Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad

ACTAS PRELIMINARES
Pamplona, 6/7 mayo 2010

Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad

Se celebró en Pamplona los días 6 y 7 de mayo de 2010
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra

Comité Científico	Beatriz Colomina
	Juan José Lahuerta
	Juan Miguel Ochotorena
	José Manuel Pozo
Secretario	Héctor García-Diego Villarías

Coordinación	José Manuel Pozo
	Héctor García-Diego Villarías
Maquetación	Izaskun García
	Daniel Redín
	Almudena Redondo
	Marta Ruiz de Gauna
Edición	T6) Ediciones S.L.
Impresión	Gráficas Castuera
Depósito legal	NA1420/2010
ISBN	978-84-92409-13-6

T6) Ediciones © 2010
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
Presentación 7

CONFERENCIA INAUGURAL

HENRY VICENTE
El desplazamiento de la arquitectura: arquitecturas del exilio español 13

PONENCIAS

ENRIQUE X. DE ANDA
Luis Barragán 31

BEATRIZ COLOMINA
Towards a global architect 41

JORGE FRANCISCO LIERNUR
Fiebre tropical. Nuevos trayectos y nueva geografía en la cultura arquitectónica internacional como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial (1940/1960) 49

JOAQUÍN MEDINA WARMBURG
El viaje moderno y sus formas simbólicas 57

JOSÉ MANUEL POZO
Viajar con brújula. A propósito de un viaje de García Mercadal y otro de Ortiz-Echagüe 63

COMUNICACIONES
LOS VIAJES DESDE ESPAÑA

JOSÉ RAMÓN ALONSO PEREIRA, ANTONIO SANTIAGO RÍO VÁZQUEZ
Entre Roma y Massachusetts: experiencias paralelas de sendos arquitectos de Galicia y de Asturias durante los años cincuenta 93

ANTONIO ÁLVAREZ TORDESILLAS
Fernando García Mercadal. Eslabón entre España y el movimiento moderno 99

MARILDA AZULAY-TAPIERO
César Cort en la Primera Reunión Internacional de Arquitectos y Viaje de Estudios organizado por L'architecture d'aujourd'hui *en U.R.S.S. y en Polonia* 109

IÑAKI BERGERA
Maletas vacías: cuando viajar pudo no ser imprescindible 119

SILVIA BLANCO AGÜEIRA
Los viajes a Alemania de Rodolfo García-Pablos: inspiración para una nueva arquitectura 127

DAVID CARALT
Animales divinos, sustancia arquitectónica. N. M. Rubió i Tudurí en Egipto 133

ISABEL DURÁ GÚRPIDE
César Ortiz-Echagüe en Suiza y Alemania. Ida y vuelta de la arquitectura escolar 143

ANA ESTEBAN MALUENDA
Sustrato y sedimento. Los viajes en la formación y evolución del arquitecto: el caso de Rafael Moneo 153

MARTA GARCÍA ALONSO
Los viajes des-velados de Ramón Vázquez Molezún 165

MARÍA CRISTINA GARCÍA GONZÁLEZ
César Cort y los primeros Congresos Internacionales de Urbanismo 177

JULIO GARNICA
F. J. Barba Corsini: el aprendizaje de la arquitectura 187

SALVADOR GUERRERO
De los males de la patria al paradigma de Europa. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y los pensionados de arquitectura (1907-1936) 197

RUBÉN LABIANO
Fray Coello de Portugal, viajes sin cuaderno 207

ANA C. LAVILLA IRIBARREN
El viaje superfluo. Luis Feduchi y Vicente Eced en Alemania 217

JORGE LOSADA
La librería del CSIC de Fisac, un souvenir sueco en Madrid 225

CÉSAR MARTÍN GÓMEZ, NATALIA MAMBRILLA HERRERO
Los necesarios viajes técnicos del capitol 233

AMAYA MARTÍNEZ MARCOS
Congresos Internacionales de Arquitectura Escolar: viajes de ida y vuelta en busca de la escuela moderna 239

GEMMA MEDINA ESTUPIÑÁN
Sueños de prefabricado, la experiencia europea. Dos ejemplos: Manuel de la Peña Suárez y Salvador Fábregas Gil 249

IGNACIO MORENO RODRÍGUEZ
Geografía de un mapa mental: la experiencia de Juan Navarro Baldeweg en el M.I.T., 1971-1975 259

JORGE NUDELMAN
La casa exiliada. Antonio Bonet y Rafael Alberti en Punta del Este 269

ANTONI RAMON GRAELLS, CARMEN RODRÍGUEZ PEDRET
Los viajes de Josep Torres Clavé, 1926-1936. Epistolario, cuadernos de notas y dibujos 279

DAVID RESANO
CIAM IV. Cambio de rumbo: de Moscú a Atenas y del centro al este. La experiencia del GATCPAC 287

PATRICIA SABÍN DÍAZ, ENRIQUE M. BLANCO LORENZO
Eloy Maquieira y su viaje europeo 297

CARLA SENTIERI OMARREMENTERÍA, RAÚL CASTELLANOS GÓMEZ
Más vueltas. Erik Gunnar Asplund, Miguel Fisac, Alejandro de la Sota y… Carlos Puente 305

ROGER SAUQUET LLONCH
Recolección de ideas para la ciudad de reposo y vacaciones. Aportaciones extranjeras al proyecto del GATCPAC 311

JAIME SEPULCRE BERNAD
El viaje de ida de los comedores de la SEAT y el de vuelta de César Ortiz-Echagüe 319

MARÍA VILLANUEVA FERNÁNDEZ
Arquitecturas móviles. Piezas de arquitectos españoles en las exposiciones extranjeras (1951-1958) 329

LOS VIAJES HACIA ESPAÑA

MARÍA BARBEITO
La influencia de la arquitectura española en H. H. Richardson 341

ELISA CEPEDANO BETETA
Robert Mosher, mirada abierta y sueño de viajar 351

CARLOS DE SAN ANTONIO GÓMEZ
El viaje de Alvar Aalto a España en 1951. Luces y sombras 363

NADIA FAVA
"Extraneidad" en la arquitectura de Antoni Bonet Castellana 371

MARISA GARCÍA VERGARA
Georges Bataille y España: el viaje interior 379

JOSEP-MARÍA GARCÍA-FUENTES
"Neue deutsche baukunst / nueva arquitectura alemana" en Lisboa, Madrid y Barcelona, 1941-1942. Sobre la exposición, sus resonancias, y el viaje de Albert Speer a España 387

JULIO GARNICA
1950, souvenir: Gaudí 397

EDUARDO JIMÉNEZ MORALES, INGRID C. VARGAS DÍAZ, CARLOS J. ROSA JIMÉNEZ, RICARD PIÉ NINOT
El viaje y la estancia temporal del viajero. Orígenes del hotel turístico en España 407

CARLOS LABARTA AIZPÚN
Le Corbusier, conferenciante y viajero: el itinerario como verdad 1928-1931 417

SALVADOR LIZARRAGA
El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 431

CRISTINA LÓPEZ URIBE
Gaudí en la mente de Juan O'Gorman 439

JAVIER MARTÍNEZ-GONZÁLEZ, DANIEL WEISS
La maleta de Sigfried Giedion 449

FRANCISCO JAVIER MUÑOZ FERNÁNDEZ
Presencias y ausencias de Le Corbusier y Walter Gropius en el País Vasco 457

ENRIQUE NARANJO
¿Para qué vendrá la gente aquí? Rossi, Sevilla y un corral de vecinos 465

JOSEFINA POZAS GUZMÁN
Los viajes de un maestro. El viaje como acontecimiento. El saber ver 475

LOURDES ROYO NARANJO
Turismo y mediterráneo: nexos comunes de una historia de viajes y descubrimientos 483

BRETT TIPPEY
Bienvenido mister Neutra: modernización y humanismo en el primer viaje de Richard J. Neutra a España, 1954 495

PAOLA TOSOLINI
A love pilgrimage. Luigi Figini's travels to Ibiza and the lessons of vernacular architecture 512

VIAJAR, PROGRESAR..., PERO... DESPACIO

José Manuel Pozo

El número siete fue en la antigüedad un número asociado de ordinario a la idea de plenitud, de tarea acabada y cumplida; y estamos ante el séptimo congreso acerca de la arquitectura española del siglo XX que venimos celebrando en Pamplona desde 1988; el primero, hace ahora doce años, se puso en marcha con la simple intención de honrar de modo adecuado el final de la tarea docente y académica de Javier Carvajal en Pamplona; la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra decidió celebrar entonces un congreso acerca de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo veinte, de la que ese gran arquitecto había sido un protagonista de excepción y uno de los máximos impulsores, de la que escribió una de sus páginas brillantes, tanto directamente, por medio de sus obras, como, indirectamente, a través de las de quienes aprendimos de él y de las de aquéllos que ahora aprenden y han aprendido de los que fuimos sus discípulos.

Lo debatido y presentado en aquel Congreso dejó como fruto la evidencia de que había mucho aún que investigar y descubrir acerca de esa historia, poco conocida y mal escrita; y así, sin más, se decidió continuar con el empeño, y comenzó esta serie ininterrumpida de congresos, que hemos celebrado desde entonces bienalmente, hecho que podemos anotar como una victoria más de Carvajal, lograda sin saberlo y después de abandonado el campo de batalla; aquel homenaje sirvió para descubrir la enjundia del tema, y para poner en marcha una línea de investigación que ahora es ya una realidad consolidada y está generando publicaciones de gran interés para el conocimiento de nuestra historia, y consecuentemente para el progreso de la arquitectura.

Este de 2010 hace, como hemos señalado, el número siete. Y me parece que su contenido pone de manifiesto que, en efecto, se ha alcanzado la madurez que la tradición antigua atribuía a ese número; tanto por lo que se refiere al volumen de comunicaciones recibidas en esta ocasión, como por lo que atañe a la procedencia de los ponentes y al peso de las instituciones que han trabajado en su preparación.

Curiosamente, si aquel primer Congreso llevó por título *De Roma a Nueva York* este que ahora celebramos ha comenzado precisamente en Nueva York; aunque el título de este séptimo congreso es otro, bien podría haber sido De Nueva York a Pamplona; de una parte porque si bien termina ahora en Pamplona, la primera sesión del Congreso tuvo lugar en Nueva York el pasado noviembre, en un workshop celebrado en la Avery Library de Columbia University que contó con la participación de profesores e investigadores de

Columbia University, de Princeton University y de la Universidad de Navarra; la trascripción de las ponencias allí presentadas compondrán, en breve tiempo, otro volumen, complementario de este; pero hasta que eso sea una realidad, su contenido está disponible en la web de Columbia University, en la que se pueden escuchar y ver las presentaciones de todos los intervinientes y el debate y discusión posterior, que han servido de telón de fondo y de referencia para las ponencias recogidas en el presente volumen.

De otra parte, también podría haber sido su título *De Nueva York a Pamplona o España* porque en esta ocasión el hilo del debate son los viajes y, como ponen de manifiesto muchas de las comunicaciones y ponencias, muchos de ellos tuvieron su origen o destino (real o figurado) en Nueva York –como símbolo o imagen prototípica de los Estados Unidos, de su arquitectura y de sus arquitectos.

La madurez alcanzada por el foro de investigación y encuentro que constituyen estos congresos se percibe indudablemente por la solidez e interés de este volumen que recoge las comunicaciones presentadas, pero también por el origen y procedencia de sus autores, que pone de manifiesto como, poco a poco, edición tras edición, se va logrando que la arquitectura española que asombró al mundo en los sesenta y setenta vaya siendo conocida y estudiada por historiadores e investigadores de todo el mundo, para los que el conocimiento de la arquitectura realizada en España el siglo pasado, *il secolo spagnolo* de Gio Ponti, es un hecho tan fascinante como la propia tierra española y sus gentes, intuitivas e individualistas pero siempre sorprendentes en sus insospechadas invenciones, ajenas tantas veces a la lógica, como afirmaba sorprendido el historiador norteamericano Kidder Smith en 1961: “Spain is making one of the most surprising architectural contributions of any country of Europe today”, (*New Architecture of Europe*; K. Smith, 1961).

Quienes han trabajado para estar presentes en este VII Congreso, saben por otra parte que las fechas de su fase final en Pamplona, a la que responde este volumen, inicialmente eran distintas de las que finalmente han sido, pero hubo que cambiarlas porque se nos indicó la conveniencia de que no coincidiesen con las de la convención anual de la SAH (Society of Architectural Historians), celebrada en Chicago del 21 al 15 de abril pasados; ese cambio, visto en la distancia, es un nuevo motivo de satisfacción, porque muestra de forma clara que este congreso ha alcanzado la suficiente relevancia como para justificar el cambio.

El tema de este VII Congreso, *Viajes en la transición de la arquitectura española a la modernidad*, ha servido, una vez más, para descubrir hasta qué punto desconocemos nuestros orígenes, y para abrir interesantes caminos de investigación y de profundización; pero sobre todo, en un momento como el presente, de crisis social y, necesaria y consecuentemente, al menos por lo que a España se refiere, también en la arquitectura, sobre todo en el ámbito docente, me parece que lo aquí recogido debería servir para hacernos reflexionar y para intentar aprender de nuestro pasado; aprender de los que han sido nuestros maestros, de su sencillez y su profesionalidad, de su afán de saber y de progresar, de su espíritu de servicio, de su desinteresada búsqueda de una sociedad nueva, de su despreocupación por la propia monografía…; deberíamos mirar más hacia atrás, y tratar de seguir el ejemplo de quienes nos trajeron en volandas hasta aquí, para honrar su magisterio, más que con homenajes, continuando su lucha.

Hoy también viajamos y viajamos mucho, y muy deprisa; los viajes ya no son de meses, ni menos aun de años, pero lo grave es que eso no sucede sólo con el viaje físico, transportados por un medio, rápido o lento, a un lugar distinto; sucede sobre todo con el viaje figurado –o no– de la vida, que es un viaje sin retorno: el viaje de la propia construcción como persona y, en este caso, como arquitecto; ha desaparecido el viaje del asombro, el viaje interior, el viaje reflexivo y sereno, de estudio y esfuerzo; ya no se viaja más que por fuera, buscando la novedad fácil, con curiosidad superficial, de masas, y la masa y la elite no pueden desear lo mismo, y si lo desean, es que todo es masa. Y lo que la sociedad necesita son elites. Y punto, como decía Sáenz de Oiza.

Sin nostalgias paralizantes, debemos pensar en seguir luchando por lo que hizo grandes a nuestros maestros y perder la prisa; la prisa por triunfar, la prisa por llegar, la prisa por cambiar. Tal vez descubriremos que ese es uno de los daños mayores que el mundo del *mass media* ha hecho a la sociedad, y sigue haciendo, porque desde luego es indudable que a la arquitectura, imagen espacial de la sociedad, se lo ha hecho.

Ser debería ser más importante que parecer. Mala cosa para una sociedad cuando imponen su ley y la gobiernan los profesionales del parecer, cuando lo que se dirige a los sentidos impera sobre lo que alimenta la razón, y no hay tiempo para descubrir lo qué ocultan las apariencias.

Hay que volver a viajar despacio, por el mundo y por la vida, con tiempo para la reflexión,… con tiempo para la verdad.

CONFERENCIA INAUGURAL

HENRY VICENTE
El desplazamiento de la arquitectura: arquitecturas del exilio español

EL DESPLAZAMIENTO DE LA ARQUITECTURA: ARQUITECTURAS DEL EXILIO ESPAÑOL

Henry Vicente[1]

El exilio, como ítem o como objeto concreto de investigación histórica, debe insertarse al menos en dos historias nacionales: la del país de salida y la del país de llegada[2]. Y es que no es posible en este caso hablar de una arquitectura dada como producto de una sociedad y cultura determinada, sino más bien de la producción de una cultura arquitectónica que surge desde los márgenes, entre los repliegues de lo "nacional", y que se inserta en un lugar y en varios instantes, desafiando las nociones mismas de identidad y de tradición cultural y arquitectónica[3]:

El conjunto de los exiliados a causa de la Guerra Civil española constituye una fracción de los distintos contingentes humanos que se vieron obligados a cambiar radicalmente sus geografías vitales. La exposición *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español* se propuso indagar concretamente sobre el exilio de los arquitectos españoles[4]. Trató de poner en evidencia no sólo sus aportes sino también la influencia que ejerció en sus obras la cultura de los países de adopción.

DISTANCIAMIENTOS

La frase que Rafael Bergamín pronunciara en 1925 a su regreso de la Exposición de Artes Decorativas en París, "Nos encontramos en medio de una gran borrasca. Ahí, en Madrid, no se mueve ni una hoja de rábano", podría ser leída como el punto de partida de un periplo vital, el de Bergamín y el de toda una generación de arquitectos españoles, rico e inquietante[5]. El tránsito desde ese lugar en el que "no se movía ni una hoja" hasta la "tempestad" de la guerra y de la partida, señala el arco cronológico de un momento de la arquitectura española que sacudió un panorama desolador y que ha quedado inscrito en las diversas historiografías de la modernidad como un proceso inacabado, un proyecto truncado. La frase de Bergamín, escrita en un artículo publicado a su regreso de un viaje, más que de estudios, de reconocimiento o exploración, adelanta una comparación entre el panorama arquitectónico madrileño y el centroeuropeo[6]. Miguel Ángel Baldellou ha señalado que "los viajes a lo 'moderno' sirvieron de descubrimiento atropellado de una cultura, cuyo complejo proceso de formación fue suplantado por algunos de sus modelos acabados"[7]. Así pues, la "voluntad moderna"[8] expresada por los Bergamín, García Mercadal, Lacasa, Sánchez Arcas, etc., lejos de tener su correspondencia en "viajes iniciáticos" claramente orientados, se tradujo en vertiginosos y "sospechosos" viajes a lo publicitado en las revistas o a lo que se intuía había que ver, saber o conocer, si bien ese saber y

1. Profesor de la Universidad Simón Bolívar (USB) de Caracas, Venezuela. Jefe de la Sección de Teoría e Historia de la Arquitectura. Comisario de la exposición *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español.*
2. Juan José Martín Frechilla 2004 "Unexpected Transfer: the Spanish Republican Exile in Venezuela, 1938-1958. Outlines to his definition as a category for the urban history starting from the insertion of two exiled architects", ponencia presentada en *11th Conference of the International Planning History Society (IPHS), Planning Models and the Culture of Cities*, Barcelona, p. 1.
3. Resulta pertinente señalar, en este sentido, las reflexiones que Edward Said ha formulado desde el universo de los estudios culturales: *In the main, trying to say that this or that book is (or is not) part of "our" tradition is one of the most debilitating exercises imaginable. Besides, its excesses are much more frequent than its contributions to historical accuracy.* Edward W. Said 1993 Culture and Imperialism, New York, Knopf, p. XXV.
4. La Exposición se inauguró el 30 de mayo de 2007 en la Sala de Arquerías de Nuevos Ministerios, en Madrid. El organismo promotor fue el Ministerio de Vivienda de España. Los profesores Inés Sánchez de Madariaga, para ese entonces Subdirectora de Arquitectura, y Manuel Blanco Lage, en ese momento Asesor del Ministerio, fueron las personas que impulsaron y promovieron la realización de la exhibición. Su actuación fue clave para la concreción de la misma. El equipo de trabajo incluyó a Juan Ignacio Del Cueto Ruiz-Funes, de la Universidad Nacional Autónoma de México, Luisa Bulnes Álvarez, de la Universidad Complutense de Madrid, Lorenzo González Casas, de la Universidad Simón Bolívar, y Fernando Álvarez, de la Universitat Politècnica de Catalunya. Todos ellos aportaron textos al libro catálogo. Fue fundamental la participación de los arquitectos Almudena Burkhalter y José Corripio, quienes con otro grupo de profesionales, Marian Cáliz y Javier Vázquez, laboraron en el proyecto expositivo y de diseño. También formaron parte del equipo diversos arquitectos venezolanos: María Mercedes Grosso, Gabriela Mora, Carmen Navarro, Trina Elena Ramos, y Pedro Torres. Igualmente los profesionales españoles Javier Pérez Pichel, David Nieto y Emilio Bravo.
5. BERGAMÍN, Rafael, "Exposición de Artes Decorativas de París. Impresiones de un turista", *Arquitectura* n. 78, 1925, octubre, pp. 236-239.
6. BALDELLOU, Miguel Ángel, "Hacia una arquitectura racional española", en *Arquitectura española del siglo XX*, Summa Artis XL, Espasa Calpe, Madrid, 1995, p. 59.
7. Ibid., p. 33.
8. Utilizo aquí la idea de "voluntad moderna" tal como la aplica Luis Enrique Pérez Oramas a todo proceso cosmopolita, homogéneo, de implantaciones y traslados, que resulta de la erudita "voluntad" de ser moderno. Uno de los axiomas que han acompañado históricamente al hecho moderno es su carácter voluntario, Pérez Oramas interpela a la modernidad desde éste, su lado, si se quiere, más endeble, el ser un deliberado acto de apropiación de lo "extraño". PÉREZ ORAMAS, Luis Enrique, *La voluntad moderna*, en William Niño, ed., *Carlos Raúl Villanueva. Un moderno en Sudamérica*, Caracas, Galería de Arte Nacional, p. 308.

conocer muchas veces se quedaba en simples apropiaciones formales sin relieve. Y es que si esa generación de arquitectos fue la que consolidó la apertura de la arquitectura española hacia los aires de la modernidad también sería la de los distanciamientos. Permaneciendo periféricos a los centros de gestación y producción cultural de lo moderno, se verán confrontados, sin embargo, por una de las máximas de la modernidad: la sujeción al cambio incesante.

El grupo que se vio obligado a la diáspora física y moral constituye, según Arturo Sáenz de la Calzada, "un espléndido regalo que España hizo al mundo a expensas de una gravísima e irreparable mutilación de su propia sustancia esencial"[9]. Esta frase subraya la repentina y azarosa situación que posibilitó el arribo a diversos países, sobre todo latinoamericanos, de numerosos profesionales españoles que se vieron obligados a hacer una síntesis apresurada. El "regalo" señalado por Sáenz de la Calzada se convierte así en un intercambio, en el que dar y recibir son lo mismo. Es por ello que en la exposición nos interesó dar cuenta de esa especie de puente en que se convierte la obra arquitectónica en un sitio ajeno a la voluntad de vida. Así, al focalizar el análisis del exilio como transferencia ineludible, fue necesario discernir las experticias profesionales, los modelos de adscripción disciplinar, las plataformas públicas y privadas de actuación, etc[10]. En cierta medida, tratamos de relatar una serie de "llegadas inconclusas"[11].

EL "DESPLAZAMIENTO" DE LA ARQUITECTURA

La lista inicial de los arquitectos del exilio fue provista por el libro "fundacional" de la arquitectura del exilio español, el texto de Bernardo Giner de los Ríos, *50 años de arquitectura española (1900-1950)*[12]. En el mismo, Giner de los Ríos anotó el nombre de los arquitectos dispersos en México, Colombia, Chile, Cuba, la URSS, Polonia, Estados Unidos, República Dominicana y Venezuela. En la exposición *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español* se recogieron esos nombres y unos cuantos más desperdigados por las memorias del exilio. Se buscó trabajar las nociones de arquitectura y desplazamiento, aludiendo con ello al traslado implícito en todo exilio, a una arquitectura formulada lejos de su territorio de origen, pero también a la condición secundaria que adquiere dicha arquitectura ante el drama vital.

Si bien el número de arquitectos que saldrían al exilio rondó el medio centenar, tan sólo cinco de ellos permanecieron la mayor parte de su vida en territorio europeo. El resto se dirigió hacia América. Los exiliados españoles que pudieron irse a América eran casi todos profesionales o intelectuales, o tenían una filiación política que facilitó el viaje[13]. Los organismos de auxilio a los refugiados, el SERE –Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles– y la JARE –Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles–, que organizaron las principales expediciones trasatlánticas, hicieron una "selección", en muchos casos sesgada. Esta preponderancia del sector terciario y de los intelectuales se debía a múltiples causas. Geneviève Dreyfus-Armand anota varias de ellas:

> Pesaron, sin duda, mucho en ello las dificultades con las que tropezaba esta categoría social para encontrar, en Francia, una ocupación que se correspondiera con sus capacida-

9. SÁENZ DE LA CALZADA, Arturo, "La arquitectura en el exilio", en José Luis Abellán, ed., *El exilio español de 1939*, tomo V, 59-89, Madrid, Taurus Ediciones, 1978, p. 59.
10. FRECHILLA, Martín,op. cit., p. 1.
11. Tomo el término de: SARACENI, Gina Alessandra, L*a llegada inconclusa*, Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1997.
12. GINER DE LOS RÍOS, Bernardo, *50 años de arquitectura española (1900-1950)*, México, Editorial Patria, 1952.
13. Muchos profesionales liberales e intelectuales emigraron a América Latina, y los que quedaron en Francia eran, en su gran mayoría, soldados de tropa del ejército republicano. En los barcos que partieron hacia América, como, por ejemplo, el Sinaia, el Ipanema o el Mexique, la mayor parte de los refugiados estaba compuesta por profesores, artistas, médicos, periodistas, abogados, etc. LLORENS, Vicente, "La emigración republicana", en José Luis Abellán, ed., *El exilio español de 1939*, tomo I, Madrid: Taurus ediciones, 1976, p. 127.

des. La emigración en cadena de intelectuales, a partir de núcleos iniciales que se habían integrado satisfactoriamente en América hizo el resto. Además, probablemente estos refugiados se encontraban en una situación financiera algo mejor para comenzar una nueva vida en tierras americanas y posiblemente tenían también una conciencia más clara de la magnitud de la derrota. El exilio de la guerra civil estuvo, pues, no sólo disperso geográficamente, sino también, en cierta forma, escindido socialmente[14].

FUENTES DE UNA EXPOSICIÓN

El propósito de la exposición *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español* fue el de indagar sobre la obra y memoria de este conjunto de arquitectos. En este sentido, la exposición tuvo la pretensión de seguir el camino abierto por historias previas, renegando de cualquier tipo de visión conclusiva, y contribuyendo a suscitar muchas más historias que intenten seguir recogiendo las distintas obras arquitectónicas producidas por esos desplazamientos. *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español* trató de adentrarse en las trayectorias profesionales de cerca de cincuenta arquitectos exiliados y percibir el itinerario vital implícito en cada uno. En el montaje se expusieron, a través de planos, maquetas y fotografías, algunas de las obras testimoniales de dichas arquitecturas y junto a ellas varios vídeos en los que se recogieron las opiniones y los relatos de vida de treinta y cinco personas vinculadas con los protagonistas de estos periplos[15]. Igualmente se editó un libro-catálogo del mismo título[16].

Las fuentes documentales que alimentaron la investigación que dio pie a la exposición son variadas y de diversa importancia. La principal fuente proviene de los materiales, archivos y documentos atesorados por los propios familiares de los arquitectos exiliados. En este sentido, se entró en contacto con gran parte de dichos familiares. En el caso de algunos de estos arquitectos, pocos en realidad, fue imposible establecer algún vínculo o simplemente encontrar algún familiar que pudiera mostrarnos materiales de sus obras.

Entre estos archivos privados, archivos personales de familiares, podemos señalar varios de los que se extrajeron materiales significativos para la exposición. En México, país crucial para el exilio arquitectónico español, se encuentran por ejemplo el archivo de las hermanas Candela, con documentos importantes de toda la etapa inicial de Félix Candela en México[17]; el archivo de Manuel Azorín Poch, hijo de Francisco Azorín Izquierdo, conservado por su hija Mari Carmen Azorín Bernárdez, y con material relevante no sólo sobre dicho arquitecto sino sobre la presencia en general del exilio español en México; los archivos de las familias Botella Campos, Bilbao Durán y Sáenz de la Calzada, que nos permitieron acceder a documentos de los arquitectos Ovidio Botella, Tomás Bilbao y Arturo Sáenz de la Calzada; igualmente, los archivos personales de Guadalupe Fernández Gascón y Consuelo Giner de los Ríos[18], que nos brindaron una amplia perspectiva sobre la obra de Roberto Fernández Balbuena, pintor y arquitecto, y Bernardo Giner de los Ríos respectivamente. Todos ellos ubicados en México D.F., al igual que archivos públicos como el del Ateneo Español de México, institución fundamental de los exiliados españoles y que atesora valiosos documentos y publicaciones del exilio, así como la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), lugar en el que el profesor Juan Ignacio Del Cueto Ruiz-Funes, entre otros, ha ido recopilando parte importante de las planimetrías y representaciones gráficas de dichos arquitectos. En ciudades

14. DREYFUS-ARMAND, Geneviève, *El exilio de los republicanos españoles en Francia. De la guerra civil a la muerte de Franco*, Dolors Poch, trad, Barcelona, Editorial Crítica, 2000, pp. 186-187.
15. Los autores de dichos vídeos fueron, por un lado Fidel Cordero y José Manuel Martín, y por otro, Más Allá Films. Se contó también con la participación de plástica PNL (Venezuela) y Carlos Cárdenas (México).
16. Dicho libro-catálogo fue diseñado por Cristóbal Burkhalter. Él mismo recibió diversos premios internacionales en 2008. En primer lugar, el CICA Julius Posener Award, Premio Trienal al Mejor Catálogo de Arquitectura 2005-2008, otorgado por el International Committee of Architectural Critics, en el marco del XXIII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos en Turín; obtuvo luego una Mención de Honor en la Categoría de Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura, el Paisajismo y el Urbanismo, en la XVI Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito; y por último, el Premio Andrés Bello al mejor trabajo reciente de investigación en Ciencias Sociales, otorgado por la Asociación de Profesores de la USB.
17. Este conjunto de materiales está depositado actualmente en la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.
18. Lamentablemente fallecida hace dos años, por lo que dicho archivo está hoy en día en poder de sus hijas.

como Cuernavaca, podemos encontrar por ejemplo, el archivo de la familia Coll Lebedeff, con documentos referidos a Óscar Coll Alas, y el archivo de Jaime Ramonell Gimeno, preservado por sus familiares.

En Estados Unidos podemos consultar archivos privados personales como el de Lydia Rivaud, hija del arquitecto Juan Rivaud, pero sobre todo archivos atesorados en bibliotecas universitarias como los conocidos archivos de Félix Candela en Avery Library, en la Universidad de Columbia, o el de José Luis Sert en la Universidad de Harvard. En Francia, indagamos en los Archives de Paris, así como en el archivo de la Unión Internacional de Arquitectos. En Italia, encontramos el archivo personal de la familia Segarra Lagunes, conservado por la arquitecta María Margarita Segarra Lagunes, hija de Enrique Segarra, en Roma, que nos permitió obtener una enorme cantidad de información.

La lista de archivos personales en España es también muy amplia. En Barcelona, por ejemplo, pudimos consultar los archivos de Victoria Bonet, hija de Antonio Bonet; el de Jeanne Martí[19], viuda de José María Deu Amat, quien nos brindó un panorama amplio de la obra de este arquitecto; igualmente los archivos personales de Dolores Escamilla Escorsa, sobrina de Domingo Escorsa, de Teresa Riviére Tell, sobrina de Jordi Tell, y de María Teresa Fiol, sobrina de Francisco Detrell, que nos permitieron hurgar sobre estos arquitectos, cuyo rastro se hacía difícil de seguir; y el archivo del arquitecto Ricardo Ribas Cagigal, quien ha preservado de manera encomiable el legado de su padre Ricardo Ribas Seva. En cuanto a los archivos públicos, podemos señalar el Arxiu Històric del Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, con materiales sobre un número importante de los arquitectos catalanes del exilio, especialmente de los que formaron parte del GATCPAC; el Arxiu Nacional de Catalunya, que tiene un fondo dedicado a Domingo Escorsa; y la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de la Universitat Politecnica de Catalunya, en la que se resguardan los expedientes académicos de estos arquitectos. En la ciudad de Girona encontramos, tanto el Arxiu Històric del Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, como el Arxiu Històric Municipal de Girona, con numerosos documentos sobre arquitectos como Emili Blanch.

En Madrid contactamos numerosos archivos personales como el de la familia Alfonseca Giner de los Ríos, con materiales relativos a los arquitectos Bernardo Giner de los Ríos, Esteban Marco y Óscar Coll; el Archivo Benlliure, que contiene material muy completo sobre los artistas y arquitectos pertenecientes a dicha familia, como el escultor Mariano Benlliure o el arquitecto José Luis M. Benlliure; el archivo de la familia Bergamín, que fue uno de los más importantes para la conformación de la exposición, contiene gran parte de los documentos, textos y libros pertenecientes a Rafael Bergamín, y que ha sido mantenido por sus hijas: Viruchy, Beatriz y Alicia[20]; el archivo personal del arquitecto Martín A. Domínguez Ruz, hijo de Martín Domínguez, fue también parte del material clave usado en la exposición; al igual que el archivo personal del también arquitecto Jorge Lacasa Sancha, hijo de Luis Lacasa. Otros archivos personales que fueron importantes para la exposición son los de Josefina Ruiz Salvador, nieta de Amós Salvador, el de la arquitecta Mercedes Sánchez Cruz-López, hija de Manuel Sánchez Arcas, el de Cristina y Martín Suevos Tell, nietos de Jordi Tell; así como el archivo de los hermanos Rodríguez Orgaz, preservado por Annie de Rodríguez Orgaz, viuda de Alfredo Rodríguez Orgaz, pero que contiene igualmente materiales de Mariano Rodrí-

19. Lamentablemente fallecida antes de ser inaugurada la exposición. Se desconoce el destino actual de dicho material.
20. Lamentablemente fallecida antes de ser inaugurada la exposición.

guez Orgaz, y para el que ha sido relevante la actuación y la custodia de Luisa Bulnes, quien también ha conservado material gráfico del arquitecto Santiago Esteban de la Mora. De especial interés resultó el archivo personal de Juan Capdevila Elías, único arquitecto exiliado vivo para el momento de realización de la exposición. El archivo personal de Antonio Granados Valdés, artista plástico que estuvo exiliado en Venezuela y fue director de Extensión de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y fundador de la revista *Punto*, revista de arquitectura de dicha universidad, resultó de enorme valor para la investigación. Los archivos públicos de Madrid, o cercanos a Madrid, en los que se trabajó fueron el Archivo de Villa de Madrid, contentivo de documentos de la obra previa al exilio de gran parte de estos arquitectos; el Archivo de la Residencia de Estudiantes, con material referente a los arquitectos vinculados a dicha institución; la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM); el Archivo General de Administración en Alcalá de Henares, donde reposan parte de los expedientes académicos de dichos profesionales; el Archivo Fundación Pablo Iglesias, ubicado también en Alcalá de Henares, que preserva parte del legado de arquitectos que estuvieron vinculados al socialismo español como Gabriel Pradal y Francisco Azorín Izquierdo.

Otra ciudad en la que se ubicaron archivos familiares importantes fue San Sebastián, en donde se encuentra el archivo personal de Arantza Manchobas, con materiales de su padre, el arquitecto Urbano de Manchobas, exiliado en Venezuela, y el archivo de las hermanas Amaia y Teresa Zabalo, hijas del arquitecto Pablo Zabalo, exiliado en Chile. En Logroño se trabajó en el Archivo Histórico Provincial de La Rioja, con documentos que aluden a los hermanos Amós y Fernando Salvador, así como a su primo Francisco Íñiguez De Luis. Igualmente, en Salamanca, se visitó el Archivo General de la Guerra Civil, y se investigó sobre la participación militar de varios de estos arquitectos.

Debo señalar también la presencia de diversos archivos privados en Venezuela. Tal es el caso de los archivos personales de los arquitectos Miguel Salvador y de Joselino Vaamonde[21] Horcada, hijos respectivamente de los arquitectos Fernando Salvador y José Lino Vaamonde, y con profusa documentación sobre cada uno de ellos. Hay que señalar especialmente este archivo de Vaamonde pues su hijo conservó todos los materiales de su obra, donando incluso parte de ellos al Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), lugar de consulta obligada para todo lo referente a la preservación del tesoro artístico español durante la guerra, cuya principal documentación recopiló José Lino Vaamonde. El archivo personal de Mari Carmen Yárnoz arrojó mucha luz sobre el trabajo de su padre, el arquitecto navarro Javier Yárnoz. Igualmente, fue importante el material recolectado por las hermanas Robles, hijas de Eduardo Robles Piquer, arquitecto-caricaturista, conocido por el seudónimo de Ras, y quien estuvo exiliado tanto en México como en Venezuela. El archivo de la familia Ortega alberga documentos de la obra de José María Deu Amat. Entre los archivos públicos consultados pueden señalarse el archivo de Ingeniería Municipal de la Alcaldía de Libertador en Caracas, en el que reposan los planos y solicitudes de permiso hechos por la mayor parte de estos profesionales; la hemeroteca de la Academia Nacional de la Historia; el Centro de Documentación y Archivo de la Universidad Simón Bolívar, la biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV, la Biblioteca Nacional, etc.

21. La donación incluyó documentos, fotografías, planos, folletos y publicaciones relativos, principalmente al Salvamento y Protección del Tesoro Artístico Español conservados por José Lino Vaamonde, y fue realizada, en sucesivas entregas entre 2001 y 2003. Dicha documentación fue fuente importante para la realización de la exposición Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil, que se llevó a cabo en el Museo Nacional del Prado, del 27 de junio al 14 de septiembre de 2003, y cuyas comisarias fueron Isabel Argerich Fernández y Judith Ara Lázaro. Se depositó en la Fototeca de Información Artística del IPCE, cuya directora actual es Argerich Fernández.

ITINERARIO EXPOSITIVO

Un panel con fotografías de los diversos arquitectos que partieron al exilio abría la exposición. Sus rostros nos interrogaban desde el anonimato. La exhibición no pretendió ser exhaustiva ni definitiva en cuanto a dichos arquitectos, sino más bien propiciar la continuidad de su estudio, estando abierta a la posible inclusión de más arquitectos exiliados que no estuvieran dentro de este "recuento". En el área denominada "Memoria de partida", se mostraba una visión panorámica de la labor de estos arquitectos antes de la guerra. Se trataba de una especie de fotografía "instantánea" de las obras en las que se hallaban sumidos, justo en el momento del estallido de la guerra. Se buscaba conocer también el universo variado de la arquitectura producida por estos creadores, que no sólo respondían a un espíritu moderno, sino que también albergaban entre sus manifestaciones obras de otra índole. Dar cuenta, en fin, de un grupo de arquitectos que no era homogéneo ni estaba formado por representantes de una tendencia arquitectónica unívoca.

La alusión al Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937, en cambio, sí hacía referencia a un imaginario arquitectónico asociado a la modernidad[22]. El Pabellón coexistía con las imágenes de los viajes ultramarinos, de los barcos del exilio, del abandono del continente por gran parte de este colectivo, imágenes que nos permitieron marcar una ruptura en el itinerario trazado. Un mapa con información referida a los diversos países de recepción del contingente de arquitectos, proporcionó un acercamiento inicial a los "puertos" de refugio de estos "viajeros": México, Venezuela, Colombia, Chile, Argentina, República Dominicana, Cuba, Estados Unidos, la Unión Soviética, Polonia, Alemania Oriental, Francia, Bélgica, Noruega y China. Todo ello como preámbulo a la aparición de 25 paneles de metacrilato que se mostraban en fila a lo largo de toda la sala. Sobre ellos se colocaron las imágenes de impresión fotográfica, de planos y croquis de las distintas obras. El suelo, formado por un pavimento de acabado metálico, y las fachadas, con sus vidrieras descubiertas de tal forma que permitían la entrada de luz natural, tamizada por los estores existentes, se combinaron para ser protagonistas de esta especie de descubrimiento que constituía el paso por la sala. Cada cara de los paneles se dedicó a uno de los arquitectos exiliados, conteniendo las actividades que definieron el proceso de intercambio y de fricción que se dio en el territorio profesional y biográfico, entre éstos y su ámbito de acogida. Se pretendía con ello dar una impresión homogénea, de obras no jerarquizadas, en el que las transparencias multiplicarían hasta el máximo la disposición de los distintos proyectos. El orden de aparición de los arquitectos en los paneles era cronológico. Una línea de tiempo que a medida que avanzaba nos mostraba el abanico variado de profesionales que asumieron esa especie de viaje permanente que es el exilio.

La exposición se cerraba con la aparición de una sala en la que monitores suspendidos del techo mostraban los videos especialmente elaborados para ella, en los que familiares de estos arquitectos realizaban un inventario de estadías definitivas y de reportes de viaje, contados desde la proximidad afectiva y desde la aspiración de superar un olvido no deseado. Finalizaba así un recorrido que pretendía que el espectador se acercara desde una mirada parcial, la de la arquitectura, a un tema que gran parte de la historiografía moderna ha considerado crucial.

22. Para la exposición se elaboraron varias maquetas, entre ellas la del Pabellón de España. Las autoras fueron Belén y Cristina Borràs.

OBRAS ARQUITECTÓNICAS

En cuanto a las obras de los arquitectos del exilio español, en general se ha prestado una especial atención a los arquitectos que tuvieron mayor repercusión internacional en sus años de exilio. Ha sido por tanto una atención básicamente restringida a José Luis Sert en los Estados Unidos, Antonio Bonet en Argentina, y Félix Candela en México. Debido a lo conocido de sus obras, nos centraremos en trabajos realizados por otros arquitectos del exilio, cuyas obras no son muy conocidas o incluso se desconocen en su totalidad, y que la exposición trató de recoger y poner a la vista.

Es de suponer que para estos arquitectos "apátridas", la "creación" de nuevos enclaves urbanos, e incluso de nuevas ciudades, representó una actividad de especial relevancia. Si bien son especialmente importantes en este sentido los trabajos de Sert, en conjunción con el arquitecto norteamericano Paul Lester Wiener, para nuevos desarrollos urbanos en Latinoamérica, habría que destacar igualmente desarrollos como los realizados por José Lino Vaamonde para las urbanizaciones de los campamentos petroleros de la compañía Shell en el occidente de Venezuela. Auténticos "micromundos" generados por las empresas petroleras, los planes reguladores de Lagunillas (1954) o de Altagracia (1958), constituían unos de varios proyectos de intervención de las zonas petroleras y en poblaciones que variaban entre los 5.000 y los 15.000 habitantes. En conjunto, Vaamonde dirigió la consolidación de un modelo tipo de campamento petrolero[23], dotado de "servicios en red, un suministro de agua regular y confiable, cloacas y drenajes, electricidad, servicio postal, plomería, recolección frecuente y disposición eficiente de basura, caminos pavimentados y un buen mantenimiento de edificios y áreas verdes"[24]. La provisión de equipamientos y servicios eran muy superiores a lo existentes en el país, aún en los sectores residenciales más exclusivos[25].

Igualmente podríamos destacar suburbios como la urbanización Las Mercedes, creada en la Caracas de los cuarenta y cincuenta por la empresa VICA, en la que laboraban Francisco Iñiguez y Amós Salvador; o megaconjuntos desarrollistas como el proyecto de Casa Amarilla de OVRA (Organización para Vivienda de la República Argentina), en Buenos Aires, en el que participaron Antonio Bonet y Ricardo Ribas Seva junto a Amancio Williams, Hilario Zalba, Horacio Caminos, y Eduardo Sacriste.

Muy especialmente, la vivienda económica fue una preocupación central de gran parte de estos arquitectos. Ello puede observarse en los proyectos de casas baratas hechos en equipo por José Luis M. Benlliure y Fernando Gay en Ciudad de México (1946); en los proyectos de casas baratas para cooperativas hechas por la sociedad Rivaud y Blanch Arquitectos, en la misma ciudad (1946); en las unidades habitacionales desarrolladas para el Instituto Mexicano del Seguro Social, entre 1960 y 1964, por el arquitecto Alejandro Prieto y Ovidio Botella y Técnicos Asociados S. A. (TASA), en San Juan de Aragón, Ciudad Sahagún, y Zacatepec; en los conjuntos de casas prefabricadas, en Los Pinos (1954), o en las viviendas del Fondo de Retiro de Empleados Comerciales (1957), en Guanabacoa, Cuba, obras ambas de Martín Domínguez con el arquitecto cubano Ernesto Gómez-Sampera, o en los proyectos de casas baratas construidas en Cundinamarca (1955), Colombia, por Santiago Esteban de la Mora.

23. Lagunillas, por ejemplo, llegó a ser el principal campo petrolero de toda Venezuela. CARRERA ,Gustavo Luis, [1972], *La novela del petróleo* Mérida, Universidad de Los Andes, 2005, p. 9.
24. Lorenzo González Casas y Orlando Marín 2003 "El transcurrir tras el cercado: ámbito residencial y vida cotidiana en los campamentos petroleros de Venezuela", *Espacio Abierto*, vol. 13, n. 3, julio-septiembre, p. 383.
25. Ibid., p. 384.

La vivienda multifamiliar también se hizo presente en obras como el edificio que construyó Juan de Madariaga en la avenida Insurgentes de Ciudad de México (1947), en el que logra un admirable resultado formal[26]; en Caracas encontramos los edificios realizados por Rafael Bergamín, cargados de una gran añoranza desde su propia toponimia, o el edificio Peque, de Vaamonde, un pequeño edificio de sugerente nivel de articulación formal, que aprovecha el desnivel de la parcela, generando un volumen cúbico al que seccionan dos planos revestidos de piedra, que originan cuatro partes claramente definidas, en la que cada una ofrece una lectura distinta a nivel de la esquina y de la manera de posarse sobre el terreno. En Bogotá hallamos las obras de Esteban de la Mora, como el edificio Bhom (1948) o el edificio para la viuda de Gaitán (1950); o las de Ribas Seva, como el edificio Restrepo (1942), realizado con Manuel Vengoechea. El edificio Colimodio (1949) en Caracas, obra de la Constructora Paúl, oficina en la que trabajaba Urbano de Manchobas, quien participó en dicho proyecto, articula un almacén de productos médicos con viviendas, recurriendo a una formalización del alzado que tiende a acentuar la esquina curva por medio de largos antepechos que giran fluidamente con la masa edilicia, produciendo la continuidad del volumen de manera dinámica, en una forma que recuerda los trabajos de Mendelsohn.

La vivienda unifamiliar se visualiza de diversas maneras en la producción de estos arquitectos. Por un lado, en la resolución ecléctica exhibida por obras como la casa Wiesner (1941), en Bogotá, de Ribas Seva y Vengoechea; o en el "barroco tropicalizado", como ellos mismos gustaban definir, de las casas hechas en conjunto por Joaquín Ortiz García y Tomás Auñón en República Dominicana, como la Casa Vitienes (1940), la Casa Molinary (1941), y la residencia de Jesús Armenteros (1942), todas en Santo Domingo, y que son consideradas esenciales dentro de la arquitectura moderna del país; pasando también por la introducción de láminas o de paraguas estructurales en el ámbito doméstico por Óscar Coll Alas en sus distintas casas en Cuernavaca, reelaborando de esta forma los aportes estructurales de Félix Candela; u otras inscritas en las corrientes racionalistas, alcanzando momentos relevantes en la casa Olvera realizada en México D.F. (1947) por Juan Madariaga y Juan Montagut; y en las casas Del Puerto (1960) y Stockwell (1961), proyectadas por Enrique Segarra y Gerardo Martín en Veracruz; o propiciadoras de una síntesis entre la forma y la adaptación a un clima de ciudad de gran altura, como las residencias gemelas Bejarano (1944), de Esteban de la Mora, en Bogotá. Una conformación singular asociada al mundo de lo doméstico se presenta en el conjunto de viviendas diseñadas por Vaamonde para los núcleos residenciales adyacentes a los campos petroleros.

Las características de dichas viviendas postularon un nuevo modelo arquitectónico en Venezuela, un modelo que implicaba formas distintas de interacción social y espacial en el país. El patrón de unidades aisladas y seriadas provenía básicamente del paisaje suburbano norteamericano, y se estableció como el esquema dominante y pertinente en el campamento petrolero. Las viviendas eran higiénicas y, si bien concisas, relativamente amplias, y definían modelos de habitar entre jardines, "en las cuales se alojaba no solamente la familia sino los bienes de consumo que los ingresos petroleros permitían adquirir"[27]. En este sentido, los campamentos introdujeron nuevas arquitecturas, aunque bastante bien adaptadas por profesionales como Vaamonde a las condiciones climáticas del país.

26. El inmueble sufrió daños estructurales en el terremoto de 1958 por lo que tuvo que ser demolido.
27. GONZÁLEZ CASAS y MARÍN, op. cit., p. 383.

La arquitectura escolar podemos observarla en el parvulario de Benlliure para uno de los colegios del exilio español, el Colegio Madrid (1947); o en el Instituto Escuela (1944) de Auñón en Santo Domingo, todos ellos en el ámbito de la educación laica; o, en el otro extremo, los colegios religiosos, como los proyectados por Vaamonde a lo largo de toda Venezuela, importantes, dentro de su producción arquitectónica pues implican la irrupción de un artefacto espacial de características precisas que, en mayor o menor medida, utilizará como matriz generadora en todas sus actuaciones en este campo, reproduciendo elementos como una serie de bovedillas, rítmicamente dispuestas, que constituirían el remate terminal de cada edificación así como el lugar que cumpliría con aquella vieja premisa de la terraza habitada, y que en cada caso concreto tenía su justificación primordial en la maravillosa relación de la edificación con el contexto natural; o los colegios Calasanz que José María Deu Amat realizó para los escolapios de Caracas y Valencia, así como el Colegio Santa Rita (1960), en Caracas. En México, Enrique Segarra proyectó, con Gerardo Martín, la Facultad de Periodismo de la Universidad Veracruzana (1967). Mención especial merece el Centro de Aprendizaje de Béziers, diseñado por Domingo Escorsa conjuntamente con Pierre Jeanneret y Jean Prouvé, obra que forma parte del Patrimonio Arquitectónico francés del siglo XX, y es considerada la más importante realizada por Jeanneret fuera de la égida de Le Corbusier. Convertido actualmente en un liceo público, la presencia de este edificio constituye uno de los momentos más relevantes de la arquitectura del exilio español dada su calidad, su propuesta racionalista en el entorno de la cultura arquitectónica de los cincuenta, y la generación de un singular entramado metálico en la fachada.

Los grandes conjuntos multifuncionales fueron una línea sustancial del trabajo desarrollado por Martín Domínguez en Cuba. Con Emilio del Junco y Miguel Gastón (1943-1948), realizó proyectos como el Radiocentro, edificio de estación de radio y televisión, cine y oficinas, en La Habana (1945-1949). Con Gómez-Sampera realizó tanto el edificio F.O.C.S.A. (1952-1956), obra emblemática de la ciudad de La Habana, como el progresista proyecto de la Torre Libertad (1958-1959), que no pudo ser construida debido a la irrupción de la revolución cubana. Ambos son muestra de una arquitectura de escala ambiciosa y metropolitana. En una línea similar podemos señalar al edificio Monserrate, de Germán Tejero, en Bogotá (1948), de sinuosas formas curvas que tratan de responder a la disposición especial en esquina que tiene la parcela, presentando un remate acristalado que clausura la alternancia rítmica que domina la fachada; los edificios de oficinas Salas de Asilo y Faux (1944), de Esteban de la Mora; Banco de la República (1953) y Texaco (1960), ambos de Alfredo Rodríguez Orgaz, todos ellos situados en Bogotá; el edificio del Sindicato Unidad y Progreso de TAMSA, en Veracruz, obra de Enrique Segarra y Gerardo Martín (1959); y el edificio Shell de Caracas (1957-1961), proyecto de Diego Carbonell, Miguel Salvador y José Lino Vaamonde, que constituyó una inmersión directa en el desarrollo de espacios corporativos de expresión austera y pretendidamente neutral, dentro de un contenedor de líneas impecables y situado como un objeto aislado en un entorno periférico[28]. Dicho edificio "pregonaba" que el automóvil ha hecho obsoleto al rascacielos, y que el edificio de oficinas de la posguerra no tiene porque repetir los patrones de crecimiento vertical ni el discurso de máxima densidad ni de concentración del trabajo en el centro de la ciudad. Lejos de ello, se plantea como un edificio de oficinas de suburbio, eficiente económicamente y óptimo para la corporación

28. "Having outgrown its building in the San Bernardino section of Caracas, Compañía Shell de Venezuela has just moved into this modern structure at Ciudad Comercial Tamanaco, Chuao, Miranda State, practically within the Capital City". Véase "New Shell Home", *Venezuela Up-To-Date*, vol. X, n. 4, 1960, p. 10.

a la que sirve de contenedor, ubicado en un terreno en el que la forma de contacto con la ciudad es básicamente vial.

La arquitectura asistencial y sanitaria fue el principal foco de la obra de Fernando Salvador en Venezuela. Desarrolló para el Ministerio de Sanidad y Asistencia Social más de 350 proyectos de carácter serial y modular, como un grupo de medicaturas rurales tipo construidas en más de 60 poblaciones; un modelo de pequeña maternidad, un dispensario para pequeñas poblaciones, un modelo de hospital para 100 camas; o proyectos de gran escala como el primer anteproyecto para el Hospital Clínico Universitario de Caracas (1942) o la construcción del Hospital de Caucagua. El proyecto de convento y hospital de San Vicente de Paúl, en Ciudad de México, de Arturo Sáenz de la Calzada y Félix Candela (1949); el Sanatorio Español (1942), realizado por Miguel de Bertrán Quintana con Gay, en Ciudad de México; o el Centro Médico del Seguro Social (1955), igualmente en Ciudad de México, construido por el grupo Técnico Asociados S. A. (TASA), dirigido por Ovidio Botella; forman parte de esta aproximación arquitectónica. Obra significativa también es el Hospital para niños Saska-Kepa (1950), hecho en la Varsovia de la posguerra por Manuel Sánchez Arcas, si bien se trata de una obra atada formalmente a las premisas de la reconstrucción mimética de la ciudad.

La arquitectura del ocio se observa en el cine Avenida, en San Luis Potosí, México, de la empresa Ras-Martín, formada por Eduardo Robles Piquer y Cayetano de la Jara; en el Teatro Caballito, de Giner de los Rios, en Ciudad de México; en la serie de teatros y cines diseñados en Caracas por Bergamín, entre ellos el Teatro Ávila (1939) y el Cine Hollywood (1940), en los que replanteó el concepto del cine en Caracas desde una perspectiva multifuncional; y en el Teatro Central de Chillán, en Chile, de Germán Rodríguez Arias y Fernando Etcheverría. La arquitectura paisajística tendrá en Robles Piquer a un pionero en el ámbito latinoamericano. A su llegada a Caracas, realizará el diseño del jardín de la Casa González Gorrondona en el cerro Ávila, obra de Richard Neutra (1958). Los jardines de la Universidad Simón Bolívar, obra por la que obtiene la mención de honor en la V Bienal de Arquitectura de Venezuela (1973), y el Parque Zoológico de Caricuao (1977), realizados junto al arquitecto venezolano Pedro Vallone, ambos en Caracas, entroncan perfectamente con la línea preponderante en su momento de la arquitectura paisajista brasileña. En otro tipo de aproximación, en el estudio del paisajismo y la jardinería realizado por Robles Piquer para el Motel Cardón en Paraguaná (1960), las peculiares condiciones climáticas del sitio, con mucho viento y poca agua, impusieron la utilización de especies adecuadas para posibilitar su mantenimiento.

En la arquitectura hotelera también se dieron ejemplos notables como la remodelación integral del Hotel Casino de la Selva, en Cuernavaca (1956)[29], que incluye la construcción del auditorio y de bungalows tipo, realizada por Jesús Martí y Candela, o edificaciones brutalistas como los hoteles Central (1972), realizado por Enrique Segarra con Alejandro Lozano y José Torres Trueba, o el Royalty (1975), hecho en solitario por Segarra, ambos en Veracruz,; o proyectos tradicionalistas como un hotel en El Socorro (1941-1944), de Tejero y Rodríguez Orgaz, racionalistas como el hotel Bucarica de Tejero, en Bucaramanga (1940-1941), o bien singulares y retadoras en su concepción volumétrica como la Hostería del Neusa (1955), en Colombia, del mismo Rodríguez Orgaz.

29. La edificación fue demolida dos años atrás.

Rodríguez Orgaz es igualmente el autor de la conocida Catedral de Sal en Zipaquirá, Colombia, muestra de la edilicia religiosa llevada a cabo por estos arquitectos, que se manifiesta también en obras tan disímiles como el brutalismo de la Catedral de San Felipe (1969-1973) y el Templo Votivo de Guanare (1975-1996), en Venezuela, del arquitecto venezolano Erasmo Calvani y el arquitecto español exiliado Juan Capdevila, o en la iglesia del Buen Pastor (1959), proyectada por Vaamonde en conjunción con su hijo Joselino Vaamonde Horcada, y que presenta una volumetría muy particular, con una planta angular, conformada por una sección de círculo, en la que los bordes oblicuos se dirigen hacia el altar, y el sector de circunferencia define la fachada principal.. La necesidad de recordar y de preservar la memoria se hace presente en el Monumento a Lázaro Cárdenas, levantado en Ciudad de México por tres generaciones de arquitectos "exiliados" de una misma familia: Francisco Azorín Izquierdo, su hijo Ángel Azorín Poch y su nieto Telmo Azorín Bernárdez.

Estructuras como las estaciones de servicio de Las Mercedes (1957) y Blandín (1959), en Caracas, del equipo dirigido por Vaamonde en Shell, inscritas en la tendencia de cambio en dichas tipologías hacia contenedores utilitarios, con plazas de aparcamiento, siguiendo las líneas puristas de inspiración Bauhaus y Estilo Internacional, y que se convertirían en un hito reconocible, imagen de una empresa moderna, cuyos artefactos urbanos resultaban atractivos visualmente y conjugaban un nuevo estrato de relación con una ciudad en plena transformación física; edificios industriales como los Laboratorios farmacéuticos Benguerel, en Santiago de Chile, de Rodríguez Arias, o las fábricas de Palmolive (1956) o Avon (1953), en México, construidas por Ovidio Botella y TASA; las Bodegas de El Fuerte, en Sinaloa, de Juan Rivaud; y la propuesta de reforma de la Planta Empacadora Ejidal (1960), cerca de Veracruz, hecha por Enrique Segarra y Gerardo Martín, marcan la diversidad y posibilidades múltiples de las obras de estos arquitectos. Aproximaciones singulares dentro de esta arquitectura lo son también la intervención en obras existentes como las pérgolas monumentales del Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, convertidas por Arturo Sáenz de la Calzada en una librería (1939-1940); el diseño del acceso y la reforma de las fachadas de la Plaza de Toros Santamaría de Bogotá (1943-1944), hecha por Esteban de la Mora; o la formulación patrimonial para el Instituto Caro y Cuervo de Rodríguez Orgaz, en la misma ciudad.

Siendo la gran metáfora asociada al exilio la de "estar o no estar" en casa, la de sentirse o no sentirse "en casa", puede leerse como algo paradójico, pero comprensible, que el hecho de "imaginar" casas haya sido uno de los temas sensibles de la arquitectura del exilio. Ello tuvo su correspondencia en la exposición en un sector de la misma llamado "La casa y el imaginario del exilio". Documentos descriptivos, reflexiones, proyectos y mobiliarios, asociados al universo de lo doméstico, se hicieron presentes en este lugar, para dar cuenta de la irrupción de un tipo singular de casas, algunas de ellas vinculadas a personajes del mundo del arte y la literatura, como el refugio que construyeran Rodríguez Arias y Etcheverría para Pablo Neruda en Isla Negra, Chile; como la casa que diseñó Coll Alas para Erich Fromm en Cuernavaca (1960); o la vivienda que hizo Sáenz de la Calzada para Luis Buñuel en Ciudad de México. Otra singular versión del imaginario de la casa aparece en las casas que varios de estos arquitectos exiliados tuvieron la oportunidad de hacerse a sí mismos. Podemos leer estas viviendas como una especie de "arte poética"

arquitectónica. Y aquí sí debemos mencionar las dos casas que se construyó Sert en Estados Undios, la primera en Locust Valley, Long Island; y la segunda en Cambridge, una casa de patios mediterráneos; así como la nostálgica casa de Candela en Ciudad de México, tan alejada de sus célebres estructuras y tan cercana a las construcciones blancas y tradicionales de la península ibérica. Igualmente es preciso revisar la síntesis tradicional-moderna de la casa de Bergamín en Caracas; de la casa del propio Esteban Marco en Cuernavaca; hasta la herencia racionalista de Rodríguez Orgaz en su casa de Bogotá; Pero la búsqueda de un sucinto refugio tiene su correlato en proyectos como el de la cabaña de Ribas Seva en Bariloche, Argentina; en la cabaña que sirvió de refugio durante muchos años a Jordi Tell en Hvaler (1951), en Noruega, edificada en un islote, al margen de la civilización, sin luz eléctrica, y entusiasmado por la vida naturista, y, sobre todo, en las minuciosas y precisas series de prototipos de pequeñas construcciones de madera y piedra desarrolladas por Rodríguez Arias y Etcheverría en las afueras de Santiago de Chile, entre ellas el refugio de montaña para Juan Kochen (1948).

Otro aspecto que incumbe al tema de la casa y el mundo de lo doméstico, como lo es el mobiliario, tuvo también su repercusión en el grupo de arquitectos del exilio. En 1942, Rodríguez Arias, junto al escultor Claudio Tarragó y Cristián Aguadé, creó "Muebles Sur", una firma que pronto se consolidaría en torno a la propuesta de un mobiliario en serie de apariencia artesanal y gusto moderno en sus diseños. De hecho, en 1943, y a raíz de la primera ampliación de la casa de Neruda de Isla Negra, Rodríguez Arias se hizo cargo del mobiliario de la vivienda, surgiendo piezas como la butaca Isla Negra o la silla Catalana.

ÁMBITOS DIVERSOS Y PUBLICACIONES

Otros ámbitos de la arquitectura, e incluso otras disciplinas, fueron abarcados por diversos arquitectos del exilio español. Pablo Zabalo realizó con su hermano John Zabalo, dibujante y caricaturista, más conocido como Txiki, el libro *Arquitectura Popular y grafía vasca* (Buenos Aires: Editorial Vasca Ekin, 1947). En México, Robles Piquer fundó la revista *Decoración* (1952-1957). En Caracas, Bergamín publicó una memoria de obras de su empresa: Velutini y Bergamín C. A. 1938-1953 (Caracas: *Velutini y Bergamín* C. A., 1953); y más tarde, a su regreso a Madrid, editó el libro *20 años en Caracas* 1938-1958 (Madrid: Gráficas Reunidas, 1959). Fernando Salvador publicó diversos trabajos técnicos sobre la arquitectura médico-asistencial, como por ejemplo "Trabajos sobre edificios sanitarios de la División de Ingeniería Sanitaria", XII *Conferencia Sanitaria Panamericana. Caracas ~ Enero* 12-24-1947 (Caracas: Grafolit, 1946); y Normas para proyectar una *Sección de Infecciosos en Venezuela* (Caracas: Grafolit, 1952). Santiago Esteban de la Mora publicó *Planeamiento versus Arquitectura* (Bogotá: Iqueima, 1952). Luis Lacasa fue el Encargado de la Sección Española de la Editorial de Lenguas Extranjeras en Pekín (1954-1960). Enrique Segarra dirigió desde 1959 *La Semana Cultural*, suplemento dominical del diario *El Dictamen*, primer suplemento cultural de Veracruz. Igualmente publicó, entre otros, el artículo "La crisis de la arquitectura moderna", *Estructura* n. 1 (Veracruz: Facultad de Ingeniería, junio de 1958): pp. 21-22. Manuel Sánchez Arcas produjo varias publicaciones en la Alemania Oriental y la Unión Soviética, entre ellas: *Form und Bauweise der Schalen* (Berlín: VEB Verlag für Bauwesen, 1961); *Stadt und Verkehr: Ver-*

kehrs- und Stadtplanung in den USA und in Westeuropa (Berlín: Deutsche Bauakademie, 1968); y *Stadtzentren. Beiträgezur Ungestaltung und Neuplanung* (Berlín: Deutsche Bauakademie, 1967), esta última una publicación colectiva. Luis Lacasa publicó bajo el seudónimo de Peter Martin un libro sobre el escultor español, también exiliado, Alberto, quien era su cuñado: *Alberto* (Budapest: Corvina, 1964). Después de su muerte se editaron sus textos: *Escritos* 1922-1931, 2 v. (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1976.), con introducción de Carlos Sambricio; y *Notas para un estudiante de Arquitectura… y algunos dibujos* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2005 [1965]), con prólogo y notas de Jorge Lacasa Sancha. José Lino Vaamonde recogió su experiencia en el libro *Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra, 1936-1939* (Caracas: Cromotip, 1973); Alfredo Rodríguez Orgaz publicó un *Estudio de las obras de ampliación que se están ejecutando en la National Gallery of Arts de Washington y en el Metropolitan Museum de Nueva York* (Madrid: 1975); y *El gran Prado: ampliación subterránea y enlace con el Casón*, Federico Mayor Zaragoza, introd. (Madrid: Fundación Cánovas del Castillo, 1993). Arturo Sáenz de la Calzada escribió "La arquitectura en el exilio", especie de elegía de la arquitectura del exilio español, publicada en 1978 por José Luis Abellán en *El exilio español de 1939*.

Roberto Fernández Balbuena, Jesús Martí y Pablo Zabalo alternaron la arquitectura con la pintura, mientras que Mariano Rodríguez Orgaz se dedicó de lleno al mundo plástico, realizando exposiciones de las acuarelas que había hecho sobre Teotihuacan, en el Palacio de Bellas Artes de México D. F. (1940), o participando en la muestra colectiva de pintores españoles organizada por la Junta de Cultura Española, en la Casa de la Cultura, en México D. F. También publicó textos como *La Arquitectura Barroca en el Valle de México* (México D. F.: Séneca, 1940). Eduardo Robles Piquer desarrolló un trabajo impresionante en el ámbito de la caricatura bajo el seudónimo de Ras, publicando incluso libros como *Caricatugenia* (México: Alameda, 1955); y *Así los vi yo - personajes venezolanos* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1970). Azorín Izquierdo, reconocido esperantista, publicó el diccionario *Ilustrita Vortaro de Esperanto. Unua Volumo A - K* (México D. F.: Editorial Stylo, 1955), así como el libro *Adamo kaj Eva* (México D. F.: Editorial Stylo, 1956). Un artículo suyo, escrito bajo el seudónimo Azor, es una de las primeras publicaciones hechas por un arquitecto exiliado en la España de la posguerra[30]. Gabriel Pradal dirigió el periódico *El Socialista*, y tras su muerte se publicó una recopilación de sus artículos, escritos bajo el seudónimo de Pericles García, titulada *Comentarios de Pericles García* (Toulouse: Renovación, 1967). José Caridad Mateo fundó la revista Saudade y profundizó en el estudio de las ciencias económicas publicando el libro *Reproducción del Capital Social. Introducción a la Teoría de las relaciones entre Capitales* (México D.F., 1974) y diversos escritos sobre la economía y su relación con la arquitectura: "El problema de la transformación" (1975), "El método de Borkiewicz" (1976) y "Política económico-social en el planteamiento de colonias residenciales para trabajadores" (1977). El polifacético Enrique Segarra fundó en 1949, con Vicente Melo, la Asociación Veracruzana de Conciertos, organizando numerosos eventos y, en especial, el Festival Casals (1956). Autor de numerosas composiciones musicales: canciones con letra de poetas españoles, un concierto para guitarra, un cuarteto de cuerdas, música para piano, etc., publicó además numerosos artículos de crítica musical.

30. Azor [Francisco Azorín Izquierdo], "Comentarios sobre artículo de Juan Régulo Pérez: 'Neologismos Hispánicos en la Lengua Esperanto'", *Boletín de HEF*, n. 12, 1949, diciembre.

Varios de estos arquitectos tuvieron una aproximación o participaron de lleno en el mundo académico. Rafael Bergamín y Juan Capdevila Elías dictaron cursos dirigidos a estudiantes de arquitectura en la Escuela de Ingeniería de la UCV. Fernando Salvador fue uno de los fundadores de la Escuela de Arquitectura de Caracas (1945), siendo profesor de elementos de arquitectura e historia del arte. Enrique Segarra fue profesor en la Universidad Veracruzana desde 1950, dando clases también en otras instituciones. Dictó cursos, entre otros, de Historia de la Arquitectura. Santiago Esteban de la Mora fue profesor de Urbanismo de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, en los años 50 y 60. Martín Domínguez fue profesor en la Universidad de Cornell, en Ithaca, Nueva York, a partir de 1960, año en el que inició su segundo exilio. Desde 1971 la Universidad de Cornell designa con su nombre un premio académico: *The Martin Dominguez Award for Distinguished Teaching*. Óscar Coll Alas fue uno de los fundadores de la Escuela de Arquitectura de Cuernavaca (1964), dependiente de la Universidad Autónoma de Morelos. Algunos arquitectos exiliados formaron parte de institutos de investigación, como por ejemplo Luis Lacasa, quien trabajó en la Academia de Arquitectura de Moscú (1939-1954), y en el Instituto de Historia del Arte de la Academia de Ciencias de Moscú (1961-1966). Manuel Sánchez Arcas igualmente trabajó en la Academia de Arquitectura de Moscú, y posteriormente se incorporó a un instituto de construcción en Alemania Oriental.

UN ARQUITECTO NAVARRO EN EL EXILIO

Quisiéramos hacer una mención especial al único arquitecto navarro del exilio. Javier Yárnoz trabajó durante gran parte de su vida en Venezuela en la Sección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. Asociado con Joaquín Ortiz García y Miguel Hernández construyeron diversos edificios de viviendas en Caracas hacia 1945. Entre los proyectos en los que participó en el Ministerio se encuentran: el Palacio de Gobierno en San Cristóbal, el Liceo Andrés Bello en Caracas; diversos grupos escolares en Valencia, Los Teques y La Guaira; el Plan del Hospital General de Barquisimeto (1948). Posteriormente trabajó en la Oficina Técnica Gutiérrez (1949-1951), una de las principales constructoras del país, realizando la reválida de su título de arquitecto en 1951, lo que constituye una prueba de esfuerzo y voluntad que Yárnoz supera impecablemente. Todo ello lo consigue ya con más de sesenta años. Después de la reválida, reingresa en el ministerio (1952), participando en distintos proyectos de aeropuertos, como el internacional de Maracaibo y el nacional de Barcelona.

En paralelo desarrolla una línea de trabajo como caricaturista creando una serie de viñetas, desde 1944, en la revista *El Morrocoy Azul*. Usando el seudónimo de Zonray, una inversión de sus apellidos, crea, entre otras, una serie sobre la Segunda Guerra Mundial que resulta muy llamativa. Es importante señalar en el caso de Yárnoz su interés y cercanía a temas tradicionales venezolanos, a escenas típicas y folklóricas, A lo largo de la década de los cincuenta se sucedieron en Venezuela distintas escenificaciones de “lo nacional”, de cariz básicamente urbano, que proponían un imaginario asociado a dicho tema. Yárnoz tendrá una total empatía con dichas manifestaciones, tal como puede verse en sus dibujos y escritos. Su obra pictórica de esta época está llena de referencias a dicho imaginario tradicional. Se trata de acuarelas y series de postales y tarjetas que representan diablos danzantes de Yare, fiestas llane-

ras, pescadores orientales, etc. En cuanto a sus textos, en 1953 escribe sobre la necesidad de salvaguarda del tesoro artístico de Venezuela, poniendo especial énfasis en la fragilidad de los templos coloniales. El uso de los términos "salvaguarda" y "tesoro" no deja lugar a dudas sobre el precedente histórico que le ha permitido a Yárnoz vincular una cosa y otra.

DE MAPAS, VIAJES Y RETORNOS

En la película *Spice* (2003), uno de los personajes afirma: "hay dos tipos de viajeros en la vida, aquellos que parten y aquellos que retornan, los primeros miran el mapa, los segundos miran al espejo". El exilio de estos arquitectos, su dispersión geográfica, la naturaleza opuesta de sus destinos, convocan las numerosas versiones, inversiones y reversiones que ese mapa y ese espejo devuelven a cada uno de sus protagonistas, multiplicándose babélicamente hasta crear esa especie de reflejo evanescente en el que se debate gran parte del imaginario del exilio arquitectónico español. El regreso de una parte de estos arquitectos al suelo español se da de manera dispersa en el tiempo. En 1948, Pablo Zabalo regresó a San Sebastián, consiguiendo reanudar su actividad como arquitecto gracias al trabajo con algunas órdenes religiosas. Ese mismo año lo hizo José Luis M. Benlliure. En Madrid realizó varios proyectos con Carlos Arniches, pero no llegaron a construirse, y a partir de 1950 trabajó en forma independiente, realizando una residencia en Pozuelo de Alarcón (1950); un edificio residencial, con Luis Casanova Vila, en la calle Bretón de los Herreros (1950-1956), y otro edificio residencial en la calle Zurbano (1954-1956). Emili Blanch regresó en 1949, reinstalándose en Girona. En las décadas de los 50 y 60 realizó varios proyectos: un colegio en Sant Narcís; la urbanización Cala Rovellada en Colera; un proyecto de vivienda de "Renta Limitada" en Carnallera (1955); un edificio en San Feliu de Guixols (1967). Amós Salvador se instaló en Bayona desde 1949, y desde allí inició una batalla legal en España para recuperar parte de sus bienes. En 1950 obtuvo una sentencia favorable que le permitió iniciar dicho regreso, instalándose en Madrid, y pasando temporadas en su casa de El Plantío, retirado de cualquier tipo de actividad profesional. Ricardo Ribas Seva regresó a Barcelona en 1952, pudiendo reemprender su carrera profesional, realizando entre otras una casa-refugio en Castelldefells, que recuerda los primigenios proyectos del GATCPAC. Juan de Madariaga retornó en 1956, logrando retomar su labor profesional en Bilbao una vez solucionados los obstáculos legales que le impedían trabajar en su país. Construyó un grupo de chalets en Baquío (1960-1963), con el que ganó el premio Pedro de Asúa otorgado por el Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro. Realizó varios proyectos en los alrededores de Bilbao: edificio de viviendas dúplex en Algorta (1968), bloque de viviendas en Portusolo (1968), Torre Amezaga en Quecho (1968), etc. En 1957 Germán Rodríguez Arias regresó a España, instalándose en Ibiza, destino simbólico de la etapa final del GATCPAC, en donde construyó un gran número de obras. Rafael Bergamín se estableció nuevamente en Madrid en 1958. Participó en diversos concursos de arquitectura y urbanismo, obteniendo un premio en el concurso de urbanización de la avenida de los Reyes Católicos (1962). Entre las pocas obras realizadas a su regreso se encuentra el edificio El Carmen (1963), en Palmanova, Mallorca.

Luis Lacasa realizó un breve a España en 1960, siendo obligado a abandonar el país al cabo de un mes de su llegada. José María Deu Amat viajó por pri-

mera vez a España en 1963, instalándose por un tiempo en Barcelona. Allí trabajó en algunos desarrollos inmobiliarios en Castelldefells y en Vilasar del Mar, en donde había sido arquitecto municipal. Alfredo Rodríguez Orgaz regresó a España en 1963. Proyectó viviendas en la costa granadina, como la Casa Mayor Zaragoza en Salobreña (1971); o la Casa Uribe en Cabo de Palos (1972). En Madrid realizó el edificio en la calle Miguel Ángel (1963); el Liceo Francés, con Pierre Sonrel y Jean Duthilleul (1970); y el estudio de factibilidad para la Ampliación y Reordenación del Museo del Prado (1975). En París participó en el diseño de la nueva Sala de Comisiones de la UNESCO (1981). Juan Capdevila Elías retornó en 1964, instalándose en Madrid. A finales de dicha década, realizó un conjunto residencial en Pamplona. Germán Tejero regresó a España a mediados de los sesenta, instalándose en Madrid. Esteban de la Mora regresó en la década de los 70, realizando diversos proyectos en Madrid: casa de campo de Jorge Fernández Menéndez en El Escorial (1974); casa de José López-Rey, en Algete (1975); residencia y estudio del pintor Antonio Guijarro, Las Matas (1975); etc. Ortiz García regresó en 1977, instalándose en Llanes, Asturias, ciudad de la que fue arquitecto municipal antes de la guerra. Francesc Fàbregas regresó en 1978 regresa a Barcelona, siendo prácticamente el último de los arquitectos exiliados catalanes ligados al GATCPAC que volvieron a su lugar de origen[31]. Domingo Escorsa, por ejemplo, regresó posteriormente, en la década de los 80, significando sus últimos años el reencuentro con su tierra y su familia, si bien de una manera discreta. Es de destacar su colaboración con el proyecto de investigación que propició la llegada del Guernica a España, y por tanto la revalorización de su contenedor, el Pabellón Español de 1937[32].

Sin embargo, el evento que marcó el regreso de los arquitectos exiliados a España fue el Encuentro con Sert, Bonet y Candela realizado en Santiago de Compostela en 1975. Organizado por el Colegio de Arquitectos de Galicia y Miguel Ángel Baldellou, significó la reunión de los tres arquitectos del exilio que mayor repercusión pública y profesional tuvieron a nivel mundial. Hasta el momento se habían planteado reuniones parciales, y cada uno de estos protagonistas había dado charlas y conferencias en entornos académicos o profesionales. El encuentro de Santiago representó el disparador inicial del regreso simbólico de la arquitectura del exilio.

Quisiera cerrar esta comunicación trayendo a colación la frase que refiere Luis Felipe Vivanco[33] en su diario personal al enterarse del propósito que tiene su tío, Rafael Bergamín, de regresar a España: "Esa es la ventaja que nos llevan los desterrados: que todavía les ilusiona España". Creemos que no hay frase que pueda condensar de manera más lacónica y certera lo que entraña una poética del exilio.

31. En dicho retorno fue contactado por un grupo de jóvenes arquitectos, entre los que se encontraban Emili Donato, Josep Quetglas y Pere Hereu que pretendían reivindicar y recuperar la memoria del GATCPAC y de sus protagonistas. Véase Eduard Bru y Josep Lluís Mateo, 1978, "Fabregas: el GATCPAC, aun", *Jano*.

32. Véase en este sentido ALIX TRUEBA, Josefina, ed. 1987 *Pabellón Español Exposición Internacional de París 1937, catálogo de exhibición*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.

33. Luis Felipe Vivanco Bergamín, arquitecto y escritor, participó con su tío Rafael Bergamín en el proyecto de la colonia El Viso, quedando encargado del mismo al concluir la Guerra Civil. VIVANCO, Luis Felipe, *Diario 1946-1975*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 94-95.

PONENCIAS

ENRIQUE X. DE ANDA
Luis Barragán

BEATRIZ COLOMINA
Towards a global architect

JORGE FRANCISCO LIERNUR
Fiebre tropical. Nuevos trayectos y nueva geografía en la cultura arquitectónica internacional como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial (1940/1960)

JOAQUÍN MEDINA WARMBURG
El viaje moderno y sus formas simbólicas

JOSÉ MANUEL POZO
Viajar con brújula. A propósito de un viaje de García Mercadal y otro de Ortiz-Echagüe

LUIS BARRAGÁN

Enrique X. de Anda

Siendo uno de los personajes de la cultura arquitectónica moderna más conocidos, Luis Barragán ha concitado ya muchos intentos de aproximación teórica para tratar de entender las motivaciones que lo llevaron a dar lugar a la obra creada. No son pocos los elementos que lo hicieron un caso singular en la historia de la arquitectura moderna: no se planteó problemas de reivindicación social a través de la arquitectura (como la mayoría de sus colegas mexicanos en la década de los veinte), no teorizó sobre el significado de la historia ni se involucró con el potencial a que daría lugar la nueva tecnología de la construcción, nunca ejerció la docencia, ni se expresó en conferencias o mediante ensayos escritos con un vocabulario que denotara el dominio del léxico arquitectónico de las vanguardias. A lo largo del que yo he llamado periodo formativo de los veintes y treintas, trabajó intensamente para no perder el recuerdo del aroma de los mirtos de la Alhambra y la visión de los escurrimientos de agua de Mazamitla en Jalisco, hasta que definió el repertorio que haría posible la reelaboración arquitectónica de sus recuerdos: diseño de jardines, densidad de los muros recubiertos con colores estridentes, y un balance muy peculiar entre espacios umbríos y la filtración de la luz solar a través de pantallas translúcidas. En diciembre de 1976 a los 74 años de edad, Luis Barragán respondió así a una pregunta hecha por Elena Poniatowska sobre las influencias que habían sido determinantes en su vida: "(…) (Elena) *¿Conoces el Generalife en Granada? Aun recuerdo el olor maravilloso de los arrayanes. Todo eso forma el placer de la vida. No es que yo sienta que mi misión sea la de ser un buscador de placer, pero sí creo que puede proyectarse belleza y que la belleza da placer'*"[1] Barragán elaboró a lo largo de por lo menos 15 años (de 1926 a 1940) y a partir de un viaje a Europa, y particularmente una visita a la Alhambra, un imaginario arquitectónico consecuente con el mundo de sensaciones que habría sido parte de su vida desde la adolescencia, reuniendo para ello los temas que le permitieron dar lugar a los espacios con los cuales recreó esas vivencias.

La hipótesis que ha vertebrado el presente ensayo es la siguiente: Barragán visitó la Alhambra de Granada a los 22 años en 1924; esta fue una de las primeras experiencias espaciales con la arquitectura fuera de Guadalajara (en Jalisco), su ciudad natal; además de Granada y otros sitios en España, viajó después a Italia y Francia donde se quedó hasta 1925 El propósito que me he planteado, es tratar de entender como la visita sobre todo a los jardines de la Alhambra, contribuyó a la integración de un léxico formal con el cual diseñó y construyó varias casas habitación en Guadalajara entre 1926 y 1931, proyectos en las cuales aplicó un repertorio caracterizado por recursos ornamen-

1. Elena Poniatowska *TodoMéxico*, Tomo I, México, Editorial Diana, S.A. de C.V. 7ª impresión de la 1ª edición 1996 "Entrevista a Luis Barragán", p. 111.

tales que claramente refieren sobre todo a los exteriores de los edificios de la Alhambra; los primeros jardines importantes diseñados por Barragán datan de 1940, 16 años después de la visita a la Alhambra. En los términos que ocupa la celebración del presente congreso, la propuesta es dar mi punto de vista sobre como un viaje a España contribuyó a la maduración de un arquitecto fundamental en la cultura universal del siglo XX.

Empecemos por identificar al personaje que hizo la travesía. Luis Barragán tenía 22 años cuando en mayo de 1924 salió con un grupo de amigos en viaje hacia los países de la "Historia del Arte" (como él mismo dijo) en Europa. Según Danièle Pauly[2], en España visitó Madrid, Poblet, Segovia, Salamanca, Toledo y Granada; en Francia además de París estuvo en Chartres y Versalles, y en Italia, en Florencia, Roma y Tívoli. No hay elementos para citar el orden de visita por país, de tal suerte que me atengo al que me da la fuente. Compañero de viaje fue Agustín Basave, de quien lo único que sabemos es que como arquitecto se había formado en los Estados Unidos, y que había ejercido una influencia muy importante en el joven Barragán desde los años de bachillerato, motivándolo sobre todo a la lectura de la literatura y a la apreciación de obras artísticas. Parece ser que a diferencia del resto del grupo, Barragán decidió ampliar su estancia en Europa a pesar de la opinión de su familia; en una carta que recibió de su padre fechada el 15 de diciembre de 1924 entre otras cosas le dice: *"(…) todos tenemos muchos deseos de verte (…) te extrañamos mucho (…) tienes que aprovechar el tiempo en enseñarte a trabajar; con esa vida puedes perder el hábito del trabajo (…)"*[3]. Barragán se quedó todavía hasta octubre de 1925, espacio que aprovechó para asistir a la Exposición de Artes Decorativas de París (abril a octubre de 1925).

A juzgar por la insistencia a lo largo de toda su vida sobre el recuerdo del aroma de los arrayanes, debió de haber estado en la Alhambra entre la primavera y el verano, época de maduración del mirto y por tanto de floración y de aumento en la intensidad del aroma. En octubre de 1925 regresó a Guadalajara incorporándose a trabajar en el negocio de construcción que tenía su hermano Juan José, con quien ya había trabajado en 1922, y en cuyo estudio tuvo sus primeras experiencias en edificación. Reinstalado en Guadalajara, a partir de 1926 proyectó y construyó sus primeras obras en las que apareció el imaginario formal resultado sobre todo de su visita a la Alhambra, más aún que la influencia de Ferdinand Bac, que si bien después fue una referencia muy fuerte en la época de madurez (de 1940 a 1960), a mi modo de ver en los años de Guadalajara fue muy poco visible. Estos son los hechos del viaje anotados a partir de la información y junto con las primeras inferencias históricas, dejando de lado la "mitología legendaria" que no pocos autores se han obstinado en conformar.

Intentemos ahora la anatomía psicológica y sentimental del personaje que hizo el viaje, cual era su formación profesional y cual la curiosidad por la vida, para poder entender cual fue el resultado de la experiencia que según deduzco fue muy importante en la vida profesional del arquitecto, misma que ha dado origen a la reflexión que aquí se presenta. Tras una ausencia de casi dos años, cuando Barragán regresó a Guadalajara inició el proyecto y la construcción –socialmente exitoso– de casas (por lo menos 5 en 3 años, número muy importante para un joven recién egresado), que no tuvieron ninguna familiaridad con el modelo de arquitectura con el que se había construido la parte moderna de

2. Danièle Pauly. *Barragan, L'espace Et L'ombre, Le mur Et La Couleur.* Birkhäuser Editions D'architecture, Bâle, Suiza, 2002, p. 46.
3. Archivo Luis Barragán. Carta en original. (Casa estudio Luis Barragán).

la ciudad, el que además debió haber visto Barragán gran cantidad de veces. Una pesquisa de esta naturaleza necesita del aporte de un archivo que contenga información de primera mano, y de opiniones de contemporáneas dignas de crédito por la confiabilidad del emitente. Existe el archivo Barragán en la "Casa Estudio", que además de escaso en la parte antigua (la que se relaciona con este ensayo), es muy probable que haya sufrido un ultraje antes de su traslado al repositorio final. Sin embargo se han escrito al menos dos aproximaciones a la vida de Barragán que pueden ser tomados como referencias positivas: el estudio que hizo Alfonso Alfaro del pensamiento de Barragán considerando los títulos de los libros de su biblioteca, y las reflexiones de María Emilia Orendain a partir de los subrayados que el arquitecto hizo de sus libros, las fotografías que conservó a lo largo de su vida y las cartas depositadas en el archivo.

Si bien Barragán se había acercado a los estudios de arquitectura simultáneamente a que cursaba los de ingeniería, lo que más le interesó de esta disciplina fue la historia del arte (impartida por Agustín Basave desde el bachillerato y en los cursos de arquitectura), la aproximación a la práctica del oficio la tuvo como empleado en la empresa de construcciones propiedad del hermano. No hay elementos, ni aun en lo que de sí mismo dijo el propio Barragán, para sostener que este hombre a los 22 años poseía ya una cultura arquitectónica de la modernidad. Por tanto la insistencia de varios autores de que Barragán tomó contacto en 1925 con el pensamiento de Le Corbusier visitando el pabellón "L'sprit Nouveau" a mi modo de ver no es más que un elemento más de la fantasía con la que se ha querido adornar la vida del personaje. El viaje lo hizo por que era una práctica social entre las clases medias y altas de México; los hijos marchaban a centro Europa para aprender el francés y hacerse de experiencias visuales que ampliaran su cultura. Entre 1919 y 1924 había estudiado ingeniería en Guadalajara, etapa que quedó señalada sobre todo por haber iniciado una relación profesional y amistosa que duró toda la vida con Rafael Urzúa e Ignacio Díaz Morales. Los hitos que marcaron la vida de Barragán por lo menos hasta antes de sus 30 años, fueron las experiencias emotivas, las de afecto personal y de disfrute sensorial más que las de orden intelectual; el mismo Barragán cuando en la entrevista de 1962[4] recordó el viaje al que nos estamos refiriendo dijo: *"(...) visité exposiciones y no me ocupé especialmente de la arquitectura absolutamente nada. Fue una visión general de la historia del arte"*.

Podemos suponer que en el acervo formativo de Barragán en 1924 haya habido más de lo emocional que de lo intelectual, sus sentidos habían estado más activos que los procesos de relación de ideas, y por ello su proclividad hacia la experiencia sensorial más que a la búsqueda de información en textos. Lo que resultó trascendental para su personalidad fue el cuidado con el que guardó sus recuerdos y la claridad con la que pudo aplicar más tarde en sus propuestas arquitectónicas, lo que venía de los aromas lo acústico y de la mirada. En este sentido y relacionado con lo que compartió con sus dos amigos de ingeniería (Urzúa y Díaz Morales), hubo una palabra que los tres usaron para explicar la dimensión con la que imaginaban debía calificarse un ambiente por ellos diseñado: el embrujo. De las experiencias de adolescencia más importantes para Barragán fueron los días pasados en la finca familiar de Corrales, en Mazamitla, Jalisco, si hubo algo que Barragán repitió siempre con el arrobo que le daba la evocación, fue el recuerdo de esas visitas.

4. "Entrevista con el Arquitecto Luis Barragan" por Alejandro Ramirez Ugarte en *Luis Barragan Clasico del Silencio*, Enrique X. de Anda A. et al. Bogotá, Colección Somosur, (1ª Edición), 1989, p. 22.

Haciendo un primer resumen de lo acontecido hasta 1924 nos encontramos con un personaje proveniente de la clase media acomodada, oriundo de una provincia de la República Mexicana (la tercera ciudad en importancia del país), que no había visitado la capital del país (por lo menos no existe testimonio ni inferencia que así lo permita saber), y que había sido educado en la moral católica; miembro de una familia instruida pero no culta, y que visitaba periódicamente las propiedades rústicas en la zona montañosa del estado. Que estudió ingeniería quizá en gran medida obligado por el padre, particularmente severo en su trato, motivándolo a seguir el buen ejemplo del hermano Juan José quien ya tenía desde por lo menos 1922 montado un negocio de construcción. Los estudios paralelos de arquitectura debieron de haber sido motivados por Basave, quien fue su profesor en el Bachillerato y de quien aprendió el gusto por el conocimiento del arte clásico occidental, de lo greco–latino a la pintura y escultura del renacimiento, asuntos que constituían la historia del arte a principio del siglo XX. Imposible que con estos antecedentes alguien pueda sostener que al iniciar el viaje Barragán haya tenido siquiera una idea elemental, ya no digamos una posición teórica, sobre la arquitectura del movimiento moderno. Al joven Luis lo que le interesaba era aprender francés y extender el viaje lo más posible, contando con el apoyo económico de su padre que sin embargo desde diciembre de 1924 le advirtió que el envío de 300 dólares que le acababa de hacer sería quizá el último. Veamos ahora que sucedió en la estancia granadina.

En la carta del 26 de octubre de 1924 enviada a su familia escribió: *"sigo conociendo lugares que me parecen muy bonitos. Estoy haciendo dibujos para luego enseñárselos (…) también compro postales de todo lo que voy viendo. No he querido comprar cosas para no malgastar lo que me envían y poder aprovechar más tiempo mi paseo"*[5]. Con esto me es posible iniciar a proponer ciertas condiciones de cómo creo que fue la aproximación al territorio de la Alhambra. De los dibujos que dijo hacer y las postales que compró no queda nada en el archivo, pero nos presenta a alguien que dibujando va construyendo una narración muy personal de algunos acontecimientos; no tomó fotografías, pero sí compró las imágenes de estudio (las postales) que le permiten conservar el mejor ángulo del objeto, costumbre que mantuvo toda su vida. La parte referida al punto donde posó la mirada quedó registrada en el dibujo, que como habilidad no fue característica de su trabajo, Barragán siempre fue mejor describiendo o narrando como eran o quería que fueran las cosas, que dibujándolas.

Del viaje de 1924 a 1925 me ocuparé con mayor énfasis de la parte granadina, toda vez que no he podido encontrar más datos de otras experiencias en España; de la exposición de artes decorativas no hay mucho que decir, salvo el encuentro con el jardín de Ferdinand Bac del que sí haré un comentario. Durante la visita a la Alhambra se llevó a cabo una operación de efectos antinómicos que como tal, nunca ha sido explicada por los historiadores; Barragán nunca dijo que le hubiera importado el registro visual de la parte externa de la arquitectura de la fortaleza nazarí, sin embargo fue lo primero que apareció en los proyectos de las casas de Guadalajara. Por otra parte el tema de los jardines que siempre insistió en que fue lo que más le interesó, no aparecerá reelaborado hasta 1940, 15 años después del viaje en el proyecto de los jardines de Tacubaya en la Ciudad de México. No hay una sola mención al impacto visual que le pudo haber provocado la vista externa de los edificios de la Alhambra,

5. Antonio Riggen, *Luis Barragan*, España, El Croquis Editorial, El Escorial 2000, (1ª Edición), p. 139.

y menos aún del acabado decorativo de las arquerías y de las bóvedas; sin embargo la decisión con la que organizó la arquitectura de las casas de 1926 se refiere claramente a una escala que supera lo doméstico –como lo es la Alhambra– con la presencia de torres y la disposición de ventanas cuya dimensión contribuye en la lectura visual, a incrementar el peso virtual de los volúmenes. La idea que también desarrolló a partir de los años cuarenta, de que los espacios del interior surgen en binomio con los abiertos hacia el interior de la finca, está tomada sin duda y en principio de la experiencia de la Alhambra.

Tal como lo anuncié al inicio de esta exposición, la elaboración conceptual para decidir como debían ser los jardines le tomó 15 años, mientras tanto los que llegó a proyectar para Guadalajara, no alcanzaron nunca la calidad de los de la década de los cuarentas; no se trata de un juicio apoyado solo por la falta de testimonios fotográficos de época, sino que en la solución en planta de las mismas casas, no se advierte que el jardín haya tenido un papel sobresaliente dentro de la concepción que tuvo Barragán de cómo debía ser la arquitectura. Desconozco cuantos días pasó en la Alhambra aunque descarto que haya sido visita de un solo día, sin embargo me parece factible aventurar una interpretación de algo de lo acontecido; los jardines de la Alhambra lo deben haber cautivado además por la relación mental que pudo haber hecho con las experiencias de diez años atrás en la hacienda de Mazamitla, asunto que el mismo arquitecto se encargó de relatar en repetidas ocasiones y que sus biógrafos a partir de Emilio Ambasz, se ocuparon de repetir. Hay con todo un dato que me sirve para proponer una posible vinculación de recuerdos, asunto clave en la manera de ser artística del arquitecto. Barragán nunca olvidó el aroma de los arrayanes que percibió en el Generalife y en el patio de la alberca; el arrayán o mirto, es también una planta típica de la región de Guadalajara y quizá también de la zona de Mazamitla; el arrayán en Guadalajara no solo es apreciado por su perfume sino por el consumo de sus bayas como postre tradicional. No me resulta difícil proponer la conexión del perfume del Generalife con el recuerdo de los espacios que desde la adolescencia le fueron entrañables, ¿por qué razón no admitió que le impresionó no solo el aroma sino también el contenedor arquitectónico? no lo sé, pero me parece incuestionable aceptar que la construcción de sus ideas sobre la arquitectura le dio lugar primero a pensar en las fachadas con sobreposiciones historicistas, a la manera ecléctica tal como en México se había resuelto la arquitectura desde 1880; lo segundo fue priorizar el tema del jardín, para que respondiera a un imaginario que si bien se conformó en la adolescencia, pareciera ser que se sublimó durante la visita a la Alhambra y se complementó como veremos más adelante, con la experiencia literaria tomada de Ferdinand Bac. La fase de los años cuarenta, la de la plena madurez en la Ciudad de México, fue realmente la de la elaboración espacial en el interior de las viviendas, en donde la vinculación con el jardín dejó de ser accesorio prescindible para convertirse en un *sine qua non*. Esto demuestra a mi modo de ver algo que la mayoría de los autores nunca han mencionado, dejando el periodo de las casas de Guadalajara como un divertimento sin trascendencia, al que incluso al mismo arquitecto no le resultaba de particular simpatía en sus recuerdos. El trabajo que le mereció a Barragán reconocimientos desde los años cuarentas, fue resultado entre otros asuntos, de la experimentación que inició a mediados de los veinte, y sobre todo de la perseverancia en el trabajo con un modelo ideal de ambiente para la vida, al que también paulatinamente le fue dando forma trabajando las superficies murarías, el color, el sentido expresivo del jardín y el significado sim-

bólico de los espacios. Esto lo elaboró en la otra estación importante del viaje: el jardín de Bac en la exposición del año siguiente en París.

Algunos autores han creído en la necesidad de vincular a Barragán con alguno de los grandes maestros de la arquitectura moderna. Para ello les ha resultado fácil poner a Le Corbusier al paso a partir del pabellón L'Sprit Nouveau de la exposición de 1925; no hay ningún dato que permita apenas suponerlo, ni alguna huella en el trabajo del arquitecto que haga posible pensar en el seguimiento de su obra antes de 1930. Le Corbusier apareció en el trabajo del Barragán de los años treinta, no a partir de aquella tarjeta manuscrita con la indicación de cómo llegar a la Villa Saboya, con la que los mismos autores han querido argumentar el vínculo entre los maestros, sino en la forma de decenas de viviendas departamentales diseñados por Barragán en los treinta, resolviendo distintos problemas de operación, relación de espacios y claridad luminosa, todo ello a partir de un trabajo de análisis de los proyectos del maestro francés tomados de revistas y libros, igual que hizo con los de Richard Neutra y de quienes le resultaron importantes por sus lecciones espaciales. Con quien se encontró Barragán en París fue con un jardín de Bac, más importante que eso, con una edición del libro *Jardines encantados* del mismo autor. A partir de esto, se inició la incorporación de la narrativa literaria a los espacios de Barragán, conectando directamente y en primer término con el ambiente narrativo que el autor tomó de otras obras y que seguramente inventó para la Alhambra de Granada. Al respecto los dos referentes prototípicos son *Las mil y una noches*, y los *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving, ambas obras en la biblioteca de Barragán. No tengo elementos para determinar en que momento se acercó a los cuentos de Irving, pero en el caso de *Las mil y una noches* no es difícil suponer que su lectura haya sido desde la adolescencia, toda vez que esta obra se encontraba en el acervo de cultura general con el que contaban las familias de clase media ilustrada como la de Barragán. Intentar un fechamiento del conocimiento de la obra a partir de los ejemplares en la biblioteca resulta arriesgado toda vez que según se sabe, el fondo tuvo gran movilidad a lo largo de la vida del arquitecto quien muchas veces obsequió libros a sus amistades. Veamos por otra parte como se relacionan a mi modo de ver los eventos antes anunciados.

La "leyenda" del caso ha venido narrando hasta ahora, que con la visita al jardín de la exposición de París nació en Barragán el interés por la arquitectura de paisaje, interés que lo llevó a visitar otros jardines de Ferdinand Bac en la Costa Azul, e iniciar con él una comunicación epistolar; propongo intentar dar un paso adelante y ordenar los eventos para entender cual fue a mi juicio la magnitud del asunto. Sin poner en duda la importancia que Bac tuvo en la formación de Barragán, mi propuesta de interpretación es que fue más profunda la impresión que le dejó la lectura del libro que la vista del jardín, seguramente pequeño y con vegetación transportable, toda vez que se trataba de un jardín temporal por ser de feria. El libro *Los Jardines Encantados*, está ilustrado con estampas que aluden a visiones de jardines donde además de la vegetación aparecen decoraciones con recursos arquitectónicos, esculturas, columnas, medias glorietas, y en donde las fuentes y los estanques son elementos constantes. El otro tema muy importante del libro de Bac es el de los cuentos asociados a cada uno de los jardines, es decir, no se trataba solamente de arreglos de vegetación, sino de que el jardín con su arquitectura agregada, respondía a una historia particular por la cual cada elemento tomaba otra

dimensión significante además de la estética. Si bien es cierto que en las casas de Guadalajara aparecieron detalles accesorios que aludieron directamente a imágenes del libro (portones de madera, rejas y pergolados), más importante fue para la integración del imaginario arquitectónico de Barragán, el poder relacionar la existencia de las cosas de la arquitectura con los motivos de una narración, no adicional, sino básica, en tanto que era lo que movía a la creación del ámbito.

Según recordó Díaz Morales muchos años después, la llegada del libro los *Jardines Encantados* a Guadalajara cuando lo llevó Barragán a su regreso en 1926, motivó una reorientación del sentido del diseño que tenían Rafael Urzúa y él mismo, ambos amigos de Barragán desde la Escuela de Ingeniería: *"Este libro fue para nosotros una especie de desahogo, por que nos encontramos con que lo principal de la arquitectura no era seguir ninguna escuela (…) este libro (…) nos hizo sentir algo que para nosotros fue capital y que le debemos muchísimo a Luis: lo que vale de la arquitectura no es más que la forma sustancial del espacio, el sentido que tiene la armonía de la vida o de aquel trozo de vida que se desarrolla en aquel espacio, y que esto tiene que estar completamente empapado de poesía (…)"*[6]. Díaz Morales fue quien primero trabajó el tema del jardín a la manera de Bac en el proyecto de sus casas, me refiero a que no solo le confirió a este espacio un valor posicional importante, sino que también le agregó el tema literario. Dijo Díaz Morales en entrevista de 1989 sobre el primer jardín que proyectó en 1929 para la casa de Trinidad Ochoa: *"Hice también un cuento para el jardín, (…)* (un príncipe trata de atrapar a una mujer) *al momento que quiso tomarla se le convirtió en un chorro de agua (…) así como uno no se cansa de ver a una mujer hermosa, así no se cansa uno de ver un chorro de agua"*[7].

Regresemos al libro de los *Jardines Encantados* para seguir construyendo el argumento de que fue más importante la lectura del libro y el repaso de sus imágenes, que la visita al jardín de Bac, y que sobre las historias mismas lo importante no era el argumento (por lo general influido por la lírica persa de "Las mil y una noches") sino el que existiera una narración. Dice de la Vega Alfaro sobre el libro de los *Jardines Encantados*: *"Se trata no obstante de un relato literario, bellamente ilustrado por el autor (…) el relato es una agradable "espagnolade", una obra cuyo clima no es muy lejano del exotismo un poco fácil de Merimée y de Bizet (…), el espacio es un protagonista capital en esta obra, en donde una mujer apenas entrevista, ardientemente deseada, se acerca y se esconde, parece ofrecerse y se fuga (…) el jardín no es solo un escenario. Es el protagonista gracias al cual los otros dos personajes (el enamorado anhelante y desconcertado y la mujer espléndida) pueden realizar su destino de no reunirse jamás"*[8].

María Emilia Orendain, la autora que ha explorado en los testimonios de la emotividad de Barragán, hizo una radiografía sentimental del personaje analizando entre otros elementos la colección de cartas entre el arquitecto y sus amantes. Dentro de este territorio se pone de manifiesto la peculiaridad de Barragán respecto a las mujeres, provocando el alejamiento súbito cuando pareciera que la relación se aproximaba a su consolidación, sucediendo lo mismo que en los cuentos de Bac, en donde finalmente es imposible la estancia final de los dos enamorados. En ese sentido no hago a un lado la posibilidad y la propongo como hipótesis, de que la atracción hacia el cuento de Bac se haya

6. Entrevista a Ignacio Díaz Morales. Enrique X. de Anda, et al, *Luis Barragán clásico…* pp. 192-193.
7. Ibidem, p. 195.
8. Alfonso Alfaro de la Vega "Voces de la tinta dormida: itinerarios espirituales de Luis Barragán" en *Revista Artes de México*, n. 23, primavera 1994 (*En el mundo de Luis Barragán*), p. del ensayo 43 a 63.

debido a la identificación de Barragán con su propia circunstancia. La carta de Barragán más antigua que conozco testimonio de una situación amorosa, es la que le dirigió a Teresa (no cita el apellido) desde Chapala, Jal. el 9 de julio de 1930, hay en ella un párrafo que parecería ser el anuncio de lo que después fue su vida sentimental, que es lógico suponer ya se había expresado desde tiempo atrás; esta circunstancia me permite vincularlo al tema de los "Jardines Encantados". Escribió Barragán: *"(…) experimenté por momentos una tranquilidad voluptuosa y triste al resignarme a perderte, al resignar a perder a la mujer que me ha hecho amar la vida haciendo nacer en mí un cariño tan profundo que me ha obligado a manifestarme un poco tal como soy. Sabes bien que mi timidez no deja abrir mi persona tan fácilmente (…)"*[9].

Orendain, cuyos libros conviene revisar para obtener una imagen que desde el punto de vista sentimental, desmitifica la calificación facilona que se ha extendido sobre la personalidad de Barragán, ofrece en un párrafo una clave muy importante para la comprensión de esta personalidad: *"El psicoanálisis nos advierte que la relación amorosa es especialmente propensa a la búsqueda de conexiones secretas entre los placeres y los arquetipos de la infancia (…) en Barragán esta disposición parece especialmente desarrollada. Esto explicaría su afinidad con la tesis proustiana de la memoria: hay personas que aman a través de la evocación"*[10], y continua explicando *"(…) nos consta por sus apuntes íntimos que no le satisfizo ningún amor (…) muy posiblemente se trata* (bajo la explicación psicoanalítica) *de una forma más o menos elaborada de narcisismo: el yo que ama el narcisista no es solo un cuerpo, es también un alma (…)"*[11].

Veamos ahora como propongo conectar toda esta información sobre la vida sentimental del Barragán maduro, con el joven de 23 años que descubrió el libro de los *Jardines Encantados*. Orendain dice sobre el libro en cuestión que es un (…) *romancero a la vieja tradición de la poesía española que se remonta, por lo menos, a Jorge Manrique y Quevedo (…) es un análisis psicológico literario de una arquitectura itinerante…"*[12]. La narración refiere a un personaje femenino que a mi modo de ver es la clave para entender la conexión de Barragán con los temas recogidos durante su viaje: las murallas de la Alhambra, los jardines interiores, el aroma del mirto en el Generalife y su vinculación con Guadalajara, la formulación de una idea para dar forma al sitio ideal por él imaginado, y finalmente el argumento de una mujer inasible que es la dueña del jardín. El fantasma de la mujer que aparece en los "Jardines Encantados" se llama "Minguilla", y no coincido con Orendain en la explicación intelectualizada de que Barragán la vio como la musa de la arquitectura, prefiero pensar que fue el ideal de mujer, que mientras mayor grado de perfección más se aproxima a la imposibilidad. En la narración Bac asumiéndose como el protagonista del cuento pregunta por ella y recibe la respuesta de un ermitaño: *"(…) si quieres reunirte con ella, toma la ruta que sigue este torrente (…) verás brillar unos jardines, vastos como ciudades. Es ahí donde habita Minguilla. (…)"*[13]. Termino esta parte citando otro comentario de Orendain sobre los amores de Barragán y su relación con "Minguilla" perpetua habitante de sus jardines: *"Las mujeres que conoce lo cansan, lo fastidian, lo hunden en una rutina que a sus ojos debió haber sido pavorosa. ¿Barragán estaba a la búsqueda de su Minguilla personal? su biografía parece indicar que sí"*[14].

Veamos ahora por último como enfrentó Barragán el campo de trabajo que tanta mortificación le había provocado al padre, una vez que hubo regresado a

9. Antonio Riggen, p. 141.
10. María Emilia Orendain, *En busca de Luis Barragán*, México, Edificaciones de la noche, 1ª edición, 2004, 3 Tomos, Tomo III "El instante fugaz", p. 37.
11. Ibidem, p. 42.
12. Ibidem, Tomo I, "El recorrido de la simplicidad", p. 70.
13. Ibidem, op.cit Tomo I, p. 71.
14. Ibidem, p. 74.

Guadalajara a finales de 1925. De manera general y a partir de la información que han registrado sus biógrafos, las cosas se dieron del modo siguiente: volvió a Guadalajara entre septiembre y octubre de 1925, su madre murió intempestivamente en diciembre de ese año, es de suponer que esto le haya representado un impacto emocional muy severo toda vez que según supongo, su relación filial fue más estrecha con ella que con el padre. En 1926 regresó a trabajar con su hermano Juan José iniciando a preparar promociones personales de proyecto arquitectónico; en 1927 construyó con proyecto suyo las primeras casas en Guadalajara. En esta etapa que perduró hasta principios de los treintas, hubo al menos tres eventos que preludiaron su partida definitiva a la Ciudad de México en mayo de 1935: primero la muerte de su padre en Chicago en marzo de 1930 estando Barragán presente, circunstancia que a mi modo de ver fue la ruptura definitiva con los últimos lazos que lo ataban a la provincia. El segundo fue un viaje a New York en febrero de 1931, con el cual inició a tirar redes al mundo después de la experiencia del viaje al mediterráneo en 24 y 25, y lo último fue un segundo viaje a Europa en junio de 1931.

Previo a trazar el perfil del arquitecto justo al principio de esta etapa final de Guadalajara, describamos de manera sucinta cuales fueron las cualidades de la arquitectura que proyectó en esta ciudad, y tratemos de seguir la línea de formación del imaginario espacial y de formas que según nuestra hipótesis, inició en la Alhambra. Tengo hecho un registro de once intervenciones arquitectónicas en el género de vivienda para este periodo, me ocuparé de trazar comentarios generales sobre solo dos de las casas, de hecho las más importantes por la calidad de sus resultados y por que en ellas aparecieron los primeros experimentos bien estructurados de trabajo con jardines, así como un entorno arquitectónico cuya escala y densidad alude al de la Alhambra. Si bien en la mayoría de estos casos el trabajo espacial fue todavía torpe, en las casas de Efraín González Luna y de Gustavo Cristo se encuentran experiencias muy importantes que se sumaron a la experimentación espacial de la década de los cuarenta. Para dar lugar a partir de 1940 al léxico arquitectónico que lo ha distinguió internacionalmente.

Algo que destaca en ambos proyectos es la gran dimensión tanto de los terrenos como de las fincas construidas, tema que se relaciona con la suficiencia económica de los propietarios, y la disposición de libertad para que el arquitecto expusiera sus propuestas; la diferencia de calidad respecto de las otras obras de la época nos permiten suponer que hubo mayor autonomía en las decisiones a cargo de Barragán.

En ambas edificaciones destaca la volumetría cerrada con yuxtaposiciones apareciendo la reminiscencia de la torre como un elemento muy importante en el contexto de la casa; la teja de bovedilla llamada en México árabe, se presenta esmaltada en color verde, en algunos casos sobre cubiertas inclinadas y de cuatro mantos, y en otros como perfil rematando muros. Aparece la fuente en una etapa primitiva como un accesorio decorativo más, no como parte del discurso de significados que por ese entonces ya había iniciado Díaz Morales; las carpinterías de ventanas y puertas tienen francamente un sentido plástico que proviene en muchos casos de las fases modernas de la Alhambra y de otros edificios islámicos en Andalucía, una modernidad proveniente de mediados del siglo XIX y que corresponde con mucho al repertorio que los extranjeros, en particular los franceses, inventaron en torno al mundo islámico peninsular.

Igual de importante en ambos casos fue el desprendimiento de la casa hacia el jardín; en la casa González Luna la conexión la hizo un pabellón de planta cuadrada con caída de agua incorporada, que señaló la transición entre el mundo obscuro del interior y lo que se anunciaba como el dominio del jardín. En la casa Gustavo Cristo encontramos por primera vez un tema que fue desarrollado a lo largo de toda la vida profesional del arquitecto: el patio de piso duro que rebasa su tarea funcional, para convertirse en un sitio de estar tan importante y a veces más que la estancia familiar interna. En este caso la fuente supera también su principio decorativo, y aparece ya con la condición simbólica que el autor había observado en la arquitectura islámica de Granada.

Barragán tenía 27 años cuando concluyó la parte nuclear de la casa Cristo en Guadalajara, se preparaba para ingresar de lleno en el campo del proyecto de arquitectura, a tal grado que logró que la primera mención propagandística a su obra se hiciera en dos revistas norteamericanas: *Architectural Digest* de septiembre, y *House and Garden* de octubre, ambos de 1931. Lo que me interesa seguir resaltando es que desde el segundo lustro de los veintes y a lo largo de la década siguiente, Barragán fue construyendo mentalmente un dispositivo de vacíos y paredes de gran peso virtual, que vinculados más adelante con jardines de gran espesura, le permitieron hacer puestas en escena de los temas que había colectado desde su adolescencia. Emilia Orendain dijo respecto de este fenómeno: *"Las ensoñaciones de Bac en la "enceinte" mediterránea, en la tierra yerma de Andalucía y el sur de España, despiertan el recuerdo proustiano de Barragán de las horas de dulce vigilia, del gran mediodía en la sierra de Mazamitla, del atrio que resiente el tiempo, como los portales de una hacienda, siempre viejos e incapaces de ocultar su memoria…"*[15]. Sin embargo es quizá la definición de Jorge Alberto Manrique sobre la forma en como Barragán aprendió a manipular sus recuerdos para construir un imaginario consecuente con su proyecto de vida, la que me sigue pareciendo la más clara y precisa: *"No es el juguete perdido el que nos permite recuperar, para enriquecernos, los valores de la infancia, sino nuestro recuerdo, hoy, de aquel juego"*[16]. A partir de 1940 Barragán se volcó de lleno en sus jardines, primero los cuatro experimentales de Tacubaya de los cuales uno de ellos sería el suyo a partir de 1947, y después el que a mí me parece el parteaguas en el pensamiento de Barragán, el de "El Cabrío", donde por primera vez el jardín pasó del nivel de piso para constituirse mundo de cuatro dimensiones. Quizá en este momento Barragán descubrió que "Minguilla" lo había seguido al nuevo mundo.

Termino con este pensamiento de Barragán expresado en una entrevista en 1981, siete años antes de su muerte: "(uno va) *de un espacio a otro, de un descubrimiento al otro, como en los patios de la Alhambra de Granada, que tanta influencia tuvo en mí (…) yo he ido viviendo solo toda mi vida. Con la misma soledad que habita en cualquier ser humano. El arte y la religión ayudan a salir con ella y darle sentido a la vida. Sin religión, sin mito, no habría catedrales, no habría historia del arte"*[17].

15. Ibidem, Tomo 3, *El diario de un alma*, p. 97.
16. Jorge Alberto Manrique "Luis Barragán, arquitectura nacionalista" en, *La semana de Bellas Artes*, n. 137, 16 de junio 1980, INBA, p. 81.
16. Entrevista por Marie - Pierre Toll. En: Antonio Riggen, *Luis Barragán*, p. 134.

TOWARDS A GLOBAL ARCHITECT

Beatriz Colomina

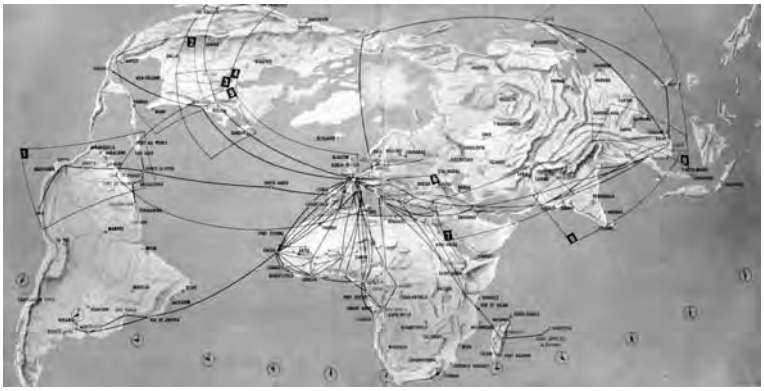


Fig. 1. Map from *My work*.

"This American country is dimensioned for the plane. It seems to me that airline networks will become its efficient nervous system"

Le Corbusier, *Precisions*, 1929

"Today, after more than a century of electric technology, we have extended our central nervous system itself in a global embrace, abolishing both space and time as far as our planet is concerned"

Marshall McLuhan, *Understanding Media*, 1964

Towards the end of his life, in his last retrospective book, *My Work* (1960), Le Corbusier publishes a full-page map of global flight paths, probably taken from Air France –the center of the world is Paris– and writes, "The world now has 24 solar hours at its disposal. Marco Polo took his time. Nowadays we say: 'Here are your papers, Sir, your contract and your airline ticket. Leaving at six to-night, you will be in the antipodes to-morrow. You will discuss, you will sign and, if you wish, you can start back the same evening and be home next day'"[1] (Fig. 1).

1. Le Corbusier, *Le Corbusier, My Work*, trans. James Palmes (London, 1960), p. 152. Originally published in French as *L'Atelier de la recherche patiente* (Paris, 1960).

Air travel was revolutionized in the late 1950s with the arrival of commercial jetliners. The Caravelle and the Boeing 707 introduced by Air France in 1959 cut flying time in half with the company claiming "the two best jets on the world's largest network", then covering 350,000 km. But it is not just that space has collapsed with the introduction of rapid air travel, but time has expanded. Le Corbusier already foresees the implications of this new condition for the architect. Practice is no longer local and time is continuous, almost a banality today when architectural offices with outposts in several cities around the world, connected through the internet and video conferencing, work twenty-four hours a day with the office in Beijing, for example, picking up a project that the New York office worked on the day before while the New York office goes to sleep. And it is not just twenty-four hours but every day of the week. As Bernard Tschumi puts it: "Now you work around the clock, seven days a week. In Abu Dhabi, for example, Sunday is not a holiday. So you travel on Saturday and work on Sunday"[2].

Le Corbusier saw this collapse of traditional space and time as nothing less than the emergence of a new kind of human. En route to India, in his favorite airplane seat, he notes: "January 5, 1960. I am settled in my seat by now acquired number 5, alone, admirable one-man seat, total comfort. In fifty years we have become a new animal on the planet"[3].

This posthuman is an animal that flies, the airline network is its "efficient nervous system"-its web covering the globe The hyper-mobile architect is a symptom of a globalized society in which humanity will be necessarily transformed. Nearing the end of a fifty-hour set of continuous flights, Le Corbusier notes: "Nov. 30, 1955 (10pm Paris time=6am Tokyo time). We will arrive in 2 hours. 50 hours in a plane. One could write a *Condition Humaine* on the basis of discovering-revealing airplane flight"[4].

Already in 1923 in his most famous book, *Vers une architecture*, he had written about the airplane itself as "a product of high selection". And crossing the Atlantic in 1936 in the Graf-Zeppelin, he said he had discovered "a new fauna: *the machines*", which included the "fountain pen that you put in your pocket" as well as "the airplane that handles the overseas transports of people and letters" and which included "this Zeppelin in which I am writing this very moment. I just had a look at the enchanting interior skeleton of the air vessel. What are its laws? Precise, dramatic, rigorous: economy"[5].

The evolution of these machines stimulates an evolution in the very condition of the human. By 1960 Le Corbusier was speaking about electronics as the brain of the new posthuman: "Electronics is born, that is to say, the possibility of letting robots study and establish files, prepare discussions, propose solutions. Electronics is used to make films, to make sound recordings, television, radio, etc. Electronics will offer us a new brain of incomparable capacity"[6]. The evolution of the airplane accelerates not only the speed of travel but also the speed of human transformation. The arrival of the ballistic logic of jet travel reconfigures both passenger and world: "The genius of the forms: The Super Constellation is beautiful: it is like a fish; it could have been like a bird…. etc. But since the advent of the "jets", a new threshold has been crossed: it is a *projectile=a* perforator and not a glider"[7]

2. Bernard Tschumi, interview with the author, New York, August 25, 2009.
3. Le Corbusier sketch 501, 1960, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 4. (Cambridge, Mass., 1985).
4. Le Corbusier sketch 337, 1955, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 3 (Cambridge, Mass., 1985).
5. Le Corbusier, "Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de a sculpture", written "on board the Zeppelin (Equator) 11 July 1935", presented at the Volta Congress, Rome, October 1936, FLC U3 (17) 90, p. 2. Published in *Convegno di Arti*, Fondazione Alessandro Volta, Reale Accademia d'Italia (Rome, 1937), quoted by Jean-Louis Cohen in "Sublime, Inevitably Sublime: The Appropriation of Technical Objects", in *Le Corbusier: The Art of Architecture*, ed. Alexander von Vegesack et al., exh. cat., Vitra Design Museum, Weil am Rheim et al. (London et al., 2007), p. 224.
6. Le Corbusier, "Preface to the Second French Printing", Precisions: On the Present State of Architecture and City Planning, trans. Edith Schreiber Aujame (Cambridge, Mass., 1991), p. x. Originally published in French in *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, (Paris, 1960).
7. Le Corbusier sketch 637, 1956, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 3.

SEAT NUMBER 5

Le Corbusier could be said to be the first global architect. In an age in which almost every architect is global it is hard to appreciate how radical Le Corbusier's mode of operation was. As he wrote in one of his sketchbooks on the plane Ahmadabad-Bombay, November 13, 1955:

> Corbu is all over the world, traveling, his dirty raincoat in his arms, his leather satchel stuffed with business papers, with razor and toothbrush, brillantine for a few hairs, and his suit from Paris, which clothes him here in Tokyo or in Ahmadabad (without the vest)[8] (Fig. 2).

Fig. 2. Le Corbusier travelling over the world.

Starting in 1951, when he was hired as a consulting architect by the government of Punjab for the construction of a new capital in Chandigarh, Le Corbusier went to India a total of twenty-three times, traveling twice a year, and staying over a month each time. The pace was much slower than what he suggested in 1960. Required by his contract to travel Air India, a company he loved and compared very favorably over Air France, the typical itinerary took him from Paris to Geneva or to Rome, then Cairo, Bombay and Delhi, where he traveled by car to Chandigarh and moved around by Jeep[9].

Despite the grueling schedule, he seemed to have been deliriously happy in the air, constantly making staccato entries next to the drawings in his sketchbooks. As he wrote in 1951 on the plane to Delhi:

> Plane
> 2_ hours Paris-Rome
> 4_ Rome-Cairo
> 9_ Cairo-Bombay
> 3_ Bombay-Delhi
>
> I have been in the plane since 2 o'clock Saturday. It is Monday noon. I am arriving in Delhi. I have never been so relaxed and so alone, engrossed in the poetry of things (nature) and poetry pure and simple (Apollinaire's Alcools and Gide's *Anthologie*) and meditation[10].

In the middle of monitoring every detail of the evolving mechanics of air travel (time tables, speed, cabin temperature, outside temperature, food, airports), he repeatedly becomes ecstatic and lyrical. The sketchbooks are an extraordinary diary of global movements and new perceptions generated by that movement. He writes about what he is reading on the plane, which not surprisingly often includes other polemical travelers. Marco Polo and Don Quixote keep reappearing. Travel becomes an opportunity to reflect on travel. The plane is an escape from the "cacophony" and "one man upmanship" of the world:

> 1957. Airplane 6:15pm Paris time.
>
> In this really atrocious, crushing life that I have been leading for so many years (these last years) these first six hours in flight have been a paradise. I am alone (with myself) free….
>
> I read, I think, they offer me some whiskey: one, then two. I am free, no one nor anything is bugging me[11].

Le Corbusier claims to be "at home in airborne India". He even has a seat reserved on Air India, "Number 5, called 'L-C seat.'" The airplane is his "home", an "asylum of salvation". Le Corbusier becomes one with the airplane,

8. Le Corbusier sketch 440, November 13, 1955, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 3.
9. I am grateful to Vikram Prakash for his help figuring out Le Corbusier's movements in India.
10. Le Corbusier sketches 628-629, 1951, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 2 (Cambridge, Mass., 1985).
11. Le Corbusier sketch 881,1957, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 3.

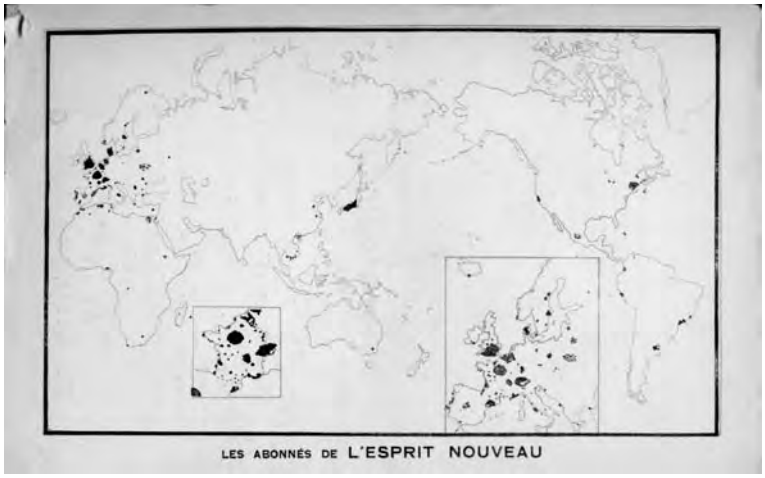


Fig. 3. Drawing of a bag.

Fig. 4. Map of the world with the location of subscribers to his journal *L'Esprit Nouveau.*

> Zurich, March 3, 1961//1:30pm we take off in Air India, my usual seat Number 5 = huge space in "Super Constellation"…. I refused the Boeing because it's American taste, even when run by the Indians! Constellation 550km instead of 1,100. But here I am at home, in airborne India This airplane asylum of salvation[12].

If the airplane is the home of the new human, its details are prototypes for a new kind of house on the ground. Le Corbusier takes specific inspiration from the airplanes that he is living in, paying attention to every little detail of the design. He admires the interior, the reclining chairs, the storage bins, etc. He even requested drawings from the designer[13].

The tight economy of space in the airplane gives him ideas for his current projects, as the ocean liner and the car had once been the inspiration. In a sketch of a berth of an Air France plane he writes: "Constellation arrived New York January 23, 1949 a couchette makes an adorable nest for 2 to chat, oriental fashion. One would not dare build it in a house"[14]. Nevertheless, a few months later he uses the sketch to plan the rooms of the Unité[15]. And in 1961, on the Boeing to Delhi, he notes that "the cream white casing above the seat" could be used in the "Ville Radieuse dwelling in Marseilles"[16]. Even the dishes are of interest to him: "June 15, 1960 Paris ask Air France Boeing //where can I buy some stackable metal dishes, like those used in the New York-Paris plane on June 15th//These are very simple but very adaptable dishes//very shiny//In-flight service"[17]. Fellow travelers' equipment becomes a source of interest as well. He draws a sketch with detailed measurements of a traveling bag, and around it he writes: "Air India plane//zipper//A serious Japanese man (minister perhaps), has this soft wild boar's hide courier's bag//find out about that to replace mine"[18] (Fig. 3).

Even the outside decoration of planes becomes a key source of inspiration. Observing the bright gleaming paint on the metal fuselage, he develops the concept for the enamel painted doors of Chandigarh[19]. But ultimately he wants to redesign the space of an airplane himself. Seeing Air France as inferior to Air India, he repeatedly proposes the French company to "outfit their planes" in a more modern way[20] The dream never materialized, which may explain Le Corbusier's increasing diatribes against Air France. On a trip to India via Tokyo he writes:

12. Le Corbusier sketches 688–90, March 3, 1961, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 4.
13. In 1951, for example, he reminds himself in a sketchbook: "On return [to] Paris//Write to Tata= congratulate him on plane Bombay-Delhi leaving October 29, 1951 at 8:30am ask him for drawings of the plane + drawings of the reclining armchairs (remarkable)//for 226 x 226 x 226". Le Corbusier sketch 625, 1951, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 2.
14. Le Corbusier sketch 330, 1949, in Le Corbusier Sketchbooks, vol. 1 (Cambridge: MIT Press, 1985).
15. "June 11, 1949. Room 1//room 2//cross section inspired by Air France Constellation February 22, 1949 Paris New York" Le Corbusier sketch 331, February 22,1949, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 1.
16. Le Corbusier sketch 791, 1961, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 4.
17. Le Corbusier sketch 575, June 15, 1960, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 4.
18. Le Corbusier sketch 104, 1958, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 4.
19. Le Corbusier sketches 276–77, 360, 1959, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 4.
20. Le Corbusier sketch 123, July 24, 1954, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 3.

Fig. 5. Le Corbusier.

October 31, 1955. Air France's "Super Constellation" plane is not "Super" … The 1st class (cabin) = a line of portholes overlooking engines the remainder 5 or 6 lines overlooking wings you don't see a thing. Sickening uproar! Air India … 1st class cabin = nice portholes, table, comfort, elegance of the woodwork"[21].

In 1957 he tries to do the Air France headquarters, writing to the head of the company: "This state of French inferiority. If L-C does Air France = international activity"[22]. In fact, Le Corbusier's real ambition seems to be to design international activity itself, Le Corbusier's fascination with jet travel and the new space of global airline networks grows out of the relentless fascination with global communication that structured his career from the beginning.

GLOBAL CIRCUITS

Even before transatlantic air travel became possible, Le Corbusier was dreaming of a global practice through publications. In his journal *L'Esprit Nouveau,* n. 17 (1922), he published a map of the world with the location of subscribers to the journal which reaches five continents, with dots all over Europe but also in several countries in Africa, Asia, North and South America, and even Australia (Fig. 4). How important this outreach was for him is evident when in his last book, which included the Air France map he had requested from the company, he quotes the opening words of a speech welcoming him to Sao Paulo by the State parliament in 1929: "When the first issue of *L'Esprit Nouveau* reached Brazil, we felt the impact of a great event"[23]. His publications had preceded him, even made the invitation to lecture possible in the first place. In reverse, the tour in Latin America generated his book *Precisions* out of the lectures. Publication generates travel that generates publication and in the middle of this cyclical engine, projects are produced (Fig. 5).

From the late twenties on, Le Corbusier was repeatedly in South America, lecturing and making urban proposals for Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro, Bogota, and ultimately developing projects such as the MES (Ministério da Educação e Saúde) or the Cite Universitaire of Rio, the Curruchet house in La Plata (Argentina), and the unbuilt Errazuris house in Chile.

21. Le Corbusier sketch 323, October 31, 1955, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 3.
22. Le Corbusier sketch 817, 1957, in *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 4.
23. Le Corbusier, My Work, p. 49. Also "American Prologue", in *Precisions*.

Fig. 6. Graf Zeppelin.

Fig. 7. Le Corbusier in Athens.

In his first trip to South America in 1929, Le Corbusier took his time, traveling by ocean liner to Montevideo and Buenos Aires and then mostly by plane, accompanied by such pioneer aviators as Jean Mermoz and Antoine de Saint-Exupéry, and staying from September to December in Buenos Aires, Sao Paulo, and Rio de Janeiro. It was in this first trip that he developed the first sketches for the plan for Rio, sixty kilometers of elevated highway with housing underneath. He returned in 1936 traveling in the Graf Zeppelin, between Frankfurt and Rio via Recife (Fig. 6). The flight was sixty-eight hours to Recife alone. Oscar Niemeyer describes him arriving like a god, first to step off the Zeppelin, after a rough landing that had worried the local architects eagerly waiting for him in the hangar[24].

Le Corbusier published, lectured, and worked all over the world, developing urban plans –some of them unsolicited– for "Algiers, Stockholm, Moscow, Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro, Paris, Zurich, Antwerp, Barcelona, New York, Bogota, St. Dié, Marseilles, and Chandigarh"[25], and completing building in such far away cities as Moscow, Rio de Janeiro, La Plata, Tokyo, Baghdad, Ahmadabad, and Boston. As his global reach expanded, the space of his movements increased radically. His practice was finally unthinkable outside jet travel. If in the twenties he was already fascinated with the global distribution of the subscribers, in 1960 he was obsessed with the new kind of mobility of the architect.

Even Le Corbusier's architectural education consisted of traveling. Speaking, as he often did, in the third person, he writes:

> At nineteen, LC sets out for Italy, 1907 Budapest, Vienna; in Paris February 1908, 1910 Munich, then Berlin. 1911, knapsack on back: Prague, Danube, Serbia, Rumania, Bulgaria, Turkey (Constantinople), Asia Minor. Twenty-one days at Mount Athos. Athens, Acropolis six weeks…. Such was L-C's school of architecture. It had provided his education, opening doors and windows before him, into the future (Fig. 7)[26].

Le Corbusier draws a map of his journey, publishing it repeatedly from 1925 on, until the maps of jet travel take over. The path of the solitary student giving way to the nervous system of a new kind of human …

GLOBAL EDUCATION

If international travel was the architectural education for Le Corbusier, who never went to architectural school, in the seventies the Architectural Association (AA) in London under the leadership of Alvin Boyarsky became the first truly global school of architecture. Boyarsky, who went to the AA from Canada via Chicago, used to boast that the school included students and faculty from thirty countries. That he was keeping count already indicates a high level of self-consciousness. Even before he was elected chairman, Boyarski, as director of the International Institute of Design (IID), which he founded, coordinated from his kitchen table in Chicago the first "Sumer Sessions" that took place in London, housed at the Bartlett School of Architecture, in 1970. This summer school program brought together architects and students from "twenty-four countries" in Boyarsky's account[27]. The faculty included such figures as Arata Isozaki, Hans Hollein, Nicolaas Habraken, Adolpho Natalini, Yona Friedman, Charles Jencks, Juan Pablo Bonta, Stanislaus von Moos, Peter Cook, Andrea Branzi, Germano Celant, Cedric Price, Gordon Pask, James Stirling, Reyner Banham, etc.

24. Le Corbusier traveled to Rio in the Graf Zeppelin, "the magnificent 237-metre German airship that, between 1928 and 1937, made 143 impeccable transatlantic flights. 'I went to meet him'… Le Corbusier descended from the air, 'a mighty god visiting his pygmy worshippers,' says Niemeyer". Jonathan Glancey, "I Pick Up My Pen. A Building Appears", *The Guardian*, The Arts, Wednesday August 1, 2007, p. 23. "The 13th of July of 1936, all the architects of the project of the MES were waiting for him in the hangar of the Zeppelin, 45 km from the center of Rio de Janeiro. A wretched landing had them very worried but Le Corbusier was first off the plane". "Interview with Carlos Leao", Rio de Janeiro, 1981, quoted in Elizabeth D. Harris, *Le Corbusier: Riscos Brasileiros* (Sau Paulo, 1987).
25. Le Corbusier, *My Work*, p. 50.
26. Ibid., p. 21.
27. Boyarsky described it as "an unusually active commuting axis embroidered by a network of lecture circuits and sundry snoops on both sides of the Atlantic" and went on to talk about the "kaleidoscopic nature" of applicants coming from "every corner of the world": "Oslo, Santiago, Zurich. Cincinnati, Stuttgart, Trondheim, Sydney, Buenos Aires, Helsinki, New Delhi, Ljubljana, Washington, DC, etc". Alvin Boyarsky, "Summer Session, 1970", *Architectural Design* 41, n. 4 (April 1971), p. 220. By the next summer session in 1971, the outreach had expanded even further to Tokyo, Lima, Ankara, Guadalajara, Brisbane, Ahmadabad, Yokohama, Stockholm, Chicago, etc.

Fig. 8. Le Corbusier, Malraux and Malhotra.

As if to emphasize the internationalism of the school, the advertisement for the summer session in 1972 had a multi-exposure image of an airplane (a sleek De Haviland Comet) taking off. The logo of the school was the front elevation of an airplane, the machine that made it all possible. The new Boeing 747 would soon become the fetish of a whole generation of students and teachers. Student Paul Sheppard did his diploma thesis at the AA on the 747 and many faculty from Dennis Crompton to Bernard Tschumi obsessed about its modernity, speed, size, comfort, and affordability, as if describing an ideal building.

But it was not just jet travel that brought them together but, in what seems an anticipation of a more contemporary situation of electronic social networking, Boyarsky speaks of the success of the summer sessions as "cheered on particularly by the 'global village' servicing chats and by the example of the 'linking-up' forays performed by the optimists on the London scene"[28]. The objective of the summer sessions, according to Boyarsky, was simply "to provide a forum and a platform in an optimum setting... an opportunity for cross fertilization, interchange and first-hand contact"[29].

Elected chairman of the AA on the basis of the extraordinary success and allure of the summer sessions, Boyarsky extended the same formula to the school itself. What had been a very British school, well known through its publications, many of which were little magazines produced by the students, became a truly global school of architecture. The school inaugurated a new form of pedagogy in architecture where the objective was not to educate the student architect in the profession (Boyarsky thought that this was something that could be learned in architectural offices) but to immerse the student in a global conversation. The AA had the first commuter teachers. From 1976 onwards Bernard Tschumi, for example, went to London from New York every two weeks[30].

But it was not just the faculty of the AA which was international and mobile. In the mid-seventies the government took away the grants that British

28. Ibid.
29. Ibid.
30. Bernard Tschumi, in interview with the author, August 2009.

Fig. 9. Le Corbusier arriving in Zurich.

students used to receive to support their studies at the AA. Alvin traveled around the world to places like Malaysia, Japan, and Korea to recruit students and the internationalism of the school grew exponentially[31].

> The mobility of students and faculty was part of the philosophy of the school. Boyarsky himself claimed he didn't have a base, despite the fact that he was chair at the AA and living in London: "I don't have a base. I move around the world and so I always think of my activities as being involved with international events"[32].

Eventually, Alvin was rarely to be seen outside the school. The international network that he had cultivated through his own travel now traveled to the AA. The school itself became a compacted global scene, with publications streaming back out of it to the world. What Le Corbusier called the new nervous system of the airline network, becomes the nervous system of the school itself. And as with Le Corbusier, what started as exchange and diffusion of ideas eventually turn into actual projects. The AA generation that circulated ideas through teachers and books would form the core of a new generation of global practitioners. Some of the best and most mobile teachers, like Koolhaas and Tschumi, and their students, like Hadid and Holl, would lead an international avant-garde with major projects throughout the world. A generation that grew up trafficking in ideas is now trafficking in projects.

An even younger generation, like FOA (Alejandro Zaera Polo and Farshid Mousavi), Asymptote (Hani Rashid and Lise Anne Couture), Reiser + Umemoto (Jesse Reiser and Nanako Umemoto) and Carme Pinos, for example, have had their first real opportunities to build away from the U.S. or Europe. China, the Emirates, Latin America, etc. have become the places for testing ideas and where new figures are tested. Very often, it is a former student going back to their own country who makes the connection for their teacher to do a project. These new sites of production are not only experimenting with young architects, they also experiment with all forms of diversity. Women architects and African architects, for example, are increasingly commissioned to do major civic buildings in distant countries. The most radical work now appears continents away from the traditional sites of academic and professional power.

Even the most ordinary local commission has become infused with extraordinary global forces. The new economy of global movement envisaged by Le Corbusier, and prototyped in his own operation, has become normalized. The new kind of human he designed for, as if designing for himself, has become the generic client. Everyone moves in countless networks. From computer to cell phone, you no longer have to get on the plane. Everyone is already in seat number 5, a window seat.

31. Ibid.
32. Alvin Boyarsky, interview by Bill Mount, 1980, in Alvin Boyarsky's archives in London. Cited by Irene Sunwoo in "Pedagogy's Progress: Alvin Boyarsky's International Institute of Design", *Greyroom* 34 (Winter 2009), p. 31.

FIEBRE TROPICAL. NUEVOS TRAYECTOS Y NUEVA GEOGRAFÍA EN LA CULTURA ARQUITECTÓNICA INTERNACIONAL COMO CONSECUENCIA DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1940/1960)

Jorge Francisco Liernur

En 1945, con el apoyo oficial del Departamento del Estado, Richard Neutra viajó a través de varios países latinoamericanos como representante cultural de los EE.UU., y participó de la primera conferencia organizativa de las Naciones Unidas en San Francisco y de la Conferencia Panamericana en Río de Janeiro. Residente en los EE.UU. desde fines de los años veinte, la relación de Neutra con la región había comenzado dos años antes, cuando se desempeñó como experto elegido por Rexford Tugwell para desarrollar aspectos técnicos de sus políticas de reforma en Puerto Rico[1].

Richard Neutra, Proyecto de Hospitales, Puerto Rico.

En 1951 Sigfried Giedion viajó a Sao Paulo para presidir la Primera Bienal de Arquitectura realizada en esa ciudad latinoamericana. Ese mismo año Giedion publicó *A decade of new architecture*, un libro en el que daba un lugar relevante a la arquitectura de la región. Para Giedion durante la década analizada se había producido un retroceso generalizado de la arquitectura moderna, incluso cubierto de *humanising architecture*, con lo que evidentemente atacaba la producción Sueca y el llamado *new empirism* británico. En dirección inversa advertía que por fortuna ese retroceso comenzaba a revertirse gracias a las contribuciones de las jóvenes generaciones en USA, Canadá y América Latina.

En 1953 Henry Russell Hitchcock viajó a México, Colombia, Brasil, Chile, Argentina, Venezuela, con el propósito de organizar una exposición que mostraría la nueva arquitectura de la región en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1955).

Los mencionados son solo tres de los múltiples ejemplos que nos muestran que a mediados del siglo XX el carácter de los viajes de arquitectura fuera del ámbito euronorteamericano cambió. Ya no se tratará solo o principalmente de llevar a los países periféricos la buena nueva de la arquitectura moderna, o de salir a la búsqueda de alternativas a la herencia clásica en culturas primitivas o exóticas. Por el contrario estos nuevos viajes estarán orientados al descubrimiento o incluso a la celebración de nuevos caminos para la arquitectura moderna.

Este cambio no se debió solamente a que durante e inmediatamente después de la segunda guerra mundial los territorios coloniales fueron constituyéndose en naciones en un plan de relativa igualdad con las ex metrópolis, sino también a que en el campo específico de la arquitectura estas regiones mostraban una vitalidad y unas posibilidades de desarrollo que escaseaban en medio de la destrucción europea o del homogéneo reino norteamericano de las corporaciones.

1. Sobre la acción de Tugwell en Puerto Rico cfr. NAMORATO, Michael V., *Rexford G. Tugwell: a biography*, New York, 1988. Tugwell había sido un importante funcionario progresista del New Deal con un gran interés en la planificación: MYHRA, David, "Rexford Guy Tugwell: initiator of America's Greenbelt New Towns, 1935 to 1936", en *Journal of the American Institute of Planners*, Mayo, 1974.

En las décadas del 40 y del 50 el interés por esta nueva arquitectura producida mayoritariamente en las zonas cálidas del planeta fue tan importante que podríamos hablar incluso de una fase de 'tropicalización' de la arquitectura moderna.

Hubo por cierto quienes fundamentaban los rasgos tropicalistas en razones de carácter 'científico'. Las figuras que más contribuyeron a este enfoque fueron Maxwel Fry y Jane Drew en Europa, y Richard Neutra en los Estados Unidos.

Como es sabido, Fry y Drew actuaron en países de Asia y África donde desarrollaron sus ideas, resumidas en sus libros *Village Housing in the Tropics* (1947), T*ropical Architecture in the Humid Zone* (1956) y *Tropical Architecture un the Dry and Humid Zone* (1964). Richard Neutra, además de su experiencia californiana, incorporó las nociones adquiridas y conformadas en Puerto Rico y Brasil, las que a su vez fueron reseñadas en *Architecture of Social Concern* (1948) y en trabajos como "Sun control devices" (*Progressive Architecture* 10, 1946). Para uno de sus más calificados biógrafos –Arthur Drexler, 1982– *"Neutra experimentó en los años 40 una transición hacia una más cálida y relajada arquitectura doméstica con un gran uso de la madera y otros materiales blandos"*[2], y como lo ha advertido Nathaniel Fuster-Davis, *"evidentemente el cambio en la actitud de Neutra hacia la arquitectura en los cuarenta fue, en parte, el resultado de su corta pero productiva estadía en el Caribe. Sus casas Nesbitt (1942), Bailey (1947) y Kaufmann (1946) son un claro ejemplo de este hecho"*[3].

Paul Lester Wiener, "Rythmic Architecture", Los Ángeles.

Pero la 'tropicalización' no se limitaba a una aproximación climática. Ya a principios de los años cuarenta Paul Lester Winer –futuro socio de José Luis Sert y ex socio de Lucio Costa y Oscar Niemeyer en la construcción del pabellón brasileño en la Exposición de Nueva York de 1939– había quedado tan impactado por el estilo de los arquitectos brasileños que comenzó a proclamar el surgimiento de una nueva expresión de la arquitectura moderna a la que por su gracia y calidez llamaba 'arquitectura rítmica'[4]. La 'tropicalización' cultural se difundió durante la guerra a través de Hollywood y la figura de Carmen Miranda, pero especialmente luego del traslado de la mafia de Miami a Cuba y de sus acuerdos con el dictador Batista. El boom de los casinos y del turismo en la isla fue acompañado por el surgimiento y expansión internacional del cha-cha-cha, el mambo y otros ritmos caribeños. En este nuevo contexto la arquitectura de Niemeyer y sus compañeros de ruta se leía como sinónimo de sensualidad, libertad, gracia y alegría, unos valores que, especialmente para los europeos, en los oscuros años de la guerra y la reconstrucción parecían constituir atributos de una condición deseable pero dramáticamente lejana.

En términos arquitectónicos la 'tropicalización' significó muy especialmente que por causa de las necesidades climáticas se descubrió la ventaja de la creación de una segunda piel, separada del modernista muro de vidrio. Esta segunda piel determinaba a la vez la creación de espacios intermedios entre el adentro y el afuera, innecesarios en otro tipo de climas con largas estaciones frías. En rigor, el muro de vidrio había aparecido en las primeras décadas del siglo XX como un recurso inevitable, precisamente por razones climáticas, si se quería romper la noción de recinto. Pero podría demostrarse fácilmente que el paradigma modernista original había sido el de una arquitectura totalmente abierta, de eterna primavera[5].

2. DREXLER, A., y HINES, Th., *The architecture of Richard Neutra: from international style to California modern*, New York, c1982.
3. FUSTER-FELIX, Nathaniel, *The tropicalization of the international style: identity and criticism on the architecture of development in Brazil and the Caribbean* (Tesis doctoral), GSD, Harvard University, 1997.
4. Cfr. LIERNUR, J., The South American Way. El "Milagro brasileño", los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943), *Block*, n. 4, 1999.
5. No es por azar que el Pabellón de Barcelona, en tanto ejemplo paradigmático de la "arquitectura moderna" cumple con dos condiciones modernistas fundamentales: precisamente por formar parte de una Exposición (que como en todos los casos se realizaban en las estaciones cálidas), era EFIMERO y casi totalmente ABIERTO a su entorno.

Ernts May, Hotel Mombassa, Kenya.

El descubrimiento de las posibilidades de la segunda piel fue decisivo cuando comenzaron a advertirse los límites de una concepción purofuncionalista del modernismo. Es que esa segunda piel permitía generar no solamente formas no determinadas necesariamente por las funciones interiores, sino que además posibilitaban un manejo de los rasgos de escala absolutamente liberados de las particiones verticales u horizontales que estaban hasta entonces solo determinadas por medidas 'humanas'. La aparición de la segunda piel se presentó como un recurso para repensar la cuestión de la 'monumentalidad', algo que Le Corbusier fue de los primeros en advertir y Giedion en celebrar.

De manera que *en paralelo* con la difusión del burocratizado *international style*, la 'tropicalización' sedujo a los arquitectos modernistas en todas partes. Las obras y las creaciones plásticas que venían del Brasil constituían uno de los modelos. Las creaciones y descubrimientos de Le Corbusier, especialmente luego de Chandigarh fueron otra vía de difusión. Naturalmente, en los países con clima cálido la fundamentación 'objetiva' de esas creaciones y descubrimientos permitían y estimulaban su empleo. Eso es lo que ocurrió en zonas como el sur de Europa, el norte de África y medio Oriente, y Australia. En Australia Harry Seidler manifestaba abiertamente su interés por la arquitectura de Brasil y prueba de ello es la casa que construyó para su familia en Turramarra (1951). Y algo similar ocurre en Sudáfrica con la obra de Hellmut Stauch, como en el caso del Meat Board Building de Johannesburgo (1953) proyectado inmediatamente después de un viaje del arquitecto al Brasil. Pero los arquitectos europeos incorporaron y desarrollaron las creaciones arriba mencionada en todas las regiones bajo su influencia a las que viajaron en búsqueda de refugio o de trabajo.

Uno de los ejemplos más notables de este proceso que podíamos llamar de hibridación inversa lo constituye la experiencia de Ernts May, una de las figuras más radicales de entreguerras. May se trasladó a Tanzania en los primeros años cuarenta y poco a poco fue incorporando a su arquitectura los rasgos característicos del vocabulario tropicalista. A modo de ejemplos este viraje puede verse en los proyectos para la Maternidad y la Escuela para Niñas en Kisumu, junto al lago Victoria que le fueran encargados por la comunidad ismaelita de Aga Khan, y el Hotel Oceanic en Mombasa, concebido en 1951.

Jean Prouve, Casa Tropical, Brazaville, Congo.

Otros ejemplos de la tropicalización de arquitectos europeos en África subsahariana pueden verse en área francesa, como el edificio para Air France de Hebard y Lefebvre en Brazaville (Congo, 1953). Los holandeses contaban con una larga experiencia tropical en Indonesia y el nuevo lenguaje puede observarse plenamente empleado en el Hotel Sinar Harapan. Y no deben olvidarse las obras que otros arquitectos también de origen europeo llevaron a cabo en Israel, como el Centro Cultural Lessing (Tel Aviv, 1955) de Sharon e Idelson o el Dan Hotel (Tel Aviv, 1955) de H. Fenchel. En Argelia la obra de Louis Miquel, en este período asociado con Pierre Emery, se orientó asimismo en esta dirección (Escuela en Ben-Aknoun, 1953), y lo mismo puede decirse del belga Claude Laurens en el Hotel en Leopoldville, Congo, de 1953.

Los arquitectos norteamericanos desplegaron el lenguaje 'tropicalista' en el Pacífico, en casos como la Universidad de Hawai, de Johnson, Ossipoff y Preiss (1950) y, también en Hawai, en el Hospital Antituberculoso de Merrill, Simms y Roehring (1953). Mucho más cerca, en La Florida, pero especialmente en Puerto Rico, la 'fiebre' se expandió en la obra de Henry Klumb (Universidad Rio Piedras), Goldstone y Deaborn (Dorado Beach Hotel) y Edward Barnes (Departamentos Hato Rey), amen de la llevada a cabo por los propios portorriqueños, como Toro y Ferrer.

El impacto de la experiencia en los territorios tropicales fue especialmente notable en el caso británico. Descubierta gracias a la presentación en Londres de 'Brazil Builds'[6] –la exposición organizada por el MoMA–, la extraordinaria producción arquitectónica proveniente de Brasil constituyó la expresión más alta de la ola 'tropicalista' que inundaría las páginas de las revistas más leídas y se instalaría como una de los dos caminos expresivos que se les ofrecían a la joven generación de la inmediata posguerra[7].

La potencia de las obras brasileñas excedía con creces el plano de la arquitectura, e hizo que la relación entre 'canon' y Poder se empleara en sentido inverso: si esas obras alcanzaban tan alta calidad era, debía ser, porque estaban generadas por un país igualmente poderoso. Para los editores de *Architectural Review,*

> "No caben dudas acerca de que esta guerra va a probar, en palabras del señor Churchill, una conmoción, iniciando entre otros nuevos órdenes un reacomodamiento del Balance de Poder. Una de las nuevas fuerzas con las que habrá de contarse podría ser la tercera más grande entidad política del hemisferio occidental, con más de cuarenta millones de habitantes, y tres millones de millas cuadradas de territorio, Brasil, un país tan grande como los Estados Unidos".

Si en esos años de guerra Europa se presentaba a la mirada británica como una fuente de destrucción, dolor y catástrofe, parecía lógico buscar nuevas fuerzas en los aliados, en los Estados Unidos en la Union Soviética, pero también resultaba tentador "buscar el futuro más allá de Europa", o más bien en esa "Europa en otro suelo y otro clima" como era concebida Latinoamérica.

Las obras construidas en Brasil sorprendían no solamente por la potencia renovadora de sus formas sino por la envergadura y lo avanzado de sus programas que incluían viviendas, locales de diversión, aeropuertos, escuelas, hoteles, y edificios gubernamentales. Es interesante notar que incluso *Tonwscape*, el trabajo tan manifiestamente 'inglés' que Gordon Cullen estaba elaborando en los años cincuenta incluiría una serie de fotografías con ejemplos de

6. Cfr. "JRIBA", mayo, 1943.
7. "Para ver las nuevas construcciones que se habían realizado en esos años uno tenía que viajar a Escandinavia o Sudamérica. Toda la cuestión brasileña se produjo en la época de la guerra, pero estaba demasiado lejos". *Peter Smithson: conversations with students. A Space for Our Generation.* Catyherine Spellman y Kart Unglaub, editores. Barcelona, 2005.

buena utilización de los vegetales en la construcción del paisaje tomados de la arquitectura brasileña. Si bien por supuesto que en relación con el léxico tropicalista desde *Architectural Review* se predicaba que *"sería absurdo reproducir esos modelos de brise soleil en este país"*, la revista admitía que *"sin embargo la idea básica de construir ritmos mediante el contraste con unidades adyacentes dentro de la fachada puede ser desarrollada"*[8].

James Cubitt, Departamento de Ingeniería, Kumasi, Ghana.

Así, como ocurre habitualmente con la difusión de las modas arquitectónicas, recorriendo las revistas de la época es posible reconocer rasgos 'brasileños' en obras destacadas de arquitectos británicos o vinculados al *Commonwealth* en áreas de clima tropical húmedo. Tal es el caso de la producción de Fry y Drew, y de Cubitt en África, así como la de Robin Boyd y Harry Seidler en Australia. Pero también pueden verse parasoles, líneas curvas, mezanines de forma libre, pies derechos en V, techos mariposa y muros inclinados en obras como la Escuela de Paddington en Hertfordshire de Architects Co Partnership, la estación de policía de Innes Elliott en Bricton, el bar del Festival of Britain, y la casa 'tropical' en las exposiciones del *Daily News*, para citar solo unos pocos ejemplos.

En territorio africano, a los mencionados ensayos tropicalistas de Fry y Drew, deben agregarse los de James Cubitt, Kenneth Scott, Fello Atkinson, Nickson y Borys, Theo Crosby y muchos otros.

Durante la Guerra y en los primeros años de la posguerra los 'dominios' constituyeron una alternativa de trabajo nada despreciable teniendo en cuenta las dificultades que presentaba el ejercicio profesional en la Metrópolis[9]. En parte esto se debió a la política laborista frente al mundo colonial, dirigida a incentivar la construcción de elites dirigentes locales, pero los nuevos programas y el aumento de la actividad constructiva también eran el resultado de los cambios que la Guerra había introducido en los territorios[10]. Una lista de los titulares de las principales oficinas involucrados en estas acciones en obras publicadas en *Architectural Review* durante el período que analizamos suma más de 80, sin contar a los muchos profesionales vinculados a las mismas a través de esas oficinas[11].

A las renovadas posibilidades expresivas abiertas de este modo en las obras generadas en los 'dominios' se agregaba una explícita voluntad política que requería de una mayor dosis de 'elocuencia': las arquitecturas para las nuevas escuelas, universidades, o centros administrativos en las colonias debían ahora tener una explícita y destacada función propagandística. Mientras que en los 'dominios' la arquitectura debía representar unas supuestamente nuevas relaciones de *poder*, en el territorio del Reino Unido se trataba más bien de dar cuenta de la masificación del bienestar que venía a reemplazar desequilibrios sociales de anteguerra. Políticamente, el modelo del establishment para la metrópolis era el de las sobrias realizaciones de la socialdemocracia sueca y no el de arquitecturas extraordinariamente creativas como las latinoamericanas. Pero esa sobriedad figurativa de los programas laboristas de arquitectura pública sería rechazada por los disconformes jóvenes que como John Boynton Priestley[12] impulsaban una más comprometida radicalidad en las actividades creativas.

Así, en 1955 la primera presentación de Chandigarh en Londres fue recibida por los asistentes con perplejidad y no sin envidia[13].

8. *AR*, octubre 1954. Report on Brazil.
9. Cfr. "JRIBA", junio, 1946.
10. Cfr. *Recent Planning Developments in the Colonies*. Distintos papers leidos el 27.1.48. JRIBA, febrero, 1948.
11. "The architect and the economic crisis. A message from the president". JRIBA april 1948. En la conferencia del RIBA de 1948 S.M. de Syllas.
12. "In Anger", op. cit.
13. Cfr. la intervención de Lionel Brett. En The capital of the Punjab. Conferencia de Maxwell Fry en RIBA 4.1.55 publicada en *JRIBA* en enero 1955.

Jane Drew, Maxwell Fry, University College, Ibadan.

El juicio que acerca de la pudorosa arquitectura de los *tidy communal flats* emitiría Jane Drew –protagonista clave de las experiencias en los dominios– sería terminante: *"La ligeramente atractiva, pero detallada receta escandinava proporciona un sentimiento doméstico amistoso que escasamente oculta la monotonía subyacente, aunque ésta se justifique debido a la falta mayor de inspiración"*[14].

Maxwell Fry, esposo y socio de Drew, pensaba incluso que el aporte a la concepción de una nueva arquitectura superadora de esa monotonía podía provenir no solamente de las diferentes condiciones de clima en los territorios tropicales sino también del contacto con culturas diferentes que ahora, en el nuevo contexto político de la descolonización, se presentaban como modelos no tanto por las cualidades de algunos de sus objetos sino, como conjunto, por constituir una alternativa al 'malestar' occidental. Fuertemente crítico de la arquitectura de la 'sociedad maquinista', Fry vería en los pueblos africanos una manifestación de exquisita armonía, de un *"aristocratic feeling for design"*, y sostendrá que es el *"desequilibrio psíquico la gran enfermedad de la civilización occidental, la que llena los hospitales psiquiátricos y la mitad de los restantes (…), la que crea outsiders y existencialistas y provoca el ceño fruncido de los habitantes urbanos por todo el mundo"*.

A este nuevo carácter de la actitud, y por ende de los viajes y la acción de europeos y norteamericanos en relación con las áreas tropicales debe agregarse la lenta emergencia de un flujo en sentido contrario. Junto con el nacimiento de una ola inmigratoria masiva que ha ido creciendo hasta nuestros días, la constitución de las nuevas naciones generó una presencia creciente de nuevas figuras en los escenarios centrales de la arquitectura moderna. Así, la emergencia de una arquitectura con rasgos innovadores por fuera del ámbito euronorteamericano condicionó el perfil que adquirieron los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, en los que el nuevo Presidente, José Luis Sert, constituyó un nexo principalísimo con los temas y protagonistas sudamericanos, y Maxwell Fry desempeñó un rol similar en relación con África y Asia.

La importancia del sector latinoamericano en las relaciones de fuerzas en la inmediata posguerra se hizo evidente a la hora de componer el equipo de proyecto del edificio de las Naciones Unidas, en el que dos de entre los diez participantes –Niemeyer y Villamajó– eran de este orígen.

En el primer Congreso CIAM de la posguerra, realizado precisamente en Inglaterra (Bridgwater) en 1947 además de los países europeos que habían protagonizado los congresos de entreguerras se agregaron representaciones de Canadá, Argelia, India-Ceilán, Argentina, y Cuba.

La presencia de figuras no euronorteamericanas en la escena internacional de posguerra se vio reforzada como consecuencia de la creación de la Unión Internacional de Arquitectos, articulada con el nacimiento de las Naciones Unidas y de la UNESCO. En el Congreso de Hoddesdon de1951 se incorporaron a los CIAM nuevos grupos (Colombia e Israel), y el mismo año vería la realización del Segundo Congreso de la UIA en Rabat, Marruecos, en el que participaron 21 países.

Con su numerosa asistencia (quinientos participantes) y su famoso strip-tease en la terraza de la Unité d'habitation a la luz de la luna, el CIAM de Aix en

14. Editor's foreword. En *Architects' year book*, Jane Drew 4, 1951.

Provence (1953), señaló que el modernismo como bandera de pequeños grupos europeos había definitivamente llegado a su fin. En la posguerra el lenguaje y las ideas modernistas se habían convertido, ahora si, en un 'estilo internacional' que ya no identificaba exclusivamente a las sociedades con procesos de modernización más avanzados. La calidad de la arquitectura moderna, se demostraba en Aix, no dependía en absoluto ni de las cantidades de superficie construida, ni de los contenidos sociales de sus programas, ni de las técnicas empleadas para resolverlos. Dependía, gracias al desarrollo y maduración de un conjunto de valores y códigos compartidos, y de la inteligencia y el talento desplegados a la hora de someterlos a las determinaciones de cada realidad contingente.

Podría objetarse que en todos los casos el 'tropicalismo' era, naturalmente, un recurso limitado a los trópicos. Pero esto no es así. De los trópicos el lenguaje tropicalista viajó a los Estados Unidos donde, como consecuencia de la Exposición 'Brazil builds', de las numerosas publicaciones que le siguieron, y de las experiencias norteamericanas en la zona tropical durante la guerra se manifestaron de distintas maneras. Así, los aleros de forma libre con columnillas metálicas en V inventados por Niemeyer par su Casino en Pampulha pueden encontrarse en innumerables ejemplos como los restaurantes en Passadena de Bissner y Zook (1948) y Boston, de W, Riesman (1953), del mismo modo que el cielorraso aplicado biomórfico que había caracterizado a la sala de baile del pabellón brasileño en la feria de New York ya podía verse en el interior de los laboratorios construidos por H. Banse en 1943. El grupo TAC llevó a Maine el techo mariposa que Niemeyer había comenzado a emplear en el Yatch Club también de Pampulha, y el mismo recurso también llegó a Londres en 1951, donde caracterizó al Bar del Festival of Britain. Los franceses llevaron a extremos el biomorfismo, el uso de colores estridentes y los recursos formales 'tropicalistas' en edificios de vivienda en pleno París, como el de la calle Chardon Lagache, de Ginsberg e Ilinski (1953); y tampoco Italia quedó fuera de la ola, con trabajos más sobrios, como Edificio Olivetti en Milano, de Bernasconi, Fiocchi, Nizzoli (1952) o los departamentos en Santa Marinella (1955) en los que Luccienchenti y Monaco ensayaron el uso de los planos de ladrillos huecos con pequeñas ventanitas creados por Lucio Costa en Parque Guinle. E incluso en Japon, ya en 1952 los jóvenes arquitectos resultaban atraídos en esta dirección, como lo muestra el Primer Premio del Concurso para la Municipalidad de Simonoseki, obtenido por Tanaka, Sakitani e Isa Zuki, en réplica poco menos que exacta del Ministerio de Educación de Río de Janeiro.

Ginsberg, Ilinski, Apartamentos en Rue Chardon Lagache, París.

Tanaka, Sakitani, Isazuki, Municipalidad de Simonoseki, Japon.

Y vale la pena recordar también que, con sus reminiscencias de hamaca tropical y equipamiento 'africano', el sillon BKF (diseñado en la Argentina) equipó masivamente los interiores modernistas euronorteamericanos.

Pero los rasgos y formas que poblaban durante la guerra y la inmediata posguerra revistas como *Architectural Record*, *Architectural Review* o *L'Architecture d'Aujourd'hui* –entre muchas otras– de ejemplos 'tropicalistas' construidos en el hemisferio norte, muy por arriba de la línea del Ecuador, no solamente entusiasmaban a profesionales de mediano renombre.

En el período y el contexto al que nos estamos refiriendo fue José Luis Sert, viajero frecuente por las américas y presidente de los CIAM, quien tuvo el rol más activo en la difusión de los tópicos 'tropicalistas', los que en su caso pueden resumirse en la importancia otorgada a los patios[15], esto es a unos recintos

15. Cfr. JUNCOSA VECCHIERINI, Patricia, *De lo anónimo en lo construido: primitivismo y modernidad en el espacio de Miró y Sert.* (Tesis doctoral) Universidad Politécnica de Catalunya, 2002.

Gropius/TAC, Universidad de Bagdad.

externos, y en la adopción de numerosos elementos de vocabulario (filtros solares, superficies curvas, bóvedas estilizadas, parasoles) elaborado por los arquitectos brasileños. Un buen ejemplo de estos procesos de influencias y relaciones cruzadas es el edificio de la embajada norteamericana en Bagdad.

El contacto con el mundo tropical y sus mitos fue tan importante que con distintas intensidades alcanzó incluso a los viejos maestros como Gropius quien, también para Bagdad introdujo rasgos de este tipo, e incluso oficinas conservadoras –como SOM en ocasión de la construcción del Hotel Sheraton de Estambul y Holabird y Root con motivo de la construcción de un Hotel en Sao Paulo– no pudieron sustraerse a la tendencia.

Ya hemos recordado el extraordinario impacto que su experiencia en la India tuvo en Le Corbusier en estos mismos años, brillantemente mostrado por Vikramanditra Prakash.

Mies van der Rohe, Oficinas Baccardi, Santiago de Cuba.

Y hasta Mies van der Rohe fue 'infectado' por la fascinación de los trópicos, al punto que fue durante su estancia en Cuba donde descubrió las galerías perimetrales, y luego de aplicarlas por primera vez, por razones 'objetivas', en el proyecto para las oficinas de Baccardi en la soleada Santiago, las importó más tarde por puros motivos plásticos para dar forma al edificio para la Nationalgalerie en la gélida Berlín.

A mi juicio es como parte de este contexto de tensiones que debe considerarse la actitud *reactiva* de los jóvenes ingleses, holandeses y franceses que constituirían el Team X, en un intento de recuperar para la cultura arquitectura europea una centralidad que desde los Estados Unidos, pero también desde este otro mundo que hemos estado reseñando, había sido puesta en crisis por primera vez en la historia moderna.

Jerzy Zoltan señalaba con indignación haber visto en los Estados Unidos fachadas con parasoles orientados al norte, evidentemente incluidos como parte de la adopción 'irreflexiva' de una plástica apropiada para otras latitudes. Y no es por azar que el 'tropicalismo' sería juzgado con condescendencia crítica por los Smithson, quienes, ya en la fase de declinación de la 'fiebre', pensaban que era propio no solamente de climas cálidos sino de sociedades atrasadas.

> "El imaginario y las técnicas que los países tropicales suelen proponer, como en el caso de Brasil, México o Venezuela, –escribieron– se debe a que ellos cuentan con vitalidad y glamour y al empleo de una relativamente simple tecnología. Pero esos edificios surgen de una cultura Barroca, que todavía concibe a los edificios como monumentos aislados, cada uno suficiente en si mismo, y son aún el producto de ricas comunidades de un capitalismo de viejo estilo. Y no está bien basar en el clima y en el entorno la forma de une edificio. Una caja de vidrio y una cueva de hormigón macizo pueden producir las mismas condiciones de confort si uno está en condiciones de proveer el equipamiento mecánico correspondiente"[16].

En este párrafo con que concluyo la presentación puede advertirse no solo el contenido de esa crítica sino, en germen, la alternativa de una recuperación de centralidad a través del desarrollo tecnológico. Y aunque es cierto que la posición 'brutalista' de los Smithson no puede ni debe reducirse a este punto, no lo es menos que sus ideas abrieron el camino a una hipertrofia insostenible que en los años que siguieron hicieron de la arquitectura un factor corresponsable de la contemporánea crisis ecológica global.

16. SMITHSON, A. y P., *Ordinariness and Light. Urban theories 1952-1960 and their application in a building project 1963-1970*, Londres, 1970.

EL VIAJE MODERNO Y SUS FORMAS SIMBÓLICAS

Joaquín Medina Warmburg

En 1934 Thomas Mann emprendió por primera vez un viaje de Europa a los Estados Unidos. Concretamente, subió a bordo del trasatlánticoVolendam el 19 de mayo en el puerto francés de Boulogne para desembarcar diez días más tarde en el de Nueva York. Pero el viaje no solo le condujo a la tierra prometida de una modernidad y un futuro americanos, sino que, igualmente, estableció un inesperado nexo con la vieja Europa. Y es que Mann, además de a su esposa Katia, eligió como compañero de viaje a Don Quijote. Así, el cuaderno de viaje que publicaría años más tarde bajo el título *Viaje marítimo con Don Quijote* se desdobla, de un lado, en una detallada descripción del paso de los días en alta mar y, del otro, en un viaje interior que le condujo a las antípodas del mundo moderno: un viaje virtual en el tiempo con destino a la España cervantina. A la vez que en su descripción va desgranando uno a uno los elementos de la vida real en un moderno trasatlántico–de la excelencia técnica a las exquisitas formas sociales–, se va adentrando paralelamente en la ficción de un mundo arcaico y ramplón. Pero lo que en principio se plantea como marcado contraste poco a poco se diluye hasta finalmente fundirse en el momento de la llegada al puerto neoyorquino, donde los rascacielos de Manhattan, sumidos aún en las brumas del amanecer, se le antojaron a Mann una ciudad de gigantes[1].

La dualidad del arco narrativo trazado por Mann le llevó a reconocer lo arcaico, la incertidumbre o la arbitrariedad como elementos constitutivos del moderno viaje marítimo: inesperadamente, la gran máquina no era capaz de prever con exactitud el día de llegada a puerto. ¿Era esta una cualidad consustancial al mundo moderno? Mann no quiso caer en la crítica fácil de los mecanismos racionales de la civilización contemporánea. Pero tampoco le bastaba mecerse en las aparentes certezas unívocas del momento. En aras de contribuir al futuro, había que encarar las complejidades y las contradicciones propias de cada época. Y precisamente fueron ambivalencia y complejidad lo que Mann apreció de los personajes cervantinos, al tiempo que se admiró ante una nación aparentemente capaz de ironizar sobre su pasado y sobre valores de supuesta raigambre como el idealismo, la grandeza o la hidalguía.

A primera vista las vicisitudes del primer viaje trasatlánticode Mann pudieran parecer muy alejadas de la arquitectura y sus cuestiones específicas. Sin embargo, su narración ofrece algunas claves con que abordar las experiencias viajeras de los arquitectos de aquellos años. Un primer tema recurrente sería el trasatlánticocomo escenario y metáfora de la vida moderna. Basta

1. MANN, Thomas, *Meerfahrt mit Don Quijote*, 1934, Francfort 1945/Wiesbaden 1956.

Die Form, portada del número 23 de 1929.

Le Corbusier, "Ojos que no ven... los trasatlánticos", *L'Esprit Nouveau*, 1921.

recordar los artículos de Le Corbusier en *L'Esprit Nouveau* para entender cómo los grandes navíos transcendieron los cuadernos de viaje y pasaron a formar parte fundamental de las teorías de la arquitectura moderna: la estética de la máquina como objeto pero también la nueva percepción del tiempo y del espacio que conllevaron los nuevos medios de transporte. O bien podía verse en los modernos buques un modelo social: es el caso de Le Corbusier y sus conferencias bonaerenses de 1929, en las cuales elogia los camarotes ("células a escala humana") y los servicios comunes que las abastecen, trayéndole al recuerdo su visita a la Cartuja de Ema en 1907[2]. Como explicó Claude Lévi-Strauss al narrar sus viajes de los años treinta al Brasil, el viaje se consumaba tanto en el espacio como en el tiempo y la jerarquía social[3]. Cabría añadir que el viaje constituye una formidable construcción cultural y que, como tal, dispone de sus propias formas simbólicas.

Si llegados a este punto nos preguntamos por el vínculo entre la gran máquina y el trabajo industrial que la produce, resulta obligado remitir al entorno del Deutscher Werkbund. Allí se encuentra el origen de los argumentos lecorbuserianos. Por ejemplo, en el anuario de 1914, dedicado al tráfico ("Der Verkehr"), donde Walter Gropius –al hablar de la voluntad de estilo que se hacía patente en los modernos automóviles, buques, trenes y aeroplanos– trató estos productos del trabajo industrial como objetos culturales, elevándolos así a la categoría de símbolos transcendentes. Gropius mismo recurrió a ejemplos como el de los vehículos en forma de torpedo, que ilustraban su noción de una representación poética del movimiento y la velocidad (su "Darstellungsform") de forma orgánica y clara, ocultando la ostentativa complejidad técnica propia del materialismo decimonónico bajo las superficies continuas de las carrocerías, los fuselajes o los cascos de los navíos. El medio de transporte era en sí mismo un mensaje: la promesa de una cultura industrial que asumía el tráfico, el comercio y la técnica como factores determinantes de una época que sublimaría el trabajo mediante una nueva unidad estilística[4].

El ejemplo del torpedo era equívoco en tanto que podía entenderse como una de aquellas arquitecturas parlantes que evocan imágenes maquinistas a partir de un nexo funcional. Aún en 1932 desde la revista *Die Form*, el órgano

2. LE CORBUSIER, *Precisiones* (1929), Barcelona, 1999.
3. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris 1955.
4. GROPIUS, Walter, "Der stilbildende Wert industrieller Bauformen", en *Der Verkehr, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, Jena, 1914, pp. 29-32.

Arriba: Walter Gropius, Vagón automotriz de la Fábrica Prusiana de Vagones de Königsberg, 1913-1914.

Izda: Granero Molinos Río de la Plata, de la compañía Bunge y Born, Buenos Aires 1904 Walter Gropius, La evolución de la nueva arquitectura industrial, 1913.

oficial del Werkbund en aquellos años, Theo van Doesburg, de vuelta de un viaje por la Península Ibérica, criticó duramente la proliferación de clubes náuticos en forma de barco o de aeropuertos en forma de avión que caracterizaba la joven arquitectura española[5]. Desde luego no era este tipo de imaginería lo pretendido por Gropius en el contexto cultural del Werkbund. Lo que él planteó fue la posibilidad de establecer principios fundamentales aplicables tanto a las formas arquitectónicas como a lo que hoy conocemos como diseño industrial. En este sentido, el vagón automotriz diseñado por Gropius entre 1913 y 1914 es, tanto por la continuidad su envolvente aerodinámica como por el revestimiento de su interior, un buen ejemplo de su voluntad de unidad que buscaba la concordancia de la forma artística y la forma técnica sin confundirlas. Quedaba demostrada la existencia de principios fundamentales comunes, como aclaró Gropius igualmente al comisariar la "Exposición itinerante de vehículos y arquitecturas industriales ejemplares" ("Ausstellung vorbildlicher Industrie-Bauten und-Fahrzeuge") en la famosa Muestra del Werkbund celebrada en Colonia en 1914.

Para la exposición de Colonia Gropius proyectó, junto a Adolf Meyer, una Fábrica Modelo. Era modélica en tanto que constituía un signo sensible de la nueva cultura industrial. Desde el punto de vista formal se han destacado habitualmente los dos cuerpos de escaleras laterales, localizando en ellas, por su levedad de sus fachadas, un precursor del muro cortina. Nada más ajeno a la voluntad de Gropius en aquel momento. Obsérvese sino el detalle del hastial doblemente curvo, en el que el vidrio, en lugar de colgar pasivamente, genera una ambigua corporeidad transparente. La arquitectura se muestra aquí más cercana a la carrocería de un vehículo que a sus propios principios fundamentales. Estos resultan evidentes en el resto del edificio: las simetrías, la sucesión de espacios, el maclaje de los cuerpos, la rotundidad de sus volúmenes, la composición de las fachadas… en todos sus recursos formales se hace patente la voluntad de Gropius de imprimir una expresión monumental a la arquitectura. En el anuario del Werkbund de 1913 el propio Gropius remitió, a modo de referencias contemporáneas, a los grandes graneros americanos y equiparó su monumentalidad a la del antiguo Egipto[6]. Es conocido que Le Corbusier hizo suyos también estos ejemplos, pero lo es menos que Wilhelm Worringer especulara a partir de ellos sobre el "americanismo de la cultura egipcia". Y aún menos lo es, que la referencia que sirviera a Gropius para determinar el principio fundamental que denominó como "Ley de la envolvente" ("Gesetz der Enveloppe") se encontraba no en la América contemporánea, sino en la España medieval.

5. VAN DOESBURG, Theo, "Die neue Gestaltung in der spanischen Architektur", en *Die Form*, 1932, n. 5, pp. 182-186.
6. GROPIUS, Walter, "Die Entwicklung moderner Industriebaukunst, en *Die Kunst in Industrie und Handel, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, 1913, Jena, 1913, pp. 17-22.

Castillo de Coca, Walter Gropius, *Arte monumental y arquitectura industrial*, 1911.

Sus primeros pasos como teórico de la cultura industrial del Werkbund los había dado Gropius en 1911 con una conferencia titulada "Arte monumental y arquitectura industrial"[7]. En ella reivindicó la monumentalidad como cualidad de la nueva arquitectura, en aras de alcanzar categoría de arte más allá de las contingencias materiales, climáticas y técnicas. La serie de imágenes con que ilustró sus argumentos comenzaba con un ejemplo de lo que entendía por arte monumental: dos fotografías del Castillo de Coca en Segovia, de mediados del Siglo XV. Esta referencia se remonta a 1907, cuando Gropius interrumpió sus estudios de arquitectura para viajar durante casi un año por España. Llegó a Bilbao en Barco, viajó a lomos de mula por Castilla, residió primero en Madrid y finalmente en Sevilla para trabajar en una fábrica de azulejos de Triana. Esta experiencia práctica le llevó a conocer a Karl Ernst Osthaus, coleccionista de arte oriental y miembro fundador del Werkbund, quien a su vez le recomendó a Peter Behrens. Fue entonces, ya de vuelta en Alemania, cuando de entre todas las vivencias españolas Gropius escogió la visita a Coca para redactar el primero de sus escritos teóricos: un ensayo titulado "Observaciones sobre la arquitectura del castillo español de Coca, cerca de Segovia", en el que aplicó la idea del "Kunstwollen" de Alois Riegl primero para elogiar al genio morisco capaz de alcanzar la sublime síntesis de arquitectura musulmana y gótica, más tarde para dictaminar la dualidad de la voluntad monumental del arte español entre lo oriental y lo occidental[8]. En fin, un modelo polar con pretensiones de teoría de la arquitectura pero también una singular teoría de España. En cualquier caso, tomando como punto de partida a Coca, desplegaría en torno a 1910 todo un abanico de polaridades formales hasta llegar a aquellos principios fundamentales que informaron sus primeras grandes obras: la ya comentada Fábrica Modelo de Colonia (1914) y antes la Fábrica Fagus en Alfeld (1911).

Estas tempranas arquitecturas industriales de Gropius constituían formas simbólicas en tanto que su ambivalencia formal –entre lo monumental y lo técnicamente avanzado– remite tanto al grandilocuente proyecto ético-cultural del Werkbund como al recuerdo personal de sus experiencias de viaje. Pero ya advertimos antes que el propio viaje constituye en sí mismo una construcción cultural. Así, una de las claves para la interpretación del Viaje de España de

7. GROPIUS, Walter, "Monumentale Kunst und Industriebau", conferencia leída en el Folkwang-Museum de Hagen el día 29 de enero de 1911. Publicada en, *Hartmut Probst, Christian Schädlich: Walter Gropius*, Schriften, Berlín, 1987.

8. GROPIUS, Walter, "Betrachtungen über die Architektur des spanischen Castells Coca, bei Segovia" / "Behauptungen über die Architektur des spanischen Castells Coca, bei Segovia", (1908). Ambas versiones están publicadas en: MEDINA WARMBURG, Joaquín, *Projizierte Moderne. Deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien: Dialog, Abhängigkeit, Polemik (1918-36)*, Francfort, 2005, pp. 535-540.

Walter Gropius y Adolf Meyer, Fábrica Modelo, Colonia, 1914.

Gropius radica en su condición de Viaje de Oriente como alternativa al clásico Grand Tour. Nuevamente resulta inevitable pensar en Le Corbusier, y cómo fue tras su paso por Alemania, donde entabló contacto con Osthaus o Behrens, que decidió emprender su conocido viaje iniciático a Oriente. Es cuanto menos curioso que uno de los objetivos iniciales del viaje fuera el de hacer escala en Bucarest para ver allí obras de El Greco como consecuencia de la auténtica "grecomanía" desatada por Julius Meier-Graefe con su libro *Spanische Reise* (1910): el descubrimiento en El Greco de un arte español diametralmente opuesto al de Velázquez.

Cabe igualmente rastrear los motivos orientalistas en las notas que han dejado diversos arquitectos alemanes de sus Viajes de España. Por ejemplo, las que Joseph Stübben publicó a finales del Siglo XIX en una serie de artículos en la prensa local de Colonia que dan cuenta de sus vivencias españolas[9]. Tras su lectura, quien de antemano piense en las proyecciones orientalistas como relictos decimonónicos, se verá obligado a reconsiderar este prejuicio. Las

9. El primer viaje de Joseph Stübben a España data de 1893. Le seguirían otras visitas, estas ligadas a compromisos profesionales, en 1914 y 1926. Véase al respecto: MEDINA WARMBURG, Joaquín, *Projizierte Moderne* (cit.).

diferencias culturales constatadas por Stübben no le hicieron caer en tópicos folclóricos. Al contrario, lo característico de sus descripciones y valoraciones es la no menos interesada mesura con que pondera las ventajas y desventajas prácticas de lo visto. Por ejemplo, cuando desecha el urbanismo de la Córdoba antigua y ensalza, por contra, el del moderno Bilbao. En últimas, viene a confirmar la idea de un Siglo XIX materialista en el que priman la economía y la técnica, tal y como la plantearía Gropius. Otra confirmación, aunque de otro orden y mucho más previsible, corresponde a las experiencias viajeras de Ernst Neufert y Paul Linder en 1921 y 1922. En su condición de alumnos de la Bauhaus tras la estela del maestro Gropius, no sorprende que la valoración hecha por Linder de la arquitectura gótica catalana reincidiera en el modelo de la síntesis de voluntades formales contrapuestas[10].

Valgan aquí estos dos casos como ejemplos. Ambos ilustran hasta qué punto el contexto cultural de origen condiciona la percepción del destino. Lo mismo podría decirse de las formas elegidas para viajar o del tipo de viaje emprendido. De ello depende en gran medida el valor que los propios arquitectos concedieron a sus viajes. El hecho de que los viajes iniciáticos a bordo de trasatlánticos constituyan una minoría, no significa que estas dos figuras recurrentes dejen de caracterizar, a modo de formas simbólicas, la idea del viaje moderno.

10. MEDINA WARMBURG, Joaquín, "Paul Linder: arquitecto, crítico, educador. Del Bauhaus a la Escuela Nacional de Ingenieros del Perú", en *Ra* (*Revista de Arquitectura*), 2004, pp. 71-82. MEDINA WARMBURG, Joaquín, "Paul Linder: Gaudí am Bauhaus. Gropius, Linder, Neufert und das gotische Ideal", en STAMM, Rainer; SCHREIBER, Daniel (ed.), *Antoni Gaudí. Lyrik des Raums*, Colonia 2004, pp. 30-43.

VIAJAR CON BRÚJULA. A PROPÓSITO DE UN VIAJE DE GARCÍA MERCADAL Y OTRO DE ORTIZ-ECHAGÜE

José Manuel Pozo Municio

Recientemente César Ortiz-Echagüe me ha enviado unas notas autobiográficas (que anexo como aportación documental a estas actas)[1], con los recuerdos del viaje que realizó a Estados Unidos entre mayo y junio de 1957, junto con Manuel Barbero[2] y Rafael De la Joya[3], para recibir en Washington el Premio Reynolds que la AIA había concedido[4] al edificio construido por ellos en la Zona Franca de Barcelona para alojar los comedores de la SEAT.

Pienso que mi intervención podría terminar aportando y comentando ese documento autobiográfico, porque es el relato de algo único entre los arquitectos de su generación en España; en él, el protagonista del viaje (sólo él sigue con vida) refiere los recuerdos de aquella experiencia singularísima, que presenta con gran soltura y desenfado, como si nada hubiese sucedido, cuando en realidad se dan dos circunstancias que lo hacen irrepetible; de una parte, el hecho que lo motivó: la concesión del premio Reynolds que supuso el primer triunfo en Estados Unidos de una obra de arquitectura hecha en España por españoles; de otra que, con ocasión de ese galardón, aquellos tres jóvenes arquitectos, desconocidos, fueran recibidos con honores, y agasajados, nada menos que por Mies van der Rohe, Saarinen, Sert, Neutra, Wright,…; después hubo muchos éxitos y triunfos de otros arquitectos españoles en España y por todo el mundo, pero pienso que no se pueden comparar con éste, incluso por la dichosísima oportunidad que supuso para ellos el conocimiento en persona de algunos de los más grandes maestros de la arquitectura del siglo XX, cuando se encontraban aún plenos de energía y capacidad, y también de sus obras (con ellos presentes en muchos casos).

De hecho en ese relato, a pesar de los años transcurridos, se percibe entre líneas la emoción que aún provocan en Ortiz-Echagüe los recuerdos de aquellos días; como por ejemplo cuando señala, al hablar de Chicago, que "por fin llegó el momento de nuestro encuentro con Mies, el 'maestro'", o cuando, al rememorar las impresiones de la reunión de la AIA en Washington durante la que les entregaron el Premio Reynolds, apunta que "nos parecía estar en un sueño, a medida que nos iban presentando a los arquitectos americanos que tanto admirábamos por sus trabajos, pero que sólo conocíamos a través de libros y revistas"; y sin embargo la propia sencillez del relato, ni engolado ni presumido, constituye ya una gran enseñanza para nosotros, que ofrezco a la consideración de los jóvenes que aspiran a todo en la arquitectura de hoy, pensando que si muy pocos arquitectos españoles –por dejar margen a la duda– habrán tenido una proximidad tan grande, al comienzo de su carrera, con esa pléyade de figuras irrepetibles, sin embargo es claro que

1. Aunque el texto es la transcripción exacta de las notas entregadas por su autor, he eliminado algunas referencias a vivencias personales de naturaleza no arquitectónica; ya que, como señala él mismo, estas notas que recojo aquí no están escritas por él a modo de tratado de arquitectura, y ésta sólo aparece como hilo conductor de un episodio importante de su vida, más marcada siempre por la entrega que le llevó al sacerdocio (a la que se referían las partes del relato que he suprimido) que por la arquitectura.
También por eso, atendiendo al interés que despertó en mí lo que me entregó, y a su sucinta redacción, solicité de él la ampliación de algunos de los datos y detalles recogidos, pero me contestó que esa tarea, según sus palabras, la deja para cuando termine de redactar el resto de sus recuerdos, entre los que, como se señala, él no valora tanto como yo los de naturaleza histórico-arquitectónica.
Aunque, como apunto, bien pocos arquitectos hayan vivido un episodio semejante, como él mismo reconoce al final de la parte de sus notas aquí recogidas, casi sin querer, quitándole importancia y no sin humildad.
2. Manuel Barbero Rebolledo (1922-1991).
3. Rafael de La Joya Castro (1921-2003).
4. El premio lo concedía la AIA aunque lo costeaba la Reynolds Metals Co. Acerca del edificio, el concurso y las vicisitudes que los rodearon puede verse: AA.VV. Arquitecturas Contemporáneas 2 (AACC 2): *Comedores de la SEAT. Barcelona 1956*, T6 Ediciones, Pamplona, 1999.

Ortiz-Echagüe no da al hecho más importancia de la que tiene[5], que al final, en efecto, tal vez no sea tanta.

Reconozco como he dicho que estado tentado de limitar mi intervención a un breve comentario a ese texto inédito, porque pienso que sería ya una aportación suficiente a este Congreso, pero como está incluido en las Actas, y mis comentarios serían accesorios, mantendré mi propósito inicial, y tras esta breve pero preceptiva introducción, abordaré la cuestión que me había propuesto plantear a partir de él, que se refiere al dudoso valor de los viajes en general, frente a lo útiles que pueden llegar a ser cuando se viaja sabiendo lo que se busca; a lo que se refiere el título que he dado a mi intervención.

Ya que aunque los avances tecnológicos pueden hacer que brújula parezca hoy en día un instrumento museístico, ya que a nadie le preocupa en exceso actualmente donde está el norte porque disponemos de medios para obtener de los satélites información rápida sobre nuestra ubicación, sin embargo la aguja imantada sigue siendo hoy todavía un instrumento de acompañamiento muy útil para no perder el norte cuando se viaja por terrenos no del todo conocidos o muy desconocidos, y se desea saber hacia donde se viaja, incluso cuando se decide ocasionalmente desviarse de la ruta.

Muchos de los viajes de nuestros arquitectos, incluso en el caso de aquellos que se han hecho célebres, se hicieron sin ella, o más bien, sin saber muy bien qué se buscaba, o sin buscar nada, directamente, y por esa razón la mayoría de ellos fueron poco útiles y mucho menos eficaces de lo que se supone, aunque después, mitificados, por ellos o por otros, se les pueda haber atribuido una trascendencia desmedida en relación con lo real, suponiendo intenciones que muchas veces no se dieron y dando por supuesto lo que debieron ver e intuir, aunque ni lo vieran ni lo intuyeran. Como veremos en el caso del segundo viaje al que me referiré.

Es conocido en ese sentido el caso de los viajes que hizo de Le Corbusier, a Buenos Aires, a Oriente,… fueron escritos o redactados casi siempre muchos años después de realizados, con contenidos y significados irreales y en buena parte reescritos. Lo que no quita para que esos viajes fabulados pudieran tener real trascendencia en la trayectoria profesional de los viajeros; pero es claro que en muchas ocasiones el contenido del viaje se compone después, y se proyecta hacia el pasado.

Pienso que en cierto modo es inevitable que proyectemos lo que sabemos, atribuyendo contenidos irreales a esas experiencias ajenas por parecernos inimaginable que sus protagonistas no percibiesen lo que después nosotros hemos descubierto cuando hemos repetido su misma aventura, aplicando lo que nos han hecho descubrir por haber leído antes mucho sobre lo que íbamos a ver en él y lo que debíamos ver. Esto, en buena lógica tengo que empezar por aplicármelo yo, que no puedo, porque es imposible, distinguir lo que pienso y conozco del tema a que voy a referirme de su real y verdadero contenido, sobre el que proyectaré, necesariamente, aunque procure evitarlo, mi interpretación personal y mis intereses.

Ya que pretendo comparar dos viajes que resultan paradigmáticos en el sentido apuntado, pues muestran muy bien el distinto resultado que se logra

5. "He de reconocer, dice en sus notas, que ese salto repentino a la fama trajo para mi tentaciones de vanidad pero era consciente de que, en todo el tema, habían coincidido una serie de factores muy favorables –la SEAT como cliente, el interesante tema de los comedores, la inesperada solución con aluminio, la convocatoria del premio, etc.- que muy pocas veces se presentan juntamente a un arquitecto. La mayoría de mis colegas, siendo buenos arquitectos, tenían que conformarse, para trabajar y sacar adelante a la familia, con encargos mucho menos atractivos".

cuando se viaja con buen criterio, sabiendo qué se debe buscar o cuando se hace desorientado, y buscando precisamente encontrar el norte mirando en todas las direcciones.

Me gustaría también plantear esta exposición como metáfora del viaje que cada escuela está emprendiendo ahora en España, en estos momentos de cambio irreflexivo, y también y más aun, como metáfora para el viaje de cada alumno que comienza sus estudios de arquitectura, que tiene forzosamente que aprender de lo que le rodea, y debe adoptar una actitud para hacerlo que determinará irremediablemente el resultado; una es más fácil, la otra requiere esfuerzo. Pero el tiempo es inexorable juez, y lo será para ellos como lo ha sido para los resultados de los dos viajes a que me refiero.

El primero lo hizo Mercadal por Europa antes de la guerra civil española; fue un viaje largo, conocido, que le llevó a Viena, Berlín y París entre 1923 y 1927. El otro es el de Ortiz-Echagüe, Barbero y De la Joya, a Estados Unidos entre mayo y junio de 1957.

Están separados entre sí casi treinta años; pero a pesar de esa distancia temporal y de que mediaron entre ellos dos guerras (la civil española y la segunda mundial), podemos compararlos porque los protagonistas de ambos perseguían conocer y asimilar la arquitectura de vanguardia, y en los dos casos los viajeros fueron arquitectos fuertemente interesados por encontrar el camino adecuado para el progreso arquitectónico, y se vieron después implicados de hecho en la tarea de lograr su difusión, cada uno a su modo; de ambos viajes disponemos de noticias o relatos personales escritos por los protagonistas que nos revelan sus intereses y su reacción ante lo que descubrían, que nos permiten la comparación.

De la que podemos sacar abundantes enseñanzas, que pueden ser provechosas para conocer más acerca de ellos y de lo sucedido en esos momentos, y también dar pie a una cierta discusión teórica acerca de la esencia del quehacer proyectual de la arquitectura, ya que mientras Mercadal se movió por la superficie, buscando modelos que imitar, atendiendo predominantemente a la forma, Ortiz-Echagüe dirigió sus intereses hacia la esencia del hecho arquitectónico, prestando atención a su contenido tectónico.

Esa disposición inicial de los protagonistas de ambos viajes establece una diferencia fundamental entre ellos: Ortiz-Echagüe sabía lo que buscaba, y viajó bien orientado, y podríamos decir que se movió por un mar que estaba ya bastante en calma, mientras que Mercadal salió de España en busca de rumbo, y tuvo que moverse en aguas revueltas (la 'gran borrasca' de Bergamín[6]), en las que no acabó de localizar la estrella polar, al menos si consideramos la ruta seguida por nuestra arquitectura desde entonces hasta hoy.

Y aunque no sería lícito atribuir sólo al contenido de los viajes, o a esa diferente orientación que se apunta, la calidad de la arquitectura hecha después por los viajeros, sin embargo es indudable que debemos establecer alguna relación entre ambos hechos; que nos interesa mucho dado que la diferencia de enfoque que los orientaba vuelve a plantearse ahora en muchas actitudes proyectuales y docentes, pero ahora sin debate, porque eso exigiría reflexión y razones en las que fundamentar la propia estrategia, que contradice por princi-

6. BERGAMÍN, Rafael; "Impresiones de un turista", *Arquitectura*, n. 78, Madrid, octubre 1925, pp. 236-239. Relato vertiginoso de otro viaje famoso: el de su protagonista a París para ver la Exposición de Artes Decorativas de 1925, que también visitó Mercadal.

Izda: Residencia Sanitaria Miguel Servet en Zaragoza. Fernando García Mercadal (1947-54).

Dcha: Filial de la Seat en Madrid. (1962-64) César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide (1958-60).

pio la práctica más extendida de todas: aprender haciendo, sin estudiar; esto es, hacer sin saber, confiando en encontrarse con la verdad por el camino.

Bien, sin más preámbulos, vayamos a la comparación.

Hay una consideración que hacía De la Sota, que comparto plenamente (porque he llegado a sufrir sus efectos), que explica muy bien lo que los diferencia, e ilustra mi propósito; decía él en 1963: ahora "se ha resucitado el tema de la arquitectura de preguerra en España; se publican libros, se exige trabajar sobre ella en las escuelas a los arquitectos, en ciernes, de primeros cursos. Y se ha resucitado por varios motivos; se propugna desde la consideración de la arquitectura en sí misma, y esto es posible ya que cuando fue realizada, se dio en el mundo el verdadero germen de lo único que tenía futuro: el constructivismo y la tecnología. Fue esta arquitectura la simplificación más elemental del mismo pasado próximo. Sólo quiero dejar constancia de su extraña reaparición; no aguanta un análisis serio. Su racionalismo no es del todo válido"[7].

Pienso que no hace falta que señale en que ámbitos, el de lo que "no es del todo válido" o el "de lo único que tenía futuro" debemos ubicar la arquitectura que, a raíz de esos viajes, pusieron en práctica uno y otro arquitecto.

Ambos viajes, o lo que cuentan de ellos quienes los hicieron, reflejan muy bien por otra parte el cambio de actitud producido en las décadas que los separan, al que se refería el comentario de De la Sota, y explica en buena medida el fracaso del intento de introducir la modernidad en España en los treinta, así como el acierto y la fuerza de la arquitectura que se hizo en España en los cincuenta. Son demasiadas cosas para esta intervención, y como soy consciente de que no podré referirme a todas, al menos las apunto, aunque deje su desarrollo para otra ocasión; pero pienso que es muy interesante y sigue pendiente, hacer una reflexión seria acerca de las razones del fracaso en España de la 'primera modernidad', en los treinta, puesta en evidencia, como hemos visto, por De la Sota.

Aunque tal vez sea un poco atrevido, me parece que en una consideración de ambos viajes de índole 'metafísica' se podría decir que uno se interesó por la sustancia de la novedad del hecho arquitectónico mientras que el otro se dejó llevar por la fascinación apariencial de sus accidentes. Que traducido a actitu-

7. DE LA SOTA, Alejandro; "Sentimiento sobre cerramientos ligeros"; charla en el Instituto Torroja, Madrid, 1963; en *Alejandro de la Sota. Escritos*; Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 156-159.

des metodológicas supone la atención a los componentes tectónicos que generan y sustentan la arquitectura por parte de uno y a la apariencia externa del hecho construido, esto es, a la forma, como germen de la buena arquitectura, en el caso del otro.

Es indudable que ambos arquitectos aspiraban a conocer y difundir la nueva arquitectura para la nueva sociedad; pero no lo es menos, sin embargo, que los resultados alcanzados fueron bien distintos; tal vez porque uno sabía lo que buscaba y el otro no, e hicieron dos viajes muy distintos, con dos actitudes y dos resultados muy diferentes.

Diferencia que incluso refleja anecdóticamente un hecho físico, que es consecuencia de los treinta años que los separan: mientras que el de Mercadal fue terrestre, el de Ortiz-Echagüe comenzó "en un avión Superconstellation de Iberia, de la casa Lockheed, todavía con cuatro motores de hélice"[8]. Aquel 'pájaro' del que diría Sota por entonces que "poco queda más digno de admirar que su maravillosa forma"[9].

El viaje de Mercadal fue por lo demás mucho más largo: casi cuatro años, mientras que el otro, que para los parámetros actuales tampoco fue corto, duró sólo un mes.

No voy a detenerme en relatar las vicisitudes de este viaje en sí, que ya documentó bastante bien Fullaondo en su día; pero si voy a hacer referencia a algunos hitos importantes que me interesa destacar, a partir de los datos que el propio Mercadal ofrece en sus envíos para la revista *Arquitectura*[10], que fueron doce en total.

Recibida la beca, se dirige a Roma en septiembre de 1927; fue vía Génova pero antes de ir a Roma, visitó Viena y desde allí enviará el primero de sus escritos a la revista *Arquitectura*; ejercían entonces en ella la docencia, en escuelas distintas, nada menos que Hoffmann y Peters Berhens; en Viena pudo admirar los deslumbrantes logros formales de la Secesión y pulsar la decadencia de la Viena esplendente de 1900, que intentaba recuperar su sitio recurriendo al empleo de nuevas formas, en un ejercicio académico con horizonte de novedad formal más que conceptual; de lo que es buen reflejo lo que Mercadal escribió entonces:

> "Pude ver que el camino que siguen ahora aquí es distinto del nuestro; lo que les interesa, sobre todo, es encontrar una idea, y que esta tenga novedad; esta primera idea tiene un carácter que podríamos llamar plástico: buscan una forma, una envolvente, un volumen, para lo cual sírvense de pequeñas maquetas donde tratan de plasmarla, materializándola en cierto modo. En las dos exposiciones cada proyecto iba acompañado de su modelo en cartón o en barro; los planos, reducidos a lo indispensable"[11].

La forma, lo nuevo de su apariencia, era la novedad que descubría y parecía proponer, sin darse cuenta de que con simples cambios formales la novedad sería superficial, efímera, cuestión de moda y por tanto pasajera; y que, por más que le llamase la atención, era transitoria: de algún modo estaba ya ahí latente la razón de su futura queja: "o Gatepac o trabajo" con la que el arquitecto zaragozano justificaría más adelante su renuncia a la lucha por la renovación arquitectónica[12]; y es que la había emprendido con una herramienta equivocada, llamada a fracasar: sirviéndose de la forma en vez de hacerlo con

8. ORTIZ-ECHAGÜE, César; "Recuerdos de mi viaje a Estados Unidos"; texto inédito, Essen, 2009.
Ese hecho anecdótico no deja de tener sin embargo contenido, y De la Sota, veía en la forma de ese avión un icono de la belleza lograda por el progreso y se admiraba: "¡que esta forma, de tantísima belleza, haya nacido en una oficina!" (DE LA SOTA, A.; "Arquitectura y naturaleza", ETSAM, Madrid, 1956; en *Alejandro de la Sota. Escritos*; op. cit., pp. 149-155.
9. DE LA SOTA, A.; ibid.
10. Doce en relación con la 'nueva' arquitectura, de los cuales seis fueron comentarios a obras de arquitectura de los países que visitó: Viena (1923), Stuttgart (1926 y 1927), Francia (1925 y 1927) e Italia (1928).
11. GARCÍA MERCADAL; Fernando; "Desde Viena"; *Arquitectura*, octubre 1923, pp. 335-337.
12. GARCÍA MERCADAL; Fernando; "Mesa redonda con Rafael Bergamín, Casto Fernández Shaw y Fernando García Mercadal", *Hogar y Arquitectura*, n. 70, mayo-junio 1967, pp. 39-42.

Concurso Ateneo mercantil de Valencia. 1927. Enviado desde Roma. Emilio Moya y Fernando García Mercadal.

las armas de la arquitectura: la construcción y la estructura, y las nueva formas que permitían los nuevos materiales.

Este fue el inicio de su viaje.

Mercadal seguía siendo platónico, pero la renovación debía ser aristotélica, metafísica; no era una cuestión de ideas y de apariencias sino de sustancia; pero en aquel momento Europa aun se movía en ese mundo confuso que estaba empeñado en la imposible búsqueda de un nuevo estilo de raíz académica, de lo cual no fue capaz de sustraerse ni siquiera el Bauhaus, la academia moderna, la Academia de la Forma, un arenal que frenó por entonces el avance de la arquitectura en Europa hacia la modernidad, hasta que dos décadas después nos indicaron de nuevo el camino desde América.

Por eso es natural que también Mercadal, que debió sentirse deslumbrado por las formas de la arquitectura vienesa, se dejase llevar de ese formalismo, que a duras penas lograría superar en alguna de sus obras a su regreso a España, cultivando una extraña mezcla resultado de combinar un tímido funcionalismo de loosiana frialdad, con los tics compositivos del formalismo académico y la simetría. Eso cuando no regresaba sin rebozos al empleo del eclecticismo más decadente, como en su propuesta para el concurso del Ateneo Mercantil de Valencia, que elaboró casi contemporáneamente al proyecto para el Rincón de Goya[13].

Como se ha señalado, y en defensa de Mercadal, su viaje se produjo en medio de la tormenta europea (la borrasca de Bergamín: "nos encontramos en medio de esta gran borrasca… Ahí, en Madrid no se mueve ni la hoja de un rábano"[14]) y carecía de experiencia profesional, y venía de España, donde la arquitectura estaba atascada en disputas de gran pobreza no sólo cultural sino también formal, y es disculpable que no lograse discernir cual era el rumbo correcto, que aun otros mucho más dotados que él tardaron en encontrar, como le sucedió a Gropius y aun más claramente a Berhens, posiblemente una referencia importante para Mercadal, más incluso que le Corbusier, a pesar de las apariencias de su comportamiento posterior, al termino de su periplo europeo[15].

A fin de cuentas, en su primer envío a la revista Arquitectura, desde Viena, lo que Mercadal intentó transmitir era cuales eran las formas nuevas para la nueva sociedad, que será lo mismo que planteará después a su regreso a España, en su búsqueda de la nueva arquitectura; y lo hará como hacía Berhens: canonizar una forma a la que confiar la resolución de los problemas: eso es su Turbinenfabrik; primero se busca la forma bella y luego se estudia cómo construirla y con qué, y el modo de ajustar a esa forma el programa; frente a lo cual se plantea la alternativa de servirse de las formas a que pueden dar lugar los nuevos materiales para resolver las necesidades funcionales y de uso, sin presupuestos plásticos o compositivos de partida, como definía muy bien Oud por aquellos años: "la arquitectura no es, como las demás artes liberales, el resultado exclusivo de un proceso espiritual. También es el resultado de factores materiales: destino (uso, función), material y construcción. Su fin es doble: debe ser útil y bella a la vez. Igual que los factores espirituales cambian a lo largo del tiempo, los factores materiales cambian constantemente, de tal forma que su evolución sólo puede ser impedida durante breves períodos de tiempo. Y esto vale tanto para los productos arquitectónicos como para los pro-

13. Propuesta poco afortunada presentada junto a Emilio Moya que no fue premiada; Cfr. *Arquitectura*, nn. 108-109, Madrid, abril-mayo 1928. "Ateneo Mercantil de Valencia. Concurso de anteproyectos"; propuesta de Mercadal y Moya, pp. 156-158.
14. BERGAMÍN, R.; ibid.
15. Me gustaría extenderme a este respecto pero no es posible ahora; remito al lector interesado a un artículo de la revista *Ra* en la que trato acerca de ese mismo tema con más extensión (Vid. POZO MUNICIO, José Manuel, "El mito de los primeros *modernos* españoles y el problema de la forma", *Ra*, n. 11, pp. 101-114, Pamplona, junio 2009).

Mies van der Rohe con la maqueta del Crown Hall. 1955.

Torre de oficinas y exposición de vehículos de la Filial de la Seat en Barcelona. (1959-64) César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide (1958-60).

ductos industriales. Pero cuando las posibilidades estéticas de un objeto disminuyen y crece su valor de utilidad se reduce la oposición que su pura determinación formal suscitaba en la concepción artística vigente"[16].

En cambio el viaje de Ortiz-Echagüe sí parece responder a esta prescripción de Oud según lo que escribe en relación a su visita a Chicago:

> "Nos encontramos con los edificios en la Lake Shore Drive, que Mies van der Rohe había construído entre 1948 y 1951 y que, tantas veces, habíamos admirado en libros y revistas. Como en la filial de Barcelona teníamos proyectada una torre de oficinas de una altura semejante, pasé mucho tiempo contemplando y fotografiando los detalles de esos edificios para estudiarlos con Rafael Echaide a mi regreso".

y después:

> "el recorrido que hicimos al día siguiente reforzó mi entusiasmo por la arquitectura de Mies. Al final entramos en el imponente edificio de la Crown Hall, con su techo de más de 5 metros de altura y las grandes vigas metálicas, de 18 metros, de las que cuelga la cubierta plana y que fueron luego nuestra fuente de inspiración para la sala de exposiciones de la filial de Barcelona".

16. Cfr. OUD, Johannes Jacobus Petrus; "Sobre la arquitectura del futuro y sus posibilidades arquitectónicas". Conferencia en la Asociación Opwouv; Rotterdam, febrero 1921. Recogida en *Mi trayectoria en De Stijl* (J.J.P. Oud), Colección Arquilecturas; Galería–librería Yerba, Murcia, 1986, pp. 72-87.

De todos modos quede claro que no pretendo buscar culpables, y Mercadal desde luego no lo es de nada, porque no eligió él el momento de nacer, y en cambio tuvo la valentía, inusual en España, de irse al extranjero, buscando lo que no sabía, durante casi cuatro años[17]. En la segunda etapa del viaje centroeuropeo, estuvo en Alemania donde tuvo por maestro fundamental a Poelzig, y trató mucho a Gropius, Mendelshon o Jansen, con quien trabajaría en España.

Pero es interesante el caso porque también actualmente hay amenaza de borrasca y abundan las tentaciones formalistas, y por eso me parece bueno aconsejar mirar hacia atrás para aprender de la historia y no repetir errores ya cometidos, pero sobre todo para aprovechar los aciertos de los que atinaron, como pienso que sucedió con Ortiz-Echagüe y muchos de su generación, de la que él es un afortunado representante, tal vez el más afortunado de todos.

Además, lo que señalo no es todo mérito de uno y demérito del otro, ya que no eligieron el momento y las circunstancias en que les tocó vivir. Pero no se suele encontrar lo que no se busca, y Mercadal no buscaba nada en concreto y por eso, aunque lo que vio le deslumbrase, al final tampoco dejó en él un poso sólido, y de hecho podemos considerar que diez años después, con ocasión del CIAM IV, al que no quiso ni asistir, ya había abandonado el barco de la lucha por la renovación arquitectónica: estaba cansado de deambular sin rumbo y sin meta, …y sin trabajo.

Y es que en el fondo lo que él había descubierto era la apariencia del cambio, y es lo que luchó por difundir, peor se le escapó en buena parte la esencia; como evidencia la encuesta que planteó a sus colegas nada más regresar de su periplo europeo, que no por conocida deja de ser interesante evocar, pues fue casi lo primero que hizo; recientemente me he referido a ella en la revista *Ra* y ahí remito al lector interesado[18], pero la menciono aquí porque su contenido arroja muchas luces sobre el tema; en esa encuesta diseñó acerca de la nueva arquitectura, titulada "Nuevo arte en el mundo; Arquitectura, 1928"[19], el arquitecto aragonés formulaba seis preguntas a sus colegas españoles, y varias más a los artistas, literatos,…; la redacción de las cuestiones planteadas deja ver ya un entendimiento estilístico, esto es, formalista, de la nueva arquitectura y de la cuestión propuesta, y las respuestas lógicamente, a tenor de las preguntas, dejan aun menos margen para la duda; así, en la cuarta de las cuestiones propuestas, la más 'arquitectónica' de las seis, Mercadal preguntaba si "la arquitectura moderna, caracterizada por su racionalismo y por su ausencia de decoración, ¿cree usted que es fruto de la moda o que perdurará tras de una evolución?"; si ya la redacción denotaba ese entendimiento 'estilístico' de la cuestión, las respuestas fueron aun más esclarecedoras; así Fernández Shaw en su respuesta se declaraba partidario 'del nuevo estilo', sobre todo, añadía, "para determinada clase de edificios", con lo que aceptaba explícitamente la exclusión, al menos tácita, de su empleo generalizado: para ellos se trataba de un formalismo más, el más novedoso.

La encuesta podemos verla como el resultado final del viaje; el artículo desde Viena, el punto de partida. En medio, viajes por Italia, varios, a Grecia y Turquía, de nuevo a Viena, a París, a Holanda, a Alemania (posiblemente lo más provechoso del viaje), de nuevo a Francia… y aquí y allá, 'excursiones' a España; suele señalarse que una de las últimas cosas que hizo desde el extranjero fue redactar en Roma en proyecto del Rincón de Goya, a finales de 1926;

17. Pero no podemos tampoco mitificar un viaje de dudosa eficacia y en la que las noticias que enviaba desde los diferentes países no dejan de desconcertar por la ausencia de específicas referencias a Mies, a Mendelshon, de Le Corbusier, como si hubiese estado al lado de lo realmente grande y se hubiese fascinado con cosas menores, actitud que Chesterton empleó para caracterizar la simplonería. Por eso con lo dicho parece suficiente si bien es bueno dejar constancia para refrendar estas consideraciones el escaso calado de las observaciones que Mercadal hizo de la Weissenhoff en *Arquitectura*, fijándose en lo menor pero sin captar lo importante, para lo que basta compara su artículo con el contemporáneo de Paul Linder, también en *Arquitectura*, que se cita más adelante (ver notas 25 y ss).

18. POZO, MUNICIO, José Manuel; "El mito de los primeros *modernos* españoles y el problema de la forma"; Revista *Ra*, n. 11, pp. 101-114; Pamplona, junio 2009.

19. *La Gaceta Literaria*, n. 32; Madrid, abril 1928; (Reproducida como homenaje en 1967 en *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Madrid, mayo-junio 1967).

pero lo que no suele contarse es que también desde Roma envió, con su amigo y co-pensionado Emilio Moya, una propuesta para el Concurso del Ateneo Mercantil de Valencia en 1928[20], casi coincidiendo con su regreso a España, que no es legítimo silenciar, y que justifica por sí sola que planteemos la dudosa modernidad de Mercadal, y con él la de muchos de sus coetáneos españoles[21]; y muestra además de modo patente el entendimiento formalista de la renovación arquitectónica de un viaje sin brújula por un territorio lleno de confusión; con sólo pensar que asistió a clases de urbanismo en Berlín con Jansen y después en París, en la Sorbona, no se sabe con quien, casi queda todo dicho, porque se ve que carecía de rumbo claro.

Me extendería más, pero debemos considerar el otro viaje, y de este ya hemos señalado lo que ahora me interesa: la dudosa validez (mitificada eso si, tanto como ignorada) de su resultado; sólo nos queda, tal vez, apuntar alguna razón (y digo razón y no culpa) que justifique que fuese un viaje tan poco útil para el progreso de la arquitectura española y para la del propio Mercadal, que de hecho en 1934 ya había renunciado a seguir defendiendo esa vanguardia con aquel célebre: Gatepac o trabajo. Y trabajo llegó a tener, desde luego, pero con resultados poco interesantes.

Pienso que su error principal fue la falta de preparación; como había señalado adecuadamente Schopenhauer unos años antes, para quien no tiene rumbo fijo cualquier viento puede resultar favorable; es el peligro del viaje de descubrimiento: sufrir el deslumbramiento de la novedad, tanto mayor cuanto mayor sea la ignorancia previa, que en este caso era grande; y eso suele conducir primero a la imitación irreflexiva y después al desencanto, porque no es un cambio nacido de la razón sino del sentido; de lo que la encuesta mencionada forma parte; que me sugiere aquel "¡Cállese ingeniero!; instrúyase, pero no produzca"[22] que Thomas Mann pone en boca de uno de sus personajes cuando éste desea contener el atrevimiento verbal de otro que creía haber entendido más de lo que había comprendido y se veía ya capacitado para elaborar nuevos principios y los iba soltando con frescura.

Treinta años depués de ese viaje de Mercadal, en 1956, se produce el de Ortiz-Echagüe, Barbero y De la Joya a América, la nueva tierra prometida de los arquitectos; ¡qué diferencia entre este viaje y el precedente!; en vez de una nueva forma ellos buscaban una nueva sustancia; rechazaron, tal vez sin darse cuenta de que lo hacían, el academicismo y la tradición, y buscaron afanosamente la vanguardia; en Europa se había gestado la revolución de la modernidad, y muchos de sus impulsores eran europeos, pero ya no estaban en Europa, y pienso que posiblemente su progreso hubiese mucho menor si no se hubiesen ido a América. Ya se ve que las guerras a veces provocan progresos no sólo técnicos sino también culturales.

Los tres protagonistas de este segundo viaje tuvieron la fortuna de llevarlo a cabo no por la cansada Europa sino por la victoriosa, entusiasta y joven América. Y además lo prepararon bien; y eligieron muy bien sus objetivos, que eran, sobre todo, las obras de Mies y las de Wright, a lo que, sin haberlo previsto, se sumaron las de Saarinen.

Sabían lo que buscaban e iban preparados: antes del viaje físico habían hecho ya un viaje intelectual, tanto porque conocían lo que iban a ver a través

20. Cfr. *Arquitectura*, nn. 108-109, Madrid, abril-mayo 1928. "Ateneo Mercantil de Valencia. Concurso de anteproyectos"; propuesta de Mercadal y Moya, pp. 156-158.

21. Y con ellas igualmente pierde crédito la 'fantástica' e inexistente primera modernidad española, y su supuesta desaparición a causa de la persecución franquista.
Porque además en ese concurso si hubo propuestas de arquitectos que no hicieron tanto ruido pero que parecían mejor encaminados que Mercadal sin necesidad de viajar (vid. *Arquitectura*, nn. 108-109; op. cit., propuesta de Blein, pp. 138-140). Lo cual sirve, una vez más de prueba de que no era tan grande su ignorancia teórica como su carencia de posibilidades técnicas, económicas y constructivas.

22. Tomas Mann, *La montaña mágica*, 1924; capítulo VI, "Un nuevo personaje".

de revistas y publicaciones, como porque no iban propiamente a descubrir nada sino a corroborar, entender mejor y asimilar lo que admiraban y deseaban poder hacer.

La ocasión del viaje fue casual aunque meritoria: les habían concedido el premio Reynolds y había que ir a recogerlo; y fueron inteligentes:

> "Una vez que aceptamos la invitación del Instituto Americano de Arquitectos para recoger el premio en Washington, hicimos con ellos y con la empresa Reynolds un plan para la primera parte del viaje, al que queríamos dedicar, en total, unas tres o cuatro semanas, con una primera parte oficial –en Nueva York y en Washington– y una segunda, privada, en la que deseábamos visitar por nuestra cuenta algunas ciudades más que nos interesaban".

Ortiz-Echagüe, por la simple razón de que sabía alemán, había sido el anfitrión de Neutra durante el viaje que éste hizo en 1954 a España con ocasión de la puesta en marcha de la oficina para la construcción de las bases americanas y de las viviendas de los militares y trabajadores de aquellas. Pero ese había sido hasta entonces su único contacto directo con la arquitectura norteamericana y sus autores.

Y sin embargo cuando en 1957 llegó a Estados Unidos con sus dos compañeros de estudio puso un empeño muy grande en ir a ver obras concretas de Mies y Wright que conocía muy bien, y que le impresionaron mucho; el relato que hace de las visitas denota sorpresa pero también previo conocimiento, que se vislumbra, entre líneas, mucho mayor que el de la simple noticia.

Hablando de Nueva York, dice:

> "Aunque nunca he sido un entusiasta de los rascacielos, en Nueva York, precisamente por su densidad, me impresionaron profundamente. Como es lógico quise ver pronto el realizado por Mies van der Rohe, por el que sentía tanta admiración: el Seagram Building. Cuando me encontré delante del edificio de 40 pisos, con su fachada en bronce, la realidad superó lo que esperaba".

Y refiriéndose más adelante a su estancia en Chicago:

> El recorrido que hicimos al día siguiente reforzó mi entusiasmo por la arquitectura de Mies.
>
> (...)
>
> Encontramos a Mies en la Escuela al lado de un tablero, rodeado de sus alumnos, que no se perdían palabra de los comentarios que el maestro iba haciendo sobre el proyecto de uno de ellos. Nos saludó, dijo a los alumnos quienes eramos y volvió a concentrarse en su tarea de enseñanza. Recorrimos lentamente el interior del edificio, del que también hice innumerables fotos de detalles, y nos despedimos de Mies".

Y luego, en ese mismo viaje, estando con Saarinen,

> Le comentamos que sentíamos no visitar la famosa casa de Frank Lloyd Wright, llamada 'Fallingwater', una de sus obras maestras. Sabíamos que no estaba lejos de nuestra ruta, pero un arquitecto español que habia querido visitarla, nos habia dicho que era muy dificil de encontrar y que, además, casi nunca se podia ver por dentro, ya que sus dueños vivían lejos y sólo la ocupaban ocasionalmente.
>
> Saarinen nos dijo entonces que conocía bien a los dueños, la rica familia Kaufmann, que vivia en Nueva York (supongo que es la misma que encargó la casa a Neutra en California) y que solía pasar frecuentemente el fin de semana en la famosa casa. Estábamos en viernes y Saarinen nos propuso llamar a los Kaufmann para preguntarles si ese fin de semana

> iban a viajar alli y, en caso afirmativo, si podríamos visitarles. Nos pareció muy bien, habló con ellos, se confirmó que estarían en 'Fallingwater' y nos invitaron a dormir en la casa en la noche del sábado al domingo para que pudiéramos ver la casa con tranquilidad.
>
> Agradecimos mucho la gestión y Saarinen nos explicó con detalle el camino para encontrar la casa, realmente bien escondida, en las Alleggheny Mountains.
>
> (...)
>
> 'Fallingwater' no está lejos de las cataratas del Niágara, que era uno de los lugares que queríamos visitar y que nos permitía llegar a la casa de los Kaufmann al anochecer.
>
> (...)
>
> Por fin, escondida entre el arbolado, descubrimos la famosa casa de F.LL.W. Cuando llegamos, ya anocheciendo, los dueños estaban bañándose, no en el rio con la cascada sobre la que está construida la casa, sino en una piscina cerca de la carretera de acceso. Nos invitaron a darnos un baño, que agradecimos mucho y pasamos despues a cenar. La casa estaba muy bien decorada, con elementos del antiguo Mexico, que entonaban muy bien con la arquitectura, tan fuerte, del interior, en la que aparece, en distintos puntos, la roca sobre la que está construida la casa. En la habitación que me designaron, la bañera estaba constuida especialmente para el cuarto de baño, pues se adaptaba perfectamente a las formas de una roca que emergía en una pared.
>
> Al día siguiente, salimos a dar un paseo para ver la casa desde los puntos de vista más conocidos por fotograflas. La conjunción de la arquitectura con la naturaleza está perfectamente lograda. Nos contaba uno de los Kaufmann que nos acompañó en el paseo, que su padre, despues de comprar el terreno, quería a toda costa que fuera F.LI.W. el que proyectase y construyera la casa, pero que encontró mucha resistencia por parte del famoso arquitecto, que vivía y trabajaba en el otro extremo de Estados Unidos, en California.

Son relatos que dejan ver el previo conocimiento y admiración que Ortiz-Echagüe sentía por esas obras, y no me parece aventurado decir que ya las había 'visitado' antes: en las revistas y en los libros.

La visión de esas obras, en esos libros, no pudo ser la de un turista; como las cosas que despertaban su curiosidad, la que revelan esos relatos, evidentemente no era la de un turista, que estuviese pensando en presumir de lo que había logrado ver, a su regreso a España, enseñando fotografías de las cosas visitadas. Su ojo buscaba ver arquitectura, analizar detalles, medir, captar, entender, comprobar… aquello que de algún modo ya sabía.

Pienso que en buena medida debemos atribuir a esa predisposición de los arquitectos españoles que pudieran ponerse al día tan de prisa y con tanto acierto en los años cincuenta: porque llevaban años intentando hacer aquello que no podían hacer, por falta de capacidad técnica y económica, y por falta del cliente adecuado (no estaba España para experimentos, cuando se trataba de sobrevivir y rehacerse de los sucesos vividos), pero que conocían muy bien y habían "visitado" imaginariamente muchas veces.

Como los niños delante de los escaparates, que lo quieren todo y lo 'poseen' todo: se reparten el escaparate, y aun discuten entre ellos por el reparto 'intencional' de lo que ven. Así, aquellos arquitectos anhelaban lo que veían en esos escaparates de papel en los que contemplaban lo posible, aunque no para ellos todavía.

A eso se añade lo que apuntaba Taut hablando de la postguerra alemana de los años veinte: pudieron hacer tanto en aquellas dos décadas porque llevaban

muchos años pensando sin poder hacer nada, de modo que cuando llegó el momento de actuar, sabían ya perfectamente qué querían hacer.

Es la arquitectura anhelada, el crecimiento del deseo; algo similar a lo que les sucede a veces a los arquitectos que terminan la carrera, que en ocasiones hacen su obra maestra en su primer proyecto construido: Carvajal, Coello,… como si ahí diesen rienda suelta a lo acumulado y pensado, y el trabajo posterior les impidiese detenerse con la debida calma e intensidad a recuperar las energías y a seguir reflexionando.

Pues algo así sucedió en aquella España ilusionada, entusiasta, optimista, y ¿por que no decirlo?, patriótica, en el sentido de sentirse protagonistas de una tarea común importante.

Cabría señalar que ese conocimiento también se tuvo en el resto de Europa y también ahí hubo periodos en que no se pudo hacer nada. Y sin embargo en Europa en los cincuenta, en vez de darse la explosión arquitectónica que se dio en España, estaba comenzando en cierto modo la primera crisis de la modernidad arquitectónica, que derivará en poco tiempo en el efímero 'postmodernismo', que en España apenas se dio.

En ese sentido y en contra de lo que normalmente se ha considerado, resulta revelador el dato aportado por Sambricio acerca del recurso a las revistas por parte de los arquitectos españoles:

> Prueba no sólo de la existencia de la arquitectura alemana entre los madrileños sino de su influencia, es el dato que aparece en dos de las contraportadas de Moderne Bauformen: comentando el número de suscripciones que los países europeos mantenían, en 1931 y 1933, con la revista, se dan las siguientes cifras: frente a las 315 suscripciones que en 1931 tenía en Francia –que en 1933 pasaron a ser 385– o las 60 revistas recibidas en 1931 en Inglaterra –y que en 1933 disminuyeron, quedando en 56–, en la España de 1931 se recibieron 170 revistas, aumentando su número en sólo dos años hasta las 431[23].

Esto es, en 1931, proclamada la República, cuando en España no se construía nada, debido a la crisis económica y social imperante, se multiplicó dos veces y media el número de suscriptores de Moderne Bauformen, y hay que pensar que esta no era ni siquiera la revista más extendida entre los arquitectos. Y ese número de suscriptores llegó a ser superior con mucho al de Francia e Inglaterra.

Así, en esos 20 años de no hacer nada en España (del 30 al 50) aparte de sobrevivir, los arquitectos viajaron una y otra vez por el papel, y estudiaron y estudiaron, y se prepararon para cuando llegase el momento.

Y llegó.

Y cuando llegó el momento de viajar de verdad, y de construir estaban preparados. Al menos los mejores, los más inteligentes.

En ese sentido, para valorar en su justa medida la importancia de este viaje que ahora estamos comentando, y su significado y contenido irrepetibles, puede ser útil evocar la apreciación hecha por De la Sota en aquellos mismos años acerca del edificio de la General Motors de Eero Saarinen, en Detroit, al

23. Cfr. ZUAZO, S., *Madrid y sus anhelos urbanísticos, memorias inéditas de Secundino Zuazo, 1919-1940*, Introducción y Edición de Carlos Sambricio, Ed. Nerea, Madrid, 2003, p. 65.

que calificó de "Partenón de nuestro siglo"[24], y eso que nunca se mostró especialmente entusiasta del arquitecto danés. Y merece la pena referirse a ese comentario no tanto porque Ortiz-Echagüe, Barbero y De la Joya tuvieran ocasión de visitar ese edificio durante su viaje, y hacerlo además acompañados por el propio Saarinen, cosa insólita, sino sobre todo porque a ese edificio de aluminio fue al que 'derrotaron' ellos tres para obtener el premio Reynolds, cosa que sucedió pocos meses después de esa afirmación sotiana.

Depósito de Coches de la Filial de la Seat en Barcelona (1957-59) César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide (1958-60).

No hace falta encarecer la importancia de aquel viaje en relación con la calidad de la arquitectura que surgió como consecuencia de él; es suficiente con ver la realizada por el estudio Ortiz-Echagüe/Echaide a partir de esa fecha y ponerla en relación con el relato de sus recuerdos, tanto por lo que se refiere a Nueva York:

"Me interesó especialmente el Lever House, en la Park Avenue, construido por una de las mayores oficinas de Estados Unidos –Skidmore, Ownings & Merrill–, que seguía fielmente las ideas de Mies van der Rohe, que también nosotros deseábamos seguir en las filiales de SEAT "–, como a lo que ya hemos mencionado acerca de Chicago –"...pasé mucho tiempo contemplando y fotografiando los detalles de los edificios en la Lake Shore Drive, ... para estudiarlos con Rafael Echaide a mi regreso, porque ... teníamos proyectada una torre de oficinas de una altura semejante... "; ... "al final entramos en el imponente edificio de la Crown Hall, con su techo de más de 5 metros de altura y las grandes vigas metálicas, de 18 metros, ... que fueron luego nuestra fuente de inspiración para la sala de exposiciones de la filial de Barcelona...".

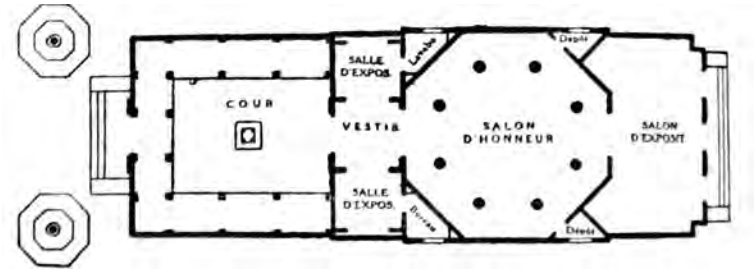
Indudablemente aquel viaje fue decisivo para ellos; pero lo fue además también para los que después vieron sus obras y los que aprendieron a su lado o de su docencia; si los concesionarios de la Seat se convirtieron en escaparates luminosos de la nueva arquitectura en España, lo fueron no sólo para el hombre de la calle sino también para muchos arquitectos que no viajaron o que no tuvieron la fortuna que Ortiz-Echagüe, Barbero y De la Joya, empezando por Echaide, que aprendió mucho con lo que Ortiz-Echagüe pudo ver y traer y que él no había visto directamente.

Y cuando esto sucede entonces el viaje físico se prolonga hacia adelante al relatar y transmitir lo aprendido, y en sus consecuencias; y hacia atrás porque su eficacia hubiese sido mucho menor sin el bagaje previo de lo imaginado, sabido y estudiado.

Es el imprescindible viaje de papel que todo estudiante debería hacer con los edificios importantes que no sabe si podrá visitar o aunque los pueda visitar. Es un viaje hecho con la imaginación, con cuya ayuda cada uno hace su viaje; un viaje muy rico, en el que se aprende mucho, pero que exige un esfuerzo grande, porque no es el simple pasar las páginas del libro o de la revista, ni ver las fotografías; es un viaje de estudio, verdaderamente. Con ciencia, con estudio previo, fijándose en la construcción y en los materiales, no sólo en la forma.

Y es lo que hicieron muchos arquitectos españoles, en los veinte, treinta y cuarenta cuando era el único viaje posible para conocer lo que se hacía allende nuestras fronteras. Y por eso pudieron hacer después la arquitectura que hicieron, decididamente moderna, de inspiración miesiana.

24. 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*; op.cit., pp. 142-148. (p. 147).



Pabellón de Polonia en la Exposición de Artes Decorativas de París 1925. Arq. Joseph Czajkowski.

Hay una anécdota personal que es muy expresiva de lo que intento transmitir: en julio de 2007 me dirigí a Poissy para visitar la Ville Savoie en compañía de un grupo de alumnos de arquitectura; por desgracia, habían cambiado poco antes los días de visita, y no nos dejaron entrar; como no íbamos a poder volver, insistimos a los custodios del edificio, y, después de mucho porfiar, aunque no nos dejaron visitarlo el edificio, al menos nos permitieron acceder a la finca; lo rodeamos, lo estudiamos desde fuera, y en un momento dado, uno de los alumnos, que nunca había estado allí, y que era consciente de que tardaría en volver, escenifico allí, sobre la hierba, la "promenade architecturale": 'subía por la rampa', 'se giraba sobre sí mismo para subir el siguiente tramo', 'admiraba el paisaje y las vistas', …; mientras, iba narrando el recorrido, con los ojos cerrados, entre serio y divertido: nunca había estado allí, pero se sabía el edificio de memoria. Y además de hacernos reír un tanto, se lo explicó perfectamente a los que no tenían ese dominio.

Termino; hoy en día se viaja mucho, y además se ha visto todo por diversos medios sin necesidad de viajar. Pero tenemos ante nosotros un viaje, nada figurado, hacia el futuro de la arquitectura, de resultado incierto.

Apostar por la forma es lo fácil, por el *"learning by doing" fröbeliano*, viejo como el bauhaus, apolillado refugio de quien no sabe enseñar de verdad, o peor aun, de quien en el fondo no le preocupa demasiado saber, ya que lo que desea sobre todo es hacer, y cuanto más rápido mejor.

Voy a terminar recordando una anécdota que relataba durante su intervención aquí hace dos años César Martín, refiriéndose a la curiosidad tecnológica de Sáenz de Oiza, que ilustró contándonos como el día que llegó a Estados Unidos "se alojó en un hotel en cuya habitación había un estor que podía bajarse o subirse completamente o que con un pequeño tirón lateral podía ajustarse a la altura deseada. Un elemento sencillo hoy en día pero que Oiza no había visto nunca. Se puso tan nervioso al no comprender su funcionamiento que bajó a una tienda a comprar un destornillador, volvió a la habitación y desmontó el estor completamente mientras hacía los planos de las diferentes piezas que lo formaban; después volvió a montarlo a la vez que dibujaba los planos de montaje"[25].

Hay que elegir entre el destornillador de Sáenz de Oiza o un buscador de internet que nos indique donde podemos comprar el estor y quien nos lo puede instalar. Son dos modos de intentar llegar a un mismo resultado. Pero es un viaje sin retorno, que algunos ya emprendieron. Y ya hemos visto que diferentes resultados se pueden obtener de los viajes en razón de lo que se busca o no se busca.

25. MARTÍN GÓMEZ, César; "El viaje de Saénz de Oiza a Estados Unidos (1947-48)", en A.A.V.V. *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*; T6 Ediciones, Pamplona, 2008, pp. 151-167.

Dispensario en Calatayud (1950). Fernando García Mercadal.

Por desgracia, en muchas escuelas de hoy se vuelve a reeditar el error de Mercadal, ahora entregándose en manos de los hacedores de formas informáticos, que visten de apariencia real conceptos inexistentes, pero peligrosamente realistas, que conviven con una profunda incultura, iletrada; predican una actitud ágrafa y agráfica, y disimulan la vaciedad de sus propuestas mediante un formalismo desaforado y el recurso vehemente a programas informáticos que permitan resultados finales de apabullante plasticidad, aunque de dudosa belleza y ninguna durabilidad.

Termino con un comentario de época acerca de la Exposición de la Wiessenhoff de Sttutgart del 27 y la de Artes Decorativas de París de dos años antes; en las dos estuvo Mercadal. La de París era un final, la de Stuttgart una puerta abierta hacia el futuro.

"Comparada la exposición de Stuttgart con la última de París, decía Linder en la revista Arquitectura, se diferencian tanto como puede diferenciarse un problema puramente ético de otro puramente formal o estético. La de París –excluyendo algunas aportaciones aisladas– fue un fiasco. Por haber partido de un punto de vista falso; la de Stuttgart ha sido –a pesar de sus imperfecciones aisladas– una victoria como conjunto, porque la iniciativa se apoyaba en lo firme"[26]. La Wiessenhoff, continuaba Linder, "pone de manifiesto la mejorable vivienda de hoy, no la mejorada de mañana. Justamente la comparación de los trabajos de Mies van der Rohe y Berhens permite ver claro este hecho"[27].

Él lo vio con claridad entonces y el tiempo le ha dado la razón. Pero Mercadal no fue tan perspicaz, y más que la formulación de la nueva vivienda el vio en aquella exposición el triunfo del cubismo, de la cubierta plana y de la ausencia de decoración, cosas reales pero menores, y una vez más, meramente formales; según él aquellos representaba "la consagración oficial del cubismo arquitectónico, o, mejor dicho, de la nueva arquitectura caracterizada por su racionalismo, por la ausencia de decoración, por su valor plástico, por sus cubiertas en terrazas y por la franca intervención del color"[28].

26. LINDER, Paul; "La exposición 'Werkbund Austellung' en Stuttgart", *Arquitectura*, n. 100, agosto 1927, pp. 383-398 (p. 383)
27. LINDER, P.; "La exposición 'Werkbund Austellung' en Stuttgart", Ibid. (p. 392)
28. MERCADAL, Fernando; "La exposición de Stuttgart", *Arquitectura*, n. 100, Agosto 1927, pp. 295. Si a ese comentario unimos su artículo sobre la Exposición de Artes Decorativas de París en el que analiza los distintos pabellones atendiendo casi exclusivamente al esquema de circulación; y con ese criterio destaca como "casi perfecto" el de Polonia, porque "su circulación es clara, rectilínea", lo que nos da la pista para entender el Pabellón del Rincón de Goya, y muestra el despiste de Mercadal con respecto a los caminos que estaba tomando la arquitectura (cfr. *Arquitectura*, n. 78, octubre 1925, pp. 240-44).

Sucursal del Banco Popular en Gran Vía. Madrid, César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide (1958-60).

Hemos intentado comparar dos viajes y dos actitudes. Aprendamos, porque seguimos teniendo las mismas necesidades y renacen las dudas.

Hay que mirar hacia atrás, para aprender; y después, elegido uno de esos caminos, mirar hacia delante. Y sería bueno volver a acertar en la elección para que dentro de unos años podamos seguir escuchando, lejos de nuestras fronteras, que "Spain is making one of the most surprising architectural contributions of any country of Europe today", como aseguraba haber descubierto Kidder Smith en 1961, al preparar su guía *New Architecture of Europe*[29].

En nuestras manos está. Y aprender de la historia es imprescindible para llegar cada vez más lejos.

29. KIDDER SMITH, G. E; *The New Architecure of Europe*, "Spain and Portugal", Meridian Books, The World Publishing Company, Cleveland/New York, 1961; pp. 278-289.

ANEXO: NUESTRO VIAJE A LOS ESTADOS UNIDOS

César Ortiz-Echagüe
relato autobiográfico, Essen (Alemania), 2009

Los 25.000 dólares del premio Reynolds que nos esperaba en Estados Unidos era una modesta contribución a esas divisas tan necesarias. La liberalización estaba en sus comienzos y todavía, para importar material del extranjero, se exigía obtener un permiso de importación, que tenía que conceder el Ministerio de Comercio. Tanto el estudio de Joya y Barbero como el nuestro estaban en plena expansión y echábamos de menos muchos elementos de trabajo –máquinas de escribir eléctricas, copiadoras, etc– ya usuales fuera de España, pero que en nuestro país no resultaba posible adquirir.

Hicimos una solicitud al ministerio, informando sobre el premio y exponiendo nuestro deseo de dedicar una parte de esos dólares a adquirir material para nuestro trabajo. Nos contestaron afirmativamente, pero como no podíamos comunicar de antemano, con exactitud, lo qué compraríamos, nos dijeron que, una vez hechas las compras en Estados Unidos, enviásemos al ministerio la relación de los objetos, con sus precios, así como la aduana por la que pasaríamos al regresar a España, para que ellos enviasen allí copia de la relación con la autorización del ministerio.

Una vez que aceptamos la invitación del Instituto Americano de Arquitectos para recoger el premio en Washington, hicimos con ellos y con la empresa Reynolds un plan para la primera parte del viaje, al que queríamos dedicar, en total, unas tres o cuatro semanas, con una primera parte oficial –en Nueva York y en Washington– y una segunda, privada, en la que deseábamos visitar por nuestra cuenta algunas ciudades más que nos interesaban. Pero la empresa Reynolds mostró mucho interés por que, terminados los actos en Washington, dedicásemos unos días a visitar algunas de sus factorías de producción de aluminio, utilizando para ello un avión de la empresa. Nos mandaron un posible programa, por el que vi que esas factorías se encontraban en lugares bastante alejados, a la orilla de embalses que les proporcionaban fuerza eléctrica barata.

El Colegio de Arquitectos de Madrid nos concedió una ayuda económica para pagar los viajes. Rafael y Manolo deseaban hacerlo en barco: a la ida, en uno de los trasatlánticos italianos, que hacían la llamada ruta del sur, larga y soleada y, al regreso, por la ruta del norte, en un trasatlántico inglés, el Queen Mary. A mí me parecía demasiado largo y me decidí por hacer el viaje de ida en avión hasta Nueva York y el de regreso, también desde allí, en el barco inglés.

El barco en el que viajaron Rafael y Manolo era el trasatlántico italiano Michelangelo, que pertenecía a la misma empresa naviera del Andrea Doria,

Seagram Building. Nueva York. Mies van der Rohe.

que el año anterior había chocado con un barco sueco y se había hundido, llegando ya a Nueva York. La mayoría de los 1.200 pasajeros fueron salvados, pero hubo más de 50 muertos. Mientras tanto había trascurrido casi un año, la impresión de aquel desastre había perdido fuerza, y los barcos italianos gozaban de buena fama por la buena organización de sus viajes y por la cálida ruta que seguían.

Yo debí salir casi 10 días después, para aterrizar en el avión al día siguiente de la llegada a Nueva York de Rafael y Manolo, con los que había quedado citado en el hotel donde viviríamos antes de marchar a Washington, donde se iba a celebrar, el 18 de mayo, la entrega del premio Reynolds. Volé con Iberia, en un avión Superconstellation *de la casa Lockheed, todavía con cuatro motores de hélice.*

En el aeropuerto de Nueva York me esperaban dos personas de la empresa Reynolds, que me llevaron al hotel. Entonces empecé a sentir de veras la pobreza de mi inglés. En el colegio alemán hubiera podido aprenderlo relativamente bien, pero el convencimiento de que Alemania ganaría la guerra y que, por tanto, el alemán pasaría a ser el idioma internacional, disminuyó mi interés por el inglés. Después era ya algo tarde y, además, estaba demasiado ocupado con los estudios de arquitectura. De todas formas, sabía un mínimo, suficiente para defenderme. Todavía menos sabía Manolo, pero, por suerte, Rafael de la Joya lo dominaba bastante y fue nuestro traductor durante todo el viaje.

El hotel, en el que debimos vivir tres días, estaba situado muy cerca de la catedral de St. Patrick y del Rockefeller Center, en una de las zonas más agradables de Nueva York. Al día siguiente hicimos un primer recorrido y la ciudad me pareció mucho más humana de lo que me había imaginado.

Aunque nunca he sido un entusiasta de los rascacielos, en Nueva York, precisamente por su densidad, me impresionaron profundamente. Como es lógico quise ver pronto el realizado por Mies van der Rohe, por el que sentía tanta admiración: el Seagram Building. Cuando me encontré delante del edificio de 40 pisos, con su fachada en bronce, la realidad superó lo que esperaba. En el libro de Franz Schulze sobre Mies, excelentemente documentado, dice que fue sin duda, entre los edificios que Mies construyó en Estados Unidos, al que dedicó una mayor atención, consciente de la importancia de su emplazamiento.

En relación con el Seagram Building cuenta Schulze una divertida anécdota. Mies vivía en Chicago, donde había construido ya buena parte de los edificios del Illinois Institute of Technology, en el que dirigía la escuela de arquitectura. Pero, ante la importancia del proyecto de Nueva York, abrió allí una oficina, en la que colaboró otro conocido arquitecto, gran admirador suyo: Philipp Johnson. Cuando iban a presentar los planos ante las autoridades municipales para la obtención del permiso de construir, le pidieron a Mies algún documento que acreditase su condición de arquitecto. Mies, que, como ya he contado, no tenía otro título que el de aprendiz de estucador, concedido por la escuela catedralicia de Aquisgrán, se sintió profundamente ofendido y amenazó con no seguir adelante. Los altos jefes de Seagram, entusiasmados con el proyecto, no pararon hasta conseguir un certificado de la escuela catedralicia, en alemán y con sus sellos correspondientes, que bastó para la concesión del permiso.

Tuvimos tiempo de ver bastantes más edificios, entre los que destacaba el Guggenheim Museum de Frank Lloyd Wright, original, pero que se despega bastante del resto de la arquitectura de ese gran arquitecto. Me interesó especialmente el Lever House, en la Park Avenue, construido por una de las mayores oficinas de Estados Unidos –Skidmore, Ownings & Merrill– que seguía fielmente las ideas de Mies van der Rohe, que también nosotros deseábamos seguir en las filiales de SEAT.

Desde Nueva York marchamos a Washington, donde el 18 de mayo, en el hotel Shoreham, durante el banquete oficial del Congreso del Centenario del Instituto Americano de Arquitectos, se nos entregó el premio, así como el título de miembros honorarios del Instituto. En su tesis doctoral, Jaime Sepulcre, que ha podido consultar nuestro archivo, legado a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, recoge la siguiente información:

> Ante la plana mayor de la arquitectura americana, la prensa de Washington y los corresponsales extranjeros, los tres jóvenes españoles fueron calurosamente aclamados, al tiempo que recibían los numerosos emblemas del premio –pergaminos, placas, una escultura y el cheque de 25.000 dólares– de manos del Presidente del Instituto, Mr Chatelayn, que no ocultó su sorpresa al decir que «la idea que bastantes de nosotros teníamos de España como país anticuado nos la desmienten hoy categóricamente estos tres jóvenes arquitectos, a los que nuestro Jurado ha otorgado el premio Reynolds». Esa misma noche siguieron las celebraciones ya que, después del banquete, el embajador español en Washington, Sr. Areilza dio una recepción en la embajada en honor de los premiados.

Nos parecía estar en un sueño, a medida que nos iban presentando a los arquitectos americanos que tanto admirábamos por sus trabajos, pero que sólo conocíamos a través de libros y revistas, con excepción de Richard Neutra, que se alegró mucho de encontrarme allí de nuevo como uno de los premiados. Si mal no recuerdo estaba también allí Frank Lloyd Wright y, con seguridad, Eero Saarinen. Este último se había presentado al premio Reynolds con sus impresionantes edificios para la General Motors, en Detroit, donde él mismo vivía. Al decirle que pensábamos hacer un recorrido en automóvil por varias ciudades del Este, nos dijo que no dejásemos de visitarle en Detroit. Otro que nos saludó con enorme alegría fue José Luis Sert, al que ya conocíamos bien por sus edificios y por su labor en el GATEPAC en Cataluña antes de la guerra civil, durante la cual había emigrado a Estados Unidos. Allí recibió importantes encargos, sobre todo en Boston, donde a la sazón era Decano de la Escuela de Arquitectura de Harvard y que también nos dijo que no dejásemos de visitarle en Boston.

Debimos pasar unos tres días en Washington con el programa típico de un congreso, que incluía una excursión por el río Topomac, visitando los lugares relacionados con la fundación de la nación norteamericana. Washington no me impresionó tanto como Nueva York y tengo mal recuerdo del fuerte calor húmedo que sufrimos. En cambio guardo un recuerdo muy grato de la simpatía de todas las personas que encontramos allí, que, con una gran naturalidad, se volcaron en atenciones con nosotros.

Terminado el congreso, comenzaron las visitas de factorías de la empresa Reynolds. No recuerdo el nombre de la persona que esa empresa designó para acompañarnos en nuestros desplazamientos en avión y en las visitas, que se desvivió para atendernos. Los vuelos los hicimos en un avión de la empresa, de unas 8 plazas de capacidad y con dos motores de hélice. Debimos visitar

tres o cuatro factorías, todas situadas en lugares muy bellos, junto a grandes lagos artificiales. Como, con sus motores de hélice, el avión no volaba ni muy alto ni a las velocidades actuales, desde el aire pudimos darnos cuenta de la jugosidad del paisaje del Este americano, muy semejante al de Europa Central o al de Inglaterra.

Nos alojamos en pabellones de huéspedes anejos a las fábricas. En las visitas nos enteramos de que la bauxita, de la que se extrae el aluminio, venía toda de fuera de Estados Unidos, que había cerrado sus minas de ese mineral, dejándolas como reserva para un caso de guerra. La mayor parte venía de Brasil.

Como estaba previsto, el viaje terminaba en Richmond, la capital del Estado de Virginia, donde el Sr. Reynolds, Presidente de la empresa, tenía su residencia. La persona que nos había acompañado nos dijo que él se despediría allí de nosotros, por eso de que "donde hay patrón no manda marinero".

Con el avión dimos una vuelta sobre la residencia, emplazada un poco en las afueras, junto al mar, y de estilo inglés. Esto me permitió situarla en relación con la ciudad. Examinando ahora un mapa del Estado de Virginia compruebo que Richmond no está junto al mar, sino en el interior. La ciudad importante en la costa es Norfolk y también es posible que fuera allí donde vivieran los Reynolds. Pero me inclino más por Virginia y lo más probable es que la casa estuviera, en lugar de junto al mar, al borde del río James, que tiene allí una considerable anchura.

La familia Reynolds nos recibió con gran cordialidad, nos asignaron estupendas habitaciones en su gran residencia. Habíamos llegado por la tarde y nos dijeron que iríamos a cenar a un Club de Campo. Me quedé un tanto asombrado cuando, al llegar allí, el propio Sr. Reynolds, que, a pesar de la buena temperatura, llevaba puesta una gabardina ligera, al entrar en el restaurante, sacó unas botellas de vino que llevaba escondidas. Me explicaron que en Virginia regía la «ley seca» y que en el restaurante estaba prohibido servir bebidas alcohólicas.

Durante la cena nos dijeron que, al día siguiente, tenían pensado que saliéramos hacia las 9 de la mañana para visitar Williamsburg, que había sido, desde 1700 a 1776 la capital de la colonia inglesa de Virginia y que fue la última ciudad que abandonaron los ingleses.

La pequeña ciudad de Williamsburg, ha conservado –o reconstruido– muchos edificios y fortificaciones del tiempo de la dominación inglesa y es una gran atracción turística. Pasamos un día muy agradable.

Al día siguiente nos despedimos, muy agradecidos, de nuestros anfitriones. Como entre los objetos que habíamos recibido con el premio Reynolds había una placa de aluminio para colocar en la fachada del edificio premiado, quedamos en que, cuando supiéramos las posibles fechas para su colocación, se la comunicaríamos, para que el propio matrimonio Reynolds, o alguien que les representase, fuese a asistir al acto, invitados por SEAT.

A partir de ese momento empezó la fase del viaje que hicimos por nuestra cuenta. Nuestra primera meta era Chicago, donde teníamos ya una cita con

Filial de la Seat en Barcelona. (1958-64) César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide.

Mies van der Rohe. Hasta allí viajaríamos en tren. En Chicago pensábamos alquilar un automóvil y hacer con él el resto del viaje.

Buena parte del viaje de Virginia a Chicago lo hicimos de noche, en coche cama, pero todavía tuvimos unas horas por la mañana para, desde el segundo piso de un vagón central con grandes ventanales, contemplar el paisaje. Era un buen tren, que contrastaba con el aspecto bastante abandonado de las estaciones. Se notaba que no era, por lo menos entonces, un medio de transporte muy utilizado por los americanos.

Chicago me hizo mejor impresión de lo que esperaba. Era una ciudad de la que tenía, sobre todo, una imagen a través de películas de gansters, que enseñaban siempre sus barrios sórdidos. La realidad era bien diferente, sobre todo en la zona que limita con el inmenso lago Michigan, donde se forma una costa muy bella, coronada por rascacielos. Desde el hotel dimos un paseo por esa zona y pronto nos encontramos con los edificios en la Lake Shore Drive, que Mies van der Rohe había construido entre 1948 y 1951 y que, tantas veces, habíamos admirado en libros y revistas. Como en la filial de Barcelona teníamos proyectada una torre de oficinas de una altura semejante, pasé mucho tiempo contemplando y fotografiando los detalles de esos edificios para estudiarlos con Rafael Echaide a mi regreso.

Por fin llegó el momento de nuestro encuentro con Mies, el 'maestro'. Conociendo las dimensiones que solían tener entonces en Estados Unidos los

Lake Shore Drive. Chicago. Mies van der Rohe.

estudios de arquitectos famosos, nos llamó la atención que el de Mies era relativamente pequeño. Nos recibió con gran cordialidad. Empezó hablándonos en inglés, pero, al contestarle yo en alemán, se pasó a su lengua, en la que, sin duda, se encontraba más cómodo. Nos felicitó por el edificio de los comedores y por el premio Reynolds y pronto pasó a tratar un tema, del que se vio que le interesaba mucho hablar con nosotros: el desaparecido pabellón alemán en la Ferial Internacional de Barcelona de 1929.

Sabiendo que los comedores premiados estaban precisamente en Barcelona, Mies nos habló del gran disgusto que había tenido, cuando el gobierno alemán, un par de años después del final de la Exposición, había decidido derribar el pabellón. Se veía que Mies era consciente de que ese edificio había supuesto para él el salto definitivo a la fama mundial como arquitecto. Nos preguntó si veíamos alguna posibilidad de una reconstrucción y nos dijo que, si se hiciera, pondría a disposición todos los planos y croquis, que guardaba cuidadosamente, y que, incluso, estaría dispuesto a viajar a Barcelona para inspeccionar esa posible reconstrucción. Le prometimos interesarnos por el asunto. Le dijimos que, al día siguiente queríamos recorrer despacio los edificios construidos por él para el campus del Illinois Institute of Technology y nos invitó a visitarle durante sus clases en la Escuela de Arquitectura que el dirigía, ubicada en el último edificio construido allí por él: el llamado Crown Hall, terminado el año anterior, en 1956. Antes de despedirnos nos hicimos unas fotos con el "maestro".

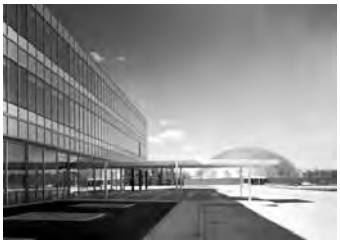
Como no pretendo que estos recuerdos sean un tratado de arquitectura y los edificios del campus del IIT se pueden ver en numerosas publicaciones, me limito a decir que el recorrido que hicimos al día siguiente reforzó mi entusiasmo por la arquitectura de Mies. Al final entramos en el imponente edificio de la Crown Hall, con su techo de más de 5 metros de altura y las grandes vigas metálicas, de 18 metros, de las que cuelga la cubierta plana y que fueron luego nuestra fuente de inspiración para la sala de exposiciones de la filial de Barcelona.

Encontramos a Mies en la Escuela al lado de un tablero, rodeado de sus alumnos, que no se perdían palabra de los comentarios que el maestro iba haciendo sobre el proyecto de uno de ellos. Nos saludó, dijo a los alumnos quiénes éramos y volvió a concentrarse en su tarea de enseñanza. Recorrimos lentamente el interior del edificio, del que también hice innumerables fotos de detalles, y nos despedimos de Mies.

A nuestro regreso a España tuvimos conversaciones con autoridades y arquitectos de Barcelona sobre la posible reconstrucción del pabellón, pero entonces no encontramos apenas eco. Estaba claro que todavía no estaba la economía española en condiciones de permitirse el lujo de reconstruir un edificio que no tenía un destino concreto, pero no por eso dejo de pensar que deberíamos haber sido más tenaces en nuestro intento.

En vida de Mies –que murió en 1969– hubiera tenido muchos menos problemas la reconstrucción del pabellón, que, con gran alegría mía, se comenzó en 1983, estando yo ya en Roma. Para la reconstrucción, hecha con gran meticulosidad e incluso mejorando algunos materiales, se necesitaron tres años, mientras que el pabellón original fue construido en tres meses. La mayor dificultad radicó en el hecho de que, en 1928, Mies tuvo que hacer, sobre la mar-

cha, muchos cambios en el proyecto hecho en Alemania, para adaptarse a un cambio en el terreno y a las posibilidades constructivas en Barcelona. Esos cambios quedaron reflejados en croquis que se conservaban, con todo el legado Mies, en el Museum of Modern Art de Nueva York, que los puso a disposición de Ios arquitectos encargados de la reconstrucción. Pero éstos tuvieron grandes dificultades para saber cuáles de las diferentes soluciones que aparecían en esos croquis eran las realizadas finalmente. En vida de Mies no hubiera surgido ese problema. Pero lo importante es que esa estupenda obra de arte resplandece de nuevo en el mismo lugar donde se construyó.



General Motors. Detroit. Saarinen.

Debió de ser al día siguiente cuando alquilamos un coche para realizar la parte final de nuestro viaje. Era un coche mayor que los 1.400 que circulaban en España, pero modesto, en comparación con la media americana. Nuestra primera meta era Detroit, donde habíamos quedado en visitar a Eero Saarinen, que deseaba enseñarnos personalmente los laboratorios de la General Motors, terminados en 1956, con los que había concurrido al premio Reynolds.

Eero Saareinen había nacido en 1910 en Finlandia y era hijo del arquitecto finlandés Eliel Saarinen, que en 1923 había emigrado con su familia a Estados Unidos. Estudió arte y escultura y trabajó unos años en el estudio de su padre, que proyectaba también muebles. En 1950, al morir su padre, Eero abrió su propio estudio y realizó sus primeras obras de arquitectura, pero continuó proyectando muebles, sobre todo en colaboración con Ray Eames (cuyas sillas habíamos elegido para el pabellón de ingenieros de los comedores de SEAT) y fabricados por la empresa Knoll.

Nada más Ilegar a Estados Unidos yo había conocido directamente un edificio suyo, publicado en todas las revistas de arquitectura: el edificio para la TWA en el aeropuerto internacional J. F. Kennedy en Nueva York, famoso por sus tres grandes bóvedas, muy planas, que lo cubren. En Detroit debimos quedar citados en el Ilamado General Motors Technical Center, que Saarinen mismo nos enseñó. Se trata de un impresionante conjunto de edificios que se extiende sobre una superficie de 1,3 kilómetros cuadrados, en los que trabajaban 16.000 ingenieros. La arquitectura está muy inspirada en la de Mies van der Rohe, en cuanto a la forma, pero con un empleo de color en los materiales que no se encuentra en la de Mies. Saarinen había utilizado profusamente el aluminio, pero sólo para cerrajería y revestimiento y no para la estructura, que es lo que más debio interesar al jurado en los comedores premiados.

Después nos invitó a tomar café en su casa, que encontramos decorada muy elegantemente, sobre todo con muebles ingleses antiguos en madera. Nos extrañó no ver por ninguna parte algunos de los muebles diseñados por él o por Eames y, al preguntárselo, nos contestó con una sonrisa:

"Con los muebles que diseño gano el dinero para comprar estos que veis".

Al contarle, durante el café, lo que nos proponíamos ver en nuestro viaje de regreso hacia Nueva York, le comentamos que sentíamos no visitar la famosa casa Fallingwater de Frank Lloyd Wright. Sabíamos que no estaba lejos de nuestra ruta, pero un arquitecto español que había querido visitarla, nos había dicho que era muy difícil de encontrar y que, además, casi nunca se podía ver por dentro, ya que sus dueños vivían lejos y sólo la ocupaban ocasionalmente.

Filial de la Seat en Madrid. (1962-64) César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide.

Saarinen nos dijo entonces que conocía bien a los dueños, la rica familia Kaufmann, que vivía en Nueva York (supongo que es la misma que encargó la casa a Neutra en California) y que solía pasar frecuentemente el fin de semana en la famosa casa. Estábamos en viernes y Saarinen nos propuso Ilamar a los Kaufmann para preguntarles si ese fin de semana iban a viajar allí y, en caso afirmativo, si podríamos visitarles. Nos pareció muy bien, habló con ellos, se confirmó que estarían en Fallingwater y nos invitaron a dormir en la casa en la noche del sábado al domingo para que pudiéramos verla con tranquilidad. Agradecimos mucho la gestión y Saarinen nos explicó con detalle el camino para encontrar la casa, realmente bien escondida, en las Alleggheny Mountains.

Antes de seguir hago notar que cuatro años después supimos de la muerte de Eero Saarinen, a los 51 años de edad. Es realmente impresionante la cantidad y calidad de los edificios que logró proyectar y construir en los sólo once años que trabajó con estudio propio, entre Ios que destacan, además de los dos ya citados, el aeropuerto internacional de Washington y el auditorio Kresge en el Campus del MIT en Boston.

La Fallingwater no está lejos de las cataratas del Niágara, que era uno de los lugares que queríamos visitar y que nos permitía Ilegar a la casa de los Kaufmann al anochecer.

Las cataratas, a pesar de su fama, no decepcionan. Hicimos el recorrido a su pié en un pequeño barco, que se acerca bastante y hace necesario ponerse ropa impermeable. Según nos dijeron, la impresión desde el lado canadiense es todavía mayor.

Por fin, escondida entre el arbolado, descubrimos la famosa casa de F. LL. Wright. Cuando Ilegamos, ya anocheciendo, los dueños estaban bañándose, no en el río con la cascada sobre la que está construida la casa, sino en una piscina cerca de la carretera de acceso. Nos invitaron a darnos un baño, que agradecimos mucho y pasamos después a cenar. La casa estaba muy bien decorada, con elementos del antiguo México, que entonaban muy bien con la arquitectura, tan fuerte, del interior, en la que aparece, en distintos puntos, la roca sobre la que está construida la casa. En la habitación que me designaron, la bañera estaba construida especialmente para el cuarto de baño, pues se adaptaba perfectamente a las formas de una roca que emergía en una pared.

Al día siguiente, salimos a dar un paseo para ver la casa desde los puntos de vista más conocidos por fotografías. La conjunción de la arquitectura con la naturaleza está perfectamente lograda. Nos contaba uno de los Kaufmann que nos acompañó en el paseo, que su padre, después de comprar el terreno, quería a toda costa que fuera F.LI. Wright el que proyectase y construyera la casa, pero que encontró mucha resistencia por parte del famoso arquitecto, que vivía y trabajaba en el otro extremo de Estados Unidos, en California. Con mucha insistencia logró que, por lo menos, fuera a ver el terreno y tanto le gustó, que pasó muchas horas recorriéndolo hasta que, en un momento dado, le dijo al Sr. Kaufmann:

"En mi mente ya veo cómo ha de ser su casa. Será como música de Bach".

Frank Lloyd Wright no volvió allí hasta tener los planos terminados con todo detalle, e incluso lo hizo estando ya avanzada la construcción, que duró dos años y se terminó en 1937.

He leído posteriormente que la familia Kaufmann siguió ocupándola muchos fines de semana hasta 1964, en que decidieron cederla para que se convirtiese en museo. Ya desde su construcción, los grandes voladizos que forman sus terrazas presentaron problemas estáticos, provocando grietas. En el año 2002 se hizo una restauración profunda, que se aprovechó para reforzar la estructura de hormigón y resolver así el problema.

Nuestro escala siguiente era Boston, donde habíamos quedado citados con José Luis Sert, que nos enseñó algunos de sus edificios y nos hizo un recorrido por la Escuela de Arquitectura de Harvard, que dirigía. Recuerdo que, al entrar en la biblioteca, nos dijo "modestamente":

> "Estáis en la mejor biblioteca de arquitectura del mundo. Podéis hacer la prueba, pidiendo algún libro o alguna revista".

Pensando que le pondríamos en un aprieto, le dijimos que nos gustaría ver el último ejemplar de la Revista Nacional de Arquitectura *una modesta publicación del Colegio de Arquitectos de Madrid, que suponíamos desconocida en Estados Unidos. Pues bien, a los pocos minutos teníamos en nuestras manos el número de ese mes.*

En Boston no hicimos noche, sino que continuamos viaje hasta Nueva York. Dos o tres días después zarparía nuestro barco y queríamos hacer antes las compras para las que habíamos recibido autorización en el ministerio español de comercio. Llegamos a N.Y ya anochecido. EI viaje en coche no nos había cansado nada. Habíamos quedado impresionados de las autopistas que, ya entonces, tenían los americanos, casi todas con tres calles en cada dirección. Pero lo que más impresionaba eran los puentes que pasaban por encima de ellas, ya previstos para triplicar en el futuro el número de calles. Como, además, había Iímite de velocidad, no había apenas adelantamientos y se conducía con gran tranquilidad. El único peligro era el de dormirse, pero siendo tres conductores, resultaba mínimo para nosotros.

Ya en el primer día en Nueva York, en un par de tiendas importantes de material de oficina, encontramos pronto todo lo que necesitábamos para nuestros estudios de arquitectura. Algo más nos costó encontrar una pieza para tomar pruebas del terreno, que nos había encargado Adrián de la Joya, pero también dimos con ella y que resultó ser mucho más pequeña de lo que habíamos imaginado. Pero, al ir recorriendo calles comerciales, Manolo se quedó pegado al escaparate de una tienda donde vendían motores fuera borda. Manolo, que era un apasionado del deporte náutico, no se sintió con fuerzas para resistir la tentación de comprar uno de esos motores. Intentamos convencerle de que iba a ser imposible que el ministerio español lo considerase como material de trabajo, pero no pudimos disuadirle de su intento y salimos cargados con una gran caja, cubierta de letreros y con el dibujo de una bañista en bikini haciendo esquí acuático tras una motora.

Debió ser esa misma noche cuando los representantes en Nueva York de la empresa Reynolds nos invitaron a una cena de despedida. Mientras cenába-

Laboratorios de la Seat. Barcelona. César Ortiz-Echagüe y Rafel Echaide.

mos, uno de ellos nos hizo una pregunta totalmente inesperada para nosotros: ¿Se han enterado Vds de si, antes de marchar, tienen que pagar impuestos sobre el importe del premio?

Nos quedamos consternados. Ya habíamos oído algo de la seriedad con que se lleva en los Estados Unidos el tema de los impuestos, pero no se nos había pasado por la cabeza que el tema pudiera afectar al premio. Al decirles que no sabíamos nada, nos aconsejaron ir al día siguiente a las oficinas fiscales de Nueva York para informarnos, ya que, para abandonar los Estados Unidos nos exigirían un documento que certificase que no teníamos pendiente ningún pago de impuestos.

Antes de despedirnos, los de la empresa Reynolds nos preguntaron si tendríamos inconveniente en asistir a una cita, que habían hecho con un fotógrafo, llamado Newman, para que, por encargo de Reynolds, nos hiciera, antes de que dejásemos Nueva York, una fotografía de los tres para una publicación sobre el premio Reynolds. Para esa foto nos pidieron que les autorizásemos a recoger la escultura que nos habían entregado con el premio, que nos devolverían antes de marchar. Aceptamos la propuesta y nos despedimos, agradeciendo mucho a los representantes de Reynolds todas sus atenciones.

Marchamos a nuestro hotel y esa noche debimos dormir mal, pensando en el fisco. Al día siguiente nos presentamos en la oficina fiscal y explicamos el caso. Dijimos que se trataba de un premio para un edificio construido en España, sobre cuyos honorarios ya habíamos pagado los correspondientes impuestos. EI funcionario, muy amable, nos dijo que se trataba de un caso totalmente nuevo, que tenía que consultarlo en Washington y que volviéramos por la tarde para saber la respuesta. También debió de ser un almuerzo con preocupación, pero cuál sería nuestra alegría cuando al funcionario nos recibió con cara sonriente, diciéndonos que le habían contestado que no teníamos que pagar nada y entregándonos un papel en el que se daba constancia.

La cita con el fotógrafo Newman estaba prevista en su estudio, al día siguiente, a primera hora de la mañana. Llegamos allí y nos pasaron a una sala de espera, con las paredes cubiertas de retratos hechos por el fotógrafo. A pesar de la dedicación de mi padre a la fotografía, nunca le había oído nombrar a un Newman como un fotógrafo famoso, pero viendo quiénes estaban allí retratados, quedaba claro que lo era, pues estaban representadas todas las personas, –jefes de Estado, artistas de cine, compositores, etc.– más conocidas de la época. Apareció el Sr. Newman, nos saludó, nos miró profundamente y, viendo que estábamos vestidos con ropa casi deportiva, nos preguntó si no teníamos trajes oscuros y corbata. Al decirle que lo teníamos en el hotel, nos pidió que, por favor, fuéramos allí y volviéramos elegantemente vestidos. Así lo hicimos y en el camino, ante la impresión de la calidad de los retratos que habíamos visto, quedamos en preguntarle lo que nos costaría que nos hiciera, a nuestra cuenta, un retrato a cada uno.

Volvimos con nuestros elegantes atuendos y Newman nos pasó a su gran estudio, de techo muy alto, en el que había hecho colocar un fondo de papel o tela totalmente blanco. En el suelo, en el centro, habían colocado unos cubos de madera, también blancos, a modo de taburetes, y la escultura del premio Reynolds, obra del escultor polaco-americano Roszak.

A partir de ese momento, Newman nos tuvo más de dos horas haciendo distintas composiciones con nuestras figuras, sentados o de pié, y con la escultura. Cuando terminó, nos dirigimos a él con nuestra pregunta sobre Ios retratos individuales. Se sonrió y nos dijo, más o menos:

> "Mis fotos son muy caras. Trabajo sólo para revistas de gran tirada, para empresas o personajes de la política, y no cobro menos de 5.000 dólares por fotografía".

Quedamos en que lo pensaríamos, sabiendo que no volveríamos.

He de reconocer que la fotografía que eligió, de la que la empresa Reynolds nos regaló una copia a cada uno, firmada por el autor, era un verdadero acierto. La copia mía quedó en el legado de nuestro estudio en la Escuela de Arquitectura de Pamplona y la reprodujeron en una estupenda publicación que hicieron sobre los comedores. Una vez, hace pocos años, estando en la Escuela, vi la foto, junto con otros papeles, en una carpeta algo mugrienta. Mientras tanto yo sabía que Arnold Newman había fallecido en 2006 en Nueva York y que sus fotografías alcanzaban en las subastas precios superiores a los 50.000 dólares. Les informé a los de la Escuela, sugiriéndoles que guardasen la foto con especial cuidado.

Terminadas todas nuestras gestiones en Nueva York, Ilegó el momento de subir a bordo del «Queen Elisabeth», el trasatlántico inglés que nos devolvería a Europa. Se trataba de un barco de 80.000 toneladas, con capacidad para más de 2.000 pasajeros. Según supe entonces se había terminado de construir muy poco antes de empezar la segunda guerra mundial y, dada su gran capacidad y velocidad, fue acondicionado para el transporte de tropas. Después de la guerra volvió a habilitarse para pasajeros normales, pero sin la decoración lujosa habitual en barcos destinados al turismo. Mientras tanto se nos había acumulado una gran cantidad de equipaje, que debimos tener que Ilevar hasta el barco en tres taxis. Además del material de oficina al que ya me he referido y del motor fuera borda de Manolo, habíamos comprado regalos para la familia y también, cada uno, un pequeño televisor, ya que en España se estaban haciendo ya las primeras pruebas y era de esperar que pronto se lanzaría al publico.

EI viaje, por la ruta Norte, fue mucho más rápido que el que habían hecho Rafael y Manolo a la ida, en el «Michelangelo». Creo que duró unos 6 días desde Nueva York a Cherbourg, donde desembarcamos. Para mí era la primera experiencia de viaje largo en barco y pasé muchas horas en cubierta. Contemplaba desde allí el mar inmenso y la estela del barco, muchas veces cubierta de delfines saltarines. Recordé mucho a mis dos hermanos mayores, que tanto disfrutaban del mar en el «Baleares», donde murieron.

Como viajábamos en primera clase, era obligatorio bajar a la cena con smoking*, siguiendo la costumbre británica de entonces. En el comedor había una mesa de cabecera, en la que cenaban el comandante y sus oficiales, todos en elegante uniforme de gala. Al terminar, empezaba el baile, pero el comandante y los oficiales se retiraban. Lo mismo hacía yo. Mi cuñado Rafael comentó el contraste con el «Michelangelo», donde, tanto el comandante como los oficiales, se quedaban al baile y Rafael, recordando el hundimiento del «Andrea Doria» se preguntaba. «¿Quién estará en el puente de mando?».*

A pesar de que viajábamos por el Atlántico Norte, que es un mar fuerte, el «Queen Elisabeth» apenas se movía. Las cabinas individuales eran sobrias,

pero con todo lo necesario y el viaje fue un verdadero descanso. Luego he sabido que el «Queen Elisabeth» estuvo en servicio hasta 1969, fecha en la que fue vendido a Hong-Kong para que quedase en el puerto y funcionase como universidad flotante. En 1972 sufrió un incendio y se hundió en el propio puerto.

Desembarcamos en Cherburgo, y por suerte, el puerto estaba contiguo a la estación de ferrocarril, de forma que, en un gran carro de transporte, se pudo trasladar todo nuestro voluminoso equipaje hasta el tren que nos llevaría a París. En la capital francesa pasamos sólo unas horas. Desde París hablé por teléfono con mi padre, que estaba en Barcelona y le informé sobre la hora de nuestra llegada a la estación de Port-Bou, donde tendríamos que pasar la frontera y quedamos en que nos esperarían allí dos coches de SEAT para llevarnos a Barcelona.

Nuestra llegada a la Aduana de Port-Bou fue bastante espectacular, por la abundancia de equipaje. Nos recibió un funcionario que nos confirmó que había recibido copia de la lista que, desde Nueva York, habíamos enviado al ministerio de comercio en Madrid. Como es lógico, en esa lista no nos habíamos atrevido a incluir el motor fuera borda de Manolo, que destacaba en el equipaje en su gran caja con la señorita haciendo esquí acuático. El funcionario nos recibió amablemente y empezó a comparar la lista con los bultos del equipaje, pero sin revisar su contenido. Como era de esperar, al llegar al motor, no lo encontraba en la lista y tuvimos que reconocer que no disponíamos de un permiso de importación. Aunque Manolo empleó todos sus argumentos para convencerle, el funcionario no permitió su paso, al mismo tiempo que, sintiéndolo mucho, nos decía:

> "Es una pena. Como en la lista viene, como uno de los objetos, una máquina para tomar muestras de terrenos, si en la caja del motor hubieran Vds tapado los letreros y la señorita y hubieran escrito 'máquina para muestras', la hubiera dejado pasar sin inconveniente".

Allí quedó el motor, pero Manolo, ya en Madrid, hizo gestiones en el ministerio y consiguió recuperarlo al cabo de algún tiempo y disfrutarlo en una lancha por las playas de Laredo y de Noja.

Mi padre y tantas personas conocidas de SEAT nos recibieron en Barcelona con gran alegría. Nuestro viaje había tenido también eco en España, donde la prensa había traído bastante información, sobre todo de la entrega del premio y del homenaje en la embajada en Washington.

También estando ya en Madrid tuvimos muchas ocasiones de contar de nuestro viaje a periodistas, y volvieron a salir numerosos artículos sobre nosotros. Además, nos fueron llegando noticias de que, en todas las principales revistas de arquitectura del mundo, se había hecho referencia a la concesión del premio Reynolds. He de reconocer que ese salto repentino a la fama trajo para mí tentaciones de vanidad. Gracias a Dios, la formación que había recibido me ayudó mucho a vencerlas. Además, era consciente de que, en todo el tema, habían coincidido una serie de factores muy favorables –la SEAT como cliente, el interesante tema de los comedores, la inesperada solución con aluminio, la convocatoria del premio, etc.– que muy pocas veces se presentan juntamente a un arquitecto. La mayoría de mis colegas, siendo buenos arquitectos, tenían que conformarse, para trabajar y sacar adelante a la familia, con encargos mucho menos atractivos.

COMUNICACIONES
LOS VIAJES DESDE ESPAÑA

JOSÉ RAMÓN ALONSO PEREIRA, ANTONIO SANTIAGO RÍO VÁZQUEZ
Entre Roma y Massachusetts: experiencias paralelas de sendos arquitectos de Galicia y de Asturias durante los años cincuenta

ANTONIO ÁLVAREZ TORDESILLAS
Fernando García Mercadal. Eslabón entre España y el movimiento moderno

MARILDA AZULAY-TAPIERO
César Cort en la Primera Reunión Internacional de Arquitectos y Viaje de Estudios organizado por L'architecture d'aujourd'hui *en U.R.S.S. y en Polonia*

IÑAKI BERGERA
Maletas vacías: cuando viajar pudo no ser imprescindible

SILVIA BLANCO AGÜEIRA
Los viajes a Alemania de Rodolfo García-Pablos: inspiración para una nueva arquitectura

DAVID CARALT
Animales divinos, sustancia arquitectónica. N. M. Rubió i Tudurí en Egipto

ISABEL DURÁ GÚRPIDE
César Ortiz-Echagüe en Suiza y Alemania. Ida y vuelta de la arquitectura escolar

ANA ESTEBAN MALUENDA
Sustrato y sedimento. Los viajes en la formación y evolución del arquitecto: el caso de Rafael Moneo

MARTA GARCÍA ALONSO
Los viajes des-velados de Ramón Vázquez Molezún

MARÍA CRISTINA GARCÍA GONZÁLEZ
César Cort y los primeros Congresos Internacionales de Urbanismo

JULIO GARNICA
F. J. Barba Corsini: el aprendizaje de la arquitectura

SALVADOR GUERRERO
De los males de la patria al paradigma de Europa. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y los pensionados de arquitectura (1907-1936)

RUBÉN LABIANO
Fray Coello de Portugal, viajes sin cuaderno

ANA C. LAVILLA IRIBARREN
El viaje superfluo. Luis Feduchi y Vicente Eced en Alemania

JORGE LOSADA
La librería del CSIC de Fisac, un souvenir sueco en Madrid

CÉSAR MARTÍN GÓMEZ, NATALIA MAMBRILLA HERRERO
Los necesarios viajes técnicos del capitol

AMAYA MARTÍNEZ MARCOS
Congresos Internacionales de Arquitectura Escolar: viajes de ida y vuelta en busca de la escuela moderna

GEMMA MEDINA ESTUPIÑÁN
Sueños de prefabricado, la experiencia europea. Dos ejemplos: Manuel de la Peña Suárez y Salvador Fábregas Gil

IGNACIO MORENO RODRÍGUEZ
Geografía de un mapa mental: la experiencia de Juan Navarro Baldeweg en el M.I.T., 1971-1975

JORGE NUDELMAN
La casa exiliada. Antonio Bonet y Rafael Alberti en Punta del Este

ANTONI RAMON GRAELLS, CARMEN RODRÍGUEZ PEDRET
Los viajes de Josep Torres Clavé, 1926-1936. Epistolario, cuadernos de notas y dibujos

DAVID RESANO
CIAM IV. Cambio de rumbo: de Moscú a Atenas y del centro al este. La experiencia del GATCPAC

PATRICIA SABÍN DÍAZ, ENRIQUE M. BLANCO LORENZO
Eloy Maquieira y su viaje europeo

CARLA SENTIERI OMARREMENTERÍA, RAÚL CASTELLANOS GÓMEZ
Más vueltas. Erik Gunnar Asplund, Miguel Fisac, Alejandro de la Sota y… Carlos Puente

ROGER SAUQUET LLONCH
Recolección de ideas para la ciudad de reposo y vacaciones. Aportaciones extranjeras al proyecto del GATCPAC

JAIME SEPULCRE BERNAD
El viaje de ida de los comedores de la SEAT y el de vuelta de César Ortiz-Echagüe

MARÍA VILLANUEVA FERNÁNDEZ
Arquitecturas móviles. Piezas de arquitectos españoles en las exposiciones extranjeras (1951-1958)

ENTRE ROMA Y MASSACHUSETTS: EXPERIENCIAS PARALELAS DE SENDOS ARQUITECTOS DE GALICIA Y DE ASTURIAS DURANTE LOS AÑOS CINCUENTA[1]

José Ramón Alonso Pereira, Antonio Santiago Río Vázquez

INTRODUCCIÓN

Parafraseando la comedia de esa época *Tú a Boston y yo a California*[2], a mediados de los años cincuenta unos pocos pero significativos arquitectos del noroeste español: de Asturias y de Galicia, emprenderían sendos viajes de formación en el Viejo y el Nuevo Mundo. Esta paráfrasis y esta dualidad pueden simbolizarse en dos personalidades paralelas, bien diferenciadas entre sí: Andrés Fernández-Albalat Lois y Mariano Marín Rodríguez-Rivas.

Andrés Fernández-Albalat Lois.
Fotografía: Antonio S. Río Vázquez, 2002.

Estrictamente coetáneos y en buena manera contemporáneos –en el sentido dual que distinguía Ortega y Gasset– participan ambos de una conciencia generacional común –ese "círculo de actual convivencia" como lo denominaba el filósofo– que les lleva a iniciar sus viajes iniciáticos de formación, estudio o pensionado en Italia y en los Estados Unidos.

Mariano Marín Rodríguez Rivas.
Fotografía: Antonio S. Río Vázquez, 2009.

El largo verano de dibujo y pintura en la Academia de España en Roma de Andrés Albalat o los dos cursos de estudios de master en el M.I.T. o *Massachusetts Institute of Technology* en Boston de Mariano Marín indican dos maneras distintas de ver y de enfrentarse con el exterior, absolutamente coincidentes en el tiempo y en la personalidad culta, rica e intelectualmente poderosa de sus protagonistas, a quienes el futuro –al modo de las hermanas de aquella película– proporcionaría múltiples ocasiones de encuentro profesional a lo largo de las décadas posteriores. Pues su densa, rica y dilatada trayectoria profesional estaría sin duda marcada por esa inicial dualidad selectiva entre sus viajes iniciáticos de formación en los años cincuenta.

LOS ANTECEDENTES DEL VIAJE

En esos años, dos jóvenes estudiantes de arquitectura, el gallego Andrés Fernández-Albalat Lois (nacido en La Coruña en 1924 y titulado por la Escuela de Madrid en 1956)[3] y el asturiano Mariano Marín Rodríguez-Rivas (nacido en Gijón en 1926 y titulado por la Escuela de Madrid en 1957)[4], decidirán emprender sendos viajes de formación hacia el Viejo y el Nuevo Mundo respectivamente. Junto al protagonismo de ambos –quizá de un modo deuteragonista– podemos situar a Desiderio Pernas Martínez (nacido en Vigo en 1960 y titulado en Madrid en 1958)[5] arquitecto gallego como Albalat y amigo personal de Marín, con quien compartirá la experiencia iniciática norteamericana.

Los tres eran miembros de familias acomodadas de la burguesía de sus respectivas ciudades. De familia de origen valenciano, Albalat era hijo y nieto de

1. Esta comunicación se redacta desde un respeto y reconocimiento a la figura y la personalidad de Andrés Albalat y de Mariano Marín. Son sus fuentes el conocimiento personal y las antiguas colaboraciones –colegiales o académicas– de Alonso Pereira con ambos, y las entrevistas personales desarrolladas en fechas recientes por Río Vázquez con Albalat y con Marín, cuya amabilidad y generosidad quiere agradecer expresamente.
2. En 1961 se estrenaba la película de David Swift *The Parent Trap*, que llegó a España con el título *Tú a Boston y yo a California*. Esta comedia contaba la historia de dos mellizas separadas a temprana edad, que vivirán una en Boston y la otra en California hasta que el destino les reúna de nuevo un verano.
3. En espera de una recopilación definitiva, la mejor recensión de su obra hasta el momento está en M. González Garcés (ed.): *A arquitectura de Fernández-Albalat*, rev. Obradoiro, 17/1990.
4. J. Aranda Iriarte: Mariano Marín Rodríguez-Rivas, en Apéndice de la Gran Enciclopedia Asturiana, Gijón, 1980.
5. Acerca de Pernas, vid. Luciano G. Alfaya y Patricia Muñiz, trabajo de doctorado para el curso Los años sesenta, bienio 2004-06, Universidad de La Coruña, inédito.

Desiderio Pernas Martínez.
Imagen recuperada de *Arquitectura y Urbanismo de Vigo* (http://arquitecturavigo.blogspot.com) el 4 de enero de 2010.

militares cuyo padre, destinado en 1923 a La Coruña, se enraizó en Galicia al casarse con una coruñesa de la conocida familia Lois. Por su parte, las familias de Pernas y de Marín estaban ligadas al mundo de la construcción en Vigo y en Gijón respectivamente, siendo Marín en particular hijo y nieto de arquitectos. Fundador de toda una dinastía profesional[6], su abuelo era Mariano Marín Magallán[7] (1868-1924), arquitecto catalán en su origen y su formación, que a finales del XIX se había afincado en Gijón donde dirigió la Escuela de Artes y Oficios, equivalente menor de las célebres *Arts and Crafts* británicas y centro impulsor del modernismo decorativo asturiano. Su hijo, Mariano Marín de la Viña (1896-1962), era un excelente profesional gijonés, educado en Barcelona aunque ajeno al debate cultural del GATEPAC, cuyo buen hacer se manifestará en múltiples obras representativas de las corrientes racionalistas de los años treinta. Fue asimismo uno de los fundadores e impulsores del Colegio de Arquitectos, creado en 1931, de cuya Delegación de Gijón fue presidente casi hasta su muerte.

A diferencia de su padre y su abuelo, Marín Rodríguez-Rivas se dirigió a Madrid para cursar sus estudios. Por su parte Albalat y Pernas no titubearon en la elección de la Escuela madrileña, siendo ella el lugar donde se formaban desde siempre la práctica totalidad de los arquitectos de Galicia.

La Escuela de Madrid era en esos tiempos un vivero de profesionales que, aunque formados en el ambiente propio de la autarquía, veían despertar en torno a sí los albores de una nueva modernidad que se extendería poco a poco por la arquitectura española en los años cincuenta.

Por su parte, la residencia en un Colegio Mayor marcaba en aquel tiempo la vida académica y formativa tanto o más que las Facultades o las Escuelas oficiales. Así, al margen del recuerdo olvidado de Marín, en el caso de Albalat la vida en el Colegio Mayor Antonio de Nebrija *–el Nebrija*, coloquialmente– marca una impronta duradera que recuerda aún hoy. La convivencia con compañeros de otras procedencias y otros estudios, se unía a la relación esporádica pero muy especial con personalidades nacionales y, a veces, extranjeras, que venían invitadas al Nebrija. Así, más que otros nombres españoles o europeos que se difuminan en el recuerdo, Albalat exhibe aún hoy como uno de sus más preciados trofeos la foto que le une a Richard Neutra y que, en el recuerdo, avala los comienzos de su vida profesional y dura hasta nuestros días.

Neutra y Fernández-Albalat en el Colegio Mayor Nebrija de Madrid. Imagen publicada en Carlos del Pulgar Sabín (Ed.): Artistas Galegos. Arquitectos. Do Racionalismo á modernidade, Vigo, 2002.

En el fondo más o menos subconsciente, Albalat –como Marín– querrá ser un nuevo Neutra y, como aquél, para ser un hombre de su tiempo –el tiempo para Neutra es tiempo americano ya desde 1920– buscará formarse o perfeccionarse en el exterior. Marín y Pernas perseguirán la modernidad en América; Albalat querrá enraizarla en Europa, en una Europa en que Italia y Roma seguían siendo los caminos iniciáticos desde el siglo XIX, reverdecidos en el XX por Le Corbusier.

LOS INICIOS DEL VIAJE

Los tres viajes se realizan al término de los estudios en la Escuela de Madrid, Andrés Fernández-Albalat en el penúltimo curso de la carrera y Mariano Marín y Desiderio Pernas inmediatamente después de finalizarla, aunque Pernas ya tenía una experiencia previa de viajes al exterior cuando, aún

6. Vid. J. R. Alonso Pereira: *Historia general de la arquitectura en Asturias*, Gijón, 1996.
7. J. R. Alonso Pereira: *La arquitectura asturiana de los siglos XIX y XX*, en Arte asturiano, vol. II, Gijón 1985, e Historia..., Gijón 1996.

Clases en el M.I.T. en la década de los cincuenta. Fotografía de Gjon Mili recuperada de la base de imágenes de la revista *Life* (www.life.com) el 4 de enero de 2010.

en la Escuela, obtuvo en 1956 y 1957 sendas becas IASTE para trasladarse a Holanda –donde trabajó en el departamento de construcción escolar en La Haya– y a Inglaterra.

La idea inicial del viaje la encontramos en los intereses personales de cada viajero, más allá de la arquitectura, aunque sus circunstancias y sus estancias influirán luego notablemente en ella.

Mariano Marín y Desiderio Pernas observan en las paredes de la Escuela los anuncios de las prestigiosas Becas Fullbright para ampliar estudios en los Estados Unidos. España acababa de firmar, en el año 1958 el acuerdo por el que se establecía una comisión mixta y permanente que administrase estas ayudas, siendo el penúltimo de los países europeos en incorporarse a los que participaban en el programa. Los jóvenes arquitectos, ambos grandes aficionados a la música, piensan inmediatamente en la Orquesta Sinfónica de Boston y la Orquesta Sinfónica de Chicago, las más importantes de los Estados Unidos, y en la posibilidad de que ampliar sus estudios de arquitectura en alguna de estas ciudades sea casi una excusa para poder asistir a sus conciertos.

Pernas optará por el *Illinois Institute of Technology* de Chicago –dónde tendrá como profesores a Mies van der Rohe o Ludwig Hilberseimer– y Marín por el M.I.T. de Boston –donde estaban Walter Gropius y José Luis Sert– "algo lejano, de lo que no tenía un gran conocimiento a pesar de mi formación y de ser la tercera generación de arquitectos en la familia". Uno y otro compartirán un gran interés –más incluso que por la arquitectura– por la cultura americana, sobre todo por la literatura o por la música, disciplinas de las que ambos tenían un amplio conocimiento.

Pues ciertamente Marín, Pernas y también Albalat sentían ya desde sus años formativos una gran pasión por la música y por la pintura, más o menos decantada en uno u otro sentido en cada uno de ellos, que les llevará a ampliar su formación por sendas vías diferenciadas.

Si en Marín y en Pernas es la afición a la música la que provoca el germen del viaje, en el caso de Albalat el origen está vinculado a su interés por la pintu-

ra. En el año 1955 el Ministerio de Educación convoca un concurso de diez Becas de Viaje para artistas plásticos (pintores, escultores…) y dos para estudiantes de arquitectura. "Yo hacía acuarela con buena fortuna, premios, etc. Me presenté como pintor, con una obra y programa de actividades. Y tuve la suerte de conseguir la beca". Esa beca le llevará durante los meses de verano de ese mismo año a la colina del Gianícolo, y allí a la atalaya de San Pietro in Montorio.

EL RECORRIDO DEL VIAJE

Marín y Pernas partirán en barco desde Tenerife hacia Estados Unidos, un trayecto de ocho días a bordo del buque americano *Constitution*. Les acompañaban los libros de cálculo de estructuras de Carlos Fernández Casado y Antonio García de Arangoa y las tablas del Instituto Técnico de la Construcción y el Cemento que dirigía Eduardo Torroja, "por si me fueran útiles en el M.I.T.", dirá Marín, pero también para calcular la estructura de un edificio de viviendas en Gijón proyectado junto a su padre, el único proyecto no académico que tuvo la oportunidad de desarrollar durante su viaje debido a la intensidad de trabajo en el master, y cuyos planos delineados envía desde los Estados Unidos. Mientras Pernas agotará el programa formativo previsto y financiado por la beca Fullbright, Marín regresará a Gijón un poco antes de lo previsto, dado el empeoramiento de la salud de su padre –fallecido en 1962– y la necesidad de hacerse cargo del estudio familiar.

El viaje de Fernández-Albalat será, por el contrario, un viaje de numerosas escalas. Sintetizado en sus propias palabras:

> "Viajé solo, en tren y en tercera clase (estudiante); fui encontrando o haciendo amigos; llevaba una relación de albergues que alteraba sobre la marcha. Salí de Madrid por la noche. Barcelona (Gaudí). Marsella (Unidad de Habitación de Le Corbusier). Turín (Nervi). Milán (estudio de Gio Ponti, museos, arquitectura). Verona (Castelvechio, Scarpa, ópera en la Arena, Romeo y Julieta). Padua (Scrovegni, Giotto, Mantegna). Venecia (todo, Palladio, museos). Rávena (San Vitale, mosaicos). Florencia (todo, Brunelleschi, Miguel Ángel, Ufizzi). Asís (San Francisco, Giotto). Roma (todo, San Pietro in Montorio, el Vaticano, museos, conciertos, un mes largo viviendo en la Academia de España). Con las últimas liras y el kilométrico salgo de la Término de Roma y, de un tirón, llego a Coruña. He visto y oído, he pintado, he aprendido".

LAS LECCIONES DEL VIAJE

Los dos arquitectos califican el estado de la arquitectura española del momento en el que emprenden sus viajes como un momento difícil pero "emergente". Frente a un panorama de gran escasez de medios y materiales en los años posteriores a la Guerra Civil, comienzan a destacar autores que traducen esa pobreza en una arquitectura noble, digna, especialmente en viviendas sociales "Se sabía construir", dirá Fernández-Albalat de ese período y, sobre su propia formación, añadirá: "A poca ambición o ilusión que uno tenga, siempre habrá carencias; en España y fuera de España. Siempre faltará un paso más. Siempre algo por aprender". Como intereses personales del momento, Marín recuerda "a Le Corbusier, a la Bauhaus, a cosas que hoy ya no me interesan como Niemeyer, y otras cosas como Mies van der Rohe, que hoy me siguen interesando".

El viaje es para ambos un proceso de aprendizaje y maduración. Formación e información que recogen en un caso a través del dibujo y la pintura y en el otro a través de varios proyectos de master. Las conexiones entre el M.I.T. y

Harvard posibilitarán itinerarios académicos comunes e intercambios de alumnos y profesores entre las dos universidades. Una amplia gama de asignaturas que hace difícil encontrar carencias y una escuela que, a diferencia de la de Madrid, está abierta a todas horas para poder estudiar y trabajar en ella.

Entre los profesores de arquitectura del M.I.T. destacan los locales Pietro Belluschi (que en ese momento ocupaba el cargo de Decano) o el maestro de la Bauhaus Walter Gropius (1883-1965), muy valorado por los alumnos en contraposición a otros como José Luis Sert (1902-1983), entonces Decano de Harvard. También son frecuentes los profesores invitados extranjeros como Ludovico Quaroni (1911-1987) con quién Marín entabla una buena relación. O invitados que marcaron un antes y un después en la vida cultural americana, como el entonces joven Fidel Castro que acude a dar una conferencia al M.I.T. en 1959, poco después de bajar de Sierra Maestra.

Pietro Belluschi y Walter Gropius en el M.I.T., agosto de 1958. Fotografía de Carl Mydans recuperada de la base de imágenes de la revista *Life* (www.life.com) el 4 de enero de 2010.

Si uno de los dos viajeros queda fascinado por el Coliseo de Roma, por San Giorgio Maggiore y toda Venecia y, también, por el Le Corbusier de Marsella, el otro se sorprenderá con Mies van der Rohe en Chicago, con la capilla y el auditorio de Eero Saarinen para el M.I.T., o con Frank Lloyd Wright y su Guggenheim: “una obra interesantísima pero un mal museo”.

Las lección de ambos viajes se puede resumir en las palabras de Albalat: “En resumen ‘ver mundo’. Personas y gentes. Los ojos y la mente muy abiertos” “Entonces –añade– apenas se viajaba”.

DESPUÉS DEL VIAJE: LOS ENCUENTROS POSTERIORES

Después del viaje, a lo largo las décadas posteriores, habrá múltiples ocasiones de encuentro: arquitectónica y corporativamente. Arquitectónicamente, porque en los cincuenta se incorpora al panorama español una generación de profesionales que se distinguen de los anteriores en que no han pasado por la experiencia autárquica en su ejercicio profesional y para quienes la recuperación de la modernidad es un hecho ya dado. Generacionalmente pertenecen a ese grupo revisionista liderado en Europa por el *Team X*, pero en Asturias y Galicia dicha conexión es inexistente, y resaltan más los vínculos que los unen con la generación anterior que los que los separan. El marco profesional manifiesta una continuidad en sus postulados, al tiempo que los postulados artísticos o estilísticos se prolongan, integrándose en el frenesí desarrollista de los años sesenta.

A este grupo generacional o *Generación del 53* pertenecen en Asturias Miguel Díaz Negrete (t.47, Gijón), Joaquín Cores Uría (t.53, Oviedo), Celso García (t.56, Candás), Mariano Marín Rodríguez-Rivas (t.57, Gijón) o, en otra línea, Efrén García Fernández (t.52, Oviedo). A ese mismo grupo generacional se podrían adscribir en Galicia Rodolfo Ucha Donate (t. 53, Ferrol), Antonio y Ramón Tenreiro Brochón (t. 53 y t.57, Coruña), José María Iglesias Atocha (t. 53, Coruña), Joaquín Basilio Bas (t. 57, Pontevedra) o, algo más jóvenes, Andrés Fernández Albalat (t. 56, Coruña), José Bar Boo (t. 57, Vigo) y Desiderio Pernas (t.58, Vigo). La obra autodidacta de casi todos ellos muestra en su eclecticismo las dificultades que hubo de vencer y señala un cambio cualitativo. Por ello, aceptando los principios de la modernidad de una manera moderada, logran a lo largo de su obra un valor propio que les caracteriza como buenos profesionales.

Así, la obra del tercero de los Marín continuará la profesionalidad familiar en el quehacer de su arquitectura, que llegará a la máxima calidad en muchas obras importantes para Gijón. En un contexto similar se incardina también la obra de Pernas en Vigo, donde se establece en 1963 precedido por su fama como alumno de Mies. En uno y otro caso, sus intentos por desarrollar lo aprendido en Estados Unidos suponen un fuerte choque con la sociedad asturiana y viguesa, pero su impulso y sus obras fueron en buena parte responsables de la introducción de la arquitectura de la segunda modernidad en Galicia y en Asturias.

Por su parte, la obra de Albalat refleja sus contactos europeos como reacción al empirismo de las generaciones anteriores, marcando con su obra un punto de inflexión en la arquitectura gallega en un momento en que concurren dos factores determinantes: el paso de la estabilización al desarrollo en la planificación económica –inmediato reflejo en el campo edilicio– y la toma de conciencia de una realidad cultural propia en la arquitectura y las artes plásticas gallegas, cuyo ejemplo emblemático es la fundación del Laboratorio de Formas de Galicia.

En cuanto a la vida colegial –al margen Pernas, salvo una inicial colaboración en la Delegación de Vigo, pronto olvidada– Albalat y Marín tuvieron una intensa vida corporativa no sólo desde sus respectivas Delegaciones de La Coruña y Gijón, sino también desde la propia sede colegial común. Uno y otro serán Decanos del histórico Colegio general de León, Asturias y Galicia (1973 y 1976-1978, respectivamente), decanos luego de sus respectivos Colegios de Galicia (1973-1975) y de Asturias (1983-1985)[8], defendiendo desde sus distintos ámbitos posiciones a veces coincidentes, a veces enfrentadas. En todo caso, la densa, rica y dilatada trayectoria profesional de sus autores estaría sin duda marcada por esa inicial dualidad selectiva entre sus viajes iniciáticos de formación en los años cincuenta a Italia o a Estados Unidos.

CONCLUSIÓN: EL VIAJE DE LA VIDA

"Los que profesamos este antiguo y hermoso oficio de arquitectos tenemos la suerte de disfrutar y aprovechar cuanto de bueno oigamos o veamos; que, incluso, podamos incluir y aplicar, de modo consciente o subconsciente, a nuestras mejores o peores arquitecturas". Son palabras de Andrés Albalat, traduciendo los pequeños viajes realizados en ese gran viaje que es la propia vida. El auténtico viajero se apropia de lo que descubre, lo asimila y lo hace suyo. En un artículo sobre Hemingway[9], Gabriel García Márquez decía: "Todo lo que describió, todo instante que fue suyo, le sigue perteneciendo para siempre. (...) Italia, España, Cuba, medio mundo está lleno de los sitios de los cuales se apropió con solo mencionarlos". Para los dos arquitectos, sus viajes iniciáticos fueron una parte de un itinerario mayor, un descubrimiento o secuencia aún inconclusa. Recientemente, Mariano Marín explicaba que ahora viaja a menos lugares pero más a los mismos, y lamentaba: "Hoy siento que en mi formación de joven Roma no hubiese figurado en primer lugar", planteando una hipotética realidad en la que esos jóvenes estudiantes, a finales de los cincuenta, pudiesen haber determinado un "*tú a Boston y yo a Roma*", intercambiando los papeles que hoy conocemos.

8. J. R. Alonso Pereira: *Cincuenta años de vida colegial, crónica e historia del Colegio de León, Asturias y Galicia*, Oviedo 1982.
9. G. García Márquez: "Mi Hemingway personal", *El País*, Madrid, 29 de julio de 1981.

FERNANDO GARCÍA MERCADAL. ESLABÓN ENTRE ESPAÑA Y EL MOVIMIENTO MODERNO

Antonio Álvarez Tordesillas

> "Fue seguramente la reunión de dos factores, renovación formal y urgencia, lo que ocasionó la revolución incruenta que supuso el movimiento moderno. Mercadal estaba allí"[1].

Carlos Flores ha considerado a Fernando García Mercadal como *el eslabón que sirve de nexo entre la generación del 1925 y la del GATEPAC*. Pertenece a aquella generación beligerante y activa por incorporarse al Movimiento Moderno europeo de Arniches, Gutiérrez Soto, Blanco Soler, Fernández Shaw, Borobio, Sánchez Arcas, Lacasa y Bergamín. De la que sobresale, no sólo por impulsar revistas como *Arquitectura*, publicaciones y conferencias, sino por su arrolladora personalidad y por ser un dinámico viajero y cronista privilegiado de lo que sucede en Europa.

Mercadal viajó por España interesándose por la arquitectura popular, admirado por la pureza volumétrica de algunas de sus realizaciones. Pero, sobre todo, viajó incansablemente por Europa sumergiéndose en el ambiente intelectual que se estaba desarrollando y conociendo a algunos de los más importantes arquitectos y urbanistas del Movimiento Moderno. Vivió en primera persona la 'depuración de la arquitectura', la lucha de Le Corbusier contra el academicismo, la nueva arquitectura defendida por Van Doesburg, Mies, Loos, etc.

A su vuelta a España se encargaría de difundir todo aquello que había visto a través de publicaciones y conferencias.

PEQUEÑO GRAN HOMBRE

> "Mercadal unía a su capacidad de sorpresa por la novedad una infrecuente perspicacia. Tenía además una gracia espontánea que hizo de él uno de los arquitectos más simpáticos de su tiempo. Y seguramente fue su simpatía lo que le permitió intervenir en muchos de los episodios que protagonizó. Tras ella, Mercadal contaba con una clara inteligencia que surgía con naturalidad y despejaba cualquier posible duda sobre su franca manera de afrontar las cosas"[2].

Fernando García Mercadal nació en Zaragoza el 5 de abril de 1896 en el seno de una familia burguesa cómodamente establecida. Décimotercer hermano de quince[3], nació con una tara en su estatura, consecuencia de una enfermedad sufrida por su madre durante el embarazo.

Estudió en los Hermanos Maristas, y se trasladó a Madrid para estudiar Arquitectura donde se licenció primero de su promoción en 1921, con veinti-

1. LABORDA, J., "Scalae" en *Documentos periódicos de arquitectura*, enero 2004.
2. LABORDA, J., *La vida pública de Fernando García Mercadal*, Inst. Fernando el Católico, Zaragoza, 2009.
3. Hermano menor de José, periodista y escritor, Premio Nacional de Literatura en 1943.

Fig. 1. José Arnal, Luis Lacasa, Fernando García Mercadal, Utrilla y José Rivas Eulate, en la Pedriza (Madrid), 1918.

cinco años. Fue alumno de Teodoro de Anasagasti, Modesto López Otero, Antonio Palacios y Vicente Lámperez (al que se le conocía como el Viollet-le-Duc español, según nos cuenta el propio Mercadal), y compañero de promoción de Sánchez Arcas, Pepe Arnal y Luis Lacasa.

> "La formación (en la Escuela de Arquitectura) era irracional y retrógrada. Las únicas personas que en nosotros dejaron algo positivo fueron Palacios y Anasagasti, por su impulso renovador"[4].

En estos años de finalización de la carrera simultaneó sus estudios trabajando en el estudio del arquitecto Ignacio Aldama (1920-23). Algo más tarde, después de su periplo europeo, lo haría con Secundino Zuazo (1929), por el que profesaba gran admiración y del que sería gran amigo.

En 1923 gana por oposición la Pensión en la Academia de España en Roma, con un proyecto de *Templo Monumental en la Pradera de San Isidro de Madrid*. Desde allí, recorre Italia y parte de Europa Central. Su estancia fuera de nuestras fronteras, su intensa formación, supondrán un aliento extraordinario en su ya brillante personalidad, haciendo de él el eslabón entre España y la Modernidad que, por entonces, comenzaba a fraguarse en Europa.

Desde Roma, en 1926, proyectaría su edificio del Rincón de Goya en Zaragoza, construido e inaugurado en 1928, que sería fuertemente rechazado por una sociedad aún anclada en términos decimonónicos. El nombre del edificio es suficientemente revelador ante este suceso. Mercadal proyecta un *Rincón* de Goya en vez de un *Monumento* a Goya, como se esperaba. La crítica más sagaz apuntó que se trataba de un monumento aún por desembalar. Sin embargo, este edificio se erige como uno de los primeros ejemplos del movimiento moderno en España.

Un año después regresaría a España como uno de los arquitectos mejor informados de la situación en la que se encontraba la vanguardia europea. Traería figuras destacadas y representativas de aquella, desde la Sociedad de Cursos y Conferencias en la Residencia de Estudiantes.

En el mismo año de 1928 participaría en el primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, junto con Juan de Zavala como únicos representantes españoles. En el castillo de La Sarraz, en Suiza, se dieron cita las persona-

4. MERCADAL, F. G, BERGAMÍN, R. y FERNÁNDEZ-SHAW, C., "Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw" en *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio 1967, pp. 39-48.

lidades más decididas por esta renovación: Le Corbusier, Giedion, Rietveld… Mercadal se llevaba el encargo de divulgar el movimiento moderno en España.

Su vuelta de Suiza y su decepción con el Rincón de Goya, le harían tomar distancia con su ciudad natal trasladando su domicilio a Madrid donde comenzaría, de un modo activo, a relacionarse con jóvenes arquitectos afines a los nuevos tiempos: Aizpurúa, Labayen, Clavé, Sert, Arcas, Bergamín...

Durante los años 27 a 29 había ocupado el cargo de secretario de la Sociedad Central de Arquitectos, donde formaba parte del Comité de Redacción de su revista *Arquitectura*, y había colaborado con el Ayuntamiento de Madrid en la preparación del Concurso Internacional del Plan de Extensión de Madrid de 1929. Convenció a Zuazo para que trabajase junto a Hermann Jansen, al que conocía personalmente y que había acudido a Mercadal para que le pusiera en contacto con algún técnico español de reconocido prestigio para formar equipo. Concurso que ganaron en 1930.

El primer contacto entre los arquitectos de toda España interesados por estas nuevas tendencias tuvo lugar en San Sebastián, en septiembre de 1930, en la Exposición de Arte y Arquitectura Modernos, donde colaboraron la mayor parte de ellos. Junto a los arquitectos también concurren pintores como Juan Gris, Miró o Picasso. Surge allí la idea de organizar un grupo que los aglutinara, tal y como se estaba haciendo en otros países.

Alimentado por los CIAM a los que había asistido, en octubre de 1930 reunía en el Gran Hotel de Zaragoza a los que fundarían el GATEPAC, con el objetivo de representar y mantener ligada España a los CIAM a través de sus tres grupos, el Norte en el País Vasco, el Centro en Madrid y el Este en Cataluña, y su nexo en común, la revista *AC*.

Ésta, en sus primeros números, y *Arquitectura* servirán de soporte para que Mercadal publique algunos de sus proyectos, manifiestos y críticas sobre el movimiento moderno y la situación de la arquitectura y el urbanismo en España.

Sus próximos años no serán tan públicos. Su actividad de empuje y divulgación irá decayendo. Como él mismo diría:

> "A partir del Rincón de Goya mi arquitectura se hizo completamente impopular. Me era muy difícil conseguir nuevas obras. El dilema que se presentaba era o GATEPAC o trabajo"[5].

Profesor auxiliar de Proyectos y Composición en la Escuela de Madrid (1934-36) y arquitecto municipal de Madrid, por concurso, de 1932 a 1940 (Jefe de parques y jardines de la Oficina de Urbanismo).

De toda su trayectoria destacan los premios que obtuvo en 1932 en la Exposición Nacional de Bellas Artes con el proyecto de la Plaza de Cuba en Sevilla, y en 1933 en el Premio Nacional de Arquitectura con su proyecto de Museo de Arte Moderno, que no llegaría a realizarse.

Incluido en lo que se conoció como la *Depuración Político-Social de Arquitectos de España*, tras la Guerra Civil, fue sancionado junto a otros 83 arquitectos por haber sido partícipes de la 'revolución marxista', inhabilitado

5. MERCADAL, F. G., y otros, op. cit.

Fig. 2. Mercadal con Santos y Heredero, en París, 1919.

Fig. 3. Con Ema Rioflem, una de las primeras mujeres aviadoras de Europa, Munich, 1921.

para el desempeño de cargos directivos, entre otros, no pudo volver a ejercer hasta 1946.

En abril de 1980 fue nombrado académico de número por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Moría en Madrid, el 3 de febrero de 1985, a la edad de 88 años.

VIAJES

> "En los viajes, la vuelta es siempre superior a la ida (…) La sabiduría se adquiere no en la reclusión de sí mismo, sino por la expansión a mundos extraños"[6].

El movimiento de vanguardia arquitectónica europea de comienzos del siglo XX es hoy, por todos conocido. Los rancios academicismos, regionalismos, modernismos, etc. comenzaban a ser desplazados por la arrolladora fuerza de unas formas arquitectónicas simples y estándares. España, no obstante, evolucionaba de un modo más reticente quizá por no haberse visto implicada en la gran Guerra.

> "Fue seguramente la actitud de los jóvenes arquitectos que visitaron Europa en el primer cuarto del siglo la que inició, tímidamente al principio, un nuevo talante de modernidad"[7].

Entre estos jóvenes se encuentra Mercadal. Había sido alumno de Anasagasti, quien, asegura, le mostró el camino a Europa. "Don Teodoro fue mi gran amigo, que deseó que fuese a Roma a seguir sus pasos. Nunca me arrepentí"[8]. Anasagasti había recorrido prácticamente media Europa siendo Italia su base de desplazamientos, gracias a ser pensionado en Roma entre los años 1909 y 1913, como posteriormente lo haría Mercadal.

Pero antes viajaría a París. Sería, como él nos cuenta, su primer viaje, en el año 1919, aún como estudiante.

> "(…) un buen día, en mayo de 1919, no firmado el Tratado de Versalles, algo ocurrió en la sala de profesores. Pronto se supo el motivo de aquel trajín: se había recibido una invitación de los aliados a visitar París, durante dos semanas, pero, claro es, no todos, aunque éramos muy pocos"[9].

Es significativo cómo proclama la 'sed por conocer' que aquel viaje le despertó:

> "De aquel viaje surgió mi deseo de ver mundo, de seguir estudiando en otros países, de escuchar los primeros acordes de la nueva arquitectura, que se emitían más allá de nuestras fronteras".

Al terminar la carrera recorre, en compañía de Fernando Inciarte y Pepe Castell, buena parte del sur de Alemania. "Poco antes su amigo Luis Lacasa había permanecido un tiempo allí; había traído noticias que Mercadal deseaba conocer por su cuenta"[10]. Viaje que le llevó también a recorrer parte de Austria y Hungría hasta Budapest, Italia pasando por Florencia, Pisa, Venecia, Roma hasta Nápoles, y las costas mediterráneas italianas, francesas y catalanas.

De este viaje surgen dos artículos en la revista Arquitectura[11]. En ellos Mercadal se interesa por las ciudades, los espacios urbanos, los lugares públi-

6. MERCADAL, F. G., *Sobre el Mediterraneo: sus litorales, pueblos y culturas*, Inst. Fernando el Católico, Zaragoza, 1996.
7. LABORDA, F., op. cit.
8. MERCADAL, F. G., *Los cincuenta años del COAM (1929-1979)*, Madrid, 1980. Teodoro Anasagasti había publicado en 1920, en la revista *La Construcción Moderna* un texto sobre la conveniencia de concursar a la Pensión de Roma.
9. FULLAONDO, J. D., *Fernando García Mercadal. Arquitecto aproximativo*, COAM, Madrid, 1984.
10. LABORDA, J., op. cit.
11. "Munich, notas de un cuaderno de viaje" en *Arquitectura*, n. 32, diciembre 1920, pp. 340-343, y "Algunas impresiones de Italia: notas de un cuaderno de viaje" en *Arquitectura*, n. 36, abril 1922, pp. 154-158.

cos, los edificios, cines, museos… así como exposiciones que visita, donde dice "se advierte un sano, a la vez que insaciable deseo de novedad, de descubrir nuevas formas".

Al año siguiente volvería a las andadas. La posición económica de su familia se lo permitía.

> "Gran periplo, a buen tren. La fortaleza de la peseta de entonces parece hoy increíble. Buena parte del verano del 22 lo pasé recorriendo de nuevo Alemania, tan admirada y estudiada en la Escuela a través de sus revistas y libros".

El 27 de septiembre de 1923 obtiene la célebre Beca en la Academia Española en Roma y en septiembre de ese mismo año toma un barco desde Barcelona a Génova, camino del *Gianicolo*, al que debe llegar a primeros de noviembre. Pero en el camino, se desvía a Viena, donde descubre algo que le sorprende.

> "Creíamos, mi querido colega (refiriéndose a Inciarte), por nuestros recientes viajes y por nuestra asidua lectura de las revistas profesionales, conocer algo del movimiento arquitectónico en Europa; (…) pero recientes exposiciones, lecturas y visitas aquí me hicieron reconocer nuestro error: ni Mendelsohn, ni Taut, ni Straud ni ninguno de éstos forman un mundo aparte; tras ellos están todos los otros: Walch, Korn, Adolfo Loos, Frank, Tessenow, Witzmann… un sin fin, una pléyade de arquitectos preocupados, a los cuales la guerra les sirvió para olvidar las viejas ideas, adquiriendo el espíritu de las que debían ser nuevas, de las que serían engendradas en la posguerra"[12].

En una exposición, en la *Kunstgewerbeschule*, una de las escuelas de arquitectura vienesas, conoce a su 'admirado' Joseff Hoffmann, del que dice "no podía comprender cómo aquellos proyectos, llenos de esa novedad, fueron concebidos por un hombre que pasa de los cincuenta años, y hoy, después de veinticinco años de profesión, está en plena evolución"[13]. En la otra escuela, la *Academie der Bildenden Künste*, conoce a Behrens en otra exposición.

Cuando por fin llegó a Roma, ciudad que ya conocía, tuvo que racionalizar la diferencia entre una Viena secesionista y aquella otra ciudad clásica. En otro artículo de la revista *Arquitectura* enlaza la renovación de la arquitectura con la caducidad de la enseñanza académica. Explica cómo el clasicismo que creía haber aprendido en la Escuela no es tanto un estilo que copiar como un "límite, como la aspiración a la perfección de la obra".

> "El clasicismo no era de tiempo sino de actitud, Mercadal lo había comprobado en Roma; tan clásica podía ser la interpretación de Bramante como la de Gropius, ambas lo eran en su capacidad para afrontar el futuro, aportando al tiempo su postura intensamente moderna"[14].

Desde Roma, Mercadal recorrió prácticamente Italia y parte de Europa central. Viajó a Nápoles y recorrió la costa amalfitana y las islas del golfo. En el invierno de 1924 volvía a Roma e iniciaba, otra vez, un largo viaje por toda Italia, llegando hasta Sicilia. Su recorrido italiano le descubrió el Mediterráneo y despertó su sensibilidad por su arquitectura y su modo de hacer. De entonces son sus serenos y elegantes dibujos que podemos ver en la publicación *Sobre el Mediterráneo: sus litorales, pueblos y culturas*[15].

Mercadal se asombra al "comprobar que lo *moderno* que él buscaba se encontraba ya reunido en la manera de ser mediterránea, en su arquitectura

12. MERCADAL, F. G., "Desde Viena: la nueva arquitectura" en *Arquitectura*, n. 54, octubre 1923, pp. 335-337.
13. Ibid.
14. LABORDA, J., op. cit.
15. Apuntes tomados del natural que reharía con tinta china, acuarela y gouache.

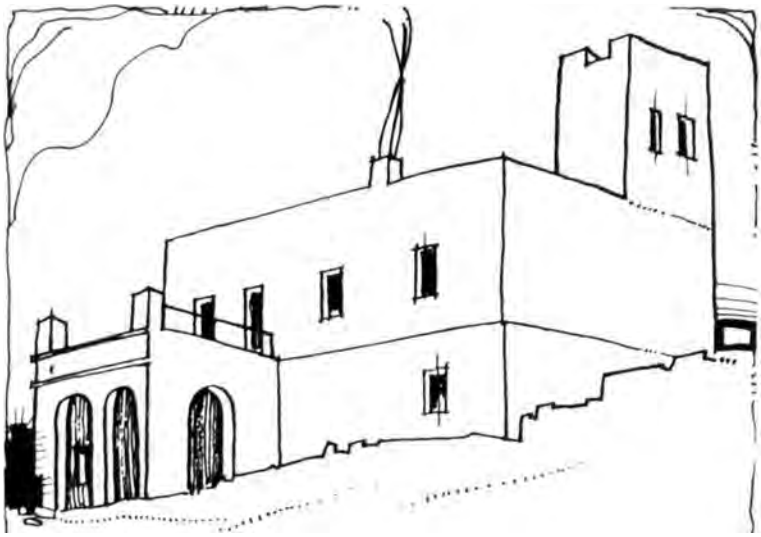


Fig. 4. Dibujo sobre la casa mediterránea realizado en Amalfi en 1924.

cúbica, de líneas suaves, estrictamente funcional, con su estimulante aptitud para señalar la luz, la sombra y sus contrastes"[16]. Algo que, como descubrirá cuando visite a los maestros centroeuropeos, le asombrará más aún, al comprobar que coinciden tanto en forma como en uso, llegando a afirmar cómo "las arquitecturas populares mediterráneas (…) datan de varios siglos antes del 'cubismo' arquitectónico de las modernas tendencias de 1923". Mercadal cree posible la reunión de tradición y modernidad.

Es fácil comprobar cómo este impacto definiría su primera arquitectura. *La casa mediterránea* sería el primer trabajo que realizara y enviara como becario, tras su viaje por el mar Egeo[17].

En la primavera de 1924 vuelve a Viena permaneciendo allí todo el verano. Está interesado por conocer las fórmulas colectivas que Europa Central diseña y practica para resolver el alojamiento masivo. Conoce de primera mano las actuaciones municipales vienesas afanadas por producir espacios sociales con rapidez y economía, consecuencia de la Guerra Mundial. Estudia los trabajos de Wagner, Olbrich y Loos.

Vuelve a Roma en otoño permaneciendo allí todo el invierno. En la primavera de 1925 viaja a Grecia y Turquía. "Habíamos observado las semejanzas en sus fisonomías entre las casas populares de las Islas del Archipiélago Egeo, y las del Golfo de Nápoles, con las nuestras Baleares". Algunos apuntes que realizara sobre las viviendas populares, junto con un estudio sobre la vivienda en Pompeya (la Casa del Fauno) figuraron en la Exposición de trabajos de los pensionados en la Academia en el mismo año.

> "La anécdota también es historia. Contaré cómo su Majestad Víctor Emmanuel III de Savoia, último Rey de Italia, al inaugurar dicha exposición y ver mis trabajos me dijo: 'No sabía que existiese una arquitectura mediterránea. ¿En qué consiste?' Como pude le expuse mi tesis".

Después viaja a París, donde trata con Le Corbusier y su grupo, y hace excursiones a Bélgica y Holanda. Mercadal considera a Holanda como uno de

16. LABORDA, J., op. cit.
17. Dos años después, en 1927, Mercadal publicará en la revista *Arquitectura* (n. 97, mayo 1927), un documento de vislumbrante intuición y concreción que avanza soluciones sobre los modelos analizados en la vivienda popular mediterránea, y que concreta en dos edificios: un *club náutico*, de indudable referencia para el proyectado por Aizpurua y Labayen meses después (denostado por el público de un modo similar a como sucedió con el *Rincón de Goya*), y una *casa para un ingeniero*, de idéntica alusión respecto a la de Bergamín. Podemos pensar que el objetivo de Mercadal de ser adalid del racionalismo en España se veía cumplido con estos dos casos. "La arquitectura del movimiento moderno se alimentaba a sí misma" como señala el profesor Laborda.

Fig. 5. La promoción de Mercadal en la Academia de España en Roma, 1925.

los países más activos en materia arquitectónica. Ámsterdam, Rotterdam y Hilversum "se convierten en referentes de primera magnitud, y muchos arquitectos de la vanguardia las destacan como ejemplo de evolución de la arquitectura tradicional y de adaptación a las exigencias del momento moderno"[18]. En Holanda conoce a Van Doesburg, que sería futuro colaborador habitual en la revista *Arquitectura*.

Prolongó su estancia para poder asistir a la Exposición de Artes Decorativas en octubre de 1925. Exposición en la que coincidió con Anasagasti y que debió de ser una confusa fronda de pabellones dispares. Viaje del que también hará crónica[19] y donde, tras tildar de "desdichadas" las plantas de los pabellones Español e Italiano, sorprendentemente apenas menciona el pabellón de la República Soviética, de Melnikoff, y el de "los franceses", el conocido *Esprit Nouveau* de Le Corbusier. Sin embargo, en una entrevista posterior afirmaba cómo para él "el impacto fue Le Corbusier, cuyos escritos polémicos ya conocía. El pabellón de *l'Esprit Nouveau* significaba ver materializadas todas sus ideas"[20].

Regresa a Roma donde permanece hasta la primavera del año siguiente. El próximo viaje es de nuevo a Alemania, esta vez a Berlín. Entre los artículos que escribe en este período hay que destacar el titulado *Arquitectura mediterránea*, donde volviendo sobre su importante hallazgo de considerar la arquitectura popular mediterránea como el precedente de la actitud centroeuropea hacia la síntesis de la forma, publica algunos proyectos suyos convirtiéndolos, intencionadamente, en eslabones de la pretendida cadena que une tradición y modernidad.

En Berlín cursó el semestre de verano de Urbanismo de la Escuela Superior de Charlotemburgo, donde conoció y entabló amistad con Hermann Jansen y Otto Bünz, responsable y auxiliar, respectivamente, del Seminario de Urbanismo, disciplina por la que declinaría parte de su futura labor; y Hans Poelzig del curso de Proyectos. En Alemania se ufana de ver cada tarde a Mies sentado en el *Romanische Café* de Berlín.

18. BARREIRO, P., "García Mercadal, espíritu abierto y receptivo" en *La vivienda en europa y otras cuestiones*, Inst. Fernando el Católico, Zaragoza, 1998.
19. MERCADAL, F. G., "Algunas consideraciones sobre las plantas de la Exposición de las Artes Decorativas" en *Arquitectura*, n. 78, octubre 1925, pp. 240-244.
20. MERCADAL, F. G., y otros, op. cit.

Fig. 6. Mercadal con Hermann Jansen en Berlín, en 1926.

De nuevo en Roma redacta el proyecto del *Rincón de Goya* y se desplaza a Turín para conocer la nueva fábrica de la FIAT. A comienzos de 1927 vuelve a París para seguir los cursos del Instituto del Urbanismo de la Sorbona. Y recorre el norte de Francia y Londres, antes de realizar su último viaje como pensionado, para visitar la Exposición de Stuttgart (*Weissenhof Siedlung*) en el verano, y de la que da, nuevamente, testimonio en la revista *Arquitectura*[21]. Mercadal nos habla de la "consagración del 'cubismo' de la nueva arquitectura caracterizada sobre todo por su racionalismo, por la ausencia de decoración, por su valor plástico, por sus cubiertas en terrazas y por la franca intervención del color". Igualmente alaba las ventajas de la técnica aplicadas a la arquitectura, en pro de un nuevo confort. Destaca las dos viviendas de Le Corbusier.

En dicho artículo Mercadal se cuestiona tristemente por qué España no figura en esta Exposición y si es que aún no existe arquitectura moderna en nuestro país. No en vano, lo inicia deseando que sirva de acicate para que sus "colegas se interesen por la Exposición y se decidan a una visita, en la seguridad de que sacarán con ello el mejor de sus frutos".

Es en estos días cuando redacta *La vivienda en Europa y otras cuestiones*, uno de los últimos trabajos de su pensionado en Roma. Se trata de sus memorias de viaje donde guarda impresiones tras recorrer Europa. Hoy, constituyen un importante estudio sobre los problemas de la vivienda y el urbanismo de posguerra. Entonces, era el medio con el que introducir la nueva corriente en España.

En septiembre de 1927 ha de volver a España. Ese mismo mes, en su afán por conocer el pulso de la arquitectura en su España, y amparado por su amigo Giménez Caballero, publica una encuesta que hace a los arquitectos, en *La Gaceta Literaria*[22]. Cuando en ella da por 'consagrado' que el racionalismo es la alternativa que andaban buscando, algunos responden en su misma línea, Shaw, Bergamín, y otros son más escépticos, prudentes, si se quiere, Lacasa, Arcas, Rafols, Arniches y Domínguez (estos resultan, quizá, un tanto prepotentes). Shaw es el más convencido: "la arquitectura racionalista perdurará". Bergamín matiza como "la idea perdurará; la forma, si lo afirmásemos sinceramente, es que empezábamos a equivocarnos". Lacasa se sonríe "al ver un nuevo grupo que cree tener en sus manos la 'verdadera verdad'".

Es en estos años cuando, dentro de la *Sociedad de Cursos y Conferencias* de la madrileña Residencia de Estudiantes, invita a algunos de sus amigos y conocidos europeos a venir y contar sus experiencias, dentro de su vorágine informativa.

> "Algo que me preocupó desde el primer momento fue el conseguir que las figuras más representativas de la arquitectura moderna llegaran a ser conocidas personalmente en España"[23].

El primero en hacerlo fue Le Corbusier que pronunció, en mayo de 1928, dos conferencias. Le seguirían Erich Mendelsohn, en 1929, y Theo van Doesburg y Walter Gropius, en 1930.

> "Le Corbusier se hizo oír en Madrid. No sabemos si Madrid le escuchó ni tampoco si el público, numeroso y selecto, que se agrupó en la sala de la Residencia habrá sacado partido de la lección"[24].

21. MERCADAL, F. G., "Arquitectura en Stuttgart: la exposición de la vivienda" en *Arquitectura*, n. 100, agosto 1927, pp. 295-298.
22. MERCADAL, F. G., "Arquitectura, 1928. Cuestionario sometido a los arquitectos"en *Hogar y Arquitectura*, n. 70, mayo-junio 1967.
23. MERCADAL, F. G., y otros, op. cit.
24. GUERRERO, S., "Arquitectura y arquitectos en la Residencia de Estudiantes" en *Residencia*, n. 8, Junio 1999.

Fig. 7. Con el resto de participantes en el Congreso de La Sarraz en 1928.

Algo se imaginaría para decir esto, pues dichas conferencias provocaron el rechazo de algunos arquitectos como Domínguez, Arcas o Lacasa, quien acusó a Le Corbusier de "periodista y charlatán".

En junio de 1928, algunos de los arquitectos del movimiento moderno deciden celebrar una reunión en el Castillo de La Sarraz, en Suiza. Organizados por Le Corbusier, Hélène de Mandrot, propietaria del castillo, y Sigfried Giedion, envían a Mercadal las dos únicas invitaciones españolas, "sin duda, consecuencia de mis contactos con Le Corbusier y el grupo *l'Esprit Nouveau*". En la reunión se acordó la fundación del CIRPAC y de los CIAM. Es en este primer CIAM donde se hace gran amigo del italiano Sartoris.

> "De esta manera, Mercadal queda oficialmente vinculado a lo que pudiéramos denominar 'institucionalización de la vanguardia', como único delegado, oficioso, español del CIRPAC. En esta calidad iría al Congreso de Frankfurt, el 29, y al de Bruselas, en 1930"[25].

A los próximos ya no asistiría. Lo harían Sert, Clavé, Ribas y Bonet.

CONCLUSIÓN

La figura de Mercadal ha sido últimamente cuestionada en tres aspectos fundamentales. El primero, como apunta Fullaondo, desmarcándolo de aquellos que se ha considerado portavoces en la introducción de la vanguardia racionalista en España. Sambricio nos habla de Anasagasti, Balbás y Lacasa, aunque este último afirma ser Mercadal quien 'importó' el racionalismo en España. Carlos de San Antonio incorpora a otros: Soler, Mínguez, Arcas...[26]. Pero también hablamos de Sert, Clavé, etc. al hacerse, prácticamente, portavoces del GATEPAC, con el repliegue de Mercadal en estos años, pero que, cronológicamente, son posteriores.

El segundo al considerarlo un reportero parcial e incompleto; especialmente en la Italia que le sirve de 'hogar' durante cuatro años. Sambricio denuncia cómo aparece ajeno al conflicto italiano entre modernidad y tradición en el que están inmersos Pagano, Terragni o Del Debio. "El Grupo 7 da a

25. FULLAONDO, J. D., op. cit.
26. "Si Mercadal era el propagandista de la nueva doctrina con su gran capacidad de asombro ante toda novedad, Lacasa representa el espíritu reflexivo, crítico y poco influenciable". SAN ANTONIO, C., "La etapa fundacional: las ideas y los protagonistas", AAVV en *Revista Arquitectura (1918-1936)*, COAM, Madrid, 2001.

conocer en diciembre de 1926 su *Manifiesto* cuando Mercadal todavía reside en Roma".

> "ni se interesa por los futuristas, ni comenta nada sobre Sant'Elia –pese a que en aquellos años Marinetti visita Valencia, donde da una conferencia sobre el futurismo– ni se preocupa en conocer qué sucede en Milán, ni da testimonio de lo que editan revistas como *Architettura, Emporium o Valori Plastici*"[27].

También acusa una realidad coja sobre su conocimiento berlinés, pues asegura desconoce a Martín Wagner y a Bruno Taut. Algo que desmiente Barreiro, pues dice, conoce el laboratorio de vivienda del que forman parte dichos arquitectos, además de May y Gropius[28].

El tercero, y quizá más grave, dudando sobre su capacidad para comprender en profundidad aquello de lo que pretendía ser portavoz. Para Sambricio, Mercadal se situaba entre los que "centraban sus preocupaciones en la investigación sobre la originalidad de la forma", en vez de tratar de entender la tradición o "las bases de lo que había de ser la vivienda económica"[29]. Incapacidad que ya anticipó Van Doesburg al decantarse por la arquitectura catalana frente a la madrileña. Doesburg manifestaba cómo la adopción de esquemas formales de la modernidad conducía irremediablemente a una falta de contenido: "la voluntad por ofrecer una nueva imagen domina sobre la reflexión acerca del proyecto".

Todo ello no nubla, sin embargo, la personalidad clave que Mercadal ha sido adalid en, no sólo introducción, sino desarrollo y evolución del movimiento moderno en España. Testigo directo y atento, uno de los arquitectos españoles más comprometidos en la búsqueda de una nueva arquitectura.

27. SAMBRICIO, C., *Cuando se quiso resucitar la Arquitectura*, Murcia, 1983.
28. BARREIRO, P., op. cit., pp. 31-33.
29. SAMBRICIO, C., *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo, 1919-1940*, Madrid, 2003.

CÉSAR CORT EN LA PRIMERA REUNIÓN INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS Y VIAJE DE ESTUDIOS ORGANIZADO POR *L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI* EN U.R.S.S. Y EN POLONIA

Marilda Azulay-Tapiero

La comunicación trata de encuentros entre arquitectos, formas de conocimiento e intercambio, de sus motivaciones y sus experiencias, indagaciones y descubrimientos, en este caso a través de la conjunción de tres cauces: una reunión, un viaje y una revista.

Lo hace alrededor de César Cort, de la Urbanología y de la "Primera Reunión Internacional de Arquitectos y Viaje de Estudios organizado por *L'Architecture d'Aujourd'hui*, en URSS y en Polonia" en el año 1932. Un año en el que se suceden los encuentros para hacer realidad la decisión del CIRPAC[1], tomada en Berlín, de celebrar el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna –CIAM IV– en Moscú en 1932; y en el que tienen lugar la Reunión en Barcelona de delegados del CIRPAC, del 29 al 31 de marzo, y la Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, entre el 10 de febrero y el 23 de marzo.

UNA APROXIMACIÓN: PROPÓSITO, COMPROMISO Y CLARIFICACIÓN

El punto de partida: César Cort Botí[2] y el modo de pensar y definir la Urbanología, un proceso que arranca en 1918 cuando, en Europa, el problema urbanístico se presenta grave y urgente. En palabras de Giulio Carlo Argan,

> "La guerra [...] produce, como reflejo, un ulterior y espectacular aumento de las poblaciones urbanas. La clase obrera [...] va adquiriendo un peso político decisivo; además, la revolución bolchevique ha demostrado que el proletariado puede conquistar y mantener el poder. A su vez, la burguesía de los profesionales se está transformando en una clase de técnicos dirigentes"[3].

César Cort, tras participar en la Conferencia Interaliada de Urbanismo de París[4], en 1919, para tratar de la reconstrucción de ciudades destruidas, entenderá que "en España todavía no se han comprendido las ventajas que se derivan de organizar las poblaciones, proveyendo las necesidades presentes pensando en las futuras"[5] y atenderá a lo que parece común a una serie de actitudes registradas alrededor de los 20 y los 30: el propósito, el compromiso y el intento de clarificación, tanto de aspectos ideológicos como constructivos, desde el desarrollo de la 'idea racional', "no para dar al público algo enteramente nuevo, sino para mostrar dónde ellos exactamente están"[6].

Compromisos que habrán de contar con experiencias y presupuestos teóricos que confirmen los caminos emprendidos, algunos de ellos, personales.

1. Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea.
2. César Cort Botí (Alcoy,1893-Alicante,1978), Catedrático de Urbanismo en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid desde 1922, Ingeniero Industrial cuando se titula Arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en el año 1917, según consta en su listado de promociones de arquitectos. Según fuentes familiares poseía otras cinco titulaciones, entre ellas, Perito Mecánico y Aparejador. Académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1940.
3. ARGAN, G. C. *El arte moderno.* 1770-1970. Fernando Torres, editor. Valencia, 1975. Tomo II, p. 323.
4. César Cort acude nombrado por la Sociedad Central de Arquitectos. *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, n. 58 de mayo de 1919.
5. CORT, C. "La reconstrucción de Chauny". *Arquitectura*, n. 15, julio de 1919.
6. HOLME, C.G., WAINWRIGHT, S. B. "*Fashion and Function*", *Decorative Art, 1930. The Studio Year Book, The Studio.* Londres, 1930.

> "La arquitectura moderna es internacional en la misma medida en que lo son las investigaciones y los conocimientos, la medicina, el dominio de la Naturaleza, los medios de transporte y tantas otras manifestaciones culturales.
>
> A pesar de ello, queda margen suficiente para desplegar el carácter personal y la personalidad creativa"[7].

Libros, viajes, exposiciones, concursos, encuentros,... permiten establecer relaciones de diverso género e intensidad; las revistas fijarán el progreso del discurso establecido tanto desde el acuerdo como desde la disputa.

Como el acuerdo entre arquitectos en la reunión en el castillo de La Sarraz, junio de 1928, en el que, procurándose "apoyo mutuo en el plano internacional para realizar sus aspiraciones, moral y materialmente", se declaran en asociación afirmando "su unidad de visión acerca de los conceptos fundamentales de la arquitectura y sobre sus obligaciones profesionales hacia la Sociedad"[8].

Una reunión basada en dos necesidades –clarificación mediante la discusión colectiva de los principios de la arquitectura y de la urbanística y coordinación de los esfuerzos para la difusión de las nuevas ideas–, y que parece evidente partiera de dos precedentes: el concurso para el Palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra y la exposición del Weissenhof en Stuttgart[9].

También forma parte del discurso la "Discusión por Rusia con motivo del Palacio para los Soviets"[10] en Moscú con motivo del malestar por el fallo del concurso manifestado por el CIRPAC en el Congreso de Delegados en Barcelona[11]. Giedion escribiría: "Parece como si en Moscú se tuviera que repetir la desgraciada historia del Palacio de las Naciones de Ginebra […] Por ello nos tomamos la libertad de escribir a Stalin para que se interese por la rectificación de la decisión arquitectónica equivocada"[12]; pero omitió la observación de Le Corbusier de que el resultado "condenaba a la URSS a un miserablemente mediocre, retrogrado y decadente final"[13].

A raíz del cruce de cartas entre arquitectos en Moscú –entre ellos Ernst May y Hannes Meyer– y, entre otros, Bourgois, Van Eesteren y Giedion, Hans Schmidt publicó "La Unión Soviética y la Construcción Moderna",

> "Estamos obligados a darles a nuestros colegas de Occidente una imagen más objetiva de la situación de la construcción moderna en la República Soviética […] Ser objetivo significa en nuestro caso considerar el ensayo o la moderna construcción como un proceso y no sencillamente como un hecho concluido; un proceso que está ligado íntimamente a todos los hechos sociales, políticos y técnicos de una civilización"[14].

El discurso, y su confirmación, también se establece desde la confrontación, como en *Der Bau von Kleinwohnungen mit Tragbaren Mieten*[15], un estudio cuyo interés reside en la posible comparación de informes, bajo los mismos parámetros, acerca de las condiciones de la construcción de alojamientos en 17 países elegidos al azar, entre ellos, la URSS, por la Asociación Internacional de la Vivienda[16].

CÉSAR CORT Y LA URBANOLOGÍA

Cort se adentrará en el desarrollo, difusión y perfeccionamiento de la Urbanología:

7. HILDEBRANT, H., introducción a ROTH, A. *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Reedición por Juan José LAHUERTA. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Librería Yerba. Cajamurcia, Murcia, 1997. Edición original, Stuttgart, 1927.
8. "Congreso Preparatorio Internacional de Arquitectura Moderna en el Castillo de La Sarraz, del 25 al 29 de Junio de 1928". *Arquitectura*, n. 112, agosto de 1928.
9. ROTH, A. "*La Fondazione del CIAM*", Psicon, enero-febrero 1975, p. 53. Una base de que en Stuttgart surge la idea del encuentro está en la carta dirigida por Hugo Häring a Gabriel Guevrekian,13/03/1928, informando de una reunión en preparación y nombrando ideas discutidas en Stuttgart.
10. "Discusión por Rusia con motivo del Palacio para los Soviets", *Arquitectura*, n. 163-164, noviembre-diciembre, 1932, apéndice.
11. Le Corbusier, Van Eesteren, Giedion, Gropius, Bourgeois, Gino Pollini, Ernst Weissmann, Rudolf Steiger y Werner Moser acudieron al encuentro. Fueron expuestos los proyectos de Weissmann, hospital ZKBZ, Zagreb, y de Le Corbusier, Palacio de los Soviets, Moscú. Los asistentes españoles fueron García Mercadal, Sert, Torres Clavé, Alzamora, Aizpúrua, Rodríguez Arias, Perales, Subirana y Churruca.
12. GIEDION, S. "Visión de España", Escritos escogidos. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, Murcia, 1977, p. 122. Edición original, *Frankfurt Zeitung*, 1932.
13. MUMFORD, E. *The CIAM Discourse on Urbanism: 1928-1960*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 2000, p. 72.
14. SCHMIDT, H. *Die Neue Stadt*, n. 6-7, en *Arquitectura*, n. 163-164, noviembre-diciembre, 1932, donde enumera cuatro puntos "contra la nueva construcción.
15. SCHUSTER, F. *Der Bau von Kleinwohnungen mit Tragbaren Mieten. The building of Small Dwellings with Reasonable Rents. La Construction de Petits Logements a Loyers Abordables*. Verlag des Internationalen Verbandes Für Wohnungswesen, Frankfurt A.M. Vertrieb Für Den Buchhandel: Verlag Englert & Schlosser Frankfurt A.M. En la reseña, *Arquitectura*, n. 150, octubre, 1931, *Construcción de casas baratas con alquileres asequibles*; en *Arquitectura*, n. 157, mayo, 1932, se traduce por *Construcción de pequeñas viviendas de alquiler moderado*.
16. Los países que presentan sus informes son: Alemania, Austria, Bélgica, Checoslovaquia, Dinamarca, Estados Unidos de América, Finlandia, Francia, Holanda, Inglaterra, Italia, Letonia, Noruega, Polonia, Suecia, Suiza, y URSS.
17. CORT, C. *Murcia. Un ejemplo sencillo de trazado urbano*. Sucesores de Rivadeneyra, S.A., Madrid, 1932. Introducción, pp. 20-21 y también recogido en CORT, C. *Hablemos de Madrid. Día Mundial del Urbanismo. Discurso leído por el Académico D. César Cort en la sesión extraordinaria celebrada con motivo del Día Mundial del Urbanismo. 5 [8?] de noviembre de 1973. Boletín de la Real Academia de San Fernando*. Separata de Academia. Segundo semestre de 1974. Madrid, 1974, p. 61.
18. CORT, C. *La Urbanización y el Arte. Discurso leído por el Excelentísimo Señor D. César Cort de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en su representación corporativa, en la Junta pública del Instituto de España de 27 de Octubre de 1956, con motivo de la Apertura del Curso Académico*. Instituto de España. Madrid, 1956, p. 10.
19. CORT, C. *Hablemos de Madrid...*, op. cit., p. 42.

"Conviene intensificar la labor urbanista que prepare el ambiente para que la técnica urbanológica pueda alcanzar sus frutos. A los escritores y políticos hay que fiar la difusión del urbanismo. Y a las escuelas profesionales, el perfeccionamiento de la Urbanología"[17].

El plan de estudios de 1914 de la enseñanza de Arquitectura en la Escuela Superior de Madrid incorporó la asignatura "Trazado, Urbanización y Saneamiento de Poblaciones" de la que Cort será el primer responsable. Dedicado a su creación propone, en 1918, que pase a tener una denominación más amplia: Urbanología, "que hice en un Congreso Internacional, poco después de encargarme de crear esta disciplina en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid" y que "maestros venerables como Stübben, Unwin y Nolen, aceptaban como bueno el neologismo"[18]. Un concepto que, con la intervención del funcionamiento –luego lo hará el mantenimiento– define como "la disciplina que se ocupa en el trazado, construcción y funcionamiento de poblaciones"[19].

Establece la distinción entre la Urbanología y la denominación alemana, *Städtebau* –"tajantemente, construcción"– y el término inglés de *Town Planning* –"sólo proyecto, trazado, planeamiento"–, que "se complementan, pero quedan incompletas, por excluir 'el funcionamiento de la ciudad' como técnica indispensable"[20].

También la distingue de Urbanización y Urbanismo,

"La Urbanología quedaba definida como una técnica y el Urbanismo como una vocación. La Urbanología como ciencia y arte que atiende a la creación y mantenimiento de las poblaciones, es decir, que las urbaniza, que las construye una vez concebidas y que además se cuida del funcionamiento de las agrupaciones urbanas como organismos vivos [...] Para que la técnica municipal pueda lograr el encaje de las doctrinas urbanológicas en la realidad viva, es necesario que el ambiente local se halle preparado. Y aquí viene el Urbanismo [...] a crear esa coyuntura social propicio para el cultivo de la Urbanología"[21].

Cort expone el carácter de la asignatura en el artículo "Trazado, urbanización y saneamiento de poblaciones en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid"[22]; pero es en *Murcia. Un ejemplo sencillo de trazado urbano*[23], donde establece un compendio de cómo realizar un plan de ensanche y reforma interior y, lo más destacable, el sustento teórico de una disciplina que, como expresara en el Primer Congreso Nacional de Urbanismo, 1926[24], entiende mérito preferente para un técnico municipal, e incorpora a los cursos de Especialización Sanitaria para Arquitectos de la Escuela Nacional de Sanidad como "la ciencia y el arte de proyectar y construir poblaciones donde la vida de los habitantes pueda ser fácil y cómoda y agradable"[25] en casas higiénicas, con un mínimo de comodidades y bienestar.

Propone la 'ciudad rural moderna' (Fig. 1), basada en un núcleo urbano fundamental y una serie de núcleos secundarios o satélites debidamente relacionados entre sí y todos ellos con el principal; y en el lema "llevar el campo a la ciudad, y la ciudad al campo", condensa una idea: *Campos Urbanizados y ciudades rurizadas*[26].

Realizará un ensayo, la ciudad satélite "Las Mercedes", "una experiencia [...] con industrias y comercios cuyos empleados y obreros pudieran vivir a pocos minutos de sus lugares de trabajo"[27].

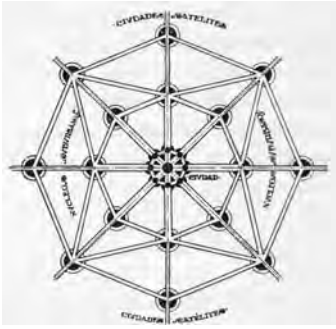


Fig. 1. "Diagrama representativo de una gran urbe del porvenir": Ciudad, núcleos suburbanos y ciudades satélites. César Cort, "Nucleología", en Murcia. Un ejemplo sencillo de trazado urbano, p. 93.

20. CORT, C. *La Urbanización y el Arte...*, op.cit., p. 10.
21. Discurso de César Cort en sesión inaugural III Congreso de la Federación de Urbanismo y de la Vivienda. Madrid. Sevilla. Lisboa. 1944. Del 3 al 16 de octubre de 1944.
22. CORT, C. "Trazado, urbanización y saneamiento de poblaciones en la Escuela Superior de *Arquitectura* de Madrid. Reforma y ensanche de Ciudad Rodrigo". *Arquitectura*, n. 77, septiembre 1925, p. 205.
23. CORT, C. *Murcia...* op.cit., "Coautor ha sido el ilustre ingeniero de Caminos, D. Jaime Lluch. Especiales colaboradores en la parte artística los arquitectos Sres. Romero y Gascuñana, y en jardinería, D. José Cort." Prólogo, J. Stübben, 1929. El libro, tiene el carácter de compendio con estudios que van desde la técnica vial, con estudio de secciones y encuentros, a trazados de parques y jardines, o lo que llama 'nucleología' o forma de organización celular del cuerpo urbano y la consiguiente limitación de su tamaño, sobre la base de 'núcleos urbanos' y 'ciudades satélites'.
24. XI Congreso Nacional de Arquitectos, I de Urbanismo, Madrid, noviembre de 1926. Ver SAMBRICIO, C. "Las promesas de un rostro: Madrid 1920-1940", A.A.V.V., *Madrid, política de suelo y gestión municipal, 1920-1940.* Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1984; Como preparación del Congreso, Cort impartió la conferencia "Los principios mediatos del trazado de poblaciones", *ABC* de 1 de abril de 1925, p. 14; y en la primera sesión, "La Enseñanza del Urbanismo". *ABC* de 27 de noviembre de 1926, p. 21. *La Construcción Moderna*, enero-febrero, 1927.
25. CORT, C. "Influencia del régimen político en el trazado de poblaciones". *ABC*, domingo 16 de noviembre de 1930, p. 33.
26. CORT, C. *Campos Urbanizados y Ciudades Rurizadas. Yagüe, Madrid, 1941. Idea que retoma en Hablemos de Madrid*, op.cit. p, 50, "En vez de llevar las gentes de la ciudad al campo y las del campo a la ciudad y llevar al campo ventajas de la urbe?"
27. CORT, C. "Ciudad satélite de Las Mercedes", *Hablemos de Madrid...*, op.cit., pp. 26-38. Junto a la Avenida de Aragón, Madrid, Km. 11, "aunque la parte industrial y comercial está casi completamente construida, en lo referente a viviendas no ha sido posible construir nada eficaz para el propósito de ser utilizado tan sólo por quienes trabajasen en los edificios en funcionamiento. La razón es muy sencilla. No es rentable la construcción de viviendas".

26	Août -	Départ de Paris	22 h. 55
27	»	Arrivée à Berlin (Changement de train)	18 h. 32
27	»	Départ de Berlin	19 h. 54
28	»	Arrivée à Riga (Changement de train)	20 h. 05
28	»	Départ de Riga	20 h. 41
29	»	Arrivée à Léningrad	16 h.
30	»	Départ de Léningrad	21 h. 30
31	»	Arrivée à Moscou	9 h. 10
3	Sept.	Départ de Moscou	15 h. 25
4	»	Arrivée à Karkov	7 h. 30
5	»	Départ de Karkov	7 h. 50
5	»	Arrivée à Rostov	20 h. 55
8	»	Départ de Rostov	8 h. 40
8	»	Arrivée à Dnepropetrovsk	21 h. 44
9	»	Départ de Dnepropetrovsk	22 h. 14
10	»	Arrivée à Kiev	12 h. 33
11	»	Départ de Kiev (Changements de train à Chepetovka et Varsovie).	11 h. 50
12	»	Arrivée à Varsovie	6 h. 40
12	»	Départ de Varsovie	9 h.
12	»	Arrivée à Berlin	19 h. 29
12	»	Départ de Berlin	21 h.
14	»	Arrivée à Paris	Dans la soirée

Le programme ci-dessus pourra être sujet à quelques légères modifications.

Fig. 2. Esquema del recorrido del viaje de estudios presentado en el número de mayo de 1932, de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, junto con los horarios y escalas.

En el informe *Observaciones y Comentarios al Proyecto de Reforma de la Ley del Suelo*[28] es donde la Urbanología abarca "nada menos que el arte completo de proyectar, construir y mantener las poblaciones. No sólo concebirlas y realizarlas, sino [...] mantenerlas [...] y lograr que funcionen a la perfección para la salubridad, bienestar y felicidad de los seres humanos"[29].

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI Y LA PRIMERA REUNIÓN INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS

El ingeniero André Bloc, la viuda del también ingeniero Marcel-Eugéne Cahen, quien concibiera la revista, y Honoré Bloch, agente de publicidad, con el patrocinio de nombres como los de Frantz Jourdain, Auguste Perret o Tony Garnier, editaron, en noviembre de 1930, el primer número de *L'Architecture d'aujourd'hui*, con una denominación que huye del término 'moderno': "demasiado ambiguo [...] siempre hemos intentado presentar lo que expresaba las soluciones de hoy, las técnicas de hoy, los programas, las aspiraciones de hoy"[30].

Entre las preocupaciones de Pierre Vago, colaborador de la revista tras la aparición del primer número y redactor jefe en 1932[31], estaba la de mantener a su alrededor una permanente efervescencia mediante múltiples actividades: conferencias, exposiciones, concursos, proyecciones, viajes,... como la velada del 14 de diciembre de 1931 en la sala Pleyel, París[32], con Le Corbusier, Henri Sauvage y Raymond Fischer como conferenciantes, tras la que escribió,

> "Estamos todos de acuerdo en la necesidad de una renovación de la arquitectura, pero estamos muy divididos en cuanto a las formas, y mismo en cuanto al espíritu de este nuevo Renacimiento del Arte. El problema nos interesa (¡tres mil personas en la sala, dos mil se quedaron en la puerta!), nos preocupa, nos apasiona"[33].

Al inicio de 1932, el *Intourist*, agencia oficial soviética de turismo, propuso organizar un viaje de arquitectos a la URSS.

> "André Bloc dudaba: ¡no nos acusarán de ser bolcheviques! [...] respondí que si un simple viaje turístico a ese país, todavía muy poco conocido, sería sin duda interesante, lo que lo sería todavía más era poder animar el diálogo con nuestros colegas soviéticos y discutir con ellos, en el sitio, los problemas de los urbanistas y de los constructores: una confrontación de ideas y de experiencias"[34].

Colaboró en el viaje la Unión de Arquitectos Soviéticos, naciendo las Reuniones Internacionales de Arquitectos con el fin de "crear para los arquitectos de todos los países una ocasión de encontrarse, de intercambiar ideas, de estrechar las relaciones intelectuales y de discutir acerca de los problemas esenciales de su profesión"[35]. Los encuentros tendrían lugar en Leningrado, Moscú y Kharkov y, optando por el carácter de Reunión frente al de Congreso, Vago anunció la "Primera Reunión Internacional de Arquitectos y viaje de estudios en URSS (del 26 de agosto al 14 de septiembre, 1932) organizados por *L'Architecture d'Aujourd'hui*"; un viaje desde París con escalas en Berlín, Riga, Leningrado, Moscú, Kharkov, Rostov, Dnepropetrovsk, Kiev, Varsovia y Berlín[36] (Fig. 2). La revista llamó a hacer llegar informes sobre las cuestiones que se tratarían: "Formalismo y racionalismo en la Arquitectura contemporánea", "Viviendas obreras y edificios de interés público (Palacio de los Soviets)" y "Urbanismo. Planos de nuevas ciudades. Reconstrucción de viejas ciudades".

28. CORT, C. *"Observaciones y Comentarios al Proyecto de Reforma de la Ley del Suelo, publicado en el 'Boletín Oficial de las Cortes Españolas'* n. 1.242 del día 5 de diciembre de 1972". Academia. Suplemento al n. 36 del primer semestre, 1973, p. 12. Informe leído el 18 de diciembre de 1972.
29. Ibid., p. 12.
30. RAGOT, G. *"Pierre Vago et les débuts de L'Architecture d'Aujourd'hui 1930-1940". Revue de l'Art*, 1990. Volumen 89, n. 1, p. 80. Consultado el 7 de diciembre de 2010. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1990_n_89_1_347859
31. Su nombre aparece por primera vez en el sumario del nero de abril-mayo, 1931. VAGO, p. *Pierre Vago. Une vie intense.* AAM Éditions, Bruselas, 2000, p. 95.
32. "Una memorable sesión, en la sala Pleyel, en París; los alumnos de l'École, presentes en masa, abuchearon a Le Corbusier y estuvieron a punto de impedirle hablar". Ibid., p. 85.
33. VAGO, P. *"La soirée de propagande de l'Architecture d'aujourd'hui". L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 9, diciembre, 1931, p. 84.
34. VAGO, P. *Pierre Vago...*, op.cit., p. 115.
35. RAGOT, G. "*Pierre Vago...*", op.cit., p. 81. La 2ª Reunión se realizó en Milán y Roma con el apoyo de la Trienal de Milán, 1933. La 3ª, anunciada en abril de 1935 con el tema "De la evolución actual de las arquitecturas nacionales"; un debate en el curso de un viaje a través: Checoslovaquia, Hungría y Austria. La 4ª y última, París, 1937, con ocasión de la Exposición Internacional de las Artes y las Técnica. Tras la II guerra mundial, las RIA dieron lugar a la Unión Internacional de Arquitectos, UIA.
36. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, IV, mayo de 1932. *"Echos, Nouvelles et Informations".*

Fig. 3. "Kharkov. Casa de las Industrias del Estado". Fotos, URSS y C.M. La Construction Moderne. 23 de octubre de 1932, láminas 14 y 15, p. 57.

Fig. 4. Anuncio de la partida de los participantes en la "Primera Reunión Internacional de Arquitectos. Nuestro viaje de estudios en URSS", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, agosto-septiembre de 1932. El último de la derecha, es César Cort, llamando la atención el hecho de que en el pie de foto aparezca el nombre de su hermano José Corte (leído Cort), también arquitecto.

El programa propuesto por la VOKS –Sociedad para las relaciones culturales y artísticas entre la URSS y el extranjero– incluía visitar Leningrado y Moscú, donde, además de la asistencia a la conferencia sobre "Ordenación de las ciudades socialistas y otras aglomeraciones" y "Viviendas obreras, construcciones culturales. Palacio de los Soviets", se visitarían diversas instituciones y edificios[37].

En septiembre la revista informa que una delegación compuesta por 25 arquitectos y urbanistas "han dejado París el 26 de agosto de 1932 [...] Un resumen de este importante viaje se publicará en el próximo número"[38] (Fig. 3). Resumen que no llegó a publicarse en el número de octubre; pero sí la solicitud de inscripción[39] al viaje de Guillemot Saint-Vinebault, redactor jefe de *La Construction Moderne*, revista que se había adelantado publicando un reportaje del viaje y las reuniones, incluyendo la lista de los participantes, entre ellos "Cort, arquitecto español"[40], no todos arquitectos (Fig. 4).

El resumen de *L'Architecture d'aujourd'hui*, redactado colectivamente por los participantes, fue publicado en el número de noviembre: una documentación "de carácter estrictamente profesional" incluyendo comunicaciones presentadas por los arquitectos soviéticos "mismo cuando éstas presentaban un carácter propagandístico"[41].

> "Estimamos que una revista de arquitectura debe perseguir un objetivo de información profesional dejando de lado, cuidadosamente, el punto de vista político [...] Aún a riesgo de exponerse a la calumnia, hemos realizado nuestro trabajo de informadores en un país que se entrega a vastos trabajos de arquitectura y de urbanismo"[42].

CÉSAR CORT EN LA PRIMERA REUNIÓN INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS Y VIAJE DE ESTUDIOS

En el Madrid de 1920 y 1930, una gran parte de la práctica y discusión arquitectónicas estaban relacionadas con la intervención en la ciudad; Cort, para quien "todo esfuerzo aislado será estéril"[43], participa de ella:

> "Los buques, los automóviles, las locomotoras y los aeroplanos son muy inferiores en número, después de sumados todos, al de viviendas. Se construyen en talleres organiza-

37. Instituciones: Administración de los servicios de Arquitectos y Planes de Mossoviet, Instituto de estudios de la edificación de ciudades socialistas, Mosproekt -Instituto para la Ordenación de Moscú-, Instituto de *Arquitectura* y de Construcción y la Sociedad de *Arquitectura* de Moscú. Edificios: Casas obreras en Oussatchevka, Club obrero "Zoueff" (arquitecto, M. Golossoff), Club obrero "Proletario" (arquitecto M. Vesnine), Ministerio de Finanzas, Planétorium, edificio en construcción Centrosoyus, Casa comun de los Estudiantes, Instituto de los Textiles, Fábrica y Cocina. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, V, junio-julio de 1932. *"Echos, Nouvelles et Informations".*

38. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, VI, agosto-septiembre de 1932.

39. La publicación se acompaña de una nota de la redacción: "Sr. Guillemot-Saint-Vinebault [...] Su precipitación ha hecho publicar un resumen inexacto e incompleto [...] Nosotros tomaremos todo el tiempo necesario para la preparación de un número bien estudiado en el que no hablaremos de política, sino de arquitectura". Previo al sumario, "Nuestro próximo número estará consagrado a las Reuniones Internacionales de Arquitectos que tuvieron lugar en Moscú, Kharkov y Varsovia [...] tenemos la ocasión de recordar que [...] *L'Architecture d'Aujourd'hui* no depende ni económicamente ni de otra manera de ningún grupo ni de ninguna personalidad francesa o extranjera".

dos y competentemente dirigidos. Es fácil lograr fijeza de criterio. Las casas se hacen en la calle, sin amparo, sin ordenación [...] La arquitectura no alcanzará nobleza y carácter moderno mientras la sociedad no se organice para conseguirlo"[44].

La Primera Reunión Internacional de Arquitectos permitió a César Cort, entonces concejal del Ayuntamiento de Madrid[45], ver en el sitio, como escribió Pierre Vago, "lo que era este mundo en el que las propagandas daban una imagen, o bien injustamente idílica o más injustamente pérfida"[46], pero también reunirse, intercambiar ideas en el curso de interesantes y libres discusiones con otros arquitectos y urbanistas, "romper el muro de incomprensión que les separaba"[47].

Hizo falta viajar tres días y tres noches para llegar a Leningrado: "La ciudad estaba en un estado de ruina y de suciedad [...] No describiré el aspecto de la calle, la miseria de las tiendas delante de las cuales largas filas esperaban los productos disponibles; ni la impresión que nos produjo la muchedumbre en las calles"[48] pero en Moscú "nuestra curiosidad fue sobradamente satisfecha [...] la situación en 1932, estaba todavía en el estado de investigación, de tanteos, de discusiones y, muy a menudo (e inevitablemente), de errores"[49], según Vago (Fig. 5).

En la tarde del 31 de agosto, en Moscú, el director de la sección artística del VOKS, Tcherniavsky, dio la bienvenida al grupo. Lo hacía a las pocas semanas de haber recibido a un grupo de arquitectos ingleses, poco antes de inaugurar una exposición de arquitectura alemana contemporánea, y tras diversos encuentros con arquitectos extranjeros a raíz del proyecto para el Palacio de los Soviets. "Esperamos que el próximo Congreso Internacional de Arquitectos podrá ofrecernos la ocasión de renovar nuestro conocimiento con los representantes de la arquitectura francesa"[50].

Tcherniavsky se refería a la pretendida celebración en Moscú, en 1932, del CIAM IV[51].

Respecto de los aspectos tratados, los que sin duda más interesan a César Cort son los referidos a la creación de ciudades, conociendo, según Dedoyard, "estudios 'teóricos' ejecutados, mientras que en nuestros países estos estudios no sobrepasan nunca en la realización, del estado 'página ilustrada' de una revista de arquitectura de vanguardia"[52]. Como la influencia de las ciudades satélite y de las ciudades lineales en dos tendencias: los 'urbanistas' y la constitución de aglomeraciones, agrícolas o industriales, y los 'desurbanistas' que entendían de una repartición de la población sobre el terreno de la Unión Soviética a lo largo de vías de comunicación. Desde la dispersión se acercarían a la idea de la ciudad-jardín y, estableciendo la producción como 'núcleo de la ciudad', a la idea de 'ciudad funcional'.

Algunos participantes en el viaje publicaron sus impresiones[53] concluyendo que la URSS se encontraba en condición de llevar a cabo soluciones ejemplares: ciudades a construir sobre terrenos vírgenes, planes no sometidos a servidumbres de la propiedad privada, programas y principios sociales donde las construcciones serían utilitarias,... Sébille escribió de "la gran ventaja que tienen sobre nosotros respecto a las realizaciones urbanas gracias a la supresión de la propiedad privada"[54]; Agache, que los urbanistas soviéticos tenían una oportunidad que jamás se había presentado en la historia: proceder a las

40. V. St-V. *"L'Architecture Soviétique a l'occasion d'un voyage d'Architectes Français en Russie (Septembre 1932)". La Construction Moderne*, 23 de octubre de 1932, 48º Año, nº 4, pp. 52-59. Participantes, "Sras. Agache, Boyer, Delay, Sébille y Sirvin. Sres. Agache, Boyer, Delay, Fischer, Pingusson, Schwartz, Sébille y Sirvin, arquitectos franceses. Chatain y Coulon, ingenieros franceses. Sres. Dedoyard, arquitecto belga; Cort, arquitecto español; Vago, padre e hijo, arquitectos húngaros; Montero, arquitecto portugués. Sres. Bardi, periodista italiano, André Bloc y Honoré Bloch, periodistas franceses. Leclerc y Guillemont-Saint-Vinebault, redactores en C.M."

41. *"En U.R.S.S. avec L'Architecture d'Aujourd'hui: compte rendu du voyage d'études et des Réunions Internationales d'Architectes organises par 'L'Architecture d'Aujourd'hui' en septembre 1932". L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, noviembre 1932, pp. 49-96. En el archivo fotográfico del Centre Canadian d'Architecture, se conserva la colección de 184 fotografías del viaje realizadas por C. Dedoyar. Entrada, 7 de enero, 2010: http://www.cca.qc.ca/fr/recherche?q=DEDOYARD

42. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, p. 49.

43. CORT, C. Murcia,... op.cit., p. 63.

44. Ibid., p. 63

45. Elecciones municipales, abril de 1931; concejal de la candidatura de Coalición Monárquica por Madrid, Distrito de La Latina. *ABC*, 5, 11 y 12 de abril de 1931.

46. VAGO, P. "*Pierre Vago. Une vie intense*", op.cit., p. 125.

47. Ibid., p. 125.

48. Ibid., p. 116.

49. bid., p. 119.

50. *Compte-Rendu des Réunions:"Discours de M. Tcherniaqvsky". L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, noviembre 1932.

51. A pesar de que en diciembre de 1932, Giedion y Van Esteren organizaron un encuentro en Moscú con miembros del VOKS y de la Asociación de Arquitectos Soviéticos y de que May, Schmidt y Forbat habían mostrado su oposición a que el Congreso para tratar de la ciudad funcional tuviera lugar en otro lugar, cuando las autoridades soviéticas hacen saber que no están en condiciones de preparar el congreso hasta el año siguiente, el CIRPAC toma la decisión de organizar el CIAM IV a bordo del Patris II. El discurso de inauguración lo realizó Van Eesteren, el 29 de julio de 1933.

52. DEDOYARD, C. *"Sur le chantier soviétique". L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, noviembre 1932, p. 71. Cursiva en el original.

53. Entre ellos, Pietro María Bardi, autor de un "Informe sobre la arquitectura (para Mussolini)" y el artículo "La supuesta arquitectura rusa". Tras el viaje escribió BARDI, P. M., Un fascista al paese dei Soviet. Le Edizione de Italia, Roma, 1933.

54. SEBILLE, G.,"*Économie territoriale et Urbanisme en URSS". L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, noviembre 1932, p. 57.

Fig. 5. "Moscú. Edificio de viviendas. Arqº. Ginsburg". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, agosto-septiembre de 1932, p. 89.

demoliciones y reparcelaciones necesarias[55]; Pingusson sobre la colaboración del arquitecto con técnicos de diferentes disciplinas en múltiples facetas de orden político, demográfico, económico[56],... Pero también concluyen en la mediocridad de la ejecución de las obras. "Cuando falta mano de obra cualificada, una dirección técnica exigente, una asistencia práctica y experimentada [...] la realización no podrá responder enteramente a su propósito, por perfecta que sea la concepción arquitectónica", escribió Monteiro[57].

> "Antes de observar sobre el lugar la producción arquitectónica soviética, imaginaba ver en la URSS una corporación de arquitectos disponiendo de medios técnicos más perfectos que los empleados en nuestros países. Los creíamos liberados de algunos de los grandes obstáculos que, en nuestras organizaciones sociales, nos impiden, muy a menudo, realizar nuestras ideas en la pureza de su concepción, y esperaba, por consiguiente, encontrar en su país, las obras arquitectónicas modernas más perfectas"[58].

Cort, a su regreso a Madrid, dictará una serie de conferencias en las que, tras describir las obras visitadas, se refiere al Proyecto de Reforma de Moscú,

55. AGACHE, D.-A., *"L'Urbanisme et l'Architecture chez les Soviets". L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, noviembre 1932, pp. 59-60. Donat-Alfred Agache fue cofundador y secretario general de la Sociedad Francesa de los Urbanistas -SFU- y organizó en París la Conferencia Interalidada de Urbanismo, en 1919.
56. PINGUSSON, G. H., *"Un formidable champ d'experience..." L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, noviembre 1932, pp.77-79.
57. MONTEIRO, P. *"Impressions sur l'Architecture et la technique de la construction". L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, noviembre 1932, p. 63.
58. Ibid., p. 63.

lamentando el derribo de una extensa zona de la ciudad, y al plan de extensión de Kharkov, centro industrial y ciudad de gran vitalidad[59]. Temas abordados en Moscú como "Organización de nuevas ciudades y reconstrucción de ciudades antiguas"[60], sesiones en que Semenov, urbanista jefe de la ciudad, expuso los planes de ordenación y extensión de Moscú informando del concurso sobre el Plan General: los proyectos de Kurt Mayer, Hannes Meyer y Krassine, aún a falta de correcciones, eran fieles a los principios generales de la concepción de la ciudad en zonas concéntricas; el de Le Corbusier preveía la demolición de la ciudad, manteniendo los conjuntos más importantes, ante todo el Kremlin, y otros proyectos pretendían demoler la mitad.

> "Le Corbusier ha escrito, por ejemplo, que una demolición similar no sería adecuada para una ciudad como París, de gran valor cultural, mientras que Moscú, en su opinión, no tiene nada de valor fuera del Kremlin. Según él, es una ciudad en la que toda su historia está en su porvenir [...] Opinamos que lo que no es aceptable para París, no es ninguna ventaja para Moscú [...] Para nosotros se trata de reconstruir Moscú, no de destruir"[61].

También trató del crecimiento y sus perspectivas y expuso la necesaria 'defensa' de la ciudad mediante una zona reservada, parques, y otra de observación donde pudiera haber plantaciones agrícolas y algunas aglomeraciones.

En Kharkov tuvieron lugar otras reuniones destacando la exposición de Einhorn "Los principios fundamentales de la edificación de las ciudades socialistas en Ucrania y el tema de la reconstrucción de la ciudad de Kharkov"[62] (Figs. 6 y 7).

En "Formalismo y racionalismo en la arquitectura contemporánea", Pierre Vago, en nombre de la revista, precisó la significación dada a 'formalismo': "la predominancia de la preocupación plástica sobre la preocupación lógica, de economía, de estática"[63].

> "No hablaremos de la cuestión del ornamento [...] criticamos cierto *espíritu* y no ciertas *formas* de la arquitectura…
>
> Hay un formalismo en que la tarea de la creación arquitectónica es la *forma*, tomada como punto de partida y considerada como preocupación esencial. Discutimos fachadas, cubos, ventanas y pilotis y olvidamos que no construimos para las bellas fotografías y los bellos '*rendus*', sino para la vida"[64].

En sus informes, Frantz Jourdain y Karl Ehn llamaron a la libertad del arte: "cualesquiera que sean sus principios, cualquiera que sea su doctrina, cualesquiera que sean sus tendencias, cualquiera que sea su ideal, la arquitectura debe ser racional, sincera e independiente, porque el arte sólo vive de libertad"[65] y, en un siglo de nuevos conocimientos y descubrimientos técnicos, para Ehn, solo la simplicidad y la economía pueden responder a las aspiraciones arquitectónicas del hombre contemporáneo[66]. Frente a la versión según la cual en la segunda mitad del XIX se confundió arquitectura y decoración hasta "que un grupo decidido de reformadores vino a enseñarnos las leyes de la economía, la higiene y la construcción", Josef Hoffmann reconoce el racionalismo en las teorías de Semper, Viollet-le-Duc o Schinkel, y en los textos de Filarete y Alberti[67].

Cort se refirió en sus conferencias al cómo los arquitectos soviéticos, "obligados a proyectar formas de un perfecto racionalismo funcional", caían

59. "Un Congreso de Arquitectura en la Rusia soviética". *ABC*, viernes 9 de diciembre, 1932, p. 38.
60. Arkine, secretario de la Sociedad de Arquitectos Soviéticos y profesor del Instituto Superior de Arquitectura y de la Construcción de Moscú, situó la evolución de la arquitectura soviética junto a la de los grandes cambios sociales, culturales y económicos "engendrados por la revolución de octubre". *Compte-Rendu des Réunions:"Discours du Professeur Arkine". L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, noviembre 1932.
61. *Compte-Rendu des Réunions:"Discours du Prof. Semenov". L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, noviembre 1932.
62. *Compte-Rendu des Réunions:"Rapport du Prof. Einhorn". "Les principes fondamentaux de l'édification des villes socialistes en Ukraine et le thème de la reconstruction de la ville de Kharkov". L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, noviembre 1932.
63. *Compte-Rendu des Réunions:"Rapport du M. Pierre Vago". L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, noviembre 1932.
64. bid. Las cursivas, en el original.
65. *Compte-Rendu des Réunions: "Rapport de M. Frantz Jourdain, Président de la Societé des Architectes Modernes, Paris". L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, noviembre 1932.
66. *Compte-Rendu des Réunions:"Rapport de M. Karl Ehn, Architecte en chef de la ville de Vienne (Autriche)". L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, noviembre 1932.
67. *Compte-Rendu des Réunions:"Rapport de M. Joseph Hoffmann. Professeur à l'École du Werkbund, Vienne (Autriche)". L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, noviembre 1932.

Fig. 6. "Algunos aspectos anecdóticos de la vida soviética", Kharkov, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, agosto-septiembre de 1932, p. 65. Foto: Pingusson.

Fig. 7. "Conferencia del profesor Einhorn sobre la urbanización de Kharkov". *L'Architecture d'Aujourd'hui*, agosto-septiembre de 1932, p. 94. Foto Dedoyard.

frecuentemente en el "nuevo convencionalismo de la arquitectura llamada moderna, en que los adornos inútiles han sido substituidos por espacios perdidos o disposiciones mas costosas que las criticadas en el antiguo formalismo académico"[68].

Todos muestran su acuerdo en la lucha contra el espíritu académico, la necesidad de renovación, la satisfacción de las necesidades y aspiraciones de una época,... y en la sorpresa "ante la formidable obra efectuada por los arquitectos soviéticos en el campo de la edificación social"[69].

Sin duda, afectando en la configuración de la Urbanología por parte de Cort, como también desde las consideraciones tras las experiencias en *La Renaissance des Cités*[70], el Congreso de la *National Housing and Town Planning Council*, Londres 1920; el XII Congreso Nacional de Arquitectos, Santiago, Vigo y La Coruña, 1928; Congreso de la Federación Internacional de Urbanismo y de la Vivienda, Roma, 1929 o el Congreso Internacional de Ciudades, en Sevilla, 1929[71].

A partir de 1932, la Primera Reunión Internacional de Arquitectos y Viaje de Estudios a la URSS o, en 1939, el Congreso de la Federación Internacional de la Habitación y del Urbanismo en Estocolmo[72]. Para constituir, en diciembre de 1939, la Federación de Urbanismo y de la Vivienda de la Hispanidad –"con el propósito de estudiar y divulgar las doctrinas urbanistas y lograr soluciones a sus problemas generales y a los que especialmente se refieren a la vivienda y que para su cometido docente se vale preferentemente de la celebración de estos congresos periódicos"[73], intentando "reunir a todos aquellos grupos [...] con el anhelo de colaborar en lanúm resolución adecuada de los problemas que crean las comunidades municipales"[74] realizando "sus tareas [...] sin recabar asistencias económicas de corporaciones estatales ni locales"[75]–, y concluir, en 1974, una serie de medidas "que podríamos llamar un Código de Urbanización"[76]. Entre ellas, "la densidad de población no excederá, en conjunto, de cincuenta habitantes por hectárea. Se limitará la extensión de las

68. "Un Congreso de Arquitectura en la Rusia soviética". ABC, viernes 9 de diciembre, 1932, p. 38.
69. *Compte-Rendu des Réunions:"Discours de M. Raymond Fischer". L'Architecture d'Aujourd'hui*, VIII, noviembre 1932.
70. Sociedad constituida en Francia y Bélgica tras la primera guerra mundial, en 1916, para la ayuda a la reconstrucción; entre otros, Le Corbusier trabajó como miembro de la Comisión Técnica, desde 1918.
71. *ABC* jueves 21 de marzo de 1929, p.18. Acude al mismo como vocal de la Unión de Municipios.
72. Representando al Servicio de Administración Local del Ministerio de la Gobernación. *ABC*, Sevilla, domingo 30 de julio de 1939.
73. CORT, C., discurso en la sesión de clausura, 16 de octubre, del III Congreso de la Federación de Urbanismo y de la Vivienda. Madrid. Sevilla. Lisboa. 1944. También en *Reconstrucción*, n. 29, enero de 1943, *ABC*, viernes 18 de octubre de 1939, p. 15 y domingo 24 de diciembre de 1939, p. 17. Noticia del acto inaugural, *ABC*, miércoles 21 de febrero de 1940, p. 9.
74. En el discurso inaugural al I Congreso, Cort llama a los técnicos que "son también los médicos, los higienistas, los arqueólogos, los industriales, los comerciantes, los abogados; son, en definitiva, todos los que [...] estudian facetas distintas de los múltiples problemas que envuelven el trazado, funcionamiento y la construcción de las poblaciones". I *Congreso de la Federación de Urbanismo y de la Vivienda*. Tomo I, Ediciones de la Federación, Madrid, 1940, p. 44.
75. CORT, C., discurso en la sesión de clausura, 16 de octubre, del III Congreso de la Federación de Urbanismo y de la Vivienda. Madrid. Sevilla. Lisboa. 1944.
76. CORT, C. *Hablemos de Madrid*... op.cit., p. 62.

poblaciones de modo que no sobrepasen el millón de habitantes. A partir del contorno se mantendrán franjas envolventes de dos kilómetros de profundidad mínima, destinadas permanentemente a usos forestales o agrícolas" o "cuando el censo de la población pase del millón de habitantes se crearán nuevos núcleos urbanos por fuera de la faja de protección agrícola de suelo"[77].

77. Ibid, p. 63.

MALETAS VACÍAS: CUANDO VIAJAR PUDO NO SER IMPRESCINDIBLE

Iñaki Bergera

"A bordo de un helicóptero, insecto transparente y fabuloso, nieto de nuestro autogiro, en el que hacemos viaje, se puede contemplar el certamen de South Bauk"[1]. Así comienza Rafael Aburto su artículo sobre el Festival de Britania de 1951 en la *Revista Nacional de Arquitectura*. Preguntado por los pormenores de esta singular 'visita' Aburto responde: "Ni siquiera fui a Londres. No sé como lo puse en la revista. Me lo inventé absolutamente todo. Algo me contaron de qué había en aquella exposición y luego yo hice mis fantasías"[2]. Este hecho subraya el radical autismo de sus intereses arquitectónicos, concretado no sólo en una cierta displicencia con respecto a la influencia del legado de los arquitectos modernos sino también en el absoluto desinterés por conocer sus obras en los lugares donde se erigen. De hecho, Rafael Aburto no sólo no viajó a Londres para elaborar este artículo novelado sino que –a excepción de un viaje a Alemania en 1958 para inspeccionar las rotativas que se instalarían en la nueva sede del Diario Pueblo (Fig. 1)– no viajó en absoluto.

Fig. 1. Rafael Aburto desciende del avión en Barajas a la vuelta del viaje a Alemania en 1958.

Conociendo a Aburto[3], descubrimos que este desinterés es inversamente proporcional al calado de su mundo interior. Intuimos por tanto la existencia de 'otros' viajes. Entonces, ¿cómo sería posible que algunos artistas lleguen a avances y realizaciones igualmente vanguardistas o modernas sin salir fuera? ¿Acaso sería más pobre el mundo de referencias de Aburto que el que pudo tener su colega Fisac? ¿No sería quizá igual de surrealista, a la postre, el pintoresco recorrido de Cabrero por medio mundo? ¿Qué buscaban unos otros cuando viajaban o cuando preferían no hacerlo? Nos proponemos por tanto profundizar en estas reflexiones y defender, o al menos no deslegitimar, lo que entendemos como algo sustancial a la arquitectura moderna española de la posguerra: su aislamiento fue de hecho fundamental para generar una arquitectura no mimética enraizada en lo propio.

Los comprometidos arquitectos españoles de la posguerra se sentían en la obligación de interpretar la modernidad internacional. Dice Fernández-Galiano: "En los primeros proyectos de Alejandro de la Sota coexisten el populismo orgánico que absorbe en sus viajes por la España rural y el expresionismo sensual que extrae de algunos maestros modernos; a diferencia de otros arquitectos de su generación, como Fisac o Cabrero, Sota no sale al extranjero en busca de respuestas: el dibujante de caricaturas copia los croquis de Wright, de Mendelsohn o de Aalto"[4]. Así, tranquilamente, Alejandro hace 'dictaditos' caligráficos con las revistas que llegaban a España. Y mientras se ejercita en la copia de unos modelos idealizados, el gallego sabía que en su propio país tenía lecciones importantes que aprender. "Después de recibir el encargo de

1. ABURTO, Rafael, "Visita al Festival de Britania", en *RNA*, 1951, n. 119, p. 27.
2. BERGERA, Iñaki, "Conversaciones con Rafael Aburto", documento inédito, Madrid, 1998-2001.
3. Cfr. BERGERA, Iñaki, *Rafael Aburto, Arquitecto*, Arquithesis 18, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, y *Aburto*, Ministerio de Vivienda, Madrid, 2005.
4. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "El placer de la forma", en *Alejandro de la Sota, AV Monografías*, n. 68, Noviembre 1997, p. 6.

Fig. 2. Rafael Aburto muestra el frontal de su viejo coche MG, Madrid, 1999.

Esquivel, viajé por Andalucía. En Málaga, en Sevilla, hay pueblos maravillosos. Viajé sin hacer fotografías de detalles ni dibujos, guardando todo en la memoria"[5]. Esquivel de Sota y Vegaviana de Fernández del Amo serían los dos proyectos paradigmáticos de lo que la arquitectura del INC aportó a la racionalización de la arquitectura vernacular; y, significativamente, tampoco Fernández del Amo frecuentaría los aeropuertos y las estaciones a lo largo de su vida prefiriendo adentrarse y viajar por los fructíferos caminos del arte de la vanguardia española.

Los arquitectos españoles que firmaron el Manifiesto de la Alhambra quisieron poner en valor algo de esta decantación por la mirada interior: que los valores atemporales de la arquitectura se podían encontrar en arquitecturas desvinculadas del estilismo militante del racionalismo moderno. Aquél viaje a Granada, en 1952, lo realizan desde Madrid Carlos de Miguel, Aburto, Fisac y Cabrero en el flamante Topolino de este último. Topolinos y Lambrettas, como la mítica de Molezún, eran los rocinantes modernos. Aburto tuvo más suerte y se hizo con un MG: "Conseguí el MG aquí en Madrid. Era una época en que para conseguir estos coches necesitabas una recomendación. Mi recomendación fue una carta de Solís, mejor dicho, de su secretario que era de Bilbao"[6] (Fig. 2). También tuvo suerte Corrales, a quien Moneo regaló un 2CV de segunda mano para supervisar en Bruselas las obras del pabellón de España en 1957. Y orgulloso se mostraba Oíza de su vehículo: "Yo tenía un coche, aquél DKW de lona con el que he hecho más kilómetros que de aquí a la Luna, y es que la Luna está muy cerca, ahí mismo. Por eso los americanos han ido; si con un coche de lona he hecho yo esa distancia, lo único que me habría faltado es el puente; yo ya hubiera ido a la luna"[7].

Fisac, Aburto, Coderch, Sota, Cabrero, Oíza, Molezún,… ¿cómo es posible que unos otros entendieran de forma tan dispar el hecho de hacer las maletas? Unos no viajaron nada, otros se desplazaron poco y otros lo hicieron tarde. ¿Realmente fue esto un hecho sustantivo para unos y otros? Entre los componentes del viaje aquél a Granada estaba Fisac, el arquitecto exacerbado para quien viajar se convirtió en su particular lámpara de Aladino para cotejar sobre el terreno las buenas de las malas prácticas arquitectónicas. Coleccionista como pocos de visados, Fisac realizaría en 1953 un viaje a Extremo Oriente y en 1955 su particular viaje alrededor del mundo. Desde entonces nunca dejó de viajar. Ataviado con sombrero de ala ancha –el mismo que porta en la foto de familia del Manifiesto de la Alhambra (Fig. 3)–, lo vemos retratado frente a una pagoda china, al tiempo que repite en su interior una de la máxima de Lao-Tse: "Cuatro paredes y un techo no son arquitectura, sino el aire que queda dentro". ¿Haría falta irse a la otra parte del mundo para descubrirlo? Gauguin se escapa a Tahití, Wright viaja a Japón o Taut a Japón primero y a Turquía después, pero los arquitectos españoles tenían al 'otro' en casa. El viaje del artista encuentra su razón de ser en la huída romántica que le lleva a buscar las raíces primigenias en la dialéctica de lo 'otro', de la confrontación de identidades. El desarraigo implica falta de posesión identitaria y por tanto nomadismo, desplazamiento.

Parece que Fisac aprendió más en aquél viaje en Topolino de 1952 hasta Granada. Pensando en ese trozo de aire humanizado, "el primero que me vino a la memoria fue la Alhambra, después la casa japonesa y también Santa Sofía. He estudiado detenidamente estos dos edificios y este modelo popular de la

5. PUENTE, Moisés (ed), *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones conferencias*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 126.
6. BERGERA, Iñaki, "Conversaciones con Rafael Aburto", op. cit.
7. SAENZ DE OÍZA, Francisco Javier, *Escritos y conversaciones*, Colección la Cimbra, n. 3, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2006, p. 47.

arquitectura japonesa y ha sido la Alhambra la que más enseñanzas me ha proporcionado"[8]. Don Miguel, para ese viaje no hacían falta alforjas. De sus periplos terráqueos Fisac cosecha la amistad con Richard Neutra pero consigue tocar la orla de la túnica de otros santones modernos. ¿Por qué esta obsesión por rozarse con los maestros? ¿Ciencia infusa, el hálito del mito, influencia mediática, propaganda? Eugenio Aguinaga, por ejemplo, disfrutó en 1957 de un viaje de Formación Técnica a Estados Unidos; conoció personalmente a Wright, a Mies, a Neutra y a Sert. Francesc Mitjans visitó a Jacobsen en Copenhague. Cabrero conoció a Libera y a Vaccaro en aquél viaje iniciático a Italia, a Max Bill en Zurich en 1950, a Wright en 1956 y en 1957 visitó a Aalto en Helsinki. Y así, unos y otros. En algunos casos, la idealización del mito, llama a la imitación. Se entiende que Cabrero proponga su particular EUR en el concurso de Sindicatos o realice la Forma Conmemorativa de sesgo suizo-minimalista. Coderch restaba importancia al roce con el personaje, a pesar de que él mismo, fruto de sus conexiones con Ponti y Sartoris y gracias a su participación en los CIAM y en el Team X, tuviera múltiples ocasiones de trato con los protagonistas de la alta modernidad artístico-arquitectónica.

Fig. 3. Miguel Fisac, sombrero en mano, durante su viaje a Oriente y en el Manifiesto de la Alhambra.

Por el contrario, la obsesión de García Mercadal por conocer de primera mano la vanguardia arquitectónica europea le convirtió en uno de los más destacados representantes del racionalismo español, y como su maestro Le Corbusier, acabaría siendo tan panfletista como él, fundando el GATEPAC o participando en el CIAM constituyente de La Sarraz. Residente de la Academia de Roma en 1923, se formó también durante el curso 1925-26 en las bases de la vanguardia berlinesa, viajando después a París para, mediante numerosos artículos, ir abriendo los ojos a sus colegas españoles. Otros arquitectos españoles también viajaron pero ninguno como Mercadal, e inmediatamente Sert, lo hicieron de forma tan abiertamente programática. Quisieron injertar la vanguardia en una España que no estaba quizá preparada aún para ello y cuyos intentos se redujeron a un puñado de meritorios iconos racionalistas. Mercadal traslada a esos protagonistas –Le Corbusier, Mendelsohn, Van Doesburg y Gropius– para impartir directamente su magisterio a sus colegas en la Residencia de Estudiantes.

En abril de 1930, él mismo adoctrina finalmente a los arquitectos madrileños: "Los Pirineos son muy altos y tan sólo a dos pueden reducirse las puertecitas por donde nos entre Europa o por donde nos vamos a ella: Irún y Port-Bou; puertas chiquitas y estrechas para lo grande del muro, puertas acolchadas que impiden se escuche aquí el ruido que los arquitectos hacen al otro lado"[9]. Los ecos de ese ruido cristalizaban pobremente en un cierto debate identitario. Es probable que en España nadie supiera entender el alcance teórico de las aportaciones de los maestros, limitándose nuevamente a cuestiones estilísticas oscilantes entre el expresionismo de Mendelsohn o el racionalismo del primer Le Corbusier. El mismo Le Corbusier viajaba cual turista a una España decimonónica, estereotipada y tópica, que precede a África y anticipa a Oriente, a la Alhambra de Irving y no a la de Fisac, Cabrero, Aburto y compañía. Decía Alejandro de la Sota: "Cada uno trabajábamos de una manera muy individual y cada uno entendía las influencias exteriores, que eran como salpicaduras, a su manera. En cada viaje uno volvía transformado, con cada nuevo libro, igual, pero siempre se hacían las cosas con una aportación propia y personal. Pienso en todo el grupo, Francisco Cabrero, Miguel Fisac, José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún, Rafael Aburto..., cada uno tenía

8. FISAC, Miguel, "Lo que he aprendido de la Alhambra", conferencia pronunciada en Granada el 21 de abril de 1994.
9. *Alberto Jiménez Fraud y la Residencia de Estudiantes*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 46.

Fig. 4. Víctor Eusa en Egipto, 1923.

su librillo, bueno o malo. Lo que ocurre es que cuando se abrieron las compuertas y llegó el agua del exterior, pues se anonimaron, se mezclaron mucho con el exterior. Sin embargo, quien había encontrado un caminito y lo seguía, permanecía fiel"[10]. Entendido así, sería de agradecer que no se abrieran las compuertas del Pirineo cuando lo intentaron Mercadal y Sert. El aislamiento de España resultó, en este sentido, premonitorio para ralentizar y decantar esa asimilación moderna. "En el siglo pasado, Ortega y Gasset reclamaba una actitud cosmopolita como la única compatible con la modernidad, mientras Unamuno le contestaba argumentando que sólo se alcanza lo universal desde lo particular, y es probable que ambos estuvieran en lo cierto"[11], sentencia Fernández-Galiano. Viajar o no viajar, esa no es la cuestión; sería más bien haber encontrado un librito y serle fiel.

Sin embargo, desde los años 20 y especialmente a partir del aperturismo de los 50, muchos arquitectos españoles buscaron hacer las maletas y salir al exterior. Pero, ¿acaso habría que justificar esos viajes? ¿Por qué no los vemos como una ocasión para hacer turismo o huir de los rigores y corsés de la España franquista? La Academia de Roma, las becas de viaje, los congresos internacionales, ¿no serían acaso evasiones personales, sacudidas de la anodina rutina? ¿A quién no le gusta viajar, por placer o por aventura? ¿No eran muchos viajes potestad única de una cierta aristocracia? Para preparar el concurso del Faro de Colón, Moya viaja en 1930 a Méjico, EEUU y América Central: ¿un lujo o una excusa? Teodoro Anasagasti, viaja en 1914 a Dresde, Praga, Viena y Munich. Un arquitecto local como Víctor Eusa viaja en 1920 por Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra y tres años más tarde pasa por Grecia y Tur-

10. PUENTE, Moisés (ed), op. cit., p. 112. Este individualismo es corroborado por Fisac: "Sota, Cabrero, Fernández del Amo, Aburto, Coderch,... éramos pocos a los que nos interesaba la arquitectura pero no teníamos absolutamente ninguna unidad". BERGERA, Iñaki, "Conversaciones con Miguel Fisac", op. cit.

11. FERNANDEZ-GALIANO, Luis, "Planeta tierra", en *Arquitectura Viva*, n. 120, 2008, p. 3.

quía llegando hasta Egipto (Fig. 4). Una estampa tan significativa como la que nos muestra a Asís Cabrero en el Sahara estudiando la tipología de la *jaima*. "Viajo para comprender", decía. Y bien que viajó, organizando una concienzuda vuelta al mundo, viviendo exóticas aventuras en remotos países a lo Miguel Strogoff. Unos viajes destinados a construir una naíf metahistoria. El Cabrero funcionario viajó en 1954 a Europa con una comisión de la OSH; llegó hasta Washington en 1956; viajó también a Moscú en 1958 para asistir al V Congreso de la UIA y en 1966 al XXVIII Congreso Mundial de la Federación Internacional de Urbanismo en Tokio. Pero el Cabrero 'otro' es el que persigue ilustrar e inventariar una nueva topografía cartográfica, como si el mundo debiera ser nuevamente descubierto. "Dibujó el mundo para poder comprenderlo", apunta su Ruiz Cabrero.

Si Cabrero viaja para comprender, Oíza lo hace para resolver: idealismo frente a pragmatismo. En 1948 viaja al "país de los tímidos". "En América descubrí que el arte moderno me interesó menos que la tecnología moderna. Los semáforos de tráfico y las zapatas de hormigón americanas… te das cuenta lo que es el espíritu americano, inventivo por todos lados, la oficina de patentes allí es tan importante como el museo de Prado aquí"[12]. Oíza había llegado a la luna, a su luna. Por eso el pueblo de Villar del Río de García Berlanga recibirá a Mr. Marshall con este estribillo: "Los yanquis han venido, olé salero, con mil regalos, y a las niñas bonitas van a obsequiarlas con aeroplanos, con aeroplanos de chorro libre que corta el aire, y también rascacielos, bien conservaos en frigidaire". Rascacielos y neveras: por eso le espetaba Oíza al Gutiérrez Soto del Ministerio del Aire con la célebre consigna, "Don Luis, menos piedras y más frigorías". Y no es que Don Luis no hubiera viajado, más bien todo lo contrario.

Oíza vuelve a apuntar a América en detrimento de la querencia germano italiana tan propia del primer del franquismo. Así por ejemplo, Fernando Moreno Barberá es pensionado entre 1940 y 1943 para ampliar estudios en Stuttgart y Berlín y viajará a EEUU en 1959. También en 1959 Molezún hace un viaje de estudios a EEUU. Y Rafael de la Hoz termina graduándose en el MIT. Catalanes y madrileños se movían ya por todo el mundo, por libre, becados o representando a España en las convenciones de la Arquitectura Internacional. Cano Lasso, García de Paredes, Busquets, Perpiñá, Fray Coello de Portugal… Esta fascinación por salir de España, que quizá esconda un cierto complejo de inferioridad, ¿será por devoción u obligación? Francesc Mitjans, según explica Rovira, distingue lo profesional de lo lúdico: "Aunque viajó mucho, sus viajes tuvieron siempre, según él, un marcado carácter lúdico; sólo los que realizó con ocasión del desarrollo del Proyecto para el Nou Camp, fueron profesionales, para ver diversos estadios deportivos por toda Europa: de Finlandia a Roma"[13].

Significativamente, allí precisamente, donde concurren todos los caminos, es a donde acuden los arquitectos para rozarse junto al *tempietto* de Bramante con las musas de la Academia romana de Bellas Artes (Fig. 5). Fundada en 1873 pasaron por allí desde Villanueva, Anasagasti, Mercadal, Molezún, Carvajal, García de Paredes o Vaquero Palacios hasta Moneo. Sea acaso Vázquez Molezún aquél a quien Roma le abrió realmente las puertas de su propia libertad. Aprovecha el pensionado en Roma desde 1949 a 1952, para recorrer con la mencionada *Lambretta* miles de kilómetros a lo largo de Europa. Nos

12. A.A.V.V., *Oíza*, Pronaos, Madrid, 1996, p. 19.
13. ROVIRA, Josep María, "Francesc Mitjans" en *Los Brillantes 50*, T6 ediciones, Pamplona, 2004, p. 231.

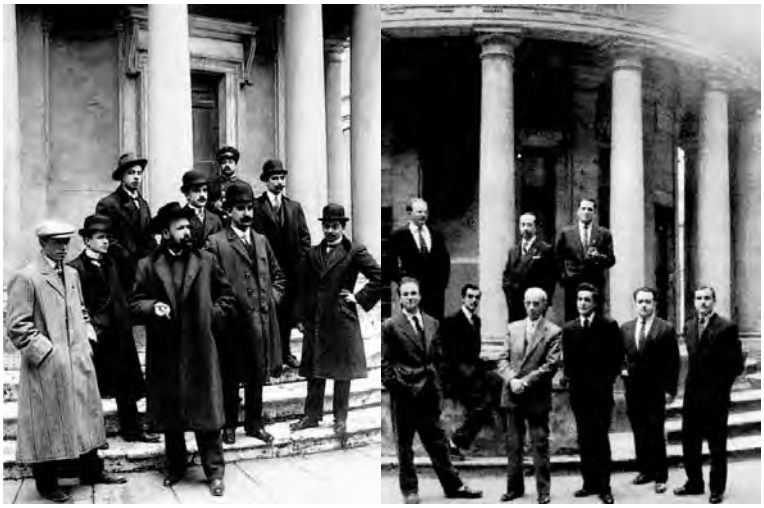


Fig. 5. Dos promociones de pensionados en Roma, la de Anasagasti en 1911 y la de Molezún en 1951.

encontramos, aquí sí, con un viaje de calado profundo, libre de militancia y de búsqueda de un rédito cuantificable. Molezún viaja y lo hace de fuera a dentro. Atraviesa el espejo y comienza a recorrer su País de las Maravillas. Y escapa congelando su mirada en miles de negativos. Algunas de esas fotos llegan a España impresas en las páginas de la RNA, como las que ilustran el quimérico artículo de Aburto sobre el Festival de Britania. Molezún actúa pues de mensajero, pero sin imponer. Difiere así radicalmente su actitud de la que apuntábamos en Mercadal. Únicamente su generosidad y humildad le induce a regalar algo de ese universo, de esa libertad que ha conquistado.

Termina Muñoz Cosme el prólogo de su libro de viajes de arquitectura animando a que sea el lector quien "trace su propio viaje imaginario, que para él resultará el único auténtico"[14]. ¿No sería entonces más afortunado aquél que viaje con su imaginación? ¿No será acaso más pura y densa la arquitectura de aquellos que prefieran –como Aburto y en menor medida Sota– quedarse en casa y sacar sus referencias de esos mundos interiores? Cuenta precisamente el gallego: "Recuerdo que siendo profesor en una ocasión, un alumno, que no aprobó en junio, me dijo: 'es una lástima porque yo todos los veranos viajo muchísimo y aprendo muchísimo'. (…) Hubo cierta duda y quedamos en que aquél verano se quedara en Madrid. Le dije que siguiera viajando, pero que este verano viajara por dentro de él, a ver qué veía"[15]. Sería entonces dramático no encontrar nada ahí dentro, por mucho que se hubiera viajado por medio mundo. La idealización de los iconos modernos exteriores y sus autores pudo haber obnubilado a algunos de nuestros arquitectos, bienintencionados, que se limitaban a traducir aquellos modelos a la realidad española. Sin embargo, el aumento exponencial de todos los agentes implicados ha devenido en la cosificación de la arquitectura y en su mercantilización turística. Cuando las diferencias culturales o de desarrollo son palpables entre el lugar de origen y el visitado, lo nuevo se idealiza y puede llegar a quebrar los lazos con lo inmediato. La globalización nos ha traído esa pérdida de referencias, justamente porque las tenemos todas y sin apenas tener que desplazarnos. "Es asombroso que la gente robe piedras de la Acrópolis. Aunque sean buenas piedras, no son la Acrópolis", sentenció Gordon Matta-Clark. Como Asplund, Le Corbusier, Mies o Molezún, cualquiera aspiraría a retratarse rodeado de esas piedras que

14. MUÑOZ COSME, Alfonso, *Viaje a través de las arquitecturas*, Celeste ediciones, Madrid, 2001, p. 10.
15. PUENTE, Moisés (ed), op. cit., p. 173.

conforman las ruinas clásicas para quedar inmortalizado, ahora sí, como 'Arquitecto'. Y como las piedras, se recolectan una y mil veces a modo de souvenir las mismas fotografías que aparecen en los libros, arquetípicas y mediatizadas. La arquitectura se convierte en *gift shop* de sí misma.

"Detesto viajar", ha escrito Josep Quetglas[16]. "Quien primero supo que no vale la pena intentar moverse fue Caín: al final, en cualquier dirección se vaya, por lejos que se vaya, siempre le está esperando al viajero la misma cara desde el mismo espejo". El mensaje en relación a los viajes de arquitectura, es nítido: "la regla general es fácil de memorizar: sólo los torpes viajan a ver arquitectura". Esta obsesión por "las vacaciones de viaje por el vía crucis de los santos modernos, casi siempre difíciles de encontrar en periferias inhóspitas"[17], tal y como las describe Fernández-Galiano, requería de nosotros una actitud no colaboracionista que alertara del engaño cuando viéramos a los arquitectos-turistas "con sus planos y sus guías, buscando la copia construida de la foto que ya tienen", continua Quetglas. Las piedras de la acrópolis, no son la acrópolis. El simulacro es tal que el viaje se hace hoy necesario para verificar que lo que conocemos es real, para tocar, para que nosotros, incrédulos, metamos la mano en la llaga del muro y quedarnos así tranquilos: sí, Ronchamp existe y la torre de Pisa –también nos lo confirma Oíza (Fig. 6)– está inclinada. Incluso –se escandaliza Quetglas– las escuelas "dan créditos por ir a comprobar que las pirámides de Egipto son como dicen las fotos de los libros". Mejor sería, como hizo Sota, animar al alumno a adentrarse en su interior o a emprender el viaje por los planos de los proyectos, la partitura bien sonante de la buena arquitectura.

Fig. 6. Oíza, como un turista más, jugando con la Torre de Pisa.

"El escritor, aun el que más sedentario pueda parecer, es siempre un irredento vagabundo y ése es su mayor timbre de gloria y libertad"[18], escribió Cela. La frontera entre el viaje interior y el exterior requiere por tanto la definición de un límite que no necesariamente tiene que estar en la corteza del yo. "En el viaje, abordamos el territorio desconocido, cruzamos un cerco que nosotros mismos hemos levantado con lo propio, y así vamos descubriendo lo ajeno, algo que solo imaginamos o sencillamente sentimos como incógnito"[19]. El viaje auténtico es una huida desde y hacia nosotros mismos, en soledad y en busca de la soledad. El prólogo de 'Los no lugares' de Augé describe el proceso de embarque de Juan Pérez en un vuelo de Air France con destino a París: facturado el equipaje y declarada su identidad accede a la cabina del avión y constata felizmente que durante las horas que duraría el vuelo sobre el Mediterráneo "estaría por fin solo"[20].

En soledad, Aburto vagabundea por los viajes de su imaginación. Pero el vagabundo es un personaje incómodo, inoportuno. Como raro es, en sí mismo, que Aburto no tuviera el más mínimo interés por viajar. Pero estos extraños, como defendió el profesor de Cambridge Ignatieff[21], son también necesarios. "El viaje es salir de sí. Y la experiencia artística se genera en ese viaje de ida y vuelta del sujeto hacia 'lo otro', de lo propio a lo extraño"[22]. El desinterés de Aburto por viajar es proporcional a su necesidad de huir hacia su propio anonimato. Escapando de una sociedad que no comprende, trepa a un árbol para construir allí su refugio: "Huir de este mundo sin dejar de existir" –escribe en 1949 (Fig. 7). "He aquí una de tantas necesidades que nos satisface el árbol. Pues se trata de hurtar también el cuerpo, para que la ausencia sea una realidad a voluntad y objetiva. Huir sin ir lejos y encerrarse. No se requiere, por

16. QUETGLAS, Josep, "Fuera de tiempo", en *Scalae* n. 3, septiembre 2003, p. 6.
17. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "No te saltes el prólogo" en MUÑOZ COSME, Alfonso, *Iniciación a la arquitectura*, Reverté, Barcelona, 2004, p. 8.
18. CELA, Camilo José, *Viaje a la Alcarria*, Destino, 1948.
19. AA.VV., *La arquitectura del viaje. Figuras del comportamiento y la formalización del arte desde la idea del viaje*, ediciones Virtual, Granada, 1995, p. 15.
20. AUGE, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato*, Gedisa editorial, Barcelona, 2004. Véase también KORSTANJE, Maximiliano Emanuel, "El Viaje: Una Crítica Al Concepto de 'no Lugares'", en *Athenea Digital: Revista De Pensamiento e Investigación Social*, n. 10, 2006, pp. 211-238.
21. Cfr. IGNATIEFF, Michael, *The need of Strangers*, Penguiim Books, Harmonds-worth, 1985.
22. AA.VV., *La arquitectura del viaje. Figuras del comportamiento y la formalización del arte desde la idea del viaje*, op.cit., p. 19.

Fig. 7. Ilustración de Rafael Aburto para su artículo 'Para qué sirve un árbol' de 1946.

tanto, ni el monte ni el desierto, sino algo más fácil… No la torre, sino algo menos expreso y por tanto más elegante. Lo que importa es encontrarse en un lugar insospechado, de acceso inverosímil a los demás y por encima de ellos"[23]. La huida de Aburto no es acompleja, sino orgullosa. Aburto no envidia a los que viajan porque, como decía Alejandro de la Sota, es de los que posee un librito al que serle fiel. No sería mejor arquitecto el que más referencias y 'mundo' tenga, sino el que sea capaz de olvidarlas. Y Sota lo sabía: "Para muchos arquitectos, hoy, los mejores proyectistas son aquellos que más condensan sus formas, quienes, después de haber sabido todo, lo olvidan, lo matan, ya ilustre, dentro de sí (con Rafael Aburto)"[24].

Otro de los arquitectos menos viajados de la modernidad española es el vasco Peña Ganchegui. La suya fue una trayectoria anclada también a la soledad de un lugar, el melancólico paisaje de escasos kilómetros cuadrados de la costa guipuzcoana, entre Motrico y Oyarzun. Ya lo decía Oteiza, el vasco danza solo. Y en esta soledad radica la autenticidad concluyente de un determinado proceso artístico, arquitectónico en nuestro caso. "El vasco aísla su casa. Observa Telésforo de Aranzadi que no es por insociabilidad, que es por confianza en sí mismo. (…) Y cuando Humboldt en 1801 ve por primera vez en nuestro país bailar el fandango, afirma que con toda seguridad ese baile no es indígena, que el vasco danza sólo. Estas observaciones son ciertas, pero es preciso interpretarlas. Nietztche había dicho ya que la medida espiritual del hombre la da su capacidad para la soledad. (…) Este dominio de la soledad se produce históricamente cuando el hombre concluye (en un vacío metafísico) el proceso entero de un lenguaje artístico"[25].

Maletas vacías, en suma, que evidenciarían que para la construcción de una trayectoria arquitectónica sólida y perdurable, auténtica, no sería imprescindible haber hecho miles de kilómetros. Como en las Moradas de la Santa castellana, el castillo interior del artista alberga para quien lo custodia y alimenta, referencias y estrategias que la ausencia del viaje –como le ocurre a Sancho Panza– transforma por la imaginación en perfeccionamiento, en progreso.

23. ABURTO, Rafael, "Para qué sirve un árbol", *Arte y Hogar*, n. 23, 1946.
24. *Crítica de arquitectura*, publicado originalmente en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, vol. V, primer trimestre 1951.
25. OTEIZA, Jorge, *Quousque tandem…!: ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Auñamendi, San Sebastián, 1963, pp. 11 y 12.

LOS VIAJES A ALEMANIA DE RODOLFO GARCÍA-PABLOS: INSPIRACIÓN PARA UNA NUEVA ARQUITECTURA

Silvia Blanco Agüeira

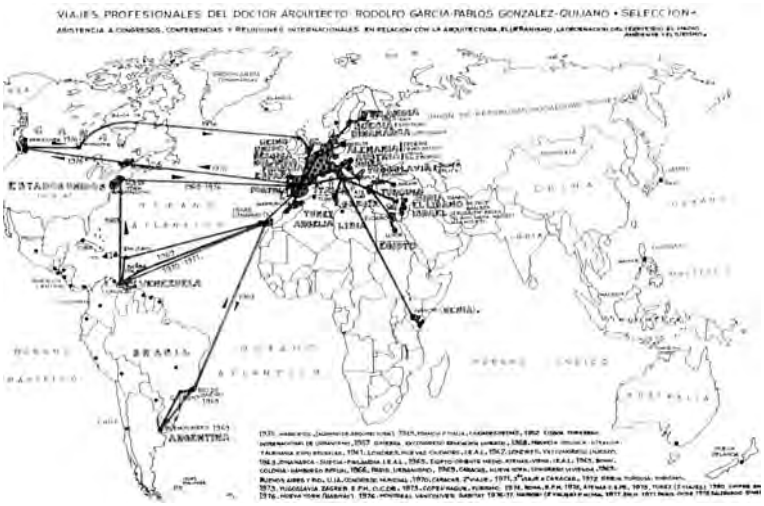


Fig. 1. Rodolfo García-Pablos y González-Quijano, Mapa con una selección de los numerosos viajes realizados al extranjero.

"El fin de un viaje es sólo el inicio de otro. Hay que ver lo que no se ha visto, ver otra vez lo que ya se vio, ver en primavera lo que se había visto en verano, ver de día lo que se vio de noche, con el sol lo que antes se vio bajo la lluvia, ver la siembra verdeante, el fruto maduro, la piedra que ha cambiado de lugar, la sombra que aquí no estaba. Hay que volver sobre los pasos ya dados, para repetirlos y para trazar caminos nuevos a su lado. Hay que comenzar de nuevo el viaje. El viajero vuelve al camino". José Saramago, *Viaje a Portugal*, 1995.

Dice José Saramago que el viaje no acaba nunca. En todo caso, son los viajeros los que acaban. E incluso así, el viaje puede prolongarse en la memoria, en relatos o quedarse hibernando en los ficheros ordenados cronológicamente por su metódico autor. Éste es el caso del arquitecto Rodolfo García-Pablos y González-Quijano (Madrid, 1913-2001), que registró con gran detalle todos los viajes que realizó al extranjero. Los archivos correspondientes a estos acontecimientos presentan una observación meticulosa del país visitado, seguida de la enumeración de sus acompañantes, los recorridos realizados, las reuniones establecidas, las conferencias pronunciadas y los medios de transporte utilizados. No parece creíble que este integrante de la primera generación de arquitectos de la posguerra pudiese imaginar que semejante recopilación sería fundamental setenta años después para conocer su trayectoria[1], sobre todo, al reflejar numerosos episodios lúdicos o aparentemente intrascendentes. Se demostrará a continuación que fragmentos captados de estas vivencias pue-

1. BLANCO AGÜEIRA, S., "Rodolfo García-Pablos: la construcción del espacio sagrado", Tesis Doctoral inédita, Universidade da Coruña, 2009.

Fig. 2. Edificio destinado a garaje, Colonia, Alemania, 1958.

den arrojar luces intensas sobre una obra y sobre la historia de la modernización de la arquitectura española.

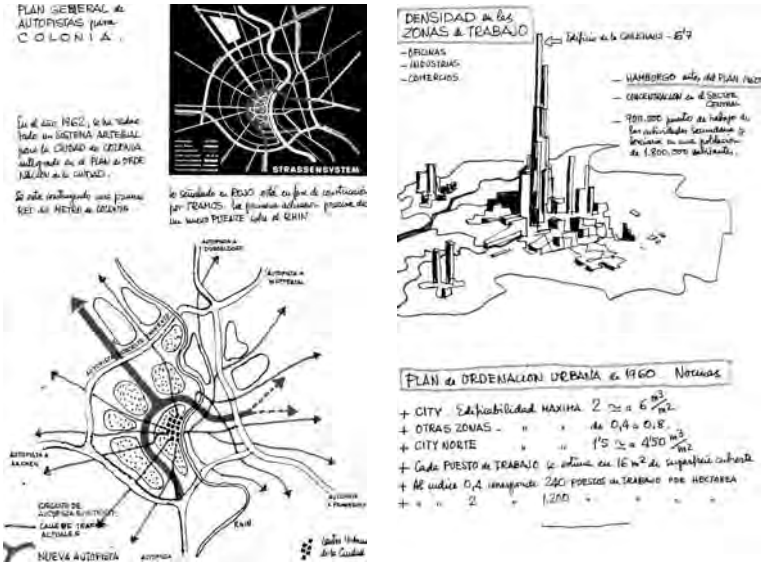
La secuencia de viajes que llevaría a Rodolfo García-Pablos a recorrer medio mundo (Fig. 1) había comenzado en 1934 cuando todavía era alumno de la Escuela de Arquitectura de Madrid y visitó junto a otros compañeros y el profesor Teodoro de Anasagasti varias ciudades marroquíes. Una vez comenzada su carrera profesional, realizó su primera salida al extranjero en 1947, al sur de Francia y al norte y centro de Italia. Posteriormente, empezaron los viajes oficiales, dada su conexión con la plataforma administrativa del Estado, a la que se había incorporado en 1943 cuando fue destinado a la sección de Urbanismo de la Dirección General de Arquitectura tras aprobar la correspondiente oposición[2]. Estos desplazamientos oficiales lo llevaron a partir de 1952 a diversas ciudades europeas; entre 1969 y 1971, a Latinoamérica; y a partir de los años setenta, a visitar los Estados Unidos y algunas ciudades del continente africano. Todos ellos estaban vinculados a congresos, conferencias y reuniones internacionales relacionadas con la arquitectura, el medio ambiente y el turismo.

Entre 1958 y 1965, García-Pablos realizó varios viajes a la República Federal de Alemania, siendo el más fructífero el correspondiente al año 1965, como respuesta a una invitación del Ministerio de Vivienda de dicho país. En los anteriores, había recorrido ciudades como Düsseldorf, Colonia o Frankfurt, centrando su interés en la reconstrucción de los monumentos históricos severamente dañados durante la Segunda Guerra Mundial y en algunos ejemplos aislados de arquitectura moderna (Fig. 2). Sin embargo, el 1 de noviembre de 1965, García-Pablos llegó a Colonia –en compañía de Carlos de Miguel– con el encargo oficial de analizar las soluciones que los técnicos de ese país dieron al problema de la vivienda. En calidad de jefe de planeamiento local de la Sección de Urbanismo del Ministerio de la Vivienda, el arquitecto español desarrolló una frenética actividad para cumplir este cometido que incluyó numerosas reuniones de trabajo con colegas alemanes, entrevistas con altos cargos del gobierno federal, entre los que se encontraba el ministro de Interior, Paul Lübke, y conferencias en la sede del gobierno en Bonn sobre la situación urbanística española y su desarrollo en los últimos años[3].

La visión general de la arquitectura planteada por los funcionarios españoles, llevó al ministro de Vivienda federal, Ewald Bucher, a mostrar su sorpresa por la modernidad de las realizaciones, aduciendo irónicamente que consideraba a los hombres españoles muy conservadores[4]. Ni que decir tiene que este comentario, y otras manifestaciones similares de altos cargos de su ministerio, iban más allá de una simple anécdota[5]. En lo sucesivo, García-Pablos tuvo que esquivar, lo mejor que pudo, los envites de los que pusieron en duda la validez de las propuestas presentadas en nombre de un país al que no había llegado la democracia, lo que derivó en vetos y fuertes críticas en algunas partes del mundo a las que acudió como delegado gubernamental[6].

Los motivos que lo llevaban a recorrer distintos países no se limitaban sólo a las tareas relacionadas con los sucesivos cargos que desempeñó en la Administración hasta 1983, año de su jubilación, sino que también estaban vinculados al hecho de ejercer –desde 1960– como docente de la asignatura de *Proyectos Urbanos* del Instituto de Administración Local[7]. Así pues, en el

2. Entre los cargos que desempeñó en la Administración, se pueden destacar los siguientes: Jefe del Servicio de Medio Ambiente de la Dirección General de Urbanismo (1972/78), Director del Gabinete de Planeamiento Ambiental de la Dirección General del Medio Ambiente del Ministerio de Obras Públicas (1978/79), y Jefe del Servicio de Documentación del C.E.O.T.M.A. (1979/81).
3. En su interés por un intercambio de experiencias entre ambos países, nuestro arquitecto llegó a formular dos propuestas: por un lado, celebrar en Madrid una conferencia centrada en las aportaciones de las mujeres proyectistas alemanas en el campo del diseño residencial, y por otro, organizar una exposición itinerante en la República Federal de Alemania con las realizaciones urbanísticas, turísticas y de vivienda más destacadas que se habían llevado a cabo durante los últimos años en España. Ninguna de las dos ideas fue llevada a cabo. Archivo profesional de Rodolfo García-Pablos.
4. Archivo profesional de Rodolfo García-Pablos.
5. Cf. Sa., "Austausch ist fruchtbar und nötig", General-Anzeiger, 10 de noviembre de 1965. Véase también: Sa., "Funcionarios españoles de la Vivienda, en Alemania", Diario *ABC*, 9 de noviembre de1965.
6. Esto fue lo que sucedió, por ejemplo, durante las *I Jornadas Nacionales de Arquitectura y Urbanismo* celebradas en Caracas en 1971, a las que Rodolfo García-Pablos y Carlos de Miguel González acudieron como delegados del Ministerio de la Vivienda.
7. Los profesores de este centro, dedicado a la enseñanza específica del urbanismo, eran figuras destacadas en ese campo: Pedro Bidagor Lasarte, Emilio Larrodera López o Fernando de Terán Troyano, entre otros.



Figs. 3 y 4. Rodolfo García-Pablos y González-Quijano, Dibujos y análisis de las ciudades de Colonia (izquierda) y Hamburgo (derecha).

mencionado viaje, estudió con todo detalle el planeamiento urbano de las ciudades de Colonia y Hamburgo[8], con el objetivo de mostrar sus impresiones a las nuevas generaciones de urbanistas españoles. La información recopilada se fundió con clarificadores dibujos realizados por el propio arquitecto que, en pocas líneas, recogían lo esencial de lo visitado y servían de orientación a sus alumnos (Figs. 3 y 4).

En este sentido, resultó obligada su visita a Berlín, y en concreto, al barrio de Hansa, destinado en 1957 a la exposición internacional de arquitectura moderna *Interbau 57*. En efecto, el *Hansaviertel* era un barrio de manzanas cerradas que había sido destruido por los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial. En 1953 se decidió reconstruir esta zona por medio de bloques abiertos, interviniendo en su ordenación final el arquitecto Otto Bartning, que al mismo tiempo invitó a destacados compañeros a realizar los proyectos. El barrio se convirtió así en un laboratorio de formas para proyectistas comprometidos con el Movimiento Moderno. Alvar Aalto, Le Corbusier, Egon Eiermann, Walter Gropius, Arne Jacobsen, Oscar Niemeyer, Pierre Vago y Sep Ruf fueron algunos de los elegidos, y sus propuestas ejercieron una gran influencia en los arquitectos españoles de la época[9].

En 1965, Berlín se encontraba definitivamente dividido por el famoso muro. Así, la *Interbau 57* no fue otra cosa que una respuesta y contraataque a la República Democrática Alemana, donde se había construido un rectilíneo boulevard de estilo clasicisista denominado *Stalinalle* para albergar numerosas viviendas de obreros. Mientras tanto, en la zona oeste de la ciudad se levantaron costosísimas estructuras en el "Estilo Internacional" financiadas con capital norteamericano. El mensaje era muy claro: la Modernidad se asociaba a la idea de libertad para contraponerse al lenguaje clasicista, que se asociaba al régimen comunista. Las tecnologías de construcción importadas desde Norteamérica completarían el mensaje para dejar claro a los países que habían quedado en medio de la disputa el lado del mundo en el que les convendría estar.

8. García-Pablos estaba especialmente interesado en la obra de Werner Hebebrand, un miembro de la vanguardia urbanística del período de entreguerras que tuvo un papel destacado en la planificación de la ciudad de Hamburgo después de 1950.

9. Cf. SÁINZ GUERRA, J. L., "La vivienda masiva en Alemania durante la posguerra y su influencia en los modelos españoles", en: Varios Autores, *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra. Actas del congreso internacional*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2004, p. 227.

Fig. 5. Hugh Stubbins, *Haus der Kulturen der Welt* (*Casa de las Culturas del Mundo*), Berlín, Alemania, 1957.

Fig. 6. Dcha: Walter Gropius, Bloque de viviendas, Berlín, Alemania, 1957.

Fig. 7. Werner Düttmann, *Akademie der Kunste* (*Academia de las Artes*), Berlín, Alemania, 1957.

Uno de los edificios más representativos construidos para la exposición internacional fue el palacio de congresos y exposiciones *Haus der Kulturen der Welt* (*Casa de las Culturas del Mundo*) (Fig. 5). Se trataba de un buen ejemplo del simbolismo que acarreaba consigo la arquitectura moderna de posguerra. Su autor, el arquitecto americano Hugh Stubbins, comparaba la cubierta con unas alas, una forma de sugerir que no debería haber restricciones a la libertad o al pensamiento. Además, la plaza sobre la que se levantó este edificio fue elevada artificialmente, de tal forma que pudiese ser visible desde Berlín Este y llevar allí su mensaje liberador. Estados Unidos se apropiaba así de la arquitectura moderna como un medio de propaganda.

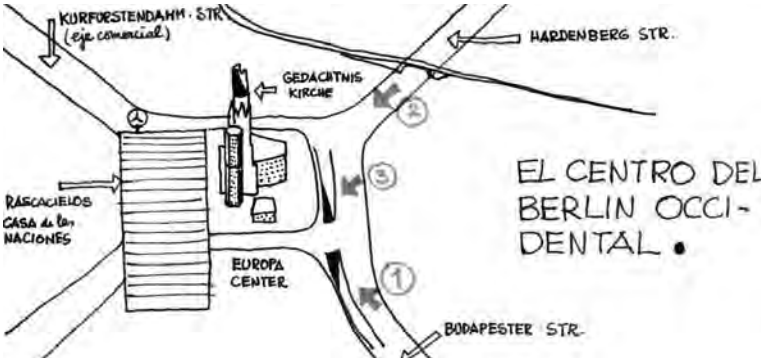
La *Casa de las Culturas del Mundo* fue uno de los cuatro edificios del barrio Hansa que captaron la atención de Rodolfo García-Pablos. La segunda construcción que mereció su interés fue la *Akademie der Kunste* (*Academia de las Artes*), una obra realizada por el arquitecto alemán Werner Düttmann en una de las parcelas inicialmente destinada a viviendas unifamiliares. Lo más característico de este museo, que García-Pablos encontró "bello", era una cubierta quebrada que evacuaba las aguas de lluvia a través de una enorme gárgola que las deja caer sobre una plaza adoquinada. No menos interesante encontró el edificio residencial proyectado por Walter Gropius sobre la gran zona verde, que consideró "de buena factura". En este recorrido, el arquitecto reparó finalmente en el bloque de viviendas realizado por Le Corbusier. Siguiendo el principio rector de la Unité d´habitation, se trataba de una gran estructura alargada con más de quinientos apartamentos diseñada fuera de escala con respecto a la ordenación del barrio, lo que obligó a Le Corbusier a construirla en el barrio de Charlottenburg, cerca del Estadio Olímpico (Figs. 6 y 7).

En ese mismo distrito, el viajero también pudo visitar la iglesia protestante *Sühne-Christi* (*Expiación de Cristo*), construida entre 1962 y 1964. De paredes blancas, con planta hexagonal y campanario exento, el arquitecto la consideró "más bien fea"[10]. Tampoco la iglesia *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*, le pareció demasiado interesante, pues García-Pablos la rebautizó en sus anotaciones como "El muñón" (Fig. 8)[11]. Sin embargo, dedicó encendidos elogios al edificio de la sede de la Filarmónica de Berlín (Fig. 9), obra de Hans Scharoun, que había sido inaugurado tan sólo dos años antes, alabando la acústica de la sala de conciertos y situando a su autor entre los maestros de la arquitectura moderna[12].

10. Por esas mismas fechas, García-Pablos había proyectado la iglesia de los Sagrados Corazones, en Madrid, cuya planta también estaba regida por medio de un hexágono. Esta construcción le otorgó notoriedad y prestigio a un arquitecto que hasta ese momento se situaba en un discretísimo segundo plano de la renovación de la arquitectura de carácter sacro. Su fuente de inspiración habían sido las iglesias alemanas de San José en Grünwinkel (Karlsruhe, 1956), obra del arquitecto Werner Groh, y en el complejo parroquial de la Sagrada Familia, que Hans Schädel y Friedrich Ebert construyeron entre 1956 y 1957 en la ciudad de Würzburg.

Fig. 8. Izda: Egon Eiermann, *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*, Berlín, Alemania, 1959-1963.

Fig. 9. Arriba: Hans Scharoun, Edificio sede de la Filarmónica, Berlín, Alemania, 1956-1963.



Resultan reveladoras este tipo de manifestaciones si tenemos en cuenta que García-Pablos, como otros arquitectos afines al nuevo régimen político surgido tras la Guerra Civil española, inició el camino hacia una arquitectura historicista en la posguerra[13]. La identificación que estableció entre la arquitectura moderna y la Segunda República se convirtió en un motivo añadido para combatir aquélla. La crisis económica existente, la formación academicista en la escuela de arquitectura y el trato directo con personajes como Pedro Muguruza Otaño o Pedro Bidagor Lasarte –sus superiores directos– no le facilitaron la tarea de generar una nueva arquitectura. Así pues, los viajes realizados al extranjero y, en particular a Alemania, le hicieron cuestionarse numerosos aspectos de la disciplina y le obligaron a romper con una enseñanza profundamente académica. Los hallazgos en ellos efectuados fueron asimilados en sus propias obras, especialmente los que giraban en torno a su tema preferido de estudio: la introducción de planteamientos modernizadores en la nueva arqui-

11. García-Pablos no prestó demasiada atención a la iglesia protestante *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche* que Egon Eiermann levantó entre 1959 y 1963 junto a las ruinas de la antigua iglesia del mismo nombre, destruida por un bombardeo aliado en 1943. En cambio, sí se había sentido fascinado por el pabellón alemán que este mismo arquitecto construyó en 1958 para la Exposición Universal de Bruselas. Al contrario de lo que pudiera pensarse, García-Pablos no pareció interesarse demasiado por el pabellón español, obra de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, del que sólo existe una imagen lejana que compartía página en el fichero con el pabellón tailandés, otra construcción que tampoco le mereció comentarios.

12. Rodolfo García-Pablos y Carlos de Miguel pudieron comprobar personalmente la acústica del recinto al asistir durante su estancia en Berlín a un concierto de la orquesta filarmónica, dirigida por Herbert von Karajan.

13. Hasta bien entrados los años cincuenta, eran frecuentes en los proyectos de García-Pablos las referencias a la "arquitectura marxista, fría y sin sentido español alguno". Archivo profesional del arquitecto.

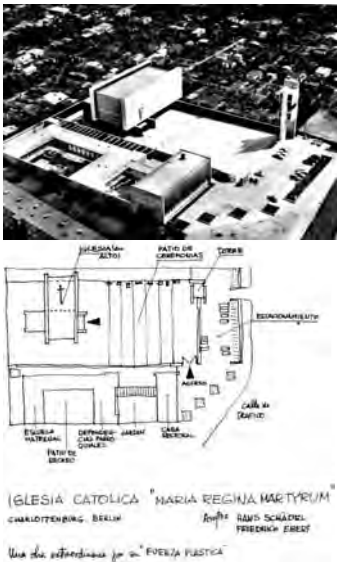


Fig. 10. Hans Schädel y Friedrich Ebert, Iglesia *Maria Regina Martyrum*, Berlín, Alemania, 1960-1963.

tectura sacra; aspecto verificable en las iglesias que construyó a lo largo de su trayectoria.

Si en otros países se pueden encontrar notables ejemplos de construcciones religiosas, en Alemania las enormes dimensiones de la reconstrucción originaron la formación de un numeroso grupo de arquitectos que durante largos años tuvieron que estudiar –muchas veces en equipo– el problema de la *domus ecclesiae* hasta convertirse en verdaderos expertos. Tomando como modelo algunas de estas soluciones, García-Pablos proyectó desde finales de los años cincuenta iglesias que se caracterizaron por una progresiva abstracción formal, una creciente simplificación iconográfica, el despliegue desde dentro hacia afuera, el tratamiento de la luz, la racionalidad constructiva, la sinceridad en el empleo de los materiales y la integración de las artes, signos inequívocos de este proceso de modernización.

Por todo lo anterior, no es de extrañar que el artículo publicado en la revista *Arquitectura* como resultado del viaje que Rodolfo García-Pablos y Carlos de Miguel realizaron en 1965 a la República Federal estuviese dedicado a la iglesia *Santa Maria Regina Martyrum* (Fig. 10): un complejo parroquial construido en memoria de los mártires católicos asesinados por Hitler que fue levantado en Berlín entre los años 1960 y 1963 por Hans Schädel, con la colaboración de Friedrich Ebert. Este texto, de gran importancia para comprender los fundamentos sobre los que se sostiene la arquitectura religiosa de García-Pablos, incidía sobre la articulación de la forma desde la función de un modo orgánico: "No se ha proyectado de dentro hacia afuera, sino de afuera hacia dentro, lo que estimamos equivocado"[14]. Esto evidencia que para el arquitecto español, lo verdaderamente decisivo radicaba en la construcción de espacios que se desarrollasen orgánicamente atendiendo a las diversas funciones litúrgicas[15]. A pesar de las críticas, se refirió a esta realización como un bello ejemplo arquitectónico resuelto con gran maestría situando a su arquitecto, junto con Otto Bartning, Rudolf Schwarz, Dominikus Böhm y Emil Steffan, en el "quinteto de los grandes arquitectos alemanes de la nueva arquitectura sacra"[16].

Para García-Pablos, la importancia de la figura de Schädel radicaba en la capacidad de éste para romper –ya anciano– con su producción arquitectónica anterior y comenzar una experiencia a contracorriente. Esta circunstancia resultaba fascinante para nuestro protagonista, un arquitecto que durante la posguerra manifestó su total desprecio hacia las experiencias racionalistas anteriores y mantuvo su vocabulario formal dentro del orden dictado desde la Administración, con criterios de retorno monumentalista, vuelta a la tradición y búsqueda de soluciones urgentes a los problemas de reconstrucción. En sus viajes a Alemania, pudo conocer de cerca la experiencia de unos arquitectos que fueron educados en una determinada manera de hacer arquitectura pero que, sin embargo, promovieron otra. Parece difícil que Rodolfo García-Pablos no reparase en este detalle, sobre todo, si tenemos en cuenta que también su trayectoria se caracterizó por la enorme diferencia existente entre el punto de partida y el de llegada.

14. GARCÍA-PABLOS y GONZÁLEZ-QUIJANO, R., "Iglesia parroquial *Maria Regina Martyrum* en Berlín", *Arquitectura*, n. 105, 1967, pp. 44-47.
15. Se trataba de un despliegue de dentro hacia fuera que obedeciese a la expansión de los puntos de máxima intensidad dentro del templo, epicentros que en su mutua interrelación creasen un ámbito al que la arquitectura debía de adaptarse. Ejemplo de lo anterior es la iglesia parroquial de San Francisco Javier y San Luis Gonzaga (Madrid, 1965/68), el complejo parroquial de San Isidoro y San Pedro Claver (Madrid, 1967/68), así como el proyecto para una iglesia rural en Tortosa (Tarragona) que García-Pablos diseñó en 1966.
16. Ibídem, p. 44.

ANIMALES DIVINOS, SUSTANCIA ARQUITECTÓNICA N. M. RUBIÓ I TUDURÍ EN EGIPTO

David Caralt

La pasión viajera de Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981), y su particular predilección por África, son sólo una empresa más de su rico proyecto intelectual y creativo, desarrollado polifónicamente, en la arquitectura, la jardinería, la literatura o el ensayo en un considerable arco cronológico. Aunque de joven estuvo en París (1926), Nueva York (1929), el mismo año de la Exposición Internacional de Barcelona) e hizo su *grand tour* en 1931 por Berlín, Ámsterdam, Londres y toda Italia, fue en el continente africano, del cual seguía atentamente el desarrollo creyéndolo determinante para todo el ámbito mediterráneo, donde Rubió buscó inspiraciones, referencias y conocimientos, que luego argumentó en trabajos con voluntad de proyección internacional y, por tanto, publicados en Francia durante los años de 1930.

POSICIÓN ANTE LA ARQUITECTURA MODERNA

Antes de abordar los viajes africanos de Rubió i Tudurí, y para entender lo que sucedió en el viaje a Egipto, hay que apuntar algo sobre sus ideas arquitectónicas. En efecto, Rubió se erige como uno de los pocos arquitectos de la península, si no el único, que aboga por otra modernidad, con una personal teoría de la arquitectura expresada a través de numerosos artículos, pero de forma particular, en dos textos críticos: los libros *Diàlegs sobre l'arquitectura* (1927) y *Actar* (1931).

En Diàlegs[1], la discusión –a lo platónico– tiene lugar en una barbería entre el barbero y los clientes sobre la situación actual de la arquitectura en Barcelona y la puesta al día de ésta, es decir, como se está produciendo la introducción de la modernidad. El protagonista (Rubió) hace de espectador y dirige el debate o interviene para mediar cuando es necesario; con fina ironía afloran las ideas clásicas sobre arquitectura huyendo de dogmatismos, y se critican las innovaciones de Le Corbusier que permiten que los nuevos materiales –el hormigón armado– determinen la estética de la construcción. Hacia el final del diálogo se va perfilando el concepto de la disciplina entendida como actividad superior capaz de sintetizar la técnica y la inspiración, lo material y lo espiritual, más allá de las "modas" y las exigencias contemporáneas. Es importante señalar que Rubió fue el introductor de las ideas lecorbusianas en el país, aunque fuera para combatirlas. En un primer artículo de crítica expone sus motivos: la filosofía que predica Le Corbusier es una infiltración de la cultura germánica; una filosofía esclavizadora –preocupante, pues empieza a tener simpatizantes– que aconseja al arquitecto un sometimiento a divinidades fatales: estandarización, hormigón y vidrio. Concluye con su humor habitual: "no libremos el poder al hormigón, por armado que sea"[2].

1. RUBIÓ i TUDURÍ, N. M., *Diàlegs sobre l'arquitectura*, Altés, Barcelona, 1927.
2. RUBIÓ i TUDURÍ, N. M., "En front de Le Corbusier", en *La Nova Revista*, V, 18, juny 1928, pp. 163-164.

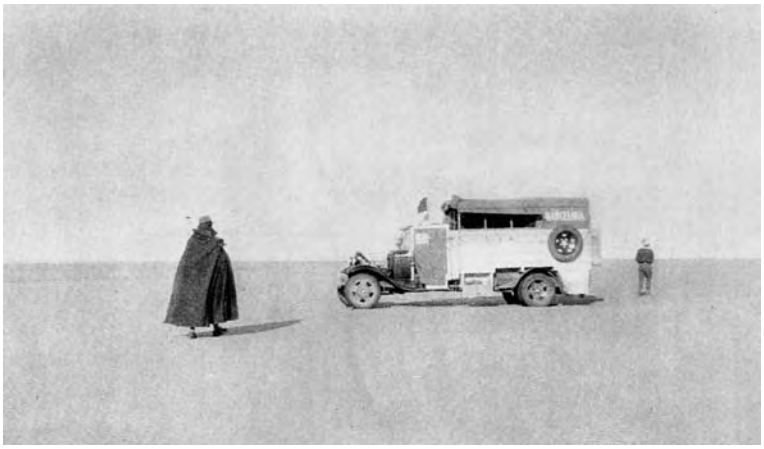


Fig. 1. Rubió i Tudurí "de mañana, en medio del Tanezruft". Fotografía de Botey publicada en "Sáhara-Níger" (1932)

Ante el advenimiento imparable del racionalismo y la confusión reinante según Rubió, *Actar*[3] supuso un intento más serio de clarificar que la arquitectura no podía emparentar nunca con las formas en movimiento de la máquina, formas obligadas por la función. Publicado primero en francés y luego en catalán el mismo año, fue escrito como una réplica a *Vers une architecture*, y Le Corbusier dijo de él que era el único libro de arquitectura que le interesaba además de los escritos por él mismo[4].

Ya a finales de los años treinta, antes de exiliarse en París, Rubió, en la personal lucha antimaquinista, que configuró a su alrededor algo así como un área de resistencia a la modernidad internacional[5], redactó una serie de cuatro artículos sobre "lo inmaterial" en arquitectura[6]: "lo no-práctico, lo no-utilitario, el espíritu de armonía, la religiosidad o la irracionalidad", como ingredientes imprescindible que escapan a lo cuantificable, al empirismo, y sin los cuales la "construcción deja de ser arquitectura".

IMPRESIONES DE ÁFRICA

A finales del año 1922, Rubió, con treinta y un años, emprendió junto a tres amigos, su primer viaje a África. Este contacto inicial se debió, no tanto a la fascinación por todo lo tocante al mundo africano que mostrará Rubió más adelante, si no, simplemente, a una pequeña cacería por el río Gambia, experiencia que fue publicada poco después despertando verdadero interés entre los lectores barceloneses[7]. De hecho, cuando años más tarde Rubió fue interrogado sobre la motivación real de su primer viaje, dijo que éste se le ocurrió, en primer lugar, como "lector de Jules Verne", y, sobretodo, después de leer un divertido artículo en la *Illustration française*, del relato de un viajero en piragua por el río Senegal; entonces se le ocurrió intentar personalmente la aventura[8]. Después vinieron los estudios sobre flora africana, los *Baobabs* y las *Elacis Guineensis* (la mirada del jardinero), y un segundo viaje –otra cacería más– de la cual Rubió publicó el libro *Caçeres a l'África tropical* en 1926.

En 1932, con la camioneta bautizada *Barcelona*, Rubió salió desde Argel con cuatro amigos para atravesar el Sáhara hasta Nigeria (Fig. 1); y luego, dar la vuelta y recorrer los mismos ocho mil kilómetros. Nos describe finamente

3. RUBIÓ i TUDURÍ, N. M., Actar: *Discrimination des Formes de Quiétude, Formes de Mouvement dans la Construction*, Imp. Union, Paris, 1931. Reedición en castellano: Actar, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1984.
4. Ver la nota introductoria de Maurici Pla en la reedición de 1984.
5. Para una visión crítica: PIZZA, Antonio, "N. M. Rubió i Tudurí: una polémica refutación de la arquitectura moderna", en 3ZU: *revista de arquitectura*, I, 1993, pp. 6-14.
6. Ver RUBIÓ i TUDURÍ, N. M., "L'immaterial en arquitectura. Per començar", en *Arquitectura i Urbanisme*, 10, febrero 1936, pp.14-15; "L'immaterial en arquitectura. Deir el-Bahari", en *Arquitectura i Urbanisme*, 11, abril 1936, pp. 40-41; "L'immaterial en arquitectura. Música, arquitectura, poesia", en *Arquitectura i Urbanisme*, 12, junio 1936, pp. 66-67; i "L'immaterial en arquitectura. Barroc visceral", en *Arquitectura i Urbanisme*, 13, agosto 1936, pp. 104-105.
7. RUBIÓ i TUDURÍ, N. M. et al, "Caçeres al riu Gàmbia", en D'ací i D'allà, 63, març de 1923, pp. 163-176.
8. RUBIÓ i TUDURÍ, N. M., "Records africans", en *El llibre de tothom*, Editorial Alcides, Barcelona, 1962, p. 53.

los preparativos, las adversidades del trayecto, el calor sofocante, el fenómeno de los espejismos –como los había sufrido, un siglo atrás, Vivant Denon–, la alegría al vislumbrar un oasis o el avance nocturno del *Barcelona*, uno de los personajes clave de la historia. Sin duda, la crónica de esta gran travesía significa el encuentro definitivo entre Rubió y el territorio africano. En ella, el desierto es analizado, descompuesto y comprendido como en un tratado de geografía, y la relación del viajero con el continente es armónica, amorosa y respetuosa. En este sentido, son representativas las palabras iniciales del "prefacio sobre la añoranza de África":

> "África deja, en aquellos que la han probado, una nostalgia incurable. […] con una voz insinuante y continua, África os llama, y os dice que os hace falta evadiros de la prisión europea y que sólo en el bosque africano se encuentra la auténtica libertad, que viajar es más necesario que vivir…"[9].

A partir de este momento, los viajes de Rubió a África fueron incontables, devinieron una necesidad, una fuga continua siempre que sus obligaciones en la prisión europea se lo permitían; como una obsesión o como una marca indeleble sobre quién ha vivido en los espacios africanos. Dos citas se iluminarán mutuamente y nos ayudarán a comprender más cosas:

> "No he visto África como un continente a explorar, sino como un país donde pasear sin prisas"[10].

> "Mentiría si dijera que, cuando voy por el bosque africano, fusil al cuello, me acuerdo que soy arquitecto en Europa. En cambio, tengo muy presente que mi oficio es hacer jardines"[11].

En efecto, Rubió se ve a sí mismo como el jardinero (el europeo) que pasea "sin prisas" por África. El arquitecto de los jardines huye de Europa, del tumulto, del ruido, del mundo hipertecnificado, de la burocracia; es un tránsfuga constante porqué "viajar es más necesario que vivir". Pero cuidado: África tampoco era su sitio, era más bien un refugio.

Uno de los cinco axiomas que utiliza George Steiner para definir Europa es el de un paisaje que podemos recorrer a pie, accesible y de escala humana; no hay extensiones inhóspitas ni pantanos, ningún obstáculo insalvable: un paisaje modelado por pies y manos, casi como una maqueta. De ahí la sensación expresada por los extranjeros que Europa no conoce los grandes cielos norteamericanos o australianos y que hasta las nubes parecen domesticadas: "que los paisajes europeos están cuidados como si fueran jardines, que sus horizontes asfixian"[12]. Efectivamente, Rubió se asfixiaba, pero su hogar se encontraba en estos espacios típicamente europeos, los jardines, los propios jardines donde, en cada uno de sus proyectos, reencontraba el paraíso perdido[13].

Ahí están los dibujos a pluma y las acuarelas del viajero (Figs. 2 y 3). Pequeñas, portátiles, como una instantánea o un flash justo antes del disparo a la presa. No por casualidad son acuarelas: se trata de una técnica de representación que, cuando se domina, se puede ejecutar con rapidez. Las impresiones africanas de Rubió mediante el dibujo, son la antítesis de sus libros de viajes, registran los inmensos paisajes y el vacío de esas vastas geografías silenciosas:

> "Entre los recuerdos que me quedan de África, tienen una cualidad especial los grandes espacios silenciosos. Así recuerdo la tarde que llegué a Furú y fui a contemplar los charcos de ese nombre. Era en la claridad grisácea de la caída de la tarde. […] El silencio era, más que roto, subrayado, por la voz ronca de un hipopótamo, o por el chillido agudo de un ave pescadora"[14].

9. RUBIÓ i TUDURÍ, N. M., *Sàhara-Níger*, Llibreria Catalònia, Barcelona, 1932, p. 6.
10. RUBIÓ i TUDURÍ, N. M., *Chasses et camping dans la brosse africaine. Avec 44 croquis de chasse per l'auteur, Vigot frères*, París, 1945; recientemente en edición bilingüe catalán-castellano, *Caça i acampada a la selva africana; pròleg inèdit: La dolça Àfrica*, Safari Club International, Catalunya Chapter, Barcelona, 2004.
11. RUBIÓ i TUDURÍ, N. M., "Records africans", op. cit., pp. 54.
12. STEINER, George, *La idea de Europa*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005, p. 21.
13. Vid. PLA, Maurici, "Pintar les gaseles abans de matar-les: Rubió i Tudurí a l'Àfrica", en Els Marges, 51, 1994, pp. 109-112.
14. RUBIÓ i TUDURÍ, N. M., "Records africans", op. cit., pp. 54-55.

Fig. 2. "Dos antílops vevent" (1961). Acuarela de Rubió i Tudurí.

Fig. 3. "Animals" (s.f.). Acuarela de Rubió i Tudurí.

También fruto de estos viajes y de su afición a las cacerías, Rubió desarrolló un profundo conocimiento del mundo animal al haber tenido, no sólo que dibujarlos, sino también que observarlos y estudiarlos con detenimiento antes de dispararles.

EL VIAJE A EGIPTO

Rubió estuvo de viaje en Egipto muy probablemente después de la gran travesía por el Sahara del 1932. No conocemos la fecha exacta de este viaje, pero sí sabemos que, a principios de 1934, publicó un artículo titulado *"El 'moviment' en l'arquitectura egípcia"*[15]. En él, Rubió apunta algunas ideas que, más adelante, desarrollará extensamente en un ensayo que ha permanecido hasta ahora ignorado por completo; a saber, de cómo ciertas características de los animales divinos del antiguo Egipto se trasladan a la arquitectura de los templos.

A partir del inicio de la Guerra Civil, Rubió se exilió en París, donde permaneció hasta 1945. Durante los años franceses tuvo tiempo de escribir y traducir varias obras, entre ellas, nos interesa ahora el estudio que publicó ni más ni menos que en Cahiers d'art ese mismo año[16]. En el dietario parisiense están consignadas las revisiones del texto, así como los encuentros con el editor Chirstian Zervos. Justo veinte años después, el propio autor lo volvió a publicar en versión castellana[17], ligeramente ampliada (recordemos, por cierto, la entrada del 3 de julio en su dietario: "He pasado la mañana reduciendo a la mitad *Le temple et la divinité animale*"), lo que demuestra que seguía considerando válidas sus teorías. En el fondo, no es extraño que Rubió quisiera mostrar este ensayo, pues de hecho fue el único arquitecto que viajó a África y se interesó por la arquitectura egipcia, con un tema tan insólito pero tan acorde a su personalidad y en definitiva a sus viajes.

El templo egipcio y la divinidad animal arranca de esta manera: "Un poco al margen de los problemas corrientes de la Arquitectura contemporánea, voy a tratar de asuntos que conciernen sobre todo al Monumento Arquitectónico". Recordemos una vez más que lo que entendía Rubió por monumento era aquella arquitectura en la cual su creador había sido capaz de insuflar lo "inmate-

15. RUBIÓ i TUDURÍ, N. M., "El 'moviment' en l'arquitectura egípcia", en *Revista de Catalunya*, XX, abril de 1934, pp. 53-59.
16. RUBIÓ i TUDURÍ, N. M., "Le temple égyptien et la divinité animale", en Cahiers d'art, 20/21, 1945, p. 223-240.
17. RUBIÓ i TUDURÍ, N. M., *El templo egipcio y la divinidad animal*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1965.

rial" y dotar, por lo tanto, de un cierto espíritu o alma, bien al contrario de la arquitectura "maquinista" que él siempre criticó. Para comenzar, toma como base una experiencia concreta: "Fue en Egipto. Me encontraba solo en uno de los templos de Tebas cuando, al caer la tarde, las sombras invadían las ruinas". Pero antes de seguir, es preciso hacer una aclaración: como cuenta más adelante, Rubió dice que se encuentra en la sala hipóstila del templo tebano, en Karnak. ¿En qué tipo de espacio se encuentra exactamente?

Los más de quince años de estudios que realizó Sigrfried Giedion para sus conferencias en la National Gallery of Art de Washington en 1957, dieron como resultado la obra en dos volúmenes titulada *The eternal present: a contribution on constancy and change*. En un capítulo dedicado a los "Grandes templos y el viaje eterno", dentro del volumen dedicado a "los comienzos de la arquitectura", Giedion estudia la sala hipóstila del Gran templo de Amón, en Karnak –donde se encontraba Rubió– construida entre el 1290 y el 1260 a.C. aproximadamente:

> "Después de las pirámides, la estructura más espectacular de la historia egipcia es la gran sala hipóstila de Karnak. Posee todo el gigantismo que caracterizó la época de los ramésidas, y de entre todas las estructuras erigidas por Ramsés II, el extraordinario constructor, supone la contribución más importante a la historia de la arquitectura. Ningún edificio anterior puede compararse en dimensiones a las dadas aquí a un espacio cubierto, y ningún edificio posterior intentó siquiera acercarse a una escala tan colosal. El área es de más de 5.000 m2: 103 metros de longitud por 52 metros de anchura. Suele decirse que era lo bastante grande como para alojar completa la catedral de Notre Dame de París"[18].

El pasillo central de la sala hipóstila, con veintitrés metros de altura, acentúa la importancia del eje este–oeste, cuyo camino procesional seguía el rey en su paso hasta el templo de Luxor. Las 122 columnas más bajas, de unos dos metros de diámetro, parece que rompan el espacio, pues las distancias entre ellas son menores a su diámetro. Tal densidad de columnas hace incluso que el espacio parezca más lleno. A pesar de ello, la idea arquitectónica es clara: acentuar la columnata este-oeste como lugar de paso y ritual. Así, en este espacio gigantesco no hay altares, no es un lugar ni para congregar ni para descansar, si no, sencillamente, un lugar de paso, eso sí, concebido monumentalmente, y en cuya semioscuridad se daban rituales, se expresaban oráculos o se recibían las manifestaciones de las deidades –hasta la designación del sucesor del faraón en los casos de duda[19].

Éste es, pues, el espacio a partir del cual Rubió hace sus especulaciones:

> "Pronto las sombras, a mi alrededor, confundieron muros y columnas en una atmósfera por lo menos no-cartesiana. Levanté los ojos a lo que había sido el techo de la sala, hoy en ruinas, desmantelado. […] Allá en lo alto, en el azul celeste volaba un halcón. Fijose, inmóvil, mientras sus alas vibraban en el seno de la luz dorada. […] 'He aquí Horus, el dios halcón, sol y plumas conjugados…' me dije a mi mismo.
>
> Quise apoyarme, de espaldas, contra una columna recubierta de relieves. Extendí, por detrás, ambas manos abiertas; las puse sobre la piedra, mientras mis ojos, apartándose del fulgor de la divinidad solar, se paseaban casi ciegos por la penumbra que me rodeaba.
>
> Nada veía. Tal vez por esto mismo, me fue revelado en aquel instante un misterio cuya existencia jamás había sospechado. La ceguera afinó mi tacto. Mis manos, apoyadas sobre la piedra, me decían: 'Ya hemos tocado algo parecido a esto antes de ahora; una superficie rugosa, cubierta de relieves» (Fig. 4).

18. GIEDION, Sigfried, *The eternal present: a contribution on constancy and change*, Bollingen Foundation, NY, 1962-1964; Trad. castellana: *El presente eterno: una aportación al tema de la constancia y el cambio. Los comienzos de la arquitectura* [Vol. 2], Alianza, Madrid, 1981, p. 364.
19. Íbid, p. 367.

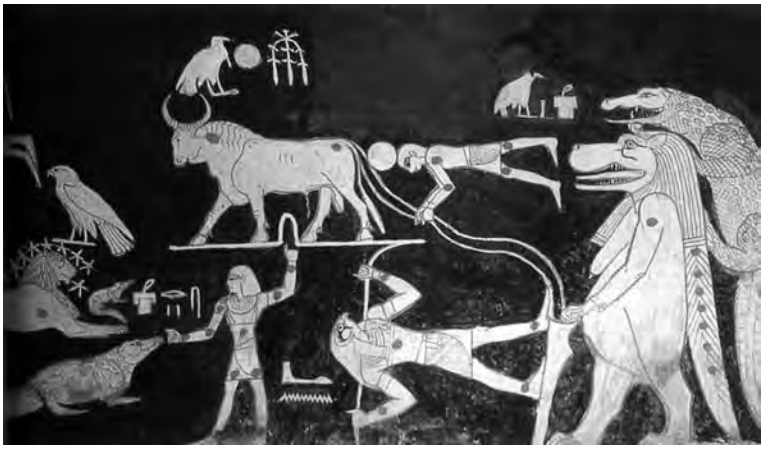


Fig. 4. "Ya hemos tocado algo parecido a esto antes de ahora, una superficie rugosa cubierta de relieves". Imagen de "El templo egipcio y la divinidad animal".

> En efecto, lo habían hecho pocos años antes, al posarse sobre el cuerpo de un elefante, recién cobrado en el Alto Gambia. Ahora acababan de ponerse sobre una enorme piedra, tibia aún, al final de un ardiente día […] y me recordaba la piel de los hipopótamos…
>
> ¿Para qué precisar más? Gracias a la penumbra de las ruinas –esto era lo cierto– me había sido dado 'tocar' uno de los más altos secretos de aquel templo. Me daba cuenta de ello con claridad suficiente; y con la oscuridad requerida."[20].

A la hora de defender tal hipótesis, surgida, como no podía ser de otra forma, de una "iluminación", Rubió lleva consigo toda su erudición, y cargado de un ingente tesoro de citas y los nombres de todas las autoridades que lo habían precedido, va construyendo con un esfuerzo de síntesis un discurso que con frecuencia necesita de la etnología. Fiel a su propósito, el arquitecto jardinero va mostrando, una a una, piezas precisas que va encajando poco a poco como en un gran puzzle, a partir de una idea:

> "El arquitecto-sacerdote de la antigua Tebas, sumiso a Ra, el Sol, en las partes externas del templo, no sólo volvió la espalda al dios solar en los interiores de las salas, sino que, en ellas la inspiración provino de mitos atávicos, perpetuados en los cuerpos de los dioses-animales, cuya "piel" el arquitecto había querido transferir a las piedras del monumento"[21].

Así, nos dice en primer lugar, su experimento crepuscular implica que el animal "presente" en la creación del templo tebano es, exactamente, un ser portador de piel. Matiza Rubió enseguida que no se refiere específicamente a pieles de elefante o hipopótamo, sino a una piel indeterminada, "fuerte y rugosa, eso sí", extendida sobre el fuste de la columna.

Es indudable el culto a los animales en el antiguo Egipto, la creencia en las relaciones entre la divinidad y las bestias; es decir, la existencia de deidades con nombres y formas zoológicas, y con ello la natural convivencia de los animales sagrados con los constructores de los diversos edificios religiosos. En consecuencia, sugiere Rubió, ésta fue, al menos, una de las influencias que recibieron los "sacerdotes-arquitectos" a la hora de erigir el templo tebano, influjos provenientes de toda la energía vital de orden transcendente contenidas en el animal que, insiste el autor, residen "de modo primordial en su piel": conocidos casos de etnología son requeridos en este punto, acudiendo a Herodoto y Plutarco, hasta Charles Darwin y Lévy-Bruhl, para

20. RUBIÓ i TUDURÍ, N. M., *El templo egipcio y la divinidad animal*, op. cit., pp. 5-6.
21. Íbid, p. 6.

explicar la importancia de la piel animal en las ceremonias y rituales con animales sagrados (Fig. 5).

Fue Alvar Aalto uno de los que más utilizó la metáfora de la piel y los huesos de los edificios para referirse a la envolvente y la estructura. Rubió retrocede en la historia del arte de construir, para encontrar, si no "pieles" arquitectónicas, al menos una reminiscencia, y cuenta cómo los tapices de la tienda del beduino anteceden los paramentos caligráficos de las arquitecturas árabes, e incluso, que "los mismos tapices no eran más que los sucesores de las pieles que habían formado las tiendas de los nómadas más primitivos"[22]. En Egipto, por tanto, no es difícil imaginarse las tiendas de las tribus nilóticas sosteniendo con estacas, no tapices si no pieles, y pieles sagradas en el caso de grandes tiendas ceremoniales de los reyes-sacerdotes, que una vez traducidas a la piedra, en forma de templos, podían perfectamente conservar su recuerdo en el granito. Esta "evolución" del paramento, de la piel a la alfombra primero, y de ésta al muro, no está tan lejos del aquellas esteras y tejidos que, según explicó Gottfried Semper como uno de sus "Cuatro Elementos de la Arquitectura" en 1851, son la esencia del muro.

Sin embargo, "guardémonos de imaginar que la 'piel' del edificio constituye algo 'en fachada', algo que se dirige sólo hacia el exterior"[23]. Al contrario, debe entenderse que las emanaciones vitales, de "virtudes" que penetran e invaden el cuerpo de la bestia, se producen desde la piel hacia dentro, como irradiaciones en profundidad. Famosos casos de conversiones, por ejemplo, el de un hombre llamado Sillau que convirtiose en cocodrilo, o, sin ir más lejos, el del *loup-garou*, el hombre lobo, son procesos en los cuales el hombre queda transformado en animal cuando se viste con la piel de éste[24]. Tal fenómeno, dice Rubió, debe observarse entre la "piel" y el cuerpo arquitectónico de forma análoga y perfectamente natural, en el ambiente de una cultura imbuida de animalidad como era la del antiguo Egipto.

Este primer bloque inicial, bien armado, sobre los efectos de la piel animal, le sirve a Rubió para dar un paso más y averiguar qué "virtudes" de los animales divinos –el gato, el ibis, el buey– se encontraban en condiciones de ser transferidas de la "piel" a la "carne" de la arquitectura tebana. Para tal propósito, dice, los antiguos concebían al animal desindividualizado –la "animalidad"–, ya que si lo especificaban, no podían ver más que "una cabeza de ganado o de caza". Distinguir, pues, lo "animal" de lo "bestial" es importante; son dos caminos distintos que se abrían a quien quería metamorfosearse: "el de la animalidad inocente y el de la bestialidad cruel"; el de la fiera salvaje de fuerza brutal –un tigre, un leopardo, una hiena– o el del dulce animal inofensivo que procura goces suaves y profundos. Y fue la "Animalidad", pacífica y dulce, en vez de la "bestialidad", nos dice Rubió, lo que se impuso en la religión egipcia[25].

El asalto final del estudio, antes de volver al templo de Tebas, trata de separar lo animal de lo humano, dicho en otras palabras, buscar las "altísimas esencias arquitecturables que sea posible hallar en la 'Animalidad divina'". Así, aceptando que el animal apenas tiene memoria (en el sentido de memoria humana), Rubió llega a una afirmación fundamental a base de dos grandes negaciones: "a fuerza de ignorar el futuro y de sólo poseer una flaca memoria, el animal, en su estado puro, existe y vive en el presente; en el presente tam-

Fig. 5. Techo astronómico de la tumba de Seti I.

22. Íbid, p. 37.
23. Íbid, p. 39.
24. En este punto, Rubió se recrea y uno diría que disfruta. J. M. Quintana apunta que, bajo el pseudónimo de Jean Latin, Rubió publicó un artículo, *"Les femmes loup-garou"*, que le sirvió de base para un futuro documental que debería titularse *"Les hommes-loups aux XVIè et XVIIè siècles"*. El tema interesaba tanto a Rubió que hasta llegó a escribir un ensayo inédito intitulado *"Essai sur les Hommes-Fauves"*, datado en París en 1942, donde analiza la tradición francesa de los hombres lobo.
25. Íbid, pp. 47-53.

bién puro o casi puro". Debido a su ausencia de facultad imaginativa, sostiene Rubió, el animal "no puede escapar a la realidad" y queda más sujeto, equilibrado y cercano a ella que el hombre. Añadidos estos nuevos sillares a la base del ensayo, el autor vuelve a la idea de "desindividualización": al comprobar que una perdiz, por ejemplo, es muy parecida a otra perdiz, su hija, y así de generación en generación, se persuade de que la primera perdiz renace periódicamente y se continúa a sí misma, durante una vida indefinida[26]. Se infiere, pues, una presunción de inmortalidad en la animalidad; noción, esta de la inmortalidad, bien trabada con la de eternidad, aunque aquí, no debe entenderse lo eterno en el sentido moderno de infinito, si no, eterno por renovación, por reiteración.

La cualidad de eternidad era primordial en la arquitectura aspiraba a la perdurabilidad. "Los rascacielos americanos, construidos para su amortización en veinte años, son una cosa; El Escorial, otra distinta". En Egipto, la arquitectura religiosa se construía en piedra; las construcciones efímeras y utilitarias en barro. La acción del tiempo pulverizó estas últimas, y, de este modo, aisló y agigantó los monumentos egipcios: "a la eternidad arquitectónica –remata Rubió–, el Animal era capaz de aportar el don de su propia 'inmortalidad'"[27].

La homogeneidad de cada especie animal, la "unidad animal", es tiempo en marcha, tiempo eterno. Característico es, a la vez, de la Divinidad y la Arquitectura el "movimiento" que los "anima", nos dice Rubió, recomendándonos, a propósito, su *Actar*. Y para terminar, nos habla de la "serenidad": la serenidad animal, que se arquitecturiza a través de un supremo silencio.

En resumen, las virtudes vitales y concretas, propias al mismo tiempo de la animalidad divina y de la arquitectura religiosa serían: "eternidad, serenidad (silencio), unidad y animación (movimiento) del animal divino"[28]. Y para ver, en fin, cómo éstas pasan a la piedra de las columnas y los muros del templo, lo mejor es dar la palabra directamente a Rubió: "Dicho lo que antecede vuelvo a la ruinas del comienzo de este ensayo" –recordemos el arquitecto-jardinero se hallaba en la Gran sala hipóstila de Karnak:

> "Muchos de los animales del panteón egipcio fueron no-solares, crepusculares, amantes de la oscuridad. El sol aplasta la vida durante el día. Al disminuir la prepotencia de la luz solar, la animalidad se desvela, empieza a circular, a vivir. […] Lo que primero se impone a mi espíritu es la presencia de algo que se relaciona con el movimiento animal. Contemplo la sala hipóstila con ojos estupefactos. 'Patas…' me digo. Sí; la sala puede ser considerada como una 'estructura sobre patas…' (Fig. 6).
>
> Me doy cuenta de que mis estudios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona no fueron del todo vanos. Allí aprendí a ver un número considerable y variado de plantas de edificios. Descubro ahora que, aquellas plantas, dibujadas en negro sobre blanco, parecían en muchos casos trazados por un animal que marchase sobre el papel con los pies impregnados de tinta china…
>
> Pero hay más: El templo está concebido para facilitar la circulación de procesiones entre las columnatas. Es fácil imaginar que los sacerdotes y sus antorchas permanecen quietos, en una quietud solemne, mientras que son las columnatas las que se mueven; sobre columnas-patas; las cuales dejan las huellas que he indicado antes, negras sobre el papel blanco del plano del arquitecto. Sea cual fuere el hecho físico, el movimiento relativo de las luces en contacto con las columnas produce el fenómeno de una aparente marcha de las columnas en la oscuridad. Es, éste, un efecto indiscutible e impresionante del desplazamiento de las luces y de las sombras.

26. Íbid, p. 66.
27. Íbid, p. 67.
28. Íbid, p. 73. He intentado sintetizar en pocas líneas un ensayo complejo; sólo me queda remeter al lector a su lectura integral –lectura, por cierto, muy recomendable- para comprenderlo en su totalidad.

Fig. 7. "'Patas...' me digo". Imagen de "El templo egipcio y la divinidad animal".

Fig. 6. La Gran sala hipóstila de Karnak en Tebas. Imagen de "El templo egipcio y la divinidad animal".

> La 'vida animal' que se despierta en las filas sucesivas de columnas-patas, cuando las antorchas de los sacerdotes se ponían en movimiento. […] Rebaño inmenso, verdadera animalidad moviente, y moviente hasta el infinito, ya que los últimos planos de la escena se perdían en la oscuridad total, después de haber pasado por un último residuo de incierta luz.
>
> Los reflejos móviles de las antorchas 'añaden animalidad' […] La 'piel' del mismo cobra animación. Al compás de la marcha procesional, los relieves-piel se estremecen hasta parecer quitarse las moscas, por efecto de la vibración animal de su superficie. Las bases redondeadas de las columnas ayudan a dar esta sensación de movimiento. […] El rebaño infinito, en marcha lenta, […] sugiere la esencia profunda de la eternidad animal…"[29] (Fig. 7).

Las disquisiciones rubionianas siguen aún un poco más, pero al final, el autor confiesa que se contentaría con sólo haber proporcionado al lector una noción que le permita imaginar las salas y columnas tebanas, poseídas al atardecer por "una animalidad que respira y se mueve en las vetustas piedras". Bajo el corpus teórico de un asunto tan "oscuro", Rubió apunta al menos una conclusión:

> "La Arquitectura es un gran Arte; existe en todo verdadero monumento, un Señor (en Egipto el animal-dios) que se infunde en los materiales y que levanta su poderosa voz sobre la materia y sobre la función física […]… espero que alguien sienta el deseo de devolver a la Arquitectura la ambición de Monumento y, a éste, la palpitación, a un tiempo, de la vida y de lo sobrenatural"[30].

29. Íbid, pp. 75-79.
30. Íbid, p. 82.

RUBIÓ I TUDURÍ, UN ANTIMODERNO

Si bien pocos han sido los arquitectos modernos que han prestado atención a la arquitectura egipcia –con el permiso de Sigfried Giedion, sólo consignamos el viaje de Louis Kahn– aun menos lo fueron aquéllos capaces de embarcarse en su estudio para sacar alguna lección para el presente. La conclusión de Rubió, más allá de "animalidades", es clara: en la evolución de la arquitectura hemos perdido algo; la arquitectura moderna, enrolada definitivamente a los procesos industriales se convirtió en producto de la producción perdiendo lo *inmaterial*, aquel elemento fundamental que para Rubió define un Monumento.

En cualquier caso, lo más destacable fue la capacidad creativa rubioniana para conectar la experiencia personal de sus anteriores viajes y cacerías (y el contacto con los animales) en África, con la sensación repentina que vivió en el interior de la sala hipóstila de Karnak. El hecho, nos muestra cómo la experiencia de viajar, aparentemente inconexa, puede generar una relación con el aprendizaje arquitectónico, sea en el proyecto –como hizo tantas veces Enric Miralles– sea en una vertiente reflexiva, ensayística o teórica. Ahí está el esfuerzo por incorporar cosas, por dejar que se establezcan relaciones en la propia habitación del pensamiento privado, de forma íntima, invisible.

Rubió construyó, diseñó jardines, escribió y viajó mucho (y cazó también mucho); dotado de una sensibilidad exagerada, se trata de una vida, una biografía como un proceso de ajuste a la grandeza del mundo: se construyó el suyo a medida. Apuntamos su último viaje en 1975: la vuelta al mundo. Según él, para corroborar que la tierra es, efectivamente, redonda…

Un nómada del pensamiento, pues, al que no sería desafortunado tildar de *antimoderno* –en la receta que dio Antoine Compagnon–; es decir no como reaccionario o conservador, sino como moderno a su pesar, avanzando contra su voluntad, mirando al retrovisor, viviendo con desarraigo y melancolía, cosa que, en fin, ha acabado siendo la sal de la modernidad.

A LOVE PILGRIMAGE. LUIGI FIGINI'S TRAVELS TO IBIZA AND THE LESSONS OF VERNACULAR ARCHITECTURE

Paola Tosolini

In 1950 Luigi Figini (1903-1984) travelled to Ibiza. He described the journey as a "love pilgrimage" to the most western of the "isole beate" (holy islands), to one of the earthly paradises of *white architecture*. It wasn't the first of such islands he had visited since he had already travelled to Ischia, Procida, Capri, Santorini and other Greek islands, some years earlier. His interest in their architecture could be related to the fact that here it is easier to find buildings that have been preserved from the suggestions of "a too much dangerous knowledge"[1]. The *dangerous knowledge* Figini refers to was the academism that deters Italian architects form the values of tradition, the same "ancient tradition" that was 'present' at the IV CIAM in 1933, but didn't appear on the surface at that time due to "a general common reluctance"[2].

Fig. 1. "Patio rustico nell'Andalusia". One of the photograph Luigi Figini took from A.C. and reprinted in FIGINI, L., *L'elemento verde e l'abitazione*, Ed. Domus, Milano, 1950, p. 24.

The architecture of Ibiza almost certainly become known to Figini in the middle of the 1930s through the pages of *A.C. Documentos de Actividad Contemporanea*. A Spanish magazine that Figini knew well since his project for the villa in the Villaggio dei Giornalisti in Milan (1934-35) was published in it in 1936[3] and since the review itself is listed[4] in the bibliography of Figini's *L'elemento verde e l'abitazione (The green element and the housing)* (1950).

The 18th issue of A.C. published in 1935 seems to be particularly interesting in relationship to Figini's travels to Spain. This issue was entirely devoted to Mediterranean and Ibizan popular architecture. Here we find the account of a tour José Luis Sert made in 1934 through Southern Spain together with Torres Clavé and Joan Mirò. The travel photographs portray many examples of popular architecture; public wash-tubs, exterior stairs and galleries, narrow streets and interior courts observed in Cordoba, Fernán Núñez, Ecija, Carmona, San Fernando and Chiclana in the Cádiz district, Tarifa in the Straits of Gibraltar, Almeria and Vinaroz. Sert, later on, remembering this journey, wrote:

> "A lesson in the unconventional was (…) there for anyone to see. Buildings were added as needs arose; windows, and doors of different sizes were put next to one another, not aligned. The whole was managed to look well and resulted in lively elevations, contrasting with the rigid, architect-designed façades"[5].

It is worth noting that the photograph of a patio in Tarifa and that of a *casa de vecinos* in Fernán Núñez were reprinted by Figini in his book (Fig. 1).

Excursions to Ibiza were also documented through different photographs[6] displaying the plastic aggregation of volumes of rural houses and churches and

1. FIGINI, L., "Il tema sacro nell'architettura minore delle isole del Mediterraneo", in *Chiesa e Quartiere*, n. 1 marzo, 1957, p. 21.
2. POLLINI, G., "Cronache del Quarto Congresso Internazionale di Architettura Moderna (e delle vicende relative alla sua organizzazione), Il quarto CIAM, Da Bruxelles ad Atene: la Città funzionale", in *Parametro*, VII, n. 52, dicembre 1976, p. 22.
3. Casa en la Barriada de Periodistas en Roma (Arq. Luigi Figini), in *A.C.: Documentos de Actividad Contemporánea*, n. 23/24, 1936, pp. 15-16. The editors of AC wrongly reported that the house was located in Rome instead of Milan.
4. *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, n.18, Publicación del "G.A.T.E.P.A.C.", Barcelona-Madrid-San Sebastián, 1935.
5. SERT, J. L., "The impact of Popular Architecture", in Knud Bastlund (ed.), *José Luis Sert architecture, city planning, urban design*, Les Editions d'Architecture Zurich, 1967, p. 150.
6. Some of them were taken by the AC editors during their excursions to the island and others by the photograph Viñets.

their "architectural dictionary". Vernacular architecture was praised for its simplicity and every architectural element for being directly deduced from real constructive and human needs and not solely from decorative or aesthetic purposes. The 'utilidad pratica' was opposed to the fancy artificial devises promoted by the schools of architecture.

The provocative tone of the articles had the purpose of making 'los professores' aware that the repetition of those "standard" elements did not create monotony, the same that they feared about new standardisation, but rather it had spread a sense of unity among the houses of the people. The study of popular buildings, the investigation of their *raison d'être*, was a means for the members of the GATEPAC to demonstrate the nonsense of the picturesque academic approach to architecture and to show at the same time that the roots of modern architecture were exactly to be found in the true basic principles of these simple traditional buildings.

Some of those arguments will appear also in the *Diario illustrato di Ibiza "isla Blanca"*[7] written by Figini fifteen years later but, as we will see, not only academic architects will be picked on but also critics and historians.

THE DIARY

The diary of Figini's travels to Ibiza, published in 1951 in *Domus*, has been scarcely analysed and largely undervalued by both critics and historians. It is a passionate essay that, far from being only a documentary, a tourist guide, is a statement of his way to conceive architecture. At the same time it is a denunciation of those who didn't want to admit that Mediterranean vernacular architecture played an important role in the definition of some paradigms of modern architecture.

Figini starts the exploration of Ibiza from the fishermen's neighbourhood, the Barrio de Sa Penya. This is described as a 'casbah', a labyrinth of white houses where, due to an urban solution, inhabitants continued the century-long tradition of hanging out large black clothes to dry between one house and another. Figini pays attention also to the cylindrical volume, covered by a Moorish dome, standing out of the façade. This typical element of Ibizan architecture, which appears here and there between the small houses, had already been reinterpreted by José Luis Sert and Torres Clavé in their project for the week-end houses in Garraf (1935).

Every architectural account is related to a gesture, a custom, a way of living in the space. Architecture follows the rhythm of life in its daily cycle. At night the street becomes an open courtyard, the extension of the dwellings that overlook it. The steps, together with the chairs on the threshold, become urban furniture to the extent that they are used by the habitants to sit down and discuss in an improvised *agora* that attains, little by little, the privacy of a *cavædium*. According to Figini, this could be compared to a film setting, where the moon, 'stage lamp', gives rise to 'silver lights and ink shadows on the fresh lime of the white houses'. This lime was of the same kind praised by Le Corbusier during the *voyage d'Orient* as 'l'oeil de la vérité' (the eye of truth), 'la richesse du pauvre et du riche' (the wealth of the poor and the rich).

7. FIGINI, L., "Diario illustrato di Ibiza 'isla Blanca'", in *Domus*, n. 263, novembre 1951.

The old town, Dalt Vila, is caught in its layers of shadow and light, through the attention paid to the loggia of the houses, to the gardens enclosed by high solid walls or cut by openings. The theme of the wall, and the attention to the character that it takes according to different uses, recurs frequently in the diary. It is hard not to think of the contribution that such images could have brought to the design of the Borgo Porto Conte masterplan in Alghero (1951-53) where this element would be exploited as a domestic fence and windbreak.

Fig. 2. Luigi Figini, travel photograph: Ibiza, a house compared to the architecture of Le Corbusier "first manner". Published in FIGINI, L., "Diario illustrato di Ibiza 'isla Blanca'", *Domus*, n. 263, november 1951.

According to Figini, in Sa Penya and Dalt Vila, they visited an "historic museum of contemporary architecture carried out *ante litteram*"[8]. There were exposed a house from Le Corbusier "first manner" (Fig. 2) and a dwelling-type of the "last Breuer": the house in the MoMA garden in New York (1949) with its depressed pitches turned inside. The architect takes symbolic stock of the presence of vernacular architecture within modern architecture from the 1920s until the second postwar period. Figini was not the only person to have pointed out formal and 'spiritual' analogies between 'anonymous' architecture and 'high' architecture. Twenty years earlier, in the 1930s, other protagonists of twentieth century architecture had already made some photographs of popular buildings near well-known contemporary projects. The previously mentioned Spanish group, GATEPAC, had compared a group of fishermen's houses in San Pol de Mar (Barcelona) to the houses that J. J. P. Oud designed for the Stuttgart Weissenhof. Giuseppe Pagano has highlighted the similarities between a street in Pompei and a village from Dudok and two domestic atria restored by the excavations of the submerged town to those of two villas: one of the brothers Luckhardt and one of Mies van der Rohe[9].

Fig. 3. Luigi Figini, travel photograph: Ibiza, a house near the Pueblo del Jesus. Published in FIGINI, L., "Diario illustrato di Ibiza 'isla Blanca'", *Domus*, n. 263, november 1951.

Figini's diary is not only a poetic diary. Architectural details belonging to an age-old building custom appear to be photographed, recorded and analysed. Among them the peculiar depressed roofs with only one pitch, which have sometimes been so admirably inserted in the more common Mediterranean flat roof, is mentioned over and over in the text (Fig. 3). Through his passionate account we discover the colours of the island in their materiality and thickness, dazzling and without weight under the bright light of the sun: the white certainly, because in Ibiza it is an "adjective, irreplaceable colour", but also the light ochre, the pink, the blue and the red of the earth. The same shades of the colours of Ischia, an Italian island located in the Gulf of Naples that he knew well.

During the days spent on the island, the architect also visited the archaeological museum. A place where the historical phases of civilisations that followed one after the other (Arab, Carthaginian, Roman, Byzantine, Islamic and Spanish) are displayed in a rich collection and through the ruins preserved in the ground.

The exploration of Ibiza then included a stop at the Archbishopric and San Domingo, a visit to the churches of Jesus and S. Jorge in S. Antonio, a village reached by bus. There the modern little vacation houses and the new hotels do not seem to disturb Figini, since they adapt themselves harmonically to the "poetry of the landscape". Only the barracks are described as "monstrous". If the new projects on the island leave the architect quite satisfied (he talks about 'fair contaminations between the functional and the ibicenco), they gave him the opportunity to complain about the disastrous situation of the Italian seaboards.

8. Ibidem, p. 43.
9. PAGANO, G., "Architettura moderna di venti secoli fà", in *La Casa Bella*, n. 47, novembre 1931, pp. 14-18.

From S. Antonio the architect walks to S. Inés along a road through a pinewood. Elements of green, studied in its wildness and spontaneity, offer characteristics that fit well his ideal for the huge building sites of the Italian suburbs. Actually, in 1950, in his book, *L'elemento verde e l'abitazione*, he wrote that what the towns needed were not "the little symmetric trees, equidistant, well trimmed; but big areas of wood and garden, bits of forests, islands of untouched nature (…) where one day in the thick of the wood new houses will rise, naturally, like new plants in an old forest"[10].

The landscape of Ibiza is associated in the diary, on more than one occasion, with the atmosphere of Fontanesi, with the colours of Carrà and Van Gogh. And the doorways of the house enclosures are compared to those of De Chirico and to the setting of Savino.

During the visit to S. Eulalia and S. Carlos Figini is again impressed by the architectural solutions, which seem to him to be so topical as the horizontal parallelepipeds placed one next to the other at right angles contrasting with the vertical lines of the pergolas and chimneys or the small porches of different sizes and form; architraved and opened towards the patio or located against the main façade and supported by the typical polygonal columns. Houses that 'do not grow old', organic without knowing it, for their capacity to grow in size without loosing the design equilibrium that rules them. A privilege denied to many contemporary buildings precisely because they are 'so complete'.

Figini sees this as a grammar to study in order to build properly, because in architecture the language is concrete, in the sense that it is practical, but academic culture does not always teach the art of concreteness:

> "We, the most cultivated, the most civilized, the most graduated –architects, town planners, engineers– experts of all rules and of all poetics; we the most erudite in the five orders, and in the orders of the concrete and the iron, easygoing connoisseurs of all rules of the architectural and building game, we go on walling up and we go on doing it wrong"[11].

This is a strong accusation. The meaning of 'doing it wrong', mentioned in the essay more than once, could be traced back to the lack of boldness of the elevated language that has fossilised and has been imprisoned in perfect forms, in a calculated mathematical *equilibrium*, in virtuoso feats, thereby loosing part of its spontaneity. It is worth noting how the design activity of the Figini and Pollini studio, exactly at this time, in the 1950s, shows a strong interest in the use of solid materials, in the relationship between architecture and nature.

The large number of photographs published with the essay –forty-three; twenty-six by Figini, seven by Viñets and three by Kindel– bear witness to a typical method of studying, classifying, investigating the architecture of a place through thick documentary albums. One can mention, among others, the album of the Libyan houses (1934), the one compiled during the design for the planning of the Italian side of the Mont Blanc (1936) in which photographs of barns and mountain houses are displayed, or the one accompanying the presentation of the Masterplan for Borgo Porto Conte, which enclose a number of pictures of Sardinian rural architecture.

10. FIGINI, L., *L'elemento verde e l'abitazione*, Ed. Domus, Milano, 1950, p. 32.
11. FIGINI, L., "Diario illustrato di Ibiza 'isla Blanca'", in *Domus*, n. 263, novembre 1951, p. 52.

Fig. 4. Figini and Pollini, view of the "insulae" of the INA-CASA neighbourhood in Via Dassié, Milan, 1951. Published in BLASI, C., *Figini e Pollini*, Ed. Comunità, Milano, 1963, p. 159.

The end of the journey was marked by a feeling of regret. The regret of having found and lost in the interval of ten days another "minor Eden". The value of this experience was however undeniable and what the vernacular architecture of the 'Isla blanca' had revealed to him was summed up by Figini as follows:

> "a lesson of morality and logic (simplicity, sincerity, modesty, humility, adherence to necessity, renunciation to the superfluous, adaptation to human scale, adaptation to local and environmental condition), lesson of life (wide use of 'intermediary' elements between close and open spaces: loggias, terraces, porticoes, patii, walled gardens, etc.), lesson of style (anti-decorativism, love for smooth surfaces and for simple plastic solutions, framing and sitting of the building in the landscape)"[12].

LEARNING FROM VERNACULAR

These were lessons that would not go unheeded. Contaminations emerged in the design of the INA-CASA neighbourhood in Milan[13], a project carried out together with Gio Ponti in 1951. The master plan is caracterised by two building types: the multi-storied buildings and the small houses gathered in "insulae" where a freer design shrinks from geometric controlled forms, where courtyards, small patios and vegetable gardens, gave life to a renewed bond of architecture to human scale. Like in some viviendas in Ibiza that Figini observed and described, the external perimeter of the *insulae* in via Dassié is uninterrupted since the side wall of the houses and the walls of the vegetables gardens and small courts are aligned and tied together (Fig. 4). Furthermore the mono-pitched roof as well as the small overhang of the tiles animating the façade with its shadows, the porches giving access to the dwelling and the prevalence of the solid on the void all belong to the same architectural language of the Baleares. The use of the brick gives the neighborhood a strong rural local connotation.

12. Ibidem.
13. On the Quartiere in Via Dessié see: ASTENGO, G., "Nuovi quartieri in Italia", in *Urbanistica*, n. 7, 1951, pp. 17-19.

Fig. 5. Figini and Pollini, house for the farmers of Borgo Porto Conte, Sardinia, 1951-1952. Section and model. Published in BLASI, C., *Figini e Pollini*, Ed. Comunità, Milano, 1963, p. 169.

In the same years Figini and Pollini designed the masterplan of Borgo Porto Conte in Sardinia for the UNRRA-CASAS. A settlement that should had housed the peasants and fishermen refugees of the Venezia Giulia region. The site was located in a deserted area near a little harbor. The houses were designed according to the needs of the different inhabitants: houses for farmers, fishermen, craftsmen and various staff. Figini and Pollini set out in designing the dwellings to protect them from the prevailing winds. Through simple geometric, yet articulated and fluid, devices they obtained a complete integration of these constructions in the landscape (Fig. 5). Here again the lessons of morality and logic, life and style are evident. The two architects abandoned some of the refined abstractions of the rationalist period to conceive an architecture more immediate, more tangible, having as its principal aim that of improving the life of the refugees and to create a bond between their lives in their houses and their lives outside.

Other projects that reveal the way in which the teaching of vernacular architecture comes to find practical application are the church of Borgo Porto Conte and the Church of the Madonna dei Poveri in Milan. Figini has always been sensitive to the sacred theme. According to Eugenio Gentili Tedeschi his solid catholic education pushed his research "in a different direction that integrates the more positivist, rational, social and technical foreign components to others of spiritual nature"[14].

In 1957 a Figini's article, Il tema sacro nell'architettura minore delle isole del Mediteraneo (The sacred theme in the minor architecture of the Mediterranean Islands), was published in the magazine, Chiesa e Quartiere. At the beginning of the article, a map clearly indicates the islands visited by the architect among which we find Ibiza, Ischia, Capri, Mikonos, Milo, Ios and Santorini.

14. TEDESCHI, E. G., *Figini e Pollini*, Il Balcone, Milano, 1959, p. 19.

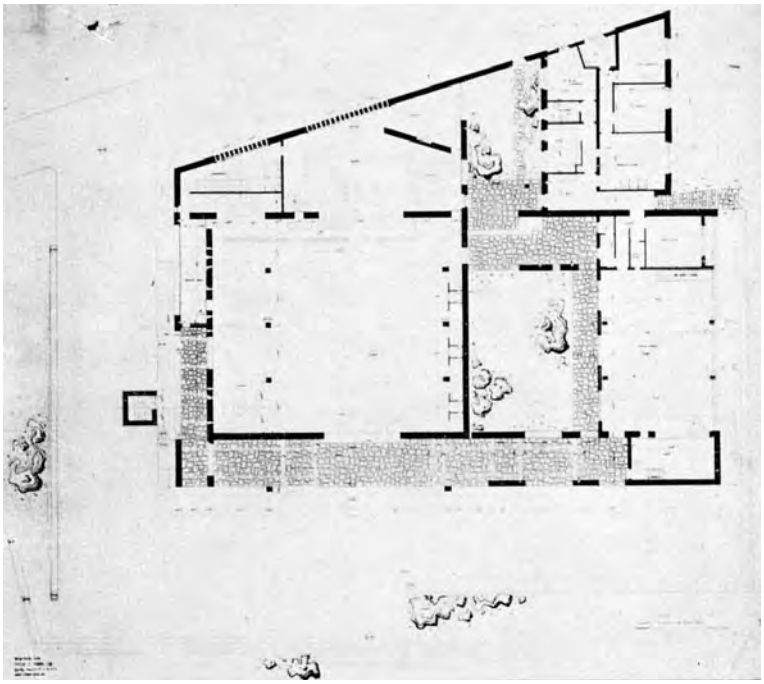


Fig. 6. Figini and Pollini, Church of Borgo Porto Conte, Sardinia, 1951-1952. Plan. Published in TEDESCHI, E. G., *Figini e Pollini*, Il Balcone, Milano, 1959, p. 123.

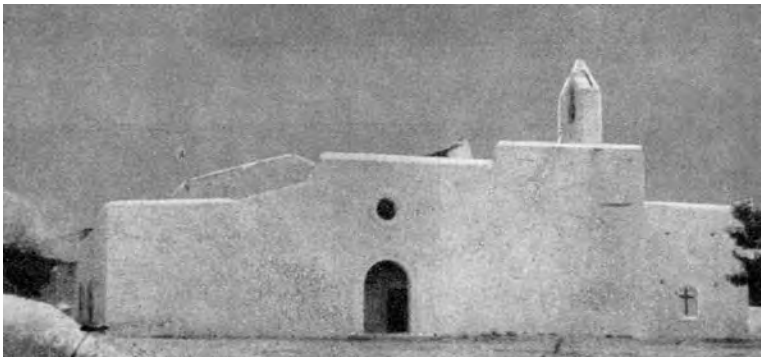


Fig. 7. Luigi Figini, travel photograph: the Church of S. Inés in Ibiza. Published in FIGINI, L., "Il tema sacro nell'architettura minore delle isole del Mediterraneo", in *Chiesa e Quartiere*, n. 1, marzo, 1957.

Here, again, Figini praises the architectural and urban results obtained by anonymous architecture stressing how much one can learn form it and stating that "the art of building in the islands" should be considered among the components at the origin of the modern movement. The chapter dedicated to the Baleares is accompanied by eight photographs of the churches of S. Eulalia and St. Inés he took during his journey to Ibiza. Worth noting is the attention Figini paid to the fact that both of them gather the church, the chapels, the arcades, the well and the rectory in a sole perimeter defined by a wall that "is not anymore a simple wall but has become architecture"[15]. A solution he adopted for the design of the church in Borgo Porto Conte (Fig. 6): a unique complex bound by the outside walls including the rectory and the oratory expanding around the two inner courtyards and communicating one another through the arcades. Furthermore the "long horizontal development of the main façade and the asymmetrical front"[16] of S. Inés (Fig. 7), are also features that could describe the main façade of Figini's project. So it should come as no

15. FIGINI, L., "Il tema sacro nell'architettura minore delle isole del Mediterraneo", in *Chiesa e Quartiere*, n. 1, marzo, 1957, p. 27.
16. Ibidem.

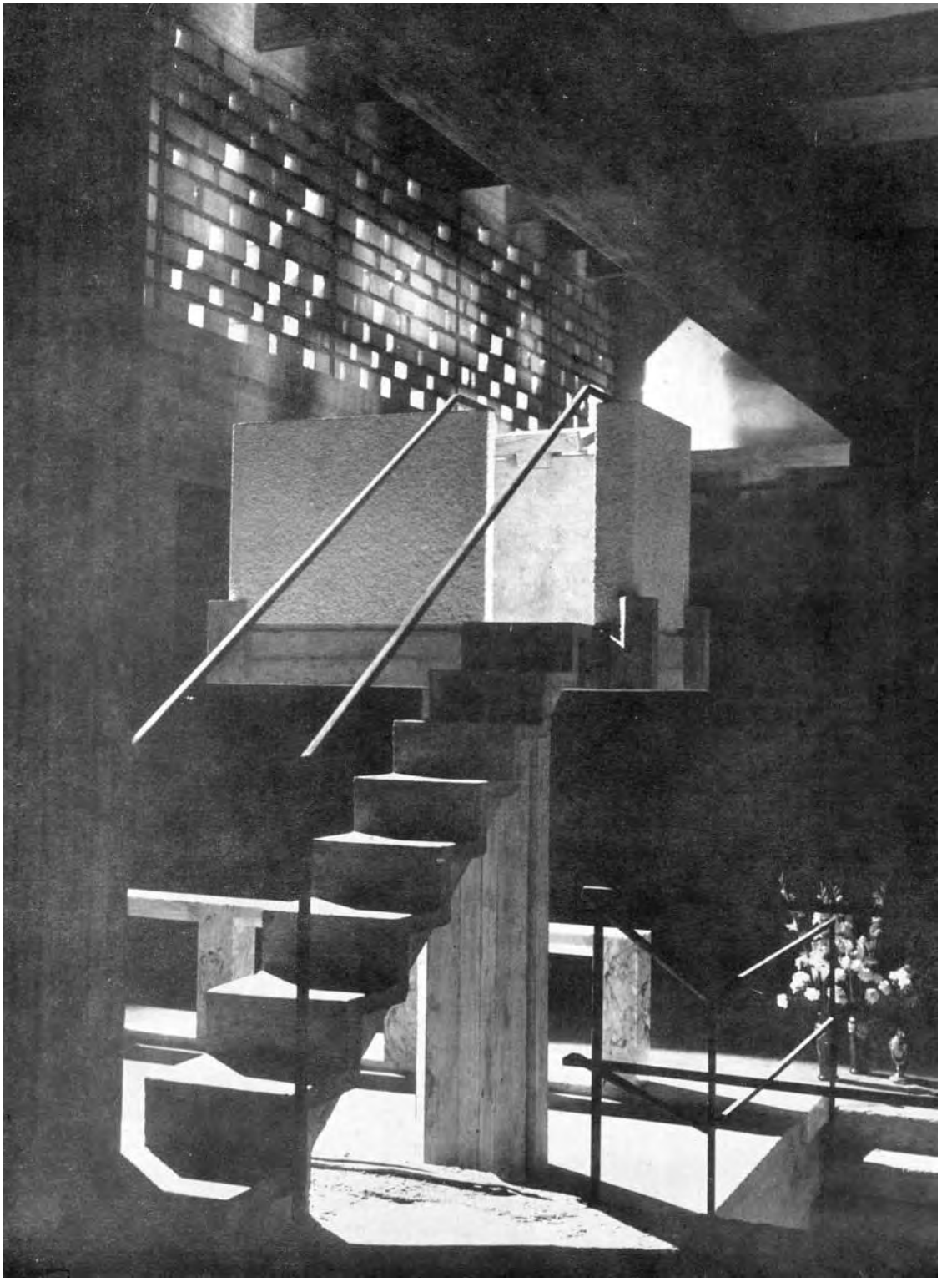


Fig. 8. Figini and Pollini, Church of the Madonna dei Poveri, Milan, 1951-1952. View of the pseudo-balcony. Published in BLASI, C., *Figini e Pollini*, Ed. Comunità, Milano, 1963, p. 91.

Fig. 9. Barns in northern Italy.

surprise that in this article Le Corbusier's Notre Dame du Haut in Ronchamp appears among the photographs of the St. Antonio chapel in Anacapri and the Church of St. Irene in Ios revealing some evident analogies.

As far as the church of the Madonna dei Poveri is concerned, built between 1952 and 1954, it seems that the lessons still come from anonymous architecture but in this case more locally. Associations to vernacular language are evoked by the walls of the pseudo-balcony made by ashlars of Finale stone with concrete stringcourses (Fig. 8). Impossible not to think to the perforated brickwork of the huge 'countryside cathedrals': the barns of northern Italy (Fig. 9).

The brick gratings for the ventilation of hay which form the openings of these impressive buildings show the artistic will of the anonymous builders. The variety of geometry found in these 'rose windows of the poor' is a tribute to nature, to the means of support, and to the very building itself. Figini and Pollini confer to the church a typically rural character, comprehensible by the inhabitants of the INA-CASA residential area, through the "numerous small rectangular openings (obtained, in a rhythmical alternation of void and solid on the high side walls)" from where "light atmospheres gleam, reflected by the white internal walls of the 'pseudo-balcony' (narrow longitudinal cursives, these, that absorb and reflect the daylight from continuous large rooflights invisible from the interior of the church)"[17]. At night the effect of the sunbeams that filter into the space is assured by the artificial lighting that the believers don't see.

If the materials of the sacred and profane cathedrals are different, the will of pushing them to the maximum of their capacities (the reinforced concrete beams of Figini and Pollini's project are 14 meters long) is the same as the choice of leaving them unrefined.

THE POLEMIC

Before the publication of the *Diario illustrato di Ibiza «Isla Blanca»*, another article of Figini related to his travels to Ibiza appeared with the title

17. ROGERS, E. N., "La chiesa del quartiere Ina-Casa di Baggio", in *Casabella-Continuità*, n. 208, 1955; published with the title "Chiesa della Madonna dei Poveri a Milano, 1952-1954", in Vittorio Savi (ed.), *Luigi Figini e Gino Pollini / architetti*, Electa Editrice, Milano, 1980, p. 39.

Architettura naturale a Ibiza, in the Adriano Olivetti magazine, *Comunità*, in 1950. From then on he would insist on the responsibility of historians in having undervalued the role vernacular architecture played in the debate around 'modernity' and its contribution to the birth and development of modern architecture:

> "those who search the origins and 'myths' of the 'new architecture' trying to outline a history (…) –completely engaged (engagés) with a second wave of mechanization and abstractionism– dwell longer upon the influences of the machine civilization and upon technical progress, they dwell upon the parallel suggestions of synthesis and simplification arisen from painting or from avant-garde sculpture (cubism, purism, futurism, suprematism, abstractionism, ect.) and they are silent (intentionally? or why?) on the other 'fundamental determinant' that is the call of the South (Mediterranean popular architecture 'without style' (…)"[18].

In the *diary*, he takes up scolding the *meccanicisti* "fighting against the Mediterranean misunderstanding" and above all the historians who kept silent or deliberately chose not to see "the Mediterranean determinant at the origins of the «Architettura Nuova»"[19].

So it comes as no surprise that the Italian architect suggested in 1955 to Bruno Zevi, director of *L'architettura. Cronache e storia*, to devote a part of the magazine to different types of spontaneous buildings: Mediterranean, rural, mountain, and so on[20].

For Figini vernacular architecture has imposed itself at least twice in the history of *new architecture*. The first time at its origins, as Sert and the members of the GATEPAC had already pointed out, and the second time as an element of "smeccanizzazione" (de-mechanisation) of the rationalist architecture that was still too much "sister of the nursing home and of the machine shop"[21].

In relation to all this, Figini's travels to Ibiza should be considered as having had consequences in his professional life and on his theoretical thinking. It induced him to take stock of past experiences, acted as a creative stimulus upon his projects, encouraged him to go ahead in a new direction re-discovering nature, the *green* element and natural materials, and confirmed his belief that "morality" architecture should put man at the centre of the creative building process.

18. FIGINI, L., "Architettura naturale a Ibiza", in *Comunità*, n. 8, 1950, pp. 40-43.
19. FIGINI, L., "Diario illustrato di Ibiza 'isla Blanca'", op. cit., p. 43.
20. FIGINI, L., "Luigi Figini critica 'L'Architettura'", in *L'Architettura. Cronache e Storia*, n. 4, novembre-dicembre 1955, p. 478.
21. FIGINI, L., "Architettura naturale a Ibiza", op. cit.

BIENVENIDO MISTER NEUTRA: MODERNIZACIÓN Y HUMANISMO EN EL PRIMER VIAJE DE RICHARD J. NEUTRA A ESPAÑA, 1954

Brett Tippey

A pesar de tratarse de un relato ficticio y exagerado, la película Bienvenido Mister Marshall, que se estrenó en 1953, representó un icono y un retrato de la sociedad española que deseaba de romper con el aislamiento y el retraso característicos de aquella época en España. Aunque su pueblo quedó fuera del Plan Marshall, el modelo norteamericano de modernización que los vecinos de Villar del Río tanto esperaban, llegó de verdad a España sólo un año después del estreno de la película. En este caso, no fue por unos diplomáticos que pasaron rápidamente por el pueblo español sin bajar del coche; sino por un arquitecto norteamericano que permaneció algo más de una semana en tierras castellanas, y cuyo modelo de modernización resultó profundamente significativo para el desarrollo de la arquitectura española.

En noviembre de 1954 Richard Neutra y su esposa Dione viajaron a España con el propósito de pronunciar una conferencia en el Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento (ITCC): "La arquitectura como factor humano". Asimismo, el arquitecto norteamericano fue invitado a dar una conferencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid[1]. A pesar del motivo principal, el viaje presentó para Neutra una oportunidad única de cumplir su viejo deseo de conocer España, un país con el que él siempre se había identificado y que formaba una unión histórica y cultural con su Austria natal[2]. Desde su juventud Neutra se había interesado por la cultura española, razón por la que César Ortiz-Echagüe intuyó que el arquitecto norteamericano estaba más informado sobre la historia de España que otros extranjeros que les habían visitado, afirmando que "Felipe II es un viejo conocido en su mundo cultural"[3].

Al Neutra hispanófilo no le decepcionó su primer viaje a España. Al abandonar las tierras españolas, Neutra lamentó la brevedad del viaje y sintió un verdadero dolor al no llegar a comprender la profundidad de la cultura y la arquitectura españolas; según él, esto se debió a que "primero hay que conocer a las gentes, empaparse bien de su modo de pensar y sentir y entonces intentar comprender su arquitectura"[4]. Esta comprensión profunda y personal de la arquitectura española por parte de Neutra no se llevó a cabo hasta su próxima visita en 1956, momento en que se "empapó" de la cultura española gracias a la oportunidad de proyectar un plan de viviendas para la fuerza aérea de Estados Unidos en España. Sin embargo, el viaje de 1954 impactó a los Neutra de tal medida que en una carta posterior de agradecimiento a Miguel Fisac, el norteamericano afirmó que "Nos encantó vuestro país y ciertamente esperamos que podamos veros a todos otra vez"[5].

1. Ambos discursos se editaron para promulgarse a un público nacional. La transcripción de la que se dio en el ITCC apareció en NEUTRA, R., *La arquitectura como factor humano.* Conferencia pronunciada el día 24 de noviembre de 1954, Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, Madrid, 1954; la transcripción de la que se dio en la Escuela de Arquitectura apareció en NEUTRA, R., "Recepción del arquitecto Richard Neutra en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid", en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura,* 1954, VIII, cuarto trimestre, pp. 11-14.
2. NEUTRA, R., "Recepción del arquitecto Richard Neutra...", cit. pp. 11-14 y NEUTRA, R., *La arquitectura como factor humano,* cit.
3. ORTIZ-ECHAGÜE, C., "Con Neutra por tierras de Castilla", en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 1954, VIII, cuarto trimestre, pp. 22-23.
4. NEUTRA, R., "Recepción del arquitecto Richard Neutra...", cit. pp. 11-14.
5. UCLA, carta de Richard Neutra a Miguel Fisac con fecha 30 diciembre 1954, Richard and Dion Neutra Papers (Collection Number 1179), Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, caja 1941, carpeta 6. Cita traducido por el autor. Texto original: *"We loved your country and certainly hope we may see you all again".*

Fig. 1. Retrato de Neutra en su visita a España en noviembre de 1954, dibujado por el arquitecto español José Fonseca. (Publicado en *BIDGA* 1954 cuarto trimestre).

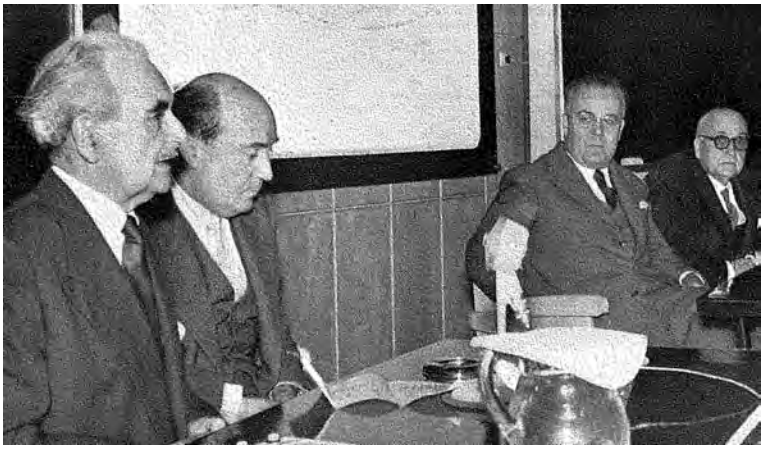


Fig. 2. Foto de Neutra, izquierda, en la ocasión de pronunciar la conferencia en el ITCC el 24 de noviembre de 1954. A su derecha figuran, en orden, Francisco Prieto-Moreno, José Fonseca y Modesto López Otero. (Sin autor, publicada en *BIDGA* 1954, cuarto trimestre).

A pesar del interés personal de Neutra en su viaje, Carlos de Miguel también tenía motivos para traerlo a España. Como director de la *Revista Nacional de Arquitectura* (*RNA*), de Miguel invitó a Neutra a visitar España explícitamente para alistar a un arquitecto moderno y mundialmente famoso en la lucha contra el complejo español de inferioridad. Por lo cual, en noviembre de 1954 de Miguel contactó con Dione Neutra para organizar el traslado de la pareja de Berlín a Madrid[6] (Fig. 1).

El viaje probablemente empezó a esbozarse en 1952, año en el que *RNA* publicó el artículo "El vidrio y la arquitectura" de Francisco Sáenz de Oiza; éste utilizó obras de Neutra para promocionar las aplicaciones adecuadas del vidrio. A pesar de que no se ha guardado constancia, es probable que Carlos de Miguel enviase un ejemplar de este número de la revista al estudio de Neutra como acostumbró con subsiguientes artículos que mencionaban obras del norteamericano[7]. Si bien existió, esta misiva habría representado la primera correspondencia entre Neutra y una publicación española de la posguerra[8]. Por su parte, Neutra solía responder a estos detalles enviando a la revista unas cuantas fotografías de una obra suya actual e importante para su próxima publicación[9]. Aunque estas misivas no constan en los archivos, no sorprende que en 1953 *RNA* publicase un artículo monográfico con varias fotografías de la Northwestern Mutual Fire Association en Los Ángeles, obra que ya había ganado cinco premios regionales y nacionales[10]. También es probable que de Miguel enviara a Los Ángeles ejemplares de este número de junio de 1953 y el de mayo de 1954 (en el que figuran tres obras de Neutra), lo cual incitaría al director de la revista a aprovecharse de la breve estancia de Neutra en Berlín en otoño de 1954 para traerlo a España[11] (Fig. 2).

A pesar de su brevedad, el viaje resultó altamente beneficioso; los documentos indican que en poco más de una semana Neutra y su mujer visitaron Barcelona, Madrid, Granada, Ávila, Segovia y El Escorial. Rumbo a Madrid conoció a Antonio Perpiñá en su escala en Barcelona[12]; de su viaje a Granada, tres cartas indican que visitaron la Alhambra[13]. En Madrid, donde permaneció más tiempo, Neutra dio las ponencias en el ITCC y en la Escuela de Arquitectura; la pareja también visitó El Prado y presenció una corrida de toros con Carlos de Miguel, que para el arquitecto norteamericano y su esposa fue "una experiencia muy interesante"[14].

6. UCLA, op. cit., carta de Dione Neutra a Carlos de Miguel con fecha 15 noviembre 1954, caja 1941, carpeta 6. Esa carta se escribió en respuesta a una carta con fecha 10 de noviembre, aunque el archivo no guarda copia de la primera.
7. Cf. UCLA, op. cit., carta de C. de Miguel a R. Neutra, con fecha 10 enero 1955, caja 1941 carpeta 6; UCLA, op. cit., carta a C. de Miguel con fecha 21 enero 1955, caja 1941, carpeta 6; UCLA, op. cit., carta de Dione Neutra a C. de Miguel, con fecha 25 marzo 1955, caja 1941, carpeta 6.
8. Esta correspondencia no es la primera entre Neutra y la profesión en España. Rubén Alcolea ha mostrado que, durante los 1930, Neutra tenía contacto con la redacción de *AC*. Cf. ALCOLEA, R. A., "De AC a De 8 en Opbouw: Lovell Health House", en El *GATCPAC* y *su tiempo: política, cultura y arquitectura en los años treinta,* Fundación DOCOMOMO Ibérico, Barcelona, 2005, pp. 211-214.
9. Ibid.
10. UCLA, op. cit., "National and International Awards won by Richard J. Neutra, F.A.I.A.", caja 1408, carpeta 1.
11. Neutra viajó a la Universidad de Berlín para investirse como doctor *honoris causa*. NEUTRA, R., *La arquitectura como factor humano*, cit.
12. UCLA, op. cit., carta de Dione Neutra a C. de Miguel con fecha 15 noviembre 1954, caja 1941, carpeta 6; UCLA, op. cit., carta de R. Neutra a R. Alexander, con fecha 06 febrero 1956, caja 1941, carpeta 2, indica que Neutra conoció a Antonio Perpiñá en Barcelona antes del viaje de 1956, evidentemente mientras hizo escala rumbo a Madrid en noviembre de 1954.
13. UCLA, op. cit., carta de R. de la Joya a Dione Neutra, sin fecha, caja 1941, carpeta 6; UCLA, op. cit., carta de Dione Neutra a R. de la Joya, con fecha 13 diciembre 1954, caja 1941, carpeta 6; y UCLA, op. cit., carta de Dione Neutra a W. Weilgart, con fecha 03 febrero 1955, caja 1941, carpeta 6.
14. UCLA, op. cit., carta de Dione Neutra a W. Weilgart, con fecha 03 febrero 1955, caja 1941, carpeta 6; y UCLA, op. cit., carta de Dione Neutra a C. de Miguel con fecha 12 diciembre 1954, caja 1941, carpeta 6.

La excursión a Ávila, Segovia y El Escorial fue la más documentada de este viaje; el día después de su llegada a Madrid, la pareja fue acompañada por Miguel Fisac, Ortiz-Echagüe y la escultora Susana Polak, que sirvió de traductora[15]. Mientras Fisac conducía, Ortiz-Echagüe apuntó las observaciones y comentarios que hizo Neutra durante la excursión; en diciembre de 1954 estos apuntes aparecieron en la narrativa "*Con Neutra por tierras de Castilla*" en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*[16].

En esta excursión vieron las murallas de Ávila y el acueducto de Segovia, pero lo que más impresionó a Neutra fue la arquitectura religiosa. De la iglesia de San Vicente le gustó el colorido; en la de Santo Tomás notó "la fuerza de su arquitectura y la riqueza de sus planos"[17]. El Escorial, sobretodo la Basílica de San Lorenzo, impresionó a Neutra tanto que la volvió a visitar unos días más tarde con Modesto López Otero[18]. En ella encontró la proporción prefecta de la que, según Neutra, el resto del monasterio carecía; por eso, en ambas visitas de 1954 insistió en que el arquitecto de la basílica tenía que ser "otro, y muy superior, al que proyectó las fachadas" del monasterio, y que "a su juicio, esta iglesia era una de las mejores del mundo, si no la mejor entre las que él conocía"[19].

Aparte de estos curiosos pormenores del itinerario, lo que realmente sirvió de este viaje para el desarrollo de la arquitectura española fue la promoción incansable de la modernización distintiva de Neutra. Obviamente, todos los maestros modernos (inclusive Neutra) promulgaban la aplicación de los avances científicos, tecnológicos, culturales y artísticos para crear una arquitectura verdaderamente actual. Sin embargo, la clase de modernización que Neutra protagonizaba se distingue por su fuerte énfasis en el humanismo. Para Neutra, el único objetivo de toda actividad arquitectónica, sea histórica o moderna, consistió en alojar al ser humano en toda su plenitud. Ortiz-Echagüe advirtió que Neutra "construye para el hombre, y por eso el hombre, con todas sus circunstancias y su trascendencia, es el centro de su atención"[20].

Sin embargo, esta clase de humanismo no representa una vuelta al Renacimiento, época en la que el hombre se entendía como medida de todas las cosas; sino que busca un humanismo apto para el s. XX. En su discurso en la Escuela de Madrid, Neutra mantuvo que:

> "En el siglo XVI, hasta la figura humana se descomponía en proporciones; pero ahora la ciencia contemporánea (que también cree que el hombre es lo fundamental) no lo estudia al modo antiguo (considerando las proporciones del cuerpo), sino a la manera actual (viendo las relaciones y sensaciones del hombre con respecto al mundo exterior). La ciencia base de la arquitectura es hoy la biología aplicada".

Abogando por una arquitectura casi biológica, a partir de los años cuarenta Neutra escribió abundantemente sobre la fisiología, la psicología y la espiritualidad, denominando este conjunto como 'psicosomático'. En estos textos, ilustrados con ejemplos extraídos de su propia obra, Neutra insistió en que la arquitectura realmente moderna debe acomodar y honrar el conjunto de las funciones naturales, psicológicas y espirituales del ser humano en una unión psicosomática[21]. Por lo tanto, su discurso sobre los asuntos técnicos de modernización como la estandarización, los materiales modernos y la industrialización siempre se basó en la capacidad de estos avances para apoyar al hombre psicosomático.

15. UCLA, op. cit., carta de R. Neutra a M. Fisac con fecha 30 diciembre 1954, caja 1941, carpeta 6. En esta carta la autora lamenta haber tenido que comunicar con Fisac a través de una traductora.
16. ORTIZ-ECHAGÜE, C., op. cit., pp. 22-23.
17. Ibid., p. 23.
18. Ibid., p. 22.
19. Ibid., p. 23.
20. Ibid. pp. 22-23.
21. Para los tratados más claros sobre el humanismo psicosomático de Neutra, cf. NEUTRA, R., *Survival through Design*, Oxford University Press, New York, 1954 y NEUTRA, R., *Realismo Biológico: Un nuevo Renacimiento humanístico en arquitectura.*, traductor: L. Fabricant, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973. Para la espiritualidad en la arquitectura de Neutra, cf. TIPPEY, B., "El culto tradicional y la realidad social: La arquitectura religiosa de Richard J. Neutra", AA.VV. en II *Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea: Entre Concepto e Identidad*, publicación pendiente, Ourense (España), 2009.

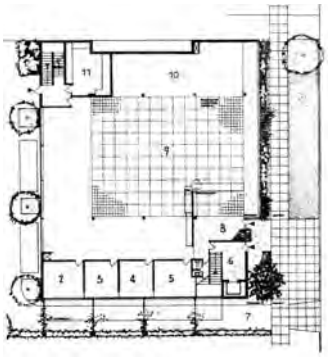


Fig. 4. La Northwestern Mutual Fire Association (foto: J. Shulman).

Fig. 3. Planta baja de la Northwestern Mutual Fire Association (Publicada en RNA 1953 número 138).

Cuando Neutra tocó tierra española por primera vez en 1954, los españoles ya conocían esta combinación de modernización y humanismo psicosomático gracias principalmente a un puñado de artículos que ya se habían publicado sobre su obra en *RNA* e *Informes de la Construcción*[22] . En el artículo de *RNA* sobre la *Northwestern Mutual Fire Association* (Fig. 3) de junio de 1953, Carlos de Miguel promocionó la modernización de Neutra[23]. Para de Miguel, este edificio representaba una profunda funcionalidad que acomoda las actividades cotidianas del usuario y una integración del habitante con la luz y la naturaleza a través de grandes ventanales. Destaca la planta libre (Fig. 4), los espacios diáfanos, el alto nivel tecnológico y el uso de materiales modernos; todo esto lo publicó para incitar a los lectores españoles a crear una arquitectura modernizada.

A pesar de este elogio, un sentido pesimista para el avance de la arquitectura moderna en España se respira en el artículo:

> "Si, en una ciudad española, en Madrid sin ir más lejos, nos pusieran por arte de magia este mismo edificio de Neutra, habría, indudablemente, que empezar por colocar, antes de usarlo, unas buenas rejas a esos estupendos ventanales, con lo que, por mucha habilidad que tuviera el proyectista, ya se lo habría cargado todo. No digamos lo que, al cabo de algún tiempo, sería de esas plantas o cuántas lunas estarían partidas de certera pedrada".

Aun así de Miguel reconoce que España, a pesar su presunta inestabilidad social y pobreza material, disponía de un recurso importante: su espíritu indeleble y triunfante. El artículo termina con estas palabras:

> "Los arquitectos españoles tenemos que ver primero cómo somos y de qué disponemos: materialmente, no mucho, y espiritualmente, bastante más. Y haciendo uso de estas disponibilidades nuestras, crear nuestra propia, verdadera y actual arquitectura. Parece que ésta es la enseñanza que puede sacarse de estos estupendos ejemplos norteamericanos".

Así de Miguel preparó el ambiente en el que Neutra entró sólo unos meses más tarde. El norteamericano descubrió en los españoles la misma esperanza de este espíritu indeleble y triunfante e hizo varios comentarios mucho más optimistas y provocantes sobre el desarrollo de la arquitectura moderna en España.

22. Dos décadas antes, la revista vanguardista *AC* publicó varias obras de Neutra para promocionar la modernización en España. Sin embargo, estos artículos no enfatizaron el humanismo de Neutra.
23. DE MIGUEL, C., "Oficinas de una compañía de seguros en Los Ángeles", en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1953, 138, pp. 35-38.

El humanismo psicosomático constituyó el argumento principal de ambos discursos públicos que Neutra pronunció durante su estancia en Madrid. No obstante, comenzó el discurso en el ITCC con un prólogo dirigido a la situación de la posguerra española. La ponencia posterior en la Escuela de Arquitectura fue más espontánea; en ella, Neutra retomó el tema de la modernización de la arquitectura española, negando una y otra vez que el retraso, la pobreza y la supuesta inferioridad de España pudiera imponer al desarrollo de una arquitectura altamente moderna.

Fig. 5. Neutra (centro) en la Escuela de Arquitectura de Madrid, con Modesto López Otero a su mano derecha. (Sin autor, foto publicada en *Arquitectura* 1963 número 49).

> "He oído a varios colegas españoles alegar como dificultad para el desarrollo de la arquitectura española la pobreza y la falta de recursos industriales. No puedo hablar con conocimiento de causa; pero no creo que esto sea verdad, hablando claramente".

Aunque admitió como inútil cualquier comparación entre las ciudades españolas y sus homólogas norteamericanas que disponen de mayores recursos materiales, Neutra insistió en que España tiene "un gran tesoro espiritual y cultural, y el mundo entero, especialmente los pueblos norteamericanos, esperan mucho" de los arquitectos españoles. Así Neutra se sumó a las palabras de Alberto Sartoris que se publicaron en *RNA* unos meses antes, en las que el italiano aplaudió a "los arquitectos españoles modernos, de los que Europa espera mucho"[24]. Neutra, por su parte, comparó a España con otros países 'pequeños' como Finlandia y Brasil que habían contribuido enormemente al desarrollo de la arquitectura moderna a pesar de su falta de industrialización. Así la intención de Neutra, al igual que la de Sartoris, pretendía acabar de una vez con el complejo español de inferioridad ya que ambos extranjeros veían en España un potencial protagonista de la arquitectura moderna que se encontró en peligro de fracaso al no reconocer y utilizar su propia riqueza cultural y espiritual (Fig. 5).

Asimismo, al pasear por los talleres de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Neutra quedó impresionado por su calidad de docencia que fomenta en el alumno "el libre desarrollo de su personalidad artística" y por su "admirable" biblioteca. Comparó la escuela con otras muchas que había visitado en Norteamérica y Europa; según él, en la Escuela de Madrid "no existe ninguna condición de inferioridad", y sus alumnos gozaron de una posición codiciada[25].

Neutra abordó otro tema clave en este discurso: el tradicionalismo mimético del cual la arquitectura española había padecido a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Neutra subrayó la importancia de la tradición española, notando que cada pueblo español respiraba una cierta claridad, un orden y una espiritualidad noble que va más allá de cualquier estilo tradicional; a este conjunto de aspectos lo denominó el "superestilo" español. Haciendo uso de esta capacidad indudablemente española, Neutra incitó a España a superar cualquier mimetismo tradicional y a crear una arquitectura moderna a base de su espíritu histórico e infatigable.

> "Insisto en que tenéis una verdadera suerte en poder hacer arquitectura en España, y aquí tenéis un futuro de posibilidades ilimitadas. Porque España ha sabido demostrar que no es un país que haya estado aprisionado en la camisa de fuerza de una tradición, sino que siempre ha podido y sabido moverse libremente. Toda la historia de la arquitectura española demuestra la penetración de unos influjos que se ha asimilado sin el menor prejuicio, creando obras llenas de personalidad.
>
> "No conozco un solo país que se haya movido estilísticamente hablando, con tanto desembarazo, y que al adoptar estilos de fuera lo haya hecho con tanta soltura y libertad".

24. SARTORIS, A., "Ir y venir de la arquitectura moderna", en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1954, 146, pp. 10-19.
25. NEUTRA, R., "Recepción del arquitecto Richard Neutra...", cit. pp. 11-14.

Fig. 6. La casa Mcintosh (1939), Los Ángeles. (Foto: A. Luckhaus, publicada en *RNA* 1955 número 157).

Asimismo, Neutra relató una situación en la que un arquitecto español le había preguntado cómo convertiría unos pueblos españoles tradicionales, como Úbeda y Baeza, en "un laboratorio de experiencias modernas". Al pensarlo, Neutra se negó a hacer cualquier tipo de copia de la arquitectura histórica de estos pueblos, calificando tales copias de sospechosas y comparándolas con el engaño imperdonable de ampliar un collar de perlas buenas con unas falsas. Fue precisamente esta idea de instalar la experiencia moderna en unas poblaciones españolas, respetando su fuerte tradición, la que en 1956 inspiró a Neutra en el concurso de viviendas para las bases norteamericanas en España[26].

En enero de 1955, inmediatamente después de la visita de Neutra a España, apareció otro artículo en *RNA* que anunció con orgullo que "el célebre arquitecto R. Neutra ha estado unos días en España"[27]. Este artículo, probablemente escrito por Carlos de Miguel, contó brevemente la biografía profesional del norteamericano, describiendo su labor como "una de las aportaciones arquitectónicas más importantes de nuestra época". El artículo propuso varias obras de Neutra como referentes para la situación española. El pie de foto calificó la casa Mcintosh (1939) como una obra sumamente moderna, subrayando su presupuesto reducido y su sencilla construcción en madera; sugiriendo que podría ser realizada en España por obreros no especializados, a pesar de la percibida falta de recursos económicos, materiales e industriales (Fig. 6).

El artículo finaliza con una descripción de la casa Kaufmann en Palm Springs (1947), nombrándola 'la casa del desierto' (Fig. 7): "Para nosotros, españoles, esta estupenda edificación tiene un valor de ejemplaridad que conviene destacar". Este valor fue precisamente el hecho de que la casa se emplaza en pleno desierto, "un lugar total y absolutamente inhóspito" similar a los terrenos áridos de España. Así, el artículo exhortaba a los arquitectos españoles a dejar de lamentar la aridez de las tierras españolas como impedimento al desarrollo de la arquitectura moderna y aprender de cómo "la sensibilidad artística de Neutra consigue con los propios elementos inhóspitos (las piedras,

26. Cf. VV.AA., "Número dedicado al arquitecto Richard J. Neutra", en *Arquitectura*, 1965, 81, pp. 53-55 y BOESIGER, W., Richard Neutra 1950-1960, Editions Girsberger, Zürich, 1959.
27. DE MIGUEL, C. director, "Richard Neutra", en *Revista Nacional de Arquitectura*,1955, 157, pp. 20-26. La introducción NEUTRA, R., "Recepción del arquitecto Richard Neutra...", cit. pp. 11-14 comienza con una frase casi idéntica.

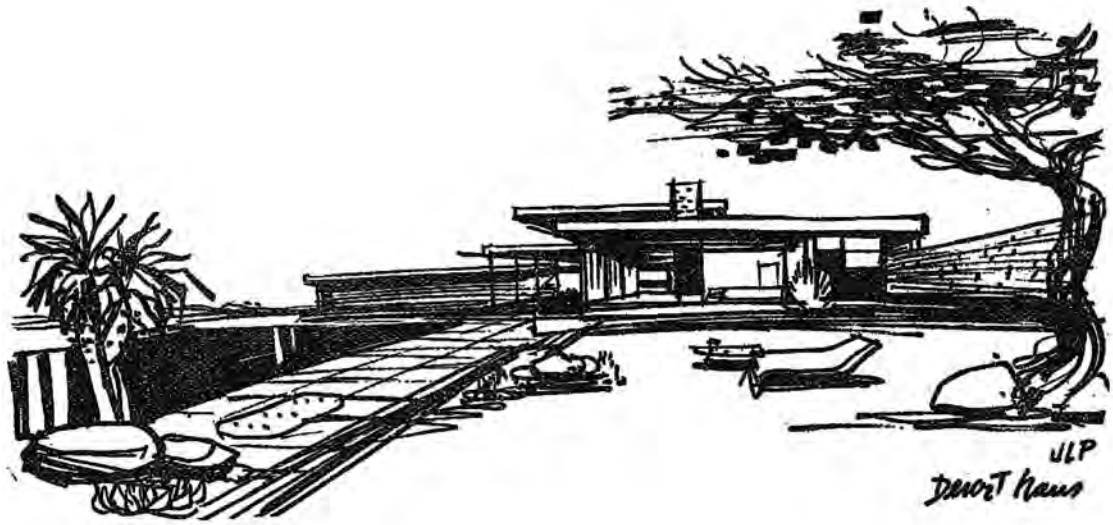


Fig. 7. "Desert Haus" Croquis de autor español desconocido, supuestamente dibujado en algún momento durante el viaje de Neutra a España en 1954. (Sin autor, publicado en *BIDGA* 1954 cuarto trimestre).

un cactus, unos hierbajos silvestres) efectos y logros sorprendentes". En su conclusión, el artículo revela que la presencia de Neutra en España en 1954 sirvió para disipar la preconcepción de la modernidad como algo ajeno a la situación española, haciendo responsables los arquitectos españoles de poner en marcha, con la riqueza de su espíritu, la arquitectura moderna española.

Al final de *Bienvenido Mister Marshall*, los vecinos de Villar del Río se sintieron decepcionados cuando los diplomáticos norteamericanos, de quienes tanto esperaban, no hicieron caso alguno al esfuerzo que habían hecho para preparar su pueblo; no fue el caso con la visita de Neutra. Cuando éste bajó del coche, encontró un público ya familiarizado con su forma de modernización. Al regresar a Los Ángeles, Dione escribió a Carlos de Miguel que "Le alegró al Sr. Neutra encontrar tanta compenetración con sus colegas en España, cosa que fue realmente inesperada"[28]. Previendo futuros encuentros entre Neutra y varios arquitectos españoles, el viaje incitó a Richard y a Dione a estudiar el idioma español[29]. Neutra guardó numerosos y gratos recuerdos de los españoles, con los que forjó amistades que perduraron hasta su muerte en 1970.

A pesar del impacto personal de este viaje en Neutra, quizá lo más importante fue el impulso que supuso para la arquitectura moderna en España. Al igual que Neutra se sintió honrado en España los españoles se llenaron de orgullo al hacer de anfitriones para un arquitecto mundialmente famoso. En los años posteriores a 1954, se desprendió una avalancha de menciones, artículos monográficos y noticiarios de la actividad de Neutra en la prensa española, de tal manera que Neutra llegó a ser el arquitecto extranjero más publicado en las revistas madrileñas[30].

Pese a la falta de atención de los diplomáticos norteamericanos, los vecinos de Villar del Río entendían que el pueblo ya había mejorado gracias a su propio esfuerzo, a pesar de su falta de recursos económicos y tecnológicos. De igual manera, el desarrollo de la arquitectura moderna en España ya estaba en curso mucho antes de la primera visita de Neutra, gracias al esfuerzo de los

28. UCLA, op. cit., carta de Dione Neutra a C. de Miguel con fecha 12 diciembre 1954, caja 1941, carpeta 6. Cita traducida por el autor. Texto original: "*Mr. Neutra was very happy to find so much rapport with his colleagues in Spain, which was quite unexpected*".
29. UCLA, op. cit., carta a C. de Miguel con fecha 21 enero 1955, caja 1941, carpeta 6; y NEUTRA, DION, una conversación con Dion Neutra el 23 de junio de 2010, Los Angeles, B. Tippey (entrevistador).
30. ESTEBAN MALUENDA, A. M., *La Modernidad Importada: Madrid 1949-1968: Cauces de difusión de la arquitectura extranjera*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Departamento de Composición Arquitectónica, Madrid, (tesis doctoral inédita), 2007.

arquitectos españoles que desde las primeras luces del movimiento moderno habían luchado para instalarlo en España. En esta lucha, debido al contacto directo con la profesión, este viaje sirvió de catalizador para modernizar la arquitectura española. Richard Neutra les incitó a aprovecharse del rico espíritu que España había mantenido durante siglos sin esclavizarse a la tradición, y contribuyó a evitar que la auto-lástima, prevaleciente en la época de posguerra, descalificara la arquitectura española de la debida modernización.

TURISMO Y MEDITERRÁNEO: NEXOS COMUNES DE UNA HISTORIA DE VIAJES Y DESCUBRIMIENTOS

Lourdes Royo Naranjo

El Mediterráneo constituye el primer núcleo turístico mundial según el número de turistas que acoge cada año. Desde la llegada de los primeros turistas británicos a la Costa Azul hasta hoy, las playas mediterráneas han sufrido una profunda transformación. No obstante, el impacto del turismo no ha provocado que a pesar de la extrema diversidad de paisajes y de formas, nacidas por el turismo, el sol y el mar dejen de ser los factores de unidad de todos los centros y regiones turísticas mediterráneas. Estudiar por tanto al Mediterráneo como línea turística es para nuestro objetivo un campo de trabajo demasiado amplio que escapa de nuestro marco de investigación, sin embargo, consideramos necesario establecer algunos punto de unión comunes, descubrir otros ejemplos, otras realidades turísticas costeras nos ayudarán a comprender y establecer líneas comunes de un proceso, de una misma realidad turística convertida en un espacio contemplado o consumido.

Es evidente que existen muchos y muy buenos estudios sobre algunas regiones mediterráneas a propósito de las tipologías y materiales de construcción mediterránea y que constituyen una valiosa aportación al conocimiento del patrimonio de nuestra Cuenca. Sin embargo, el enfoque detallado y adaptado a la realidad local de muchos de estos trabajos no permiten ofrecer una perspectiva nítida capaz de administrar una visión de conjunto. Otras obras en cambio, presentan recorridos complejos por una arquitectura típica que limitan el análisis a modelos mediterráneos o al imaginario colectivo que los identifica como tales, junto a los procesos de transformación, potencialidades o debilidades de estrategias para la protección del sistema constructivo tradicional.

Bien es cierto que el espacio mediterráneo es enorme y las dimensiones de las que hablamos mucho más inalcanzables, pues tan solo la historia del Mediterráneo nos puede llevar fácilmente a remontarnos a más de ocho mil años y a una complejidad tan considerables que la tarea de presentar una síntesis se muestra como una misión razonablemente imposible. Es por ello que la opción geográfica, algo más simple y sintética en forma de mapas históricos o de referentes cronológicos, sea la adecuada para nuestro desarrollo e investigación.

En primer lugar, debemos señalar que el mar Mediterráneo siempre fue considerado no como un espacio de unión, sino como un espacio entre tierras, esto es, el mar en medio de territorio[1]:

"La especie de fascinación que ejerce el mar y principalmente el Mediterráneo, en todos los habitantes del interior del continente y de las regiones del norte, la belleza de las pers-

1. E. RECLUS, *Les villes d´hiver de la Méditerraneé et des Alpes-Maritimes*, Collection des Guides Joanne, Paris, 1864.

pectivas que celebran los poetas y dibujan los artistas, la acción bienhechora ejercida por el clima en los enfermos, en definitiva, la importante fuerza de la moda han atraído gradualmente hacia la costa a una numerosa población flotante y han transformado sus ciudades en vastas caravanas".

Dentro del programa europeo *RehabiMed*, iniciativa que nació en el calor de la cumbre euromediterránea de jefes de Estado que tuvo lugar en la ciudad de Barcelona en 1995 y que desembocó tres años más tarde en la creación de *Euromed Heritage*, se abogaba por un programa cultural de amplias miras con el fin de preservar el patrimonio común mediterráneo. En este ambiente de reflexión promovido por la unión europea, se llevaron a cabo propuestas muy interesantes en torno a la ciudad Mediterránea y que se ejemplificaron en acontecimientos tales como la *Conferencia Regional Euromediterráena* celebrada en 2007 sobre *el presente y el futuro de la arquitectura tradicional mediterránea*. En ella, junto a muchos temas, se habló de la necesidad de trabajar a partir de micro intervenciones a nieves patrimoniales como el paisaje urbano, la artesanía, el comercio, el turismo y la exclusión social de los países mediterráneos, de su arquitectura y sus relaciones. Se hablaba entonces (y ahora también) de la casa mediterránea, como lugar construido. El protagonismo arquitectónico que ha alcanzado para la cultura del S. XX la casa mediterránea es tal que podríamos iniciar un nuevo punto de investigación, sin embargo, la importancia de esta iniciativa se encuentra quizás en ella misma, en la consideración de la casa mediterránea, a menudo en peligro, de manera discreta, en desuso, abandonada, devorada por el paisaje… de manera que su destrucción es en ocasiones prácticamente imperceptible.

Podríamos hablar aquí de los materiales utilizados en la construcción de la casa mediterránea, la conjunción entre tradición y modernidad, sustitución o combinación, de los volúmenes blancos que miran a la orilla del mar, de sus contrastes, colores y vicisitudes, relaciones que han desembocado en una arquitectura que ha hecho soñar, que ha inspirado y seducido a un buen número de grandes arquitectos a lo largo de la historia y que pesar de su importancia histórica, geográfica o cultural, social y económica, ha sido en innumerables ocasiones ignorada, despreciada, considerada como "una arquitectura sin papeles" y que no nos resulta raro encontrarla en el apartado de lo "pintoresco" a pesar de que exista un abanico de modelos mediterráneos bastante importante. Estudiar su comportamiento y transformaciones se escapa de nuestro esfuerzo.

Podríamos decir incluso, que la casa mediterránea representa una forma de vivir y múltiples maneras de habitar. En esta línea de trabajo, debemos destacar como ya hiciéramos en los primeros capítulos, la intención del viaje en la concreción de una nueva manera de conocer, de descubrir y experimentar, en este camino, el descubrimiento del Mediterráneo juega un papel imprescindible de nuestra historia y nos obligan a replantearnos qué entendemos como noción de viaje. Bien es cierto, que cada viaje marca un itinerario y una meta, no obstante, un poeta de la modernidad como Baudelaire haciéndose intérprete de dicho concepto, en su *Invitación a un viaje*, fue capaz de disminuir el punto de partida a favor del solo hecho de partir. Una idea que fue anticipada por Goethe[2] cuando afirmaba que "el gusto por viajar consiste no en llegar sino en el viajar". Pues con este mismo planteamiento podríamos decir que nuestra meta posee la particularidad de coincidir con el punto de partida

2. GOETHE, J.W., *Viaggio in Italia*, traducc. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1983. p. 221.

en el momento en que colocamos una hipotética línea en la extensa mirada hacia el Mediterráneo, un mar cerrado por definición. Del resto, de la tradición de nuestro periplo, está condicionado a la razón de ser de la civilización mediterránea y puede considerarse como el símbolo que imprime su unidad geográfica y cultural.

Aquello que más le impresión verdaderamente al poeta alemán fue la apariencia de los ambientes internos de las casas, las estancias, recorridos y logias, la decoración y la vida que reflejaban los colores que pesar de la desolación presente, hablaban no obstante de un refinamiento y una sensibilidad artística presente en todo momento en los quehaceres de la vida cotidiana de un pueblo.

> "(…) Con la sua piccolezza e angustia di spazio, Pompei è una sorpesa per qualunque visitatore: strade strette ma diritte e fiancheggiate da marciapiedi, casette senza finestre, stanze riceventi luce dai cortili e dai loggiati attraverso le porte che vi si aprono; gli stessi pubblici edifizi, la panchina presso la porta della città, il tempio e una villa nelle vicinanze, simili piú a modellini e a case di bambola che a vere case. Ma tutto, stanza, corridoio, loggiati, é dipinto nei più vivaci colori: le pareti sono monocrome e hanno al centro una pittura eseguita alla perfezione, oggi però quasi sempre asportata; agli angoli e alle estremità, lievi e leggiadri arabeschi, da ciu si svolgono graziose figure di bimbi e di ninfe, mentre in altri punti belve animali domestici sbucano da grandi viluppi di fiori. E la desolazione che oggi si stende su una città sepolta dapprima da una piogia di lapilli e di cenere, poi saccheggiata dagli scavatori, pure attesta ancora il gusto artistico e la gioia di vivere d´un intero popolo, gusto e gioia di cui nemmeno l´amatore più appassionato ha alcuna idea, né sentimento, né bisogno".

Conocer y comparar las formas diferentes y similares de lugares naturales y construidos presentes, así como los elementos propios o *persé* del ambiente mediterráneo que se encuentran a todos los niveles, es uno de los objetivos que marcamos al inicio de nuestra investigación, de sus síntesis podemos definir los elementos más importantes:

a) A escala Territorial: Se diferencia al paisaje natural de aquel artificial. Son las grandes obras de transformación del hombre: el aprovechamiento agrícola óptimo del suelo, que en áreas geográficas diversas presentan los mismos sellos físicos: terrazas divididas (aterrazamientos), muros divisorios del campo, red de canalizaciones, derivaciones de la misma cultura y de idénticas estructuras sociales y de organizaciones de trabajo.

b) A escala Media: Es decir, de los Asentamientos: Las características constantes son múltiples y provienen de la idéntica morfología de grandes ciudades, como Génova, Nápoles, Algeria… También se definen por las estructuras en racimo de los barrios arrojados sobre le relieve o la idéntica configuración de los pueblos de pescadores (Costa Amalfitana, Islas del Egeo o Túnez o Andalucía).

c) A un nivel Arquitectónico: Se encuentran sobre todo en la vivienda. Los elementos definitivos similares debidos a factores climáticos comunes, con un uso de los mismos materiales y mismas técnicas constructivas.

Detalles que se pueden observar en algunos edificios de la Puglia o en las casas de Capri o de las Islas griegas, en las cúpulas de las casas de Túnez o en la adicción de un típico elemento común que es el techo plano que representa

Fig. 1. Schinkel. Casa en Capri. 1896.

toda el área mediterránea. Junto a estas cualidades primarias que distinguen la Arquitectura del Mediterráneo encontramos otros detalles, que a simple vista pudieran parecer marginales como la clase o la textura de los materiales naturales (colores, decorativos…) Elementos menos tangibles desde el punto de vista físico pero que juegan un papel importante en la construcción de la atmósfera mediterránea.

A partir del S. XVIII los viajes a países Mediterráneos herederos y testimonio de la Antigüedad en la búsqueda por la herencia de la cultura clásica, impusieron como etapa formativa obligatoria la estancia de formación cultural de jóvenes franceses, ingleses, holandeses, polacos, rusos y escandinavos. Junto a ellos, el estudio analítico de las excavaciones arqueológicas o de célebres monumentos para contemplarlos de primera mano.

En este sentido, deberíamos destacar por ejemplo los viajes a Pompeya y Herculano, como los citados por Goethe o los diseños de construcciones rurales de Capri y Sicilia trazados por K. F. Schinkel durante su primer viaje a Italia en 1803 y expuestos en Berlín en 1808 y donde la arquitectura mediterránea representaba "Un juego de volúmenes blancos, sin ornamentación, movimientos de escaleras abiertas y de pérgolas como si fueran *el leit motiv* para desarrollar con variaciones en el tema que hará cambiar el lenguaje propio de la arquitectura de lengua tedesca desde Semper a Hoffmann".

El arquitecto austriaco, tras su viaje italiano (1896) publicó en las páginas de su revista *Der Arckitekt* un breve pero denso escrito sobre arquitectura de las Islas Capri, seguido de una serie de ideas relacionadas con la valoración de una arquitectura que se exprime armoniosamente con absoluta simplicidad, libre de artificios y decoraciones de mal gusto (Fig. 1).

Otro de los aspectos que despertaron pronto el interés por al arquitectura mediterránea radica en lo relacionado con el mundo rural, sobre todo en cuanto a arquitectura contemporánea se refiere, en esa búsqueda de la modernidad. Basta pensar no solo en los "Volúmenes emergentes sobre la luz" de Le Corbusier, en su *viaje a Oriente*, sino también lo sugestivo de Grecia antigua o en los viajes escritos y detalles apuntados de Mies, A. Aalto y otros grandes arqui-

tectos que son su estudios y escritos vienen a demostrar, que no existe ni ha existido nunca una única interpretación de la cultura mediterránea que devenga en una única y focalizada manera de interpretación de las tradiciones constructivas y formales de la arquitectura mediterránea convertida en estereotipación del mimetismo vernacular, sino todo más bien una admiración individual y complementaria de una misma tradición.

Sobre las conclusiones que pudieran suscitar tras estas breves impresiones sobre el paisaje costero podemos citar un extracto que recoge el escritor francés Roger Peyrefitte[3] sobre su visita a la Costa Amalfitana a primeros de los años cincuenta y que se publican bajo el título de *L'Exilé de Capri*. El texto presenta una reflexión sobre la belleza del paisaje, no sólo como obra fruto de la propia naturaleza, sino también como resultado de la actividad del hombre y de su trabajo que ha transformado el territorio antes hostil, compuesto por una sumatoria de rocas en viñedos y naranjos o frutos antes no especializados en dichos territorios. Es por ello que para nuestro interés, son éstos los paisajes insulares y los de costa los más significativos del mediterráneo y de entre ellos como lugares naturales por excelencia, las islas.

Si nos referimos a la Italia del Sur, una de las primeras y magistrales descripciones del paisaje insular lo protagoniza la isla de Ischia, dada por el filósofo George Berkeley[4]. Tras leer sus páginas extraídas de sus cuadernos de notas de aquel viaje iniciado en 1717, tenemos la impresión de percibir del propio Berkeley la sensación de estar en "un angolo sperduto del mondo".

Otra de las descripciones más interesantes referentes al paisaje mediterráneo las ofrecería el escritor francés Ernest Renan o las descripciones de un paisaje insular de gran poder educativo descritas por Goethe durante su viaje de vuelta de Sicilia.

El descubrimiento del mediterráneo, de sus paisajes, de sus asentamientos y de su arquitectura es un lugar común en la historia del arte. Ya en el S. XVIII los textos nos hablan de la cultura romántica donde se reafirmaba el mito que se ha extendido más remotamente, de una arquitectura de los orígenes, nacida en acuerdo con las leyes de la naturales, y de la enseñanza de Rosseau respondiendo a sí misma como un modelo de verdad que comenzaba progresivamente a dar forma en los viajes la conciencia de existencia en el Mediterráneo de una agricultura nativa más tardía y fuertemente ligada a los historicismos oficiales calificados como "menores" pero de gran fuerza figurativa. Junto a ello, los asentamientos espontáneos, algunos tipos de edificios perpetuos desde hace milenios, y sobre todo aquellas construcciones donde no apareciera la mano del arquitecto configurarían "la verdadera arquitectura".

El interés sobre estas manifestaciones, con un implícito reconocimiento de sus valores, se recuperaría a lo largo de los siglos sucesivos, como es el caso de algunos protagonistas del Movimiento Moderno tales como Adolf Loss, Le Corbusier y otros maestros del Racionalismo. Entonces, la lectura que se hacía de la arquitectura mediterránea, con límites ideológicos, miraba en realidad a una manera de demostrar la bondad de los principios arquitectónicos modernos puramente clásicos como belleza, armonía, perfección, bondad y verdad.

3. PEYREFITTE, Roger, *L'Exilé* de Capri, Éd. Flammarion, 1959.
4. BERKELEY, George, *Carta a Alexander Pope* 22 de octubre 1717, en. YAPP, Peter, *The travellers´dictionary of quotation*: *Who said what, about where?*, 1983.

Esta atención a la arquitectura "sin arquitectos" ha traído a la luz algunas cualidades estructurales profundas en esa continuidad, actualmente objeto de un renovado interés por parte de la cultura proyectual, empeñada en clarificar la naturaleza del inmenso patrimonio de la arquitectura mediterránea y sus valores o enseñanzas, entendidas como elementos vitales en el círculo del quehacer proyectual contemporáneo.

En este sentido, si nos refiriéramos al estudio de los asentamientos y a la arquitectura puramente mediterránea, descubriríamos cómo la mayor parte de los intereses de los viajeros por el Mediterráneo estaban generalmente concentrados sobre centros urbanos colmados de historia y sobre sus arquitecturas áulicas. Las descripciones contenían la memoria, lo patrimonial de un territorio, lo urbanístico de la ciudad y sus monumentos más valiosos. Pero en una distancia generacional y podríamos decir casi científica, este volver a mirar lo mediterráneo también debe cuestionar y enfatizar la importancia de "otra literatura", producción escrita por los viajeros", diarios, recuerdos, memorias, descripciones rápidas sobre asentamientos menores ya fueran villas, poblados o arquitecturas espontáneas donde se explica con minuciosidad constructiva y colorista que defienden e identifican el dilatado pero unitario ámbito geográfico y cultural del ambiente mediterráneo.

Motivos, algunos de los cuales han sido considerados como los principales del viaje/viajero por el mediterráneo en su pasión arqueológica, y donde la relación con la cultura clásica se ha fundamentado en la construcción de la cultura europea y el descubrimiento de ciertos períodos artísticos o estilos de arquitectura antigua. Como resultado, hoy contamos con una composición polifónica: donde se superponen diversos registros y donde se intercalan impresiones, sonidos, voces, perfumes y colores que intentan reconstruir a modo de caleidoscopio, el ambiente mediterráneo hecho de innumerables paisajes, ciudades y arquitecturas. Un término éste, el de paisaje que posee múltiples connotaciones gracias al fluir de estudios y de un conjunto de figuras con varias competencias, geógrafos, científicos, sociólogos, economistas, urbanistas, historiadores… cada uno de los cuales se ha enfrentado a la complejidad de la problemática desde su particular punto de vista.

De este modo, haciendo uso de la definición de paisaje que recoge el *Gran Diccionario de la lengua italiana* de S. Battaglia[5], se observa cómo el conocimiento de un paisaje no significa el simple acercamiento por medio de los sentidos, a una pequeña porción del territorio, sino que la comprensión que supone y se nos presenta a nuestros ojos como el resultado de las modificaciones humanas de un espacio natural. De este modo, podríamos decir que se trata de comprender las relaciones recíprocas que se establecen entre la realidad natural y la obra humana, entendiendo que esta dialéctica incesante es capaz de producir un ambiente de funcionalidad en el hombre cuya confrontación física justifica las razones y las bases para sus transformaciones. De este modo, el descubrimiento de un paisaje significa conocer el interior de una parte del territorio, así cualquier paisaje que se presenta a los ojos del hombre no se considera como algo fijo o inmutable, sino que se entiende como un gran organismo viviente.

El paisaje por tanto resulta estar compuesto por una unidad física y perceptiva, al mismo tiempo capaz de originar sistemas espaciales diferenciados

5. BATTAGLIA, S., *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961.

Fig. 2. Schinkel. Vista del Etna desde el Teatro de Taormina.

donde los elementos naturales, que constituyen el pasaje son la tierra, la roca, la vegetación y el agua, definiendo pues lugares naturales. El paisaje vive así de la interacción entre la fuerza de la naturaleza y las intervenciones del hombre, constituyéndose un delicado sistema. La importancia de estos dos elementos resulta evidente en el momento en el que la percepción de un paisaje proviene esencialmente a través de la vista. Cuando el "aspecto cromático" de un paisaje es debido a la modificación de hombre es necesario distinguir de los colores naturales de aquellos artificiales. Podríamos decir que los colores naturales son aquellos que los materiales locales adoptan en la arquitectura. Puede ser por ejemplo el blanco de un particular tipo de calcárea con el cual se han construido los pueblos, muros… ya sean de contención, o el blanco del intónaco con el que tantos pueblos del Mediterráneo se bañan, definiendo con tan solo un color, la individualización de un área geográfica entera.

En un paisaje, las texturas y los colores son los elementos cualitativos que mejor contribuyen a construir la formación de los mismos a lo largo de la historia y podríamos seguir este análisis si estudiáramos también las relaciones perceptivas entre elementos y su fondo, las integraciones y contrastes del paisaje y los aspectos perceptivos de la luz en los conjuntos paisajísticos.

De cualquier modo, los primeros viajeros que se avecinaban al paisaje mediterráneo natural, al menos en cuanto a lo que respecta a la Italia del Sur y a Grecia, venían en general preparados por una tradición clásica y una iconografía de grandes pintores como Poussin o Lorrain. Una línea de trabajo donde el paisaje natural mediterráneo ofrecía y ofrece una extraordinaria variedad de lugares, cada uno dotado de su propia singularidad entre los que podríamos distinguir el paisaje de montaña, el paisaje de colinas, el paisaje de llanuras, el insular y el de costa (Fig. 2).

Elaboraciones conceptuales de un modelo de representación que afronta sus raíces en el pensamiento mítico y religioso que señalan en el caso del ámbito griego, una relación con el Jardín de las Espérides y el famoso Paraíso, mientras que en la tradición Judea-cristiana sobresaldría el Edén por encima del paraíso terrenal. En cada caso sin embargo, se representaba un sueño, una naturaleza fecunda y benévola donde el hombre era capaz de vivir en armonía.

En el imaginario de los viajeros europeos de toda Italia del Sur, el paisaje bucólico era concebido como un gran jardín en cuya base de construcción se encuentra la literatura greco-latina, de la cual están imbuidos literatos e intelectuales de la época, desde el mito de la edad de oro de Esíodo hasta la poesía pastoral de Virgilio o Teócrito, pero también los pintores como Poussin o Lorrain que han contribuido a la configuración de este clima como hemos señalado anteriormente.

En este itinerario a través de la literatura de viajes por el Mediterráneo, se han podido individualizar algunas características de asentamientos transmitidas por las descripciones que han dejado varias figuras de viajeros y cuyos viajes resultan particularmente significativos, pues durante los distintos itinerarios, los viajeros europeos han encontrado en el mediterráneo una multitud de pequeños centros urbanos que constituyen la cadena del sistema de asentamientos en esta área geográfica. En este sentido, podemos llegar a definir como el pueblo representa el nivel más elemental de entre los centros habitables, pero sin embargo la forma de representación constituye lo más variado de la cuestión. Un importante paramento para la clasificación de los pueblos es sin lugar a dudas, la situación, el sitio topográfico sobre el espacio geográfico o territorio.

Dividiéndose en centros situados en altura, en llanura, en fondo de valle, en relación a ejes de comunicación y centros cercanos al agua. Podríamos llegar a establecer una clasificación que condicionaría la posición de los pueblos y en muchos casos obedecería a la necesidad de defensa de los mismos, por este sentido, una de las primeras características que particularizan los pueblos mediterráneos es el legado íntimo que se establece con la topografía.

Los viajeros que a partir del setecientos se encontraban con estos paisajes no daban crédito a sus ojos para confirmar lo que ya habían aprendido con anterioridad sobre estas vistas. Tras las primeras imágenes de los viajeros europeos podríamos citar por ejemplo las de H.S.Winburne[6] durante su viaje a Calabria en 1.777 pues de la vista panorámica de Regio emerge el aspecto del paisaje mediterráneo como "escenario edénico", esto es, un gran jardín elegido donde existe un ejemplo de cada especie, de cada tierra con sus frutos, viñedos… donde cada casa tenía su pérgola con racimos de uva…

> "Sin embargo, bajo nuestra opinión, el paisaje de costa es en estos años algo muy difuso en todo el litoral Mediterráneo, a causa de un gran desarrollo de la fachada costera, de su variedad y de la numerosa presencia de asentamientos que acoge. Para los viajeros europeos, la costa era el lugar de encuentro de la tierra y del mar, un lugar de fuertes contrastes capaces de suscitar una vasta gama de emociones y donde las categorías estéticas imperantes de la época, desde el pintoresco hasta lo sublime, intentaban probar toda justificación en las descripciones de paisaje, cuya mayoría venían dadas por el color o los colores que suscitan las emociones más variadas en el ánimo del espectador y donde la hora privilegiada era y es por lo general, la mañana, "cuando el surgir del sol, descubre lentamente la belleza del escenario naturalístico que se manifiesta a plena luz".

Otra mirada al mediterráneo será la que realice el artista alemán Ferdinand Gregorovius en uno de sus viajes por Italia en el año 1853, cuando reparó en Capri. De sus experiencias se publicarían poco tiempo después una recopilación de xilografías bajo el título *Die Insel Capri mit bildern und skizzen von K. Lindemann-Frommel* (Fig. 3).

Con todo ello, podemos señalar que los viajeros mediterráneos manifestaron siempre una especial curiosidad por la forma de disponer los espacios y habitaciones en la casa mediterránea de los lugares visitados. Su morfología general, sus elementos típicos recurrentes, sus materiales y su decoración fueron siempre representados como instrumentos de comprensión de identidad de un pueblo. En este sentido consideramos que realizar una descripción y análisis de la casa mediterránea se presenta como un ejercicio complejo y alejado

6. AA.VV., *il mediterraneo pintoresco descritto da celebri viaggiatori ed illustrato dai migliori artista,* Milano, 1892.

de las perspectivas de nuestra investigación, pero creemos conveniente citar al menos su importancia en el presente trabajo.

Fig. 3. Gregorovius. Capri. San Giacomo.

Podemos decir así, que el Mediterráneo ha jugado siempre un papel protagonista, distinguido si cabe, sin parangón a lo largo de la historia. Más bien, con su costa sinuosa y continua, apenas interrumpidas por puertos, "ha desarrollado un anillo convirtiéndose posiblemente con la navegación en la conexión en línea recta de dos puntos cualesquiera de su contorno". Circunstancias que motivaron la investigación de la identidad mediterránea en la arquitectura italiana de los años treinta, donde la cultura arquitectónica italiana quedaba señalada de un modo profundo por un tema recurrente: la mediterraneidad. Un fenómeno que nacía y se consumía en el interior del intrincado mundo de vivencias del Racionalismo italiano justo en el momento en el que la crisis estaba invistiendo al Movimiento Moderno.

El concepto mediterráneo por tanto es un concepto por sí mismo, que habla de una determinada manera de abstracción, aunque a pesar de ello, pueda llegar a existir una especie de catálogo del que extraer elementos de identificación notable respecto de la arquitectura mediterránea, al menos en cuanto a las nociones comunes, como por ejemplo constituye el legado íntimo con la naturaleza y el paisaje, la adecuación al sitio, la influencia de determinados datos climáticos en la proyectación, la perfecta coincidencia de las formas de vida con la estructura espacial o la simplificación geométrica en la construcción.

Un concepto que oscila entre dos polos culturales de referencia complementarias, pero netamente distintos: la civilización griega y la latina. Un terreno de fundación sobre el cual viene construida la idea de Mediterraneidad preparado por la cultura arquitectónica europea con el descubrimiento, entorno al ochocientos, de la arquitectura espontánea de la Italia meridional. Se desarrolla así en la arquitectura un concepto de Mediterraneidad como valor, colocado fuera del tiempo en una especie de eterno presente, como diría Giedion, que hunde sus raíces en las regiones del mito donde se custodia el origen de todo. El descubrimiento de su arquitectura por otra parte representaba el primer paso que portará el reconocimiento de la arquitectura rural como patrimonio. Pero su verdadera revalorización vendría dada de la mano del Racionalismo arquitectónico en respuesta a dos factores:

a) El primero en relación con los orígenes de la arquitectura y de una lengua común, dos temas íntimamente unidos que han enfrentado la investigación del movimiento.

b) El segundo, en relación a una arquitectura rural que representaba una serie de reglas capaces de confirmar todas las leyes racionales de la arquitectura tales como el de la funcionalidad.

Parece sin embargo más significativo que tal descubrimiento viniera al mismo tiempo que las grandes obras del Régimen, ciertamente, la investigación o descubrimiento de la arquitectura mediterránea no se puede considerar como autóctona, y ha de atribuirse a la cultura europea, en particular a la alemana. En una aproximación se puede atribuir como fruto tardío de la experimentación del *Grand Tour*. Uno de los primeros escritores acerca de la belleza "anónima" de la arquitectura italiana fue Karl Friedrich Schinkel, durante su

Fig. 4. Hoffmann. Casa en Capri.

primer viaje a Italia en 1803-04 (precedido en 1794 por Weinbrenner en su visita a Capri). En su viaje y las descripciones que realizaría del mismo, se manifestaba el enorme interés por entender sus formas y secretos, así como la investigación acerca de las leyes constructivas y de esta "arquitectura sin arquitectos". La importancia del dato funcional, las articulaciones volumétricas, lo natural de su relación con el paisaje… junto a ello, las individualizaciones que irán estableciéndose, constituirán lo que podría llamarse como *Libro Canónico de la arquitectura mediterránea.*

En esta línea de análisis por la casa mediterránea ya en el S. XIX, Joseph María Olbrich describiría tras su viaje por Italia en 1894 una serie de experiencias y estudios sobre la casa mediterránea a partir de numerosos dibujos o bocetos de la arquitectura autóctona de la Costa de África septentrional. De la Campania, Olbrich describirá todo lo que había visto animando a su amigo Hoffmann poco tiempo después a realizar el mismo viaje.

Joseph Hoffmann[7] en su viaje a Italia concretamente a Capri, publicaría en 1896 en su revista *Der Architekt*, un artículo entusiasta "Architektonisches von der insel Capri" en el cual trataba las cualidades más características de la arquitectura espontánea de la Isla. Ampliando sus descripciones al área meridional mediterránea permanece otra arquitectura que responde a las formas antiguas de habitación protomediterránea donde los materiales típicos de la casa mediterránea son descritos con piedra local vista o intónaco, de colores que varían dependiendo de la piedra local y materiales naturales adoptados para la construcción donde preferiblemente destacaba el color blanco que se convertirá en referencia propia del paisaje construido Mediterráneo.

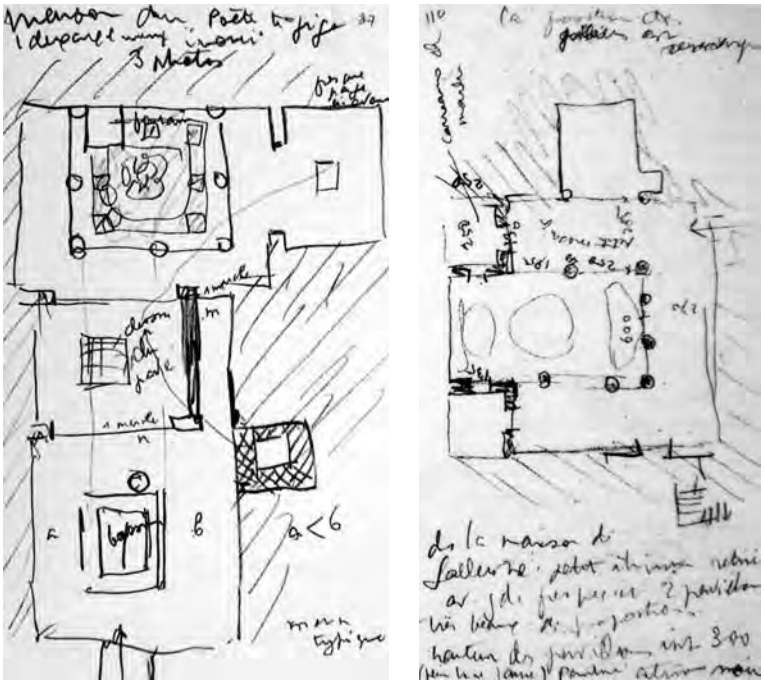
Una admiración por la casa mediterránea compartida por numerosos artistas que en la entrada del S. XX se esforzaron por encontrar la esencia más pura de la arquitectura bajo modelos puramente tradicionales que veían en estos ejemplos el origen de una arquitectura desornamentada, sencilla y predominantemente blanca en contraste con un azul de un mar que la acogía. Descripción que el propio arquitecto vienés Josef Hoffman recogió tras su viaje:

> "La viva idea de la arquitectura se exprime armoniosamente en la absoluta simplicidad, libre de artificiosas cubiertas y de decoración de poco gusto. Es una simplicidad, que en la complejidad del paisaje se presenta y habla en una lengua clara y comprensible"

Hoffmann realizaría el mismo viaje que su amigo Olbrich, sin embargo, lo que visitaría sería de modo particular y centrando su interés en la arquitectura costera e insular de la Campaña. Una experiencia que plasmó en innumerables diseños y bocetos donde la arquitectura era indagada con un espíritu analítico riguroso y desde el punto de vista gráfico representados con un fuerte contraste de claroscuro, como si se quisiera reducir con la misma exactitud posible la luz en la que estaban inmersos sus originales (Fig. 4).

En el retorno de su viaje a Italia, la arquitectura de Hoffmann se distinguirían por la simplicidad y pureza de los volúmenes, detalles que se reflejarían más tarde en su artículo *Architektonische von der Insel Capri*, publicado en 1897. En él se recogen a modo de catálogo los elementos más importantes de las casas insulares: muros blancos en los cuales se producen pequeñas abertu-

7. HOFFMANN, Joseph, "Architektonisches von der insel Capri", *Der Architekt*, 1896.



Figs. 5 y 6. Le Corbusier. Casa del Poeta Trágico. Pompeya; Casa de Sallustio. Pompeya.

ras para filtrar y dosificar las entradas de luz, estancias cubiertas con cúpulas o tejados de leña, patios, pérgolas, escaleras externas… y después, las composiciones de ambientes, que varían de formas y dimensiones varias, confundiendo en construcciones de carácter unitario, las cuales, en su conjunto blanco se confunden-funden con el azul del cielo o el fondo oscuro de la montaña.

En un acercamiento más profundo, podemos señalar cómo los arquitectos Adolf Loss y Le Corbusier también estudiaron y reflejaron sus propias experiencias ante el descubrimiento de la arquitectura tradicional mediterránea en su búsqueda de los principios modernos de la arquitectura (Figs. 5 y 6).

Una consideración a la que el propio Fernard Braudel hace referencia al escribir sobre la existencia de una arquitectura mediterránea, “difícil de desentrañar desde el punto de vista histórico, en el devenir de los eventos y de la civilización que se ha sedimentado, intrincado y puesto de relieve de esta antiquísima cuenca de cambios”. Habría que preguntarse entonces, como señala Braudel, primero si existe una cultura mediterránea de habitar, y si existe, en qué medida es reconocible a lo largo de la historia y de ello, cuál es el legado distinguible de la herencia de un pasado milenario de preservar y eventualmente re revalorizar en el actual cuando de la cultura europea.

De estos hechos, en este clima de relecturas y de polémicas en torno a los años treinta, es cuando se comienza a fraguar la noción de mediterraneidad que al inicio y tras varios intentos de posicionarse ven la luz las primeras investigaciones entre las que destaca una vía italiana hacia la arquitectura moderna donde la afirmación de la identidad viene relacionada con la arquitectura nacional y la voluntad de desvincularse de la supremacía de la arquitectura moderna europea.

Se inicia por tanto un camino de debate argumental que no siembre ha sido lineal en sus ideas, posturas, caminos e hipótesis donde destacar por encima de todo, el mérito de la creación y proyectación de obras de gran interés que han ampliado notablemente la cultura arquitectónica mediterránea, de sus formas podremos descubrir en la arquitectura del turismo una línea de trabajo no tan desconocida, pues a nuestro entender, muchas de las relaciones que se llegaron a establecer en estas lecturas sobre lo mediterráneo, se intentaron trasladar bajo los ejemplos concretos construidos bajo etiquetas de "neo-mediterráno" o pueblos típicos al modo de *neos*.

Como conclusión podemos señalar que no es fácil responder a todos estos interrogantes formulados, pero sí se podría probar reduciendo el discurso a su esencia esquemática, pues viene siendo innegable que el "*Mare Nostrum*", por retomar la antigua denominación de edad romana, había representado por muchos siglos la cuenca de intercambios comerciales y el teatro primario de conflictos bélicos, junto a ello, el Mediterráneo siempre fue el Lugar por excelencia de transmisión cultural, "el mediterráneo como lugar común". En este sentido, la etimología misma del topónimo de "*médium-terrarum*" demuestra con inmediatez la idea de una concavidad de agua circunscrita, agua que funde un intervalo espacial y al mismo tiempo, de interconexión física entre las mismas, de punto medio.

LOS VIAJES DE UN MAESTRO
EL VIAJE COMO ACONTECIMIENTO. EL SABER VER

Josefina Pozas Guzmán

Fig. 1. Luis Barragán en un barco, emprendiendo su viaje a Europa.

Fig. 2. En *Luis Barragán, La Revolución Callada.*

"…No se preocupen tanto por ver lo que Barragán hizo, intenten mejor ver lo que Barragán vio"[1]. El viaje es la ocasión idónea para el despertar de la mirada. Un nuevo ser aguarda detrás de cada movimiento, de cada viaje, de cada nueva ciudad, jardín o paisaje. "Yo estoy influenciado por todo lo que veo" afirmaba Luis Barragán.

El México que a Barragán tanto fascinó se le presentó, desde su infancia, aun con rasgos de un país rural. En Guadalajara, su ciudad natal, gozó de los privilegios de nacer en una familia de terratenientes, teniendo como referencias arquitectónicas grandes caseríos y hermosos campos, dividiendo su niñez entre la Ciudad de Guadalajara, donde atendía a escuelas religiosas, Chapala y la Hacienda los Corrales en la zona de Mazamitla caracterizada por una rica arquitectura vernácula (Fig. 2).

Mientras que sus primeros años los pasó mayormente en la zona de Guadalajara, sin conocer siquiera la capital del país, su juventud se abrió pasó mediante una serie de largas y cortas estancias que realizó fuera de México. Cada uno de estos periplos, en especial los europeos, marcaron las diferentes etapas de crecimiento y cambios ideológicos que transcurrieron a través de su vida.

El primero de sus viajes fue puerta abierta hacia la creatividad, fomento de futuros viajes y experiencias. En él encontró, sin pretenderlo, personas,

1. Consejo que dio Luis Barragán a unos estudiantes que visitaban su casa de Tacubaya. Según indica Antonio Ruiz Barbarin en el libro *Luis Barragán frente al espejo, la otra Mirada.*

Fig. 3. Juan Segura, Edificio Ermita, Ciudad de México, 1931, en *Luis Barragán, La Revolución Callada.*

libros y momentos determinantes para su formación y obra. Estas experiencias le marcarían un camino a seguir ya sea por afinidad o rechazo. Mediante el estudio de este primer viaje europeo, me interesa adentrarme en los acontecimientos que lograron hacer a Barragán reconocer a México en el extranjero.

LOS AÑOS EN GUADALAJARA

> "Yo encuentro que la casa popular de México es de una belleza increíble"[2]. Comentó Barragán, "Estoy enraizado en México, tuve la suerte de haber vivido en provincia, en pequeños pueblos, y haber conocido mucho la vida de las rancherías. En mi infancia están mis mejores recuerdos y mis mejores sueños. … Inconscientemente los recuerdos de mi infancia resurgen en mi obra…"[3].

En los alrededores de Guadalajara la vivienda y costumbres populares aun prevalecían, tanto así que el caballo era comúnmente utilizado como medio de transporte. Su ciudad natal que gozaba en ese entonces de estabilidad económica gracias a sus grandes latifundios e inversiones extranjeras, optó por un aislamiento ideológico de la ciudad de México que fungía en ese entonces, como el gran centro cultural. Guadalajara se convirtió en una potencia cultural fuerte, adoptando modelos Europeos, principalmente de París. Se formaron agrupaciones de artistas e intelectuales que ejercerían una influencia importante en el futuro plástico del país[4].

Los estilos arquitectónicos promovidos por la capital comenzaban a tomar fuerza en el país en los años 20. Existían dos vertientes principales en la Ciudad de México, una con fuertes bases en el neo prehispánico y otra de inclinación hacia lo neo colonial, esta última con claro apoyo gubernamental que pretendía convertirla en la arquitectura oficial. En Guadalajara, comenta Díaz Morales, "hubo algunos arquitectos y algunos ingenieros que empezaron a querer revivir lo colonial con la moldura, creyendo que las molduras eran lo colonial y no el sentido espacial. A partir de entonces tuvimos nosotros (refiriéndose a la Escuela Tapatía de Arquitectura[5]) esa obsesión por el espacio, no por la moldura, no por la forma exterior. Fue entonces también cuando apareció Luis Barragán"[6] (Fig. 3).

SU PRIMER VIAJE. EL PRIMER PASO HACIA LA ARQUITECTURA

> "Desde chico me han gustado las cosas bonitas, y después vi que la arquitectura era lo que me gustaba: los aleros, los tejados, las plazas de los pueblos. De ahí vienen mis gustos, mis influencias. Una vez me recibí de ingeniero me fui a Europa dos años, no a estudiar, sino a ver"[7].

El primero de sus viajes a Europa, probablemente el más significativo, lo realizó en la década de los 20, cuando la arquitectura internacional y el pensamiento moderno estaban en apogeo. Su padre le otorga esta oportunidad de conocer el viejo mundo al culminar sus estudios de ingeniería, dejando pendiente su titulación de arquitecto[8]. Partió en Mayo de 1924 probablemente desde Río de Chapala en tren hacia Guadalajara para después embarcar desde Veracruz a Le Havre Francia y tomar un tren a París. El relato del trayecto denota el ritmo de vida de aquellos, viajar en aquel entonces era un lujo permitido sólo por la élite de la sociedad. El Dr. Zugola, el Lic. Arriola y A. Basave lo acompañaron en sólo parte de esta aventura, ya que Barragán decidió alargar su estadía unos meses más y volver solo.

2. RIGGEN, Antonio, *Luis Barragán. Escritos y Conversaciones*, El Croquis editorial, Madrid, 2000, p. 75.
3. RIGGEN, Antonio, *Luis Barragán. Escritos y Conversaciones*, op. cit., p. 117.
4. Tal es el caso de David Alfaro Siqueiros o de José Clemente Orozco o el Dr. Atl por nombrar algunos.
5. El término Escuela Tapatía de Arquitectura aparece, aproximadamente, a mediados de los años 1980, y es usado por primera vez por Juan Palomar Varea en referencia al grupo de arquitectos –Luis Barragán, Ignacio Díaz Morales, Rafael Urzúa y Pedro Castellanos– que, haciendo su obra en Guadalajara durante los años 1928 a 1936, crean una tendencia regida por características comunes en circunstancias especialmente diferenciadas del resto de la producción arquitectónica entonces encontrada. PALOMAR Varea, Juan. "Figuras contra un paisaje: precursores de la arquitectura contemporánea tapatía," en ALDANA Mijares, Miguel, et al. Arquitectura Contemporánea Tapatía, Catálogo para exhibición, Guadalajara, verano de 1993. p. 11. En GARZA SASTRE, Antonio, tesis doctoral *Mirar y Transformar. La Herencia Hispana en la Arquitectura de Luis Barragán*, UNAV, Pamplona 1996.
6. Comenta Ignacio Díaz Morales en una entrevista para Enrique de Anda en *Luis Barragán, Clásico del Silencio*, Enrique X. De Anda (coord.), Escala, Bogotá, 1989.
7. URRUTIA, Elena, Uno más Uno, 26 Julio, 1980.
8. Al regreso a México de su primer viaje a Europa, la opción de obtener el título de arquitectura había sido cancelada por la desaparición de la Facultad de Arquitectura de Guadalajara. Luis Barragán nunca obtuvo el título de Arquitecto.

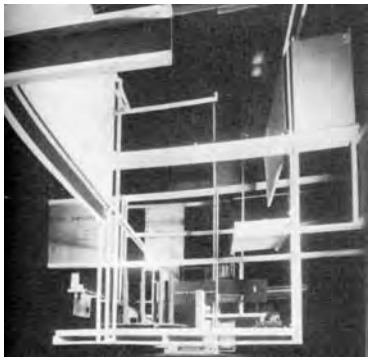


Fig. 4. Pabellón de L´Espirit Nouveau de Le Corbusier, 1925, en *Luis Barragán frente al espejo.*

Fig. 5. Pabellón austriaco de la Cité dans L´Espace, de F. Kiesler, 1925, en *Luis Barragán frente al espejo.*

Fig. 6. Pabellón soviético en la Exposición de París de 1925. Konstantin Melnikov, en *Luis Barragán frente al espejo.*

En año y medio visitó París, España (Madrid, Poblet, Segovia, Salamanca, Toledo y Granada), Italia (Florencia, Roma y Tivoli) y Grecia. Francia y España protagonizaron el viaje, mostrándole la clave de lo que sería su obra madura, desde lados opuestos. Debido a que uno de los fines del viaje fue el afinar y practicar el francés, Barragán aprovechó para pasar varias semanas en París. Era el lenguaje de los cultos y bien educados en México en el siglo XX, ya que las principales obras de poesía y literatura se encontraban en ese idioma.

PARÍS

En París, coincidió con la *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes 1925*, ése fue el primer contacto físico con las ideas vanguardistas del momento. Su primera impresión fue de rechazo, "Nada había en ese caos maravilloso en que pudiera reconocerse; nada que tuviera correspondencia con el universo estético que era el suyo: con los caminos de herradura, las plazas llenas de pájaros, los caserones de múltiples patios, el urbanismo de dimensiones convívales, los silencios de acequia y firmamento"[9]. Esto refiriéndose a la obra vanguardista de arquitectos como Le Corbusier, Robert Mallet-Stevens, Federick Kiesler y Konstantin Melnikov, con quienes en ese tiempo discrepó ideológicamente.

Claro estaba que nada de lo que estos arquitectos presentaran lograría hacerle ecos de su vida rural. Le Corbusier, participó con el pabellón del *Éspirit Nouveau*, digno manifiesto de la nueva expresión arquitectónica de conceptos revolucionarios que manifestaba en la revista *L'Éspirit Nouveau* o en su libro *Vers une architecture* (1923). Otro de los exponentes fue Melnikov, con la innovadora corriente constructivista rusa que mostraba, desde la arquitectura, el socialismo como movimiento gobernante en Rusia. Y Federick Kiesler, que participó con el pabellón austriaco llamado *Cité dans l'espace* siguiendo los ideales del De Stijl (Figs. 4, 5 y 6).

Sin embargo, en esta misma muestra, Barragán haría uno de sus mayores descubrimientos: una obra discreta alejada de las vanguardias del momento, unos jardines hechos por Ferdinand Bac, que era escritor y arquitecto. Fue lo único con lo que se pudo reconocer en esa exposición, "como nosotros en México tenemos herencia mediterránea por España", comenta Díaz Morales, "y especialmente por lo árabe, entonces entendíamos muy bien, y veíamos afín a nosotros el espíritu mediterráneo que campeaba en los jardines de Ferdinand Bac"[10].

9. ALFARO, Alfonso, *Voces de Tinta Dormida*, Libros de la Espiral, México, 1996, p. 33.
10. Comenta Ignacio Díaz Morales en una entrevista para Enrique de Anda en Luis Barragán, Clásico del Silencio, Enrique X. De Anda (coord.), Escala, Bogotá, 1989.

Fig. 7. Luis Barragán paseando por los jardines del Generalife en la Alhambra de Granada, 1924, en *Luis Barragán frente al espejo.*

Barragán, en este primer viaje, adquirió por lo menos siete de los escasos cien ejemplares que se tiraron del libro *Jardins Enchantés* (1925) de Ferdinand Bac para regalárselos a sus amigos, quienes impulsados por esta influencia formaron la llamada Escuela Tapatía de Arquitectura[11]. "…nos trajo Luis los libros aquellos, nos platicó sus impresiones, y encontramos un refugio en medio de aquella confusión en que no sabíamos cual era realmente el camino y la luz"[12].

Mientras las corrientes impuestas desde la capital se apoderaban del ambiente arquitectónico, los jóvenes de la Escuela Tapatía exploraron un camino que respondiera sus inquietudes personales. De esa buscada independencia intelectual, con respecto al centro del país, surge una vía directa de contacto que el grupo tapatío establece con Europa, por ser el principal polo cultural del mundo; llegándose a convertir en un verdadero centro de acopio de publicaciones, posteriormente traducidas, provenientes de aquel continente, incluidas por supuesto aquellas de arte y arquitectura[13].

> "Cuando en 1925 llegó el libro de Le Corbusier 'Hacia una Arquitectura', estábamos nosotros (refiriéndose a la Escuela Tapatía de Arquitectura) con una desorientación tremenda: Le Corbusier, el neo colonialismo de México y luego el estructuralismo que empezó a venir de los Estados Unidos[14]; usted comprende que estábamos en un estado de confusión y de preocupación de no saber a qué atenernos, ¿bueno por fin cual es lo ortodoxo? esto o aquello, nos preguntábamos, y como eran tendencias tan dispares pues nos hizo pensar muchísimo. Estando en eso Luis va a París a la Exposición de 1925 y se encuentra ahí a un paisajista francés, Ferdinand Bac, que había presentado en la misma Exposición un jardín prototipo"[15].

ESPAÑA

Si bien fue Ferdinand Bac el que despertó en Barragán el anhelo por la arquitectura de jardín, fue entonces el encuentro con la Alhambra en España lo que marcó un parte aguas en su pensamiento arquitectónico. En ella experimento la magia y misterios espaciales de contrastes y vio todo aquello que leyó en los libros de Bac: "Para visitar el patio de Los Arrayanes en la Alhambra, camina uno por un túnel muy pequeño –yo ni siquiera podía enderezarme– y en un momento dado, independientemente del olor de los arrayanes y del mirto que llegaba a través del túnel, se me abrió el espacio maravilloso de los pórticos muy contrarrestados de ese patio contra los muros ciegos y el ruido del agua. Esta emoción no se me ha olvidado jamás"[16]. "Contenía lo que debía de tener un jardín bien logrado, nada más que el universo entero" (Figs. 7 y 8).

Descubrió cómo esta arquitectura que se cerraba hacia el exterior, albergaba un interior íntimo de múltiples emociones que se alejaba de la arquitectura moderna, fría y aburrida. Para Barragán, la belleza de la arquitectura islámica, residía en el hecho que en ella se tocan dos extremos: "el misterio de la religión y la magia de la sensualidad, casi del erotismo"[17]. Ya que, para él la arquitectura es un arte y nos da valores espirituales, va más allá de los valores físicos, logrando trascender lo cotidiano haciéndolo bello. "Toda arquitectura que no exprese serenidad no cumple con su misión espiritual"[18].

Barragán buscaba, sin advertirlo, los ecos de su infancia. En España, a diferencia de París, encontró el ejemplo sublime de los ideales estéticos de su tiempo y de su cuna[19]. Con su visita a Andalucía Barragán confirmó sus creencias arquitectónicas dándose cuenta del gran potencial que tenía aquello que

11. PALOMAR, Juan, *Los fundadores de la Escuela tapatía, La arquitectura Mexicana del siglo XX*, Coordinador Fernando González Gortazar, CNCA, México, 1994. En GARZA SASTRE, Antonio, tesis doctoral *Mirar y Transformar. La Herencia Hispana en la Arquitectura de Luis Barragán*, op. cit.
12. GONZALEZ GORTAZAR, Fernando, Ignacio Díaz Morales habla de Luis Barragán, op. cit., p. 35.
13. GARZA SASTRE, Antonio, tesis doctoral *Mirar y Transformar. La Herencia Hispana en la Arquitectura de Luis Barragán*, op. cit.
14. Junto a los movimientos nacionalistas también se hacían presente las diferentes influencias del exterior como el denominado Estilo Internacional, en especial el racionalismo, y el fugaz Decó.
15. Comenta Ignacio Díaz Morales en una entrevista para Enrique de Anda en Luis Barragán, Clásico del Silencio, Enrique X. De Anda (coord.), Escala, Bogotá, 1989.
16. BARRAGAN, Luis, en Luis Barragán. Entrevista, por Elena Poniatowska, México D.F., Noviembre 1976, publicado en RIGGEN, Antonio, *Luis Barragán. Escritos y Conversaciones*, op. cit., p. 115.
17. SCHJETNAN, Mario. "Conversación de formas. Mario Schjetnan entrevista a Luis Barragán" en *En el mundo...*, op. cit., p. 77. En GARZA SASTRE, Antonio, tesis doctoral *Mirar y Transformar. La Herencia Hispana en la Arquitectura de Luis Barragán.*
18. MAISTERRA, Nemesio, *Luis Barragán. Obra en Guadalajara*, Tecnológico de Monterrey, Guadalajara, 2002, p. 4.
19. ALFARO, Alfonso. *Voces de tinta dormida: La biblioteca...*, (versión original), op. cit., p. 26.

Fig. 8. Luis Barragán, boceto de Les Colombières con notas sobre colores, 1931, en *Luis Barragán, La Revolución Callada.*

admiraba en la arquitectura vernácula de los pueblos mexicanos. Al descubrir esto, Barragán dio nombre a todos aquellos aspectos que había aprendido a amar de México: los recintos vastos y recogidos, las texturas elementales, las líneas puras, los volúmenes macizos. Luis Barragán llamó a todos estos elementos *Mediterráneo*[20], ya que por fin les había encontrado su raíz.

Así como los españoles abrazaron su herencia árabe[21], Barragán nos enseñó, mediante una arquitectura renovada, a abrazar nuestra herencia indígena e hispana. Ésta es una de las razones por la cual España fue el destino más importante de sus viajes al exterior. Además de reconocer su propia cultura en España, encontró ahí la poesía con la que habría de embrujar toda su obra, siendo que en ella, se apoyaba otro gran pilar sobre el cual formularía su lenguaje[22].

España primero y luego Francia, habían de abrirle la puerta a otros universos igualmente importantes para su proyección artística: el Mediterráneo, las tierras árabes y luego, más lejos, el África negra...Si lo nuestro es de muchos, ¿Qué sentido tiene llamarlo nuestro…?[23]

El desarrollo artístico de Barragán no se dio de la noche a la mañana. Fue, como en todo proceso de madurez y asimilación, un ir y venir de ideas y estatutos. A su regreso del viaje a Europa, Luis Barragán construyó más de una veintena de casas junto a algunos constructores y su hermano Juan José, también ingeniero. En esta etapa, de 1927 a 1935 encontramos referencias claramente moriscas en las casas de Robles León, Robles Castillo, I. Franco y Gustavo R. Cristo entre otras. Los generosos espacios, los arcos, aleros, celosías, jardines cuidadosamente diseñados y patios daban ya señales de aquello

20. ALFARO, Alfonso, *Voces de tinta dormida: Itinerarios Espirituales de Luis Barragán*, Libros de la Espiral, México, 1996, p. 39.
21. La alhambra cuna de las tres religiones."...Con el otro hecho de su relativa fragilidad le hemos buscado varias explicaciones: renovación material 'orgánica', amor sin desmayos y, en suma, vida nunca extinta, aunque sujeta a los normales altibajos de todo lo viviente ('Alhambra de los reyes', 'Alhambra de los gitanos", 'Alhambra de los turistas'): Pero nos queda la gran explicación. La frágil Alhambra ha subsistido por la fenomenal capacidad española de 'digerir' su agitada historia." GARCÍA Gómez, Emilio, *La Alhambra: la casa real*, Albaicín SADEA Editores, Madrid, 1966, p. 2. En GARZA SASTRE, Antonio, tesis doctoral *Mirar y Transformar. La Herencia Hispana en la Arquitectura de Luis Barragán*, op. cit.
22. GARZA SASTRE, Antonio, tesis doctoral *Mirar y Transformar. La Herencia Hispana en la Arquitectura de Luis Barragán*, op. cit.
23. ALFARO, Alfonso, *Voces de tinta dormida: Itinerarios Espirituales de Luis Barragán*, Libros de la Espiral, México, 1996, p. 39.

Fig. 9. Casa Robles León, Guadalajara, 1927, el patio, en Luis Barragán, La Revolución Callada.

que se avecinaba. Los elementos formales de sus primeras obras resuenan en los dibujos de Ferdinand Bac, en los espacios de la Alhambra y en las construcciones populares de la Sierra de Mazamitla (Fig. 9). No fue sino hasta después de su primer viaje a Europa que Barragán comienza a llamarse arquitecto.

LA PUERTA ABIERTA

Barragán realizó otro viaje a Europa antes de cambiarse definitivamente a la Ciudad de México. El poco tiempo que pasó entre su primer viaje y el segundo no sería representativo del gran cambio ideológico que ocurrió en él. En sus primeros años en la Ciudad de México, Barragán practicó una arquitectura racional, influenciada por Le Corbusier, y el movimiento funcionalista del que probablemente habría discutido con Federick Kiesler en Nueva York[24]. En 1940, Barragán, desmoralizado por la poca valorización de la figura del arquitecto en México, decide abandonar la profesión y dedicarse al negocio de bienes raíces. Durante estos años, Barragán enfoco su creatividad en la realización de jardines.

24. El primer destino del Segundo viaje de Barragán en 1931 a Europa fue Nueva York, en donde coincidió y estableció amistad con el artista Mexicano José Clemente Orozco y el arquitecto austriaco Federick Kiesler.

Gracias a la fortuna que logró de la especulación de terrenos, Barragán realizó una de sus obras maestras, su casa taller. Esta casa, representaría la abstracción de todas sus influencias. En ella encontramos referencias ideológicas de Bac, el misterio y sensualidad de Andalucía, las viviendas populares de México, las ideas de modernidad, todo esto con un empleo exquisito del espacio, el movimiento, la luz y el color.

El maestro tapatío confió en su mirada para crear su arquitectura. Sus viajes le representaron un ingrediente fundamental en su formación, le abrieron los ojos de la manera menos esperada en un joven arquitecto. Algo que no es de extrañar pues son precisamente los viajes los que definen muchas veces la formación del arquitecto[25].

> "Porque Luis Barragán no inventa, crea… descubriendo lo que ya estaba ahí solo que no se había visto… de esa manera. Descubre para él, descubre con otros y también descubre a partir de otros y para otros"[26].

Luis Barragán sigue hasta hoy siendo una puerta abierta hacia el despertar de la mirada. "Mi arquitectura es autobiográfica, es la memoria del rancho de mi padre donde transcurrió mi infancia y adolescencia. En mi arquitectura siempre he procurado adaptar las necesidades de la vida moderna a la magia de la melancolía por los tiempos viejos". El regreso de Luis Barragán a México marcó una influencia muy grande, a través de sus pláticas, libros, e intereses que compartía con sus contemporáneos, la Escuela Tapatía de Arquitectura, una generación muy brillante de personalidades con un gran enfoque humanista de la arquitectura.

> "Para un arquitecto es esencial saber ver, quiero decir ver de tal modo que la visión no sea interferida por el análisis racional de las cosas". *Luis Barragán*

Barragán lucho contra la corriente de sus tiempos. Irónicamente, la obra de este gran maestro tapatío, se dio a conocer más fuera de México que dentro de él. Al poco tiempo de su regreso del primer viaje a Europa, Barragán comenzó a publicar su obra, tanto la de Guadalajara, como aquella de la etapa funcionalista. Pocos arquitectos mexicanos aprobaron aquella gran herencia de la obra de Barragán en su tiempo. La exposición de su obra en el MOMA en 1976 y el premio Pritzker en 1980, ambos reconocimientos de exterior del país, lograron cambiar la visión de Barragán en México. Siendo después, el mismo Barragán quien mediante su arquitectura haría cambiar la visión de México al mundo.

> "Gracias a Barragán, he descubierto un país: para mi Barragán ha sido una puerta abierta hacia México; por ello quiero que ustedes aprovechen la misma oportunidad, es decir, que consideren a Barragán como una puerta abierta hacia el extranjero. Las puertas se pueden cruzar en ambos sentidos, hacia adentro o hacia fuera; espero que este intercambio cultural, entre Europa y México, sea tomado como una posibilidad de enriquecimiento"[27].

Así, Luis Barragán representa una puerta abierta hacia México, como río callado y caudaloso, una vertiente que va uniendo diferentes o comunes sensibilidades[28] por el mundo fomentando el interés en México. Barragán es regional, internacional y atemporal. Sumamente mexicano y sumamente universal. Su legado más importante es su forma tan personal de renovar nuestra herencia arquitectónica, enseñándonos a ver en ella, a México mismo.

25. GARZA SASTRE, Antonio, tesis doctoral *Mirar y Transformar. La Herencia Hispana en la Arquitectura de Luis Barragán*, op. cit.
26. MIJARES, Carlos, Luis Barragán y los duendes del sitio, Del descubrimiento y la creación, en *6 Cuadernos de arquitectura*, CONACULTA-INBA, México, p. 40.
27. Introducción que hace Federica Zanco, presidenta de la Fundación Luis Barragán, para el *6 Cuadernos de arquitectura*, op. cit., p. 7.
28. MIJARES, Carlos, *6 Cuadernos de Arquitectura*, op. cit.

> "Toda la historia de México, desde la Conquista hasta la Revolución, puede verse como una búsqueda de nosotros mismos, deformados o enmascarados por instituciones extrañas, y de una Forma que nos exprese…Los mexicanos no hemos creado una Forma que nos exprese. Por lo tanto la mexicanidad no se puede identificar con ninguna forma o tendencia histórica concreta: es una oscilación entre varios proyectos universales sucesivamente trasplantados o impuestos y todos hoy inservibles. La mexicanidad, así, es una reiterada manera de ser y vivir otra cosa"[29].

"La tradición es hacer la arquitectura de su época, según la vida de la época, conforme a la cultura de la época, En la arquitectura de nuestra época". *Luis Barragán*

29. PAZ, Octavio, *El Laberinto de la Soledad*, Fondo Cultural Económica, México, 1994, en *Luis Barragan. La revolución callada*, VITRA Museum, Italia, 2001, p. 276.

¿PARA QUE VENDRÁ LA GENTE AQUÍ? ROSSI, SEVILLA Y UN CORRAL DE VECINOS

Enrique Naranjo

El viaje de Aldo Rossi a Sevilla, en abril del 75, habría pasado desapercibido de no haber tenido lugar en ese contexto cultural y en esa ciudad.

Probablemente, también habría sido menos influyente para su arquitectura si hubiera sido en otra fecha. Sin embargo, cuando un grupo de jóvenes profesores de la incipiente escuela de arquitectura sevillana acuden a él, en una llamada desesperada para salvar su ciudad, comienza una relación vital entre ésta y el arquitecto, de gran repercusión formal en su obra y que le serviría para corroborar y confirmar su teoría de hechos urbanos publicada una década antes que marcó el comienzo de la arquitectura posmoderna.

A la llegada de Rossi, la ciudad agonizaba esperando una muerte que se tornaba demasiado lenta. Hacía ya más de 20 años que estaba sufriendo transformaciones considerables en su centro histórico. Tras la bancarrota de 1943 causada por la Exposición Iberoamericana del 29, en la ciudad coexistían dos realidades. Por una parte, la Sevilla propagandística, ciudad ideal, capital comercial y financiera, que mantenía sus espacios representativos como forma de atracción del turismo. Por otro lado, las difíciles condiciones de vida de posguerra y la necesidad de habitación a raíz del alojamiento del medio rural en la ciudad, aumentaron la permisividad de la clase media para la especulación inmobiliaria. Sin embargo, fue esta dualidad urbana la que llevó a la ciudad a renovar sus ordenanzas municipales para intentar consolidar una trama urbana que, tras el derribo de la muralla, había quedado dividida en intramuros y arrabales.

En 1957 se revisan las ordenanzas municipales con el fin de llevar a cabo dos grandes transformaciones a nivel urbano. Primero, restablecer la claridad del trazado romano, recuperando los ejes norte-sur y este-oeste, hasta ahora oculto bajo los restos de la ciudad árabe. Y segundo, configurar un plano de alineaciones capaz de homogeneizar la nueva trama urbana. Si bien esta actuación sirvió para consolidar la ciudad y mantener su identidad formal, la primera tuvo unas consecuencias nefastas para su identidad real. Para llevar a cabo estos cambios, se fragmentaron las manzanas destruyendo en gran medida parte de la trama histórica. Para asumir los nuevos centros comerciales de los años 70, se obviaron, hasta el punto de derribarlos, villas y palacios de principio de siglo. Entre 1955 y 1970 fueron destruidos más de quinientos edificios catalogados como modernistas, regionalistas y racionalistas.

No obstante, a principios de los años 60, la crisis del movimiento moderno ya había dejado a las ciudades europeas huérfanas de identidad social, polí-

Fig. 1. Superstudio, "Un viaje de A a B", 1969.

tica y cultural. De manera que lo que ocurrió en Sevilla solo fue un reflejo de lo sucedido en Europa. Arquitecturas cuyas ciudades habían sido configuradas bajo los encantos de la sociedad industrial, estaban acabando con la ciudad histórica. En 1965 Françoise Choay arrancaba su texto "L´urbanisme. Utopies y realites". con una sentencia clara: "la sociedad industrial es urbana. La ciudad es su horizonte[1].

Esta evolución tecnológica y economicista, dirigida básicamente por Peter Cook y los Smithson, que había acabado con los postulados del movimiento moderno, estaba destruyendo la ciudad histórica bajo la idea de una visión progresista de la ciudad. El grupo urbano Superestudio, influido por los conceptos del urbanismo unitario de la Nueva Babilonia (1960) de Constant, que había postulado un tejido urbano siempre cambiante que respondiera a la tendencia lúdica del ser humano, afirmaba en su proyecto de 1969 *Un viaje de A a B* (Fig. 1): "ya no habrá necesidad de carreteras o plazas"[2]. Y de nuevo en 1972:

> "Los objetos que necesitaremos serán solo banderas o talismanes, señales de una existencia que continua o utensilios sencillos para operaciones sencillas. Así pues, por una parte quedaran utensilios… por otra, objetos simbólicos tales como monumentos o insignias, objetos que se puedan llevar encima fácilmente si nos convertimos en nómadas o pesados e inamovibles si decidimos quedarnos para siempre en el mismo sitio".

Sin embargo, estos postulados que enunciaban la ciudad del futuro, estaban pensados desde teorías económicas y antropológicas donde la arquitectura tomaba un papel tan efímero que incluso era invisible. De hecho, esta obsesión por una ciudad cambiante que absorbiera las nuevas arquitecturas de

1. GARCÍA VAZQUEZ, Carlos, *Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 1.
2. FRAMPTON, Kenneth, *Historia Crítica de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1993, p. 292.

la ciudad tecnológica, tuvo como consecuencia la destrucción parcial de la ciudad y por tanto el reconocimiento de "la pérdida de identidad cultural (una idea que remite a Loos) por parte de un grupo de arquitectos que empezó a darse cuenta de que los códigos reduccionistas de la cultura contemporánea habían llevado a un empobrecimiento del entorno urbano"[3].

A finales de los 60, cuando las ciudades estaban siendo destruidas bajo los postulados de estas nuevas teorías urbanas, es cuando Europa redescubre los valores de la arquitectura tradicional constituyendo así nuevas formas de urbanismo entendidas desde una visión culturalista. Si en Nueva York, Jane Jacobs con *Muerte y vida de las grandes ciudades americanas* la asociaba a la cultura familiar del *village*, en Europa, estas teorías son llevadas a cabo desde posturas nada viscerales sino muy estudiadas y apoyadas por las doctrinas filosóficas del momento, de manera que se establecen posicionamientos muy conservadores pero desde los postulados de la izquierda. Como grandes defensores de estas teorías surgen en Milán un grupo de jóvenes arquitectos –gente como Gregotti, Aymonino, Tentori o Zanuso– que encabezados por Rossi habían iniciado una labor teórica como editores de la revista *Casabella*, y que bajo la tutela de E. Rogers marcan el comienzo de la *Tendenza*.

Sin embargo, la labor que inicia Rossi a principio de los 60 puede ser considerada una tarea demasiado ambiciosa ya que su principal interés es devolver a la arquitectura el valor que había tenido tradicionalmente. Mientras los teóricos italianos de aquella época, seguidores de las vanguardias y reciclados del movimiento moderno, como Bruno Zevi, entendían la arquitectura únicamente desde su contacto con otras actividades artísticas, el empeño de Rossi estuvo en buscar en la arquitectura un fundamento propio. Para ello, consideró que la arquitectura debía estar al servicio de la sociedad, dándole por tanto el valor que hasta entonces tenían las ciencias o las humanidades. De esta manera "aspiraba a articular una teoría rigurosamente racional que otorgase un estatuto científico al urbanismo, al que calificó como ciencia urbana"[4].

Ya en *Casabella* estudió la importancia del urbanismo frente al edificio, intentando recuperar los valores de lo vernáculo y poniendo en consideración los valores de la arquitectura tradicional, que tuvo su precedente en el proyecto para la *Bottega d'Erasmo* en Turín, de Gabetti y d'Isola, considerada "la primera alternativa a la estética moderna", quizás por su renovado interés por el ornato y diseño de lo especifico. Sin embargo a pesar de que en este proyecto puede considerarse que está el origen del revisionismo arquitectónico que ocuparía los años siguientes, es con *L´architettura della città*[5] cuando, en 1966, Rossi estableció las bases sobre la que se construiría la nueva ciudad de finales del siglo XX.

A pesar de todo, el movimiento moderno había conseguido mantenerse, incluso tambaleándose, ya que durante mucho tiempo estuvo ofreciendo muchas certezas. Quizás por eso, Rossi decide darle un carácter científico a su teoría sobre la ciudad, para seguir teniendo certezas (recetas), que encontrará en el estructuralismo de Saussure. La sistemática utilizada por el creador de la lingüística moderna a la hora de estudiar las oraciones, que consistía en generar unidades mayores a partir de unidades pequeñas, le servirá a Rossi para estudiar la ciudad como una estructura.

3. Ibíd. ,p. 294.
4. MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Ed. Actar, Barcelona, 2004, p. 103.
5. ROSSI, Aldo, *Architettura della città*, Marsilio Editori, Padua, 1966; (versión castellana: *La arquitectura de la ciudad*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

Así, comienza un intento de descripción de los elementos que componen la ciudad, unidades principales a partir de la cual se generarán las leyes que la construyen, generando de esa forma realidades más amplias. Así, "desde estos elementos y con ayuda de unos cuantos estudios auxiliares, deberemos comprender la ciudad como una gran representación de la condición humana"[6].

De esta forma, definirá una serie de elementos-partículas a partir de los cuales se construirá la ciudad. Habla del lugar, del monumento, de los hechos urbanos,…pero sobre todo habla del tipo. Rossi recoge con Argan, la definición de tipo dada por Quatremère de Quincy:

> "la palabra tipo no representa tanto la idea de algo que ha de copiarse o imitarse cuanto la idea de un elemento que debe el mismo servir de regla al modelo (…) el modelo, entendido según la práctica, es un objeto que se debe repetir tal cual es; el tipo es, por el contrario, un objeto según el cual cada uno puede concebir obras que nada se parecerán entre sí". ROSSI, A., *Architettura della città*,op. cit., p. 78.

Este concepto de tipología le permite construir una ciudad homogénea, dividida en áreas o barrios estableciendo una continuidad entre tipo y forma. Así, establece una continuidad morfológica antes que una identidad sociológica. Quizás porque esa identidad (que encontraremos en el monumento) "es algo permanente que ya está en posición dialéctica dentro del propio desarrollo urbano, permitiendo entender la ciudad como algo que se crea mediante puntos (elementos primarios) y áreas (barrios)"[7]. De esta forma entiende la ciudad como un continuo morfológico donde la historia, la memoria de la ciudad, se encarga de dar sentido a la diversidad.

Conociendo el contexto cultural y el marco arquitectónico en el que se desarrolla *L´architettura della città*, probablemente la importancia que en sus textos le concede a la historia en su concepción de ciudad como memoria colectiva[8] es el motivo principal de su éxito en determinados países y también de que en otros pase casi desapercibido. Fueron Alemania, Austria y Suiza, los principales países europeos donde las teorías rossianas encontraron sus más numerosos fieles. Posiblemente, porque sus ciudades, que estaban destruidas morfológicamente por la guerra, necesitaban recuperar una identidad cultural y tuvieron que recuperar la memoria histórica como referente base de su arquitectura.

Sin embargo fue en España donde encontró algo más que ciudades que quisieran poner en práctica sus teorías. Aquí encontró ciudades que corroboraban sus teorías, probablemente mejor que los ejemplos que él había considerado estudiar en su 'arquitectura de la ciudad'. Rossi había sido siempre esclavo del conocimiento y víctima del sentimiento, mostrando siempre una obsesión por el análisis y lo objetivo, por lo que la observación y verificación de datos constituían para él la base de su pensamiento arquitectónico. Escribe sobre Loos:

> 'Loos había hecho este gran descubrimiento arquitectónico: identificarse con el objeto a través de la observación y la descripción. Sin hacer cambios, sin concesiones, en fin, sin pasión creativa, con una cierta sensación de estar congelados en el tiempo'. MONEO, R., *Inquietud teórica y estrategia*…,op. cit., p. 126.

El primer punto de contacto con España es Barcelona. Quizás porque la traducción amateur que Salvador Tarragó hizo desde Melilla durante el servicio militar de *La arquitectura de la ciudad* para unos amigos, facilitó que Gus-

6. MONEO, Rafael, "La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena", A.A.V.V., en *Aldo Rossi*, Ed. Del Serbal, Barcelona, 1992, p. 38.
7. MONEO, R., "La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena", op. cit., p. 39.
8. En 1960, incorpora los movimientos surrealistas a sus estudios urbanos. La influencia de Marx y Freud se dejan ver con frecuencia pero es Carl Jung quien le hace interpretar la ciudad como lugar de la memoria colectiva.

tavo Gili la editara posteriormente, con un prólogo del mismo Tarragó. Rossi eligió Barcelona porque consideró que la ciudad respondía a las características de estudio que él necesitaba, donde la memoria histórica había conseguido perfectamente homogeneizar formalmente la ciudad mediante el *eixample*, una estructura que evolucionó a partir del tipo y la manzana y que corroboraba sus teorías sobre la tipología como generadora de ciudad[9].

Si en Barcelona su mano derecha fue Salvador Tarragó, en Santiago de Compostela fue César Portela. Si en Barcelona corroboró su teoría sobre el tipo, en Santiago pudo comprobar cómo el monumento era el que estructuraba la ciudad. Así, la película que se filmó como consecuencia del I Seminario de Arquitectura Internacional celebrado en Santiago en 1974, muestra a un Rossi fascinado por el Convento de las Pelayas, y por cómo su fachada dialoga con el espacio público que la contiene, y es que *"no hay representación más clara de lo que es la vida de una comunidad monástica sometida a la tiranía de la repetición y la regla que esta fachada del Convento de las Pelayas"*[10].

Mientras que en las otras ciudades el viaje era concebido como un proceso de verificación objetiva de datos y de exposición de su teoría, en Sevilla el arquitecto llegó como respuesta al requerimiento de un grupo de profesores de la cátedra de elementos de composición de la ETSA, entre ellos Antonio Barrionuevo o Vázquez Consuegra, que conformaban las primeras generaciones de arquitectos sevillanos que empezaban destacar en España, tras el importante cambio generacional surgido tras el fin del régimen franquista y que tuvo como consecuencia numerosas alteraciones en todas las facetas de la realidad del país.

Una de esos acontecimientos fue la democratización del espacio público. Por primera vez en décadas, la sociedad y la cultura deciden apropiarse de la calle y usarla como lugar de reunión y manifestaciones. La calle y la plaza empiezan a convertirse en escenarios de numerosos acontecimientos en Sevilla. El rock psicodélico sevillano, encabezado por grupos como *Smash*, que hasta entonces había permanecido *underground* en los patios de las casas sevillanas sale a la calle y llega a congregar a miles de personas en una Alameda de Hércules que era el referente del costumbrismo sevillano desde Manolo Caracol a la Niña de los Peines.

Por eso, si Rossi viene a Sevilla es precisamente por la manera que tiene la ciudad de vivir la calle. Si en Barcelona y Santiago verifico el tipo y el monumento, en Sevilla redescubrió el espacio público. Ese carácter humano del espacio público, que ya había encontrado Rossi en su estudio de las ciudades clásicas[11], estuvo siempre en dotar a la ciudad moderna de los caracteres y los atributos de la ciudad antigua. Sin embargo hasta entonces no había conseguido ejemplos tan claros de ciudades donde la vida cotidiana y el espacio público estuvieran tan relacionados ejemplificando de forma tan clara el concepto de experiencia humana como forma de construcción de la ciudad. Los situacionistas habían descrito la situación construida como "el momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos", sin embargo Rossi descubre en Sevilla una ciudad donde esto ocurre de manera espontánea y que lo que activa esta situación (en este caso no construida sino real) es la memoria colectiva que tiene en la tradición urbana su máximo exponente.

9. Allí junto a un grupo de arquitectos catalanes fundó la revista *2C Construcción de la ciudad* que se mantiene vigente entre 1975 y 1982.
10. En una entrevista con César Portela, el arquitecto dice del seminario que "se dijeron algunas cosas que no se habían dicho nunca desde la Segunda Guerra Mundial, y tenían como trastienda un trabajo teórico de Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*".
11. Para el estudio del hecho urbano en la ciudad clásica véase la obra de Rossi, ROSSI, A., *Architettura della città*, op. cit., pp. 209-219 y 228-234.

Fig. 2. Imagen del Pasaje de Valvanera.

Rossi reconoce la ciudad paseando por plazas y callejones donde en cualquier momento puede tener lugar una situación real que lo convierta en hecho urbano. Por supuesto recorrió los monumentos más conocidos de la ciudad –Giralda, Catedral, Alcazar…–, sin embargo fueron los pasajes y corrales de vecinos los que causaron en él mayor interés y admiración. Quizás porque sus escaleras y terrazas, su largos corredores y sus columnas verdes de fundición novecentista, le recordaban a aquellas viejas casas de Milán, a los corrales y galerías de su ciudad, de los que se sentía excluido por su infancia burguesa y donde entraba con curiosidad y temor[12], aunque también porque comprobó cómo las necesidades de crecimiento de la ciudad habían ido modificando morfológicamente las trazas de los edificios descubriendo nuevas formas surgidas de esa evolución tipológica.

Esta experiencia milanesa que Sevilla devuelve a Rossi la encuentra el arquitecto en muchos rincones de la ciudad pero fundamentalmente en el Pasaje de Valvanera (Fig. 2).

Valvanera es uno de los máximos exponentes de la 'arquitectura larvaria', que escarba buscando bolsas de espacio público en el interior de las manzanas. Tiene su origen en un antiguo corral de vecinos, que previamente había sido reciclado de una bodega. En este corral, como en muchos otros, reconocemos cómo la especulación convirtió el patio en pasaje, sin embargo las posteriores ampliaciones no hacen más que recordar la intención original de seguir perforando la manzana para establecer e integrar el pasaje en el recorrido de la ciudad[13]. Esta superposición de estratos históricos unidos por la memoria colectiva, donde lo humano construye la ciudad, es lo que entusiasma a Rossi.

12. ROSSI, Aldo, *Autobiografía Científica*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p. 28.

13. Para el estudio de la arquitectura del Pasaje Valvanera, véase, TRILLO DE LEYVA, J.L, *Sevilla: La fragmentación de la manzana*, Conserjería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía y Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992, pp. 193-205.

En su *Autobiografía Científica* ya aparece una imagen del Pasaje de Valvanera, aunque el pie de foto reza 'patio sevillano', como si no quisiera desligarlo del carácter de 'tipo' (dinámico) para convertirlo en monumento (estático), *"… Valvanera e una casa e una strada, un ponte e un percorso… potrebbe essere un racconto o un film… considero Valvanera il migliore dei miei progetti…"*. ROSSI, Aldo, *Autobiografía Científica*, p. 29.

Fig. 3. Casetas en la Feria de Abril de Sevilla.

Fig. 4. Proyecto para *Le Cabine dell´Elba*, 1979.

Pero, si la ciudad y el contexto histórico son claves para entender la llegada de Rossi, la fecha del viaje, abril de 1975, permite al arquitecto conocer la Feria (Fig. 3), afirmando "… En Sevilla conviven dos o más espíritus, en Semana Santa y en Feria. Esas son, quizás, las mayores arquitecturas que he conocido".

Más allá de la recuperación del recuerdo ausente de las casetas de playa del Veneto o de las pequeñas construcciones de madera del Delta del río Po, que perseguían a Rossi en sus viajes desde Milán a Venecia, la Feria le causa tal impresión que la considera uno de los mayores hechos urbanos de la ciudad, llegando incluso a tenerla presenta en su proyecto para *Le cabine dell´Elba* (Fig. 4).

> "… la construcción constituye algo así como el elemento primario en el que arraiga la vida. Este concepto lo he podido ver claramente, sobre todo, en algunos hechos urbanos de Sevilla. El inmenso campamento distribuido rígidamente como una ciudad romana, las paredes divididas según la mínima dimensión de las casetas, las grandes entradas triunfales, son la estructura débil, pero de precisas relaciones, del inquietante y convulso cuerpo destinado a acoger la vida fugaz de la Feria". Ibid., p. 30.

Rossi disfrutó de todas estas experiencias acompañado por esos profesores que tanto insistieron en su viaje. Junto a ellos y a los que promovían el Seminario de Arquitectura y Ciudad, fundado por Paco Torres y Francisco Barrionuevo, decide que sea Sevilla la ciudad que albergue el II Seminario Internacional de Arquitectura de 1976, continuando la labor que se inició en Santiago de Compostela dos años antes. Este seminario, que se llevo a cabo con el nombre *Transformaciones e intervenciones en una ciudad mediterránea: Sevilla*, generó en los participantes más dudas que certezas. Las dudas surgían a la hora de valorar los trabajos de proyectación derivados y realizados durante el seminario, sin embargo, iban abriendo paso poco a poco a la certeza de que la relación análisis-proyecto era no solo no determinista sino siquiera siempre posible en los términos propuestos por Rossi. Aun así, tuvo la

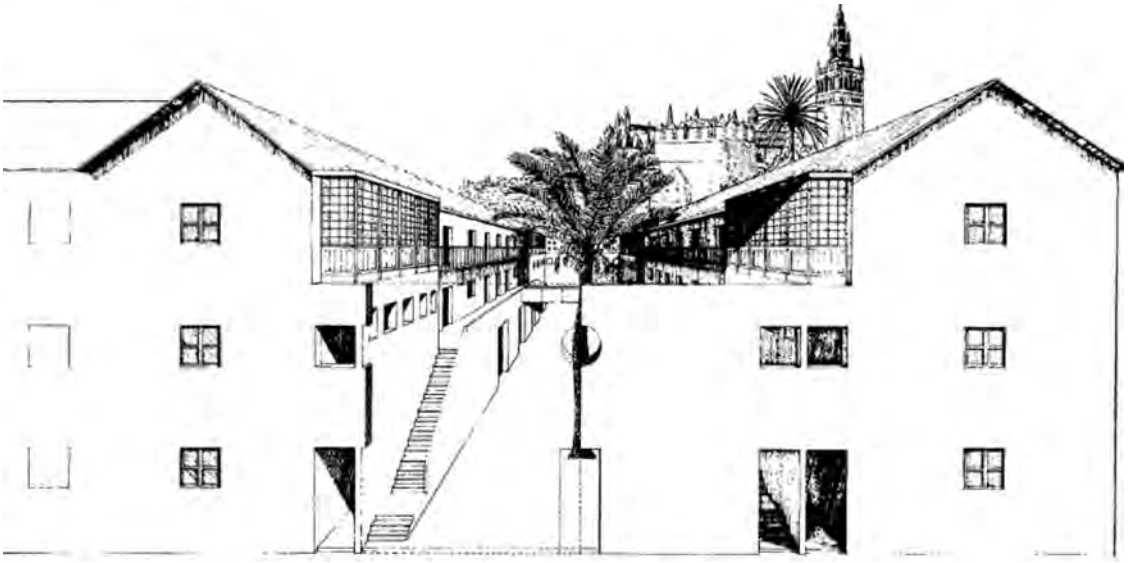


Fig. 5. Perspectiva del proyecto para el Corral del Conde.

ocasión de materializar los análisis derivados del seminario, gracias al encargo que recibe para realizar un proyecto sobre el Corral del Conde (Fig. 5).

Su primera aproximación a la intervención propone su restauración tipológica. La demolición del corral, de muros de carga y viguería de madera en mal estado, permite una reconstrucción mediante forjados y galería con perfiles metálicos, reconsiderando la dimensión de la crujía[14].

> "El corral e la casa de vecinos a Sevilla sono Sevilla molto di piu di qualche arco o ferro battuto che possiamo perderé tranquilamente…La prima volta che ho visto el Corral del Conde ho notato come mai la giustezza di questa ipotesi: la forza di una tipología che sobrastava la definizione architettonica, i materiali, lo stesso stile…" Ibíd., p. 23.

Sin embargo, esta solución es rechazada por el arquitecto de Bellas Artes, y en la segunda, Rossi empieza a ver el edificio como un elemento que forma parte de la ciudad. Ahora está formado por dos crujías que se construyen en torno a un patio, y en sus dibujos emergen del patio los monumentos-símbolos de la ciudad –Catedral, Giralda, Alcazar–, del mismo modo que en los grabados históricos emergen del caserío sevillano. Con esta segunda intervención parece que haya comprendido el comportamiento urbano de Sevilla, colocando los monumentos en el patio y sustituyendo la ciudad por el patio, comprendiendo a la perfección como la autonomía de la casa junto a los elementos simbólicos de la ciudad pueden conformar una misma realidad urbana de manera que "la arquitectura de la casa (del patio) podría ser considerada una analogía de la forma de la ciudad".

Pero Rossi mantuvo con Sevilla una relación bidireccional. No solo se sirvió de ella para revalorizar su teoría, sino que dejó una huella arquitectónica tan profunda en la ciudad que actualmente es la base de la arquitectura y el urbanismo sevillano. Con motivo de la inauguración de una exposición organizada por la Escuela de Arquitectura, el 24 de Abril, pronuncia la conferencia *Cuestiones de los centros históricos*. Es entonces cuando se produce el inter-

14. TORRES, Francisco, "Nota sobre un proyecto para Sevilla" en *2C Construcción de la ciudad*, 1979, n. 14, pp. 23-25.

Fig. 6. "Misterio y melancolía de una calle", pintura de Giorgio de Chirico.

cambio cultural y arquitectónico con la ciudad. Rossi verifica en Sevilla lo que había explicado en sus libros. Y los arquitectos sevillanos comprueban en primera persona, que las teorías que tanto habían admirado y copiado de los libros del maestro italiano, se encontraban en su ciudad. En sus jardines, en sus patios, en sus callejones…. Esos jóvenes arquitectos encontraron allí una arquitectura que daba por fin muerte al movimiento moderno, alejándose de las utopías del momento, para verse posteriormente reflejadas en la arquitectura sevillana de finales de siglo.

La casa Rolando de Vázquez Consuegra o el plan parcial para la barriada Pino Montano de Cruz y Ortiz, son dos de los ejemplos más significativos de la influencia de la arquitectura rossiana en la ciudad. Pero también lo son la casa Rueda de González Cordón (con un estudio sobre el azulejo en fachada de Pérez Villalta), las casas del casco histórico de los hermanos Sierra o la manzana de viviendas de la calle Valparaíso de F. Barrionuevo.

Sin embargo, el primer viaje, el que ocurrió en Feria, cuando descubrió que la ciudad mutaba morfológicamente y se convertía en escenario humano, fue

el que unió para siempre al arquitecto y a la ciudad. Un escenario que estaba muy lejos de lo que él imaginaba cuando estudiaba las pinturas de Giorgio de Chirico (Fig. 6). Quizás porque esa escenografía pensada por Rossi, creada por espacios desnudos a la espera de que alguien los rescate y los convierta en un marco inesperado, la llevaba Sevilla a su expresión máxima, de tal forma que aquí, los espacios no sólo configuran el escenario sino que se mantienen durante toda una semana en continuo estado de transformación, dibujando una escenografía de fragmentos de situaciones vividas y vestidas de lunares.

PRESENCIAS Y AUSENCIAS DE LE CORBUSIER Y WALTER GROPIUS EN EL PAÍS VASCO

Francisco Javier Muñoz Fernández

I

A partir de 1927 los jóvenes arquitectos Fernando García Mercadal en Madrid, Josep Lluís Sert en Barcelona y José Manuel Aizpúrua en San Sebastián, ávidos de novedad, asumieron el papel de ángeles anunciadores de una nueva arquitectura, que nada tenía que ver con la que se estaba desarrollando en España. Junto con otros compañeros de avanzada, como el escritor Ernesto Giménez Caballero y el ambiente creado por todo tipo de manifestaciones de vanguardia, los arquitectos autoproclamados modernos comenzaron así una predicación interesada y voluntariamente provocadora de una arquitectura que tenía que llegar para salvarnos, redimirnos y hacer de nosotros unos hombres nuevos.

Las conferencias, las revistas, los libros, las exposiciones, los concursos y los primeros ensayos, fueron algunos de los medios a través de los que los arquitectos más aventados canalizaron sus propuestas, con el fin último de crear el ambiente propicio para su desarrollo. Los libros, los artículos y las obras de algunos de los principales protagonistas de la nueva arquitectura en Europa como Le Corbusier y Walter Gropius, junto con sus conferencias y viajes al País Vasco en 1930, fueron además un acicate para que el racionalismo se concretara en las ciudades vascas de manera definitiva.

II

En 1923 Le Corbusier publicaba *Vers une Architecture,* y dos años más tarde el libro junto con el pabellón del *L'Esprit Nouveau* del arquitecto suizo en la Exposición de Artes Decorativas de París, alcanzaban una gran repercusión en España[1]. En el edificio Mercadal vio materializados todos sus "escritos polémicos" que "tanta sugestión ofrecían a los que entonces éramos jóvenes y buscábamos nuevos caminos"[2]. Mientras que la publicación llegó a convertirse en una biblia que se sabían de memoria, y que Sert calificó como "una revelación (…) de repente, alguien habló claro, una precisa línea general se hizo aparente; pocas frases y algunos ejemplos fotográficos"[3]. De hecho en esta trascripción de las experiencias de juventud de Le Corbusier, en la que reclamaba una arquitectura acorde con el espíritu de la época "del cemento y del automóvil"[4], primó el uso de aforismos y eslóganes como "una casa es una máquina" o "arquitectura o revolución"; así como la provocación, la tensión y la seducción verbal y visual con una gran capacidad de seducción que nada tenía que ver con el tipo de arquitectura que se había desarrollado hasta entonces en España.

1. MOYA, Luís, "Idea sobre un genio en edad juvenil", en *Nueva Forma*, 1969, 40, sin paginar. La primera referencia del libro a Le Corbusier en España la realizó Leopoldo Torres Balbás para censurar el carácter de *"proclama y libelo"* de su obra, así como el dogmatismo e intransigencia de unas ideas. TORRES BALBÁS, Leopoldo, "Tras de una Nueva Arquitectura", en *Arquitectura*, agosto de 1923, 52, pp. 263-268.
2. Declaración de García Mercadal recogida en FLORES, Carlos, "Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw", en *Hogar y Arquitectura*, mayo-junio de 1967, 70, p. 39.
3. El arquitecto catalán trajo consigo el libro tras su regreso de París en 1926. SERT, Josep Lluís "La position de Le Corbusier et Jeanneret dans l'evolution de *l'architecture d'aujord'hui*, opinion de J.L. Sert", en *L'Architecture d'Aujord'hui*, 1933, 10, p.4. Cfr. en OLIVERAS Y SAMITIER, Jordi, "Le Corbusier en Barcelona. Las estancias de Le Corbusier en Barcelona y los viajes por España", en *Le Corbusier y Barcelona*, Barcelona, Fundación Caixa de Catalunya, 1992, p.19.
4. LE CORBUSIER, "Conferencias. Arquitectura, mobiliario y obras de Arte. Una casa un palacio", en *La Construcción Moderna,* 15 de mayo de 1928, 9, p. 142.

Fig. 1. José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen. 1928. Studio de Arquitectura en San Sebastián

De ahí que José Manuel Aizpúrua y su colaborador Joaquín Labayen, en uno de sus primeros ensayos como fue su Studio de arquitectura de marzo de 1928, se inspiraran en las propuestas de Le Corbusier y otros arquitectos modernos afines al neoplasticismo[5]. El centro de trabajo de San Sebastián estaba dividido por un mueble en altura, que no llegaba hasta el techo, en dos ambientes: el que actuaba a modo de recibidor con entrada directa desde la calle y en el que se abría un escaparate, y otro que ocupaba el lugar de trabajo de los arquitectos y del que partían unas escaleras laterales hacia un piso superior utilizado como biblioteca.

La separación del espacio interior a través del mobiliario se inspiró en el pabellón de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, y en otros proyectos posteriores que el arquitecto realizó en colaboración con Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand. Por lo que el mobiliario además de ser un elemento funcional y decorativo, servía para delimitar y optimizar el espacio de manera reversible. Asimismo el carácter ligero y diáfano de las sillas y mesas diseñadas por Ludwing Mies, Marcel Breuer y Gerrit Rietveld que ocupaban el estudio, ayudaban a configurar el ambiente abierto que los arquitectos guipuzcoanos pretendían; a ello también contribuía la disposición lateral de la escalera hacia la biblioteca que recorría el espacio a modo de mirador, y conseguía conferir una sensación de amplitud similar a como a la lograda por Le Corbusier en la Maison Roche-Jeanneret en París o en el pabellón de *L'Esprit Nouveau* (Fig. 1).

En el mismo año en el que Aizpúrua y Labayen inauguraron su Studio de arquitectura, se publicaba la tercera edición de *Vers une Architecture* y su autor se acercaba a España para pronunciar dos conferencias: "Arquitectura, mobiliario y obras de arte" y "Una casa. Un palacio"[6]. La presencia del Le Corbusier en España se debió a su amistad con Mercadal, a quien invitó al primer C.I.A.M. celebrado en La Sarraz en 1928, donde se constituyó el C.I.R.P.A.C. y el principal canal de difusión de la nueva arquitectura en Europa.

Los días 9 y 11 de mayo Le Corbusier, habló en la Residencia de Estudiantes de Madrid y los días 15 y 16 en Barcelona, donde entablaría una amistad y una relación de trabajo con Josep Lluís Sert en su estudio de París a partir de 1929. No en vano fue Sert quien, junto con otros jóvenes alumnos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, se dirigió a Le Corbusier que conocía gracias a sus libros, para que se acercara a la ciudad condal con el dinero que habían recolectado[7].

La estancia del principal propagandista de la nueva arquitectura, al que es posible que escucharan estudiantes de arquitectura locales y que también tuvo eco en la prensa vasca, estuvo precedida y acompañada de la publicación de algunos libros sobre su obra; así como de diferentes artículos en las revistas de la época más comprometidas con la modernidad. Entre ellos destacó el que en febrero de 1928 recogió la revista *Arquitectura*: los "Cinco puntos para una nueva arquitectura" que resumían el evangelio arquitectónico de las dos viviendas que Le Corbusier proyectó, junto a su primo Pierre Jeanneret, en la exposición de la Werkbund organizada por Mies en Stuttgart en 1927[8].

En los cinco puntos para una nueva arquitectura, esto es, los pilotis como reinterpretación de la columna, la fachada libre, la planta libre, la techumbre plana y las ventanas horizontales, Le Corbusier concretó un vocabulario de

5. Prim, 32. Archivo Municipal de San Sebastián. D-11-2431-9. MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, "Un nuevo moblaje para una nueva arquitectura. Espacio y modernidad en el País Vasco anterior a la guerra", en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, Libro CD.

6. La última conferencia dio nombre al libro Une Masion-Un Palais que Le Corbusier elaboró durante su viaje a España y editó en ese mismo año. LE CORBUSIER, *Une maison-un palais*, París, Crès et Cie., 1928.

7. Carta de Chales Éduard Jeanneret a la Asociación de Alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona fechada el 2 de mayo de 1928 y entrevista radiofónica realizada a Sert el 12 de octubre de 1973. cfr. en *Le Corbusier-José Luis Sert. Correspondance 1928-1965*, París, Éditions du Linteau, 2009, pp. 16 y 17.

8. LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, "Cinco puntos sobre la Nueva Arquitectura", en *Arquitectura*, febrero de 1928, 107, pp. 78-80. Artículo tomado de ROTH, Alfred, Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jaenneret, Stuttgart, Akadem. Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co., 1927. La reseña del mismo está firmada por GARCÍA MERCADAL, Fernando, "Revista de libros", en *Arquitectura*, enero de 1928, 105, p. 30.

Fig. 2. José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen. 1928-1929. Club Náutico de San Sebastián.

Fig. 3. José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen. 1930. Escuelas elementales de Ibarra (Guipúzcoa).

vocación intemporal ya definido en parte en experiencias anteriores como el esquema Dom-ino que él mismo desarrolló en 1914; a la vez que se propuso dar respuesta a los desafíos de la época de la máquina y consagrar el uso del hormigón armado como material propio de la nueva arquitectura.

Se trató de los mismos puntos que José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen no dudaron en aplicar en el náutico que erigieron en San Sebastián entre finales de noviembre de 1928 y finales de agosto de 1929, así como en el proyecto de escuelas elementales que realizaron para el municipio guipuzcoano de Ibarra en 1930[9] (Figs. 2 y 3).

El náutico era un edifico de inspiración maquinista y naval que, siguiendo las proclamas de Le Corbusier, imitaba a un *"barco varado"*[10]. Casi un año después de la inauguración del edificio, el 1 de agosto de 1930 Le Corbusier, de viaje por España, compartió mesa en la terraza del navío de hormigón junto con Aizpúrua y Giménez Caballero,

> "en una de esas visitas suyas de propaganda hechas, no entre las masas sociales y populares, que pretendía conquistar, sino –buen europeo– en círculos morbosamente sedientos de ideas nuevas, de hechos nuevos, de peroraciones nuevas"[11].

El náutico no gustó nada en la época, e incluso provocó que Theo Van Doesburg, refiriéndose a la arquitectura española en general señalara que:

> "El pintor arquitecto Le Corbusier creó una arquitectura paquebot, consistente en casas que no sólo recordaban barcos, sino que reflejaban sus propiedades en todos sus detalles. (...) En este aspecto, la influencia de Le Corbusier sobre la arquitectura española es de lamentar"[12].

9. "El Club Náutico de San Sebastián. Arquitectos, Aizpúrua y Labayen", en A.C., 1931, 2, pp. 20-25. "Arquitectos, Aizpúrua y Labayen. Proyectos de Escuelas elementales en Ibarra (Guipúzcoa)", en *A.C.*, 1931, 1, p. 17.

10. Así lo calificó la prensa local: "Proyecto de ampliación del Club Náutico, de los arquitectos señores Aizpúrua y Labayen", en *País Vasco*, 14 de diciembre de 1928. Aunque en la mayoría de los casos se trató de un proyecto que no agradó al público, tal como se puede comprobar en la carta de varios vecinos de la ciudad fechada el 2 de mayo de 1929, el escrito de varios concejales del consistorio fechado el 28 de mayo de 1929 y la sesión del pleno municipal del 4 de junio de 1929 incluidos en el proyecto de reforma del Náutico. Archivo Municipal de San Sebastián. D-11, 2519-10.

11. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935, p. 62. Tras la primera estancia de Le Corbusier en España en 1928, regresó en 1930 de nuevo partiendo el 19 de julio de París y llegando a Burdeos el 2 de agosto. Un año tarde en 1931 repetiría destino, en este caso acompañado por su hermano Albert, su primo Pierre Jeanneret y su amigo Fernand Léger siguiendo un itinerario recomendado por Josep Lluís Sert. Al respecto se puede consultar: LAHUERTA, Juan José, "La Spagna di Le Corbusier", en *"Espagne"*. Carnets, Milán, Electa. Fondation Le Corbusier, 2001, estudio en forma de separata sobre los Carnets de Le Corbusier.

12. DOESBURG, Theo Van, "Madrid, arquitectura de circulaciones en la imagen clásica de la ciudad. Un aeropuerto de Bergamín, Soler y Levenfeld", en Het Bouwberdrift, mayo de 1930, 11, cfr. en *Arquitectura*, 1996, 305, pp. 219-222. DOESBURG, Theo Van, "Una gracia puramente arquitectura. Conceptos radicales en la arquitectura catalana", en *Het Bouwbedrijf*, noviembre de 1929, 24, pp. 472-474, cfr. en *Arquitectura*, 1996, 305, pp. 98-99.

A la vez que Alberto Sartoris no dudó en calificar de ultraístas los edificios de Aizpúrua y Mercadal[13]. Es posible que Le Corbusier hubiera suscrito las mismas palabras que el inspirador del movimiento literario en España, Vicente Huidobro, utilizó cuando apuntó que aquellos poetas "creen que porque las máquinas sean modernas, también serán modernos al cantarlas, se equivocan absolutamente"[14]. Sin embargo posiblemente el arquitecto suizo se limitó a seguir animando a Aizpúrua y sus compañeros de avanzada a que continuaran con su labor de propaganda a favor de la nueva arquitectura y organizasen, durante el mes de septiembre del mismo año, la *Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas* que tanta importancia tuvo en el desarrollo del racionalismo tanto en el País Vasco como en España.

La exposición que tenía por objetivo "interesar al público en los problemas de la nueva arquitectura"[15], y en ella se concitaron las propuestas artísticas, cinematográficas, poéticas y arquitectónicas más novedosas del momento. En la muestra Aizpúrua presentó la marqueta del náutico y el grupo escolar para Ibarra, a la vez que se exhibieron otras obras, que en palabras de la prensa de la época, seguían el "estilo con tanto entusiasmo patrocinado por Le Corbusier"[16]. La exposición sirvió además para reunir a los principales acólitos de las formas nuevas en España que, meses más tarde, se reunieron para crear el G.A.T.E.P.A.C. – el grupo español del C.I.R.P.A.C.-, y su revista *A.C.* (1931–1937) con José Manuel Aizpúrua, Fernando García Mercadal y Josep Lluís Sert como sus principales mentores.

El interés de Le Corbusier por España, después del fracaso de sus predicaciones en Francia[17], fue fruto del deseo de encontrar un mercado propicio para sus ideas. Esta situación coincidía además con un momento en el que las diferencias con otros protagonistas de la vanguardia arquitectónica europea eran cada vez más patentes, y el arquitecto suizo, al igual que otros compañeros, matizaba su adscripción maquinista anterior a favor de una dimensión más humana y mediterránea de la arquitectura.

Por lo que la presencia de Le Corbusier en España afirmaba la raíz supuestamente mediterránea de su obra, y la "superioridad" latina frente al mundo norteño que le criticaba y que rápidamente el G.A.T.E.P.A.C. y sus miembros también asumieron y reivindicaron desde las páginas de su revista como un modo de erigirse en legítimos herederos de una tradición de la que aparentemente eran continuadores[18].

De ahí que cuando Aizpúrua se refirió al náutico en las revistas *A.C.* y *Arquitectura* en 1931[19], renegara de su experiencia de juventud, omitiera las referencias a los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier que le inspiraron, negara cualquier vinculación con la estética paquebote de sus años iniciales, y en un malabarismo no exento de contradicciones, tratara de vincular su actividad con la cultura popular mediterránea así como con las casas de pescadores cercanas; a la vez que seguidamente se interesó por el mobiliario de Erich Dieckmann, la arquitectura de Hans Schmidt, Hannes Meyer o Walter Gropius.

A partir de 1931 Aizpúrua y Labayen diseñaron una silla de médula de estructura de madera recubierta de mimbre que, se alejaba de las propuestas tubulares que habían presidido sus proyectos hasta entonces. La silla era simi-

13. SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Milán, Ulrico Hoepli, 1932, p. 24.
14. HUIDOBRO, Vicente, "Futurismo y Maquinismo", en Obras completas, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, I, p. 744.
15. *Catálogo. Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas. San Sebastián. Ateneo Guipuzcoano.*
16. GABARAIN, Ramón, "En San Sebastián. Una Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas en San Sebastián", en *La Gaceta Literaria*, 1 de octubre de 1930, 90, p. 13. Firmado R.G.
17. GARCÍA MERCADAL, Fernando, "La arquitectura moderna en Francia. Andre Lucart", en *Arquitectura*, octubre de 1927, 102, p. 360.
18. Tal como señaló Aizpúrua desde las páginas de la revista *A.C.*: "La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras tradicionales del Mediterráneo. ¡Es una victoria más del mar latino!" "Proyecto de Instituto de Segunda Enseñanza para Cartagena", en *A.C.*, n. 21, primer trimestre de 1936, p. 34.
19. "El club náutico de San Sebastián", en *A.C.*, segundo trimestre de 1931, 3, p. 20. "Real Club Náutico de San Sebastián", en *Arquitectura*, febrero de 1931, 130, pp. 43-50.

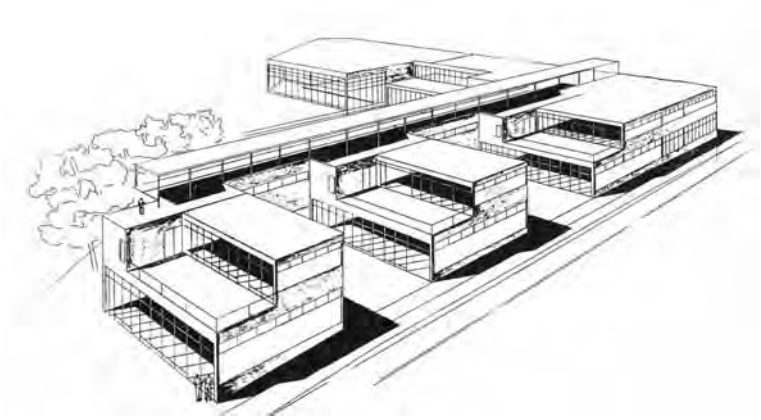


Fig. 4. José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen. 1932. Viviendas municipales de Solocoeche (Bilbao).

lar a las que el arquitecto y diseñador de muebles de la Bauhaus, Erich Dieckamnn estaba realizando con junco y madera, a la vez que tenía referencias al mundo mediterráneo al que se querían aproximar[20]. La fábrica de muebles del municipio guipuzcoano de Azpeitia, Dámaso Azcue se encargó de fabricar la butaca que se inscribía dentro del propósito del G.A.T.E.P.*A.C.* de fabricar un mobiliario económico[21]. De hecho la silla que se remitió al local del grupo en Barcelona en verano de 1932, se presentó en el stand del G.A.T.E.P.*A.C.* en la IV Feria de Muestras de la ciudad condal de 1933, y amuebló la casa de fin de semana que Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé proyectaron en El Garraf en 1934[22].

Asimismo en el proyecto para una casa en el municipio guipuzcoano de Fuenterrabía de 1932, Aizpúrua y Labayen se inspiraron en la Villa Schaeffer de Paul Artaria y Hans Schmidt en Riehen erigida en Basilea en 1927. El arquitecto donostiarra tuvo la oportunidad de visitar el edificio en febrero de 1929, junto con su colega bilbaíno Luis Vallejo, con motivo de la reunión preparatoria del III C.IA.M., a la que acudieron como delegados españoles del C.I.R.P.A.C.[23].

Mientras que la Escuela de la Asociación General de Obreros Alemanes de Bernau (Alemania) (1928-9) de Hannes Meyer que se publicó en la revista *Arquitectura* en agosto de 1928, sirvió de inspiración para el proyecto de Escuela Elemental de Trabajo de Ávila que Aizpúrua y Labayen realizaron en 1933. Así lo admitió el propio Aizpúrua en la memoria del proyecto, junto con las influencias del conocido edificio de la Bauhaus de Gropius[24] (Fig. 4).

III

En 1930, pocos meses más tarde que se celebrara la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas y se creara el G.A.T.E.P.A.C., Walter Gropius se acercó hasta Madrid, Bilbao y San Sebastián para pronunciar una conferencia sobre la "Arquitectura funcional". El 5 de noviembre estuvo en la Residencia de Estudiantes de Madrid, el día 10 recaló en el Hotel Carlton de Bilbao invitado por los Amigos de las Conferencias y la Asociación de Arquitectos de Vizcaya, y un día más tarde repitió la misma intervención en el Ateneo Guipuzcoano de San Sebastián del que Aizpúrua era miembro.

20. Algunos de los modelos del arquitecto alemán aparecieron en la revista *Viviendas*, que Amós Salvador, Carlos Arniches y Martín Domínguez también utilizaron. Asimismo la línea marcada por Aizpúrua fue la que más tarde siguieron sus compañeros del G.A.T.E.P.A.C. a través de M.I.D.V.A. (*Mobles i Decoració per la Vivienda Actual*) fundado en 1935 por Josep Torres Clavé, Josep Lluis Sert y Antonio Bonet Castellana. "Junco y acero", en *Viviendas*, noviembre de 1932, 5, pp. 32-33. "Muebles de verano", en *Viviendas*, mayo de 1933, 11, pp. 20-21.

21. Carta de José Manuel Aizpúrua fechada el 28 de julio de 1931. Carta de Aizpúrua a Josep Torres fechada el 28 de junio de 1932. Carta de Dámaso Azcue a Barcelona fechada el 20 de agosto de 1932. Arxiu Històric C.O.A.C. Fons G.A.T.C.P.A.C. Correspondencia. En 1932, el número 8 de la revista A.C. publicó varios modelos de mobiliario estándar tipo del grupo todavía en tubo de acero.

22. *"muebles de junco fabricados expresamente para el G.a.t.e.p.a.c. por Dámaso Azcue"*. "Sección de Noticias. La feria de Muestras de Barcelona", en A.C., segundo trimestre de 1933, 10, pp. 40-41. "Pequeñas casas para "fin de semana"", en A.C., tercer trimestre de 1935, 19, pp. 32-42.

23. De ella dieron cuenta en las fotografías que publicaron en la revista *Arquitectura* junto con la Villa Stein-de Monzie de Le Corbusier en Garches (Hauts-de-Seine/ Francia. 1927-8). "Casa en Fuenterrabía. Arquitectos: Aizpúrua y Labayen", en A.C., segundo trimestre de 1932, 6, pp. 26 y 54. "Preparación del Segundo Congreso Internacional de Arquitectura Moderna", en *Arquitectura*, n.119, marzo de 1929, pp. 108-111.

24. "Proyecto de escuela elemental de trabajo en Ávila. G.A.T.E.P.A.C. (G.N.)", en A.C., segundo trimestre de 1933, 10, pp. 26-27. AIZPÚRUA, José Manuel, *Anteproyecto de escuela elemental de trabajo en Ávila. Memoria, San Sebastián*, marzo de 1933. Documentació deixada a la revista per a la seva inclusió. C 6/35. Arxiu Històric C.O.A.C. Fons G.A.T.C.P.A.C. BEHNE, Adolf, "La escuela de la Asociación General de Obreros Alemanes en Bernau (Alemania). Arquitecto: Hannes Meyer", en *Arquitectura*, n.112, agosto de 1928, pp. 254-63. La Bauhaus también se publicó en la misma revista: LINDER, Paul, "El nuevo Bauzhaus en Dessau", en *Arquitectura*, n.95, marzo de 1927, pp. 110-112. BEHNE, Alfred, "El Bauhaus en Dessau", en La Gaceta Literaria, 15 de abril de 1928, 32, p. 5.

Fig. 5. Emiliano Amann. 1932- 1933. Viviendas municipales de Solocoeche (Bilbao).

La prensa anunció al arquitecto alemán presentándole como una de las figuras más sobresalientes de la arquitectura moderna, y se destacaron algunas de sus obras como el edificio de la Bauhaus en Dessau que, para el diario local *El Pueblo Vasco* era "único en el mundo y de tendencia completamente radical"[25].

En sus conferencias Walter Gropius leyó unas cuartillas redactadas en castellano, que tuvo la oportunidad de aprender entre septiembre de 1907 y abril de 1908, en el primer viaje que realizó a España junto con su amigo Hellmut Grisebach[26]. En ellas el arquitecto abogó por una arquitectura funcional, que no era ajena a la tradición entendida como el modo de aprovechar las experiencias anteriores en el presente; a la vez que se refirió a las ventajas constructivas y espaciales de nuevos materiales como el acero, el hierro y el vidrio[27]. Asimismo, apuntó la necesidad de la estandarización y racionalización de los elementos constructivos como un medio adecuado para reducir los costes de la construcción, y que mostró a través de su propia obra con el ejemplo de las viviendas de Törten que erigió en 1926[28]. El arquitecto alemán terminó refiriéndose a la importancia espiritual de la arquitectura, al señalar que la utilidad de la arquitectura no sólo tenía que satisfacer necesidades materiales, y mostró el deseo de querer influir en la sociedad a través de la arquitectura que presentó como un modo de redención y al arquitecto como un libertador.

Las ideas que expresó Walter Gropius en sus conferencias en el País Vasco se completaron con el artículo que en marzo de 1931 publicó la revista *Arquitectura* bajo el título de *"¿Casa baja, casa mediana, casa alta?"*. El texto recogía la intervención del arquitecto con motivo del III C.I.A.M. que bajo el título de "Planificación Funcional" se celebró en Bruselas entre el 27 y 29 de noviembre de 1930, pocos días más tarde de su estancia en el País Vasco. En el congreso el arquitecto alemán, al igual que Le Corbusier que también asistió a la reunión, abogó por viviendas en altura como la tipología edilicia más adecuada para solucionar el grave problema de falta de habitación de la época; ya que el coste de construcción del edificio era más barato y el aprovechamiento del solar era mayor que el de las viviendas unifamiliares[29] (Fig. 5).

Seguidamente en diciembre de 1931 la Junta de Viviendas Municipales del Ayuntamiento de Bilbao, haciéndose eco de las ideas de Gropius y otros profesionales, convocó el concurso de viviendas municipales de Solocoeche. Su objetivo fue hacer frente a la falta de viviendas y la crisis económica de la época, y para ello se propuso construir una vivienda racional que siguiese las tendencias más modernas:

> "[…] al objeto que cumpla una finalidad esencialmente social en su doble aspecto técnico y sanitario, ya que en el mismo no se persigue como principal objetivo un beneficio material o afán de lucro, sino de dotar a Bilbao de viviendas de tipo económico que reúnan las mayores condiciones de higiene o comodidad"[30].

Frente a la política estatal de vivienda social en torno a las Leyes de Casas Baratas vigente en España, que promovían la vivienda de baja densidad en propiedad. Las bases del concurso municipal prescribieron la organización de las viviendas en un bloque de cinco pisos de altura, que debía contar con zonas libres para ser utilizadas como jardín o lugar de esparcimiento. Se trataba de una estructura de inmuebles abiertos para la construcción de la ciudad que también compartieron otras experiencias de vivienda municipal anteriores y

25. "Hoy, a las seis y media, disertará el profesor Gropius", en *El Pueblo Vasco*, 11 de noviembre de 1930. El Pueblo Vasco publicó una fotografía del Bauhaus, que también apareció en la revista *Arquitectura*, así como en La Gaceta Literaria. Asimismo en 1930 la revista *Arquitectura* publicó algunas de las propuestas arquitectónicas de Walter Gropius: LINDER, Paul, "Walter Gropius", en *Arquitectura*, agosto de 1930, 136, pp. 245-245. Muchos de los comentarios de la prensa local sobre el arquitecto alemán se sirven de la información facilitada en este artículo.

26. "El profesor Gropius disertó sobre "Arquitectura funcional"", en El Día, 12 de noviembre de 1930. NERDINGER, Winfried, Walter Gropius, Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1985, p. 29. MEDINA WARMBURG, Joaquín, "Superficie y profundidad. Walter Gropius, sus viajes a España y la moderna aspiración de objetividad", en Arquitectos, 2003, 166, p. 53.

27. Información más detallada sobre la conferencia se puede encontrar en: MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, "Arquitectura racionalista en San Sebastián. Las conferencias de Fernando García Mercadal y Walter Gropius", en *Ondare*, 2004, 23, pp. 195-213.

28. NERDINDER, Winfried, op. cit., pp. 9-24. GIEDION, Sigfried, *Walter Gropius*, New York, Dover Publications, 1992, pp. 74-78.

29. GROPIUS, Walter, "¿Casa baja, casa mediana, casa alta?", en *Arquitectura*, marzo de 1931, 134, pp. 75-77, 86-87 y 109. Al artículo le siguió el texto, GROIPUS, Walter, "Triunfará la casa de diez pisos", en *Arquitectura*, marzo de 1932, 155, p. 96. LE CORBUSIER, "Tercer Congreso Internacional de *Arquitectura* Moderna. Bruselas. ¿Edificación alta, media o baja? Rapport de Le Corbusier. Conclusión", en A.C., primer-segundo trimestre de 1931, 3, pp. 33-36.

30. "Junta de Viviendas Municipales del Excelentísimo Ayuntamiento de Bilbao. Concurso", en *Boletín del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro*, 15 de enero de 1932, 3, p. 16. Asimismo sobre el concurso se puede consultar: MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier, "La contribución racionalista al problema de la vivienda. El grupo municipal de Solocoeche como modelo", en *Bilbao y sus barrios, una mirada desde la historia*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, 2007, vol.II, pp. 47-87. SANZ ESQUIDE, José Ángel, "Arquitectura y vivienda mínima en los años treinta. La contribución vizcaína al debate europeo", en Bilbao, arte e historia, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1990, vol.II, pp. 167-184.

coetáneas como el grupo bilbaíno de Torre Urízar de 1919 de Ricardo Bastida, el grupo de viviendas Las Flores que el arquitecto bilbaíno Secundino Zuazo, siguiendo modelos alemanes y holandeses, construyó entre 1930 y 1932 en Madrid; o la Casa Bloc que entre 1933 y 1937 erigieron Josep Lluís Sert, Joan Bapista Subirana y Josep Torres como encargo del Comisariarat de la Casa Obrera de la Generalitat de Catalunya[31]. Por lo que las viviendas municipales de Bilbao, tomaron como punto de referencia las ideas de los C.I.A.M., y todas aquellas que se presentaron y se llevaron a la práctica en años anteriores no sólo en otras ciudades europeas, sino que también en la capital vizcaína.

El arquitecto Tomás Bilbao teniente de alcalde del consistorio bilbaíno por el partido *Acción Nacionalista Vasca*, y presidente a su vez de la Junta de Viviendas Municipales de Bilbao, tuvo una especial relevancia en la redacción de las bases del concurso. De ahí que diciembre de 1931 el G.A.T.E.P.A.C. acordara felicitar a través de José Manuel Aizpúrua al arquitecto, o que más tarde figurara de manera nominal que efectiva como uno de los nuevos miembros del Grupo Norte del G.A.T.E.P.A.C.[32]. Además Tomás Bilbao fue uno de los miembros del jurado del concurso, que también estuvo integrado por los arquitectos bilbaínos Ricardo Bastida, Manuel I. Galíndez, Rafael Garamendi y otro arquitecto más a propuesta de los concursantes[33].

Casi la mitad de los proyectos presentados correspondían a integrantes del G.A.T.E.P.A.C. por lo que en sus manos quedaba el nombramiento de uno de los miembros del jurado[34]. En febrero de 1932 Fernando García Mercadal se reunió con Marcel Breuer en Madrid para preparar la reunión preparatoria del IV C.I.A.M. que iba a tener lugar en Barcelona pocos días más tarde, y que reuniría entre otros a Gropius y Le Corbusier además de a Sert, Aizpúrua y Mercadal[35]. En el encuentro también se propuso aprovechar la presencia del arquitecto alemán en la ciudad condal para que se desplazara a Bilbao y fuese miembro del jurado del concurso de viviendas que se había hecho eco de sus propuestas. Para tal fin Breuer acordó ponerse en contacto con Gropius y Mercadal con los organizadores. Tomás Bilbao se mostró "encantado con la idea" , que le propuso el arquitecto zaragozano por teléfono[36]. Pero el 19 de febrero Sert escribía a Mercadal comunicándole que la presencia de Gropius en el jurado bilbaíno sería imposible, debido al aplazamiento de la reunión de Barcelona a los días 29 y 31 de marzo[37].

Ante la probable urgencia por empezar a construir el grupo de viviendas, y la dificultad para poder contar con Gropius en el jurado, los arquitectos vascos y catalanes del G.A.T.E.P.A.C. acordaron nombrar a Joaquín Zarranz como miembro del mismo. No en vano el joven arquitecto pamplonés era miembro del grupo desde enero de 1932, y contaba con el respaldo de haber publicado la propuesta de vivienda mínima que realizó en colaboración con el arquitecto bilbaíno Juan de Madariaga en el catálogo de la exposición que sobre el mismo tema se organizó en el II C.I.A.M. celebrado en Frankfurt en 1929[38]. Sin embargo Mercadal, seguramente molesto por no haber contado con su opinión, se mostró contrario con la decisión y quiso imponer al arquitecto Luis Blanco Soler como miembro del jurado[39]. El arquitecto zaragozano ya había contemplado, sin consultar a nadie, la posibilidad de que José María Rivas Eulate primero y Blanco Soler después sustituyera a Gropius en caso de que éste no pudiera. Aizpúrua se mostró disgustado con la actitud de su colega, de quien había recibido un telegrama diciéndole: "es necesario acatar nombramiento

31. ZUAZO UGALDE, Secundino, "Bloque de viviendas en Madrid", en *Arquitectura*, enero de 1933, 163, pp. 11-22. ZUAZO UGALDE, Secundino, *Proyecto de un grupo de viviendas baratas y económicas*, Madrid, [s.n.], 1931. "Grupo de viviendas obreras en Barcelona. Proyecto del G.A.T.E.P.A.C. (G.E.)", en *A.C.*, tercer trimestre de 1933, 11, pp. 22-26.

32. Carta de Barcelona a José Manuel Aizpurua, fechada el 29 de diciembre de 1931 y carta de José Manuel Aizpúrua a Josep Torres fechada el 28 de diciembre de 1933. Arxiu Històric C.O.A.C. Fons G.A.T.C.P.A.C. Correspondencia.

33. También formaron partel del jurado los miembros de la J*unta de Viviendas Municipales* José de Larrañaga y E. Díaz Chapartegui. LOYGORRI DE PEREDA, E., "El progreso urbano de Bilbao. Resultado del Concurso de Casas Baratas del Excelentísimo Ayuntamiento de Bilbao", *Propiedad y Construcción*, abril de 1932, 110, p. 14.

34. Carta de Luis Vallejo a Ricardo Churruca fechada el 23 de febrero de 1932. Arxiu Històric C.O.A.C. Fons G.A.T.C.P.A.C. Correspondencia. Al concurso se presentaron 29 proyectos, una relación de ellos se puede consultar en: "Juntas de Viviendas Municipales. Informe de Jurado Calificador. Acta", en *Boletín de Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro*, 15 de abril de 1932, 6, pp. 6 y 7. "Concurso de Proyectos para un grupo de casas en Bilbao", en *Arquitectura*, julio de 1932, 159, pp. 206-255.

35. Aizpúrua aprovechando la presencia de Le Corbusier y el arquitecto holandés Cornelius Van Eesteren se interes ó porque ambos se acercaran hasta San Sebastián para pronunciar diferentes conferencias en el Ateneo Guipuzcoano. Sin embargo las pretensiones del arquitecto donostiarra nunca llegaron a concretarse. Carta de José Manuel Aizpúrua a Barcelona fechada el 5 de marzo de 1932 y carta de Josep Lluís Sert a Le Corbusier fechada el 15 de marzo de 1933. Arxiu Històric C.O.A.C. Fons G.A.T.C.P.A.C. Correspondencia.

36. Carta anónima, presumiblemente escrita por Fernando García Mercadal dirigida a Josep Lluís Sert y fechada el 17 febrero de 1932. Arxiu Històric C.O.A.C. Fons G.A.T.C.P.A.C. Correspondencia.

37. Carta sin firmar pero presumiblemente escrita por Josep Lluís Sert a Fernando García Mercadal, fechada el 19 de febrero de 1932. Arxiu Històric C.O.A.C. Fons G.A.T.C.P.A.C. Correspondencia.

38. Carta de José Manuel Aizpúrua a Josep Torres fechada el 11 de enero de 1932. Arxiu Històric C.O.A.C. Fons G.A.T.C.P.A.C. Correspondencia. *Die Wohnnung für das Existenzminimun*, Frankfurt am Main, Verlag. Englert & Schlosser, 1930. La propuesta 18 corresponde a la realizada por Juan de Madariaga y Joaquín Zarranz que fue publicada a su vez en la revista *Arquitectura* en agosto de 1929.

39. Carta presumiblemente del Grupo Centro dirigida a Ricardo Churruca sin fechar, pero posiblemente escrita en febrero de 1932. Arxiu Històric C.O.A.C. Fons G.A.T.C.P.A.C. Correspondencia.

Blanco Soler disciplina grupo", después de que le hubiera explicado por teléfono las razones para optar por Zarranz[40].

El interés porque se nombrara un miembro del jurado afín al G.A.T.E.P.A.C. era importante para que alguna de sus propuestas ganara el concurso, en un ambiente además en el los arquitectos del grupo confiaban en que eran los mejores. Así lo apuntó Mercadal al señalar que "aquí no hay nadie realmente enterado, fuera de los que nos presentamos"[41], y a lo que Aizpúrua apostilló refiriéndose a la propuesta de los arquitectos catalanes:

> "[…] la primera impresión que tuve es que los proyectos no valen gran cosa. Sinceramente os digo, que el vuestro, lo vi muy ligeramente es desde luego el mejor y el mas estudiado. (…) es necesario, caso de que salga elegido miembro del jurado zarranz me enviéis copia del proyecto para que lo estudie y se entere bien de él"[42].

A pesar de que el jurado tenía que valorar los proyectos sin saber su autoría.

Fig. 6. Emiliano Amann. 1932- 1933. Viviendas municipales de Solocoeche (Bilbao).

Fig. 7. Juan de Madariaga y Luis Vallejo. 1932. Viviendas municipales de Solocoeche (Bilbao).

Finalmente el arquitecto bilbaíno Emiliano Amann ganó el concurso con un proyecto inspirado en el congreso de Frankfurt, que consistía en un bloque con forma de U, donde disponía las viviendas según una doble orientación y una organización del espacio en torno a una pieza central constituida por la cocina- comedor que daba acceso al resto de habitaciones. Se trataba de una propuesta similar a la que presentó Madariaga en colaboración con Vallejo, que consiguió el segundo premio, así como los proyectos de los arquitectos catalanes y Mercadal que recogió la revista *A.C.*[43]. Mientras que el resto de proyectos concretaron otras reflexiones sobre la organización edilicia y la distribución del espacio doméstico que estaba en consonancia con la idea de vivienda mínima que proponía la arquitectura racionalista que Gropius y Le Corbusier contribuyeron a difundir (Figs. 6 y 7).

IV

En suma, a pesar que los arquitectos locales se aproximaron a las obras y las ideas de la nueva arquitectura de manera en ocasiones contradictoria, la presencia Walter Gropius y Le Corbusier en el País Vasco propició que la difusión del racionalismo recibiera un último impulso, tomara carta de naturaleza y se empezara a generalizar en la construcción de las ciudades vascas de la década de los treinta y cuarenta. De hecho tanto la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas de San Sebastián de 1930 como el concurso de viviendas municipales de Bilbao de 1931 que recogieron las propuestas e ideas de Le Corbusier y Gropius, tuvieron una gran repercusión en la época y fueron capitales en el desarrollo del racionalismo en el País Vasco.

Las presencias y la ausencias de dos de los arquitectos más relevantes de la arquitectura de vanguardia europea fueron así, junto con publicaciones, viajes, conferencias, exposiciones y los primeros ensayos arquitectónicos a modo de manifiestos, fundamentales en la transición de la arquitectura vasca y española hacia la modernidad. Aunque, salvo excepciones, se trató de propuestas meramente formales que poco o nada tenían que ver con las idas expuestas por sus creadores, y todo con las limitaciones de una trama urbana, ordenanzas, técnicas constructivas, intereses económicos, así como gustos y costumbres de clientes y arquitectos.

40. Carta de José Manuel Aizpúrua a Barcelona fechada el 5 de marzo de 1932. Arxiu Històric C.O.A.C. Fons G.A.T.C.P.A.C. Correspondencia.
41. Carta anónima, presumiblemente escrita por Fernando Gracía Mercadal dirigida a Josep Lluís Sert, fechada el 17 febrero de 1932. Arxiu Històric C.O.A.C. Fons G.A.T.C.P.A.C. Correspondencia.
42. Carta de José Manuel Aizpúrua a Barcelona fechada el 5 de marzo de 1932. Arxiu Històric C.O.A.C. Fons G.A.T.C.P.A.C. Correspondencia.
43. "Nuevo triunfo GATEPAC", en A.C., tercer trimestre de 1932, 7, p. 47. Los proyectos se publicaron en, "Concurso de escuelas convocado por el Ayuntamiento de Bilbao", en *A.C.* primer trimestre de 1933, 9, pp. 29-40. "Soluciones presentadas por miembros del G.A.T.E.P.A.C. al concruso de proyecto para un grupo de casas en Bilbao", en *A.C.*, tercer trimestre de 1933, 11, pp. 34-37.

LA MALETA DE SIGFRIED GIEDION

Javier Martínez-González, Daniel Weiss

> "Las cosas que llevaban eran determinadas, en general, por la necesidad. Entre las indispensables o casi indispensables estaban abrelatas P-38, navajas de bolsillo, pastillas para encender fuego, relojes de pulsera, placas de identificación, repelente contra los mosquitos, chicle, caramelos, cigarrillos, tabletas de sal, paquetes de Kool-Aid, encendedores, fósforos, aguja e hilo de coser, certificados de pago de haberes militares, raciones de campaña y dos o tres cantimploras de agua"

Así comienza *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon*, la novela de Tim O'Brien sobre la guerra de Vietnam[1]. A primera vista, la cita podría parecer poco pertinente para introducir un texto dedicado al viaje que Sigfried Giedion, siempre correcto, pulcro e impecablemente vestido, llevó a cabo por España en la primavera de 1932.

Sin embargo, nos ha parecido interesante adoptar la misma perspectiva que O'Brien emplea en su relato –la del equipaje del viajero– para hacer algunas consideraciones sobre el periplo de Giedion por la Península Ibérica. No se pretende establecer paralelismos entre la maleta del historiador suizo y la mochila de un soldado americano. Se trata exclusivamente de un recurso narrativo, un pretexto. Pero, con todo, un cierto tono bélico tampoco resultaría desacertado para referir la actividad de alguien que consideraba un deber "descender de su cátedra académica y participar en las *luchas* del momento", y que estaba convencido de que sólo el cuerpo a cuerpo con la Historia le permitiría "penetrar en la *selva* de los documentos escritos y dar realidad a sus protagonistas"[2].

UNA CÁMARA. UN DIETARIO. UN CUADERNO DE NOTAS

El motivo del viaje de Giedion a España fue la reunión de delegados del CIRPAC convocada en Barcelona para preparar el CIAM de Moscú[3]. Junto al historiador suizo, se desplazaron hasta la capital catalana Gropius, Breuer, Le Corbusier, Pollini, Bourgeois, Van Eesteren, Weissmann y Steiger. Algunos miembros del GATCPAC, que ejercían de anfitriones, tomaron parte también en las sesiones[4] (Fig. 1).

El encuentro estaba previsto para los días 29, 30 y 31 de marzo de 1932. Giedion llegó un par de días antes y prolongó su estancia en España quince días más. Por tanto, el primer dato que tenemos sobre su equipaje es que debió de ser bastante voluminoso, pues debía contener el vestuario de casi tres semanas.

También sabemos que formaba parte de él una cámara fotográfica. Giedion era aficionado a la fotografía y aprovechó sus viajes para ir construyen-

1. O'BRIEN, Tim, *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 14.
2. GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*, Barcelona, Científico Médica, 1955, pp. 7-8.
3. *AC* dio cuenta de las jornadas de Barcelona en su número 5: "Reunión preparatoria del Congreso de Urbanismo de Moscú. Barcelona, 29, 30 y 31 de marzo de 1932", *AC*, n. 5, 1932, pp. 38-41. Como es conocido, el IV CIAM no se celebró finalmente en la capital soviética, sino en un crucero a lo largo del recorrido Marsella-Atenas-Marsella.
4. En concreto, Sert, Alzamora, Rodríguez Arias, Perales, Subirana, Torres y Churruca. La lista de asistentes se completaba con Fernando García Mercadal. Ésta y otras informaciones pueden encontrarse en ROVIRA, Josep M., "1932: El CIRPAC de Barcelona", AA.VV., A.C. *La revista del G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*, pp. 224-227.

CONGRESOS INTERNACIONALES DE ARQUITECTURA MODERNA

INTERNATIONALE KONGRESE FÜR NEUES BAUEN

REUNIÓN PREPARATORIA DEL CONGRESO DE URBANISMO DE MOSCÚ. BARCELONA, 29, 30 Y 31 DE MARZO DE 1932

Organizada por el G. A. T. E. P. A. C. con la colaboración del Ateneo Enciclopédico Popular y patrocinada por la Generalidad de Cataluña y el Ayuntamiento ha tenido lugar en Barcelona los días 29, 30 y 31 de marzo la segunda reunión preparatoria de delegados del C. I. R. P. A. C. para la organización del Congreso de Moscú.

REUNIONES DE DELEGADOS

Asistieron a las reuniones los siguientes delegados: Le Corbusier, por Francia; Walter Gropius y Marcel Breuer, por Alemania; Van Eesteren, presidente del Comité, por Holanda; Pollini, por Italia; Ernest Weissmann, por Yugoslavia; B. Steiger y Siegfrid Giedion (secretario general del Comité), por Suiza, García Mercadal y J. L. Sert, por España, y el G. A. T. E. P. A. C., representado por elementos de los grupos Norte, Centro y Este.

El Congreso de Moscú, que debía tener lugar el próximo septiembre en dicha población para tratar del tema de la ciudad funcional, será seguramente aplazado hasta la próxima primavera.

Weissmann W. Gropius F. G. Mercadal Van Eesteren Le Corbusier Hurtado B. Steiger C. Alcemany

38 —

Fig. 1. "Reunión preparatoria del Congreso de Urbanismo de Moscú. Barcelona, 29, 30 y 31 de marzo de 1932", *AC*, n. 5, 1932.

do un archivo de imágenes, del que después se servía para ilustrar sus propias publicaciones. Quien haya ojeado, por ejemplo, *Bauen in FRANKREICH. Bauen in EISEN. Bauen in EISENBETON*[5], habrá descubierto que no era en absoluto mal fotógrafo y que las instantáneas que tomaba distaban de ser simples recuerdos de viaje. Durante su periplo por España Giedion tomó casi un centenar de ellas, la mayor parte de las cuales nunca han sido publicadas[6].

Junto al material fotográfico, Giedion introdujo en su maleta la pequeña agenda dietario en la que solía apuntar los planes e incidencias del día. "Por la tarde por Barcelona con Sert", se lee por ejemplo en una de las anotaciones del domingo 27 de marzo; "Al mar con Breuer; con Bourgeois por Barcelona", registró en la correspondiente al lunes 29 (Fig. 2).

El historiador suizo llevó también consigo un cuaderno de notas. Sus páginas, de pequeñas dimensiones y fondo cuadriculado, no eran demasiado aptas para el dibujo, pero tampoco era éste el propósito de Giedion. Pretendía tan sólo recoger en ellas algunas impresiones de sus jornadas y determinados datos, como nombres y fechas, que no quería olvidar (Fig. 3).

EL PROYECTO DE UN RELATO DE VIAJE

Con sus recuerdos y la ayuda de estos materiales –fotografías, apuntes y anotaciones– Giedion compuso a su vuelta una extensa descripción de su periplo por tierras españolas. La publicó por entregas –seis en total– entre julio y octubre de 1932 en el *feuilleton* del *Frankfurter Zeitung*[7], y constituye la base

5. GIEDION, Sigfried, Bauen in FRANKREICH. Bauen in EISEN. Bauen in EISENBETON, Leipzig y Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1928.
6. Se conservan, al igual que todo su legado, en el gta Archiv del Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich. Una selección de ellas se encuentran recogidas en un volumen de próxima aparición: OECHSLIN, Werner und HARBUSCH, Gregor (eds.), *Sigfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne*, Zürich, 2010. Cf. principalmente los artículos de WEISS, Daniel, "Ein doppelter Blick nach Spanien" y de HARBUSCH, Gregor, "Offene anonyme Strukturen an der Côte d'Azur und auf Mallorca" (en el momento de redactarse esta comunicación todavía no se conoce las páginas que ocuparán ambos artículos).
7. El *feuilleton* era una especie de suplemento de cultura que ofrecían algunos diarios. Ya desde el siglo XIX se había convertido en un método habitual de difusión de las experiencias de viaje, con el que se buscaba también sufragar sus gastos de realización. Cf. MARTÍNEZ ALONSO, Pedro Jesús, *Libros de viajes alemanes e ingleses a España en el siglo XX*, Madrid, Universidad Complutense, 2005, p. 31. En el Frankfurter Zeitung el responsable de estas páginas era un viejo conocido de Giedion, Friedrich T. Gubler, antiguo secretario del *Werkbund* suizo y uno de los miembros fundadores de los CIAM.

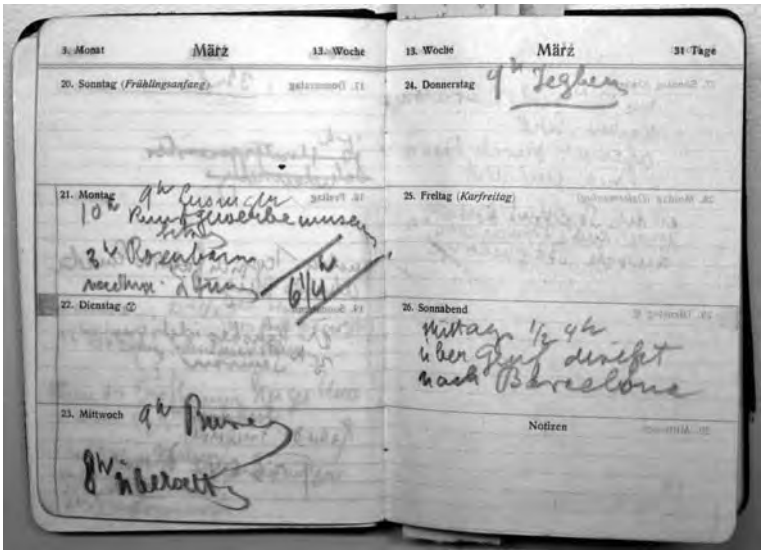


Fig. 2. Agenda-dietario de Sigfried Giedion. En la parte derecha aparece la anotación correspondiente al 26.III.1932, fecha de inicio del viaje de Giedion a España. gta Archiv, legado Giedion.

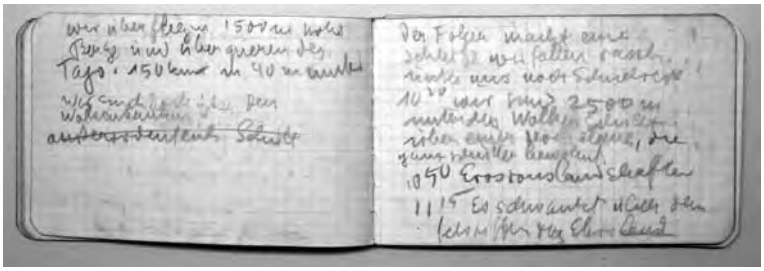


Fig. 3. Cuaderno de notas de Sigfried Giedion. Corresponde a las anotaciones realizadas el 15.IV.1932 durante el viaje en avión desde Madrid a Barcelona. gta Archiv, legado Giedion.

documental más importante para conocer las impresiones de su estancia en tierras españolas[8]. De todos modos, esta relación se centra principalmente en las jornadas transcurridas en Barcelona, entre el 27 de marzo y el 1 de abril: la visita a Montjuic, sus recorridos por el casco antiguo, los paseos por la Barceloneta el descubrimiento de la Escuela del Mar, las reuniones en el local del GATEPAC, las recepciones oficiales, etc[9].

De su estancia de casi una semana en las islas Baleares apenas hay constancia en las páginas del *Frankfurter Zeitung*, más allá de un breve comentario –hay que imaginar que autobiográfico– que pasó seguramente desapercibido para la mayoría de sus lectores[10]. Y tampoco hay prácticamente noticias de los días transcurridos en Madrid, de sus visitas al Prado, a San Antonio de la Florida o a El Escorial, de cuya existencia sabemos también gracias a las notas contenidas en su agenda y a las imágenes registradas por su cámara. La redacción de estos textos debió de suponer para Giedion la oportunidad de revivir las casi tres semanas transcurridas en territorio español y, en cierto sentido, de viajar de nuevo hasta él. Un viaje más breve, ciertamente, en el que tan sólo se visitan determinados lugares y acontecimientos, aquéllos más sustanciales, de mayor densidad, cuyo recuerdo no se disipa con el tiempo, sino que va progresivamente decantándose en el fondo de la memoria. Por este motivo, como habrá ocasión de ver, es particularmente significativa la relación de su visita a Toledo y que ocupó por completo la quinta de sus entregas al diario alemán.

8. Se publicaron en total seis artículos, los días 17 de julio, 5 y 25 de agosto, 16 y 28 de septiembre y 5 de octubre de 1932. Existe traducción española: "Visión de España", en GIEDION, Sigfried, *Escritos escogidos*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997, pp. 101-132.

9. A ellas dedicó Giedion las primeras cuatro entregas publicadas en el periódico alemán.

10. "¿No se puede uno relajar en las Baleares y hablar con rubias escocesas, tumbadas en las terrazas de los hoteles y que no tienen más ocupación que cuidar sus cuerpos?": GIEDION, S., "Visión de España", cit., p. 119.

L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE EN ESPAGNE

Fig. 4. Sigfried Giedion. "L'architecture contemporaine en Espagne", *Cahiers d'Art*, 3, 1931. Primera página del artículo. gta Archiv, legado Giedion.

EL NÚMERO 3 DE *CAHIERS D'ART*

Aunque no existe constancia de ello, resulta lógico que Giedion llevara consigo en su viaje a Barcelona algún ejemplar del número 3 de *Cahiers d'Art* (Fig. 4). En él había publicado tan sólo unos meses antes su primer texto sobre arquitectura española[11]. Pertenecía a una serie sobre realizaciones contemporáneas en distintos países que Giedion había acordado con Christian Zervos, editor y fundador de la revista. El artículo destinado a España debió de resultar decepcionante para Zervos, quien escribió a Giedion durante el proceso de elaboración del texto para decirle que no debería mostrar determinados ejemplos. Finalmente, el editor renunció a sus pretensiones, tras acordar con Giedion que el objetivo era principalmente promocionar a los primeros modernos españoles.

En "Arquitectura contemporánea de España", el historiador suizo dedicó algunas líneas al Rincón de Goya de Fernando García Mercadal, a las viviendas de alquiler construidas por Josep Lluís Sert en la calle Roselló de Barcelona y al Club Náutico de San Sebastián, de Aizpurua y Labayen. Aunque puso esfuerzo en destacar sus características más notables, ni siquiera él mismo pareció quedar demasiado convencido de los méritos de estas obras. De hecho, pidió a sus lectores que no las juzgasen desde sus propias posiciones y que valorasen más bien el esfuerzo que suponía llevar a cabo esas realizaciones en un país como España, que oponía "obstáculos casi infranqueables" al desarrollo de la modernidad: "(…) nos es difícil –sentenciaba– hacernos cargo de los obstáculos que impiden a la mentalidad meridional mostrar su adhesión a las formas y los problemas de la arquitectura contemporánea"[12].

UNA IMAGEN DE ESPAÑA

Giedion tenía razón: no debía de resultar sencillo comprender esa situación a quien nunca había pisado territorio español, como era su caso. Pero el historiador suizo contaba con algunas fuentes de información indirectas (habría que pensar, por un lado, en sus contactos con algunos jóvenes profesionales españoles –Sert y García Mercadal, principalmente– así como en algunas lecturas previas), suficientes sin embargo para generar una imagen del país y, con ella, la posibilidad de explorarlo, de acercarse hasta él: la posibilidad, en definitiva, de un viaje –'de segunda mano', si se quiere, pero viaje al fin y al cabo.

Que este desplazamiento virtual hasta territorio español se había producido antes de su primera visita a España se advierte en muchos pasajes del relato que preparó para el *Frankfurter Zeitung*. Citaremos únicamente un par de ellos, a modo de ejemplo. Nada más llegar a territorio español, el tren que traía a Giedion desde Zürich se detuvo en la estación de Port Bou. Allí el historiador suizo tuvo ocasión de conocer a los primeros españoles: su "barba azul-negra y la eflorescencia amarillenta de su cara", nos dirá, les confería un aspecto de "miembros de un tribunal de la inquisición"[13]. Un poco después, de nuevo en el tren, Giedion se entretuvo observando a otros viajeros, hasta descubrir entre ellos a "un español de cara reluciente", cuya mirada tenía "la misma intensidad que los ojos de un torero en la arena"[14].

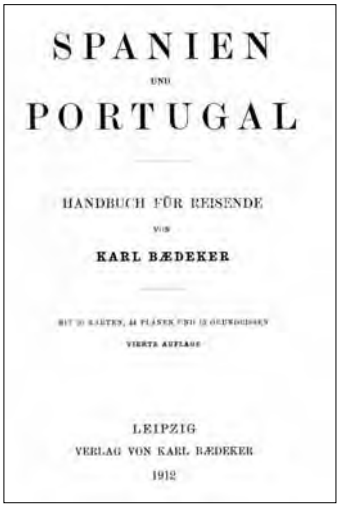
Es bastante poco probable que Giedion hubiera estado alguna vez en un coso taurino y es seguro que nunca llegó a conocer a un inquisidor. Estos comentarios, en sí mismos bastante intrascendentes, evidencian sin embargo

11. GIEDION, Sigfried "L'architecture contemporaine en Espagne", *Cahiers d'Art*, 3, 1931, 157-164. Existe traducción española: GIEDION, Sigfried, "La arquitectura contemporánea en España", *Papeles dc*, 13-14, 2005, 10-15.
12. GIEDION, S., "La arquitectura contemporánea en España", cit. p. 12.
13. GIEDION, S., "Visión de España", cit., p. 102.
14. Ibid. p. 104.

cómo antes incluso de pisar por vez primera territorio ibérico, Giedion poseía ya una cierta imagen de España: una idea de su historia, de sus gentes, de sus costumbres, de su arquitectura, cuya veracidad podría comprobar a lo largo de su recorrido por la península. De hecho, de manera seguramente inconsciente y en detalles tan anecdóticos como los aquí referidos, ese proceso de verificación había comenzado nada más cruzar los Pirineos.

LA GUÍA BAEDECKER DE ESPAÑA Y PORTUGAL DE 1912

Giedion hizo también un hueco en su equipaje para una guía de España, concretamente la que había publicado en 1912 la famosa editorial alemana Baedecker[15]. A pesar de sus más de quinientas páginas, se trataba de un volumen de relativamente pequeñas dimensiones, que resultaba bastante manejable (Fig. 5).


SPANIEN
UND
PORTUGAL

HANDBUCH FÜR REISENDE
VON
KARL BÆDEKER

VIERTE AUFLAGE

LEIPZIG
VERLAG VON KARL BÆDEKER
1912

Fig. 5. Karl Baedecker. Spanien und Portugal, Leipzig, Baedecker, 1912. Portada interior.

En su relación del viaje publicada en las páginas del *Frankfurter*, Giedion realizó algunos comentarios críticos sobre el contenido de la guía. Refiriéndose por ejemplo a una sus indicaciones –'Siempre deberían tenerse a mano polvos contra insectos para limpiar, en caso de necesidad, el sitio para sentarse en el cupé'[16]– afirmaba: "En España hay anuncios por todas partes para estómagos sobrecargados. Anuncios de polvos contra insectos no he visto ninguno. Tampoco los necesité en todo el viaje". De la misma manera, juzgó incorrectos otros avisos referidos a la falta de limpieza e higiene: "Los hoteles son más limpios que en Francia. He visitado escuelas y viviendas de obreros que, por ejemplo, en Toledo costaban quince pesetas al mes y siempre he encontrado un orden sorprendente. ¿Ha sido sólo por casualidad?"[17].

Éstas y otras observaciones no sentaron nada bien a los responsables de la casa editorial, quienes pidieron una rectificación pública, aduciendo entre otros motivos que en 1929 había aparecido una nueva edición de la guía, a la que Giedion no se había referido. La respuesta de éste fue preparar una reseña del nuevo volumen en la que se hacía eco de las mejoras introducidas, pero con el que continuaba mostrándose crítico, fundamentalmente en lo que hacía referencia a su planteamiento de fondo. Para el historiador suizo, la guía seguía manteniendo un modelo que respondía al ideal romántico de los viajeros del siglo XIX, más preocupada en aportar datos de carácter histórico y artístico que en ofrecer un panorama amplio y profundo de la sociedad de su tiempo. Y ponía como ejemplo las 16 páginas dedicadas a describir el Museo del Prado, cuando apenas era posible encontrar una palabra sobre la sociología del pueblo de Madrid.

En realidad, lo que Giedion buscaba no era tanto una herramienta para el turista como para el historiador. Más en concreto, para un historiador que considerase la Historia no como un depósito de hechos inmutables, sino más bien como una realidad dinámica que sólo se manifiesta en aquéllos que están impregnados de la manera de pensar y sentir de su tiempo[18].

UN ESPEJO

En su artículo para *Cahiers d'Art* Giedion había sostenido que España, desde el punto de vista arquitectónico, se encontraba "dormida en el siglo XIX". Esta es seguramente la razón por la que prestó tan escasa atención en su relato a las edificaciones españolas. Miró con simpatía las galerías acristaladas

15. BAEDECKER, *Karl, Spanien und Portugal*, Leipzig, Baedecker, 1912.
16. Ibid. p. 54.
17. GIEDION, S., "Visión de España", cit., p. 105.
18. GIEDION, *Espacio, tiempo y arquitectura*, cit., p. 7.

Fig. 6. Sigfried Giedion. Detalles de muros de Toledo. Abril 1932. gta Archiv, legado Giedion.

de los patios de manzana barceloneses; se refirió con despego a las construcciones de la Exposición Universal de 1929 y, finalmente, aplaudió el ensayo de la Escuela del Mar, aunque más en atención a su modelo pedagógico que a su arquitectura, de la que apenas se ocupó. También por este motivo resulta significativo el entusiasmo que mostró en su visita a Toledo.

A pesar de la resistencia que oponía al espíritu de la época, España todavía conservaba cierto interés para un centroeuropeo. Su posición geográfica en el extremo meridional europeo la convertía en un especie de *cul de sac* del viejo continente, pero también en la puerta de acceso a otros mundos y culturas, de manera especial la árabe, cuya presencia constata Giedion en una gran cantidad de realidades españolas, desde la mirada de los niños hasta la tradición

de los miradores en fachada[19]. Por eso, cuando llegó a Toledo, rechazó otras posibles visitas, y contrató un guía que le mostrase "la ciudad árabe: la Puerta del Sol, la pequeña mezquita 'El grito de la luz' [sic], del siglo X, las iglesias y sinagogas del estilo morisco del siglo XIV". Y una vez concluido el itinerario, un recorrido por "el Toledo anónimo". "Fue un día feliz", resumió Giedion. Y apostilló: "Si Felipe II no hubiera decidido situar la capital en Madrid (también él), seguramente hubiera sido más feliz"[20].

¿Qué fue lo que descubrió el historiador suizo en Toledo que le produjo tanta impresión? "La experiencia de los muros"; el muro como "forma viva", que no está prefijada, que es anónima y que revela "una educación óptica completamente diferente"[21] (Fig. 6). Y en su continuo afán por descubrir las raíces de los fenómenos, Giedion terminó preguntándose por el origen de la renuncia árabe a la figuratividad, y propuso para ella una nueva explicación. Una explicación que dejaba de lado los motivos religiosos y apuntaba hacia algo más profundo:

> "¿No habrá detrás de ello, en realidad, una visión diferente del mundo? Una visión que no percibía el mundo a través de formas fijas y que en vez de figuraciones prefería la estructura aparentemente anónima de los materiales, para la que ahora vuelve a despertar lentamente la comprensión".

Y concluía:

> "Sería interesante estudiar la cultura árabe desde este punto de vista"[22].

Giedion había sacado por fin de su equipaje el último de los objetos que traía: un espejo. Pero no uno cualquiera, sino el espejo de la Historia, aquel que como le gustaba decir devuelve siempre la imagen del que lo contempla. "No se puede tocar la Historia sin cambiarla" escribiría algunos años después, al comienzo de *Espacio, tiempo y arquitectura*[23]. Aquella mañana en Toledo Giedion se había acercado a ella y, poco tiempo después, allí estaba, proponiendo repensar todo un universo de conocimientos establecidos.

Y todavía más. Puesto que "en todas partes podía apreciarse aún en España esa relación directa entre el material y su forma no fijada", creyó advertir en ello un camino por recorrer lleno de posibilidades, que ofreció desde las páginas del *Frankfurter* a quienes quisieran adentrarse por él. ¿No había discurrido por esos derroteros el mismo Picasso cuando componía sus cuadros con arena y trozos de periódico? ¿No respondía a similares planteamientos la escalera curva que se apareja libremente, con yeso y ladrillos, sin andamio de apoyo, que había visto en una vivienda en construcción de Fernando García Mercadal[24]? (Fig. 7).

Tras pasar el día en Toledo, Giedion regresó a Madrid. Introdujo de nuevo en su maleta todas sus pertenencias y tomó un avión que le llevó a Barcelona, donde le esperaba un amigo con el que viajaría en coche hasta Zürich.

Giedion continuó manteniendo relación epistolar con arquitectos españoles hasta 1937, coincidiendo aproximadamente con su marcha a los Estados Unidos. Poco después vino la publicación de *Espacio, tiempo y arquitectura*. La escasa presencia en esta obra de referencias españolas –más allá de algunos pintores cubistas a los que conocía desde mucho tiempo atrás, y de un par de

Fig. 7. Sigfried Giedion. Fernando García Mercadal durante las obras de la Colonia Residencia en Madrid. Abril 1932. gta Archiv, legado Giedion.

19. Ibid. pp. 103, 105, 109, 115, ...
20. Ibid. p. 126.
21. Ibid. p. 127.
22. Ibid. p. 128.
23. GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, cit., p. 6. Cf. también GEORGIADIS, Sokratis, *Sigfried Giedion. An Intellectual Biography*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 100-101.
24. Ibid. p. 127.

breves menciones a la arquitectura árabe del sur de la Península– parecen sugerir que Giedion no se trajo demasiados recuerdos de su periplo por tierras españoles en 1932. Aunque lo más seguro es que tampoco hubiera habido espacio para ellos en una maleta que, antes incluso de iniciar el viaje, se encontraba ya suficientemente repleta.

Hacia 1952 Giedion estableció nuevamente algunos contactos con profesionales españoles, preparando un futuro viaje a la Península con motivo de sus estudios sobre arte prehistórico. Este desplazamiento pudo verificarse finalmente en septiembre de 1953 y algunos de sus hallazgos pasaron a engrosar las páginas de *The Eternal Present*[25]. Pero ése es ya otro viaje, con otras intenciones y objetivos y para el que Giedion llevó consigo seguramente también otra maleta.

25. GIEDION, Sigfried, T*he Eternal Present. The Beginnings of Art* (vol. I), *The Eternal Present. The Beginnings of Architecture* (vol. II) New York, Bollingen Foundation, 1962, 1965. Existe traducción española: *El presente eterno. Los comienzos del Arte* (vol. I), El presente eterno. *Los orígenes de la arquitectura* (vol. II), Madrid, Alianza, 1981.

GAUDÍ EN LA MENTE DE JUAN O'GORMAN

Cristina López Uribe

Este trabajo no es sobre un ejemplo paradigmático del intercambio de ideas arquitectónicas a través de los viajes, ni acerca de la iniciación obligada de los arquitectos en el viaje para conocer la arquitectura moderna europea, pero es interesante en el sentido de revisar a un arquitecto moderno desde la óptica de los viajes, tanto de los que hizo, como de los que nunca realizó.

El personaje es Juan O'Gorman, uno de los arquitectos más importantes para México al haber participado activamente de los momentos más significativos de su arquitectura durante el siglo XX, y que sólo adquirió fama mundial con la construcción de un edificio que irónicamente no era el más apreciado por él, en el que puso sus mayores esfuerzos en su faceta de pintor muralista, su otra pasión.

Fue el primero en hacer en México una arquitectura dentro de los parámetros generalmente aceptados del movimiento moderno. La importancia de ser el primero fue más apreciada en el país, fuera de él, su valor radica en sus propuestas durante la búsqueda de los valores regionales característica de la posguerra.

Juan O'Gorman no era un aficionado de los viajes, lo hizo poco durante su vida y la mayoría de éstos fueron dentro del territorio de su propio país.

Cuando hizo su primera arquitectura tenía las referencias formales europeas muy claras. También conocía la teoría funcionalista centroeuropea y ésta coincidía con los ideales que se esperaban de una juventud comunista en un país en proceso de reconstrucción después de una guerra interna (la Revolución Mexicana): debía utilizar la lógica mercantil: "máxima eficacia con el mínimo económico" para lograr hacer más cantidad de edificios para resolver las demandas sociales. Pero cuando los jóvenes arquitectos funcionalistas, O'Gorman entre ellos, empezaron a encargarse de los grandes proyectos estatales, los ataques surgieron. Uno de estos ataques tenía que ver con que esa arquitectura tan técnica, tan funcional, era extranjera: las palabras "sueca, nórdica, alemana" fueron usados como insultos para referirse a ella. O'Gorman argumentó que era simplemente la arquitectura más lógica y económica para resolver problemas que eran similares en todo el mundo. Defendió la internacionalización de la arquitectura como cualquier arquitecto del movimiento moderno de esos años lo hacía, dentro de la mitología de la modernidad[1].

Pocos años más tarde los arquitectos modernos mexicanos empezarían a viajar a Europa a conocer la arquitectura moderna, las referencias de la van-

1. O'GORMAN, Juan; ponencia, A.A.V.V. en *Pláticas sobre arquitectura México*, 1933, Ed. Raíces Documentos para la historia de la arquitectura UNAM UAM, México DF, 2001, pp. 53-67.

Fig. 1. Casa de Juan O'Gorman en el Pedregal, Ciudad de México. Ésta y las siguientes imágenes pertenecen a la serie fotográfica realizada por Juan Guzmán para un reportaje aparecido en la revista *Life*, fueron tomadas en 1956. Foto: Juan Guzmán, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

guardia arquitectónica europea estaban en Francia, Alemania y Holanda principalmente. Juan O'Gorman nunca lo hizo. De todos los arquitectos modernos, el que usa los referentes formales europeos de una manera más directa es probablemente O'Gorman, aún así no consideró necesario ver las cosas por sí mismo. Éste es el viaje que Juan O'Gorman nunca hizo, o al menos es el que se empeñó en ocultar o negar. Para él era importante pertenecer al grupo de arquitectos que aunque modernos, e incluso de un radicalismo mayor que los otros, proponían hacer viajes internos por el país antes que conocer los ejemplos de Europa. Estos recorridos por el interior del país son evidentes en sus cuadros de paisajes.

Este nacionalismo era en él especialmente marcado por ser hijo de padre irlandés y de madre descendiente directa de irlandeses. Siempre tuvo problemas con la figura de su padre que representaba para él lo arcaico, la arrogancia de la aristocracia, la educación rígida y estricta, –en cierta forma representaba a Europa–, a diferencia de su abuela mexicana que para él representaba la libertad, el amor, la ternura y la patria[2].

Sin haber conocido las cosas de primera mano, las referencias formales al movimiento moderno en su caso siempre provenían de los medios de comunicación, de las fotografías publicadas en libros y revistas. Con esta arquitectura perteneciente al movimiento moderno hizo alrededor de 30 escuelas, el edificio para el Sindicato de cinematógrafos y 15 casas para la élite de izquierda mexicana.

Su manejo del idioma inglés y su posición dentro de la élite intelectual le permitieron estar cerca de los intelectuales y artistas estadounidenses que viajaban a México, esto significaba que tenía acceso indirecto a los ojos de los viajeros selectos. Tanto O'Gorman como otros mexicanos de la época aprendieron mucho de lo que éstos estadounidenses buscaban en México: lo auténtico, lo alejado de la máquina, la inspiración para producir un arte diferente al europeo, lo que no estaba aún contaminado por la técnica industrial, un mundo condenado a desaparecer por la modernidad, una identidad.

2. JIMENEZ, Víctor, *Juan O'Gorman, autobiografía*, Ed. DGE UNAM, México DF, 2007, pp. 43-48.

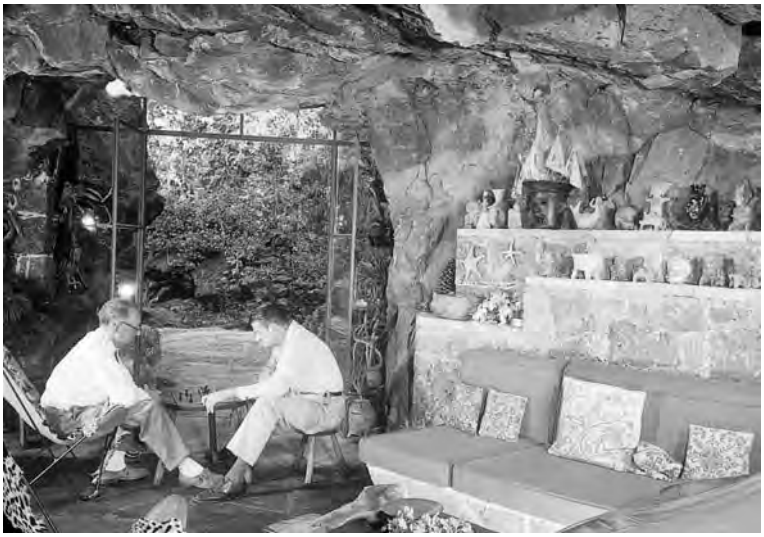


Fig. 2. Juan O'Gorman y Max Cetto jugando ajedrez en el interior de la casa de Juan O'Gorman del Pedregal, fotografía de 1956. Foto: Juan Guzmán, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

La casa taller que le hizo a Diego Rivera lo acercó a él intelectual y físicamente, pues eran vecinos. Eventualmente esta relación lo llevó a conocer a la que sería su esposa, la artista estadounidense Helen Fowler y, entre otros, a Edgar Kaufmann Jr quien había viajado a México para aprender pintura con Rivera. A su regreso a Estados Unidos, Kaufmann invitó a O'Gorman a pasar una temporada en Pittsburg para hacer unos murales para su padre. Vivió seis meses del año 1940 con su esposa en esa ciudad, pasando los fines de semana en la famosa casa Fallingwater de Frank Lloyd Wright propiedad de la familia Kaufmann[3]. Cuando regresó a México no pareció estar muy impresionado por la arquitectura de Wright a la cual en un artículo de 1946 llamó "la expresión de la extrema derecha de la burguesía liberal y democrática americana", para O'Gorman esta arquitectura ya no era válida en el sentido de que era arquitectura artística y no arquitectura científica[4].

> "La arquitectura de F.L.W. no es expresión científica de necesidades humanas de albergue y de sistemas estructurales; sigue siendo la obra de arte de concepto eterno, obras por acumularse para siempre, legado y herencia para la pobre humanidad adolorida y para ser conservadas en honra y gloria del hombre; expresiones de la esclavitud y del lujo de unos a expensas de la miseria de otros".

Ésta era la lectura marxista que hacía el arquitecto y pintor que no había podido realizar los murales para los que se le había contratado en Pittsburg, debido a lo radical de sus propuestas. Muy poco más tarde su idea sobre Wright cambiaría radicalmente, en parte por influencia de Rivera.

Seguramente el pintor leyó los textos de Bruno Zevi[5], y tomando como suya la responsabilidad de señalar el camino que la arquitectura debía tomar en la crisis de la posguerra, elogiaba de manera exagerada a Wright, mientras se burlaba de los maestros modernos europeos[6]. Buscaba una arquitectura orgánica pero dentro de un nacionalismo exacerbado, buscando un nuevo origen para la arquitectura en América, en el origen mítico de la cueva y la naturaleza, donde los hombres pudieran recuperar un mundo de armonía perdido por la modernidad y la abstracción. Este mundo de armonía perdido lo ubicaba en la época de florecimiento de las culturas mesoamericanas.

3. Ibid, pp. 143-146.
4. O'GORMAN, Juan, "Frank Lloyd Wright y su influencia", en *Arquitectura y lo demás*, 1946, n. 9, p. 35.
5. ZEVI, Bruno, *Verso un'architettura organica: saggio sullo svillupo del pensiero architettonico negli ultimi cunquant'anni*, Ed. Einaudi, Turin, 1945; y *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Ed. Einaudi, Turín, 1948.
6. RIVERA, Diego; "Opinión a La arquitectura cósmico-atómica o de la cueva civilizada de Carlos Lazo Jr."; en *Espacios*, 1955, n. 11, pp. 59-80.

Fig. 3. Mosaicos de piedras de colores en la casa de Juan O'Gorman del Pedregal, fotografía de 1956. Foto: Juan Guzmán, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Escritor prolífico, la gran mayoría de los textos de Juan O'Gorman son de este periodo, en los cuales definía estas ideas con mejor acierto que Rivera, obsesionado él también con alertar al mundo de la arquitectura acerca de la nueva academia que representaba la arquitectura del estilo internacional. En O'Gorman el término "orgánico" de Wright se mezcla con el de "realismo", derivado de la pintura. La intención de la arquitectura realista sería la actualización de la tradición para lograr una expresión nacional o regional. A la arquitectura del estilo internacional le llamará "abstraccionismo" dentro del mismo espíritu.

Sin dudarlo, la figura que más ensalzó en sus textos fue la de Wright, a quien incluso llamaba "el arquitecto más mexicano"[7], sin embargo formalmente es difícil encontrar una relación directa con su arquitectura.

Obsesionado por la originalidad, una de las imágenes que más utilizaba para explicar sus ideas era el Palais idéal de Ferdinand Cheval como ejemplo de la sensibilidad artística, en contraposición a la Fabrica Van Nelle en Rotterdam de Leendert van der Vlugt de Brinkman & Van der Vlugt, que ejemplificaba la arquitectura funcional. Para O'Gorman la imagen romántica del cartero humilde francés levantando con sus manos, poco a poco, pacientemente, piedra por piedra, el palacio de sus sueños, lo conmovía profundamente. Este trabajo no solo era de una originalidad artística importante sino que representaba para él la pureza de no formar parte de la lógica del mercado.

Juan O'Gorman emprendería su propio sueño siguiendo este ejemplo, la construcción y experimentación con sus propias manos también, de algo completamente alejado de la arquitectura internacional. Su casa del Pedregal, una casa "fuera" del Pedregal, nombre del nuevo desarrollo urbano diseñado dentro de una modernidad consolidada[8] (la casa colindaba con el fraccionamiento pero no formaba parte de éste), era una arquitectura arraigada a la tierra, opuesta a la de fácil montaje, prefabricada en serie, que era la arquitectura que seguía pensando serviría para resolver las demandas sociales.

7. JIMÉNEZ, Víctor, *Juan O'gorman...*, cit, p. 164.
8. O'Gorman decía que esta casa pretendía ser lo contrario a las que se estaban construyendo en el fraccionamiento de El Pedregal, Ver: EGGENER, Keith, *Luis barragan's gardens of El Pedregal*, Princenton architectural press, Nueva York, 2001.

Fig. 4. Juan O'Gorman y Helen Fowler en el exterior de la casa del Pedregal, fotografía de 1956. Foto: Juan Guzmán, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Esta imagen de paciente recolección de piedras también tenía mucho que ver con su forma de pintar, "miniaturas gigantes" han sido llamadas, y con su mural en la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria para el que viajó por todos los rincones del país buscando y recolectando las piedritas naturales de colores que necesitaba. Estos viajes son en algún sentido contrarios al sentido del viaje en la modernidad en el que la sensación es que se borran las fronteras, éstos sirven para reafirmar el regionalismo, él viaja para fortalecer la sensación de frontera, para engrandecer a México al demostrar que todo lo que necesitamos está aquí, o en todo caso en América.

El arquitecto pensaba que la estética no se podía enseñar en las escuelas de arquitectura, cualquier intento en este sentido tenía el riesgo de convertirse en una nueva academia, como había sucedido con la arquitectura funcional convertida al estilo internacional. Lo único que podía enseñarse era la arquitectura funcional, la "máxima eficacia con el mínimo de esfuerzo". Pero esta certeza le provocaba otra preocupación, lograr una arquitectura que produjera placer estético no era solo "echarle la salsa estética al edificio funcional". "La arquitectura tiene sus propios recursos plásticos,… modificando las proporciones, por ejemplo" decía; el ejemplo que le sirvió para ilustrar estas ideas fue la arquitectura de Antonio Gaudí, "uno de los más grandes del mundo moderno"[9].

Tres libros que pertenecieron a O'Gorman se conservan, los únicos hasta donde tenemos noticias, los tres son sobre la obra de Gaudí. Los ejemplares son: Gaudí, Fotoscop, de Joaquim Gomis y J. Prats de 1958, el Catálogo del MOMA de la exposición Gaudí de 1957 de Henry-Rusell Hitchcock, y el más antiguo de ellos, de 1950 El Arte de Gaudí de Juan Eduardo Cirlot[10].

En este último, el autor hace una lectura del arquitecto catalán en la que destaca las "premoniciones" de su obra hacia lo que sería el arte de vanguardia, en particular el surrealismo. Pero también habla sobre la búsqueda y experimentación con una forma geométrica relacionada con la tradición más

9. O'GORMAN, Juan; "Más allá del funcionalismo. Conferencia"; en LUNA AROYO, Antonio; *Juan O'Gorman, autobiografía, comentarios, juicios críticos, documentación exhaustiva*; Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, INBA; México DF; 1973; pp. 270-274.
10. GOMIS, Joaquim y PRATS, J.; Gaudí, Fotoscop, prefacio por Le Crobusier, Ed. RM, Barcelona; 1958./ HITCHCOCK, Henry-Rusell; Gaudí; The Museum of Modern Art, Ed. Davis Delaney Inc.; Nueva York; 1956./ CIRLOT, Juan Eduardo; *El Arte de Gaudí*, Ed. Omega S.A., Barcelona, 1950.

antigua de la arquitectura, el cono. Cuando en 1955 O'Gorman presenta a la crítica su casa en el Pedregal en un artículo[11], enumera las "características principales de arte auténtico de América" como sigue: a) la forma piramidal (ordinaria o invertida) de la composición general; b) la relación dinámica de ejes y proporciones; c) la decoración profusa realizada con escultura, policromía y pintura en armonía con la arquitectura en su carácter y estilo; d) la exageración tridimensional del volumen y del espacio, y e) la armonía de forma, color y materia con el lugar o paisaje del sitio donde se encuentra la arquitectura. Es decir, está buscando las constantes de la tradición.

Las fotografías del Fotoscop realzan las texturas rugosas de la obra de Gaudí y el barroquismo de la decoración. Las imágenes, presentadas a blanco y negro en su gran mayoría, guardan mucho parecido con los paisajes volcánicos del Pedregal. En 1970, en su autobiografía, O'Gorman dirá:

> "Pensé que sería importante en México hacer una casa, un edificio, aplicando los principios generales de la arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright y la visión estética del otro gran arquitecto barcelonés, Gaudí.
> (…)
> Gaudí agrega a la arquitectura su espíritu imaginativo y hace de ella algo fantástico, sin dejar de reconocer la realidad geográfica e histórica en que descansa"[12].

En 1963, hace un segundo viaje a Estados Unidos para dar unas conferencias sobre los mosaicos de piedra. En esta ocasión el viaje lo hará como una gran figura artística, acompañado del escándalo originado por que no se le otorgó la visa para entrar al país; esto era lo que sucedía con los miembros de partidos comunistas según la Ley MacCarran. Algunos intelectuales importantes, como el doctor Tannenbaum hablaron con Robert Kennedy para otorgarle la visa, la cual obtuvo dos mes antes del asesinato de su hermano John Kennedy. En este viaje O'Gorman pedirá expresamente que lo lleven a conocer la arquitectura de Wright en los alrededores de Madison, Winsconsin. Regresó a México "con los nervios sacudidos de tragedia y con los ojos saturados de estética" según palabras de su amigo el poeta Mario Sevilla Mascareñas[13]. Como él mismo lo dijo, "lo más importante de mi viaje no es haber ido a los Estados Unidos, sino haber tenido la fortuna de ver una vez más la extraordinaria arquitectura del maestro Frank Lloyd Wright". Solo dos veces irá expresamente a conocer obras arquitectónicas, este es uno de ellos, la segunda será para conocer la obra de Gaudí.

Hay un cuadro de O'Gorman de 1966 titulado *Homenaje a Antonio Gaudí* (temple sobre masonite 68.5 X 34.5cm), en éste se ve el perfil de Gaudí surgiendo de un caracol marino; como emanando de su cabeza hay una fuente, y alrededor una serie de morfologías de inspiración Gaudiana, pero que también son frecuentes en las pinturas de O'Gorman de esos años, figuras grotescas, pétreas, fantasiosas, en ocasiones dando forma a estilos de la tradición arquitectónica más antigua, o incluso a animales, ojos, caras. Hasta arriba, como era costumbre del pintor, cuelga de una antena una leyenda: "Viva el arte barroco".

Hay otro cuadro inconcluso sin fechar que podemos adivinar es justo anterior a éste, se titula: *Proyecto de monumento a la memoria del gran arquitecto Antonio Gaudí y C.* (temple sobre masonite 49 x 34 cm), en éste, O'Gorman había empezado únicamente el detalle de la cabeza en el caracol y la

11. O'GORMAN, Juan, "Un intento de arquitectura realista", en *Espacios*, 1955, n. 25, pp. 25-32.
12. JIMÉNEZ, Víctor, *Juan O'Gorman*..., cit., pp. 162-163.
13. LUNA AROYO, Antonio, *Juan O'Gorman, autobiografía, comentarios, juicios críticos, documentación exhaustiva*, Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, INBA, México DF, 1973, p. 292.

Fig. 5. *Homenaje a Antonio Gaudí*, Juan O'Gorman, 1966. Temple sobre masonite, 68.5 x 34.5 cm.

Fig. 6. *Proyecto de monumento a la memoria del gran arquitecto Antonio Gaudí y C.* (sin fecha), Temple sobre masonite, 49 x 34 cm. Inconcluso.

fuente, el diseño iba a ser mucho más sencillo, casi un retrato, un objeto en lugar de todo un universo surgiendo de la mente de Gaudí, suponemos que no era lo suficientemente barroco para O'Gorman y lo suspendió para empezar el otro.

Para el año de 1968, la pareja O'Gorman había vivido en la casa del Pedregal por dieciséis años, la relación entre ellos no iba muy bien, se dice que ella odiaba la casa y le afectaba a su salud vivir en esas condiciones, la atmósfera en el interior debe haber sido demasiado húmeda. *Bunny*, nombre cariñoso con el que se referían a María Elena su única hija, iba a entrar a la Universidad en San Antonio Texas. Necesitaban el dinero. La razón de haber decidido enviar a *Bunny* a estudiar a Estados Unidos cuando vivían a unos pasos de la UNAM, que era prácticamente gratuita, nunca la sabremos, pero si sabemos que Helen nunca se adaptó completamente a México. Decidieron vender la casa.

Cuando Juan O'Gorman emprende su primer viaje a Europa, con 63 años, lo hace solo, es un viaje de desconsuelo, para olvidarse de todo: era depresivo; tenía muchos problemas con su esposa; su único refugio, que era su hija, se iría de la casa; iba a vender la construcción que lo había hecho más feliz en su vida, su obra de arte, había tenido que aceptar que en realidad era poco habitable.

Viajó "por vía aérea" a Madrid donde fue diariamente por una semana al Museo del Prado. Siempre contó que la pintura de Velázquez no lo impresionó, como en cambio sí lo hizo la de Goya y El Greco. Después fue a Barcelona "con el propósito principal de ver la obra del arquitecto que considero más grande de su época, Antonio Gaudí y Cornet", elogió bastante la obra, de la casa Batlló incluso dijo que era "posiblemente la más bella que se haya construido en el mundo". "Vale la pena ir a Barcelona sólo por ver las obras de este gran hombre" diría, pero la ciudad le pareció "de extraordinaria belleza" a

diferencia por ejemplo de Roma que le pareció "fea, pintada toda de un café [marrón] sucio desagradable"[14].

Solo visitó España e Italia, en general además de la arquitectura de Gaudí, el resto de las arquitecturas que visitó eran las del turismo más básico: el Escorial, el Valle de los Caídos, San Pedro, la Capilla Sixtina, y la Plaza del Campidoglio. El resto de su viaje lo dedicó a ver la obra de los pintores italianos del Renacimiento.

En el artículo sin fecha titulado: Gaudí artista excepcional[15], O'Gorman dice en un tono poco usual en él,

> "Su obra amalgama milagrosamente las dispersas tradiciones arquitectónicas de España, el gótico, el barroco y el mudéjar. Fue éste un hombre sublime que expresó, en forma original, fantástica y delirante los anhelos de mejoramiento espiritual de la humanidad en una época cansada, aburrida y gastada en que se producía "arte" para divertir a los intelectuales rebuscados. Como protesta, la obra de Gaudí llegó a la cumbre de la creación humana".

Después describe la obra en términos muy espirituales para un ateo como él, incluso resuena a los términos en los que Joan Maragall, contemporáneo a Gaudí, hablaba de la Sagrada Familia,

> "…como un enorme gigante de piedra que sale de las entrañas de la tierra por la grieta de un mar fangoso escurriendo el lodo que al nacer se le pegó sobre el cuerpo".

Y refiriéndose a la cripta de Santa Coloma de Cervelló de la Colonia Guell, diría:

> "Como raíces que sostienen al tronco del árbol más antiguo de la tradición cristiana son los soportes que sostienen las bóvedas encamadas de esas catacumbas, construidas para esconder a los fieles de la fe de Cristo, que de nuevo no caben en el mundo moderno de mercaderes. (…) Esta capilla se levanta de la tierra como un volcán en erupción, expresión del caos y del origen (de donde todo vino y a donde todo va) que derrama lava candente de emoción"

> "Gaudí desencadenó a la arquitectura para regresar a su origen y, ya sin límites ni obstáculos, llegó a crear la forma expresiva que encarna todo lo que sentimos y somos de mineral, vegetal y animal, pero a la vez reintegra al hombre su fe y amor para poder vivir en la esperanza de un mundo mejor".

Para O'Gorman, Gaudí simbolizaba mejor que Wright aquello en lo que consistió su búsqueda de años en la arquitectura, Wright era más fácil y práctico como referencia, además era americano y pertenecía al mundo de la arquitectura moderna. Pero admiraba más a Gaudí por su originalidad y su ingenio. La exaltación a los sentidos que las formas extrañas de Gaudí producían, significaba para él una especie de salvación al mundo mercantil. Gaudí utilizaba como él, objetos cotidianos, a los que integraba en una nueva creación o composición. Admiraba la forma en la que Gaudí "actualizaba la tradición", en sus construcciones fantásticas, esto es lo que él quería lograr.

El tercer libro de O'Gorman que se conserva, el del MOMA, parece haberlo acompañado en su viaje, hay algunos croquis y anotaciones, cuando Hitchcock se pregunta sobre la razón de la renovación del interés en Gaudí, O'Gorman anota "idiota"; hace lo mismo cuando el autor asegura que en los años veinte Wright estaba en el punto más bajo de producción de su carrera.

14. JIMÉNEZ, Víctor, *Juan O'Gorman*..., cit., p. 209.
15. O'GORMAN, Juan; "Gaudí artista excepcional"; en LUNA AROYO, Antonio; *Juan O'Gorman, autobiografía, comentarios, juicios críticos, documentación exhaustiva*; Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, INBA; México DF; 1973; pp. 274-275.

Hitchcock dice que el efecto de la arquitectura de Gaudí no es tanto medieval sino prehistórico, "tal vez uno deba decir fuera del tiempo"[16], eso es lo que buscaba O'Gorman también. La descripción de la obra de Gaudí que hace el autor norteamericano parece describir al mismo tiempo la intención de la casa del Pedregal[17].

> "(…) no parece el trabajo de un arquitecto diseñando sus edificios en una mesa de dibujo con regla y escuadras. Es como si cada ladrillo se hubiera puesto en su sitio por la mano propia del diseñador, cada superficie trabajada por él con una herramienta (más bien burda). (…) en todo su trabajo haber logrado esta cualidad, de a mano libre, de ser casi improvisada, que hace sus edificios de la siguiente década ejemplos de lo que puede ser llamado por analogía con el término *'action painting', 'action architecture'"*.

Al lado del siguiente comentario de Hitchcock, O'Gorman ponía una nota desafiante: "Por qué?"

> "No parece probable que la intención [de Gaudí] fuera que su arquitectura pareciera ni comestible ni terrorífica; pero incuestionablemente las respuestas emocionales que evoca son muy intensas y se extienden más allá de las fronteras ordinarias de reacción a la arquitectura".

Un año más tarde regresaría a Italia por otros dos meses, en un viaje en el que con excepción de Palladio, dejaría la arquitectura a un lado para seguir conociendo la pintura[18].

Fig. 7. *Retrato necrofílico de mi vejez*, Juan O'Gorman, Ca. 1981. Temple sobre masonite, 60 x 37 cm.

En ninguno de los dos viajes fue a conocer el *Palais idéal* de Cheval, tal vez lo que le interesaba de éste era la idea conceptual, solo la imagen romántica.

Cuando regresó a México la venta de la casa era un hecho, mientras estaba de viaje su esposa se encargó de la venta, la compradora, Helen Escobedo, escultora famosa, decidió remodelarla completamente. Esto sumió a Juan O'Gorman en una profunda depresión. Nunca se recuperaría de la destrucción de la que consideraba la obra arquitectónica más importante de su vida, por la que –no dejaba de repetirlo, incluso Wright lo había felicitado.

El estado mental y físico de O'Gorman se fue deteriorando con los años, hasta que decidió preparar paciente y cuidadosamente el que sería su último viaje. Habló por un par de años obsesivamente sobre la forma menos dolorosa de morir con los doctores y la gente que conocía, hablaba tanto de ello que nadie pensó que pudiera estarlo pensando en serio. El 18 de enero de 1982 con 77 años de edad, Juan O'Gorman se quitó la vida por tres métodos simultáneos, de manera que nada pudiera salir mal.

Uno de sus últimos cuadros *Retrato necrofílico de mi vejez* de 1981 (temple sobre masonite 60 x 37 cm.), nos habla de su estado mental. Unos órganos internos carcomidos suspendidos entre ramas o nervios desgarrados, huesos, harapos y animales de rapiña, todo lo anterior surgiendo de una ciudad hundida entre chimeneas y cloacas. El paisaje es desolador. De alguna manera nos recuerda a lo que Salvador Dalí veía en *De la beuté terrifiante et comestible de l'architecture modern style*[19], así llamaba al reblandecimiento de la materia en la arquitectura de Gaudí: belleza terrorífica y comestible. Juan José Lahuerta nos ha mostrado cómo este "reblandecimiento de la materia" está obsesivamente presente también en la pintura de Dalí de aquellos años, y que "La reflexión daliniana sobre la putrefacción tiene el mismo origen que la de Gau-

16. HITCHCOCK, Henry-Rusell; Gaudí; The Museum of Modern Art, Ed. Davis Delaney Inc.; Nueva York; 1956; p. 9.
17. Ibíd., p. 9.
18. JIMÉNEZ, Víctor, *Juan O'Gorman…*, cit., pp. 213-215.
19. DALÍ, Salvador, "De la beuté terrifiante et comestible de l'architecture modern style", en *Minotaure*, 1933, nn. 3-4, pp. 69-76.

dí: el pecado original, la condena al trabajo, a la muerte por un lado; y por otro, la repugnancia hacia la pomposidad burguesa …"[20] la descomposición de la materia en O'Gorman es provocada también por la civilización en decadencia y el mundo mercantilizado. En el artículo citado sobre Gaudí[21], O'Gorman decía sobre la Sagrada Familia:

> "Este fabuloso edificio, del que solo se ha construido el extraordinario portal de la Natividad, es un grito de alerta y de angustia en el desierto de una sociedad prácticamente sin cultura, a la que solo le interesa el dinero. Es también este edificio la expresión del dolor, encarnación de una España despedazada y destruida, cuyo pueblo clama su posición cultural en el mundo en el que ya no tiene lugar".

Juan O'Gorman se dio cuenta muy pronto de la relación arquitectura moderna-capitalismo, y no encontraba la manera de salvarla de esta situación. La arquitectura de Gaudí representó una posible salida, ésta no implicaba ni un nuevo academicismo, ni un agregado estético, era para él un ejemplo de integración plástica y de integración con la naturaleza puesto que emergía de la misma tierra. Ésta además actualizaba la tradición. Creía en la redención de la civilización por medio del Arte.

20. LAHUERTA, Juan José; *Antoni Gaudí*, Ed. Electa: Madrid; 1999; pp. 331-332.
21. O'GORMAN, Juan; "Gaudí artista ..." cit.; p. 274.

EL PABELLÓN DE MÉXICO EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA DE 1929

Salvador Lizarraga

EXPOSICIONES INTERNACIONALES Y PABELLONES

Si bien es imposible negar que la idea básica de las ferias internacionales y sus pabellones –en especial del siglo XIX y primera mitad del XX– era la del burdo intercambio económico, tampoco se puede dejar de observar que durante esa "peregrinación al fetiche que es la mercancía"[1] se construía además y al mismo tiempo, un velo constituido por un complejo mundo de intercambios culturales e ideológicos, de imágenes deseadas y temidas, de efímeras y brillantes expectativas y de obscuras y siniestras decepciones. Todo esto ocurría a pesar de su previsible provisionalidad.

Fig. 1. Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Perspectiva, 1929.

Las ciudades que organizan exposiciones como la Iberoamericana de Sevilla o la del 92 de esta misma ciudad, presentan a sus habitantes la posibilidad de realizar un viaje a lugares más o menos remotos. Esta posibilidad va desde unos meses con los pabellones desmontables y provisionales, hasta más de un siglo con los pabellones permanentes, o también con los desmontables que se decide conservar indefinidamente. Los viajes imaginarios que realizan los visitantes de estas exposiciones probablemente nunca puedan sustituir a un viaje real, pero no por eso dejan de impactar profundamente a través de, precisamente, poderosos imaginarios que los diseñadores de los pabellones y las ferias se encargan de construir. De hecho, estos viajes nunca se plantearon como la sustitución de, o la competencia con, el viaje real.

Las exposiciones eran sinónimo de modernidad en el sentido de que ese viaje local a todos sitios –sin que los habitantes de una ciudad tuvieran que moverse– transformaba a las ciudades de eso, simples ciudades, en metrópolis, se hacían cosmopolitas. Las personas parecían convertirse en habitantes del mundo, y la ciudad parecía contener a todas las culturas en un concierto de naciones civilizado, progresista y armónico. Nada más lejos de la realidad. Pero el cosmopolitismo era eso: la ilusión de estar en y poseer a todo el mundo en nuestra ciudad: polis=ciudad, cosmos=universo, la ciudad que contiene al universo.

Estos singulares eventos creaban una imagen reducida del mundo, o más bien se podría decir que diluida. Todas las contradicciones eran mágicamente eliminadas para crear una imagen sin fisuras de la realidad que pretendía representar, finalmente, una imagen falsa de ese mundo. Al mismo tiempo, esta representación de pretendida modernidad y progreso era enviada a todo el mundo y era recibida sin ningún problema en casi cualquier sitio.

1. BENJAMIN, Walter, "Grandeville o las Exposiciones Universales", en *Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II*, Ed. Taurus, Madrid, 2001, p. 179.

Fig. 2. Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Planta de conjunto, 1929.

Finalmente, no se puede dejar de mencionar que desde la perspectiva urbanística, ese nuevo territorio que se pretende crear en el tejido de la urbe, se puede considerar también un viaje de la ciudad hacia ese ambiguo territorio conocido como la modernidad, sin olvidar por supuesto que su origen se explica, antes que nada, por la especulación del suelo.

LOS INVITADOS

Las exposiciones internacionales han sido siempre inconcebibles sin el viaje del arquitecto, real e imaginario. De hecho, la imagen más poderosa que podía, y hasta hoy puede construir un país, una compañía, o una institución en uno de estos eventos, pasa necesariamente por una obra arquitectónica. Ese edificio construido o dibujado, irremediablemente hace viajar a "otro" lugar "diferente" no sólo a uno o varios arquitectos, sino también y, probablemente más importante, a toda una arriesgada apuesta cultural que se implantará, en algunas ocasiones durante un corto periodo y, en otras, durante uno muy largo, en un tejido urbano en el que tal vez con el paso del tiempo deje de ser un ente viajero para convertirse un habitante más de esa población.

El primer viaje de un pabellón "nacional" comienza casi siempre en el origen, que desgraciadamente no constituye ese puro y seguro asidero de cualquier empresa que un pueblo quiera emprender hacia el extranjero. Tal es el caso de todos los pabellones mexicanos (y seguramente de todos los países) que desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el presente, se han tenido que enfrentar a ese siempre cambiante y remoto punto de partida hacia el que, contradictoriamente, hay que viajar primero.

La asombrosamente compleja operación que realiza un arquitecto al materializar la imagen o imágenes que una cultura o, al menos una parte de ella, tiene de si misma y de su historia; es probablemente una de las más difíciles empresas a las que se pueda enfrentar. El pabellón de México para Sevilla 1929 se inserta en una larga tradición formada por muchas intervenciones realizadas por nuestro país en Exposiciones Universales, en las que importantes miembros de la élite arquitectónica nacional han tenido que crear un grupo de conceptos más o menos coherente para definir a nuestro país.

Para representar a México como un país moderno, progresista y con un gran potencial de desarrollo, es decir, para legitimarlo en el presente y en el futuro, los arquitectos de los pabellones tenían que echar mano de la historia, del pasado. Había que mirarse al espejo y recoger las grandes glorias que supuestamente definen la arquitectura de una nación, e incorporarlas como fuera a un edificio en el que, al mismo tiempo, se tenía que ver reflejado el potencial de modernidad más grande posible para ese país. Pasado y futuro tenían que ser representados con la misma fuerza.

La representación final que constituyen los pabellones mexicanos y extranjeros tiene características idénticas a las de las exposiciones que los reciben: una efímera –pero muy poderosa– imagen de la realidad que se percibe sin contradicciones, sin fisuras, sin colisiones. Todas las alusiones a los enormes problemas que hay que resolver en todas las sociedades son ignorados, y las arquitecturas de los diferentes países los presentan con gloriosos pasados, armoniosos presentes y promisorios futuros.

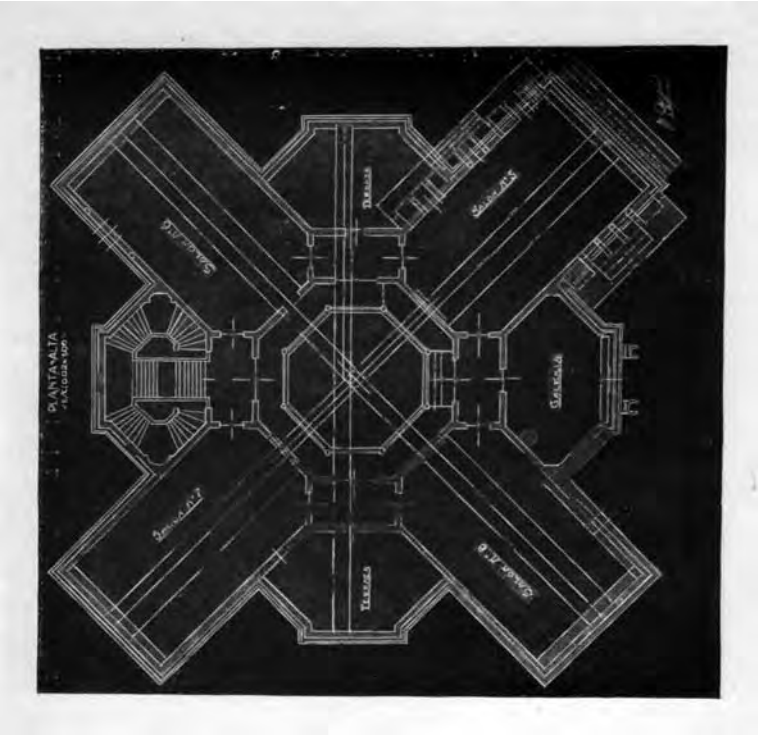


Fig. 3. Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Planta alta, 1929.

Pero a pesar de la relativa fidelidad a la realidad del país que representan, los pabellones muestran con más o menos claridad las aspiraciones de la arquitectura de un país en particular, y en cierta medida, la del conjunto.

EL VIAJE DE UN ARQUITECTO

Manuel Amábilis, arquitecto nacido en Mérida, Yucatán, y educado en la *École de Beaux Arts* de París, comienza de alguna manera su viaje a España con un extraordinario texto que parece preparar el terreno para lo que será el extraño pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. El 3 de abril de 1927, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando convoca "con objeto de cooperar al esplendor de la Fiesta de la Raza, el IX Concurso anual de trabajos, siendo tema propuesto para el actual, el Estudio de la Arquitectura precolombina en una o varias de las naciones americanas…"[2]. La mayoría de las propuestas fueron mexicanas, quedando empatadas según el jurado, la de Ignacio Marquina "Estudio comparativo de los monumentos arqueológicos de México", cuya obra se convertiría más tarde en pilar de la historia de la arquitectura prehispánica mexicana, y la de Manuel Amábilis "La arquitectura precolombina mexicana" quien más bien se refiere exclusivamente a la arquitectura maya (que él considera tolteca hasta el último de sus escritos), y que en realidad desprecia a la azteca o mexica, junto con toda su cultura. La Academia finalmente decide otorgar el primer premio al trabajo de Amábilis, el cual, sin lugar a dudas, era bastante rico y completo pero que, como cualquiera puede observar, carecía del rigor científico que en sus fundamentos presentaba el de Ignacio Marquina y que, a diferencia del de éste, se internaba en los nada claros caminos de la raza y el esoterismo.

2. AMÁBILIS Domínguez, Manuel, *La arquitectura precolombina en México*, Ed. Orión, México D. F., 1956. A excepción de un par de notas, este texto reproduce el enviado a Madrid.

Fig. 4. Interior de un edificio maya (Tolteca para Amábilis). Representación en piedra de una casa maya tradicional.

Sin embargo, Amábilis logra una sorprendentemente clara y completa explicación de la arquitectura maya, obtenida con base en una paciente y detallada observación in situ de los edificios y ciudades en ruinas, y de su comparación con la vivienda popular que hasta ese momento era muy común en la península de Yucatán. Además, a pesar su excluyente nacionalismo, tiende un puente clarísimo entre la cultura occidental –a la que pertenece irremediablemente por más que reniegue de ella– y la arquitectura maya. Apoyado en unos complejos conocimientos geométricos, adquiridos sin duda en Europa, el diseñador del futuro pabellón retoma la larga tradición de trazos reguladores utilizada en el viejo continente para explicar la arquitectura clásica y gótica, y la aplica de forma bastante exitosa en varios de los edificios mayas más importantes conocidos en aquel momento.

LA CASA PRIMITIVA

La base de toda la explicación de la arquitectura maya que Amábilis presenta a lo largo del libro –y de su vida– descansa en la casa popular de la península de Yucatán. Al comparar las casas populares representadas en las pinturas murales mayas (casas que se siguen construyendo de la misma forma desde hace más de mil años en el sureste mexicano), con los edificios monumentales que subsisten en la selva, podemos encontrar varias relaciones directas entre ambos. La casa maya, en su versión más sencilla, consistía de un cilindro elíptico liso, sin ornamentación, que sostenía una cubierta de hojas de palmas secas a dos aguas. Podía ser de planta rectangular y más compleja al presentar además de lo anterior, un basamento o plinto y uno o más pórticos. Con imágenes cuidadosamente seleccionadas y de muy buena calidad, Amábilis muestra cómo los más importantes edificios mayas de la antigüedad son una representación más o menos fiel de estas casas, particularmente en los templos que rematan los gigantescos basamentos piramidales. Evidentemente esta relación nos recuerda de inmediato al templo griego, basado en la cabaña primitiva, pero Amábilis diferencia esta representación arquitectónica mediterránea de la del Caribe mexicano de la siguiente forma:

> "Si comparamos este momento de la evolución de la Arquitectura Tolteca[3] con el correspondiente de la Arquitectura Griega, por ejemplo, veremos que, mientras los griegos creaban sus órdenes arquitectónicos reproduciendo, con la adaptación necesaria, en piedra, *los detalles de la estructura de la cabaña*, tales como las platabandas, los triglifos, las metopas, etc., inspirándose directamente en los dinteles, de los extremos de las vigas y viguetas del techo y de los intervalos que separan estas piezas, el tolteca, procediendo de una manera distinta, *tradujo el conjunto* en piedra: no adaptó los detalles, sino que reprodujo la forma global, la silueta general. Porque esta totalidad, íntegramente, era lo que consistía para él, el símbolo de lo bello y de lo grato en el rudo batallar. Es decir, que mientras el griego procedió con un método, con un espíritu analítico en la formación de su arquitectura, utilizando la cabaña como fuente de inspiración, el tolteca procedió con un espíritu o método sintético en la creación de la suya, e inspirándose en la misma fuente.
>
> Desde este momento hacemos notar la tendencia del tolteca a concebir el conjunto, el *totum* de la cosa o del ser que representa en sus artes…"[4].

Es así como también se explica lo que él considera un menor cuidado del detalle en la arquitectura maya que en la griega. Sin embargo, hay algunas características de la forma de la casa popular que sí se trasladan con extraordinaria calidad de detalle a la arquitectura monumental de piedra. Por medio de unas imágenes bastante claras Amábilis explica la forma en que los mayas reinterpretaron el alero y la sombra que este producía en el paramento vertical de

3. Manuel Amábilis no aceptó jamás denominar a la arquitectura que él consideraba tolteca, como maya. En la actualidad está claramente definida la cultura tolteca y su arquitectura, que si bien influyó en la arquitectura maya y en muchas de otras culturas, se construyó en la zona central del país principalmente. Así, cuando Amábilis escribe tolteca sabemos que se refiere a maya.
4. AMÁBILIS, M., op. cit., p. 83.

Fig. 5. Casa maya actual. Mérida, Yucatán.

la casa, así como también el bocelado que remataba en la parte superior la cubierta. Estos dos elementos se transformaron en unas especies de frisos y cornisas que aparecen permanentemente en los edificios y que hasta ahora parecen ser la base del lenguaje de la arquitectura maya. En medio de estas dos bandas se aplicó la mayor parte de la ornamentación de esta arquitectura, como representación del claroscuro vibrante de los antiguos techos de hojas de palma.

Después de explicar los edificios como representación y como explicación de lo que Amábilis entiende por la "sensibilidad espiritual" de los mayas, el autor entra de lleno en la aplicación de ideas europeas para la explicación geométrica de la arquitectura maya y de su producción. Amábilis afirma de la siguiente manera que la forma de transmisión del conocimiento en Europa –al menos como él la comprendía– era idéntica a la de los antiguos mayas:

> "Durante las épocas anteriores al Renacimiento, tanto en Oriente como en Occidente, la ciencia, la filosofía, la religión y las artes no tenían fronteras entre sí, se enseñaban y estudiaban conjuntamente y siempre comprendían dos aspectos: el primero se relacionaba con toda manifestación externa, …acondicionado para que el vulgo, el pueblo, pudiera comprenderlo; …El segundo aspecto, el que podríamos llamar de investigación era del dominio exclusivo de los más aptos, de los más capacitados, es decir, de los *iniciados*.
>
> Para alcanzar la estatura de un iniciado, era necesario empezar por conocer el primer aspecto, el del dominio popular, y luego seguir una serie de estudios rigurosamente escalonados, en cada una de cuyas etapas sucesivas había que demostrar el perfecto dominio de lo aprendido antes de pasar a la siguiente, hasta llegar a poseer el conocimiento de la última etapa, la del INICIADO o MAESTRO en la que los conocimientos sólo eran revelados con gran sigilo y misterio, y bajo juramento de no revelarlo sino a iniciados; con terribles penas al que violara este juramento"[5].

Más allá de si Amábilis se daba cuenta o no de que esta era la versión romántica de cómo se organizaban en su momento y hasta la actualidad los albañiles en México, es interesante el desprecio que siente por la arquitectura europea posterior a la medioeval y en el caso de México, por la arquitectura posterior a la maya, particularmente la mexica. Así comienzan los paralelismos entre la arquitectura europea y la americana, señalando el ocaso similar de un misterioso saber omnipotente que finalmente descubrirá nuestro autor será el mismo para ambos continentes.

5. AMÁBILIS, M., op. cit., p. 159.

Basado principalmente en los estudios de geometría y matemáticas que el arquitecto Macody Lund tuvo que realizar para la restauración de la catedral de San Olaf, y pasando por la revisión y explicación de muchas de las investigaciones de gente como Sir Theodore Cook, Matila C. Ghyka y un largo etcétera, Amábilis llega a la conclusión de que el pentagrama de oro o "síntesis hermética de los trazos reguladores de los templos griegos", explica –y une para siempre– a la perfección, no solo a los templos griegos, sino también a los templos mayas en planta, alzado y sección. El libro muestra varios ejemplos de cómo los geometrales de algunos de los edificios más importantes de la arquitectura maya clásica responden casi a la perfección al pentagrama de oro.

Esta explicación de la arquitectura maya es también, y por supuesto, la explicación de toda la arquitectura de Amábilis, y del pabellón de México en Sevilla 1929 en particular. Es de esta forma, que el arquitecto trata de mostrar que el edificio forastero no lo es tanto en realidad, ya que como lo muestra con una serie de dibujos de gran calidad, es –según él–, el mismo saber milenario el que está detrás de toda su composición. Estas dos formas de explicar su arquitectura, la geométrica/matemática –que puede no resultar descabellada–, y la del saber secreto transmitido misteriosamente –que sí que lo parece–, vienen después de la que para él aparentemente siempre fue la más importante.

LA ATLANTIDA. O "POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"

La cultura nacionalista mexicana del siglo XX, como muchas otras, echó mano con increíble soltura y habilidad del mito de la Atlántida para explicar el origen único y extraordinario del "pueblo". De una manera parecida a como por ejemplo, en España, los catalanes de principios de siglo y sus arquitectos más importantes: Antoni Gaudí, Josep María Jujol o Josep Puig i Cadafalch[6], basaron su cultura –en el caso de los primeros y su arquitectura– en el caso de los segundos, en la interpretación del mito de la Atlántida de Jacint Verdaguer[7]; la cultura mexicana de la revolución y sus arquitectos, siguieron muy de cerca la interpretación del mito de la Atlántida de José Vasconcelos, ideólogo máximo de la cultura nacionalista del México revolucionario, que derivaba en otro mito que hoy nos parece increíble, el de la "raza cósmica"[8], destinada a dominar al mundo en un futuro cercano. Esta raza incluía en primer lugar y por supuesto a los mexicanos y, aunque era lo suficientemente tolerante para incluir a los brasileños y a los argentinos, no veía con buenos ojos a ninguna cultura indígena local o "pura".

Señalar esto es de vital importancia para explicar el diseño del pabellón de 1929 en Sevilla. No es descabellado pensar que Manuel Amábilis hubiese conocido a la perfección las ideas de José Vasconcelos, toda la élite cultural mexicana estaba bastante familiarizada con ellas, lo que llama la atención, es la manera en que las adapta a la arquitectura y más que nada, cómo al mismo tiempo las funde con lo que él entiende como los orígenes más remotos, puros y secretos del arte de construir europeo. Es sólo al profundizar en estas ideas, siempre indispensables para Amábilis, que podemos empezar a entender la extraña arquitectura del pabellón.

La primera convocatoria abierta para el concurso de un pabellón en la *Exposición Iberoamericana de Sevilla*, exigía una arquitectura provisional de "estilo americano". Al declararse desierta esta primera convocatoria, segura-

6. LAHUERTA, Juan José. Antoni Gaudí. Ed. Electa. España, 1993. Este es uno de los rarísimos ejemplos en que se estudia a profundidad el modernismo catalán como herramienta de representación y poder de la burguesía conservadora de ese país y de su tiempo.
7. VERDAGUER, Jacint. *L'Atlàntida.* Ed. Quaderns Crema. España, 2002.
8. VASCONCELOS, José. *La raza cósmica.* Ed. Porrúa. México, 1925.

mente por la presión de la *Sociedad de Arquitectos Mexicanos* cuyos miembros no encontraban nada atractiva la idea de utilizar este "estilo", se abre una segunda, que a su vez, se vuelve a declarar desierta, aparentemente porque de nuevo la mayoría de las propuestas hacen alusión a lenguajes de arquitecturas locales. Hasta nuestros días ha llegado el rumor de que el gobierno no cesó en su empeño de que el pabellón fuera "neoindígena" y, todo parece indicar que de ser cierto el rumor, y a pesar de la presión de los arquitectos, el gobierno resultó triunfante en su deseo, porque el controvertido pabellón terminó siendo escandalosamente "neomaya". Esta segunda convocatoria presentaba una diferencia importante de la anterior, a saber, que esta vez el edificio iba a ser permanente y probablemente albergaría las oficinas del consulado mexicano en Sevilla, además de que el nuevo presupuesto que el gobierno mexicano otorgaba para el edificio multiplicaba varias veces el original.

Es importante revisar el resto los proyectos del concurso[9], la mayoría de los cuales, desde los "neocoloniales" hasta los "modernos", utilizaban más o menos referencias a la arquitectura prehispánica que encontramos en México. El primer lugar de la primera convocatoria fue diseñado por Ignacio Marquina, el autor del libro que empató con el de Amábilis en el certamen de la Academia de San Fernando. Es evidente que formalmente, este proyecto es mucho más fiel a la arquitectura maya tradicional. Las proporciones, la ornamentación y, más que nada, la volumetría, son mucho más congruentes con la arquitectura que pretende rescatar el proyecto. Por otro lado, la planta y la sección muestran con claridad, además de una relación coherente con la distribución del interior y con los interiores mayas que recuerdan, un espacio más adecuado para una exposición que el del pabellón finalmente construido. Pero al mismo tiempo era, como los críticos mexicanos y extranjeros habían señalado siempre, la copia escenográfica de un edificio existente, en este caso parece ser "El gobernador" de Uxmal, con un interior "moderno" que no se percibía desde el exterior. Con todo, hasta la fecha se considera mucho menos grotesco que el de Amábilis, cuyas proporciones y volumetría, debido a la intención misma del arquitecto de así adaptarlo a su uso moderno, distan mucho del impresionante resultado formal que caracteriza a la arquitectura maya. En la tercera convocatoria, en la que por fin se escoge un proyecto ganador, se presenta la más interesante de todas las propuestas, diseñada por Carlos Obregón Santacilia, conocido como "el arquitecto de la Revolución". Personaje clave de la arquitectura moderna mexicana, tuvo a su cargo la construcción de los edificios destinados a las nuevas y más importantes instituciones surgidas a partir de los veintes, y fue uno de los grandes promotores de la más joven generación de arquitectos modernos, compuesta por Juan O'Gorman, José Villagrán y Enrique del Moral, entre otros. El proyecto era de una modernidad extraordinaria para la época y, en particular, para el contexto mexicano. Tal vez sea esta la razón por la que no haya sido considerado entre los finalistas, es decir, si los primeros eran demasiado anacrónicos, este rayaba en lo contrario[10].

Pero sea como fuere, todos los proyectos intentaban materializar las ideas míticas de la raza cósmica. Como no es lugar para explicar la forma en que toda la cultura arquitectónica mexicana de la época hacía uso de estas ideas, usaremos únicamente la de Amábilis, que creemos la ilustra sobradamente. Basado especialmente en las teorías abiertamente esotéricas de Scott Elliot, en particular en su obra *La historia de los atlantes*[11], el autor explica con muchos detalles el origen y destrucción de un legendario continente situado en el centro del

9. Todas las referencias a este concurso son tomadas de los artículos publicados en la sección de arquitectura del diario *El Excélsior* de los años 1926 y 1927, y de la revista de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, *El Arquitecto*, número XIII, febrero de 1927 y, numero IX, junio de 1926.

10. Las mejores imágenes de este proyecto se encuentran en: JIMÉNEZ, Víctor, *Carlos Obregón Santacilia, pionero de la arquitectura mexicana*, Ed. CONACULTA e INBA, México DF, 2001. El autor de esta monografía señala la urgente necesidad de estudiar este extraordinario proyecto, necesidad que, curiosamente, él mismo no satisface en este trabajo.

11. ELLIOT, Scott W., *Historia de la Atlántida: la revelación de los secretos de esta antigua civilización*, Ed. Humanitas, Barcelona, 2002.

Fig. 6. Manuel y Max Amábilis. Fuente circular. Mérida, Yucatán. 1945.

Atlántico, cuyos conocimientos fueron parcialmente rescatados en el oriente por sumerios y egipcios, quienes a su vez los transmitieron a griegos y romanos, y así sucesivamente hasta que se perdieron. Según el autor, en el lado occidental, el de América, los atlantes se refugiaron en las montañas durante miles de años hasta que bajaron a lo que hoy es el territorio de Yucatán y "renació" su milenario saber. Los templos en la cima de los edificios mayas clásicos representan a las cabañas que habitaron los atlantes en el exilio, cuando estaban en las montañas del centro de México, y a su vez, estas montañas están representadas por los basamentos piramidales que vemos en la actualidad. Para Elliot, los toltecas –y no los mayas, de ahí el desprecio de Amábilis a esta cultura– descendían directamente de los Atlantes, y eran parientes directos de los asiáticos.

Por contradictorio que pueda parecer, para Amábilis, el rescate de la arquitectura precolombina y su viaje a España implicaba el acercamiento más intenso entre Europa y América –Sevilla y México–, a través de la reconciliación de culturas supuestamente opuestas en un mítico pasado original.

LA BATALLA PERDIDA

Para la historia de la arquitectura mexicana oficial, la arquitectura del pabellón forma parte del –casi vergonzoso– grupo de experimentos nacionalistas de la cultura de la Revolución Mexicana. En su contexto histórico de lucha social, política y arquitectónica, la arquitectura de Amábilis libraba una dura batalla contra los nuevos arquitectos funcionalistas quienes según él:

> "Escudándose con la máscara de una juventud física, muy discutible, nuestros modernos arquitectos están padeciendo una indigestión de internacionalismo con su salsa de yanquismo y libaciones de funcionalismo y hasta de nacionalismo… Pretenden renunciar el gran privilegio de artistas magnos, de grandes creadores, como su nombre reza; pero creadores en el sentido real de la palabra; es decir, emuladores de la Vida que crea todas sus cosas, ante todo, bellas. Pretenden renegar de la Arquitectura como Arte, en un servil espíritu de imitación a los ingenieros. En vez de ser artistas ávidos de ideal se quieren convertir en manufactureros de la construcción, con los únicos propósitos de *economía y utilidad*…; pretenden transformar estos dos anhelos de todo avariento en ideales de la Arquitectura; pretenden hacer que estos conceptos, enemigos del arte durante todas las edades, se llamen Belleza… Y porque las clases burguesas son las únicas que hasta el presente han disfrutado del Arte, de la Belleza; ahora, los nuevos arquitectos que se dicen revolucionarios, pregonando que van a construir sólo para las masas del pueblo, pretenden desheredarlo del derecho a lo bello, negando la existencia de la belleza; demostrando así ineptitud y sólo ineptitud, para ser forjadores de la belleza que reclaman nuestros tiempos, la belleza que debe brillar en la síntesis constructiva, resultante de los últimos conocimientos científicos y en función de la raza y de la región del mundo que habita"[12].

La triunfante *Escuela de Arquitectura Mexicana*, adaptación local del mito del Movimiento Moderno centroeuropeo, que se sometió en gran medida a los dictados de una arquitectura industrial de lenguaje abstracto, acabó incorporando muchas de las enseñanzas de grotescas arquitecturas como la del Pabellón de México en Sevilla de Manuel Amábilis. Los grandes héroes de esta Historia, como Teodoro González de León, Pedro Ramírez Vázquez, Juan O'Gorman y muchos otros, han mantenido en la sombra la influencia que trayectorias experimentales como las del arquitecto yucateco llegó a tener en sus obras. La mejor arquitectura mexicana que ha dado la vuelta al mundo no se podría explicar sin las posibilidades que representó la arquitectura historicista y el pensamiento romántico de Amábilis.

12. AMÁBILIS Domínguez, Manuel. *Donde.* Ed. Orión. México, 1933. pp. 29-30.

LE CORBUSIER, CONFERENCIANTE Y VIAJERO: EL ITINERARIO COMO VERDAD 1928-1931

Carlos Labarta Aizpún

CONFERENCIAS EN MADRID Y BARCELONA, MAYO 1928: LOS POSTULADOS MODERNOS ENTRE LAS HUELLAS DE SUS NOTAS

La Residencia de Estudiantes en Madrid y la Asociación de Estudiantes de Arquitectura en Barcelona invitan, paralelamente, a Le Corbusier a dictar sendas conferencias similares ante auditorios diferentes. La exhibición de las propias obras y la expansión de sus ideales arquitectónicos se encuentran en el origen de su primera estancia en nuestro país.

El 29 de Diciembre de 1927, Fernando García Mercadal, arquitecto aragonés afincado en Madrid, envía una carta a Le Corbusier pidiéndole fotografías de sus obras para la revista *Arquitectura* del Colegio de Madrid a la vez que le invitaba, a través de la Duquesa de Dato, a impartir una conferencia en Madrid, en la asociación que reúne a la elite intelectual y aristocrática de la capital. Como respuesta Charles E. Jeanneret, el 9 de Enero de 1928, le indica que ha recibido similar invitación por parte de la Condesa de Vera, desde Buenos Aires, habiendo contestado afirmativamente a su petición en la Residencia de Estudiantes, dirigida por D. Alberto Jiménez. Igualmente le envía algunas fotografías que deberán ser devueltas tras su utilización. La estancia se preveía importante y García Mercadal insiste en que el arquitecto pueda asimismo impartir otra conferencia en el Colegio de Arquitectos lo que, finalmente, no aconteció. Los temas de las conferencias quedan, inicialmente, abiertos. En la carta del 4 de enero, encabezada como Le Corbusier si bien firmada como Ch. E. Jeanneret, sugiere dos posibilidades: la primera conferencia sería sobre Arquitectura y mobiliario o sobre el *Esprit Nouveau* en arquitectura; la segunda bien sobre Urbanismo o sobre una casa, un Palacio (en referencia al Palacio de las Naciones de Ginebra al que en carta posterior refiere "el jurado nos designa para la ejecución, pero maniobras escandalosas nos arrebatan esta realización")[1]. Las dos conferencias, e incluso eventualmente tres, se desarrollarían con proyecciones y dibujos sobre un tablero negro.

Fig. 1. Le Corbusier y Fernando García Mercadal, El Escorial, Mayo de 1928. Imagen L5-2-24-001, Fondation Le Corbusier.

La mencionada carta indica las condiciones y evidencia la decidida voluntad de Le Corbusier de venir a España. Su interés queda manifiesto por la manera en que indica el cuidado por todos los detalles de las presentaciones. Así se precisa que finalmente serán dos conferencias. La primera bajo el título "Arquitectura, mobiliario, obras de arte" con dibujos sobre tablero negro y proyecciones, conferencia improvisada. La segunda "Una casa-un palacio", con proyección solamente, manifestando la necesidad de que todo el auditorio vea la pantalla, así como solicita una sala con garantías acústicas "ya que he

1. JEANNERET, Charles E., Carta enviada el 1 de febrero de 1928 a D. Alberto Jiménez, Residencia de Estudiantes, Pinar 21, Madrid, documento C3-5-163/164/165 de la Fondation Le Corbusier. Traducción propia.

tenido que hablar este invierno en condiciones deplorables". El resumen del discurso que el joven Le Corbusier quiere propagar en España queda explicado igualmente en la carta:

> "El objeto de la primera conferencia es la demostración de las consecuencias revolucionarias en el habitar debido, por una parte, a la introducción del hormigón armado, y, por otra, al cambio social provocado por el maquinismo. Por consiguiente, construcción y estética. La segunda conferencia podría llevar el subtítulo: búsqueda de una unidad arquitectónica. Tiende a demostrar que la acepción de palacio reservada en la opinión a todo aquello que supone fasto y pompa, puede cambiarse, hoy, por un concepto de excelencia, siendo en verdad el palacio, en arquitectura, la manifestación de una intención elevada que, por un retorno al origen, demostrará que el palacio que ha perdido el sentido de sus orígenes es, realmente, para empezar, una casa, una casa a escala humana"[2].

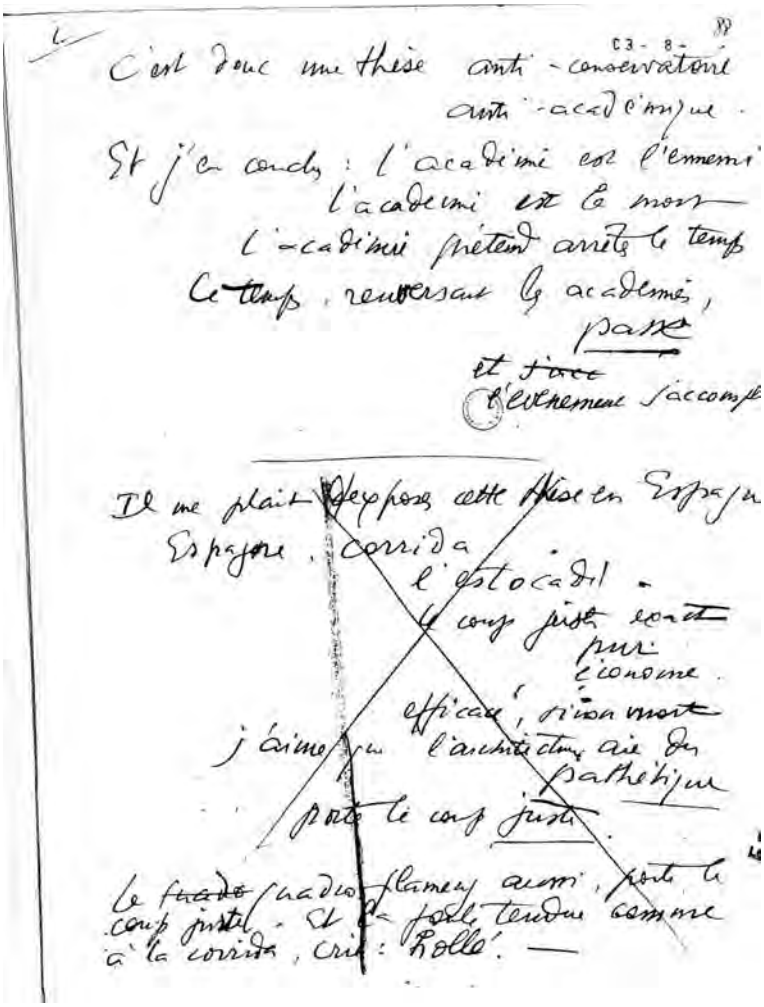
Estas teorías de la segunda conferencia formaban parte del libro que en esos momentos y, con el mismo título, estaba preparando.

Es muy interesante destacar la forma en que el joven Le Corbusier quiere ser presentado ante la sociedad española: "Nacido en la Chaux-de-Fonds, en 1887; de niño aprendiz de grabador. A los 18 años hago mi primera casa. Después viajo durante numerosos años". El viaje se convierte en la referencia del aprendizaje, en la mejor tarjeta de presentación a la que añade, entre otras actividades, la fundación de *L´Esprit Nouveau*, 1921, con la construcción del pabellón en París del mismo nombre, 1925, así como la publicación de *Vers une architecture*, 1923 y la participación en la exposición de Stuttgart, 1926. No es de extrañar por tanto que el arquitecto se encomendara, en ese momento, a difundir sus teorías de la nueva arquitectura. De la importancia de esta difusión nos habla igualmente el modo en que las conferencias fueron debidamente anunciadas en Madrid: "Le Corbusier dará dos conferencias, acompañadas de proyecciones y de dibujos en el encerado, los días 9 y 11 de Mayo de 1928, a las seis y media de la tarde"[3].

Paralelamente la Asociación de Alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, sita entonces en la calle Cortes 563, invita con una carta fechada el 29 de abril de 1928, al arquitecto francés a impartir conferencias. Le Corbusier, en carta del 2 de mayo[4], les indica que, de regreso, podría satisfacer su demanda, con los mismos títulos para las charlas que los utilizados en Madrid. Esta invitación satisface enormemente a Le Corbusier y así consta en el manuscrito de su primera conferencia en Barcelona: "*Ce sont les jeunes qui m´ont appelé*"[5], "Son los jóvenes quienes me han llamado", como si el nuevo espíritu de los tiempos interpelase a los futuros arquitectos a los que el maestro desea enseñar. Nada más elocuente y provocador para el propio Le Corbusier. Tras su emblemática frase, con la que comienza la conferencia desliza igualmente, su juventud: "Yo me creía también un joven. Me doy cuenta de que tengo el doble de edad. Son entusiastas, creyentes, deseosos de saber. Yo también lo soy, todavía. Me siento siempre un estudiante. Tengo por tanto veinte años de más, veinte años de búsquedas".

La realidad de Barcelona, ciudad que le cautiva, llena de potencialidad y vida, cerca de un gran mar (nuevamente la eterna referencia al Mediterráneo) le invita a pasar de la osadía del dogma a la temeridad: "Esto es lo que hace falta, sin dogmas del juicio". Es necesario saber afrontar todo con temeridad, fe y ciencia. Tras expresar sus tesis anticonservadoras y antiacadémicas el manuscrito nos deja un testimonio excepcionalmente revelador de la profunda

2. JEANNERET, Charles E., Carta enviada el 1 de febrero de 1928 a D. Alberto Jiménez, Residencia de Estudiantes, Pinar 21, Madrid, documento C3-5-163/164/165 de la Fondation Le Corbusier. Traducción propia.
3. Anuncio de las conferencias, recogido en *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio 1967, archivado como documento C3-8-311 de la Fondation Le Corbusier.
4. En esta carta el arquitecto les indica su itinerario desde su partida de París el 5 de Mayo, con el fin de que puedan contactar con él para cerrar las fechas de las conferencias. Es de suponer el interés de Le Corbusier ya que, además de indicar con precisión cómo pueden contactar con él incluso en ruta, deja al mejor criterio de los estudiantes los honorarios de sus conferencias: "El círculo de conferencias de Madrid me paga 1.300 pesetas. Ved vosotros mismos la oferta que me podéis hacer". Documento C3-5-168 de la Fondation Le Corbusier. Traducción propia.
5. LE CORBUSIER, Manuscrito de su conferencia en Barcelona, 15 de Mayo de 1928, documento C3-8-87 a 100 de la Fondation Le Corbusier. Traducción propia.


C3-8-88

C'est donc une thèse anti-conservatrice
anti-académique.
Et j'en conclus : l'académie est l'ennemi
l'académie est la mort
l'académie prétend arrêter le temps
Ce temps, renversant les académies,
passe
et fait
l'événement s'accomplit

Il me plaît d'exposer cette thèse en Espagne
Espagne, corrida
l'estocade!
le coup juste exact
pur
économe.
efficace, n'ira mort
j'aime que l'architecture ait du
pathétique
porte le coup juste.

le ~~tuado~~ cuadro flamenco aussi, porte le
coup juste. Et la foule tendue comme
à la corrida, crie : Hollé. —

Fig. 2. Le Corbusier, manuscrito de la conferencia de Barcelona, documento C3-8-88, Fondation Le Corbusier.

huella que España y sus costumbres dejan en el arquitecto. “Me complace exponer esta tesis en España. España, corrida, la estocada, el golpe justo, exacto, puro, económico, eficaz. Amo que la arquitectura tenga algo de patético”. Y nuevamente incide: “Porta el golpe justo”. Posteriormente tacha este episodio, como si algo delatase una inconveniencia. Pero lejos de ser así, unas semanas después, en su artículo “Espagne” reproduce en similares términos lo que el manuscrito de la conferencia explicaba: “El cuadro flamenco también lleva el golpe justo. Y el público tendido como en la corrida grita: hollé”.

La nueva arquitectura cuyos valores de economía, precisión, rigor y universalidad ya formulara Charles-Édouard Jeanneret en *Après le cubisme* (1918) no era ausente de una dimensión sensitiva como, a veces, se ha tratado de presentar por la crítica y se complementa con las experiencias del arquitecto viajero.

El conferenciante aborda el tema del pasado y la tradición en la formulación de la nueva arquitectura:

> "¿Cómo hablar de arquitectura presente, futura, si no es sino teniendo presente siempre el pasado, la tradición? El pasado, la tradición clarifican los caminos recorridos, explicando los efectos por las causas. Y el pasado y la tradición nos impulsan hoy, sobre causas nuevas, a concebir efectos nuevos. Esa es la lección del pasado y de las tradiciones".

Seguro de su discurso Le Corbusier establece un punto y aparte con una línea separadora. Y, con la claridad del arquitecto constructor (en la forma moderna se entenderá la construcción como acto creativo esencial indisociable del propio acto de proyectar), nos invita a entender que el pasado nos muestra la arquitectura basada en los sistemas de estructura. Estos sistemas de estructura equivalen a la totalidad de los medios técnicos disponibles y explican la evolución de la arquitectura romana, bizantina o gótica. De igual modo, en la décima página del manuscrito, en una deliciosa secuencia de croquis manifestando las distintas maneras de abrir huecos a lo largo del tiempo, Le Corbusier explica cómo la historia de la arquitectura puede entenderse como la historia de las ventanas. La técnica, en definitiva, como actora y provocadora de las transformaciones.

La misma técnica que le conduce a la formulación de los nuevos postulados modernos que Le Corbusier explica en el manuscrito mediante una serie de croquis. La revolución arquitectónica implica una libertad que se relaciona con la clasificación. En la página décima de sus notas para la conferencia Le Corbusier subraya, hasta con cuatro trazos, la palabra *classement,* clasificación, al que añade, entre paréntesis, la explicación "método científico del análisis". Este término es de radical importancia para comprender el nuevo orden moderno que ya no equivale a regularidad. El proyecto moderno, como tan claramente ha enseñado en sus múltiples libros el profesor Helio Piñón, trasciende de la igualdad a la equivalencia, de la jerarquía a la clasificación. Un croquis de Hausmann, le sirve a Le Corbusier, para advertir las limitaciones de la igualdad y la jerarquía: "limitaciones por todo", subrayado hasta tres veces. La relación de las partes que Le Corbusier propone ya no se supone entre iguales que, a su vez, se relacionan entre sí según una secuencia jerarquizada. El nuevo orden establece la equivalencia entre homólogos cuyo sistema de relación se basa en la clasificación. Una vez que el arquitecto ha introducido en su conferencia este nuevo término de classement añade, entre espacios subrayados: *"Telle est la conclusión de la technique"* para enfatizar que esta nueva revolución arquitectónica es consecuencia, al igual que lo fue en el pasado, de las posibilidades técnicas. En la siguiente página, para acabar de explicar el nuevo orden, insiste en cómo debe manifestarse la arquitectura: "par des rapports", como un sistema de relaciones, y con un pequeño croquis ilustra la armonía implícita en los trazados reguladores que superan la igualdad. Su conclusión indicará: "pureza, intensidad, totalidad, la forma ideal".

Anteriormente, en la página quinta, Le Corbusier había tachado otro párrafo. Es su segundo arrepentimiento, algo que no procede decir públicamente, pero que condensa la intensidad con la que cree en la nueva arquitectura, y el dolor que le produce su incomprensión. La muerte de la academia se asocia con el reciente fallo del concurso del Palacio de las Naciones: "Entonces la academia muere. Muere definitivamente. Muere en 1927 con su triunfo en el Palacio de las Naciones. Los diplomáticos han coronado los cadáveres".

Pero la decimocuarta, y última, página de su manuscrito se aleja de la crítica para manifestar su esperanzada visión, evocadoramente concentrada en una secuencia de términos:

> "¿El hombre dichoso? Reflexionemos: exterior: puro. armonía matemáticas elevadas/interior eficacia luz felicidad ritmo, cadencia proporción".

Para finalizar proponiendo, con la palabra y los croquis, el recorrido, preámbulo de la promenade architecturale, como la gran aportación y esencia de la arquitectura:

> "Entro en la casa, puerta, luz, circulación, grandiosidad, sinfonía entre penumbra y luz. Los gozos de la arquitectura bien hecha como la música, ¿podemos rehusarla?"

Al día siguiente, tras esta conferencia nocturna que había comenzado a las diez de la noche, Le Corbusier visita Sitges y queda vivamente impresionado de la arquitectura popular. Nuevamente la percepción del entorno intensifica su discurso y aporta la cualidad del sentimiento que se suma a la técnica y a la plástica. Ésta es una lección, no menor en nuestros días, cuando ciertos arquitectos, supuestamente guiados por el sentimiento, relegan la condición técnica de la arquitectura. En la segunda página de sus notas para la segunda de las conferencias en Barcelona indica cómo la creación de lo nuevo implica una ciencia aguda, ciencia que incluye la técnica, la plástica y la suma de un sentimiento que es la actitud en la vida, la orientación de la vida. Y este aspecto cualifica el resultado final.

La preocupación por los jóvenes nuevamente ocupa su pensamiento: "Entonces voy a hacer la conferencia a los jóvenes que me han llamado y enseñar no mediante frases elocuentes sino por la evidencia de los hechos para mostrarles la magnífica simplicidad de la arquitectura y su riqueza inabarcable"[6]. Esta riqueza viene marcada por la visita a Sitges donde el arquitecto descubre "casas de total pureza, acontecimientos plásticos de primer orden, acontecimientos orgánicos de primer orden. Al lado, los recientes cadáveres aprendidos en las escuelas"[7]. El arquitecto nos invita a abrir los ojos para que la percepción directa de la realidad estimule nuestra visualidad y, con ella, el aprendizaje plástico, basado en los hechos. De esta manera la visualidad y la sensualidad, como fuente de conocimiento frente al intelecto, son características que Le Corbusier evoca en esta conferencia y serán protagonistas del viaje por España en 1931. Así similares acontecimientos plásticos de primer orden se encuentran en el origen de las vanguardias. Impactado por el paisaje de Almería, vuelve a renegar del academicismo, tachando a Velázquez o a Murillo como académicos que no han visto nada del color español:

> "Picasso es el primero después de Goya de haber vivido esto y de esto. Cerca de Almería (dirección Málaga) es el primer Cubismo con sus prismas y todos los secretos de su color. Nos lamentamos de que el cubismo esté desesperadamente intelectualizado. ¡Pero no! Está lleno de la sensualidad de la tierra, de las cosas y de los espectáculos. Es enraizado, encastado, apasionadamente sentido. Es verdadero, exacto (referencias). Pero el espíritu ha trabajado: inventado y compuesto"[8].

Este episodio se suma a tantos otros de referencias vernáculas presentes en las vanguardias plásticas.

El análisis de los originales manuscritos de Le Corbusier para las conferencias de Barcelona, revela la intensidad del momento y cómo la realidad del lugar visitado influye en el discurso. Siguiendo sus escritos, y las huellas de los trazos y dibujos, observamos la nitidez del nuevo espíritu de los tiempos modernos: el antiacademicismo, el papel de la historia, la casa puede ser un palacio, la técnica y la revolución arquitectónica, la ciencia como técnica, plás-

6. LE CORBUSIER, Notas manuscritas para su segunda conferencia en Barcelona, mayo 1928, documento C3-8-102 de la Fondation Le Corbusier. Traducción propia.
7. LE CORBUSIER, Notas manuscritas para su segunda conferencia en Barcelona, mayo 1928, documento C3-8-103 de la Fondation Le Corbusier. Traducción propia.
8. LE CORBUSIER, Sketchbooks, volume 1, 1914-1948, the Architectural History Foundation, New York; the MIT Press, Cambridge, Massachusetts; Fondation Le Corbusier, Paris, 1981, cuaderno B7, documento 428/429. Traducción propia.

tica y sentimiento. Las conferencias tuvieron una gran repercusión en la prensa escrita del momento[9].

DE VUELTA A CASA: ESPAGNE
EXACTITUD, GEOMETRÍA Y ESCALA, ENTRE EL PAISAJE Y EL FLAMENCO

La influencia de su primer viaje a España en la evolución del arquitecto queda patente en el modo, apasionado, y en el contenido, intenso, del artículo que Le Corbusier escribe tras su regreso a París. Bajo el título *"Espagne"*[10], publicado el 18 de Junio de 1928, en la sección *Voyages d´Artistes* del periódico *L´Intransigeant*, se entrelazan los vivos recuerdos de los múltiples encuentros con el paisaje, sus gentes y el arte, con certezas arquitectónicas, enunciadas en otros contextos, como exactitud, geometría o escala. Las tesis pronunciadas desde la abstracción del purismo, la eficacia del maquinismo o el rigor del funcionalismo dejan sus huellas tratando de compatibilizarse con los episodios más relevantes del viaje. Tras evocar y trazar relaciones del *"quadro flamengo"* Le Corbusier refiere a episodios concretos del baile: "Y secamente, todo se detiene, como un disparo, con la contracción total de los músculos: la partida es ganada en la exactitud". Exactitud que no es opuesta a la pasión del arte, derribando ya, desde estas notas de viaje, la pretendida libertad de la forma arquitectónica como opuesta al rigor y la geometría. Exactitud en Le Corbusier al describir un cuadro flamenco que tampoco se opone al grito impactante, modulado y cambiante. "La voz se torna hacia lo irrealizable" escribe el arquitecto, expectante de su resolución. Efectivamente ésta llega y la sala estalla: "Hollé". La exactitud, como característica de la época maquinista, que el arquitecto aplica a las nuevas realidades que le impactan: "En la plaza, seis toros son sacrificados en la exactitud".

La intensa percepción del paisaje, en este su primer viaje, comienza a influir en sus formulaciones:

> "Paisaje: es el juego. A este lugar impactante, punzante, dominante, aplastado de luz y rompiente de sequedad, la iglesia, ella sola, hace frente. Juego del espíritu. La geometría, humana creación, mantiene en equilibrio el lugar entero. ¡Patético! Siempre he dicho a los que tenían miedo que la geometría era ardiente".

Un juego del espíritu que une en perfecta armonía la arquitectura y el paisaje. Lejos de cualquier mimetismo Le Corbusier promulga la nueva condición de la arquitectura moderna frente al paisaje por medio de la geometría. Sin duda visualizaciones interiorizadas en su recorrido en tren por la península: "De Barcelona a Madrid, 14 horas de rápido. Podría haber cogido el tren por la noche: ignoraba entonces España. Sin parada, de pie frente a la ventana del pasillo, quedo atrapado por el paisaje. Y el crescendo se acentúa". Como si esta realidad influyese decisivamente en la arquitectura, Le Corbusier refiere: "He visto interiores de una pureza de gusto y de una grandeza en la sobriedad que nosotros no realizamos con nuestras almas atadas a lugares copiosos. Gran efervescencia y fe en el círculo de arquitectos". Las realidades del lugar se encuentran en el origen de la intensidad de una arquitectura que impresiona al arquitecto. Estas vivas sensaciones le conducen a una situación desconcertante y descorazonadora llegándose a preguntar porqué vivir siempre en el cadáver o creer en el cadáver para, a renglón seguido, admirarse por un ejemplar episodio arquitectónico que le evidencia sus desvelos y previas investigaciones sobre el sentido de la escala humana:

9. Diversos periódicos tanto de Madrid como de Barcelona recogieron los contenidos y reacciones a las conferencias. Debido a la extensión de esta comunicación no es posible su análisis detallado. Conviene citar, no obstante, que la Fondation Le Corbusier conserva copias de los artículos aparecidos, entre ellos en los siguientes medios: Epoca, Liberal, La Nación, Heraldo de Madrid, Vanguardia, El Diluvio, Publicitad.

10. LE CORBUSIER, "Espagne", sección Voyages d´artistes, periódico L´Intransigeant, Francia, 18 de Junio de 1928, documento X 1-6-158 de la Fondation Le Corbusier. Todas las referencias que aparecen entrecomilladas en este apartado corresponden a este artículo. Traducción propia.

L'INTRANSIGEANT (France) 18 Juin 1928

"Voyages d'artistes. Espagne."
Le Corbusier

VOYAGES D'ARTISTES

Espagne

LE CORBUSIER.

Fig. 3. Le Corbusier, "Espagne", periódico L'Intransigeant, documento X1-6-158, Fondation Le Corbusier.

> "De todo Toledo, esto. Una pequeña casa con patio limpio y fregado; me dejan entrar, subir a los pisos minúsculos; está lleno de mujeres y niños; las medidas de estas galerías, de estas alturas, de ventanas deliciosas de una vieja casa hispano-árabe, son las que he estado buscando desde hace diez años para edificar nuestras casas: la escala humana. Me siento reconfortado".

La trepidante realidad le ofrece, le explicita, aquello que ha estado durante tanto tiempo buscando. De ahí que la conocida frase con la que comienza el escrito, "España se encuentra detrás de los Pirineos, lo que significa muchas cosas", no deja de constatar la realidad de su primer viaje y constituirse en premonición de todo lo que el arquitecto experimentará en su regreso en 1931. La aparente aseveración peyorativa, como si esas "muchas cosas" fueran necesariamente negativas, pronto se torna en apasionado descubrimiento de una realidad que influirá decisivamente en sus iniciales planteamientos arquitectónicos.

Le Corbusier queda vivamente impresionado de las realidades que poco, o nada, tienen que ver con sus formulaciones sobre la industrialización o el maquinismo. Las inmejorables referencias arquitectónicas y paisajísticas le llevan a dudar de las estrictas formulaciones, más propias del mundo europeo que del latino. "Nos gusta hacer venir de 'Europa' a gentes que vienen a hablar de cosas de 'allá' ". Tal es su deslumbramiento por lo que descubre en España esos días de mayo que, en una prodigiosa intuición (con posterioridad referiremos a su remarcable afirmación sobre la instintiva administración de la belleza) recela del rigor anglosajón o germano para abrirse a la sabiduría hispana, que no es sino el resultado de muchos viajeros, de muchos intercambios culturales:

> "Y me parece que sin haberse dedicado a cultivar la planta (ese fenómeno moderno industrial), del que se encargan los anglosajones y los germanos, se recogerá aquí la flor (literatura, arquitectura). Y las gentes de aquí están alimentadas de las savias más admirables (árabe, judía, italiana, griega)".

Nueva muestra de cómo el pensamiento lecorbusierano se nutre y adapta según las realidades próximas capaces de estimular la imaginación no de manera arbitraria sino como resultado de la absorción de todos estos precedentes. Por ello, como conclusión de este debate entre lo europeo y lo latino, el arquitecto añadirá: "Pienso que la imaginación abundará".

El arquitecto que viene de formular la casa como máquina de habitar se rinde al paisaje del mediterráneo, aquel al que un día de agosto de 1965 volverá para siempre: "el mar, Italia, Grecia, la felicidad de vivir; bosques de naranjos por todo: viñas, almendros, algarrobos, olivos". Y, tras manifestar su gozo por estos lugares, confesar, como si sus estudios de esta década de los veinte no fueran definitivos: "Las casas son ostensiblemente agradables". Comenzaba una nueva etapa en la trayectoria de Le Corbusier. A sus investigaciones precedentes sumaba el interés por lo local, con una mirada arquitectónica hacia lo vernáculo que alimenta, a su vez, una faceta surrealista en su imaginación: "Esta sensibilidad surrealista (veanse Magritte y Piranesi) acompaña la aceptación de lo vernáculo, desde la Casa Madrot de 1931 a la Capilla de peregrinación de Ronchamp, construida a mediados de la década de los cincuenta"[11]. Este nuevo camino en su arquitectura, alimentado con sus visitas a España, se nutre igualmente de las experiencias en el viaje a Latinoamérica de 1929. El cambio de década se revela así como determinante en la evolución de la arquitectura del maestro.

ENCUENTROS DEL VIAJERO: DEL DOGMA A LA EVOLUCIÓN

Los viajes de Le Corbusier por España han sido objeto de la atención de investigadores. Entre ellos es obligado referir al profesor Juan José Lahuerta quien con su estudio "La Spagna di Le Corbusier"[12] nos ha abierto los múltiples itinerarios del maestro. Este apartado de la comunicación incide brevemente en tres aspectos que se consideran importantes en la evolución del pensamiento y la plástica de Le Corbusier a partir de su contacto con nuestro país. La contradicción interna que el arquitecto advierte a finales de la década de los veinte (es sabido cómo a la vez que propone Ville Savoie comienza sus investigaciones en propuestas que exploran el valor de lo local evidenciadas, entre otros, en los dibujos para el proyecto de la Casa Errázuriz, Chile, 1929) se explicita con nitidez tanto en sus apuntes de viaje como en los pensamientos que transmite en la carta a su madre desde España.

11. FRAMPTON, Kenneth, Historia crítica de la Arquitectura Moderna, "Le Corbusier y la monumentalización del vernáculo 1930-1960", Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pp. 226-233.
12. LAHUERTA, Juan José, Le Corbusier Espagne: Carnets, incluye la investigación "La Spagna di Le Corbusier", Electa, Milano, 2001.
Para los investigadores interesados en este tema es también necesario referir a la siguiente publicación:
AA.VV., Le Corbusier et l´Espagne, VII Reencontré de la Fondation Le Corbusier, 21-23 Octobre 1996, Centre de Cultura Contemporania de Barcelona, Espagne, Fondation Le Corbusier, Paris. Entre los artículos se incluye:
LAHUERTA, Juan José, "Federico García Lorca, Salvador Dalí et "L´Esprit Nouveau".
MONTEYS, Xavier, "Le Corbusier en Espagne. Les voyages au Levant et a Majorque".
PIZZA, Antonio, "Mai 1928: Le Corbusier arrive à Barcelone".

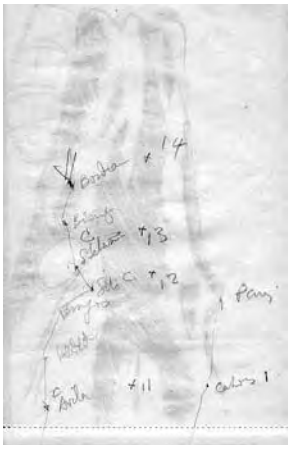


Fig. 5. Le Corbusier, Cuaderno de viaje B7, Paisaje cerca de Motril 13 de Agosto de 1931, imagen W1-1-427-001, Fondation Le Corbusier.

Fig. 4.1 y 4.2. Le Corbusier, Cuaderno de viaje B8, Itinerario, imagen W1-1-481-001 y W1-1-482-001, Fondation Le Corbusier.

EL ITINERARIO COMO VERDAD Y LA REACCIÓN ANTE LA CONCIENCIA MAQUINISTA

El itinerario, la ruta, ha representado a lo largo de la historia tanto una fuente de conocimiento como un medio para la expansión del mismo. Ofrece, evoca en sí mismo, el descubrimiento de lo nuevo y el correspondiente encuentro con la fascinación, estableciendo una íntima conexión entre el viajero y los lugares que cuidadosamente nombra, configurando puntos en un croquis. Cada uno de ellos no puede ser entendido exclusivamente como un destino a conquistar sino, más bien, como parte de una sugerente constelación lista para ser descubierta. Uniendo todos los puntos, con trazo inseguro, se perfila la línea como la abstracción de un descubrimiento. La huella del lápiz sobre el papel representa la indicación de un movimiento, no necesariamente en uno u otro sentido, abstracción del espacio que Le Corbusier pretendía cruzar durante su viaje a España en 1931. En el dibujo, entre tentativo y certero, no podemos precisar un punto de origen o de llegada, como si partida y retorno fueran partes de una misma inclusiva realidad, identificada por la íntima satisfacción por nombrar una realidad desconocida y, al mismo tiempo, ya parcialmente trazada por la imaginación, alimentada por la información previamente disponible.

Porque el eco real y permanente del viaje permanece en el itinerario mismo. En el pensamiento lecorbusierano la ruta sugiere la permanencia en la verdad. Referirá a menudo en sus cuadernos de viaje al término *route*, episodio cierto portador de certezas perdurables. Así en su cuaderno B7 entre Valencia y Alicante, agosto de 1931, Le Corbusier vuelve a apreciar: *"Il n´est rien de plus eternel q´une route = le vrai, le juste, l´économe, l´ingenieux. Une route est une verité"*[13]. Nada más eterno que una ruta. Así el viaje se presenta como itinerario de lo cierto y verdadero en donde un deslumbrado Le Corbusier se impregna de la verdad desnuda proveniente de un entorno que evidencia el perfecto equilibrio. Estas hondas reflexiones, no por casualidad, están inmediatamente precedidas en sus notas por la descripción de realidades que le impresionan, y, acaso, le conduzcan a ellas: "El trabajo de la tierra meticuloso, realizado no para ganar dinero, sino por normal función. El trabajo hasta la noche, las nueve en verano, y de nueve a doce horas, delante de las puertas a conversar, sin beber ni jugar, con toda la familia y en grupo". Las costumbres locales interfieren decididamente en las búsquedas del arquitecto.

13. LE CORBUSIER, Sketchbooks, volume 1, 1914-1948, cit., documento 415. Traducción propia.

No sólo la ruta, como itinerario susceptible de albergar múltiples encuentros, perfila el pensamiento de Le Corbusier. La carretera, como hecho físico, se presenta como acontecimiento, ejemplo de los tiempos modernos en una cultura milenaria. "Belleza plástica /(Belleza) paisajística // d´1grde //carretera// pura//elegante opulencia d´1 doble cara revitalización del paisaje milenario por la carretera moderna"[14]. Contraposición entre la aportación moderna y la cultura milenaria que el arquitecto descubre progresivamente y que, utilizada con toda su potencialidad, evoca su rectificación, en continuidad con el párrafo anterior: "En 1930 no había comprendido nada de la carretera *Route d´épate*, carretera de turistas internacionales? No estaba terminada. Hoy está habitada, recorrida, empleada. Es española. Un utensilio formidable. destino?". Pero, igualmente, la relación entre el progreso y la cultura local provoca la reacción del arquitecto, favorablemente impresionado por los aspectos sociales y laborales de la realidad española, que le induce a apostar, en un arrebato de discurso social y político, por una doctrina de vida *"humaine seulement"*, que emana del equilibrio sublime que percibe a su alrededor. Ante la previsible fragilidad del mismo se permite advertir: "Electricidad-atención al progreso: los destructores de un pueblo que hoy se presenta al mundo en un estado único de equilibrio sublime"[15].

El recorrido por España provoca en Le Corbusier una reacción contra la conciencia maquinista derivada del deslumbramiento por la realidad permanente e intacta a lo largo de los siglos:

> "No conozco un país más bello, antiguo de 2000 años y vivo en el gran hoy. Es la pureza, la nobleza, la castidad. Castidad hoy, sí, todo es intacto y vivo, verdadero y fresco como una joven chica. Ved dónde están los "viejos países". Oh vosotros los intelectuales de las ciudades que olvidáis en vuestros veredictos que después del invierno todo recomienza. España: César-...//Carlos V"[16].

Esta profunda revisión, incluso de sus propios postulados, lleva a Le Corbusier a explicar con claridad en sus apuntes a mano, sobre un dibujo de un campesino a lomos de una burra, cómo "un historiador generoso encontraría, a lo largo de la ruta de España, la materia total de la sociedad premaquinista, costumbres e instituciones en el estado de pureza y plena floración"[17]. Esta percepción, como decimos, no siempre había sido así en su pensamiento. Como ejemplo de este debate, que afecta al propio Le Corbusier, basta recordar cómo tres años antes de su revelador viaje por España, el arquitecto responde, también desde nuestro país, con loables referencias a la estética maquinista a propósito de una pregunta de Eduard Nicol en mayo de 1928:

> "Veamos, estamos en una época esencialmente maquinista, diametralmente opuesta a la anterior. No podemos negar este hecho. Tenemos una producción infinitamente superior a la de épocas pasadas y un abandono progresivo del trabajo a mano. Por consiguiente este abandono determina el nacimiento de una nueva estética basada en una ejecución exacta, impecable, rigurosa, a base de la máquina"[18].

Sin embargo la cadencia de los viajes perfilará estas percepciones.

El trabajo del hombre y la laboriosidad rural: sugerencias de lo primitivo en el pensamiento de Le Corbusier

Como sugerimos con el episodio del cubismo, anteriormente citado, los acontecimientos de los viajes le inducen a valorar el trabajo del hombre y la laboriosidad rural, así como las formaciones del paisaje y las construcciones

14. LE CORBUSIER, Sketchbooks, volume 1, 1914-1948, cit., documento 419. Traducción propia.
15. LE CORBUSIER, Sketchbooks, volume 1, 1914-1948, cit., documento 421. Traducción propia.
16. LE CORBUSIER, Sketchbooks, volume 1, 1914-1948, cit., documento 424. Traducción propia.
17. LE CORBUSIER, Sketchbooks, volume 1, 1914-1948, cit., documento 425. Traducción propia.
18. LE CORBUSIER, "Le Corbusier a Barcelona. Conversa amb l´eminent arquitecte", Eduard Nicol, Mayo de 1928, documento X1-6-131 de la Fondation Le Corbusier. Traducción propia.

vernáculas. La presencia del trabajo del hombre, de su esfuerzo, de la colaboración de los animales es objeto de la atención del arquitecto. Son frecuentes en sus viajes, especialmente en España, los dibujos de mulos, animales domésticos y bestias. La atracción por lo primitivo le impresiona y acompaña a lo largo de su existencia. Cómo entender si no la manera en que describe la construcción de la tumba de su mujer Yvonne en la carta que dirige a su madre y a Albert el 17 de Junio de 1958, tras pasar una semana en Roquebrune, construyéndola con la ayuda de su amigo, el albañil Bertocchi: "Nido encaramado 300 m. más alto que nuestro cabanon. Para transportar las cargas hace falta una mula, después las espaldas de los hombres"[19]. No es la primera vez que las referencias a los esforzados animales aparece en la documentación epistolar de Le Corbusier. Cuando, en los difíciles días de diciembre de 1940 con la guerra asolando Europa, el arquitecto contestando una carta de su madre, le envía desde Ozon, en el Pirineo francés, una postal en la que se observa dos bueyes laborando. Y escrito: "Pero, como en la corrida de toros, la poderosa bestia cae al fin sobre sus rodillas. Así, un día, esto acabará. Todos nuestros pensamientos afectuosos a vosotros dos y a los amigos. Yv. y Ed."[20]. Le Corbusier, el 11 de Junio de 1940, acababa de cerrar su atelier en el 35 de la Rue de Sevres y había partido con su mujer y Pierre Jeanneret a este municipio pirenaico.

Fig. 6. Taluna, colección "D´Espagne au Japon", imagen L5-4-168-001, Fondation Le Corbusier.

Fig. 7. Tigres, colección "D´Espagne au Japon", imagen L5-4-134-001, Fondation Le Corbusier.

Le Corbusier en sus cuadernos de viajes, dibujando las vernáculas realidades que visita, nos proporciona una actitud extremadamente importante: la administración intuitiva de la belleza. Para él la salud del destino humano implica el cuerpo, el corazón y esta condición de administrar intuitivamente la belleza, condición educada desde la observación y aprehensión crítica de la realidad. El viaje le guía a modificar su comprensión de la eficacia y la economía, apelando a un estado alejado de la codicia, lo que nos llevaría a la serenidad. Le Corbusier escribe "serenité", como resultado de las formas de vida que encuentra en España, que le descubren el equilibrio corporal entre trabajo y descanso en una economía de fertilidades. De este modo, los atributos de la forma moderna, eficaz, justa, económica, pueden entenderse como consecuencia de esa manera instintiva de comprender la belleza y que encuentra su origen en las realidades percibidas en el viaje, expresadas con precisión e intensidad en sus notas.

La atención al paisaje y a cualquier huella de arquitectura popular, así como a la figura humana, modelarán los intereses de sus dibujos, abandonando los temas objetuales que habían constituido su preferencia hasta entonces. Para el viajero representa la armonía de lo no contaminado. La soledad del viaje y la confrontación con estos paisajes le inducen a la purificación y la contemplación. Y de ahí a la evolución de su pensamiento y de la arquitectura.

EVOLUCIÓN DE LAS INTENCIONES PLÁSTICAS: FOTOGRAFÍAS DE VIAJE Y VALORES CONSTRUCTIVOS DE LA MIRADA

Un recorrido por las imágenes y fotografías de su periplo español nos desvelaría las intenciones plásticas y constructivas de la mirada del arquitecto. Buena parte de ellas han sido publicadas por el profesor Lahuerta en la bibliografía mencionada. Un recorrido por las mismas nos permite descubrir las semillas de futuras investigaciones plásticas. Siempre es un ejercicio arriesgado el intentar trazar figuras y relaciones que, posiblemente, no tuvieron una exacta translación. No obstante, podemos acordar la formación de una memo-

19. LE CORBUSIER, documento R2-2-137 de la Fondation Le Corbusier, escrito el 17 de Junio de 1958. Traducción propia.
20. LE CORBUSIER, documento R2-4-215 de la Fondation Le Corbusier, escrito el 17 de Diciembre de 1940, en contestación a una carta de su madre del día 10.

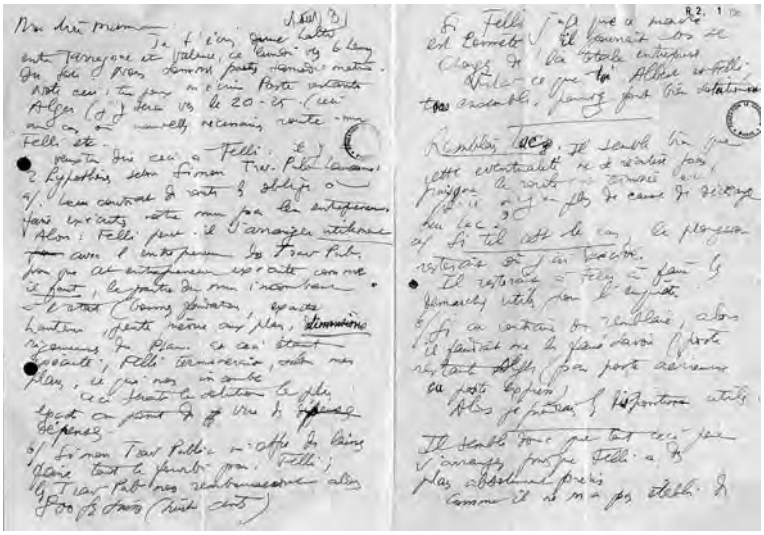


Fig. 8.1 y 8.2. Le Corbusier, carta a su madre, documentos R2-1-130-001 y R2-1-130-003, Fondation Le Corbusier.

ria visual que acompaña al arquitecto y se manifiesta, aún sin conexión exacta, en posteriores momentos de su trayectoria.

En el reducido marco de esta comunicación me parece interesante mostrar dos imágenes que pertenecen a la colección, guardada en la Fundación Le Corbusier, bajo el título *"D´Espagne au Japon"*. Una de ellas, estrictamente arquitectónica muestra, con el título "Taluna", la potente imagen de un cobertizo. De ella se desprende una manera constructiva directa, eficaz, matérica, impregnada del sentido espiritual que el arquitecto otorgará a la construcción arquitectónica. La desnuda expresión del proceso constructivo, de las texturas y del juego de luces y sombras se confirman en episodios posteriores de la arquitectura de Le Corbusier. La expresión de la materialidad sustituirá progresivamente a la blanca abstracción.

La segunda expresa el interés del arquitecto por cualquier argumento visual capaz de transformar la realidad. No es una imagen de arquitectura, pero Le Corbusier la conserva, seguramente por la potencialidad que alberga.

ECOS ÍNTIMOS: LA CARTA A SU MADRE DESDE LO DESCONOCIDO "NOUS PARTONS VERS L´INCONNU DU SOLEIL"

La relación epistolar que Le Corbusier mantiene con su madre a lo largo de toda su larga existencia debe ser objeto de un estudio detallado, toda vez que descubre aspectos de la feliz y continua relación del arquitecto con su *"petite maman"*. La carta[21] que le envía, en un alto entre Tarragona y Valencia, un lunes 31 de Agosto hacia las seis de la tarde, anticipa y condensa las claves de sus descubrimientos del viaje, a la vez que sigue ordenando los trabajos para la casa del Lago. Había partido tan sólo dos días antes.

La primera mitad de la carta trata de aclarar aspectos de la construcción de la Casa del Lago para su madre. Desde la distancia ofrece instrucciones y alternativas que, en cualquier caso, deben pasar por su conocimiento. La segunda incide en los valores del viaje. La primera referencia, una vez más,

21. Le Corbusier. Documento R2-1-130T de la Fondation Le Corbusier. Carta dirigida a "Madame Jeanneret Pre. "Le Lac". Vevey. route de Lausanne (Suisse)". Las notas entrecomilladas de este apartado están tomadas de la carta. Traducción propia.

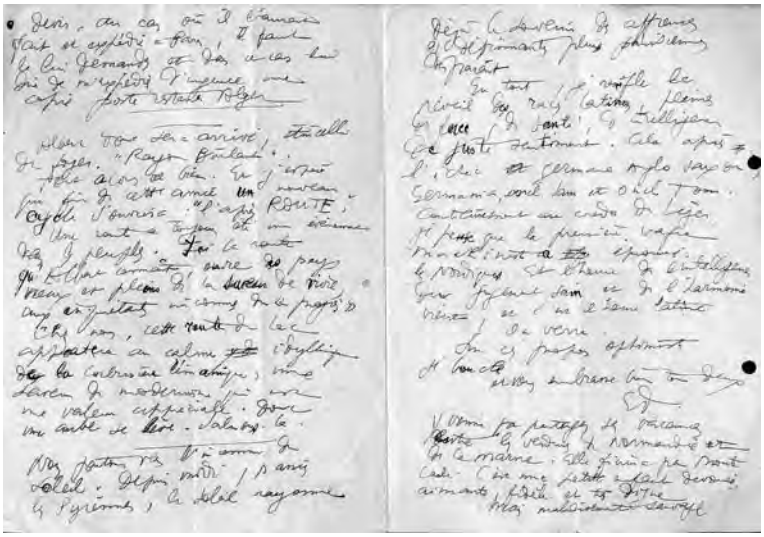


Fig. 9 Le Corbusier, escrito del 17 de Junio de 1958, documento R2-2-137-001, Fondation Le Corbusier

es a la route, al itinerario, al destino marcado por la ruta: “Todo entonces va bien. Y espero que, al fin de este año, un nuevo ciclo se abrirá: “l´après ROUTE”. La ruta ha sido siempre, según el arquitecto, un acontecimiento de los pueblos. Pero en este caso puede traer inquietantes desafíos: “Aquí, la ruta que Albert conoce, abre a los países antiguos y llenos del sabor de vivir, a los inquietantes desconocidos del “progreso”. Intuición que posteriormente, como hemos visto, corrobora en distintos pasajes de sus notas de viaje. Enlazando con la Casa del Lago, situada ella misma en una carretera, la de Lausanne, Le Corbusier no puede trazar una figura más evocadora: “En nuestra casa, esta ruta del Lago aportará a la calma idílica de la Corbusière lémanique, un sabor de modernismo que es un valor apreciable”. La fuerza de este destino nos la traslada con todo su vigor: “Entonces una aurora se levanta. Saludémosla”.

Este nuevo alba tiene su paralelismo con la potencialidad que el mismo viaje le proporciona: “Partimos hacia lo desconocido del sol. Desde el mediodía, pasados los Pirineos, el sol brilla. El recuerdo de las horrorosas y deprimentes lluvias parisinas desaparece”. La partida hacia la luz desconocida presupone la pasión de Le Corbusier por volver a recorrer el paisaje español.

Le Corbusier insiste en la fortaleza y potencialidad de los valores que está percibiendo. Nuevamente se impregna por los sentidos –auténtica fuente del conocimiento arquitectónico– de una realidad transformadora que le hace intuir “el despertar de las razas latinas, llenas de fuerza, de salud, de inteligencia de justo sentimiento”. Su atracción por esta nueva realidad le lleva a explicitar el fracaso germano-anglosajón añadiendo: “Contrariamente al credo de Lèger, pienso que la primera ola maquinista ha puesto a prueba a los nórdicos”.

El florecimiento y ensalzamiento de los valores del mundo latino será otro de los descubrimientos de su viaje. El arquitecto lo contrapone al mundo centroeuropeo, advirtiendo que esa cultura milenaria no debe dejarse influir por experiencias foráneas. En sus apuntes de viaje lo recogerá, al hilo de la descripción de la propia carretera:

> "Esto toma el valor de una gran maniobra de un sólo trazo, la masa entera se ha solidarizado, de hombre a hombre, de pueblo a pueblo, de región a región. Es el gran contacto por relais, a lo largo de un río de civilización. Atención la República. Sería un atentado contra el destino de la civilización si todo esto condujese a la desventura nórdica. No, la experiencia ha sido realizada en Estados Unidos y Alemania. Que los latinos jueguen su destino: claridad"[22].

Su confianza y pasión porque los nuevos tiempos asuman las claves de otras culturas, lo que a él mismo afectaría en su evolución, es tal que para ello reserva las últimas líneas de la carta a su madre: "Y viene la hora de la inteligencia del sano juicio y de la armonía, y es la hora latina. Veremos. Con estas intenciones optimistas concluyo, y os abrazo fuerte a los dos. Ed.".

Su profundo interés por el viaje le lleva a relegar en la carta los aspectos personales. Para ello un simple párrafo, como postdata: "Yvonne va a partir sus vacaciones entre el verde de Normandía y de la Marne. Acabará por Montecarlo. Es una pequeña chica abnegada, cariñosa, fiel y muy dig≠na pero enfermizamente salvaje". Para ella reservará el penúltimo viaje. La evocación íntima de la jornada trasladando la urna con los restos de su mujer, a la tumba que le construyó, constituye otro episodio que explica cómo la experiencia del viaje acompaña a Le Corbusier durante toda su vida: "el 1 de julio fui donde el Padre Lachaise a coger la urna de Yvonne y salí en coche hacia Roquebrune...1000 kilómetros". Tras el entierro asume: "Y ahora las cosas están ordenadas, en el orden. Tengo un sentimiento de quietud, diciéndome: ahí está, chez elle, *"à la maison"*. 1000 kilómetros de vuelta, total 2000. Edad de Corbu 70 años!!!"[23]. El viajero incansable, la ruta como acontecimiento, y como verdad. Y al margen, en vertical, porque de otra manera no le cabe en la cuartilla, escribe: "Al lado de la caja de Yvonne, hay sitio para la mía..."

22. LE CORBUSIER, Sketchbooks, volume 1, 1914-1948, cit., documento 416/417. Traducción propia.
23. LE CORBUSIER, documento R2-2-137T de la Fondation Le Corbusier, escrito el 7 de Julio de 1958. Traducción propia.

EL VIAJE Y LA ESTANCIA TEMPORAL DEL VIAJERO. ORÍGENES DEL HOTEL TURÍSTICO EN ESPAÑA

Eduardo Jiménez Morales, Ingrid C. Vargas Díaz, Carlos J. Rosa Jiménez, Ricard Pié Ninot

En España, estos programas tienen como uno de sus referentes más importantes a los nuevos modelos urbanos y paisajísticos propiciados por el turismo. Una industria que creció de manera arrolladora y que explotó la 'modernización' de manera decisiva. Pero si existe una clara adscripción tipológica al fenómeno del turismo, ésta es la hotelera. Su importancia iconográfica para la arquitectura del lugar que coloniza –y que transforma en destino turístico– lo convierte en modelo de referencia para las distintas formas de habitación colectiva. Sin embargo, resulta inevitable preguntarse por los parámetros con los que ésta debe interpretarse. Tras examinar las realizaciones más significativas de esos años, entender las condiciones que ha de cumplir nos impulsa a investigar su arquitectura primigenia.

Tendencias que se trasladarían también a ciertos edificios hoteleros de dimensión intermedia. Tipologías turísticas de primera generación que trazan el extremo de un hilo conductor hacia la racionalización y la tipificación del hotel turístico en nuestro país. Un camino que nos parece llevar de la ruptura del esquema claustral –en busca de luz, aire y sol a partir de 1880– al traslado del modelo sanatorial antituberculoso a la arquitectura hotelera que emerge en Europa entre los años 1925 y 1930. Para entonces el hotel ya se había abierto de manera definitiva al paisaje. Mientras, sus habitaciones, encontraron su prolongación natural al exterior a través de terrazas individuales o colectivas.

EL PROGRAMA HIGIENISTA: LUZ, AIRE Y SOL. LA TRASGRESIÓN DEL HOTEL URBANO

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, una corriente de pensamiento comienza a otorgar gran influencia e importancia al entorno socio-espacial y ambiental en la génesis y evolución de las enfermedades. Asentado en la influencia positiva de la naturaleza sobre el individuo y la falta de salubridad de las ciudades industrializadas, establece una visión renovada del binomio hombre y entorno. El paradigma higienista[1], impulsor de las topografías médicas[2] a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX[3], promueve la desaparición de las lacras sanitarias mediante su prevención más que por su curación. Una posición que implica no sólo cuestiones de salud física sino de salud mental y social.

Esta generalización del concepto de enfermedad como producto social, involucra a las formas de proyectar y entender la arquitectura y la ciudad. La prevención mediante la incorporación de los beneficios del clima –ventilación,

1. *Sanitary Movement* primero en Gran Bretaña e Hygiénisme después en Francia.
2. Entre los higienistas está generalizada la concepción de la enfermedad como producto social. La relación estrecha que se establece entre medicina y geografía, o más bien, la gran atención prestada por el pensamiento médico al medio ambiente y al marco espacial, establece la génesis de este tipo de literatura científica a lo largo del siglo XIX.
3. URTEAGA, J. L., "Miserias, miasmas y microbios. Las topografías médicas y el estudio del medio ambiente en el siglo XIX", en *Geocrítica*, 1980, 29, p. 50.

luminosidad, aireación,…– de manera permanente al espacio habitable sólo se puede conseguir a través de la modificación del espacio arquitectónico. Una transformación en la que deja de tener cabida el lenguaje historicista. El desequilibrio que establece éste entre la teoría y la práctica se agudiza por las apremiantes solicitaciones que provienen del exterior. Su pluralidad generalizada, inaceptada por la ciencia de la construcción, le obligará a reducir el concepto de estilo a una forma decorativa aplicable a un esqueleto portante genérico.

Mientras la Sociedad para la Mejora de las Condiciones de los Pobres de Nueva York denuncia una situación de un parecido lamentable con las descripciones realizadas hacia 1845 por Engels o Dickens sobre la ciudad industrial europea[4], la arquitectura historicista se preocupa más por los problemas de la calificación formal que de los problemas técnicos y funcionales. Pero si los recursos estilísticos históricos impiden a los arquitectos afrontar sin prejuicios los problemas de su tiempo[5], al menos obligaba a ver que las formas pasadas resultan del período en el que nacen. Un ejercicio de reflexión sobre la necesidad de adecuar la arquitectura a las exigencias de su tiempo.

Un cambio que a lo largo del siglo XX, no tardará en adoptar la arquitectura hotelera de los centros de turismo europeos. En un instante determinado, esos hoteles urbanos característicos del 1860, y pautados por un patrón arquitectónico historicista de patio interior y manzana cerrada, cambian su modelo de referencia. Si a finales del XVIII –persiguiendo los beneficios saludables de las aguas termales y marinas– el tránsito de la lógica terapéutica a la lógica del ocio desencadenó la primera aproximación al modelo de hotel urbano, de nuevo la búsqueda de la naturaleza –el aire seco, el sol, el paisaje– y su integración en el espacio arquitectónico irá dando forma al modelo de hotel panorámico de dos piezas y abierto al paisaje.

Empujados por la observación empírica de la inmunidad tísica de las poblaciones de montaña[6] ciertos investigadores identifican al clima seco y la pureza del aire como agentes terapéuticos. Bajo la presión que impone la tuberculosis –que acaba con 1/4 de la población europea[7]–, comienzan a definirse los parámetros arquitectónicos básicos de la higiene bajo el dictado de los avances médicos. Poco a poco, la aplicación de la terapia empírica, hace surgir unos espacios acotados, especialmente diseñados para la prevención y la cura sanitaria[8]. Aunque la ausencia de una concepción cerrada de este tratamiento en sus inicios[9] impide el desarrollo de un modelo arquitectónico específico.

Esta última e importante circunstancia convierte al hotel en referente de las formas de habitación colectiva. El hotel de lujo como parte de la oferta complementaria de la práctica balnearia o de los baños de mar, aparece aquí como parte esencial de la lógica terapéutica de montaña. Aún compitiendo en lujo y ostentación –resultado de la práctica social de la alta burguesía europea y al estilo arquitectónico historicista–, algunos comienzan a incorporar aspectos netamente funcionales producto de las necesidades sanitarias de los enfermos. Y es que al primer programa de cura desarrollado en Göbersdorf (Alemania) hacia 1854[10] por el doctor Hermann Brehmer[11], el doctor Peter Dettweiller le incorpora importantes innovaciones en 1876. Mientras que el proyecto de E. Oppler –bajo los dictámenes del doctor Brehmer y a través de una reinterpretación del estilo gótico alemán– simplemente se diseña con base en el modelo de Palace Hotel de la época, la propuesta del doctor Dettweiller constituirá una

4. En la primera mitad del siglo XIX las consecuencias de la revolución demográfica y económica, desencadenan el hacinamiento de la ciudad industrial. Un factor determinante en la propagación de numerosas plagas que desde mediados del XIX diezman su población.
5. BENEVOLO, L., Introducción a la Arquitectura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1992
6. Aunque en 1882 Robert Koch había descubierto el bacilo causante, la ausencia de un tratamiento eficaz contra la tuberculosis posibilitó que se multiplicaran los esfuerzos en conseguir algún método que al menos, permitiera el control de la enfermedad. Y éste se definió a partir de la disminución de los casos de enfermos observada en las poblaciones situadas a alturas superiores a los 1200 metros sobre el nivel del mar.
7. DUARTE, I., "Sanatorios para tuberculosos: auge y decadencia", en *Ars. Médica*, 2005, 11 (11), pp. 203-218.
8. A mediados del siglo XIX se habilitan las primeras estaciones para enfermos. Son albergues para tísicos como el de Furka en los Alpes Suizos, precedente de los futuros sanatorios.
9. HUNZIQUER, E., *Projet de rehabilitation du sanatorium de Guebriant a Passy (Haute-Savoie)*, Institut D Architecture Universite de Geneve, Trabajo de Maestría inédito, Ginebra, 1998.
10. GUILLAUME, P., Du désespoir au salut: Les tuberculeux aux 19 et 20 siècles, Aubier, París, 1986.
11. Hermann Brehmer, Die chronische Lungenschwindsucht und Tuberkulose der Lunge. Berlin 1869.

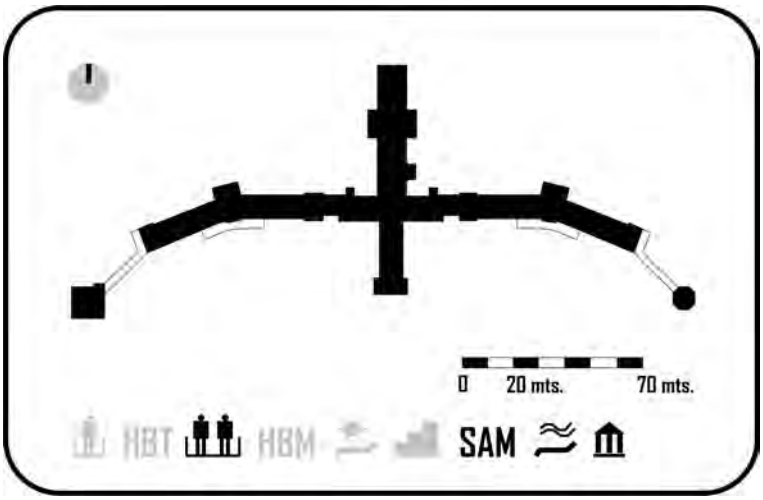


Fig. 1. Propuesta de Karl Turban y Jacques Gross para el Concurso Internacional de Sanatorios. Inglaterra 1902.

referencia por su programa y la distribución interior de funciones[12]. En este centro de Falkenstein (Alemania) amplias terrazas –abiertas, bien soleadas y protegidas del viento y la nieve– comienzan a aparecer para las curas de reposo al aire libre[13]. Sus beneficios para la salud, impulsados desde 1840 por el doctor George Boudington[14] y a los que ya se aproximó Lavoisier en el siglo XVIII, convocan importantes cambios en los criterios de diseño.

Las incorporaciones funcionales al lenguaje decorativo historicista del hotel de lujo encuentran aquí su lugar. Aunque su origen se sitúa fuera del edificio –en su aproximación al aire y a la naturaleza–, el cambio se materializó inicialmente con esta galería aterrazada adyacente a la fachada sur de su planta baja. Su vocación colonizadora le permitirá extenderse poco a poco a toda la altura del edificio[15]. Luego adquirirá la condición individual vinculada a cada habitación. El exterior se convierte así en un nuevo espacio integrado en el propio proyecto. Pero los progresos en los tratamientos médicos y los rápidos avances científicos demandan una adaptación más profunda del lenguaje formal de la arquitectura de la época.

A finales del siglo XIX, el importante desarrollo y difusión del tratamiento de helioterapia por el doctor Auguste Rollier[16] en Leysin[17] y por el doctor Oskar Bernhard[18] en Saint Moritz, termina por romper el esquema claustral en busca de la luz, el aire y del soleamiento. Adscrito hasta entonces a diversos programas arquitectónicos, la arquitectura de patio interior y manzana cerrada, tan característica del hotel urbano, comenzó a abrirse. La estructura ordenadora de los espacios se transforma. Logias, pórticos o corredores conectan ahora paquetes individuales de programas –dormitorios, zonas comunes y servicios– con el objetivo de extender los beneficios del clima –el aire, el sol y el paisaje– al mayor número de pacientes[19]. Pero va a ser en Suiza donde se concretan a partir de 1889 estas innovaciones espaciales. Principalmente a través de las realizaciones del doctor Karl Turban. Primero junto al arquitecto E. Harting en 1899 para el desarrollo de la Estación Terapéutica Alemana en Davos[20]. Después con la propuesta presentada en Inglaterra para un Concurso Internacional de Sanatorios (Fig. 1) junto al arquitecto suizo Jacques Gross en 1902. Aunque influenciados por los proyectos alemanes, ambos

12. CREMNITZER, J. B., *Architecture et Sante*: *Le Temps du Sanatorium en France*, Picard, París, 2005, p. 39.
13. DAVIS A. L, "History of the sanatorium movement", A.A.V.V, en *Tuberculosis*, Little Brown and Company, Boston, 1996.
14. El doctor inglés sostenía que la tuberculosis era curable mediante medidas higiénicas sencillas. Estas consistían en trasladarse al campo en un lugar elevado y seco, sin variaciones importantes de la temperatura, con una atmósfera libre de bruma y humedad.
15. CREMNITZER, J. B., op. cit., p. 122.
16. Auguste Rollier. Die Heliotherapie der Tuberkulose: mit besonderer Berucksichtigung inher chirurgischen Formen.
17. DELACHAUX, N., *Les sanatoria Dans l'arc alpin*, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, Département d'architecture, Lucerna, 1993.
18. En su publicación Normas de los Establecimientos para una adecuada cura bajo el Sol recoge: "la aplicación a una clínica sanitaria de un escalonamiento de su fachada da como resultado, primero una mayor intensidad de calor y segundo facilita la curación a través de terrazas colocadas sin que ninguna prive de luz a otra". Oskar Bernhard, Sonnenlichtbehandlung in der Chirurgie, Stuttgart 1917.
19. Ejemplifica este instante la controversia por el resultado del Gran Premio de Roma de 1880 para un Sanatorio en las costas mediterráneas. Asignado al arquitecto francés Charles Girault, presentaba un proyecto claustral ausente de toda interacción con los beneficios terapéuticos del clima.
20. CREMNITZER, J. B., op. cit., p. 39.

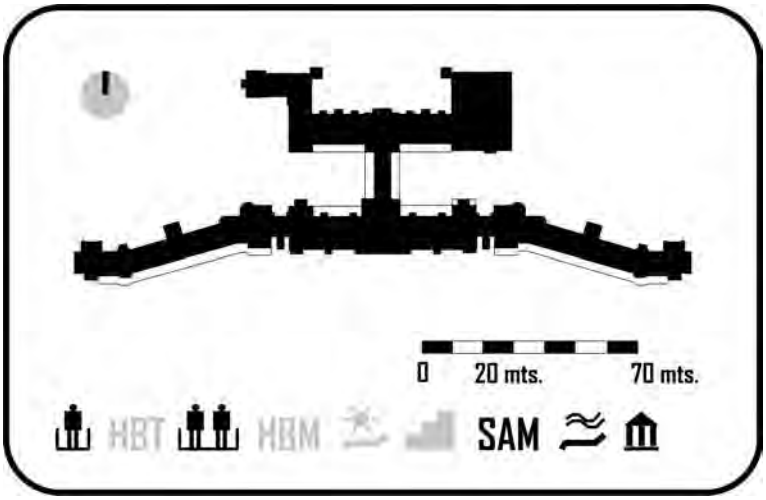


Fig. 2. King Edward VII Sanatorium. Midhurst 1905.

inauguran la concepción terapéutica cerrada[21], el internado de los pacientes –para verificar sus rendimientos y garantizar un tratamiento sistemático– y con ello el nacimiento del modelo específicamente sanatorial. Aunque no realizado, los principios arquitectónicos y programáticos del sanatorio de Jacques Gross serán aplicados a diversos proyectos posteriores. La división de programas propuesto, define el edificio. El uso hospitalario –zonas de habitaciones y camas para enfermos– se distribuye a través de una pieza longitudinal curvada y abierta al paisaje. En su parte central, dispuesto perpendicularmente al eje, se ubica un edificio de dirección –administración, gestión y servicios– y una zona médica –para la asignación de tratamientos e hidroterapia–. Las amplias galerías de cura alemanas se sustituyen por grandes ventanales abatibles orientados al sur[22], capaces de introducir el aire y el sol en toda la habitación[23].

Uno de los primeros proyectos construidos bajo estos preceptos lo encontramos en las Islas Británicas[24]. En Midhurst en 1905 se realiza el *King Edward VII Sanatorium* (Fig. 2) de los arquitectos Percy Adams y Charles Holden. Inspirado en el concepto arquitectónico del doctor Karl Turban, establece dos piezas longitudinales –la principal con las habitaciones para los pacientes–. Paralelas y de distinto tamaño, quedan unidas transversalmente por una sección administrativa central. Las alas habitacionales, con galerías abiertas independientes –separando ambos sexos– y ventanas abatibles orientadas al sur –a imagen del proyecto de Jacques Gross–, exponen a sus pacientes internos a los efectos del aire puro, del sol y a la tranquilidad del paisaje.

A principios del siglo XX, la consolidación del programa sanatorial parece confirmar la ruptura del lenguaje arquitectónico y funcional hasta entonces compartido con el modelo hotelero. Una diferenciación que se produce tan solo en apariencia. La exaltación de la Madre Naturaleza y la aparición de los primeros club turísticos en los paisajes alpinos de centro Europa[25] –Austria, Suiza y Alemania[26]– reflejan el despertar del amor por la naturaleza[27] difundido entre otros, por el paradigma higienista. Es a través de esta búsqueda de la naturaleza como profilaxis del cuerpo, cuando el hotel ofrece el bienestar saludable del clima como parte esencial de su repertorio funcional.

21. MILLER, Q., *Le sanatorium: architecture d'un isolement sublime*, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, Département d'architecture, Lucerna, 1992.
22. CREMNITZER, J. B., op. cit., p. 39.
23. El doctor Turban y Jacques Gross definen el *Fensterkonstruktionsvorschlag*, una ingeniosa forma de abatimiento para las ventanas que permite abrirlas completamente al exterior.
24. BOWDITCH, V., "The English Sanatorium: three leading institutions as seen through American eyes. The newly completed King´s Sanatorium in Sussex", en *Journal Outdoor life* 1906, 1999 (3), pp. 461-464.
25. Nacidos a mediados del siglo XIX al calor del movimiento popular romántico de respeto a la naturaleza, tienen su gran auge en este período. Los Amigos de la Naturaleza, el primer club turístico, fue fundado en Viena en 1895 por un grupo de jóvenes socialdemócratas.
26. SECALL, R., Turismo, ¿democratización o imperialismo?, Universidad de Málaga, Málaga, 1983, p. 83.
27. KNEBEL, H., *Sociología del Turismo. Cambios estructurales en el turismo moderno*, Editorial Hispano Europea, Barcelona, 1973, p. 42.

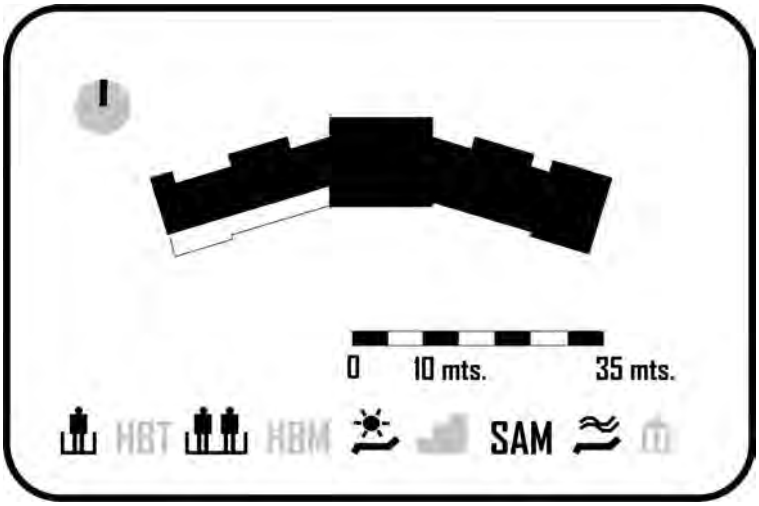


Fig. 3. Sanatorio Popular Queen Alexandra. Davos 1907.

EL SANATORIO POPULAR COMO MODELO. INNOVACIÓN Y RACIONALIDAD FUNCIONAL

En la traslación de los principios del modelo sanatorial a la arquitectura hotelera, tienen mucho que ver las importantes innovaciones que se están llevando a cabo a comienzos del siglo en Davos. La construcción del ferrocarril había sido determinante para que en esta ciudad suiza surgiesen hoteles, sanatorios y villas para acoger a pacientes acaudalados y turistas de montaña[28].

La difusión del modelo de cura se aprecia en la integración de galerías al aire libre –como la que realiza en 1905 el arquitecto suizo Gaudenz Issler, alterando la Haus Caselva de estilo nacional romántico[29]– en diferentes villas y hoteles. La cura, pero sobre todo la prevención comienzan a generalizarse.

En este contexto, los gobiernos tienen que dar respuesta a la fuerte demanda. Si hasta entonces los establecimientos sanitarios eran instituciones privadas con carácter de hotel de lujo, es ahora cuando aparecen las primeras instituciones públicas o populares. La ajustada inversión conlleva una racionalización funcional y constructiva que determinará su lenguaje arquitectónico. Llamados 'sanatorios pobres', tienen su prototipo en el complejo alemán de Ruppertshain, cerca de Falkenstain[30]. Pero los mejores ejemplos de esta arquitectura emergente los vamos a encontrar en Davos. En 1907 Otto Pfleghard y Max Haefeli proyectan un edificio cuya arquitectura sintetizan a la perfección el eslogan *Licht und Luft*[31].

Evocador de la arquitectura de vanguardia que estaba por venir, el sanatorio Queen Alexandra (Fig. 3) es portador de la tradición de cubiertas planas con la que se experimenta en Davos[32] desde 1872[33]. Como un modelo evolucionado del proyecto del doctor Karl Turban y del arquitecto Jacques Gross, este centro de helioterapia se sitúa estratégicamente sobre el paisaje. Perpendicular a la ladera de la montaña, una única pieza longitudinal se abre al sur y al valle. Agrupados en su zona central, las zonas médicas, dirección y administración articulan dos brazos de habitaciones con terrazas. Algo inclinados

28. DUARTE, I., op. cit., p. 13.
29. CAMPBELL, M., "What Tuberculosis did for Modernism: The Influence of a Curative Enviroment on Modernist Design and Architecture", en *Medical History*, 2005, 49 (4), pp. 468.
30. SAURET, J., "La cura sanatorial de la tuberculosis", en *Enfermedades emergentes*, 2001, 3 (4), p. 199.
31. *Licht und Luft*, luz y aire, es la frase utilizada desde finales del siglo XIX por el movimiento sanitario promoviendo la salud y la higiene. Es atribuido originalmente al poeta alemán Gottfried August Bürger en su soneto *Der versetze Himme* (Licht und Luft des Himmels zu erschauen).
32. Entre 1872 y 1875 diversos experimentos constructivos se llevan a cabo en Davos. Con base en los aspectos climáticos y sociológicos del *resort* de montaña (la nieve acumulada en las cubiertas inclinadas de sus edificios y la protección de los viajeros en sus calles comerciales) se desarrolla la cubierta plana en Davos a imitación del sistema aplicado en 1851 por Samuel Haussler en Silesia.
33. CAMPBELL, M., op. cit., p. 19.

respecto el eje longitudinal del edificio, les protege a su vez de la posible acción del viento.

En el sanatorio Queen Alexandra, donde colabora el ingeniero Robert Maillard, los arquitectos Otto Pfleghard y Max Haefeli avanzan en el diseño de la terraza privada y colectiva para las curas. En relación al soleamiento, todos los espacios con camas están orientados al sur a través de grandes ventanales.

Pero el espacio de la terraza –como nexo con el cielo, el aire y el sol– también se lleva a la cubierta plana de este sanatorio de Davos. En la azotea, se levanta un pabellón para convalecientes. Una zona de cura colectiva. Un espacio público semi-cubierto de conexión con el aire y con el sol, que libera o tamiza, pero que permite la máxima conexión con el entorno y con sus condiciones ambientales.

La división entre exterior e interior parece desaparecer en esos mismos años. Las ventanas se abren y de manera individualizada, permiten sacar las camas a las terrazas. El doctor Dosquet define así un novedoso sistema de cerramientos practicables en guillotina: el pórtico dosquet[34]. Aplicado por vez primera en el hospital Nordend de Berlín, las grandes superficies acristaladas se repliegan permitiendo la continuidad total del exterior con el espacio interior de cura. Un espacio configurado a la voluntad del enfermo y subordinado al aire libre, la luz y la vuelta de la vista al sol[35]. Un sistema de máxima relación con el ambiente exterior del edificio que queda expuesto a sus fluctuaciones naturales.

El debut de una reflexión sistemática en torno a esta arquitectura se encuentra en el París de comienzos de siglo. Desde 1913, el arquitecto Henri Sauvage construye *immeubles à gradins* o edificios retranqueados y aterrazados, generalizando el diseño sanatorial en la vivienda y en el entorno urbano. Un patrón heredado de la arquitectura hospitalaria alemana y particularizada en los modelos teóricos elaborados por el doctor David Sarason[36] y diseñados por el arquitecto G. Bähr en Berlín en 1902[37]. Difundido ampliamente en el I Congreso Internacional para la Tuberculosis, le acabará dando forma el doctor Oskar Bernhard hacia 1917, con la ampliación de su clínica de helioterapia[38] en St. Moritz[39].

Pero es el proyecto del arquitecto alemán Richard Döcker el que señala una fecha concreta en el progreso funcional de la arquitectura. Próximo a Stuttgart, en 1928 se inaugura el Sanatorio de Waiblingen (Fig. 4). El edificio se construye atendiendo a una planta fragmentada donde tan sólo la orientación del ala de convalecencia viene predeterminada por el asoleo. Un largo pabellón de habitaciones, en el que por vez primera aparece el *terrassentyp*[40]– estilo terraza –y en el que éstas cumplimentan un fin funcional igualitario extensible a todo el edificio. De un modo total, las terrazas de los distintos pisos reciben la misma luz, el mismo sol, las mismas vistas[41]. Ningún nivel establece una supremacía sobre otro donde aparezca uno de ellos perjudicado.

Waiblingen se convierte en el proyecto higienista integral en que planta y sección dependen por completo de los nuevos postulados. Es el primer prototipo de la arquitectura del Movimiento Moderno[42]. La publicación de *Terrassentyp*[43] recoge la esencia del proyecto:

34. CREMNITZER, J. B., op. cit., p. 72
35. DANS LIERNUR, P., Wladimiro Acosta y el expresionismo alemán, FAU-UBA, Buenos Aires, 1987.
36. En 1907 publica una comunicación de título Ein neues Bausystem für und Wohnhaüser con el objetivo de extender los criterios arquitectónicos de los proyectos sanatoriales a la vivienda.
37. CREMNITZER, J. B., op. cit., p. 50.
38. En la ampliación de su clínica quedaron patentes su Normas de Establecimientos para la adecuada cura bajo el Sol. Las galerías de reposo al aire libre constituyen aquí la prolongación natural del espacio de la habitación en lugar de estar situadas delante del volumen principal del edificio y superpuestas en altura. Un sistema de terrazas retranqueadas a modo de grada.
39. HUNZIQUER, E., op. cit., p. 20.
40. DÖCKER, R., *Terrassentyp: Krakenhaus, Erholungsheim, Hotel, Bürohaus, Einfamilienhaus, Siedlunghaus, Miethaus, und die Stadt.*, Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co, Stuttgart, 1929.
41. Si bien es indudable el rigor médico con el que se proyectaron las terrazas de cura de todos los ejemplos anteriores, no es comparable con el de este proyecto. El estudio riguroso de la incidencia solar sobre las habitaciones y las terrazas, es la que determina la altura y profundidad de ambas.
42. MILLER, Q., op. cit., p. 24.
43. DÖCKER, R., op. cit., p. 27.

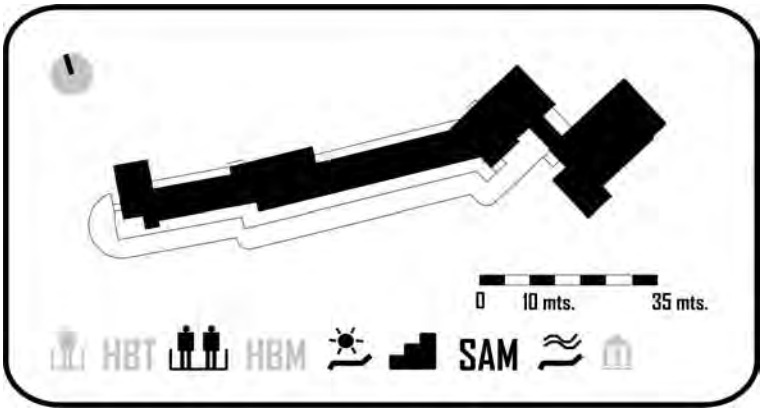


Fig. 4. Sanatorio Popular de Waiblingen. Waiblingen 1928.

"Lo que verdaderamente hace saludable y completamente higiénica a la clínica es la utilización de sus terrazas, ley extensible a cualquier tipología, ya sea vivienda colectiva, la unifamiliar, el hotel o el edificio de oficinas. Con ello se puede incluso garantizar la salubridad de la ciudad y, por extensión, al tratarse siempre de cubiertas planas, embellecer su hasta entonces torturado perfil".

Se da forma a un sistema evasivo. La nueva arquitectura sanitaria popular parece acabar con la época acumulativa de estilos, reducidos a un decorado y aplicados a un esqueleto portante genérico. La línea horizontal, otorgada por los avances técnicos, hace posible un tipo de construcción universal adaptada al individuo, a la facilidad de su función y que sirve más exactamente al creciente número de necesidades su tiempo –la higiene, la economía, la colectividad–. El vidrio revoluciona a la pared. Pero la propia pared se siente de pronto sorprendida por los paramentos aterrazados.

LA VUELTA DE LA VISTA AL SOL. APROXIMACIÓN AL HOTEL TURÍSTICO

Finalizada la Primera Guerra Mundial y reconducida la economía tras la crisis bursátil de 1929, comienzan a crecer las expectativas de mejora. Los gobiernos empiezan a tomar conciencia de los importantes efectos económicos y sociales del turismo, que lleva compaginada la irrupción del proletariado al que se le había denegado el acceso a las vacaciones hasta entonces. La Conferencia Internacional del Trabajo de Washington y Ginebra de 1924[44] además del acceso al descanso laboral, demandan la necesidad de organizar el ocio al que cada vez más sectores sociales tienen acceso. Sin embargo, las restricciones en la libertad de movimientos de los turistas nacionales al exterior, limita el turismo internacional[45].

Por el contrario, el incremento del turismo nacional desencadena en los países centroeuropeos un desplazamiento casi masivo a la montaña[46]. Los clubes turísticos del proletariado –de origen marxista[47]– y los clubes alpinos de la burguesía, facilitan el acceso turístico a los Alpes[48]. La lógica terapéutica que impulsó a mediados del XIX el viaje a las alturas, abre una vía de utilización de la naturaleza alpina basada en el turismo de sol y nieve. Así la concepción del modelo sanatorial, entre 1925 y 1930 se traslada a la nueva arquitectura hotelera que participaba de la vanguardia arquitectónica, como en el proyecto del arquitecto Arnold Itten para el Hotel Alpina y el Edelweiss en Mürren.

44. La primera Conferencia Internacional del Trabajo en Washington de 1919 adopta seis Convenios Internacionales del Trabajo, que se referían a las horas de trabajo en la *industria*, desempleo, protección de la maternidad, trabajo nocturno de las mujeres, edad mínima y trabajo nocturno de los menores en la industria.
45. SECALL, R., op. cit., p. 82.
46. Como ejemplo de la importancia del descubrimiento de la montaña en el período entreguerras, sirve la excursión al Mar de Hielo desde Chamonix, con datos fidedignos del ferrocarril de Montenvers. Funcionando tan solo en la temporada estival, de 1933 a 1938 incrementó su flujo en 50.000 excursionistas según datos publicados en *Le Tourisme et l'Economie Nationale* en 1941.
47. KNEBEL, H., op. cit., p. 42.
48. SECALL, R., op. cit., p. 85.

Dentro del turismo climático, los centros costeros europeos congregan parte de las evoluciones arquitectónicas más destacadas. La tradición en torno a los baños de mar frío en el Báltico, el Canal de la Mancha y el Mar del Norte comienza a trasladarse al sur. Con escala intermedia en la Costa Azul francesa y la *Riviera dei Fiori* italiana, el auténtico turismo de sol y playa aparece hacia 1930 en el litoral más cálido del mediterráneo[49].

El modelo sanatorial, pero sobre todo su terraza individual o colectiva, empieza a ser indisociable de las diferentes formas de habitación colectiva dedicadas al turismo de ocio, descanso o terapia.

Un fragmento de sol y aire anexo a la función de habitar y de disfrutar, con el que experimenta el arquitecto André Lurçat en 1930. A ejemplo de la arquitectura hotelera de vanguardia, en el hotel Nord-Sud en Calvi –en el litoral corso– el arquitecto francés alinea longitudinalmente, siete amplias habitaciones orientadas al sur. En busca de la transparencia con el exterior, les dota de terrazas individuales que permiten la contemplación del paisaje mediterráneo. Las habitaciones del hotel, verdaderas células *existensminimum*[50] , son eco de las estancias que él mismo diseñó para el sanatorio de Durtol en 1929 y bajo la orientación del doctor Labesse[51].

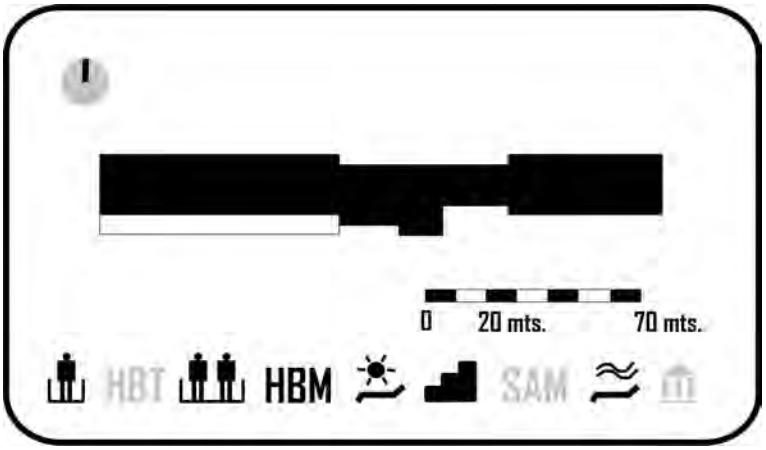
Pero la exploración del modelo hotelero aterrazado, tiene un inicio algo anterior. En la ciudad de Niza, en la Costa Azul, se plantea en 1923 un proyecto no realizado para un gran hotel. En el lugar que ocupa aún hoy el Hotel Negresco, Adolf Loos proyecta el Gran Hotel Babylon. Producto de un escalonamiento[52], este sistema aterrazado permite individualizar e introducir en el interior, las cualidades del ambiente exterior.

La fachada soleada y los lados este y oeste, se alargan por medio de la construcción de cuerpos transversales[53]. Las estancias del hotel, todas exteriores, permiten el disfrute del sol, del aire y la ubicación de jardines como espacios naturales próximos a sus habitaciones[54].

En esta última década, se promueve la necesaria reforma y adecuación de los equipamientos en los antiguos centros turísticos europeos. En las estaciones marítimas británicas, la búsqueda del sol y de la brisa marina, altera la concepción de la arquitectura turística historicista del siglo XIX. Aquella primera generación de hoteles de lujo de 1860, oferta ahora el bienestar saludable del clima como parte esencial de su repertorio funcional. Un cambio materializado con galerías adyacentes a la fachada sur de la planta baja de importantes hoteles. A semejanza del hotel Grand de Brighton, el Royal Victoria Hotel de St. Leonards asume estas innovaciones en toda la altura de su fachada sur[55].

En las Islas Baleares, campañas como la de La Sociedad de Fomento de Turismo de Mallorca promueven también esos cambios. En 1932 en la Torre Eifell parisina, se hace publicidad de un hotel recién inaugurado. Impulsado por el abogado argentino Adán Diehl en 1929, el Hotel Formentor (Fig. 5) se ubica en un paraje natural al extremo sur de la isla. Aunque sin aportar ninguna innovación arquitectónica, interesa el lenguaje común que comienzan a utilizar los hoteles en frente del mar. Concebido como una pieza longitudinal y

49. FÚSTER, Luís F., Historia General del Turismo de masas, Alianza, Madrid, 1991.
50. Este conjunto de espacios privados y repetitivos constituyen el paquete habitacional del hotel. Los mecanismos de relación de los espacios del dormitorio, baño, armario y su combinación más conveniente, son estudiados en estas décadas por el CIRPAC con base en dos trabajos monográficos alemanes: *Neuzeitliche Hotels und Kranke-Häuser y Fritz Kuntz. Der Hotelbau von Heute.*
51. CREMNITZER, J. B., op. cit., p. 131.
52. Este sistema aterrazado lo pone por vez primera en práctica Adolf Loos en la villa Scheu entre 1912 y 1913 en la ciudad de Viena. Con su perfil escalonado y sus terrazas aprovechables, supone un ejemplo de depuración formal y de encaje funcional que volverá a desarrollar en 1923 con el proyecto para 20 villas en la Riviera francesa.
53. LOOS, A., "El Grand-Hotel Babylon. Escritos II. 1910/1932", en *El Croquis*, Colección biblioteca de arquitectura, 2, 1993, p. 45.
54. En el resultado formal del Gran Hotel Babylon parece inspirarse Henri Sauvage para su proyecto Metrópolis, producto de la deriva compositiva de su "inmeuble à gradins" parisino y trasladado a las orillas del río Sena.
55. WINTER, G., Health and the Development of Seaside Resorts. Seaside Heritage: colourful past, bright future, 2007, [Online] Disponible en: http://www.english-heritage.org.uk/upload/pdf/Health_and_the_Development_of_Seaside_resorts.pdf [Accedido el 10 de septiembre de 2009].



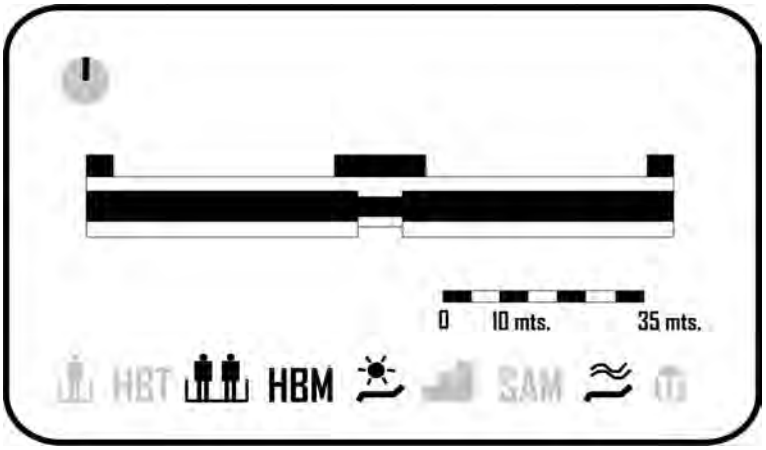


Fig. 5. Hotel Formentor. Pollença, Islas Baleares 1932.

Fig. 6. Hotel Sanatorio para la Ciudad del Reposo y las Vacaciones. Barcelona 1936.

abierta al paisaje, un corredor central distribuye las habitaciones orientadas al mar o a la montaña. De líneas sobrias y horizontales, las terrazas se sustituyen por amplios ventanales a la naturaleza.

En 1937 la racionalización de la propuesta del GATCPAC (Fig. 6) para la Ciudad del Reposo y las Vacaciones[56] manifiesta aparentemente la consolidación del hotel turístico en su relación con la naturaleza y con la optimización habitacional. Unos alojamientos compuestos por células mínimas –cabina dormitorio con dos camas superpuestas, un guardarropa y un lavabo-ducha anexo– accesibles desde largas galerías y con amplias terrazas colectivas.

En la azotea, restaurantes como oferta de servicio y como espacio público. En planta baja, apoyos aislados suspenden el paquete habitacional, permitiendo la continuidad del paisaje. Un nivel donde los servicios quedan reducidos a las cajas de escaleras y a sus respectivos ascensores.

Con el final de la Segunda Guerra Mundial, la emergencia de un turismo de masas encuentra en el hotel turístico la solución a sus demandas de servicios funcionales. En el transcurso del siglo XIX, el descubrimiento del lito-

56. Al discurso sobre la vivienda y el ocio, el GATCPAC aportará la experiencia de Barcelona relativa al Plan Maciá y del que derivan problemas concretos como el del habitar, la sanidad, el recreo, la circulación y el trabajo. Su posicionamiento dará lugar a los proyectos de la Casa Bloq, el saneamiento del Distrito V, las Escuelas y la Ciudad del Reposo y las Vacaciones.

ral desplegó la arquitectura del mar y su auge, el anhelo por respirar aire marino. A comienzos del XX, en el período entreguerras, la vuelta de la vista al sol y su integración como parte esencial de su programa, transformó la estructura ordenadora de sus espacios. El hotel se abrió de manera definitiva al paisaje. Mientras, sus habitaciones, encontraron su prolongación natural al exterior a través de terrazas individuales o colectivas. El aire y el sol pasaron a formar parte del proyecto hotelero, que ahora se extiende por amplias zonas geográficas.

1950, SOUVENIR: GAUDÍ

Julio Garnica

En mayo de 1950 el arquitecto italiano Bruno Zevi (1918-2000) viaja a Barcelona, para participar junto al filósofo español Eugenio d'Ors en el "Ciclo de conferencias de Primavera", organizado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares bajo el impulso de Antoni de Moragas (1913-1985), vocal y miembro de la Junta de Gobierno del Colegio, que contacta con Zevi a través del Instituto de Cultura Italiana en Barcelona[1].

Con 32 años cumplidos en enero de 1950, el romano de origen judío Bruno Zevi[2] ha tenido tiempo, tras estudiar en la propia Roma, en Londres y Boston (donde se licencia en la *Graduate School of Design* de Harvard en 1942, dirigida por W.Gropius) de participar durante 1943 en Inglaterra en diversas actividades antifascistas en colaboración con el ejército americano; de regresar a Italia en 1944 y fundar la A.P.A.O. (*Associazione Per l'Architettura Organica*)[3], celebrando diversos congresos y reuniones a partir de 1945; de codirigir, desde ese mismo año, la revista de arquitectura *Metron*[4],..., y de proyectar, asociado profesionalmente, algunos edificios residenciales en Roma.

Asimismo, antes de 1950 ha escrito también diversos artículos y ensayos críticos; en 1944, bajo las bombas que caen sobre Londres y tras documentarse en la biblioteca del *Royal Institut of British Architects*, redacta en apenas una semana el texto "Verso un'architettura organica", que publica la editorial *Einaudi* en 1945 en Turín[5]. Traducido al inglés en 1950[6], supone la aparición de Zevi en el debate arquitectónico internacional, dentro del cual plantea la superación del funcionalismo en arquitectura a través de una nueva corriente en la que destaca, muy por encima de cualquier otra, la figura del arquitecto norteamericano F.Ll. Wright. En 1947 y 1948 dedica dos pequeños volúmenes a las figuras de Wright[7] y E.G. Asplund[8] respectivamente, y en 1948 publica el manual "Saper vedere l'architettura"[9].

Por si fuera poco, también desde 1948, es profesor de "Historia del Arte" e "Historia y Estilos de la Arquitectura" en el *Istituto Universitario d'Architettura di Venezia* (IUAV) y profesor de "Historia de la Arquitectura Moderna," en la Facoltà di Lettere e Filosofia di Roma. Tanta versatilidad seguramente no pasa inadvertida al arquitecto catalán J.M. Sostres (1915-1984) –uno de los más informados y atentos entre su generación al panorama arquitectónico internacional– que, probablemente a principios de 1950, sugiere[10] el nombre de Bruno Zevi para el ciclo de conferencias previsto para la primavera de ese mismo año.

La iniciativa supone, de hecho, una nueva edición del ciclo sobre arquitectura y urbanismo celebrado el año anterior en el Ateneo Barcelonés[11], dentro

1. "Muy señor y distinguido amigo: De acuerdo con lo tratado en nuestras anteriores entrevistas, tengo el honor de manifestarle que este colegio tendrá mucho gusto en incluir al Arquitecto italiano Don Bruno Zevi en el ciclo de conferencias de Primavera, actualmente en curso de organización [...]". Carta de A. de Moragas (que firma como secretario accidental del Colegio de Arquitectos), a Renato Freschi (Director del Instituto Italiano de Cultura de Barcelona), 22.04.1950, Registro Salida 3561 (24.04.1950). Archivo Fondazione Bruno Zevi (en adelante FBZ. Agradezco a Adachiara Zevi y Emanuela Termine su atención durante la consulta de la documentación relativa a la estancia de Bruno Zevi en Barcelona).
2. Los datos biográficos esenciales han sido extraídos del propio Zevi. Ver: ZEVI, B., Su Bruno Zevi, Magma, 1977, Milán; ZEVI, B., Tutto Zevi 1934-2000, Mancosu, 2001, Roma.
3. Junto a L.Piccinato, M.Ridolfi, P.L.Nervi y A.Della Roca.
4. Junto a E.Gentili, L.Piccinato, E.Tedeschi, C.Calcaprina y Silvio Radiconcini.
5. ZEVI, B., *Verso una architettura organica*, Einaudi, 1945, Turín.
6. ZEVI, B., *Towards an organic architecture*, Faber&Faber, 1950, Londres.
7. ZEVI, B., *Frank Lloyd Wright*, Il Balcone, 1947, Milán (Colección "Architetti del movimento moderno")
8. ZEVI, B., *Erik Gunnar Asplund*, Il Balcone, 1948, Milán (Colección "Architetti del movimento moderno")
9. ZEVI, B., *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettuta, Einaudi*, 1948, Turín.
10. Sostres es amigo, colega profesional y socio puntual de Sostres (en 1949, los arquitectos J.A.Balcells, F.Mitjans, A.de Moragas, A.Perpiñà, J.M.Sostres y R.Tort obtienen el primer premio en el "Concurso de proyectos para solucionar el problema de la Vivienda Económica en Barcelona", convocado por el Colegio de Arquitectos y el Obispado de Barcelona. Ver: "Notas Colegiales", *Cuadernos de Arquitectura*, 1950, n.11-12, p.60.). Sostres, además, ya ha colaborado en otras ocasiones con el Colegio: durante 1948 actúa como "corresponsal" en la agrupación belga Union Profesionelle des Architectes St. Luc, ante la que presenta en Bruselas una conferencia sobre Gaudí: "Gaudí et son epoque". Ver: A., Antonio; BONINO, M.; "Biografía", en AA.VV., Sostres arquitecto, COAC, 1999, Barcelona, p.198.
11. Convertido, desde finales de los años cuarenta, en el punto de encuentro interdisciplinar entre algunos arquitectos, artistas y críticos locales. Ver al respecto: MORAGAS, A.de, "Los diez años del grupo R", en *Hogar y Arquitectura*, 1962, n. 39, pp. 17-27 (publicado previamente en *Serra d'Or*, 1961).

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS
DE CATALUÑA Y BALEARES

El Decano-Presidente y la Junta de Gobierno del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, tienen el honor de invitar a Ud. al Ciclo de Conferencias organizado por esta Corporación, el cual se celebrará en el Ateneo Barcelonés (Canuda, 6) en los días que para cada una se detallan.

Barcelona, mayo 1950.

CICLO DE CONFERENCIAS - MAYO DE 1950

BRUNO ZEVI
Arquitecto, Profesor de la Facultad de Arquitectura de Roma

DIA 23, MARTES — LA CRISI DEL RAZIONALISMO ARCHITETTONICO NEL MONDO.

DIA 25, JUEVES — IL MOMENTO ARCHITETTONICO IN ITALIA.

EUGENIO D'ORS
de la Real Academia Española

DIA 26, VIERNES — ARQUITECTURA Y JARDINES.

Hora de las Conferencias: 7 tarde

Fig. 1b. Tarjeta invitación Ciclo de Conferencias Mayo 1950. Archivo Fondazione Bruno Zevi.

del marco de la V Asamblea Nacional de Arquitectos[12], en el que participan el arquitecto belga Alfred Ledent[13], el español Gabriel Alomar[14] y el italiano Alberto Sartoris[15].

En 1950, sin los fastos de la V Asamblea y tras el discreto éxito obtenido el año anterior[16], Moragas reduce el ciclo y recaba además el apoyo de una institución local como el Instituto de Cultura Italiana[17], pero mantiene, en cualquier caso, un programa que con el tiempo, (inmediatamente después: en 1951 A. Aalto y G. Bardet, en 1952 N. Pevsner; más adelante M. Bill, G. Ponti, A. Roth...) y siempre con el apoyo intelectual de Sostres, supone uno de los episodios más significativos para la recuperación del contacto con la arquitectura contemporánea internacional durante la prolongada posguerra barcelonesa[18]. Algunas de las figuras más reconocidas del panorama europeo visitan la ciudad y coinciden en defender, con diversos matices, el Movimiento Moderno fundado por unos protagonistas –Mies o Le Corbusier– que ya no regresarán a la ciudad que sí habían visitado antes de la Guerra Civil. Como es bien sabido, uno de los síntomas más evidentes de este clima de renovación es la fundación, en 1951, del "Grup R"[19].

MARTES Y JUEVES

Bruno Zevi viaja el 22 de mayo de 1950 desde Roma a Barcelona, en vuelo de la compañía Iberia[20], y a su llegada se reúne en el Hotel Ritz[21] con Moragas, d'Ors y O.Bohigas[22], con quienes repasa el programa del ciclo, que incluye la celebración de dos conferencias del propio Zevi y una de d'Ors, nuevamente en el Ateneo Barcelonés (en el número 6 de la c. Canuda, junto a Las Ramblas), así como una recepción en honor de ambos en la sede del Colegio[23] (en el 563 de la Gran Vía –entonces Avenida de José Antonio).

Los textos de las conferencias de Zevi, si es que efectivamente llegó a redactarlos, no se conservan o, por lo menos hasta el momento, no han sido localizados[24]. Sin embargo, a través de diversa documentación conservada por el propio Zevi, las notas aparecidas en prensa y alguna que otra hipótesis, es posible acercarse con cierta precisión al contenido de las mismas.

La primera se presenta el martes 23 a las 7 de la tarde, con el título: "La crisi del razionalismo architettonico nel mondo", dictada probablemente en italiano[25]. De forma casi obligada, Zevi arranca su intervención refiriéndose a "Lo barroco"[26], uno de los textos teóricos más conocidos de d'Ors, en el

12. La V Asamblea está convocada por la Dirección General de Arquitectura y el Consejo Superior del Colegio de Arquitectos de España. Tras las conferencias previas en Barcelona, la Asamblea se desarrollaría a continuación en la misma Barcelona, en Palma de Mallorca y Valencia, con la presencia de otras figuras internacionales, como Giò Ponti, y un programa oficial completísimo: "Exposición de Arquitectura Contemporánea Hispanoamericana", visitas a diversos monumentos históricos, recepciones oficiales, cenas de gala en el Hotel Ritz y funciones en El Liceo de Barcelona, almuerzos en el Club Náutico de Valencia,... - sin olvidar los baños de sol en la cubierta del "J.J. Sister", un "Patris II" descafeinado y a destiempo. Ver: RED., "La V Asamblea Nacional de Arquitectos", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1949, n. 10, p. 2-5.
13. Conferencias 2 y 3 de mayo. Ver: LEDENT, A., "El Plan Nacional. Fuentes de las directrices urbanísticas. Estudio aplicado a Bélgica" (pp. 1-10) y "Bruselas y la región de la capital. Su evolución creadora" (pp. 11-21), ambas en *Cuadernos de Arquitectura*, 1950, n. 11/12.
14. Conferencias 4 y 5 de mayo. Ver: ALOMAR, G., "De la arquitectura al urbanismo y del urbanismo al planeamiento" (pp. 22-27) y "El momento actual en la arquitectura norteamericana" (pp. 28-37), ambas en *Cuadernos de Arquitectura*, 1950, n. 11/12.
15. Conferencias 7 y 9 de mayo. Ver: SARTORIS, A., "Las fuentes de la nueva arquitectura" (pp. 38-47) y "Orientaciones de la arquitectura contemporánea" (p. 48-55), ambas en *Cuadernos de Arquitectura*, 1950, n. 11/12.
16. " [...] conseguí que se organizasen unas conferencias que aunque tuvieron muy poco público (10 o 12 personas) sirvieron de mucho". MORAGAS, A.de , en AA.VV. "El Grup R. Vanguardia de ayer", en *Annals*, ETSAB-UPC, 1983, Barcelona, p. 9.
17. Su director entre 1946 y 1958, el profesor Renato Freschi, promueve durante este periodo diversas iniciativas culturales en la ciudad. En 1952 intervendrá en la primera exposición organizada por el "Grup R". Ver: RED., "Conversando con gli amici del Gruppo R", en *La Vanguardia*, 20.12.1952.
18. Para comprender el panorama de la primera mitad del siglo XX y el valor de la reacción de Moragas y Sostres, ver: ROVIRA, J.M., *La arquitectura catalana de la modernidad*, UPC, 1987, Barcelona, y también: PIZZA, A., "Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la postguerra: E.N.Rogers, O.Bohigas", en AA.VV., *De*

que, como es sabido, el filósofo otorga al término artístico una categoría atemporal, estableciendo un "eón" opuesto siempre al clásico. Aunque la prensa local no lo advierta[27], el arquitecto e historiador italiano, como precisa la nota publicada en *Metron*[28] –redactada, debemos suponer, por él mismo– no se adhiere sin más a las tesis orsianas (respecto al barroco cronológico, por lo demás, muy alejadas de Benedetto Croce, el filósofo de cabecera de Zevi), sino que cuestiona el carácter de "categoría recurrente" del término, admitiendo a regañadientes la hipotética cadena sólo porque es posible añadir en ella el nuevo eslabón de la arquitectura "postracionalista u orgánica". Durante esta época, de hecho, Zevi se mantiene entre la crítica a una supuesta alternancia fatalista[29] (que inevitablemente opondría a un momento clásico –la arquitectura funcionalista, por ejemplo– un momento romántico –la arquitectura orgánica) y el establecimiento operativo del "helicoide" de la historia de la arquitectura[30].

Fig. 2. Diario de Barcelona, 24 de mayo de 1950. Sección "Vd. dirá" a cargo del conocido periodista y caricaturista Manuel Del Arco.

A partir de ahí, apoyado en un centenar de imágenes, Zevi se centra en las diversas fases de la arquitectura moderna, iniciada en la segunda mitad del siglo XIX y dividida en tres periodos: modernismo, racionalismo y arquitectura orgánica contemporánea[31]. Tres etapas que corresponden, obviamente, a los capítulos de la "Storia dell'architettura moderna"[32] que Zevi publicará a finales de ese mismo 1950, donde a "La primera Edad de la Arquitectura Moderna" (cap. II) le sucede el periodo racionalista, desplegado en dos capítulos: "Los maestros del periodo racionalista" (cap. III) y "La crisis del racionalismo arquitectónico en Europa" (cap. IV) –casi el título de la conferencia de Barcelona– que desemboca en el "Movimiento orgánico en Europa" (cap. VI) y, sin más calificativos, en "F.Ll.Wright" (cap. IX).

Zevi cierra la conferencia con imágenes correspondientes al resto de los periodos de la historia de la arquitectura –su especialidad como profesor en Roma y Venecia– aclarando las diferencias entre "los ejemplares antiguos" y sus "realizaciones modernas equivalentes"; Aalto no puede ser considerado "barroco" en el sentido de Borromini, porque tampoco la perspectiva tridimensional del Renacimiento se corresponde con la cuarta dimensión cubista (en "Hacia una arquitectura orgánica" de 1945 Zevi ya había presentado este "istmo" pictórico como el más decisivo –por incorporar la dimensión "tiempo"– en el nacimiento de la primera arquitectura moderna).

Parece evidente, por tanto, que frente a las precisiones de Ledent, las conclusiones de Alomar o el discurso mediterráneo y *lecorbusierano* de Sartoris, en 1950 Bruno Zevi está presentando, con absoluta naturalidad, en una Barcelona en la que su discurso resulta prácticamente inédito, un proyecto historiográfico en construcción, a medio hacer, camino de las 800 páginas finales –entre texto, bibliografía, tablas e índices– que conformarán, en pocos meses, una "Historia de la Arquitectura Moderna".

En la segunda de las conferencias, presentada el jueves 25 con el título "Il momento architettonico in Italia"[33], Zevi analiza la actualidad italiana a partir de sus "precedentes". Otra vez una cadena en la que no sobra ningún eslabón y que en Italia también sigue el orden establecido en la primera conferencia: modernismo (con D'Aronco y Basile[34], pero muy por debajo del nivel alcanzado en Barcelona –primera alusión de Zevi a la arquitectura local); racionalismo funcionalista (con la figura indiscutible de Terragni) y movimiento

Roma a Nueva York: itinerarios de la nueva arquitectura española 1950/1965, T6 Ediciones - Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, Pamplona, 1998, pp. 99-112.

19. En Barcelona, el 21 de agosto de 1951, en el estudio profesional de J.A.Coderch y con la asistencia de O.Bohigas, J.A.Coderch, G.Gili, J.Martorell, A.Moragas, J.Pratmarsó, J.M.Sostres y M.Valls, firmando como presidente J.Pratmarsó, secretario O.Bohigas, tesorero J.Gili y vocales A. de Moragas, J.M.Sostres y M.Valls. Fuente: Grup R, Carpeta 251/1, Arxiu Històric Col·legi Arquitectes Catalunya. Se puede consultar al respecto: TORRES, J., RODRÍGUEZ, C., GRUP R, Gustavo Gili, 1994, Barcelona.

20. RED. "Barcelona. Llegada del arquitecto italiano, don Bruno Zevi. Esta tarde ha llegado en avión, procedente de Italia, don Bruno Zevi, [...], en *El Noticiero Universal*, 22.05.1950. También: "Los desplazamientos puede efectuarlos en avión "IBERIA" (salida de Roma el 22 de mayo; y salida de Barcelona para regresar a Italia el 26 del mismo mes). [...]". Carta 22.04.1950, nota 1.

21. Es posible que Bruno Zevi se alojara en el mismo hotel. En la carta citada, Moragas detalla: "La estancia en Barcelona en hotel de primera clase, correrá a nuestro cargo". Carta 22.04.1950, nota 1. El hotel Ritz es, durante estos años, la sede oficiosa del Colegio de Arquitectos para las ocasiones especiales.

22. O.Bohigas es entonces un joven estudiante de arquitectura a través del cual Moragas contacta con d'Ors. Ver: BOHIGAS, O., *Dit o fet. Dietari de records* II, Edicions 62, Barcelona, 1992, p.27 (Bohigas conoce a d'Ors desde 1948, con motivo de un amistoso intercambio de opiniones acerca de la restitución del Ángel de la muralla de Barcelona. Ver al respecto: BOHIGAS, O., *Combat d'incerteses. Dietari de records I*, Edicions 62, 1989, Barcelona, pp. 17-22).

23. Tarjeta de invitación, Archivo FBZ. Curiosamente, esta misma documentación, producida en su día por el Colegio de Arquitectos, no ha sido encontrada en el Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (en adelante, AHCOAC).

24. Hasta el momento, el autor de este artículo ha consultado los siguientes archivos: FBZ (2008); AHCOAC (2009); Archivo Instituto Italiano de Cultura (2007); Archivo Biblioteca Ateneo Barcelonés (2007).

25. En italiano en la tarjeta de invitación distribuida por el Colegio de Arquitectos. Archivo FBZ.

Fig. 3. ZEVI, B., "Bruno Zevi nos dice", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1950, n. 13, pp. 25-26.

orgánico (o arquitectura contemporánea). En resumen, un esquema de lo que luego será el extenso capítulo V dedicado a Italia en la "Historia...".

Zevi aprovecha la ocasión para reclamar la necesidad de una "cultura histórico-arquitectónica" (inexistente entre la joven generación de arquitectos, pero tan necesaria como la crítica de arte "crociana") y para exhortar a los arquitectos españoles a "realizar una buena arquitectura moderna" gracias a la "tradición de Gaudí". Fiel a las normas de la retórica, Zevi redondea su intervención volviendo al inicio de la misma pero en clave local; decidido a brillar ante el auditorio manifiesta sin reparos su entusiasmo por Gaudí, "una de las grandes figuras mundiales de los últimos cien años"[35].

Tras la conferencia se desarrolla un debate[36] durante el cual se analizan los problemas del movimiento moderno en España y su relación con el movimiento europeo, en el que presumiblemente participen Puig i Cadafalch y d'Ors (¡juntos!), Moragas, Sostres, Mitjans..., algunos otros colegiados "de a pie", y diversos representantes de las instituciones organizadoras[37].

Con la complicidad creada, la redacción de la revista *Cuadernos* realiza una entrevista a Zevi donde en tono divulgativo y coloquial defiende el valor de la generación racionalista pero cuestiona los límites, una vez más, de los esquemas simplificadores, utilizando frases sugerentes y reivindicando, sin ningún complejo, "la reintegración mural, el uso espléndido del color, la conciencia espacial de Gaudí" como "fuentes de inspiración para los arquitectos orgánicos"[38].

La semana laborable y el ciclo de conferencias acaban el viernes 26 con la intervención final de Eugenio d'Ors, que, girando en la propia órbita de sus 69 años y ajeno a cualquier observación posible, diserta sobre "Arquitectura y jardines", desplegando –según recoge la prensa de la época[39] y podemos dar por descontado– voluptuosas y personales elucubraciones, ante la fila cero habitual, entre la que probablemente ya no está Zevi, que vuela esa misma tarde a Roma.

26. D'ORS, *Du baroque*, Gallimard, Paris, 1935 (ed. original). Se ha consultado : D'ORS, *Lo barroco*, Tecnos, 2002. El libro está compuesto por una serie de textos escritos desde 1908, junto a las conclusiones establecidas por el filósofo tras la celebración de los "Entretiens" de la Abadía de Pontigny en 1931.
27. Más bien describe la adhesión de Zevi al "concepto del barroco, interpretado como un estado de ánimo que se manifiesta periódicamente en el desarrollo de la historia de la Arquitectura". Ver: RED., "Bruno Zevi, en el Ateneo Barcelonés", en *El Correo Catalán*, 24.05.1950.
28. RED., "Conferenze di Bruno Zevi a Barcellona", en *Metron*, 1950, n. 37, p.4.
29. Basta recordar, por ejemplo, la intervención de Zevi en el I Congreso de Arquitectura Orgánica (A.P.A.O) organizado en Roma a finales de 1947, ver: ZEVI, B., "L'Architettura organica di fronte ai suoi critici", en *Metron*, 1948, n. 23/24, pp. 39-51. Existe una traducción española, aunque incompleta y con algunos errores, en: ZEVI, B., "La arquitectura orgánica frente a sus críticos", en B*oletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 1949, pp. 12-19. Ver también: ZEVI, B., "La arquitectura orgánica frente a sus críticos", en *Fragmentos. Colección de historia y crítica*, 2008, Barcelona.
30. ZEVI, B., *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, 1955, Turín, pp. 556-557. Ver también, en general: ZEVI, B. *Architettura e storiografia*, Libreria editrice PolitecnicaTamburini, 1950, Milan.
31. Esta cadena no se cita expresamente en la nota de *Metron*. Sin embargo, en *El Correo Catalán* (24.05.1950) puede leerse: "El orador trató del desarrollo de la arquitectura moderna de la última mitad del siglo XIX, y enseñó que todas las fases de la Arquitectura siguen las fases de la evolución de la historiografía arquitectónica"; y en Diario de Barcelona (24.05.1950) " [...] enseñó que todas las fases de la Arquitectura Moderna (escuela de Morris, o inglesa "art nouveau¨, Racionalismo y Arquitectura Orgánica contemporánea)".
32. ZEVI, B., Storia de l'architettura moderna, Einaudi, 1955, Turín.
33. En el caso de la segunda conferencia, además de la reseña en *Metron* ya citada y las rutinarias notas en la prensa local, se conserva una nota sin firmar, en un texto mecanográfico original, cuyo contenido se incluye, de forma literal, en las notas de los periódicos de Barcelona. Pudo haber sido redactada por Sostres, Moragas o algún otro asistente a la conferencia. Ver: "Segunda conferencia 25/5/50..." (Original mecanográfico), Archivo FBZ.
34. En la nota de prensa del Colegio se transcribe "Bacile" –y no "Basile"-, un pequeño error que se repite en *La Vanguardia* y *Diario de Barcelona*; pero no lógicamente en *Metron*.
35. Siempre en el texto sin firmar citado (Archivo FBZ). Ver también: RED. "El profesor Zevi, en el Ateneo barcelonés", en *La Vanguardia Española*, 26.5.1950, y: RED., "Don Bruno Zevi, en el Ateneo Barcelonés", en Diario de Barcelona, 26.05.1950.
36. Sólo aparece descrito en *Metron*, donde también se precisa que J.Puig i Cadafalch ha asistido al ciclo de conferencias.
37. Se conserva una fotografía del acto de recepción celebrado el día 24 en el Colegio de Arquitectos en el que un numeroso grupo de asistentes rodean a Zevi y d'Ors. También en *La Vanguardia*, 24.05.1950, se citan entre los asistentes a las conferencias algunos representantes institucionales como J.Ros Vila (decano del Colegio de Arquitectos), R.Freschi (director del Instituto Italiano), o el cónsul y vicecónsul de Italia en Barcelona.

Fig. 4b. Visita a la terraza de la Casa Milà (entre el 23 y el 25 de mayo de 1950). A la izquierda Bruno Zevi y a la derecha, F.Mitjans. AHCOAC.

DE "LA PEDRERA" A *METRON*

Al margen del programa oficial se organizan también una serie de visitas a algunos edificios de la ciudad, en las que Zevi, con un d'Ors probablemente al margen de la comitiva, oficia con aplomo y simpatía, como puede suponerse, sin demasiada imaginación, a partir de algunas fotografías que se han conservado de la visita a la Casa Milà, "La Pedrera" del Paseo de Gracia. En la primera de ellas, tomada como el resto en la terraza del edificio[40], aparece un Zevi sonriente, mirando al horizonte, junto al arquitecto F. Mitjans. En la siguiente[41], también mirando al frente, gesticula con el brazo derecho levantado (¡!), por encima de Sostres (repeinado y de espaldas) y Moragas, de perfil. Finalmente en una tercera fotografía[42] aparecen tres cabecitas divertidas (de izquierda a derecha: Sostres, Zevi y Mitjans) debajo de una de las chimeneas del edificio. Es muy posible que el mismo grupo visite también, en algún momento de la semana, el Park Güell[43], y que se celebre algún almuerzo en cualquiera de los restaurantes escogidos habitualmente –en la playa de La Barceloneta, seguramente– dentro de un itinerario más o menos establecido que para los anfitriones locales llegaría a convertirse en pura rutina[44].

La figura de Gaudí, al margen del circuito turístico que después con notables beneficios la ha comercializado, constituye, en cualquier caso, una referencia obligada para los arquitectos y especialistas extranjeros que visitan la ciudad durante los primeros años cincuenta. De hecho, ya desde los años veinte, la figura del arquitecto modernista[45] despierta el interés de algunos artistas del panorama internacional, como H. Finnsterlin –que incluye algunas obras de Gaudí en el n. 3 del *Frülicht* de Taut, en 1922–; A. Breton –que de visita en Barcelona, en el mismo 1922, se "maravilla" ante la Sagrada Familia– o S.Dalí, –que en 1933 ilustra con obras de Gaudí fotografiadas por Man Ray "la belleza terrorífica y comestible de la arquitectura modern-style".

El mismísimo Le Corbusier, de paso por la ciudad en 1928, realiza algunos apuntes de las Escuelas de la Sagrada Familia y de la solución constructi-

38. Zevi utiliza, entre otras expresiones: "La arquitectura no se produce como un registro civil". ZEVI, B., "Bruno Zevi nos dice", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1950, n. 13, pp. 25-26. Zevi aparece retratado en la entrevista en una conocida fotografía junto a J.Pratmarsó y otros asistentes a la recepción en la sede del Colegio en la Gran Vía, bajo la atenta mirada del busto de Franco desde una hornacina.
39. RED. "Eugenio d'Ors, en el Ateneo Barcelonés", en *La Vanguardia*, 27.05.1950.
40. Positivo blanco y negro, AHCOAC.
41. Positivo blanco y negro, AHCOAC
42. Positivo blanco y negro, AHCOAC.
43. Al año siguiente, A.Aalto visita el Park Güell acompañado por Moragas, Sostres, Pratmarsó, Mitjans y Balcells. Ver: RED. "Noticiario", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1952, n. 20, p. 30.
44. "Igualmente es normal que de los conferenciantes que vinieron al Colegio en la época del Grup R –Eugeni d'Ors, A.Aalto, N.Pevsner, Gaston Bardet, Gio Ponti, Max Bill, Alfred Roth, etc. – sólo hemos hablado hasta ahora de Alvar Aalto (y con todos tuvimos los mismos contactos y nos tomamos las mismas copas [...]". Ver: MORAGAS, A.de , en AA.VV. "El Grup R. Vanguardia de ayer" (Trascripción mesa redonda), en Annals, ETSAB-UPC, 1983, Barcelona, p. 23.
45. Sobre la circunstancias de este periodo, ver: ROVIRA, Josep M., "El manifiesto de la Alhambra y su periferia: personajes, cultura y saberes colaterales", en: ISAAC (coord.), *Manifiesto de la Alhambra: 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*, Patronato de la Alhmabra y Generalife, Granada, 2006, pp. 129-181, donde se incluye también la operación *zeviana* que ha originado esta comunicación. Sobre "la fortuna de Gaudí" ver: LAHUERTA, J.J., *Universo Gaudí*, Publicacions CCCB, Barcelona, 2002, pp. 149-199.

Bruno Zevi

Un genio catalano:

Antonio Gaudì

Fig. 5. ZEVI, Bruno, "Un genio catalano – Antonio Gaudí", en *Metron*, 1950, n. 38, pp. 27-5.

Fig. 6. "Tavola 2" en: ZEVI, Bruno, Storia dell'architettura moderna, Einaudi, Turin, 1950. Aparece la vista exterior de la Casa Milà, autor fotografía J.Gomis, publicada en El arte de Gaudí de J.E. Cirlot y en el artículo de Metron de B.Zevi

va de la "volta catalana", al tiempo que los arquitectos locales aglutinados en el racionalismo GATCPAC, con J. L. Sert a la cabeza, permanecen atentos a la vigencia de la obra de Gaudí –*A.C.* 17, *A.C.* 19– y a su posible influencia en la evolución de algunos artistas como Miró. Paralelamente, la obra de Gaudí se incluye en 1936 en la sección "Arquitectura" de la exposición "Fantastic Art, Dada, Surrealism" celebrada en el MOMA de Nueva York.

Hacia finales de los años cuarenta, tras la Guerra Civil y la primera postguerra, Gaudí vuelve a despertar nuevamente el interés local, no sólo desde instancias oficiales, que también, sino especialmente dentro del círculo artístico más vanguardista, al principio muy reducido y minoritario, pero cada vez más efervescente. Críticos de arte como A. Cirici o J. E. Cirlot, artistas como Tàpies y Brossa, entre otros, por separado o agrupados en el colectivo Dau al Set, así como galerías de arte y publicaciones especializadas, renuevan las convenciones establecidas alrededor de la obra y figura del genio modernista, que empieza a ser visto con ojos modernos.

Tras las conferencias de finales de mayo en Barcelona, de vuelta a Roma, Zevi prepara, sin perder un minuto, un artículo para la revista *Metron* titulado "Un genio catalano-Antonio Gaudí", que se publica después del verano de ese mismo año[46]. Se trata de un extenso artículo, profusamente ilustrado, en el que Zevi, tras comparar Barcelona con Nápoles, destaca la actualidad de Gaudí en círculos arquitectónicos; tanto J. L. Sert (al fin y al cabo, el español más relacionado con la práctica y la difusión del Movimiento Moderno, aunque exiliado y ausente por lo tanto en la reciente estancia de Zevi en Barcelona) como J. M. Sostres (el sólido referente cultural del grupo de arquitectos catalanes, y a ojos de Zevi, el inevitable canal de difusión de su obra teórica en España) están interesados en la figura del modernista, e incluso Le Corbusier –en una visita reciente, según "me dicen mis amigos españoles"[47]– ha reconocido el carácter profético de su arquitectura.

Sin embargo, lamenta Zevi a continuación, apenas existe bibliografía sobre Gaudí. No se equivoca: Gaudí ni tan siquiera aparece nombrado en los manuales de arquitectura publicados durante la primera mitad del siglo XX que cita

46. ZEVI, Bruno, "Un genio catalano – Antonio Gaudí", en *Metron*, 1950, n. 38, pp. 27-53 (corresponde al número de Septiembre-Octubre).
47. Discretamente, como se ve, Zevi desconfía de esta afirmación. Después de los años treinta, de hecho, Le Corbusier ya no viaja a Barcelona y, en rigor, no vuelve a interesarse por Gaudí hasta finales de los cincuenta.

Zevi: ni en Platz (1927)[48], W. C. Behrendt (1937)[49] o S. Giedion (1941)[50]; apenas una breve mención de N. Pevsner (1936)[51], que aunque relaciona a Gaudí con Sullivan y con Horta, no consigue asignarle, debido a su heterodoxia, una posición histórica adecuada[52]. Zevi no insiste más pero, en efecto, en el arco cronológico que Pevsner traza entre Morris y Gropius, Gaudí es tan solo una nota al pie incluida en el capítulo dedicado al Art Noveau[53] en apoyo de Sullivan y Horta, sin que pueda ser considerado en ningún caso un "pionero del movimiento moderno". Aunque "El capricho" de Comillas o el Palacio Güell en Barcelona –del cual se publica una vista exterior en las páginas de notas– sean edificios "sorprendentes y originales", corresponden en realidad a un "outsider", que practica un "loco historicismo de derivaciones medievales y barrocas", sólo posible, sentencia Pevsner por si quedase alguna duda, en el país de Churriguera.

Incomprendido en el mejor de los casos, simplemente ignorado en el resto –la mayoría– de las ocasiones, tampoco las limitaciones de los autores locales permiten, siempre según Zevi, situar a Gaudí, "en el contexto de la cultura figurativa europea": el libro casi fuera de circulación de J.F. Ràfols[54], los escritos sólo descriptivos –como el de Puig Boada sobre la Sagrada Familia[55]– apenas algunos artículos en la revista *Proyectos y Materiales* de Nueva York [56], o el "opúsculo *El arte de Gaudí* di Juan Eduardo Cirlot"[57], reseñado también en la revista *Spazio*[58].

En efecto, en 1949 se publica, como señala Zevi, un número especial dedicado a Gaudí en *Proyectos y Materiales*, la revista en castellano editada en Nueva York desde 1946[59]. Al parecer, el propio J.L. Sert, establecido entonces en la ciudad, sugiere la iniciativa, y la dirección de la revista, a través del Colegio de Arquitectos de Cataluña, contacta con diversos especialistas locales. Sostres, que aparece citado en el editorial como "Redactor Corresponsal en Barcelona", se encarga de coordinar el número y reunir los textos de L. Bonet, A. Cirici-Pellicer, I. Puig Boada, J. F. Ràfols, F. Folguera y el suyo propio, que aparece en último lugar, con el título "Sentimiento y simbolismo del espacio". En esta breve aportación Sostres destaca el simbolismo plástico-arquitectónico de la obra de Gaudí, especialmente en la obra de reforma de la Casa Batlló, con unos términos, empezando por el mismo título, que son utilizados por Zevi, literalmente, cuando en su artículo descompone en temas[60] la obra de Gaudí o compara la continuidad plástica del modernista, *in extremis* e interesadamente, con la de Wright. En su artículo Sostres también cita el papel decisivo de Gaudí en la secuencia Picasso-Dalí-Miró, que Zevi incorpora en su artículo, o se extiende acerca de la tendencia atávica de la arquitectura del modernista (cueva-rupestrismo-Oriente), que también se desliza, más o menos veladamente, en el artículo del italiano. Entre las ilustraciones del artículo de Zevi, al menos diez fotografías (procedentes del Archivo Prats) y la sección característica del Park Güell, ya han sido publicadas anteriormente en "Proyectos y Materiales".

Igualmente también, en 1950, el crítico de arte, poeta y músico Juan Eduardo Cirlot, publica en Barcelona el libro "El arte de Gaudí", el "opúsculo" –efectivamente, algo menos de 50 páginas de texto, al que se añaden, sin embargo, casi setenta ilustraciones– al que se refiere Zevi. Cirlot presenta a Gaudí, sin ningún complejo académico y con el calendario en la mano[61], como el iniciador del modernismo en Europa. En las apenas dos páginas del

48. PLATZ, G. A., Die Baukunst der neuesten zeit, Propylaen in verbindung mit der "Bauwelt", 1927, Berlín.
49. BEHRENDT, W.C., *Modern building*, Haurcourt Brace&tCompany, 1937, New York.
50. GIEDION, S., *Space, time and architecture*. The growth of a new tradition, Harvard University Press, 1941, Cambridge.
51. PEVSNER, N., *Pionners of the modern movement from William Morris to Walter Gropius*, Faber&tFaber, 1936, Londres, y
52. Con lo cual, viene a decir Zevi, el problema no es de Gaudí sino de Pevsner.
53. PEVSNER, Nikolaus, *Pionners of Modern Design: from Williams Morris to Walter Gropius*, Museum of Modern Art, 1949, New York, nota p.139. Las citas del texto se han tomado de la segunda edición del libro, publicada bajo el "paraguas" americano del MOMA, de la cual se conserva un ejemplar dedicado por el autor en la Biblioteca del Colegio de Arquitectos, depositado con toda seguridad durante su estancia en Barcelona, invitado para participar en el ciclo de Primavera organizado por el Colegio en 1952, dos años después de la visita de Zevi: "To the library of the Colegio gratefully dedicated by the author – Nikolaus Pevsner - 15-18 May 52".
54. RÀFOLS, J.F., Gaudí, Ed. Canosa, 1928, Barcelona. Se publica en catalán y castellano.
55. PUIG-BOADA, I., *El Temple de la Sagrada Família*, Barcino, 1929, Barcelona.
56. Se trata de los artículos: BONET GARÍ, L., "El funcionalismo y el sentido decorativo de la obra arquitectónica de Gaudí" (pp. 26-29,56); CIRICI PELLICER, A., "Los valores plásticos de Gaudí" (pp. 30-33,56-57); PUIG BOADA, I., "El templo expiatorio de la Sagrada Familia" (pp. 34-39, 57-59); RÀFOLS, J.F., "Gaudí" (pp. 40-45,59); FOLGUERA, F., "Después de más de veinte años" (pp. 46-49,60); SOSTRES, J.M., "Sentimiento y simbolismo del espacio" (pp. 50-53,59-60), todos en AA.VV. "Antonio Gaudí: 1852-1926", en *Proyectos y Materiales*. Revista Técnica de la Edificación, Nueva York, sept.-Oct. 1949, n. 5, pp. 21-53.
57. CIRLOT, J.E., *El arte de Gaudí*, Omega, 1950, Barcelona.
58. Como señala Zevi. Ver: CIRLOT, J.E., "El arte de Gaudí", en *Spazio*, 1950, n. 2. Existe una traducción al castellano en la estupenda "plaquette", elaborado por E.Granell con motivo del día del libro de 2002. Ver: GRANELL, E.(ed.), Gaudí vist per J.E.Cirlot, Laie Edicions, 2002, Barcelona.
59. La revista, bajo la dirección de Martín Herrera y coordinación de Albert Prat (redactor jefe), estaba dirigida al público estadounidense de habla hispana y al mercado latinoamericano. También se distribuía en España, Filipinas y Marruecos. Ver: GUTIÉRREZ, Ramón, "Revista estadounidense para el consumo latinoamericano", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Autónoma Nacional de México, n. 92, vol XXX, 2008, pp. 245-250.
60. Según Zevi, los argumentos culturales propios de la segunda mitad del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX relacionados con Gaudí son: la pasión neogótica, la experiencia de la artesanía, el papel de la estructura, el expresionismo y finalmente, el simbolismo y surrealismo. ZEVI, B., "Un genio catalano – Antonio Gaudí", op.cit.
61. Cirlot señala que la Casa Vicens, en Barcelona, se construye casi 15 años antes que las obras de Horta con las que se inaugura oficiosamente el *Art Noveau*.

capítulo "Premoniciones", por ejemplo, Gaudí es calificado como un precedente del siglo XX, relacionado con artistas como Marinetti, Boccioni o Carrà; Duchamp; Breton y Dalí; Arp, Brancusi o Vantongerloo; Mendelsohn, Hoeger, Poelzig; Barr; Kiesler, etc... Atento, sin duda, a estas cuestiones, Bruno Zevi, que analiza biográficamente a Gaudí, entre Boccioni y el expresionismo (literalmente: el de Höger, Mendelsohn[62], Bartning y Poelzig), no duda en desarrollar buena parte del resto de los argumentos de Cirlot en su propio artículo, desde asociaciones intelectuales prácticamente inéditas (el hijo de calderero; el África de Frobenius; la exposición de París de 1910,...), hasta frases transcritas de forma literal, del mismo Gaudí ("El retorno al origen"), o del propio Cirlot[63] ("ruina del futuro").... De las 44 fotografías publicadas en el artículo de Zevi, más de la mitad (hasta 25) provienen de las ilustraciones en blanco y negro del libro de Cirlot, en su mayoría obras de J. Gomis.

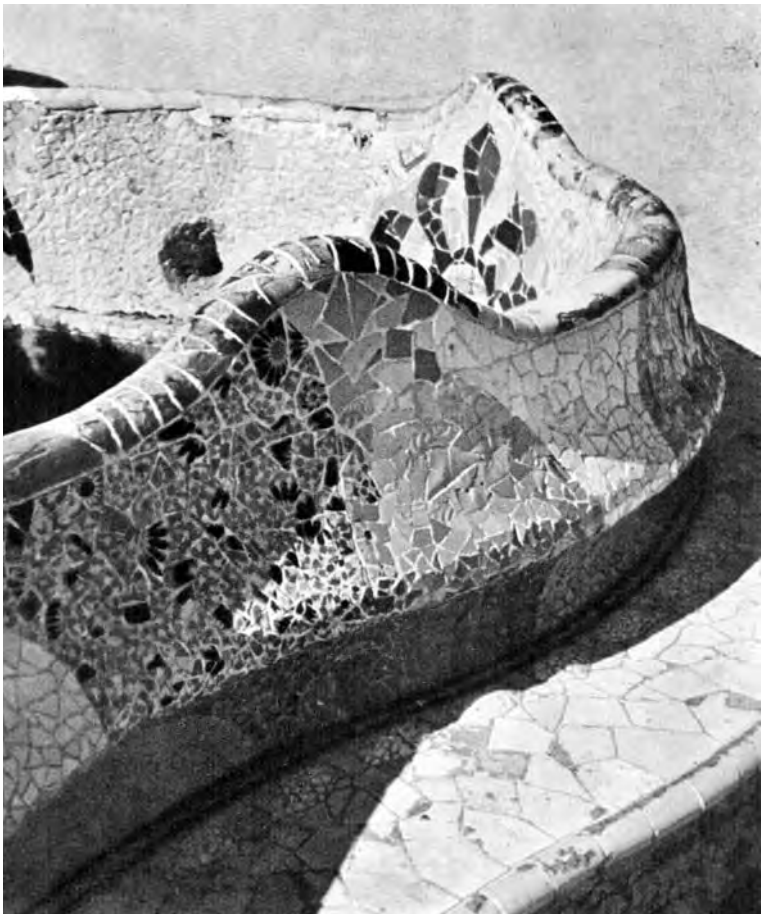
La estancia en Barcelona de Zevi en primavera de 1950 coincide, por casualidad, con la presentación en la ciudad del libro de Cirlot. Durante las mismas fechas, asimismo, la revista "Proyectos y Materiales" se recibe regularmente en España[64]. En la maleta del italiano, de regreso a Roma en vuelo regular, dos posibles y más que probables *souvenirs*.

"ISOLATO PIÚ DI MACKINTOSH"[65]

Porque Gaudí, la "gran figura mundial de los últimos cien años", el silenciado artista de la historiografía contemporánea, condenado, siempre según el artículo de Zevi, al "ostracismo" y la "exclusión" a causa de su "extrema complejidad"–Cirlot había escrito: "esa gran crisis que es la obra de Gaudí"[66]– resulta que tampoco aparece, conviene no olvidarlo, en los principales trabajos publicados por Zevi hasta 1950. Ni rastro en el apresurado y madrugador camino "Hacia una arquitectura orgánica" emprendido por Zevi en 1945 (donde si bien es cierto que analiza básicamente el origen, la respuesta y la supervivencia del Movimiento Moderno en arquitectura, no es menos cierto que aparecen brevemente términos como "Art Noveau", "Escuela de Glasgow" o arquitectos como Horta, Mackintosh, Van de Velde, y por supuesto –hacia Wright– Sullivan). Ni rastro tampoco entre las "edades del espacio" o las posibles "interpretaciones de la arquitectura", incluidas dentro del operativo manual "Saber ver la arquitectura", presentado como un ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura en 1948.

Sólo después del contacto directo con la obra de Gaudí –esa experiencia reivindicada por el propio Zevi– y al hilo de las inesperadas interpretaciones locales de Sostres y Cirlot –desde una Barcelona aislada y al margen, como el resto de España, de la Europa reunificada bajo el Plan Marshall– Bruno Zevi incluye sobre la marcha, gracias a una visita muy oportuna, la figura de Gaudí en la "Historia de la Arquitectura Moderna" que finalmente se publicará en diciembre de 1950. Desde la primera edición, tras la génesis de la arquitectura moderna (cap.I), Zevi sitúa a Gaudí en la "Primera Edad de la Arquitectura Moderna" (cap. II), dentro del subcapítulo dedicado al *Art Noveau*, junto a V. Horta, H.Van de Velde y C. R. Mackintosh; un genio extraño como España, analizado en apenas dos páginas y cuatro obras de su periodo maduro: la Casa Güell, el Park Güell, la Casa Batlló y la Casa Milà[67] (las mismas que ha seleccionado en el artículo de *Metron*, sin prestar apenas atención,

62. En la parte final del artículo, Zevi incluye algunos bocetos de edificios "fantásticos" de Mendelsohn.
63. GRANELL, E., op.cit. El libro de Cirlot empieza también a circular gracias al "reparto" que realizan algunos arquitectos locales a sus contactos extranjeros, como por ejemplo J.A.Coderch a G.Ponti (Carta de Coderch a Ponti, 28.07.1950, C456/24, Arxiu Coderch ETSAV-UPC.
64. Incluso es posible que Sostres –al fin y al cabo, el redactor corresponsal en Barcelona - pudiera disponer de más de un ejemplar, reservado quizás para alguna circunstancia especial.
65. ZEVI, B., *Storia dell'architettura moderna*, op.cit., p.87
66. CIRLOT, El arte de Gaudí, op.cit., p.13
67. Compartiendo cartel con otras obras más "canónicas": la Escuela de Arte de Glasgow de Mackintosh; la Casa en la Rue de Turin en Bruselas de V.Horta; la vivienda de Van de Velde en Bruselas; el Palacio Stoclet de J.Hoffman, también en Bruselas o la Casa de los artistas de la colonia Darmstadt de Olbrich.



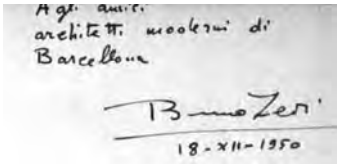


Fig. 7a. "II. Balaustrada del Parque Güell. Barcelona". Ilustración a color publicada en CIRLOT, J.E., *El arte de Gaudí*, Omega, 1950, Barcelona.

Fig. 7b. Cubierta de ZEVI,B., Storia dell'architettura moderna, Einaudi, 1950, Turi

Fig. 7c. Dedicatoria en la portada de ZEVI, B., Storia dell'architettura moderna, Einaudi, 1950, Turín. Biblioteca Colegio de Arquitectos de Catalunya COAC.

tampoco entonces, al "famoso goticizzante" de la Sagrada Familia). En la tabla 2 aparece asimismo una fotografía de la Casa Milà –il capolavoro y la única obra que sabemos con seguridad que Zevi ha visitado durante su estancia en Barcelona– y finalmente, en la bibliografía, se incluyen once títulos presentados con demasiada habilidad: el Ràfols de 1928 y el Puig-Boada de 1929, Tesch de 1948; los 6 artículos incluidos en *Proyectos y Materiales* (pero enumerados por separado); el libro de Cirlot, y finalmente su propio artículo en *Metron*.

Con todo, la consecuencia más conocida del viaje de Zevi a Barcelona es la elección para la cubierta de su "Historia de la Arquitectura Moderna" de una fotografía a color de un banco del Park Güell publicada –dónde si no– en el libro de Cirlot, uno de los *souvenirs* con los que Zevi vuelve de Barcelona[68]. Con el banco del "atormentado contorsionista" Zevi no sólo rescata una figura prácticamente inédita dentro del complejo e incomprendido siglo XIX –en su proyecto historiográfico a partir de entonces, el "padre" del siglo XX y del Movimiento Moderno[69]– sino que reivindica la arquitectura orgánica a través de una mirada abstracta, propia, por tanto, del tiempo en el que se ha formado y contra el que quiere luchar. Una imagen inesperada, ondulante y a todo color. Einaudi no podía estar más contento.

68. De entre las 4 fotografías a color de J.Gomis que se insertan entre los pliegos del libro de Cirlot, la de Zevi no tiene elección. La primera es un contrapicado de la conserjería del Park Güell, y las otras dos corresponden a la Sagrada Familia, un edificio que no interesa a Zevi. Asimismo es probable, como ha señalado E.Granell, que en esta visita Zevi también adquiera "El diccionario de los ismos", publicado por Cirlot en 1949. Zevi, que en su "Hacia una arquitectura orgánica" había señalado 6 istmos en el origen de la arquitectura moderna, debió quedar impresionado ante las 31 categorías de Cirlot.

69. A partir de esta época, Zevi insiste en esta metáfora. Se puede comprobar, por ejemplo, cómo, durante el verano de 1951, en plena gira mundial tras la resaca de la publicación de la Storia..., Zevi dirige un curso de historia de la Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires, en el que se plantea como principal objetivo, "revalorizar el siglo XIX". Ver especialmente: ZEVI, B., "La historia como instrumento de síntesis de la enseñanza de la arquitectura", en *2 conferencias*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1952, Buenos Aires, pp. 9-20, correspondiente a la conferencia inaugural, que Zevi concluye citando "una continuidad que es simbolizada por esta magnífica arquitectura de Antonio Gaudi" y proyectando como imagen final una fotografía (también, pero otra) del banco del Park Güell. (Agradezco a F. Álvarez la posibilidad de haber consultado dichos textos).

Y Zevi, tampoco. El 18 de diciembre de 1950, con el libro recién salido de la imprenta[70]– dedica y envía un ejemplar de su "Historia..." a los "amici architetti moderni di Barcellona"[71], que todavía hoy se conserva en la Biblioteca del Colegio de Arquitectos[72]. Sin embargo la cubierta original ha desaparecido y, por lo tanto, la imagen que la ilustraba ya sólo puede encontrarse, en la misma biblioteca, entre los pliegos del libro de Cirlot. Última pero inevitable –y feliz– paradoja. Ha vuelto a su lugar original.

70. "Finito di stampare nella TIPOFRAFIA TORINESE in Torino, 5 desembre de 1950", en ZEVI, Bruno, Storia..., op.cit. Zevi firma la dedicatoria apenas 13 días después.

71. En una carta de Zevi a Moragas, el italiano avisa del envío del libro, solicitando acuse de recibo y sugiriendo que Sostres prepare alguna nota, que al parecer, nunca redactará ("Forse Sostres ne vorra' fare una recensione". Carta de Bruno Zevi a A.de Moragas, 5.01.1951. Publicada en: AA.VV., *Antoni de Morgas Gallisà*. Homenatge, Gustavo Gili / FAD, 1989, Barcelona). En el mismo verano de 1950, Sostres, de hecho, puntualiza que la arquitectura orgánica no es exactamente un estilo, y por tanto, tampoco "un movimiento juvenil de renovación", sino más bien una "restauración" (SOSTRES, J.M., "El funcionalismo y la nueva plástica", en *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 1950, Madrid), no sin cierta ironía, quizás, respecto al uso operativo del término y la imparable carrera de su colega Zevi, un poco más joven y desde luego mucho mejor situado en la Europa de los cincuenta. En 1952, en cambio, Sostres sí publicará una nota en *Destino*, dedicada a N.Pevsner, al que considera "el primer historiador de la arquitectura moderna". Sin embargo, no hay que exagerar: Sostres y Zevi mantendrán correspondencia durante años -tratándose siempre de usted, eso sí.

72. En cambio, el ejemplar que se conserva en la Escuela de Arquitectura de Barcelona entra en el fondo de la Biblioteca en 1952, más de un año después y sin ningún tipo de dedicatoria.

"NEUE DEUTSCHE BAUKUNST / NUEVA ARQUITECTURA ALEMANA" EN LISBOA, MADRID Y BARCELONA, 1941-1942. SOBRE LA EXPOSICIÓN, SUS RESONANCIAS, Y EL VIAJE DE ALBERT SPEER A ESPAÑA

Josep-María García-Fuentes

La exposición "*Neue Deutsche Baukunst / Nueva Arquitectura Alemana*" organizada previamente en Alemania por el propio Speer, itineró entre los años 1941 y 1942 a Lisboa, Madrid y Barcelona con el objetivo de difundir la arquitectura del régimen alemán y reforzar los lazos de colaboración entre los tres estados totalitarios[1]. En ella se exponían las obras realizadas por el III Reich durante los ocho años transcurridos desde la toma del poder por Adolf Hitler y se realizaba balance de éstas. Su resultado más importante, tal y como indicaba su nombre, era la creación de una "Nueva Arquitectura Alemana". Así, la exposición alemana llegó, proveniente de Lisboa, al Palacio de Exposiciones del Parque del Retiro de Madrid el mes de mayo de 1942 y en octubre de ese mismo año inauguró su última itinerancia en Barcelona, en el entonces Palacio de Arte Moderno de la Ciudadela de Barcelona (el actual *Parlament de Catalunya*). La muestra, que como veremos despertó un gran interés a lo largo de sus itinerancias españolas, fue acompañada a su paso por Madrid por una exposición paralela de arquitectura Española organizada por la Dirección General de Arquitectura que tuvo lugar en el Palacio de Cristal del mismo Parque del Retiro, lo que permitía la visita simultánea de ambas.

La aproximación a las dos exposiciones no sólo nos permite reflexionar alrededor de la complejidad de las relaciones entre España y Alemania durante aquellos años, sino también sobre las resonancias entre ambas arquitecturas, añadiendo nuevas referencias para su mejor valoración y para apuntar mejor la influencia que éstas arquitecturas, y la propia exposición, tuvieron en el desarrollo de la arquitectura española de los años cincuenta y sesenta. Lejos de pretender un estudio completo o definitivo –éste tampoco sería su formato ni su lugar– se propone añadir nuevos apuntes y matices a una discusión sobre la arquitectura franquista que vivió momentos intensos durante el final de los años setenta en las páginas de *Arquitecturas Bis* –entre otras revistas– a raíz de la exposición *Arquitecturas para después de una Guerra*, y que seguramente todavía sigue vigente.

NEUE DEUTSCHE BAUKUNST / NUEVA ARQUITECTURA ALEMANA

Una nueva arquitectura, un nuevo arte redentor, un nuevo estado imperial, y "un nuevo orden" que se consideraban obra personal del Führer: "el escultor de Alemania". Un escultor que trabajaba "la masa" del pueblo como "materia" para modelar la fanática nación imperial de igual manera en que un artista trabaja su obra de arte[2]. Llegando a dirigir y controlar –incluso personalmente – toda la producción cultural del estado. El arte, y principalmente la arquitectu-

1. En 1941, con Francia ocupada, España y Alemania compartían frontera. Las relaciones entre ambos estados se habían concretado en diferentes acuerdos políticos y culturales; así como en la publicación de la revista española "Aspa" y la edición española de las revistas internacionales "Der Adler" y "Signal", que junto con otras publicaciones puntuales sirvieron para difundir –junto a imágenes de gran fuerza- las ideas sociales, políticas y culturales del III Reich entre amplios sectores españoles. Para una aproximación más detallada de las relaciones arquitectónicas entre España y Alemania durante la primera mitad del s.XX ver: MEDINA WARMBURG, Joaquín, Irredentos y Conversos. Presencias e influencias alemanas: de la neutralidad a la postguerra española (1914-1943), A.A.V.V., *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra, Pamplona, 2004, p. 21. Las relaciones entre España y Portugal, no tan intensas, fueron concretadas en el Pacto Ibérico.

2. MICHAUD, Éric, La estética nazi. Un arte de la eternidad, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2009, pp. 13-37.

ra, poseía no sólo un claro carácter propagandístico, sino que era entendida exclusivamente como Arte de Estado. Este hecho, ampliamente estudiado –y que debido a su complejidad aquí no podremos analizar– fue la base que justificó el esfuerzo que el III Reich dedicó a la búsqueda de una "nueva arquitectura" y de una "nueva cultura" alemana. Esfuerzo que la perspectiva histórica nos ha revelado también como uno de sus mayores errores, pese a que algunos contemporáneos ya lo advirtieron. Como Thomas Mann[3], que ya entonces reconoció la incapacidad intelectual del Führer[4] y afirmó que "jamás ningún hombre de Estado se había arrogado como Hitler 'el derecho de representar de esta manera a los profesores de todo un pueblo e incluso de la humanidad'" asegurando no tener "absolutamente ninguna duda de que su asunto principal [el de Hitler], contrariamente a tipos como Göring y Rohm, no [era] la guerra, sino 'la cultura alemana'".

En efecto, la "Nueva Arquitectura Alemana" era uno de los orgullos más importantes del III Reich –y por supuesto de Hitler. Aunque quizás sería más preciso hablar de la coexistencia de tres arquitecturas distintas que eran utilizadas simultáneamente según la función específica que cada edificio había de cumplir, de acuerdo con lo que Nerdinger[5] ha llamado "una especie de jerarquía de estilos". De esta manera, como precisa Michaud[6]:

> "el neoclasicismo [si es que puede llamarse así] se impuso para responder a las exigencias de 'grandeza y de nobleza' de los edificios oficiales; el estilo vernáculo, pareja arquitectural de la pintura *völkisch*, era recomendado en la construcción de granjas, albergues de juventud y, en la medida de lo posible, de casas particulares; en cuanto a los edificios industriales, cuya modernidad, incluso la osadía de algunos, jamás fue discutida, Hitler les había asignado, desde su discurso de 1933 en Nuremberg, la tarea de representar 'los monumentos espirituales' modernos […]".

Neoclasicismo, estilo vernáculo, y edificios industriales. Pero a pesar de esta aparentemente clara distinción, su utilización y su definición fue a menudo –como ha precisado Nerdinger[7], cuanto menos contradictoria. Así, el neoclasicismo nazi, que podría describirse mejor como "clasicismo reductivo o primitivo, es ecléctico en si mismo". Es decir, no es propiamente un neoclasicismo beauxartiano sino una especie de eclecticismo de repertorio limitado en el que se combinan "alusiones a la antigüedad romana [arquetipo de la ocupación mundial nazi, con] elementos egipcios y meosopotámicos, alusiones a Etienne-Louis Boullée y versiones torpes del neoclasicismo del káiser Guillermo". Elementos y partes que son combinadas "como piezas de un conjunto, desmontadas y subordinadas a los imperativos dominantes de la simetría, dimensiones y monumentalidad" pero con una torpeza arquitectónica evidenciada en unas pobres plantas no descendientes de la tradición de Beaux-Arts[8]. Algo parecido sucede con lo vernáculo, que resultó ser en el fondo la creación de una decoración arquetípica aplicada a edificios seriados, a menudo desligados de los elementos locales. Y en apariencia siempre ajena a la consideración del paisaje. Así podemos comprobarlo, por ejemplo, en el Ordensburg de Sonthofen en Allgäu, un edificio importante en pleno paisaje en el que Hermann Giesler proyectó "una [monumental] construcción de sillares toscos sin ninguna relación con la tradicional local de revestimientos de argamasa"[9]. Pero sin duda, en una de las obras donde esas contradicciones se hicieron más evidentes fue en el aeropuerto de Ainring, donde mientras la terminal de pasajeros fue proyectada según la imagen de "una granja alpina" y a su lado se levantó un "hangar de vidrio y acero" totalmente opuesto. Estas contradicciones no fue-

3. Ibid. p. 180.
4. Thomas Mann anotó en su diario en septiembre de 1933 que veía en Hitler la "expresión de la pequeña clase media, que teniendo una formación de escuela elemental, se pone a filosofar." Ibid. p. 180.
5. NERDINGER, Winfried, "Una jerarquia d'estils: l'arquitectura nacionalsocialista entre el neoclassicisme, i el regionalisme" A.A.V.V., en Art i Poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona e Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1996, p. 325. Edición original en inglés: A.A.V.V., Art and Power. Europe under the dictators, 1930-45, The Sout Bank Centre, Londres, 1995.
6. MICHAUD, Éric, op. cit., p. 200.
7. NERDINGER, Winfried, op. cit., pp. 322-325.
8. Ibid. p. 324.
9. Ibid. p. 325.

Fig. 1. Puentes expuestos en la *"Neue Deutsche Baukunst / Nueva Arquitectura Alemana"*, reproducidos en el catálogo y en la conferencia de 1943 pronunciada por Paul Bonatz, autor de algunos de ellos. SPEER, Albert, *Neue Deutsche Baukunst. Nueva Arquitectura Alemana*, Volk und Reich Verlag, Berlín, 1941.

ron aisladas[10]. Y la mayor de ellas, parece estar sin duda, en esa construcción industrial –la de menor rango– que podía encajarse perfectamente en la tradición moderna, la misma que el régimen nazi ya había condenado. Y es que, a pesar de que pueda parecernos sorprendente, Iaib Boyd[11] ha llegado a señalar que "aunque 1937 ha sido considerado un punto de inflexión cuando […] se realizaron claras distinciones entre 'arte oficial' y 'arte degenerado', la flexible situación de la arquitectura continuó como antes". Probablemente no fuese tan poco lo que se alteró la situación de la arquitectura, aunque por contradictorio que pueda parecernos el nacionalsocialismo continuó la construcción de edificios modernos[12]. Pero, ¿podía existir algún punto común entre estas tres arquitecturas, especialmente entre el neoclásico nazi y la construcción racional de industrias? Sí. Como también precisa Boyd:

> "[…] en términos de efecto emocional, la arquitectura monumental y el poder de la industria y la tecnología están unidos por la estética de lo sublime, ya que ambas provocan imágenes que sobrepasan nuestras capacidades perceptivas o imaginativas, haciendo del ámbito de la comprensión racional una cosa más vívida y excitante. [Sin embargo, serían] las ambiciones estéticas del programa las que cicatrizarían las divisiones entre el movimiento moderno funcional y el conservadorismo tradicional".

A pesar de estas contradicciones, la exposición de 1942 conseguía ofrecer una imagen cohesionada y de calidad de la "Nueva Arquitectura Alemana" mediante la calculada exhibición de grandes maquetas, de detallados planos y de grandes e impresionantes fotografías. En ella se mostraban, entre otros proyectos, la Plaza Real de Munich, la Casa del Arte Alemán, el pabellón alemán de la exposición de París de 1937, el Zeppelinfeld y otros edificios del Campo de los Congresos del Partido de Nuremberg, la nueva Cancillería, los proyectos de reforma urbanística de Berlín, el estadio Olímpico de Berlín, la escuela Superior del Partido Obrero Nacionalsocialista Alemán en Chiemsee, el Ordensburg de Sonthofen, la plaza de Augsburgo, el teatro de Sarrebruck, los nuevos cuarteles del Regimiento de Guardia de Gran Alemania en Berlín, así como algunos planes urbanísticos y algunos puentes de autopista –que como veremos serán de gran importancia (Fig. 1). Obras y proyectos representativos de los tres tipos de arquitectura a que hemos hecho referencia, pero con un claro desequilibrio a favor de la arquitectura representativa. Justamen-

10. Ibid. pp. 322-325.
11. BOYD WHYTE, Iain, Nacionalisme i moviment modern. Arquitectura, A.A.V.V., en Art i Poder. *L'Europa dels dictadors,* 1930-1945, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1996, p. 325. Edición original en inglés: A.A.V.V., *Art and Power. Europe under the dictators*, 1930-45, The Sout Bank Centre, Londres, 1995.
12. Ibid. p. 262.

Fig. 2. Portada de "Fotos. Semanario gráfico de información y noticias" del 9 de mayo de 1942; Franco inaugura la exposición "La Nueva Arquitectura Alemana" a su paso por Madrid, en el Palacio de Exposiciones del Parque del Retiro.

Fig. 3. Crónica de la exposición de "Fotos. Semanario gráfico de información y noticias" del 9 de mayo de 1942.

te por este motivo es sorprendente el tratamiento que el semanario *Fotos* dispensó a la exposición. En su portada (Fig. 2) mostraba a Franco encabezando la inauguración de la exposición, y en sus páginas interiores dedicaba una doble página a la crónica de la exposición (Fig. 3). Ésta, fundamentalmente gráfica, no se centraba en la arquitectura representativa sino precisamente en la reproducción de los puentes: racionales y sublimes, obras de ingeniería a la vez que arquitectura monumental. A ellos tan sólo se añadían dos vistas del Ordensburg de Sonthofen, una de la Gran Avenida de Berlín, y una pequeña imagen del proyecto para la casa oficial del partido en Sajonia. Ni rastro de la arquitectura neoclásica nazi –insisto, la más abundante de la exposición. Volveremos sobre ello.

La muestra se acompañaba de un libro[13] en el que, a modo de catálogo de exposición (Fig. 4) se realizaba balance de los ocho años de obras del III Reich. Éste era ante todo visual, y junto con la publicación de una serie de postales en las que se reproducían sus imágenes más importantes (Fig. 5) sería de gran importancia para la difusión de las imágenes de la exposición y para ampliar eficazmente su resonancia. El breve texto del catálogo, escrito por Rudolf Wolters, en edición bilingüe en castellano y alemán, puede ayudarnos a profundizar en algunos aspectos. Una parte importante del texto se centraba en la planificación estatal de la arquitectura: en las reformas urbanas de los centros históricos más importantes, en la descripción del espacio público, de las plazas rodeadas de edificios imponentes y de las grandes avenidas que eran fundamentales para marchas, desfiles, mítines y demás actos de propaganda: en ellos se manifestaba el "nuevo orden". Es decir, el texto se centraba en los espacios que eran llenados por el ritual y la ceremonia del III Reich; aquello que Hobsbawm[14] ha llamado la "política-espectáculo". Por supuesto, Wolters citaba directamente palabras de Hitler[15] para situarlo como el ideólogo, creador, director e inspirador de la nueva arquitectura. Y también realizaba una pequeña concesión a reconocer la preocupación por solucionar el problema de la vivienda. Pero éste no es –desde mi punto de vista– el

13. SPEER, Albert, *Neue Deutsche Baukunst. Nueva Arquitectura Alemana*, Volk und Reich Verlag, Berlín, 1941.
14. HOBSBAWM, Eric, Pròleg, A.A.V.V., en Art i Poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1996, p. 325. Edición original en inglés: A.A.V.V., *Art and Power. Europe under the dictators*, 1930-45, The Sout Bank Centre, Londres, 1995, pp. 15.
15. "Lo que daba a las ciudades de la Antigüedad y del Medioevo el rasgo característico, y por ende admirable, no era la grandeza de los edificios particulares de la burguesía sino más bien los documentos de la vida colectiva que se alzaban considerablemente sobre ellos. [...] Mientras los rasgos característicos de nuestras grandes ciudades tengan hoy como exponentes señeros los grandes almacenes, bazares, hoteles, oficinas en forma de rascacielos, etc. no podrá hablarse de arte ni de verdadera cultura." HITLER citado por WOLTERS, Rudolf, La Nueva Arquitectura Alemana, en SPEER, Albert, *Neue Deutsche Baukunst. Nueva Arquitectura Alemana*, Volk und Reich Verlag, Berlín, 1941, p. 10.

Fig. 4. Folleto de mano de la exposición y cubierta y portada del catálogo de la exposición en edición bilingüe español-alemán. SPEER, Albert, *Neue Deutsche Baukunst. Nueva Arquitectura Alemana*, Volk und Reich Verlag, Berlín, 1941. (Colección E. Granell).

aspecto más revelador del texto, sino la referencia constante a la planificación y a la construcción del paisaje alemán. "Las ciudades y el paisaje cobran un sentido especial dentro del todo" escribe Wolters[16] , es decir, el propio Estado es proyectado de manera que cada ciudad y cada paisaje ocupen un papel dentro de él:

> "Todos estos edificios [prosigue Wolters] están enlazados entre sí por una obra que se extiende por todo el Reich, la red de autopistas. Sus obras, especialmente sus puentes, están hechos con unidad que da expresión elocuente a la idea del Reich. Cuando se puede esos puentes no se construyen de hierro o de cemento armado sino de piedra, el mismo material que se destina exclusivamente para los edificios representativos del Reich actual".

La construcción de autopistas y puentes –ambos comparados en aquel momento con la Muralla China, las pirámides, la Acrópolis, o las catedrales góticas– simbolizaba no sólo la unidad física o la conexión, sino también "la acción de trabajar unidos como nación en los objetivos comunes por el bien común"[17]. Este interés por controlar el territorio y el paisaje, por construirlo, por proyectarlo, es una clara evidencia de la estrecha relación existente entre nacionalismo –o imperialismo– y territorio; algo que no es particular del caso nazi. Pero ese ya es otro tema[18].

¿UNA "NUEVA ARQUITECTURA ESPAÑOLA"?

La exposición alemana fue un éxito de visitantes (Fig. 6 y 7). Llegó en un momento propicio para su recepción, en el que España se encontraba inmersa en pleno trabajo de reconstrucción nacional y de búsqueda de una "nueva Arquitectura" para el recién refundado estado nacional–católico. Desde este punto de vista, el III Reich alemán era visto como un ejemplo a seguir. Así, la prensa nacional se ocupó ampliamente, detallando los preparativos y la itinerancia de la exposición por Lisboa, Madrid y Barcelona. Y tampoco reparó en elogios hacia la arquitectura alemana: "El conjunto de esta Exposición es tan artístico y tan sugestivo que difícilmente podrá ser superado"[19]. Este entusiasmo no debe extrañarnos: la desorientación y la pérdida de referencias que había supuesto la Guerra Civil todavía permanecían. Y, aunque fuese sólo en parte, la "Nueva Arquitectura Alemana" servía de referente para llenar ese vacío.

Pero el joven régimen español no quiso aparecer rezagado respecto Alemania. Y probablemente por ese motivo –y no por el "deber elemental de cor-

16. WOLTERS, Rudolf, op. cit., pp. 10-18.
17. BOYD WHYTE, Iain, op. cit., p. 267-268.
18. NOGUÉ, Joan, *Nacionalismo y Territorio*, Editorial Milenio, Lleida, 1998.
19. Por ejemplo: *ABC*, 6 de mayo de 1942. Edición de la mañana, pp. 8-9. O La Vanguardia, 7 de mayo de 1942, p. 1.

Fig. 6. Portada del *Diario de Barcelona* del 24 de octubre de 1942. Inauguración de la exposición en Barcelona.

Fig. 5. Serie de postales editadas con motivo de la exposición en las que se reproducían parte del contenido de la "*Neue Deutsche Baukunst* / Nueva Arquitectura Alemana".

tesía"[20]– decidió acompañar la exposición alemana –tan sólo en su itinerancia de Madrid– con una "Exposición de Arquitectura Española"[21]. En ella se exponían algunos de los trabajos de la Dirección General de Arquitectura: proyectos de poblados, maquetas de la reconstrucción de Santander y de la urbanización de la plaza del Pilar de Zaragoza, la ampliación del Museo del Prado y del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Teatro Real, y, como culminación de la exposición, el proyecto del Valle de los Caídos. La selección de proyectos mostraba los intentos del "nuevo Estado" para definir una "Nueva Arquitectura Española" que se movía entre el neoclasicismo de los edificios representativos –no exento de contradicciones entre varias tendencias clasicistas, modernas y castizas– y el vernáculo de los poblados; ni rastro de la casi inexistente arquitectura industrial o de infraestructuras.

Y pese a que parece evidente que la "Nueva Arquitectura Alemana" es su modelo, cualquier posible relación siempre será negada. Así, en la clausura de la exposición en Madrid, que se hizo coincidir con la inauguración de la IV Asamblea Nacional de Arquitectura, el ministro de Gobernación[22] no pudo decirlo más claro: "En arquitectura, como en otras muchas cosas, los españoles no necesitamos mirar al exterior ni copiar, sino que nos basta bucear en nosotros mismos e inspirarnos en un Herrera, en un Villanueva…" E incluso llegó a decir que la arquitectura española "puede presentarse frente a otras con más recursos sin temor o desmerecer".

Es cuanto menos curioso que la *Revista Nacional de Arquitectura* no se editase el año de la exposición –1942– y que el primer número de 1943 sólo dedicase espacio a la exposición española. No aparecían las obras alemanas,

20. ABC, 6 de mayo de 1942, Edición de la mañana, p. 8.
21. Si la exposición "Nueva Arquitectura Alemana" tuvo lugar en el Palacio de Exposiciones del Parque del Retiro de Madrid, a escasos metros dentro del mismo parque, en el Palacio de Cristal, se ubicó la "Exposición de Arquitectura Española".
22. *Revista Nacional de Arquitectura*, n.10-11, 1943, p. 3.

Fig. 7. La exposición alemana en su itinerancia de Barcelona en octubre de 1942, en el entonces Palacio de Arte Moderno de la Ciudadela de Barcelona, hoy *Parlament de Catalunya.*

ni tan sólo enumeradas, ni tampoco los nombres de las autoridades extranjeras asistentes a la inauguración. Tan sólo "Nueva Arquitectura Española": autarquía.

Por supuesto, Franco –al igual que Hitler– también será presentado como artista: el creador de la "nueva España". Así, el Caudillo dedicó grandes esfuerzos a definir una "nueva cultura española" e impulsó proyectos arquitectónicos a título personal, como el que ocupaba el centro de la exposición: el Valle de los Caídos. O como la reconstrucción –o nueva construcción– de una red de referentes territoriales para el nuevo estado: los monasterios; que centraron buena parte de su atención[23]. La idea no era nueva. A mediados del siglo XIX, el liberal Víctor Balaguer[24] ya había afirmado, basándose en descripciones de viajeros, que "España es un claustro", y había intentado construir una red territorial de monasterios sobre los que construir una nueva identidad para Cataluña y España, pero con un objetivo completamente diferente: la construcción de una Federación Ibérica[25].

Pero más allá de que la idea fuese nueva o no, lo que nos interesa subrayar es que fue precisamente el claustro, el monasterio, la Iglesia en definitiva, lo que marcó la diferencia fundamental de "la nueva España" respecto de otras dictaduras. Haciendo posible de esta manera que se forjara nuevamente el mito de los monasterios, y especialmente, el del Escorial. Y el primero en anunciarlo como modelo arquitectónico para el "nuevo Estado" –incluso antes de la Guerra Civil– fue Gimenez Caballero. El monasterio de Felipe II resumía todo aquello a lo que aspiraba España[26]: "era el resultado de un arte: el arte de lograr un Estado". De esta manera, Juan de Herrera y El Escorial se convirtieron –contradictoriamente junto con Juan de Villanueva[27] – en el modelo a seguir, en "la tradición hispánica", en un nuevo mito.

El "nuevo estado Español" era, pues, un estado católico. Y así podía verse en la muestra española –plazas de poblados y ciudades presididas por edificios religiosos– y en su proyecto más ambicioso: el Valle de los Caídos, donde se intentaban sintetizar –e imponer– todos los mitos del "nuevo estado" en estrecha relación con el territorio y el paisaje: el catolicismo, el monasterio, el cuartel y el santuario.

23. El mismo Franco afirmaba que "[...] la Historia de España está íntimamente unida a la de sus monasterios; ellos albergaron las inquietudes de nuestros monarcas y empujaron en el camino de Dios a nuestros santos y a nuestros caudillos, y fueron los más esforzados paladines de nuestra unidad." Y por supuesto, también estaban llamados a ser piezas clave del "nuevo Estado". FRANCO, Francisco, *El Caudillo en Cataluña*, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, Madrid, 1942, p. 15.
24. GARCIA-FUENTES, Josep-Maria, "Dissecting Montserrat. On the cultural, religious, touristic and identity-related construction of the modern Montserrat." En Tourism, *religion and culture. Regional development through meaningful tourism experiences,* Mario Congedo Editore, Lecce, 2009, pp. 39-54. Este tema es tratado ampliamente en mi tesis doctoral "La construcción del Montserrat moderno".
25. GARCIA-FUENTES, Josep-Maria, "Recycling Heritage: on the Heritage, social and identity related construction", En 2nd *International Conference on Heritage and Sustainable Development.* Heritage 2010, Évora, 2010.
26. GIMÉNEZ Caballero, "El arte y el Estado", Acción Española, n. 78, 1935, p. 234.
27. LLORENTE, Ángel, Arte e ideología en el franquismo (1936-1951), Visor, Madrid, 1995, p. 81.

Sin embargo, todos estos esfuerzos, llenos de contradicciones que aquí no podemos precisar[28], no pudieron concretar una "Nueva Arquitectura Española". Ni tan sólo la arquitectura efímera o los monumentos de la España empobrecida de aquellos años, del "imperio inexistente", tuvieron suficiente masa crítica o calidad para compararse con Alemania. Los problemas, y las constantes contradicciones no sólo se hacían evidentes, por ejemplo, en la disyuntiva entre los dos proyectos de ministerio del Aire de Gutiérrez Soto, sino también, por ejemplo, en actos oficiales como el refrigerio ofrecido a Himmler en el Club Naútico de San Sebastián[29] durante su viaje oficial a España en 1940. ¿Un acto oficial en la ya prohibida y maldita arquitectura moderna?

La incapacidad para encontrar un modelo basado "en la tradición hispánica" dejó a los arquitectos españoles perdidos o encallados en discusiones estériles y en contradicciones internas. Ante tal incapacidad, en la práctica a menudo fue tomado como modelo el alemán, especialmente el de la cancillería de Speer; pero a menudo –por no decir siempre– "sin ser nombrado", como ha señalado Enrique Granell[30]. Así, por ejemplo, podemos encontrar una gran cantidad de edificios de viviendas construidos durante los años cuarenta en ciudades como Madrid y Barcelona que son claros paralelismos a la cancillería y también a otras fachadas expuestas en 1942.

La complejidad de esta valoración aumenta todavía más si atendemos también a la importante influencia que la arquitectura italiana ejerció sobre la española en aquellos años, de la que aquí no podemos ocuparnos. Pero fuese como fuese, debido a la situación del país pudieron construirse pocas obras, y tanto la calidad de éstas como la de los proyectos no construidos fue baja, hasta el punto que "cualquier presunción de calidad es una pura masturbación historicista"[31]. Esta situación acabó abocando a los arquitectos españoles a un callejón sin salida del que no saldrán hasta después del retiro de Muguruza en el año 1946 y de la posterior apertura del régimen; un punto de inflexión marcado por la visita de Bruno Zevi a Barcelona en 1950[32].

RESONANCIAS O EPÍLOGO INCONCLUYENTE

Además de las resonancias de la exposición en la arquitectura española contemporáneas ya comentadas –que no son de poca importancia– otras complementarias nos permitirán valorar mejor su importancia. La exposición generó varios viajes, no menos influyentes, de arquitectos alemanes a nuestro país. No sólo con motivo de su inauguración, sino también con el objetivo de dictar conferencias en actos paralelos a ella.

Probablemente el más conocido sea el viaje en automóvil de A. Speer para asistir a la primera itinerancia de la exposición en Lisboa. Durante el viaje visitó algunas ciudades y realizó una visita a El Escorial, una "casi melancólica creación":

> "[…] cuyo palacio tenía unas dimensiones sólo comparables con el del Führer, aunque otra meta, de índole espiritual: Felipe II había rodeado con un convento el núcleo de su palacio. ¡Qué diferencia respecto a las ideas de Hitler en el campo de la arquitectura! En el palacio de Felipe II, había una claridad y sobriedad extremas, unas majestuosas estancias interiores; en el palacio de Hitler, en cambio, fastuosidad y dimensiones gigantescas en el aspecto representativo".

28. Ibid. pp. 67-86.
29. ABC, 20 de octubre de 1940, p. 7.
30. GRANELL, Enrique, La inesperada visita del falangista Muguruza, A.A.V.V. *Textos de Crítica de Arquitectura comentados* 1, Departamento de Proyectos ETSAM, Madrid, pp. 157.
31. BOHIGAS, Oriol, "Sobre la arquitectura de los años 40 en Barcelona", *Arquitecturas bis*, 1979, pp. 2-25.
32. GRANELL, Enrique, op. cit., p. 159.

Así lo explicó el mismo Speer en sus memorias[33], redactadas años después en la prisión de Spandau, llegando decir entonces que: "En aquellas horas de solitaria contemplación, entreví por primera vez que mis ideas en el campo de la arquitectura me habían conducido por un camino equivocado". Justamente fue el carácter religioso, "espiritual", del Escorial aquello que provocó que Speer se diese cuenta que su "nueva arquitectura" tan sólo era un grandioso y vacío escenario para las representaciones de la política-espectáculo nazi. El comentario plantea la posibilidad que la influencia también fuese en sentido contrario; aunque en muy menor medida y sin consecuencias arquitectónicas. Pero también nos remite a la imagen de un Escorial sublime[34], y a la tópica y mítica imagen de España que existía en Alemania y que fue forjada por viajeros de los siglos XVIII y XIX. Y es que incluso en 1941, Otto Bartning veía a España como el "inaccesible Montsalvat del alma Europea"[35]. Una imagen creada por el romanticismo alemán[36] y que todavía era presente en la conciencia de muchos alemanes[37].

Pero volvamos a las resonancias de la exposición. Las complicaciones de la guerra impidieron a Speer asistir a su inauguración en Madrid (y por supuesto a la de Barcelona); por ese motivo envió en su representación a Wilhelm Kreis, que aprovechó el viaje para dictar una conferencia sobre arquitectura alemana en el Instituto Alemán de Cultura[38]. Al año siguiente, Paul Bonatz fue invitado por la Dirección General de Arquitectura y por la Junta de Relaciones Culturales a pronunciar dos conferencias sobre los dos temas clave de la exposición: "Tradición y modernismo" y "Sobre la construcción de puentes"[39].

En la primera afirmó que "El punto de partida no puede ser otro que la "tradición". [...] El sano culto a la tradición busca lo primario, no los adornos". Precisando que "del campo de la tradición se escapan dos problemas: la arquitectura técnica y las grandes empresas monumentales". Y aclarando que lo técnico también podía ser obra de arte, siempre y cuando fuese auténtico, y no "un amaneramiento romántico" como lo fue el "bolchevismo constructivo". Así, según Bonatz lo técnico debe ser "un medio auxiliar" de la arquitectura: un "sirviente". Y un ejemplo de cómo lo técnico podía ser arquitectura eran precisamente los puentes que se mostraron en la exposición del año anterior (fig.1). Sobre ellos ofreció Bonatz la segunda de sus conferencias, que tan importante sería para el futuro[40]:

> "[...] nuestros puentes de autopista, que aparecían solos en medio de la Naturaleza, tenían que ser bellos en sí mismos, precisamente sin ningún añadido. [... Un puente] tiene que estar incorporado al paisaje. [...] son los puentes algo más que una obra de la técnica: son un documento de nuestra cultura".

Auténtica arquitectura que impresionó a los arquitectos españoles. Entre ellos a un joven Alejandro de la Sota que diez años más tarde recordaría todavía con gran intensidad las palabras de Bonatz y las imágenes de los puentes con que se ilustraron –las mismas que habían sido expuestas el año anterior y que probablemente él mismo había visto entonces– en una sesión de crítica sobre arquitectura y paisaje en 1952[41]:

> "Recuerdo con muy grande emoción las conferencias de Paul Bonatz […] conferencias que nos impresionaron, tanto por lo que en ellas dijo, como por lo que en ellas mostró. Mucho enseñó de obras que aquí se consideraban al margen de la arquitectura. ¿Es que acaso no los es, y de la más fina y pura, esa filigrana de puentes, de caminos y hasta de muros de contención? ¡Se sufre mucho en este mundo! Recuerdo perfectamente cómo

33. SPEER, Albert, *Memorias*, Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1969, p. 236-237.
34. En su libro sobre El Escorial, G. Kubler relata el interés alemán por el edificio durante el siglo XIX y XX, precisando como éstos son fundamentales para comprender la importancia que tuvo a principios del siglo XX como modelo arquitectónico. KUBLER, George, *La obra del Escorial*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, pp. 30-32.
35. MEDINA WARMBURG, Joaquín, op. cit., p. 21.
36. GARCIA-FUENTES, Josep-Maria, "Dissecting...", p. 39-54.
37. Tan sólo un detalle a la vez revelador e increíble: la visita de Himmler a Montserrat en 1940. Actualmente ya casi un auténtico mito.
38. ABC, 7 de mayo de 1942, Edición de la mañana, p. 13.
39. BONATZ, Paul, "Tradición y Modernismo" y "Sobre la construcción de puentes", *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1943, pp. 390-399.
40. Ibid. p. 399.
41. De la SOTA, Alejandro, "La arquitectura y el paisaje", *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1952, transcrito en: De la SOTA, Alejandro, *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 137-139.

> describió la organización que se creó, simplemente para que los puentes fueran bonitos. ¡Ah! ¿Pero además de que aguanten deben ser así, bonitos? [...] Una obra industrial, una presa, un silo o un puente, […] son de las obras que tienen que tener bonitos los huesos, no las carnes, y menos los trajes, las ropitas. […] Los alemanes entonces crearon nuevos paisajes".

Incluso en un periodo tan contradictorio y complejo para la arquitectura española como lo fue éste, algunos pudieron formase aprender en él para inventar su propia arquitectura. Una arquitectura que en muchos casos –valga como ejemplo el de Alejandro de la Sota– tendría una calidad única. Y es que un buen arquitecto es capaz de aprender de cualquier arquitectura.

GEORGES BATAILLE Y ESPAÑA: EL VIAJE INTERIOR

Marisa García Vergara

En 1922 Georges Bataille, futuro escritor y polemista de la vanguardia parisina, visitó por primera vez España. Fue la arquitectura española la que atrajo su atención entonces: la catedral de Toledo, La Alhambra o El Escorial. Desde esta primera visita, España ejercerá sobre Bataille una profunda fascinación, seducción que sin duda puede extenderse a toda una generación de escritores e intelectuales franceses marcados por la experiencia de las catástrofes bélicas. Pero España emergerá constantemente en la obra de Bataillle, de manera explícita a veces, como en las novelas *Historia del Ojo* (1928), *El Azul del cielo* (1934), o evocada intensamente, como sucede en el relato sobre Montserrat incluido en su libro *La Experiencia interior* (1943). No es casual que la revista *Acéphale* fuera gestada en Cataluña, junto al pintor André Masson, y que, en el año 1936, su manifiesto inaugural conjurara la barbarie y el servilismo para reafirmar la necesidad de lo sagrado.

Bataille dedicó numerosos textos al arte y los artistas españoles como Goya, Picasso, Miró o Dalí. La obra de estos artistas tuvo presencia constante en las páginas de *Documents*, revista que Bataille dirigió como buque de guerra en contra del surrealismo oficial de André Breton, entre 1929 y 1930. Pero también se mantuvo siempre atento a las publicaciones de escritores e intelectuales españoles, como testimonian las diversas reseñas que firmó en la revista más contemporizadora de la que fue fundador y director durante varios años: *Critique.*

Aquí recordaremos los viajes de Georges Bataille a España y la impronta que estos dejaron en algunas de sus obras así como la importancia que tuvieron para conformar una visión peculiar, que funde los tópicos que atraían a los vanguardistas europeos hacia las "cosas españolas": las corridas, el flamenco, con sus obsesiones personales como el éxtasis, el erotismo y la muerte. Una versión diferente, pues, de aquella que divulgaron los vanguardistas europeos sobre España y que refleja la importancia clave que Bataille le otorgó a la experiencia artística como sentido vital de la existencia humana.

MADRID, FEBRERO-JUNIO DE 1922

Ocupado en desempolvar olvidados manuscritos franceses medievales conservados en España, un joven y piadoso Georges Bataille descubre en Madrid, durante los primeros meses de 1922, un peculiar método personal para soñar despierto. Ignorante de las prácticas similares que realizan en París André Breton y sus amigos, atareado en perfeccionar su "método científico"

–o soñando consciente– a Bataille comienzan a acecharle oscuros presentimientos. Cuenta en las cartas que escribe a su prima en esos días aciagos: "comienzo a presentir una España plena de violencia y suntuosidad"[1], un presentimiento tan fuerte y sorprendente que, por el contrario, lo ayudaría a mantenerse bien despierto.

De esa España violenta, suntuosamente violenta, Bataille tendrá en esos años tempranos más de una revelación definitiva. Impresiones brutales, inquietudes y exaltaciones extrañas como las que le provoca la visión imponente de la masa arquitectónica del Escorial recortada "en su medio caótico pero de horizonte infinito", esa "tumba considerable" cuyas campanas jadean "bajo un sol brillante como un ostensorio de estilo barroco" con voces capaces de hacer que "toda cosa adquiera el carácter acusado de una tenaza de la inquisición"[2]. Tan brutal es la visión, y de tal violencia, que Bataille siente que cada cosa, cada elemento de ese paisaje atenaza su cuerpo a través de la mirada. Para el devoto católico, ferviente lector de los místicos que era el Bataille de esos años, esta vivencia tendría consecuencias inesperadas. Si bien caía en un terreno previamente abonado. Conocemos la debilidad que sentía Bataille en esa época por la arquitectura y, sobre todo, por la "simple y clerical grandeza" de los edificios religiosos.

De hecho, las cartas escritas durante su primera visita a España demuestran que entre las cosas que más profunda impresión le causaron estaban, precisamente, el Escorial, la Alhambra y los monumentos eclesiásticos. Antes de que la danza se le apareciera como un "espasmo de muerte sofocado", mímica de placer angustiado que exaspera el desafío de tocar lo imposible, y que el cante surgiera como "ese gemido excesivo, desgarrado, prolongado a lo inimaginable"[3] , antes incluso que las corridas de toros y la muerte trágica del torero Granero que presenció en la arena de Madrid, estaba la arquitectura, esa chusma de "los grandes monumentos que se elevan como diques, oponiendo la lógica de la majestad y de la autoridad a todos los elementos turbios"[4]. Eran las catedrales y los palacios los que atraían al joven Bataille, como premonición de esa *cultura de la angustia* que singulariza al pueblo español. A ellas dedicó Bataille parte de su estancia en España. A estudiar, por ejemplo, junto a Elie Lambert, las etapas constructivas de la catedral de Toledo, trabajo que Lambert plasmaría en 1925 en un libro titulado *Tolède*, que iba a ser publicado en la misma editorial que el libro de Maurice Landrieux, *La Cathédrale de Reims: un crime allemad.* Pero estas no serían solo meras coincidencias[5].

REIMS, 1914-1918

Por brutal que fuera la impresión provocada por la visión de El Escorial, no debió serlo menos que la padecida en 1914, cuando Nôtre-Dame de Reims fue incendiada y destruida por los alemanes, acontecimiento que inspiró el primer escrito publicado por Bataille[6]. En aquel paisaje de campos de fuego y ceniza en los que la catedral "yacía como un cadáver", envuelta en una sombra de muerte, Bataille veía, sin embargo, en su imagen profanada, la más alta y maravillosa consolación de Dios. El "esplendor luminoso" de Nôtre-Dame de Reims era "demasiado sublime, demasiado elevado para dejar sitio a la suciedad de la muerte", su ruina no era más que "un grito de resurrección". Y la Auvergne, la región natal de Bataille, era el lugar de esa esperanza, del renacimiento cristiano, donde se impondría la restauración de la paz. El texto

1. BATAILLE, G., carta a Marie-Louise Bataille, en *Choix de lettres*. 1917-1962, Gallimard, París, 1997, p. 27.
2. Ibid. p. 31.
3. Ibid., "À popos de *Pour qui sonne le glas* d'Ernest Hemingway", *Actualité*, "L'Espagne Libre", n. 1, 1945.
4. Idid., "Architecture", *Documents*, mayo de 1929, n. 2, p. 117.
5. La editorial H. Laurens publicó en 1919 el libro de Landrieux, un año después del fascículo de Bataille sobre la misma catedral. En 1925, Laurens publicó *Tolède*.
6. BATAILLE, G., *Nôtre-Dame de Rheims*, Saint-Flour, Imprimerie du Courrier d'Auvergne, 1918, rep. en *Oeuvres Complétes*, vol. I, Gallimard, París, 1970, pp. 611-616.

publicado en 1918, que silencia una terrible historia personal –el abandono de su padre enfermo que moriría sólo, en Reims, durante la ocupación–, es, por su parte, un inflamado alegato de paz, una llamada a la recuperación de los valores religiosos que restaurasen la herida infame provocada por los bárbaros infieles.

La contemplación dolorosa de este paisaje, que en el texto será descrito con calificativos recurrentes como bondad, blancura, juventud, con la catedral transformada en metáfora del cuerpo maternal, no podría ser más diferente de las sensaciones que Bataille experimentará en aquel "caótico medio" en que se alza el Escorial, donde todas las cosas parecen tenazas. Hay en el paisaje castellano algo completamente diferente y nuevo. Quizá fuera el aire, cargado de aquel perfume ácido de lavandas, fuertemente especiado, como intenta explicar Bataille en sus cartas, o tal vez fueran las crestas de las sierras, abruptamente recortadas y lanzadas al cielo. Lo cierto es que Bataille insiste: "todo el cuerpo reacciona sin cesar, tan violentamente como contraído por las pinzas de una verdadera tenaza". Y añade elocuentemente: "Sueño con pasar mi vida en semejantes contracciones renovadas al infinito"[7].

Años más tarde, cuando ya Bataille ha reconstruido una versión muy diferente de aquella primera visita a España, en la que se han fundido los tópicos que atraían a los vanguardistas europeos hacia las "cosas españolas", las corridas, el flamenco, la danza y el cante, con sus propias obsesiones personales, el éxtasis y la muerte, al hacer un intento por definir "*le sens de l'Espagne pour nous"* para el único número de la revista *Actualité* titulado "L'Espagne Libre", recordará: "Comencé a comprender entonces que el malestar es a menudo el secreto de los placeres más grandes". "Tras unos meses de estancia en España –dirá entonces– pude reconocer que estaba en otro mundo moral"[8]. Aunque lo cierto es que no fueron más que unos pocos meses, desde febrero a junio de 1922, tal vez sí que habían sido suficientes para que aquellos oscuros presentimientos que le embargaron a su llegada comenzaran a hacerse realidad. Presagios, los llamará después. *Presagios.*

PARÍS, SEVILLA, BURGOS (1928, 1940,1941)

En su estancia de 1922 Bataille visitó Valladolid, Granada, Toledo y Sevilla, donde asistió a un concurso de cante hondo. También descubrió en esa visita el baile flamenco, que le causó una profunda impresión. El 7 de mayo, en las arenas de Madrid, presenció una corrida que sería célebre por la muerte del torero, Manolo Granero, causada por una profunda cornada del toro en el ojo que perforó su cráneo. Estos acontecimientos serían rememorados por Bataille en su primera novela, *Historia del ojo*, publicada en 1928. El ojo es la matriz de un recorrido por diversos objetos que son como diferentes estaciones de la metáfora ocular, un movimiento en cadena que se despliega acumulando significados diversos. La novela narra las sucesivas etapas que atraviesa el ojo en una suerte de pasaje o migración hacia otros objetos: huevos, testículos, vagina, en definitiva, otras formas de ver. Un recorrido metafórico en el que el ojo varía pero su forma permanece, asumiendo diversas funciones. En la arena de Madrid, todas esas metáforas e imágenes confluyen en un instante trágico. El relato de Bataille mezcla y superpone las imágenes dramáticas de la enucleación y muerte del torero con el éxtasis erótico de la protagonista femenina. Ambos momentos coinciden en su culminación extá-

7. Ibid., carta cit.
8. Ibid., "À popos de *Pour qui sonne le glas* d'Ernest Hemingway", *Actualité*, "L'Espagne Libre", n. 31, 1945, p. 14.

tica. El final de la novela tiene lugar en la iglesia del hospital de la Santa Caridad de Sevilla, bajo las pinturas de Valdés Leal, cuyos títulos *Triunfo de la muerte* y *Finis gloriae mundis* podrían entenderse como exergos de la novela.

Historia del ojo es la primera novela escrita por Bataille, una obra erótica, firmada con seudónimo, clandestina, publicada sin nombre de editor, fechada en falso en París, Sevilla o Burgos[9]. En todo caso, fue en la página en blanco de la arena donde Bataille hizo esa experiencia, esencial para él, y característica de todo su lenguaje: que la muerte comunicaba con el erotismo. Un espacio que haría de toda su obra posterior un verdadero gesto de tauromaquia.

BARCELONA, MAYO DE 1935

Los Presagios es precisamente el título que Bataille dio al diario que escribió durante su segunda estancia en España a comienzos del año 1935. Fue durante este viaje a Cataluña que Bataille acabó la redacción de la novela *El azul del cielo*. El manuscrito está fechado en "Tossa de Mar, mayo de 1935"[10]. Y Barcelona es el escenario en el que transcurren los graves acontecimientos que constituyen el trasfondo de la novela, aunque más propiamente deberíamos decir, en el que comienzan a manifestarse los *presagios* de lo que será la gran tragedia. Porque la novela no se propone una narración de esos acontecimientos, ni siquiera de la vivencia de los trágicos hechos que tienen lugar en la ciudad, sino que éstos constituyen la escenificación de un conflicto al que el protagonista, un rico turista de vacaciones en España, permanece extranjero, indiferente, aunque en absoluto insensible. *El azul del cielo* es una novela que recorre, al filo de los oscuros presagios que se ciernen sobre Europa, en un viaje turbulento e infernal, los paisajes y escenarios asolados por los signos prematuros de una catástrofe que se anuncia y que tendrá lugar en ellos de una manera tan inevitable como deliberada.

El miércoles 8 de mayo Bataille anota puntual en su diario la llegada a Barcelona a las 7:30 de la mañana, y ese mismo día, después de mencionar los nombres de los diversos bares y tabernas del Paralelo y del Barrio Chino en los que transcurrió la noche: los Caracoles, el Bataclán, La Criolla, el Sagristá, el burdel de Madame Petit y el encuentro con la prostituta Peggy, escribe: "Principio de la exaltación con los ídolos más bien falsos, en relación con *El azul del cielo.* Impresión de que la miseria es como una madre"[11]. En los días siguientes, esa exaltación reaparecerá reiteradamente en las páginas del diario, entre los ídolos falsos de las noches de burdeles y tabernas, las corridas de toros, los tablados flamencos y en el recuerdo de la experiencia reveladora del paseo a Montserrat realizado junto a André Masson que inspiraría los textos y las pinturas que luego serían publicados en la revista *Minotaure*[12] (Fig. 1).

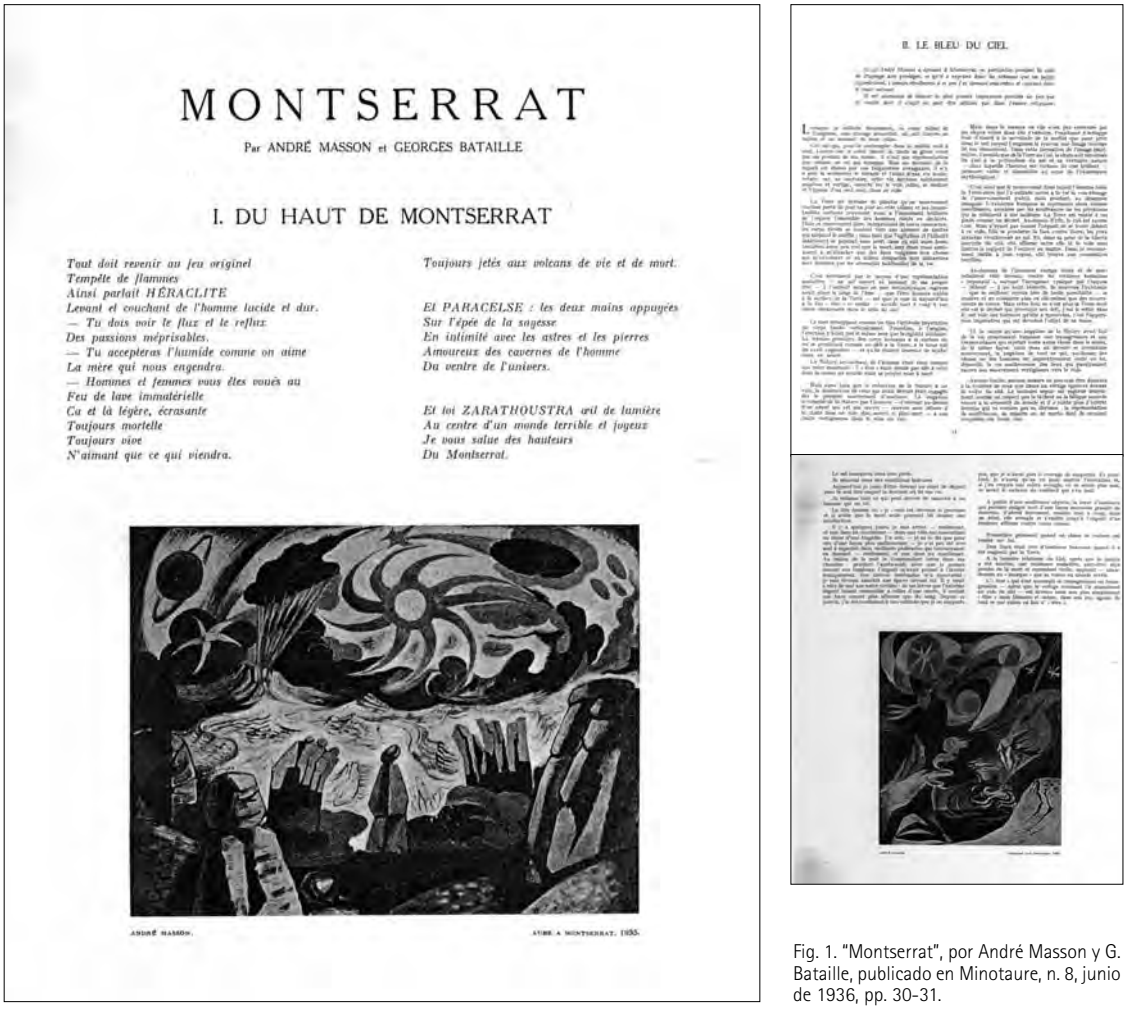
El azul del cielo es el relato de esa "exaltación extrema" a la que se entrega de manera desenfrenada el protagonista de la novela, un Troppmann exasperado pero observador pasivo de los trágicos acontecimientos que se desarrollan a su alrededor, desde el alzamiento revolucionario de octubre de 1934 en Barcelona, rápidamente sofocado, hasta el contemporáneo aplastamiento del movimiento obrero y la toma de Viena por los nazis. Sin embargo, la novela no describe la experiencia abstracta, es decir política, de los aconte-

9. Fue publicada bajo el seudónimo Lord Auch en 1928, con 8 litografías sin firmar de A. Masson; reimpresa en 1944, por Éditeur, edición llamada de 'Sevilla 1940' con grabados de H. Bellmer, y en 1952, por J.-J. Pauvert, edición llamada de 'Burgos 1941'. Solo tras la muerte de Bataille, en 1967, apareció con su firma, cuarenta años después de haber sido escrita.

10. La entrada de su diario del día miércoles 29 consigna: "Acabado *Le Bleu du Ciel*", cfr. "Les Présages", op. cit. p. 266. La novela es autobiográfica y se la puede considerar una obra en clave, puesto que los personajes, las situaciones y los lugares son efectivamente los que Bataille visitó esos meses, Londres, París, Prüm, Barcelona, Viena, Tréveris, Coblenza o Frankfurt, si bien las fechas no se ajustan a los acontecimientos narrados. La revolución de Barcelona tuvo lugar en octubre de 1934 y Bataille no estaba en España, si bien su mujer y su hija sí vivieron los hechos que sin duda le relataron. Bataille tampoco estuvo en Viena durante el asesinato del canciller Dolfuss, pero sí ese día visitó Innsbruck. En Roma, asistió a la exposición conmemorativa del fascismo y estuvo en Fráncfort y Tréveris, lugar de nacimiento de K. Marx.

11. Ibid. p. 267

12. *Los Presagios* no fue solo el nombre que Bataille dio a su diario personal, también es el título de uno de los capítulos de la novela. Era además el título de un ballet del coreógrafo Léonide Massine para el que A. Masson realizó los decorados y cuyo argumento publicó *Minotaure*. Bataille solicitó a Masson el permiso para utilizar este título para un libro que preparaba en 1934, pero no podemos saber si El azul del cielo era ese proyecto. Bataille también utilizó este título para relatar el viaje a Montserrat junto a A. Masson, publicado en Minotaure y luego incluido en *La Experiencia Interior*, un libro de 1943 que retoma fragmentos anteriores y formas de escritura diferentes, desde anotaciones, prefacios, post-scriptum y reflexiones íntimas. Cfr. "Les Presages", *Minotaure*, n. 1, París, mayo de 1933, una nota firmada por E.T. (E. Tériade).



MONTSERRAT

Par ANDRÉ MASSON et GEORGES BATAILLE

I. DU HAUT DE MONTSERRAT

Tout doit revenir au feu originel
Tempête de flammes
Ainsi parlait HÉRACLITE
Levant et couchant de l'homme lucide et dur.
— Tu dois voir le flux et le reflux
Des passions méprisables.
— Tu accepteras l'humide comme on aime
La mère qui nous engendra.
— Hommes et femmes vous êtes voués au
Feu de lave immatérielle
Ça et là légère, écrasante
Toujours mortelle
Toujours vive
N'aimant que ce qui viendra.

Toujours jetés aux volcans de vie et de mort.

Et PARACELSE : les deux mains appuyées
Sur l'épée de la sagesse
En intimité avec les astres et les pierres
Amoureux des cavernes de l'homme
Du ventre de l'univers.

Et toi ZARATHOUSTRA œil de lumière
Au centre d'un monde terrible et joyeux
Je vous salue des hauteurs
Du Montserrat.

ANDRÉ MASSON. AUBE A MONTSERRAT. 1935.

II. LE BLEU DU CIEL

Fig. 1. "Montserrat", por André Masson y G. Bataille, publicado en Minotaure, n. 8, junio de 1936, pp. 30-31.

cimientos sino que trata de plasmar la convulsión íntima sufrida por el personaje y vivida en la desnudez de los cuerpos, en el desgarramiento moral interior. No se trata pues de narrar una historia, construir unos personajes y describir sus decorados sino de capturar ese 'momento' de la historia en el recuerdo inasible y disperso de unos hechos cuyas trazas, marcas o referencias temporales y espaciales se desdibujan y se dispersan, se borran de la memoria, aun cuando el relato queda ligado de manera irreversible a la inscripción histórica de los acontecimientos. Los datos, fechas y situaciones remiten a los efectos históricos de la lectura, tanto como a la propia escritura, a la que otorgan su sentido, y de los cuales ésta se convierte en testimonio. Una lectura que además, ha sido intencionadamente diferida más de dos décadas respecto a la escritura, pues Bataille acabó la novela el miércoles 29 de mayo de 1935, como anota en su diario, pero no fue sino hasta 1957 en que decidió su publicación. *El azul del cielo* es el relato, silenciado durante más de veinte años, de esa experiencia histórica, tanto colectiva como personal. Una escritura atormentada por la historia personal y a su vez, una historia personal irremediablemente imbricada en la historia de la humanidad.

Fig. 2. Tossa de Mar, fotografía de la casa donde vivió A. Masson entre 1934 y 1936 de A. Masson.

TOSSA DE MAR, ABRIL DE 1936

En abril de 1936 Bataille viajó nuevamente a Tossa de Mar. Esta segunda estancia en casa de André Masson resultará determinante, pues, al igual que en su viaje anterior, Cataluña modificará sensiblemente la dirección y el sentido de sus proyectos. La misma fuerza con la que se habían manifestado los presagios que desencadenaron la escritura de *El azul del cielo*, el mismo presentimiento que años atrás le había abierto la conciencia de un mundo agitado y violento, volverá a impactar a Bataille y, una vez más, esta experiencia tendrá una concreción reveladora en el alumbramiento comunitario de *Acéphale*. El proyecto acefálico, desde su mismo nacimiento, brota de una necesidad interior compartida y se avocará de pleno a la realización de ese sentimiento comunitario.

"En una fría casita de un pueblo de pescadores", la noche del 29 de abril de 1936, Bataille redactó el primer texto que encabezaría la nueva revista (Fig. 2). El título, "La conjuración sagrada", anuncia su sentido profundamente religioso y su vocación comunitaria[13]. Era el manifiesto inaugural que fundaba una comunidad unida por unos fines y unos objetivos tan secretos como sagrados. *La Sociedad Secreta*, la llamó Bataille. Pero era también un manifiesto que encabezaría una nueva revista dirigida por Bataille y que tendría como título y emblema la imagen fantasmagórica del acéfalo[14].

"La Conjuración Sagrada" toma como punto de partida unas consideraciones concluyentes sobre el tiempo presente: es ya demasiado tarde para creer en la posibilidad de cambiar el mundo, para intentar impedir que corra ciego hacia la guerra, para confiar en que los medios razonables y cultos puedan servir para oponerse a este desenlace atroz y a su fatal decadencia. Es tarde incluso para creer en la existencia misma del mundo, en su realidad inmediata e inapelable. Pero aún hay tiempo para "transformarnos completamente en otros,

13. BATAILLE, G.: "La conjuration sacrée", *Acéphale*, París, 24 de junio de 1936, n. 1, pp. 2-4.
14. El 24 de junio apareció en París el primer número de *Acephale*, ilustrada con dibujos de A. Masson. Se anunciaba bajo las rúbricas: Religión, Sociología, Filosofía y debía aparecer 4 veces al año. Los tres primeros números aparecieron en el plazo de un año, en una serie homogénea en formato y composición, dedicados todos a una temática monográfica. En junio de 1939 apareció el último número de Acéphale, redactado íntegramente por Bataille, si bien ninguno de los textos lleva firma.

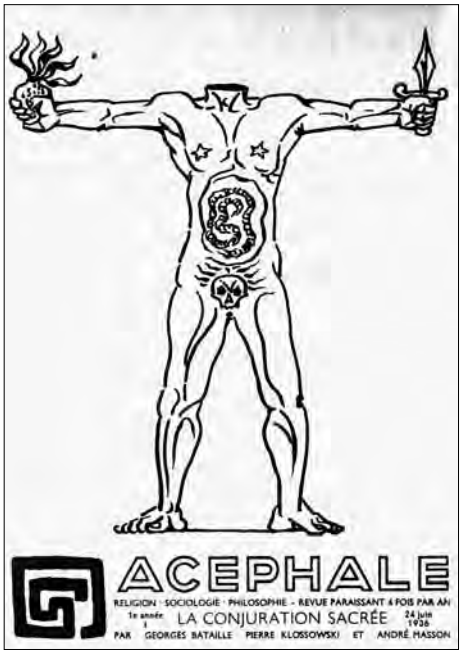


Fig. 3. Portada de Acéphale, n. 1, París, junio de 1936, dibujo de A. Masson.

Fig. 4. Ilustración de A. Masson para Acéphale n. 2, enero de 1937.

o dejar de ser"[15]. Se trata, según Bataille, de que por fin el mundo civilizado demuestre su existencia incierta. Un mundo que, en su funcionamiento actual, solo representa el interés y la obligación del trabajo, un mundo que ata y restringe a los seres a unas necesidades básicas: es el mundo de "la vulgaridad instruida", el de una civilización cuyas ventajas sólo han servido para convertir a los hombres en los seres más viles que han existido. Seres mutilados, incompletos, cuyo pensamiento se reduce al análisis, seres que son incapaces de extraviarse en el éxtasis y en el amor. En consecuencia, "La Conjuración Sagrada" proclama: "SOMOS FEROZMENTE RELIGIOSOS y, en la medida en que nuestra existencia es la condena de todo lo que hoy está admitido, una exigencia interior hace que seamos igualmente imperiosos. Lo que emprendemos es una guerra"[16]. Una guerra, pues, para liberar al hombre y transformar al ser en otra cosa: en *acéfalo*.

Acéphale es el ser que desprecia profundamente el espíritu y la razón, que se representa liberado de ese doble poder, que ya no tiene razón ni Dios. Es el hombre libre que ya no es siquiera un hombre, pero tampoco un dios, un ser que "ha escapado de su cabeza, como el condenado escapa de la prisión"[17].

Bataille y Masson concibieron juntos, en Tossa de Mar, a ese ser fantasmal: el acéfalo, el hombre sin cabeza que empuña en su mano izquierda un arma blanca y en su mano derecha lleva un haz de llamas, semejante a un sagrado corazón, pero que no es el del crucificado, sino el de Dionisos, su maestro. *Acéphale* reúne, en una misma erupción, el nacimiento y la muerte. Masson dibujó en su vientre un laberinto, que Bataille describió como "ese lugar en el que me extravío y me descubro siendo un monstruo". La cabeza cortada del hombre se ha convertido en un cráneo, una calavera que encuentra su sitio en el lugar exacto del sexo: pues es la muerte la que otorga su sentido obsesivo al erotismo (Fig. 3).

15. Idid. "La conjuration ...", p. 3.
16. Ibid., p. 3.
17. Ibid., p. 4.

La breve existencia de *Acéphale* representa el último emprendimiento editorial de Bataille al frente de una revista que mal podemos calificar como "de vanguardia", aunque tal vez lo haya sido y en una medida mucho más profunda de cuanto podían serlo ya las revistas de los años treinta. Ninguna otra de las revistas dedicadas a las "bellas artes", ni las revistas sociológicas o políticas de la década, tendrían la radical alteridad que proponía *Acéphale*. Pensada desde un comienzo como continuación de la experiencia colectiva del Frente Popular, el camino de *Acéphale* se pierde en el abismo abierto por ella misma. Un abismo insondable, que resulta más impenetrable en la medida en que descansa sobre el más absoluto secreto. Porque *Acéphale* pertenece a la leyenda batailleana y sigue todavía inmerso en la confusión y el misterio, entre las contradicciones y los equívocos que provoca su lectura. Pero su clave está en el secreto compartido, en la búsqueda de "un sentimiento de unidad comunional, que surge y se exalta en la fiesta y la comunión, en el deseo de cohesión de los opuestos, de la vida cotidiana y la profana"[18]. Un deseo que Bataille había conocido tempranamente, en su primera visita a España, como una suerte de oscuro presagio (Fig. 4).

18. [BATAILLE, G.], texto sin firma, "L'Unité des flammes", *Acéphale*, París, junio de 1936, n. 1, p. 7.

"EXTRANEIDAD" EN LA ARQUITECTURA DE ANTONI BONET CASTELLANA

Nadia Fava

En 1938, Antoni Bonet Castellana se muda en París al estallar la guerra civil en España. Se va a Buenos Aires y vive en Uruguay entre 1945 y 1948, cuando vuelve a Buenos Aires. Por fin en 1963 se repatría definitivamente a España.

Los veinticinco años de exilio marcan su vida personal y su carrera profesional, dándole una condición de permanente "extranjero" también a la vuelta en su propia patria (Fig. 1).

Fig. 1. Antoni Bonet Castellana y Ana María Martí, 1955.

En el prefacio del catálogo "Antonio Bonet y el Río de la Plata", se pone en evidencia que "el largo viaje de Bonet sea como un exilio consciente que representa emblemáticamente el vagabundeo de la arquitectura moderna por lugares que no le son 'propios'. Bonet como el tránsfuga parece ser condenado –arquitectura i hombre– a un destino de soledades abiertas a configuraciones perentorias y proféticas".

LOS VIAJES A LA BÚSQUEDA DE LO FIRME

En el curso de la historia, el hombre siempre ha viajado, en modalidades y por razones diferentes, razón por la cual el viaje es un terreno de metáforas, con los cuales se expresan sobre todo las ideas de transiciones y transformaciones de cada género[1].

El viajero es el que, desplazándose, constituye una distancia, suponiendo que él tenga una morada alejada, y se pone en un estado de distancia desde la salida, donde todavía puede haber una vuelta.

Esta distancia espacial también tiene su duración en el tiempo, uno se aleja de lo que es conocido, familiar. La experiencia de los viajes conlleva un sentimiento de extrañeza respecto a todos los lugares de llegada, una relación de distancia, de crítica respecto al contexto histórico cultural.

Sin embargo de los viajes se ha puesto en relevancia las facetas de acontecimientos inquietantes, materialmente capaces de modificar el normal y lineal curso de las cosas, capaces de estimular la actividad creadora y productiva, como consecuencia de una inestabilidad que busca en la misma persona los puntos de referencia.

Si el viaje de la vida es compartido entre todos, el viaje real tiene que ver con las mudanzas en la cuales hay cosas que se pierden y cosas que se reen-

1. LEED, Eric, *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*, Ed. New Cork, Basic book, 1992, p. 13.

cuentran y que asumen cada vez más importancia como referentes difíciles de poder poner en discusión.

El objetivo de este análisis no es tanto descifrar o interpretar las mutaciones y los cambios en el recorrido intelectual del arquitecto Antoni Bonet Castellana (Barcelona, 1912-Barcelona, 1988), sino más bien mostrar cómo la experiencia del viaje en este caso lleva a anclarse a aquel bagaje cultural que no se ha ido dispersando en cada movimiento. Un viaje interpretado no tanto respecto a las mutaciones sino respecto a las constantes, a las repeticiones descontextualizadas, a las figuras perentorias desvelatrices de inseguridades, a la 'extraneidad'. Un viaje de ida y vuelta, que a la vuelta intenta aplicar los dogmatismos del GATCPAC, con una revisión lingüística, conocidos durante la formación en su ciudad.

Abundante es la cantidad de libros sobre los viajes formativos de los arquitectos del norte de Europa durante los siglos XVIII y XIX, sobre todo ingleses, que viajaban a Francia e Italia para conocer el arte clásico y renacentista. Es un periodo en el cual la experiencia del viaje aún era reservada a una elite. Pocos, sin embargo, son los estudios o reflexiones sobre el valor de la experiencia de los viajes de los arquitectos del siglo XX, en una época en el cual el viaje se trasforma en una experiencia más común y con sentidos muy diferenciados.

EL BAGAJE DE BONET

Uno estudio sobre la vida de Antonio Bonet Castellana no puede prescindir de reconocer cómo el tema del viaje de ida y vuelta[2], o más bien el exilio, ha sido fundamental en toda su trayectoria personal y profesional.

En uno de los años más duros de la guerra civil española, Bonet Castellana, nacido en Barcelona, se mueve por primera vez, con 25 años, en 1938, a París para trabajar en el despacho de Le Corbusier. Era un arquitecto que ya había conocido en 1933 asistiendo al IV Ciam, que no es una casualidad, que se había celebrado sobre el trasbordador *Patris II* en un viaje de Marsella a Atenas.

A partir da esta primera etapa empieza un vagabundeo en el mundo, buscando evitar situaciones políticamente complicadas y, a la vez, más oportunidades de trabajo. Es un vagabundeo fundamentalmente marcado por el comienzo de la Guerra Civil española, Segunda Guerra Mundial y después por la inestabilidad política en Argentina a mediados de los sesenta.

Destino de exilio compartido con mucha de la "inteligencia" europea. Estos arquitectos serán los "trasbordadores" de la arquitectura moderna en América. Al mismo tiempo es una tierra donde el compromiso cultural y afectivo con el contexto será débil, abriendo las puertas a posibles experimentaciones fuera de los vínculos con la historia y las tradiciones.

En el caso específico de Bonet, uno de los aspectos más interesantes es cómo a la vuelta a Barcelona de su recorrido de casi 25 años a su tierra originaria a mediados de los años sesenta, en el periodo del desarrollismo, hace uno de los proyectos más discutidos por la sociedad civil y que intenta modificar

2. PIZZA, Antonio, "El viatge", en *Quaderns*, n. 174, 1987, pp. 81-91, y ÁLVAREZ, Fernando, "El exilio español en el cono sur", en *AAVV, Arquitectura desplazada, arquitectura del exilio español*, Madrid, Ministerio de Vivienda, 2007, pp. 113-130.

Fig. 2. GATCPAC, Prospectiva del Plan Macia, Barcelona, 1934.

la historia de la trasformación de su ciudad natal. El proyecto es un fracaso, al contrario de los numerosos éxitos transoceánicos, porque no llega a la construcción además de las pérdidas financieras. Se trata de la aplicación de una teoría a fuera de un contexto real, a fuera de la medida, un mega objeto calato en una realidad con condiciones económicas en recuperación. Pero sin embargo introduce la conocida "internacional de la utopía"[3] presente ya en todo Europa en estos años.

Es el proyecto de transformación de todo el frente marítimo de la capital condal, en continuidad con su interés por los proyectos sobre el frente litoral, como se ha demostrado en sus grandes obras: la urbanización de Punta Ballena, Uruguay, 1945-1948; la urbanización de Bajo Belgrano, Buenos Aires, 1948. Pero también es una continuación con ejes de experimentaciones teóricas e interés sobre la dimensión urbana de la arquitectura, en el sistema tipológico de viviendas: *–unite de habitación*, bloques, torres, centros cívicos, espacios libres, distancia entre bloques– derivadas de sus tempranas relaciones con el GATCPAC (Grupos de Arquitectos Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) y con los Ciam europeos[4], antes de empezar su largo recorrido.

En 1934 Bonet, como estudiante, había participado en el grupo del GATCPAC, ya sea en el proyecto del *Plan Macià* para Barcelona (Fig. 2), como en la *Ciutat de repòs* en Castelldefels. Son dos proyectos de alguna medida complementarios y que reflexionan sobre el futuro del frente marítimo de Barcelona.

El *Plan Macià* (1934), proyecto que es regalado desde el GATCPAC al ayuntamiento de Barcelona, pero sin ninguna repercusión administrativa, desestima la posibilitad de que el frente marítimo de Barcelona pueda ser utilizado como lugar de descanso por sus ciudadanos por la presencia de las vías del tren y de las industrias. Sin embargo, plantea ubicar tres grandes torres en la zona del puerto como símbolos del poder económico, político y al mismo tiempo como formulación de una nueva imagen de la ciudad hacia el mediterráneo. Complementariamente la *Ciutat de repòs* en Castelldefels, conectada con Barcelona por la prolongación de la Gran Vía hacia el sur, es la propuesta para una localidad para el descanso de los trabajadores.

Al mismo tiempo el Plan Macià cuestiona la manzana de 113x113 metros del proyecto de Ildefonso Cerdà para Barcelona como módulo base para la construcción de una gran metrópolis que cumpla los requisitos de la "ciudad funcional". La manzana propuesta para la futura expansión de la ciudad corresponde a nueve del proyecto de Cerdà, equivalente a 400x400 metros, que permitiría la construcción de viviendas sin patios y de gran altura, con grandes

3. TAFURI, Manfredo y DAL CO, Francesco, *Storia Contemporanea*, Milano, Ed. Electa, 1979, pp. 347-354.
4. ALVAREZ, F. y ROIG, J. (edit.), *Antoni Bonet Castellana*, Barcelona, Coac, 1996, p. 36.

Fig. 3. Antoni Bonet Castellana, Plan de el Prat, 1966.

jardines públicos donde se podrían instalar servicios colectivos y que permitiría separar convenientemente las calles peatonales de las de circulación ligera o pesada[5].

Son proyectos con un alto valor utópico, pero quedan interrumpidos por la tragedia de la Guerra Civil, después de la cual España cayó en una grave desorientación arquitectónica, que por una parte coincidió con la crisis del racionalismo en toda Europa[6].

El mismo Bonet en un artículo en el periódico *La Vanguardia* (6 de noviembre de 1988) durante una entrevista, comenta que: Con el advenimiento de la Guerra Civil se produjo la muerte del frente republicano de Torres Clave y el exilio de Sert, que eran los dos arquitectos que formaban la base del GATCPAC en Barcelona y que constituían el nexo entre Le Corbusier y Cataluña. Con ello terminó la relación entre Barcelona y Le Corbusier, y se paralizó la evolución de la arquitectura moderna en Cataluña.

Será esta utopía que siempre se queda en su bagaje y que intenta reproponer cuando vuelve allí donde la ausencia de ésta ha sido uno de los aspectos peculiares de la reflexión arquitectónica de los años sesenta en Barcelona[7].

CAMBIA EL FRENTE... HACIA LA UTOPÍA

El proyecto para la transformación del frente marítimo es compuesto por cuatro proyectos distintos hechos en una misma década y que reflejan casi una obsesión por querer cambiar el imaginario sobre la costa barcelonesa, mediante de una arquitectura construida por objetos de gran impacto visivo, de gran perentoriedad y solitarios en el contexto cultural y arquitectónico.

Los proyectos en cuestión, todos de iniciativa privada en el marco administrativo del Plan Comarcal (1953), son el *Pla del Prat*, (1966), del arquitecto Antoni Bonet (1913-1989), *Plan especial de Ordenación de la zona Suroeste de Montjuïc* (1964-1969), del arquitecto Antoni Bonet con la participación de Oriol Bohigas (1925) y Josep Martorell (1925), y el *Plan de la Ribera*, (1964-1972) únicamente de Antoni Bonet. En este último proyecto Bonet además dibuja con el Ingeniero Gonzáles Isla –quien se desempeña como director del puerto– un Plan específico para el Puerto (1965-1966), cuyo objetivo es su reconversión en un barrio residencial.

Características comunes de estos proyectos son la grande dimensión, la densidad de la población, la integración funcional y tipológica, una escala intermedia de proyecto y el énfasis en el proyecto como estrategia que pone en juego toda la estructura y la imagen de la ciudad y del paisaje.

El proyecto del Prat (1966) plantea "una ciudad satélite a sólo quince minutos de la Plaza Cataluña" en manera similar a la propuesta presentada por el GATCPAC en la *Ciutat de repòs*. En este caso se proyectan viviendas de tipo urbanas, torres de ochos plantas, grecas de gradas y unos pocos bungalows y chalets (Fig. 3).

El *Plan especial de Ordenación de la zona Suroeste de Montjuïc* prevé transformar el acantilado extremadamente pendiente que mira al mar a una

5. *A.C.*, n. 13, 1934, p. 17.
6. DORFLES, Gillo, *Arquitectura moderna*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1957, p. 136.
7. PIZZA, A., "Controcultura i processos de normalització. Idees i projectes a Catalunya a partir dels anys setenta", en *Arquitectura sense lloc*, Barcelona, 2009, p. 23.

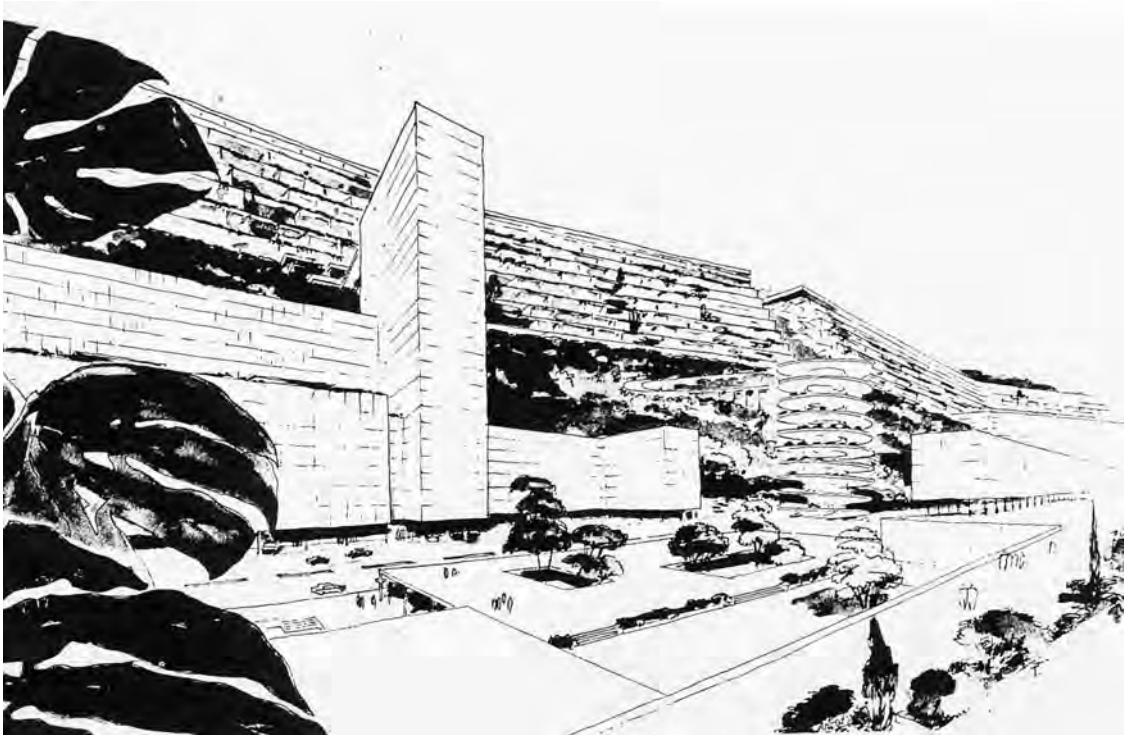


Fig. 4. Antoni Bonet Castellana, Oriol Bohigas y Josep Martorell, Plan Especial de Ordenación de la zona Sureste de Montjuïch, 1964–1969.

zona residencial que se trasformará en un gran balcón ciudadano sobre el mediterráneo y desbordará de vida el gran parque de Montjuïc, el cual a su vez dejará de ser un elemento marginal de Barcelona (Fig. 4).

Los arquitectos del proyecto del *Miramar* explican cómo su composición es conscientemente a escala paisajística, y que "*no es válido acusar al proyecto de dar a la montaña un nuevo 'perfil o silueta antinatural' como si la antinaturalidad fuera defecto indiscutible de cualquier paisaje... No hace falta tampoco añadir que la mayor parte de ciudades históricas (Roma, Florencia, Viena, etc...) deben su perfil característico a hechos históricos y artificiales que han marcado precisamente un momento brillante de su evolución arquitectónica"*[8].

Ellos en realidad prevén en la cumbre de la montaña tres torres, con el propósito de contrastar la masa horizontal del Castillo, y en la ladera sur la ubicación de unas viviendas escalonadas con jardines que constituyen la transición paisajística entre la masa inferior y el perfil del castillo.

El *Plan Especial de Ordenación de la zona Sureste de Montjuïch* y el *Plan de la Ribera*, conectados entre sí con la futura autopista proyectada por el M.O.P. (Ministerio de Obras Pública), proponían básicamente la construcción de dos barrios caracterizados por la alta densidad de viviendas que hubieran tenido que solucionar los problemas de congestión de la Ciudad Antigua. Estos proyectos habrían contrastado con los procesos de desarrollo de Barcelona en dirección centrífuga y sobre todo hacia las montañas, a través de una estrategia de equilibrio que hubiera dado mayor peso al frente litoral.

8. Antonio Bonet, Oriol Bohigas, Josè M. Martorell, Comentario al informe del Servicio Comarcal de Parque y Jardines, 21-04-1967. A.A.

Fig. 5. Fotomontaje del autor: los proyectos del Montjuïch, del Puerto y de la Ribera. Los proyecto en su versión del 1964-65.

Mientras que *Plan especial de Ordenación de la zona Suroeste de Montjuïc* consistía en un conjunto de viviendas para 18.000 personas, llamado *Miramar* y ubicado en la ladera meridional de Montjuïc; el segundo habría ocupado una franja ancha de 500 metros por 6 kilómetros entre el parque de la Ciudadela hasta el río Besòs, donde habrían podido vivir 180.000 personas.

El Proyecto de La Ribera, en la versión más pura de 1965[9], es dibujado con un módulo de 500x500 metros, equivalente a 4 manzanas de Cerdà. Estos se repiten siete veces sin ninguna deformación respecto a los elementos preexistentes, como hubieran podido ser la presencia del Cementerio del Este o la estructura urbana ya consolidada del Poble Nou (Fig. 5).

Estas *supermanzanas*, que constituyen el módulo de la planificación, se desarrollarán sobre una estructura que constituye un suelo artificial instalado a seis metros de altura sobre el terreno natural, de tal modo que el emplazamiento adquiere una posición favorable frente al Mediterráneo, que dispone de una ciudad para peatones colocada encima de un mar de automóviles, logrando así la independencia entre los movimientos peatonal y automovilístico. Sin embargo, parte de este suelo artificial queda suprimido, en el centro de la *supermanzana*, para crear un parque central propio de cada unidad, proponiendo así una articulación de los dominios públicos y privados.

Fig. 6. Antoni Bonet Castellana, Plan de la Ribera, secciones, 1964–1972.

Encima de nivel +6 m. se ubican tres tipos diferentes de edificios de vivienda, rascacielos, bloques, y grecas, incluyendo en la planta baja comercios y servicios recreativos y sociales para los vecinos, mientras que en las dos plantas inferiores se prevén aparcamientos y almacenes. De esta manera se consigue que cada sector, tanto por su superficie como por su densidad, sea un elemento autónomo donde se cumplen todas las actividades básicas del hombre (Fig. 6).

En la memoria del Proyecto de la Ribera se explica cómo el plan intenta construir un espacio donde el hombre tenga la máxima posibilidad de desarrollo y de libertad individual dentro de una colectividad organizada, a través de su participación activa. Con el fin de lograr este resultado, se propone una relación directa de la vivienda con las extensiones del hábitat, la recuperación del suelo urbano para el hombre, que "*podrá hacer a pie todos los recorridos por las funciones ciudadanas básicas*". Si la estructura del Plan de La Ribera remite a la experiencia megaestructurista, sus principios y las perspectivas del

9. El proceso de desarrollo del proyecto de la Ribera es largo entre el 1964-1969, cuando viene presentado al Ayuntamiento. En este periodo el proyecto ajusta según las críticas recibidas.

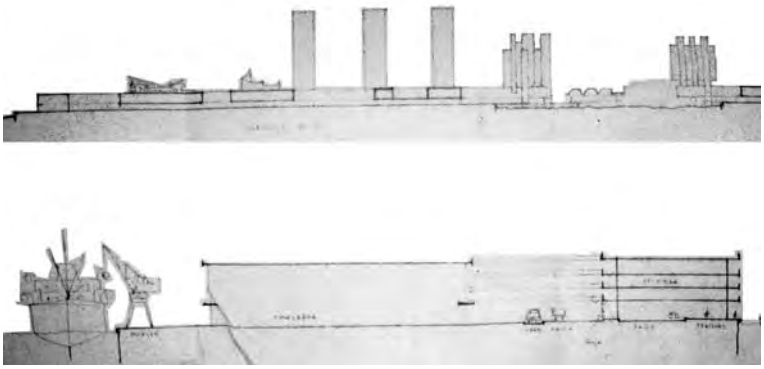


Fig. 7. Antoni Bonet Castellana, Plan del Puerto, secciones, 1965–66.

proyecto para Montjuïc remiten a su vez a los objetivos para la planificación sugeridos por Kevin Lynch[10] (1918-1984) en sus estudios sobre la «forma urbana».

Bonet argumenta que entre los fines del urbanismo hay que contemplar la recuperación de la ciudad en su forma compleja como lugar para la familiarización, a través de una metrópoli densa de lugar y recorridos socialmente proyectados, con el fin de lograr el desarrollo intelectual, moral, de las personas. Por tanto, los espacios públicos de encuentro que faciliten la participación a la colectividad misma del barrio y fortalezcan el sentido de comunidad tienen un papel importante en su propuesta. Así, el autor propone una doble escala: la utopía levantando a seis metros el nivel ±0,0 del proyecto y la pequeña escala de dimensión humana, siempre a la búsqueda de las relaciones interpersonales.

El proyecto para el puerto, que nunca llegó a ser presentado oficialmente, incluía en el mismo puerto viviendas y comercios, además de seis rascacielos en memoria a los tres representados en el Plan Macià (1934).

En los croquis y en las maquetas para el proyecto del puerto, que nunca ha sido incorporado oficialmente en el proyecto de la Ribera, se nota la presencia de seis rascacielos, que sobresaldrían de la fachada marítima. El tema de rascacielos, símbolo cívico –la torre renacentista– y del poder económico de la ciudad, se repite en la propuesta oficial. Justo delante del Parque de la Ciudadela Bonet proyecta tres torres gigantescas de 84 metros de altura en forma de Y, que después se repiten dos por cada *supermanzana*, hacia el río Besòs, marcando el perfil de Barcelona de manera serial y repetitiva (Fig. 7).

Estos proyectos no sólo preveían una gran densidad de población, sino también una integración de actividades tales como el comercio, infraestructuras tanto para la enseñaza como el deporte, y los espacios abiertos públicos, espacios recreativos que se habrían desarrollado en la misma sección trasversal. Lo rascacielos se repiten en cada propuesta, en una ciudad en la cual el único elemento emergente en altura todavía era la Sagrada Familia. Elementos "extranjeros" y repetitivo. Técnica también usada por Camus para describir el "extranjero".

No es casualidad que el año en que estos dos proyectos se empezaron a redactar es descrito por Reyner Banham[11] (1922-1988) como "1964, el mega-

10. LYNCH, Kevin, *L'immagine della città*, Padova, Ed. Marsilio, 1985 (1960).
11. BANHAM, Reyner, *Megaestructuras, futuro urbano del pasado reciente*, Barcellona, Ed. G. Gili, 2000 (1976), p. 60 y siguientes.

año", o bien una de las facetas de la utopía de los año sesenta que intentaba superar la crisis de la arquitectura moderna. Sin embargo, es el año en que Fumiko Maki (1928) utiliza por primera vez el término megaestructura como "*una gran estructura en la que tienen cabida todas las funciones de una ciudad o de parte de ella*". En esta definición se omiten los aspectos maquinistas y las relaciones entre la estructura y sus componentes –módulos– que caracterizan parte de lo que ha sido definido la experiencia megaestructurista.

El control de la fachada marítima de Barcelona, si se hubiera realizado según las propuestas de los años sesenta, habría tenido una imagen densa, y el serial en el lado oriental, la producción masiva, que son términos claves de la "era maquinista" tan recordada por Le Corbusier y sus seguidores. Sin embargo, los mecanismos administrativos, junto con la negociación *entre intereses públicos y privados*, la semi-privatización de los espacios colectivos, el control figurativo de toda la *supermanzana* como un parque temático y el control figurativo de la imagen de presentación de la ciudad como motor primario del proyecto, ya anuncian el modo de desarrollo de la ciudad actual.

Parte de la crítica de la historia de la arquitectura tiende a resolver la evaluación de estos proyectos como el simple producto de una voluntad especulativa, por parte de inversores privados, de terrenos que estaban adquiriendo valor por una serie de infraestructuras que la ciudad ya estaba programando.

Pero ya en 1974 en el libro *Barcelona, remodelación capitalista o desarrollo urbano en el sector de la Ribera Oriental*[12], consecuencia de las críticas de los movimientos de vecinos y de varias Órdenes Profesionales, de divulgación de un plan respuesta al Plan de la Ribera, se comenta que "*el Plan de la Ribera es el primer caso importante que marca la introducción en el urbanismo español de un proceso cuya resonancia social y técnica en un país de capitalismo avanzado ha sido ya ampliamente tratada en las intensas polémicas del 'Urban renewal' americano de los años 60 o de la 'Renovation urbaine'*" francesa, procesos en los cuales se concretan "*en grandes remodelaciones urbanas de actuación privada*".

Bonet, tutelando su maleta, lleva la utopía a Cataluña, favoreciendo su reentrada en el discurso contemporáneo. Es un viaje circular, parecido al de muchos otros arquitectos españoles exiliados, que en términos profesionales acaba con un fracaso pero abre un posible camino al futuro de la ciudad.

12. DE SOLÀ MORALES, M., BUSQUETS, J., DOMINGO, M., FONT, A. y GÓMEZ ORDÓÑEZ, J.L, *Barcelona, remodelación capitalista o desarrollo urbano en el sector de la Ribera Oriental*, Barcelona, Ed. G. Gili, 1974.

EL VIAJE DE ALVAR AALTO A ESPAÑA EN 1951. LUCES Y SOMBRAS

Carlos de San Antonio Gómez

Es suficientemente conocido el viaje que realizó Alvar Aalto a España en 1951, para impartir conferencias primero en Barcelona y después en Madrid. Aquella visita tuvo entonces gran influencia en nuestro país y, posteriormente, con efectos retardados, en la década de los sesenta. Aunque, lógicamente, las mencionaremos, no pretendemos incidir en cuestiones ya tratadas por otros autores como, por ejemplo, su negativa a contemplar una arquitectura que le distrajese de su quehacer edilicio habitual, como fue la Sagrada Familia, El Escorial, la Plaza Mayor de Madrid o el edificio del Museo del Prado; o su gusto por la arquitectura popular que tuvo ocasión de ver y dibujar en aquel viaje; sino intentar buscar las razones que le indujeron a elogiar el que parece ser el único edificio que le interesó: la Facultad de Ciencias Físicas y Químicas de la Ciudad Universitaria de Madrid, obra de Miguel de los Santos.

ITINERARIO DEL VIAJE

El periplo de Alvar Aalto comenzó en Barcelona, donde impartió las conferencias que días más tarde repetiría en Madrid. De su estancia en la Ciudad Condal, al contrario de su visita a Madrid, hay pocas referencias bibliográficas. Es interesante el testimonio de Francisco Barba Corsini, que más tarde visitaría, en dos ocasiones, al arquitecto finés en su estudio de Helsinki[1]. Cuenta Barba Corsini: "Aalto en Barcelona habló de su trabajo y de la Villa Mairea… También recuerdo que hicimos alguna excursión con él… Supongo que le interesó el Parque Güell. No le gustó la Sagrada Familia… Según donde iba se ponía de espaldas… Sí, cuando le llevabas a conocer un edificio más o menos clásico, que podía estar bien, se ponía de espaldas. Y miraba el entorno… No quería llenarse más de información falsa e iba por otro camino y decía "yo voy por una arquitectura limpia, orgánica, de verdad". Cuando veía un edificio, analizaba sus texturas y si había una falla mejor…"[2]. Coderch, por su parte, declaró años más tarde: "Nunca olvidaré la impresión que me produjo la primera conferencia que Alvar Aalto dio en Barcelona. Sus palabras fueron la negación de la pedantería y del dogmatismo. Eran como un canto sereno y profundo al verdadero conocimiento humano, a la decencia y al sentido común"[3].

Finalizada su estancia en Barcelona, partió para Madrid en tren donde tomó contacto con los paisajes áridos de Aragón y Castilla y con sus construcciones populares. Del viaje quedan algunos dibujos que hizo en las estaciones en las que el tren paraba como Épila, Calatorao, Salillas de Aragón, Alhama de Aragón y Ariza, todas ella muy próximas[4].

1. *Francisco Barba Corsini, Arquitecto,* http://www.avosciudad.com/francisco-barba-corsini-arquitecto/ (Esta entrada fue publicada el día 12.07.2009 y está guardada en: General, Personajes). "Cuando llegué lo llamé para ir a verle y me dijo: 'vente a comer'. Ya había muerto Aino. Estaba casado con Elisa, una arquitecta que había trabajado con él. Estuve en su casa con su mujer y después de la comida me dijo: 'ven que te voy a llevar a ver lo que estoy haciendo' y me llevó en coche por Helsinki. Muy simpático, muy agradable, muy campechano. Lo visité un par de veces. Una vez que volví ya tenía montado un estudio alrededor de un patio. En la última visita había muchas personas esperándole ver. En lugar de estar en el estudio, estaba recibiendo las visitas, ya que se hizo famoso porque había hecho una arquitectura natural. De elementos naturales, muy viva pero muy libre. Al mismo tiempo no perfeccionista.
2. *Ibídem.*
3. *La Vanguardia*, Martes, 30 de noviembre de 1982.
4. Los dibujos se reproducen en AAVV., *Lotus International. Rivista trimestrale di Architettura*, n. 68, Electa, Milán 1991.

La estancia de Alvar Aalto en Madrid quedó reflejada en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 2º trimestre de 1951, con opiniones de Miguel Fisac, Asís Cabrero, Fernando Chueca, Rafael Aburto y Carlos de Miguel. También la *Revista Nacional de Arquitectura*, de abril de 1952, trata del tema en las sesiones de crítica de arquitectura celebradas en Madrid en el mes de noviembre de 1951. Es muy conocido el escrito de Chueca en el que narra, con su peculiar gracejo, la tarde en que acompañó a nuestro arquitecto por las calles de Madrid, para hacer unas compras *tipical Spain*, con abalorios gitanos y castañuelas y su elocuente silencio cuando entraron en la Plaza Mayor[5]. De Madrid no le interesó ningún edificio monumental, como, por ejemplo el Museo del Prado[6], aunque sí, como luego veremos, la Facultad de Ciencias Físicas y Químicas de Miguel de los Santos, en la Ciudad Universitaria de Madrid.

Aalto manifestó el deseo de ver los alrededores de Madrid por lo que Gutiérrez Soto, Fisac y Aburto, después de comer en casa del primero, le llevaron en coche para enseñarle El Escorial y allí ocurrió su conocido desplante al volver la espalda al edificio para no mirarlo[7]. Su desdén hacia el emblemático edificio, causó perplejidad e, incluso, el enfado de Gutiérrez Soto. En cambio sí le interesaron las construcciones rurales de las estribaciones de la sierra de Galapagar que encontró en su camino hacia El Escorial y pueblos de los alrededores de Toledo como Olías del Rey del que hizo un dibujo[8].

Este viaje a España, lo realizó mientras proyectaba y construía el ayuntamiento de Säynätsalo, y lo aprovechó para viajar por el norte de África. Tras su regreso a Finlandia en 1952, contrajo matrimonio con su joven ayudante, Elissa Mäkiniemi, e inició una nueva etapa vital después de la muerte de su primera mujer Aino Marsio (1894-1949) con la que se había casado en 1924.

VISITA A LAS FACULTADES DE FÍSICA Y QUÍMICA

En la bibliografía publicada sobre la estancia de Aalto en Madrid, no se cita la visita que hizo a las Facultades de Ciencias Físicas y Químicas de la Ciudad Universitaria (1933-1936), obra de Miguel de los Santos; sin embargo, por lo que cuenta Campo Baeza, fue el edificio al que dedicó "sus más encendidos elogios"[9]. En este punto cabe preguntarse: ¿Por qué Aalto elogió unos edificios proyectados veinte años antes? ¿Qué impresiones recibió al verlos? ¿Qué recuerdos, imágenes o sugerencias? ¿Qué arquetipos sicológicos rondaban el pensamiento emocional del arquitecto finés en ese instante? ¿Qué posibles puntos comunes a su sensibilidad creativa observó en ellos, justo en el momento en que estaba trabajando en el Instituto Nacional de Pensiones de Helsinki, en la Escuela Politécnica de Otaniemi y en el Ayuntamiento de Säynätsalo?

No se trata, pensamos, de buscar parecidos ni comparaciones forzadas, si no de plantear interrogantes a los que no podemos responder con exactitud. En el terreno de la hipótesis podríamos aventurar diversas respuestas: el uso del ladrillo en sus fachadas de acusada horizontalidad, la tipología en U de los edificios, la disposición volumétrica escalonada de las distintas partes del conjunto edificado, y quizás también, el organigrama funcional de unos edificios con un programa muy complejo, claramente influidos por los edificios universitarios de los campus norteamericanos. A ello nos vamos a referir, no sin antes considerar la estancia de Aalto en Estados Unidos como profesor y también

5. CHUECA GOITIA, Fernando, "El arquitecto Alvar Aalto en Madrid", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 2º trimestre de 1951, pp. 13-16.
6. CABRERO Asís, "El arquitecto Alvar Aalto en Madrid", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 2º trimestre de 1951, p. 18.
7. Lo cuenta Fisac: "llegamos a casa de Gutiérrez Soto (...) y cuando terminamos de comer dijimos que íbamos a ir al Escorial y nos pusimos en el coche; me acuerdo que iba este señor (Aalto) en el centro, Aburto a un lado y yo al otro. (...) Cuando llegamos al Escorial (...) dijo que él El Escorial no. Y dijimos que ya que habíamos ido, pero él dijo que no, de ninguna manera. Pensamos vamos a irnos al Hotel Felipe II para que vea la perspectiva; salimos a la terraza del Felipe II, llegó, volvió la cabeza, e hicimos un corro y estuvimos con él dando la espalda al Escorial. No lo quiso ni ver; pero así, ¡nada! Que a nosotros nos pareció una cosa un poco absurda... porque *le iba a afectar*... Véase DELGADO ORUSCO, Eduardo, "Alvar Aalto en El Escorial", *El Monasterio de El Escorial y la arquitectura: Actas del Simposium*, 8/11-IX-2002, p. 451.
8. ABURTO, Rafael, "El arquitecto Alvar Aalto en Madrid", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 2º trimestre de 1951, p. 16.
9. CAMPO BAEZA, Alberto, *La Arquitectura Racionalista de Madrid*, Tesis Doctoral inédita. Abril de 1976, p. 212.

autor del *Baker House Dormitory*, del *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) (1946-1949), terminado precisamente dos años antes de su viaje a España y tres de la finalización de la reconstrucción de las facultades madrileñas en 1943, después de los daños sufridos durante la Guerra Civil. Es preciso también recordar, como acabamos de decir, que el Instituto Nacional de Pensiones de Helsinki, lo proyectó Aalto, en 1948, para un concurso, aunque su construcción fuera entre 1952 y 1956. Igualmente, sobre esas mismas fechas, cuando Aino fallece en enero de 1949, Aalto gana el concurso de la Escuela Politécnica de Otaniemi y trabaja en el Ayuntamiento de Säynätsalo.

Fig. 1. Arriba: Grupo Médico Ciudad Universitaria de Madrid, con las Facultades de Medicina, Farmacia y Odontología. Abajo: Killian Court del MIT.

Comencemos pues con las estancias de Alvar Aalto en los Estados Unidos. Aalto desde noviembre de 1945 hasta finales de 1948, hizo siete viajes a ese país, durante los cuales fue profesor del MIT y, en concreto, en el curso 1945-1946. En 1947 comienza la construcción del edificio *Baker*, dejando definitivamente la docencia en el MIT en 1948, cuando regresó a Finlandia debido a la grave enfermedad de Aino. Con el *Baker House Dormitory*, comenzamos la exploración y el análisis para tratar de dar respuesta a los interrogantes planteados. En primer lugar imaginamos el contraste que para Alvar Aalto supondría la *Baker House* frente a otros edificios universitarios de Boston como el *Killian Court* del MIT, o el *Quadrangle* de la *Harvard Medical School*. Por como él concebía la arquitectura, esos edificios de corte académico, debieron producirle rechazo al igual que otros de muchísimo más valor como la Sagrada Familia o El Escorial. Parecida sensación debió experimentar en la Ciudad Universitaria de Madrid (Fig. 1), cuando pasó por la Facultad de Medicina (precisamente también de Miguel de los Santos), de camino obligado a las Facultades de Ciencias Físicas y Químicas. Visitara o no la Facultad de Medicina, algo que no sabemos, si pudo observar su inspiración en los modelos bostonianos citados y en otros edificios universitarios norteamericanos y, por consiguiente, su notable diferencia con las Facultades de Ciencias Físicas y Químicas. Ese contraste quizás ya pudo predisponerle favorablemente.

Recordamos que en la Ciudad Universitaria de Madrid, es notable la influencia norteamericana, tanto en el conjunto urbanístico, según el modelo de sus campus, como en la mayoría de los edificios proyectados. El mejor ejemplo es la citada Facultad de Medicina de Miguel de los Santos. Cuenta él mismo que: "con los planos de los anteproyectos que habíamos realizado (en Madrid) hicimos una exposición en el edificio de la Hispanic Society de New York y tuvimos entrevistas con los profesores de la Institución Rockefeller: Mr. Lambert, Mr. Peer, y nos dieron su aprobación, haciéndonos algunas indicaciones que tuvimos en cuenta en los proyectos"[10]. La organización de las distintas partes del edificio y la composición de su fachada –huecos enmarcados en unidades verticales– es similar a la de algunos edificios docentes como los citados de Boston, y con algunos hospitales como, por ejemplo, el edificio central del *U. S. Veterans´ Hospital*, Jefferson Barracks, de San Luis en Missouri. Los otros dos edificios del Grupo Médico, las facultades de Farmacia y Odontología, se hicieron con criterios similares. Miguel de los Santos, junto a otros arquitectos, visitó Boston y otras ciudades norteamericanas para proyectar los edificios de la Ciudad Universitaria madrileña en 1927[11]. No era el primer viaje que realizaba Miguel de los Santos, porque también viajó por Alemania, donde estudió los métodos didácticos y las instalaciones de la Bauhaus; Inglaterra, Holanda y Francia, donde trabajó un año en París en un estudio de arquitectos adictos al movimiento moderno[12].

10. Véanse estas notas autobiográficas de Miguel de los Santos en la CAMPO BAEZA, Alberto, *La Arquitectura Racionalista de Madrid*, Tesis Doctoral inédita E.T.S.A.M., Madrid, 1976, p. 211.
11. El viaje duró tres meses por distintas universidades norteamericanas, para preparar el proyecto de la Ciudad Universitaria de Madrid. La expedición la formaban los arquitectos López Otero, Sánchez Arcas, Miguel de los Santos, Bergamín; los Doctores Aguilar, Gómez Ulla, Cantos y Bustamante; y el Conde de Santa Cruz de los Manueles. Véase al respecto BONET CORREA, Antonio, "El edificio Rockefeller", *Arquitectura*, Marzo-Abril de 1983, nota (8), p. 72.
12. CHIAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid Génesis y Realización*, (1986), p. 55.

Fig. 2. Baker House Dormitory. Izquierda: Boceto de Alvar Aalto. Derecha: Vista de la fachada hacia el Río Charles.

Fig. 3. Facultad de Químicas. Izquierda: Escalera y Aula Magna. Derecha: Detalle de la escalera.

La *Baker House Dormitory* (Fig. 2), fue precisamente uno de los edificios de los que Aalto habló en Madrid y que recoge la *Revista Nacional de Arquitectura*, reproduciendo tres plantas y dos fotografías[13]. El edificio se concibe como un largo bloque lineal siguiendo los supuestos funcionalistas, pero a la vez deformándolo para adecuarlo a las condiciones de su emplazamiento según los criterios aaltianos de adaptación al lugar buscando una solución óptima para el soleamiento, para las vistas al río Charles y para una mayor intimidad. La forma sinuosa del edificio se justifica por tanto, por la orientación y para conseguir una diversidad tipológica que la mera forma lineal no permite. El *Baker Dormitory* del *Massachusetts Institute of Technology*, contrapunto del *Killian Court* también del MIT, al igual que las Facultades de Ciencias Físicas y Químicas son de las de Medicina, Farmacia y Odontología, será la referencia de partida de nuestro análisis.

FACHADAS DE LADRILLO DE ACUSADA HORIZONTALIDAD

El *Baker Dormitory* tiene dos fachadas de ladrillo diferentes que responden al funcionamiento del interior. La serpenteante fachada sur, hacia al río Charles, es un gran paño de siete alturas, al que abren la mayoría de las habitaciones de los estudiantes. El ladrillo del *Baker Dormitory*, al igual que muchos edificios universitarios anteriormente construidos de Boston, Cambridge, Yale y Princeton, es rojo. Ésta es la primera vez en que "Aalto utiliza un ladrillo rojo en un gran edificio del entorno urbano, aunque luego en los años cincuenta y sesenta sería una característica expresiva de gran parte de su arquitectura, probablemente inspirada en la tradición del ladrillo de los países bálticos o de Nueva Inglaterra"[14].

En efecto, "en un país pobre como era Finlandia, se empleaba mucho en la construcción el ladrillo. Los materiales de ellos son los que más se acercaban a los que teníamos disponibles. Había una similitud de medios muy bien manejados… Para mí la arquitectura finlandesa era la mejor de Europa, hecha con pocos medios, con materiales muy parecidos a los que había en España, mucho ladrillo, muy simplista y con mucha artesanía"[15]. Quizás por ello, el ladrillo utilizado en el *Baker* es de textura áspera, por lo que para conseguirlo recurrió "a una empresa local al borde de la quiebra, insistiendo en que se utilizaran todas las piezas, incluso las que presentaran deformaciones y cambios de color"[16]. Generalmente el tipo de ladrillo tosco rojizo, con aparejo de soga y tizón, es el que siempre utilizaba para lograr esa textura rugosa, como por ejemplo, en el Ayuntamiento y Centro Municipal Säynätsalo (1949-1952), donde Aalto hizo colocar los ladrillos de forma ligeramente irregular para conseguir ese propósito. También en la Universidad Politécnica de Otaniemi (1953-1967) hace algo similar.

Por el contrario, el ladrillo utilizado por Miguel de los Santos para sus Facultades de Ciencias Físicas y Químicas es también rojo pero aplantillado y colocado a hueso, muy bien acabado y de gran calidad, según la tradición madrileña (Fig. 3). La utilización masiva del ladrillo da a estos edificios, al igual que al *Baker*, una gran unidad dentro de soluciones formales de gran neutralidad, sobriedad y limpieza. Las "premonitorias resonancias aaltianas" de las Facultades de Ciencias Físicas y Químicas, recibieron, por ello fuertes críticas[17]. Pese a las diversas ampliaciones que, con escaso acierto, se han ido incorporando al conjunto a lo largo del tiempo, todavía se mantiene su intensa

13. "Residencia de Estudiantes del Instituto de Tecnología de Cambridge, Massachusetts. 1948-1949", *Revista Nacional de Arquitectura*, abril de 1952, pp. 35-36.
14. WATKIN, David, *Historia de la Arquitectura occidental*, Könemann, Colonia, 2001, pp. 376-377.
15. Recuerdos del viaje a Finlandia para visitar a Alvar Aalto de *Francisco Barba Corsini, Arquitecto*, http://www.avosciudad.com/francisco-barba-corsini-arquitecto/ Esta entrada fue publicada el día 12.07.2009 y está guardada en: General, Personajes.
16. *AV Monografías 66*, Julio-Agosto 1997, p. 56-59.
17. Cfr. AAVV. *Arquitectura de Madrid. Ensanches*, COAM, Madrid, 2003, p. 268.

Fig. 4. Izda. Detalle de los huecos y del aparejo del ladrillo a soga y tizón. Izquierda: Facultad de Químicas. Centro: Escuela Politécnica de Otaniemi. Derecha: *Baker Dormitory*.

Fig. 5. Arriba. Texturas de ladrillo y líneas de imposta. Izquierda: Facultades de Físicas y Químicas: ladrillo rojo de gran calidad, aplantillado y colocado a hueso, con impostas de ladrillo a sardinel y alfeizar en piedra de Colmenar. Derecha: Instituto Nacional de Pensiones de Helsinki: ladrillo rojizo de textura áspera y tosca con impostas de chapa de cobre.

capacidad de sugerencia inicial. Las Facultades de Ciencias Físicas y Químicas, "muestran una sabia utilización del ladrillo llevado a su límite"[18]. Miguel de los Santos se refiere a ello: "las fachadas… se proyectaron con una arquitectura moderna y avanzada, sin recurrir a ninguna arquitectura del pasado. Con una disposición en la colocación de ladrillo de creación muy nueva y que últimamente hemos visto ejecutada en algunos edificios del gran arquitecto Alvar Aalto"[19]. Aquí quizás tenemos la respuesta al interrogante de por qué gustaron a Alvar Aalto esos edificios madrileños.

No solamente en el *Baker Dormitory*, Aalto muestra una sabia utilización del ladrillo[20] y un ritmo de huecos que le imprime una marcada horizontalidad, también, como hemos visto, en el Instituto Nacional de Pensiones de Helsinki, en la Universidad Politécnica de Otaniemi, y en el Ayuntamiento y Centro Municipal Säynätsalo, pueden apreciarse el uso masivo del ladrillo y una acusada horizontalidad en la composición de las fachadas, características igualmente apreciables en las facultades madrileñas (Figs. 4 y 5).

En cuanto a la horizontalidad de las fachadas, cuando Miguel de los Santos proyectó sus Facultades de Ciencias Físicas y Químicas, estaban en plena difusión en Madrid los famosos cinco puntos de la nueva arquitectura de Le Corbusier, uno de los cuales era: la ventana apaisada y corrida[21]. Este principio se convirtió en uno de los cánones de la vanguardia al que también Aalto guardó fidelidad, ya que su léxico "injerta un método de proyectación totalmente tradicional en un vocabulario que parte de la recapacitación de los aportes de las vanguardias"[22]. Esa ventana corrida y apaisada está presente tanto en los edificios madrileños como en cada uno de los edificios de Aalto aquí comentados, pero naturalmente, con muchas diferencias. Por ejemplo en el *Baker Dormitory*, la horizontalidad viene representada por la forma lineal sinuosa del edificio aunque también por el tipo de huecos.

La horizontalidad está, sin embargo, más acusada, en las Facultades de Ciencias Físicas y Químicas, al rehundir los planos de las franjas de ventanas de los de los antepechos. Además, queda aún más remarcada, con las líneas de imposta de ladrillos a sardinel y los alfeizar en piedra blanca de Colmenar, que generan una sutil línea de sombra. Esa diferenciación entre los planos de ventanas corridas con los de los antepechos de ladrillo, es mucho más contundente y moderna en el Instituto Nacional de Pensiones de Helsinki y en la Universidad Politécnica de Otaniemi. En ellos las franjas de ventanas se aprecian como una continuidad entre el vidrio y las carpinterías metálicas, mientras que en las facultades madrileñas se ven interrumpidas por machones de ladrillo. Además, esas largas franjas de ventanas quedan enmarcadas con chapa de cobre en el primer caso y de acero pintado en el segundo (Fig. 6).

18. CAMPO BAEZA, Alberto, op. cit., p. 212.
19. *Ibidem*, p. 212. Este texto de Miguel de los Santos que recoge Campo Baeza, corresponde a sus *Memorias manuscritas*.
20. Para Aalto, el ladrillo "es un elemento importante para la creación de las formas". Cuenta que se encontraba en Milwaukee para asistir a una conferencia de Wright que comenzó en estos términos: "«¿Saben ustedes, señoras y señores, qué es un ladrillo? Es una bagatela, cuesta once centavos, es algo banal y sin valor, pero posee una propiedad particular. Denme este ladrillo y será transformado inmediatamente en el valor de su peso en oro». Esa fue quizá la única vez que escuché enunciar tan brutal y expresivamente delante de una audiencia lo que es la arquitectura. La arquitectura es la transformación de un ladrillo sin valor en un ladrillo de oro". Para experimentar con las propiedades del ladrillo hizo ensayos levantando varios muros de prueba con ladrillos diferentes, y, "durante los días que vivimos ahí, fuimos capaces de hablar con los ladrillos, de descubrir cómo encontrar con mayor facilidad la calidad en un medio estéril. Examinamos también la acción de las plantas sobre los ladrillos. El arquitecto se extraña a menudo al descubrir de repente una floración amarilla de plantas parásitas sobre los ladrillos que, por pequeñas que sean, son sin embargo estimulantes". Este texto procedente de una conferencia de Alvar Aalto en la Asociación Central de Arquitectos de Viena en el verano de 1955, publicada en *Der Bau*, 1955, 7/8, pp. 174-176.
21. Gracias a las gestiones de García Mercadal, Le Corbusier vino a Madrid en 1928, a dictar una conferencia donde habló de esos cinco puntos. Véase CORBUSIER, Le, "Cinco puntos sobre una nueva arquitectura", *Arquitectura*, Marzo de 1928, pp. 78-85. Se tomaron textos de ROTH, Alfred, *De Zwei Wohnhänser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, Stuttgart, 1927 y de la revista *L'Architecture Vivante*, Otoño de 1927.
22. TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Arquitectura contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1980, p. 371.

Fig. 6. Ritmo de huecos que imprime una marcada horizontalidad. Izquierda: *Baker Dormitory*. Derecha: Universidad Politécnica de Otaniemi.

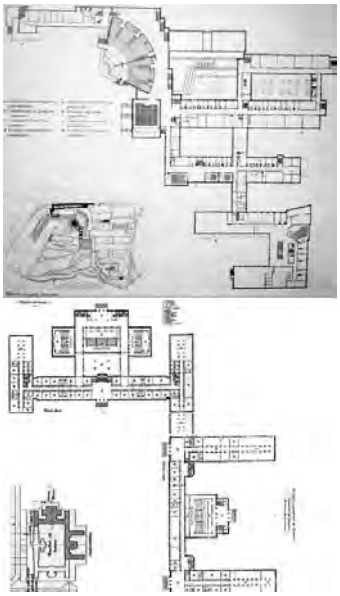


Fig. 7. Plantas con elementos dispuestos en forma de U. Arriba: Universidad Politécnica de Otaniemi. Abajo: Facultades de Físicas y Químicas.

TIPOLOGÍA EN U DE LOS EDIFICIOS

El esquema en U para la distribución funcional de sus edificios, lo adoptó Aalto en muchas de sus obras. En primer lugar, en villa Mairea en la que la casa en L, forma con la piscina una agrupación en torno a un atrio que resulta ser una U. En el Ayuntamiento y Centro Municipal de Säynätsalo, adopta la misma disposición: un edificio administrativo en forma de U con una biblioteca como bloque exento. Este esquema aparece también en el Instituto Nacional de Pensiones de Helsinki, y "derivaba al parecer de los conjuntos de granjas y aldeas de la región de Karelia"[23]. También en la Universidad Politécnica de Otaniemi, aparecen sucesivos bloques agrupados ortogonalmente formando espacios abiertos en U, aunque esa tipología resulta más clara en la Escuela de Arquitectura, situada en la parte más baja de ese conjunto.

Por su parte, Miguel de los Santos, veinte años antes, también dispuso para sus edificios universitarios madrileños que formarían el conjunto de ciencias, un esquema en dos U ubicadas ortogonalmente. La Facultad de Químicas se levantó sobre una planta en U, con los dos cuerpos laterales paralelos unidos por uno central en cuya fachada posterior se levantó una gran cátedra con servicios y acceso anejos. Los accesos principales se situaron en los ejes de los cuerpos laterales y los enlaces en la unión de éstos con el cuerpo central. Todos los cuerpos se estructuraron con tres crujías, la central con galerías de circulación y las laterales para aulas y laboratorios. En la Facultad de Físicas se utilizó la misma disposición y estructura. En el interior de las dos U, se situaron sendos volúmenes singulares con las aulas magnas, en diálogo con la volumetría en U, resultando una composición simétrica muy académica y mucho menos sutil que las piezas singulares de Aalto para la gran sala de conferencias de la Politécnica de Otaniemi, o la cafetería del *Baker* (Fig. 7).

DISPOSICIÓN VOLUMÉTRICA ESCALONADA

La última de las características que consideramos pudieron predisponer a Aalto a valorar los dos edificios de Miguel de los Santos, es su volumetría escalonada o escarpada. La disposición escalonada es muy clara especialmente en la Facultad de Químicas, compuesta, como se ha dicho, por tres cuerpos formando una U. El central tiene siete plantas, y los dos laterales, en sus uniones con él, pasan a cinco, después a cuatro para terminar en sus extremos en una sola planta. Los edificios de las cátedras de las dos facultades, también presentan una volumetría escalonada de tres a dos plantas (Fig. 8).

23. FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p. 202.

Con respecto a los edificios de Aalto, en el *Baker Dormitory* la fachada norte se presenta como un conjunto escarpado de volúmenes rectos, dominado por la "escalera en cascada" que abraza el ángulo del extremo oriental[24]. Un elemento principal en este sentido, es la cafetería, un volumen bajo, de planta casi cuadrada, que contrasta no solamente por su forma cúbica con la fachada curva hacia el río, también por su notable diferencia de altura. El escalonamiento de volúmenes, también se da, por ejemplo, en el Instituto Nacional de Pensiones, donde los diversos cuerpos se escalonan en torno a la plaza-podio, disminuyendo en altura a partir del vértice noreste, donde se sitúa la entrada principal.

Fig. 8. Volumetría escalonada. Arriba: Facultades de Físicas y Químicas. Abajo: Baker Dormitory.

Con respecto a las formas curvas tan del gusto de Aalto, las dos escaleras de la Facultad de Químicas se alojan en sendos volúmenes redondeados, que tienen un parentesco que vemos más cercano al expresionismo de Mendelsohn, y que recuerdan, vagamente, a la torre del área de cocinas y servicios del Sanatorio de Paimio, aunque también a las etéreas formas curvas aaltianas del *Baker*, de las que son su pálido reflejo.

Fig. 9. Interiores. Arriba: Sala de dibujo de la Universidad Politécnica de Otaniemi. Abajo: Laboratorios de las Facultades de Físicas y Químicas.

ENTRE EL RACIONALISMO Y LA TRADICIÓN, EL HOMBRE

Otro de los motivos para que Aalto admirara las Facultades de Ciencias Físicas y Química de Miguel de los Santos, pudo ser la postura análoga de ambos respecto del racionalismo y la tradición. Es conocida la afirmación de Tafuri: En Aalto, "la crudeza de la vanguardia se sustituye con una *cordialidad* no exenta de inflexiones herméticas"[25], que dicho con mayor claridad sería: Aalto "procuró humanizar la estética basada en las máquinas del movimiento moderno"[26], por lo que "algunos le atribuyen el mérito de haber dado a la arquitectura moderna un rostro humano"[27].

Aalto desarrolló una arquitectura moderna con connotaciones regionales, es decir, en él, el racionalismo se humaniza o se tamiza con la tradición finlandesa. Los componentes funcionalistas y tradicionales siempre están presentes en sus obras, "su innovación, su originalidad, no son nunca destructoras; el genio es conservador, nunca nihilista, son nihilistas los aprendices de genio"[28]. Se dejó influir por la tradición no solo finlandesa, fue un "romántico escandinavo enamorado de un mediterráneo abrupto"[29], de su arquitectura popular y de conjuntos históricos como San Giminiano, que algunos críticos han señalado como directa inspiración para el proyecto del Ayuntamiento de Säynätsalo; o de las ruinas griegas presentes en el imaginario de la Sala de Conferencias de la Escuela Politécnica de Otaniemi, un recuerdo del dibujo que Aalto hizo del Teatro de Delfos en 1953 (Figs. 9 y 10).

En este sentido, y salvando las distancias, Miguel de los Santos en los años treinta del siglo XX, en las Facultades de Ciencias Físicas y Químicas, se plantea análogos problemas: la convivencia entre el racionalismo del movimiento moderno y la tradición. Como en otros arquitectos de la Generación del 25, resuenan en él las palabras de Sánchez Arcas: "Existen obras arquitectónicas que no tratan de desarrollar ninguna fórmula estética concebida «a priori». Su finalidad parece ser simplemente la de *dar forma a nuevos programas*, por completo originales y muy diversos, creando una estética nueva sobre bases más sólidas que las de Oud, Poelzig, Le Corbusier, Taut, Dudok, Frank, Hoffmann, Mies van der Rohe... refiero principalmente, a los edificios de los Esta-

24. Véase "Baker House Dormitory, MIT 1946-1949", *AV Monografías 66*, Julio-Agosto 1997, p. 56-59
25. TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, op. cit., p. 280.
26. WATKIN, David, *Historia de la arquitectura occidental*, Könemann, 2001, p. 359.
27. *Ibídem*, p. 375.
28. FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, "La obra del arquitecto Alvar Aalto", *Arquitectura*, n. 13, Madrid, 1960, p. 27.
29. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "Aalto centenario", *AV Monografías 66*, Julio-Agosto 1997, p. 56-59.

Fig. 10. Interiores. Arriba: Aula Magna de las Facultades de Físicas y Químicas. Abajo: Sala de Conferencias de la Universidad Politécnica de Otaniemi.

dos Unidos"[30]. En parecidos términos se expresaba Luis Lacasa cuando afirmaba que: "Europa estaba bajo el racionalismo porque éste asfixiaba a la arquitectura con los principios estéticos del Movimiento Moderno. Y América estaba sobre él, porque allí eran libres y carecían de esos prejuicios ya que, para ellos, lo importante no era lo formal sino lo funcional y lo útil"[31].

En efecto, Miguel de los Santos afronta con éxito, desde la óptica de lo útil, los nuevos problemas constructivos, funcionales y técnicos que se plantean en la arquitectura moderna de los años veinte y treinta, dejando, en parte al margen, las cuestiones estilísticas del lenguaje de la vanguardia. Si las Facultades de Ciencias Físicas y Químicas se juzgaran desde la óptica de la vanguardia ortodoxa, no merecerían el calificativo de racionalistas, pero sí de funcionales, según el sentido que damos a lo que hemos llamado *funcionalismo americano*[32], de donde tomaron su inspiración. En las facultades madrileñas se conjuga el progreso técnico –se emplearon las técnicas constructivas más avanzadas: estructuras de Eduardo Torroja, instalaciones de calefacción y aire acondicionado importadas–, y el respeto a la tradición de la construcción tradicional madrileña del ladrillo, la piedra de Colmenar en las finas líneas corridas de los alfeizar, y el granito en el zócalo, resultando así un conjunto armonioso y amablemente humano e intemporal. Se cumplen en estos edificios de Miguel de los Santos la aseveración de Alvar Aalto en su segunda conferencia en Madrid: "En los edificios oficiales y monumentales existe siempre un carácter principal (representativo) que puede perfeccionarse desde el lado humano, como ocurría en la biblioteca y en la sala de conferencias de que hablábamos ayer (se refiere a Viipuri). En el fondo de todo esto está el problema de la escala humana". Quizás esta fuera la última razón del por qué Aalto apreciara estos edificios que resultaban a la vez modernos, útiles, bien construidos, a escala humana, imbricados en la tradición atemporal de sus materiales y de la composición tipológica de sus plantas clasicistas que no eclécticas.

EPÍLOGO

No hemos pretendido hacer una revisión de la obra de Miguel de los Santos, ni mucho menos de la de Aalto y, en ningún caso, compararlas ya que se trata de perspectivas muy diferentes. Nuestra intención ha sido, únicamente, aportar nueva luz a un viaje por lo demás manido, desde una óptica hasta el momento desconocida, cual es la de indagar en suposiciones, pensamos que coherentes, acerca de cuales eran los impulsos creativos, las imágenes, sugerencias y arquetipos formales de Alvar Aalto, que le llevaron a admirar esos edificios madrileños, proyectados veinte años antes, en su visita a Madrid poco después de haber construido la Baker House Dormitory, y en el momento en que trabajaba en el Instituto Nacional de Pensiones de Helsinki, en la Escuela Politécnica de Otaniemi y en el Ayuntamiento de Säynätsalo.

30. SÁNCHEZ ARCAS, Manuel, *La Gaceta Literaria* n. 32, año II, 15 de Abril de 1928
31. LACASA, Luis, "Europa y América: Bajo y sobre el racionalismo de la arquitectura", *Arquitectura*, enero de 1929, p. 31.
32. Sobre el Funcionalismo norteamericano y su influencia en España, véase, SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *20 años de Arquitectura. La edad de Plata: 1918-1936*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1996, pp. 433- 456; y del mismo autor, "El clasicismo moderno frente a la vanguardia", *Revista Arquitectura: 1918-1936*. Ed. Centro de Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Fomento, Madrid, 2001, pp. 76-82.

ROBERT MOSHER, MIRADA ABIERTA Y SUEÑO DE VIAJAR

Elisa Cepedano Beteta

Fig. 1. Mosher con Wight y Hitchcock, publicado en TAFEL, E., *"YEARS WITH FRANK LLOYD WRIGHT, Apprentices to Genius"*, p. 144.

Después de haber conocido al arquitecto Robert Mosher, considere que tenía la obligación de investigar sobre su legado arquitectónico en la Costa del Sol, recuperar la aportación cultural de su obra; descubrir a través de sus proyectos las ideas y conocimientos que le había transmitido su maestro, FRANK LLOYD WRIGHT. La presencia en Marbella del discípulo de uno de los grandes maestros de la arquitectura moderna, responsable designado por Wright para el proyecto de La Casa de la Cascada junto con Edgar Tafel[1] y en otras obras de su década más prolífica y creativa (1932-1941), no se entendería sin la importancia que los viajes suponen en el desarrollo de la arquitectura y la dispersión de conocimientos.

La trayectoria profesional de Robert Mosher comienza en la Universidad de Míchigan, realiza su primer viaje hacia Taliesin III, Wisconsin, para entrevistarse con el Maestro que supuso, según sus propias palabras: "…allí encontré el paraíso para la inspiración que estaba buscando,…"; después de oír las palabras de Wright "cuento contigo, podemos empezar" entro a formar parte de un número de hombres y mujeres privilegiados y comenzó lo que para Robert Mosher sería la mejor época de su vida. Durante este periodo viaja al Campamento de Ocatillo en Arizona, donde Wright trasladaba su estudio y a sus discípulos para alejarse del duro invierno de Wisconsin, construyendo más tarde Taliesin West, viviría junto a la Casa de la cascada en Bear Run, junto a la Casa Pauson en Phoenix, viajaría a Nueva York con la maqueta de Broadacre City para exponerla en el Rockefeller Center; pero de esta década el viaje más edificante para Robert Mosher fue sumergirse en los archivos de Taliesin III y redibujar los proyectos anteriores a su llegada; estos trabajos sirvieron para la publicación del libro del crítico Henry-Russell Hitchcock, La Naturaleza de los Materiales (Fig. 1).

1. HESS, A., "La Utopía prometida", A.A.V.V., *"Las casas de Frank Lloyd Wright"*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 235.

La II Guerra Mundial interrumpe su estancia con el Maestro, viaja por Europa y entabla relación con la diplomacia americana. El primer documento que le relaciona con España data de 1956 y aunque su llegada, según él mismo cuenta, se debe al diseñador y visionario Norman Bel Geddes, este documento le relaciona con el ejército español, se están instalando las Bases americanas; escrito desde Madrid, habla de su primer proyecto en Málaga, "La casa Lange".

Durante este periodo, a finales de la década de los 50, Marbella es el destino turístico para la élite americana, la alta sociedad viaja con su propio fotógrafo desde Hollywood a la Costa Azul, Capri o Marbella. Así, podemos ver fiestas en la casa Kaufmann de Richard Neutra o en el "Rincón del Mar" de Robert Mosher en Marbella sin tener referencia del lugar. Algunos de estos viajeros deciden instalarse en España, conocían a Wright y entendían su arquitectura, Mosher encuentra a los clientes perfectos para poner en práctica todos los conocimientos que había adquirido con el Maestro. El embajador John David Cabot Lodge elige Marbella como lugar de vacaciones y habla de su casa proyectada por Mosher en 1967: "orientada al sur sobre un pequeño promontorio como una sonrisa al Mediterráneo", son los propios clientes los que mejor definen la arquitectura.

Una sucesión de viajes de Robert Mosher, los viajes encontrados de sus clientes, un destino, La Costa del Sol permiten descubrir una arquitectura radicalmente nueva y aún hoy sorprendente, la concepción del espacio wrightiano adaptado al clima mediterráneo, con menos recursos plantea las estancias como "formas espaciales" que forman un todo único que se relaciona con el entorno, espacio habitable y Naturaleza en un mundo tridimensional, liberado de la servidumbre de las fachadas, estructuras inmóviles de las que surge el espacio doméstico moderno que incorpora iluminación, mobiliario, flexibilidad y escala. Al igual que en la obra de Wright *"la masa de la casa se fragmenta y se recompone en planos, que se deslizan hacia el exterior, y parece, (...) como si no tuviera ningún contexto urbano, como si se hubiera liberado del todo su entorno de clase media, y continuara ahora su inexistencia en una nueva situación, abstracta y revolucionaria"* señala V. Scully[2].

Esta búsqueda de la modernidad, para Robert Mosher, consistió en la investigación de las necesidades del hombre, los requerimientos del lugar, las formas adecuadas a la modernidad debían ser nada más que el resultado de la aplicación directa de esa investigación, sin rendir tributo a las convenciones del estilo, ya fuera local, mediterráneo o impuesto. Tal vez descubrir la existencia de una "belleza en el lugar" que diera respuesta a los requerimientos de la sociedad, nos habla del argumento arquitectónico utilizado por Mosher para construir su obra, la utilización de la modernidad como método.

LOS DIEZ AÑOS CON EL MAESTRO. LA ETAPA FORMATIVA

> "En 1932. Wright atrajo a 30 aprendices a su nueva y recién establecida hermandad Fellowship en Taliesin. La filosofía básica era "aprendiendo practicando" y, los aprendizajes más importantes se realizaron en la sala de dibujo".

"No tenía ni idea del privilegio que iba a suponer pasar los mejores años de mi vida adquiriendo una experiencia que mantendría durante las siguientes décadas de mi vida"; eran las palabras de Mosher al recordar esta etapa de su vida.

2. SCULLY, Vincent., *"Frank Ll. Wright y la estofa de los sueños"*, Ed. Serbal, Barcelona, 1993, p. 65.

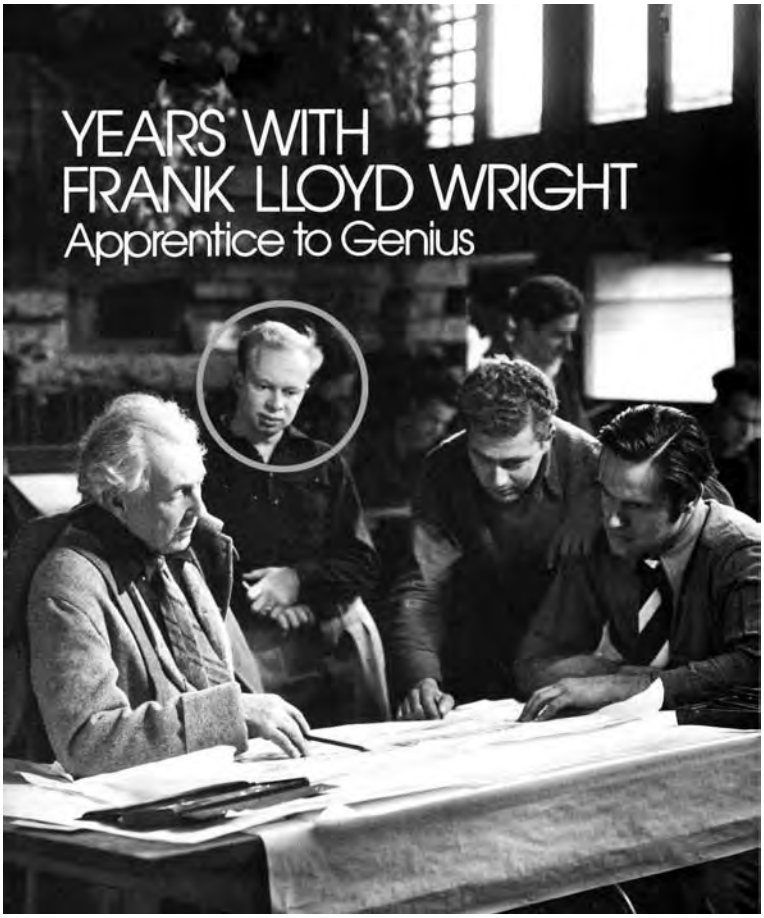


Fig. 2. Izquierda: Wright, Mosher, E. Tafel y Wesley Peters (Portada del libro A. Edgar Tafel). Arriba: Mosher en su Casa-estudio en 1990.

Cuando comienza a trabajar en Taliesin, Wright, estaba dejando atrás una etapa plagada de penurias personales, que junto a la caída de la bolsa en 1.929 había desembocado en una inestabilidad profesional con pocos encargos, aprovechando estos años para reflexionar y escribir su autobiografía. Por el contrario, la década de los 30, coincidiendo con la etapa que Robert Mosher trabajó con él, fue la etapa más prolífica de su trayectoria.

Esta década supondrá la materialización del caudal de ideas que ha ido madurando en el periodo de reflexión anterior; Mosher disfrutará y aprenderá de las enseñanzas durante esta etapa de Taliesin. Wright ejercía su docencia explicando los proyectos que contenía el archivo de Taliesin, éstos suponían una fuente de inspiración para todos los alumnos, explicaba cómo fueron concebidos y, cómo cada uno de ellos había trascendido su función inicial cualquiera que fuera su uso.

Para Mosher, Taliesin era más, mucho más que una simple escuela, no había nada académico allí, participaban en el trabajo físico, ya que no había ayudantes en plantilla, y hacían turnos para llevar a cabo las labores domésticas; el trabajo en el estudio se hacía de forma intermitente: “hacíamos nuestros propios diseños de los edificios, en aquella época tan dura de la Gran

Depresión, al principio de los años treinta no había muchos encargos externos, por lo tanto nosotros teníamos nuestros propios encargos internos, siempre guiados por el Maestro".

Durante estos dos primeros años, Robert Mosher trabaja copiando planos de proyectos anteriores bajo las órdenes de Henry Klumb, el arquitecto con más experiencia en ese momento en Taliesin. A cada proyecto asignaba un número variable de aprendices que llegaban a vivir en la construcción de la propia obra o en la casa del cliente, de esta manera conoció proyectos anteriores, redibujando planos para la exposición itinerante que Henry Klumb mostraría por Europa. Según cuenta Bob, Wright se acercaba al estudio, hacía sugerencias y les hablaba sobre las experiencias que habían tenido durante su ejecución. Más tarde se convertiría en su mano derecha[3] junto con Edgar Tafel y Wesley Peters (Fig. 2).

Las obras en las que Robert Mosher participa directamente, o indirectamente a través de otros aprendices, las podemos agrupar en tres periodos de tiempo:

1925-1935	DE TALIESIN A BROADACRE CITY: Taliesin III, Spring Green y Broadacre City. Proyecto
1936-1938	LAS OBRAS MAESTRAS: Casa E. Kaufmann. «Casa de la Cascada», Bear Run y Edificios para los laboratorios de la S. C. Johnson & Son Administration, Racine
1939-1941	LAS CASAS USONIANAS: Casa Rose Pauson, Phoenix.

LA CASA DE LA CASCADA, 1936

Esta casa, suspendida sobre una cascada, formando parte de la naturaleza, es encargada por Edgar J. Kaufman, dueño de unos grandes almacenes de Pittsburgh. Robert Mosher participo desde el comienzo, primero dibujando los planos "estilo Wright" y más tarde como responsable de la obra. En las reseñas finales del libro "Las casas de Frank Lloyd Wright" se cita como responsables del Proyecto a Edgar Tafel y, Robert Mosher[4].

Edgar Tafel, también discípulo de Wright con el que Mosher tuvo mucha relación, relata en su libro *"Apprentice to genius"* la frenética tarde en que el maestro recibe la llamada de Edgar J. Kaufmann informándole sobre su inminente llegada para ver el proyecto que le había encargado en Bear Run: "They went up to the hill garden dining room for lunch, and while they were away Bob Mosher and I drew up the two other elevations, naturally in Mr. Wright´s style"[5].

Asimismo, E. Tafel recuerda la mañana en la que Frank L. Wright les convoca a Robert Mosher, para iniciar el viaje hasta Bear Run para iniciar las obras: "That May morning Mr. Wright, in city clothes, came over to my table and announced, we´re leaving for Pittsburgh in half an hour. Get Manuel, tell him to bring his tools –and Bob Mosher"… This time, we were going to Bear Run, no far from Pittsburgh, where the Kaufmann´s house, Fallingwater was under construction. I rounded up Manuel, who would stay Pittsburgh, constructing Mr. Kaufmann´s private office, and Bob, who was going to work at the Bear Run site. It was exciting to go out into the field, where a building was

3. HESS, A, "La Utopía prometida", A.A.V.V., *"Las casas de Frank Lloyd Wright"*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 235.
4. HESS, A, *"Las casas de Frank Lloyd Wright"*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 527.
5. TAFEL, Edgar, *"Years with Frank Lloyd Wright, Apprentice to Genius"*, Ed. McGraw Hill, New York, 1979, p. 3.

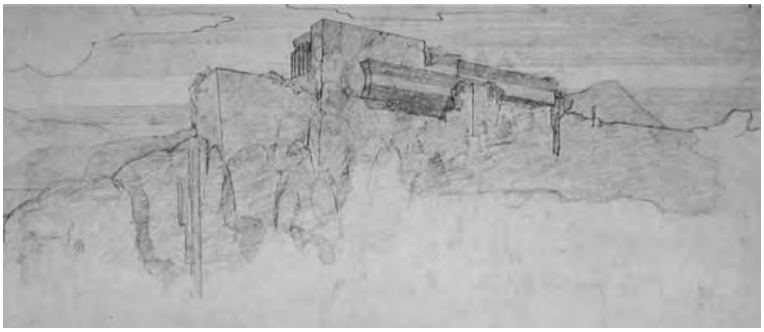


Fig. 3. Casa Rose Pauson publicado en A.A.V.V., *"Frank Lloyd Wright 1867-1959"*, p. 328.

emerging from the plans we had worked on. I ran to the kitchen to find Bob, 'Hey Bob!' Mr. Wright says we´re going to Pittsburgh right away. Be sure to take enough clothing…. you're going to stay at Bear Run"[6].

Donald Hoffman autor de *"Frank Lloyd Wright's Fallingwater the house and History"*, relata la participación de Mosher en el proyecto:

> "The apprentices who became the most intimately involved with the house on Bear Run were Robert Mosher and Edgar Tafel. Mosher could recall Wright beginning to work only after getting a telephone call from Kaufmann who was just leaving Milwaukee for Taliesin…"[7].

Donald Hoffman, continúa citando a Robert Mosher como participante en la historia de la casa, refiriéndose a la terminación del proyecto por parte de él y Edgar Tafel:

> "…Bob Mosher and Edgar Tafel worked on most of the more detailed drawing…" y la fecha de terminación del Proyecto y el comienzo del viaje a Pittsburgh: "The revised working drawings were finished May 27 and a few days later Wright headed East with Mosher, Edgar Tafel y Manuel Sandoval"[8].

CASA PAUSON, 1939

La Casa Pauson, junto con la casa Sturges (California), construida después, es una de las más conceptuales de F. L. Wright, tal vez porque con sus dimensiones es capaz de explicar la idea que tenía el arquitecto en cuanto a la prefabricación de las viviendas, no se trata de cajas producidas en otro lugar y trasladadas, se trataba de hacer casas personalizadas en las que la individualidad arquitectónica no destruyera la relación con el paisaje. Por su resultado profundamente plástico, "era una obra maestra de este periodo", afirma Henry -Russell Hitchcock, en la obra de Zevi *"Frank Lloyd Wright"*[9] (Fig. 3).

Convertido en un aprendiz experimentado, otra de las responsabilidades de Robert Mosher, durante su periodo de formación en Taliesin fue la dirección de esta casa de pequeñas dimensiones, la colina fue el lugar elegido por Wright para situar la casa, posición dominante sobre la zona hotelera-turística de Biltmore. Al igual que en Taliesin West, se utilizaron los materiales del lugar, la piedra del desierto y el pino rojo de California, según escribe Mosher refiriéndose a este proyecto: "…this materials, having worked with them years earlier when we were building the camp en Arizona, Taliesin West"[10].

6. Ibid., p. 84.
7. HOFFMANN D., *"Frank Lloyd Wright`s Fallingwater. The house and its history"*, Ed. DOVER PUBLICATIONS, New York, 1993, p.,17.
8. Ibid., p. 27.
9. ZEVI, Bruno, *"Frank Lloyd Wright"* (3ª edición), Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1988, p. 192.
10. TAFEL, Edgar, *Frank Lloyd Wright, Recollections by Those Who Knew Him*, Ed. Tom Wolfe, New York, 2001, p. 153.

EL LEGADO EN LA COSTA DEL SOL

"Tuve el privilegio de iniciarme en este fabuloso mundo de la arquitectura. Tenía la suerte de vivir en Bay City, Michigan a la orilla del Lago Hurón y, como cualquier joven, solía construir castillos de arena dorada en las maravillosas playas del lago. Mientras los construía decidí ser arquitecto, este propósito nació del reto de diseñar (o más bien de construir) aunque fuesen perecederos castillos de arena. No tenía ni idea de que unas décadas más tarde diseñaría mis castillos en España y estaría poniendo en práctica mis conocimientos de arquitectura a las orillas del Mediterráneo en la Península Ibérica", me contaba Mosher recordando el principio de su oficio de arquitecto.

Mosher será la referencia de la arquitectura en aquel momento para la nueva población extranjera, que se establece en la Costa del Sol a partir de los años 60, conviviendo con otros arquitectos procedentes de la Escuela de Madrid, como: Gutiérrez Soto, Fisac, Lamela, Aymerich, Cadarso …etc.

Utilizando los dibujos del arquitecto, las fotografías de las obras visitadas en varias ocasiones para no perder la experiencia arquitectónica de las texturas, los ruidos, los movimientos, descubro el ambiente de la arquitectura de Mosher en estas obras singulares, seleccionadas:

La Casa Lange, 1957. Málaga.
Rancho Domingo, 1960-1970. Benalmádena
La Casa Lodge, 1967. Santa Petronila, Marbella.
El Remanso, 1971. Nagüeles, Marbella.

La intervención directa y personal de Robert K. Mosher, la incorporación a base de disciplina e invención, de un lenguaje moderno procedente de una suma de metáforas y símbolos, en los que la historia y la naturaleza del lugar donde se sitúa el proyecto constituyen los argumentos decisivos de la "idea de proyecto", donde se vislumbra el progreso técnico del mito *"wrightiano"* del retorno a la tierra buscando un equilibrio antiurbano que posibilita una relación orgánica del individuo con la Naturaleza, a base de aprovechar las ventajas del desarrollo tecnológico que esta puede ofrecer.

El objetivo de su obra es conseguir un espacio abstracto continuo, armonizado con la naturaleza, extendiendo y acentuando los planos paralelos al suelo, sirviéndose de los materiales como excusa para organizar la estructura del edificio, utilizando a veces un basamento clásico para elevar sobre él la construcción, proponiendo una distribución de ventanas como elemento compositivo y espacial, y disponiendo una composición abstracta equilibrada de modo que si la forma general es horizontal, el ritmo lo aportarán los elementos verticales como las chimeneas, lucernarios, acceso e incluso la vegetación, y a la inversa, reafirmando en todos los casos la línea dominante.

Comprender la función compositiva y ornamental que la utilización de los materiales tiene en su obra, la percepción de la calidad del material utilizado en los cambios expresivos de las superficies proyectadas, las texturas, y los motivos imaginativos que incluye. En consecuencia, recrearnos en la sensibilidad excepcional ante el entorno natural, que demuestra el arquitecto.

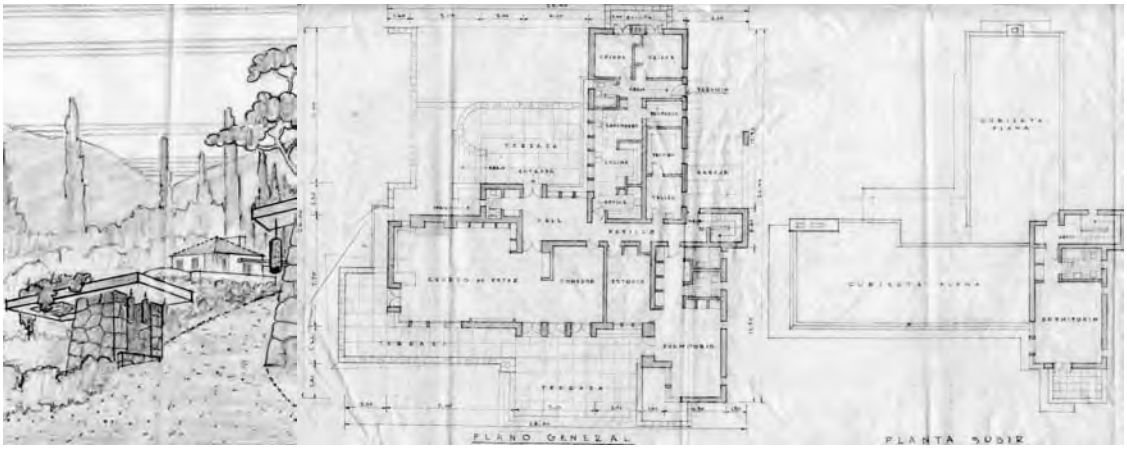


Fig. 4. Perspectiva y Plantas de la Casa Lange dibujadas por Mosher.

LA CASA LANGE, 1957

> "Compadezco a los hombres que se lamentan de la caducidad de las cosas y se pierden en la contemplación de la nulidad de este mundo. Estamos aquí precisamente para tornar imperecedero lo perecedero; y esto puede suceder sólo si se saben valorar ambas cosas"[11].

La primera obra de Robert Mosher en Andalucía se encuentra en Málaga, el cliente es el Coronel Roy Allert Lange, militar americano con el que contacta antes de residir en Marbella, según se deduce de la carta enviada a Mildred Lange en el año 1956. Es una obra fechada en 1.957, realizada para el Coronel Roy Allert Lange.

Cuando se habla de Arquitectura del Movimiento Moderno en Málaga, éstas son piezas industriales y complejos hoteleros. El DOCOMOMO incluyó en su registro "La casa Lange", la única obra residencial, reconociendo la importancia de esta vivienda que encarna una forma diferente de entender la residencia (Fig. 4).

José Relaño, es el arquitecto que firma el proyecto, se limitaba a adaptar y tramitar el proyecto según la legislación española, así se deduce de la intensa correspondencia entre Bob y la familia Lange.

Situada en el camino de Santa Paula, el arquitecto se encuentra con un terreno invadido de naturaleza, un terreno con gran pendiente y provisto de un bosque de pinos. Estas circunstancias el permitirán poner en práctica las ideas que el Maestro les explicaba una y otra vez, en el taller, en las tertulias de los domingos, en las excursiones y las visitas a las obras. Robert Mosher estudio el entorno, la cota de la parcela sobre el nivel del mar y las vistas a la Bahía.

Desde el acceso a la parcela, que todo tiene un significado, se produce por el Este, a través de una verja; para llegar a la casa y salvar un importante desnivel crea un recorrido que permite ir contemplando la casa. Aparentemente sin pretensiones, resulta un ejemplo que reúne el lenguaje y las reglas que Robert Mosher estuvo utilizando y viviendo en su época de aprendizaje en Taliesin. Al aproximarnos a la parcela, la casa nos recibe, la fachada Oeste se aproxima al muro desplegando un voladizo, asomándose a la calle, como ges-

11. GOETHE, J. W., *"Teoría de la Naturaleza"*.

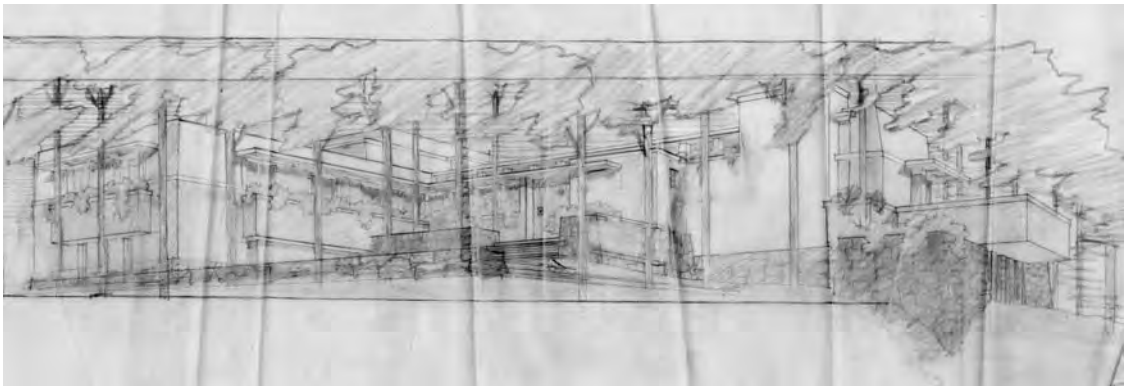


Fig. 5. Perspectiva de la casa Lange dibujada por R. Mosher.

to de presencia. La casa se eleva sobre el terreno creando una serie de terrazas vinculadas a las estancias principales, al igual que hizo Wright por primera vez en la casa Heurtley y que luego repitió en las "Prairie house" (Fig. 5).

En cuanto a su composición volumétrica se adivinan dos ejes perpendiculares, aunque mantiene la estructura en L de las casas usonianas, distribuyendo las estancias principales en una de las alas, y las dependencias auxiliares en la otra; eleva el techo del salón para crear una segunda línea de luz sobre la cornisa, el espacio interior fluye desde la terraza de acceso, atraviesa el estar y el comedor continuando hasta la terraza orientada al Sur, desde donde se contempla el jardín.

En el interior, el espacio queda definido por la chimenea la luz que penetra a través de dos niveles separados por una cornisa que le proporcionará la escala humana. Salvo en la fachada Este donde abre pequeños huecos, el resto se componen de muros y vidrio, tratándolos como superficies continuas, simulando desde el interior paneles transparentes. Todo este lenguaje libera a la Casa Lange de las formas cúbicas trascendiendo el concepto de "la caja".

RANCHO DOMINGO, 1960-1970

> "Los romanos leían los lugares como si fueran rostros"[12]. Pero los lugares esconden a menudo su rostro a quienes ellos se acercan. Desvelar, levantar el velo que cubre y oculta un lugar, es una de las tareas del arquitecto"[13] (Fig. 6).

La Costa del Sol comienza a reunir una serie de características que la convierten en un lugar dispuesto a acoger una nueva tipología de viviendas, una nueva forma de entender la arquitectura heredada de la retórica de Wright, la arquitectura de Mosher corre el riesgo de pasarnos totalmente inadvertida formando parte de las construcciones realizadas en esta zona geográfica dónde lo banal y superfluo forma parte de lo inconsciente colectivo. Su arquitectura es el resultado de una prudencia y ciencia arquitectónica, el instrumento generador de esa arquitectura es el lenguaje que emplea en la urbanización de Rancho Domingo, urbanización donde proyecta el mayor conjunto de viviendas.

En Rancho Domingo encontramos una arquitectura basada en el análisis y el conocimiento del lugar, en la clara definición del espacio que resulta imperecedera; y que sorprende por su vigencia técnica e intelectual, por encima de

12. A.A.V.V., *"The poetics of gardens"*, Ed. MIT Press, Cambridge, 1988, p. 1.
13. MURO, C., "Seis notas sobre un jardín desvelado", *"Arquitecturas Fugaces"*, Ed. LAMPREAVE, Madrid, 2007, p. 43.

Fig. 6. Vivienda unifamiliar en Rancho Domingo (de R. Mosher).

la arquitectura especulativa que empaña el urbanismo actual, realizada por un arquitecto americano, mediante el conocimiento y la influencia del Mediterráneo, Mosher es capaz de organizar un conjunto edificatorio que, aunque desarrollado a lo largo de una década, constituye un ejemplo de integración con el lugar y respeto a la Naturaleza.

En esta urbanización residencial conviven dos tipologías, 27 viviendas unifamiliares y una agrupación de seis viviendas aterrazadas, en plena ladera, surgen para dar respuesta a la demanda de una población extranjera a principio de los años 60 que elegían la Costa del Sol como destino turístico, para media y larga temporada la tipología unifamiliar y un alojamiento más efímero en el caso de la vivienda plurifamiliar.

La utilización del patrón wrightiano que fue utilizando en todas las etapas de su obra impregna estas viviendas, la configuración del espacio mediante la utilización de ciertos elementos constructivos (la chimenea o escaleras), el manejo de la luz, la relación exterior-interior, el respeto por los elementos naturales y el entendimiento del carácter y el clima mediterráneo han burlado el paso del tiempo convirtiendo este conjunto en imperecedero.

La arquitectura que plantea en esta urbanización reúne sus principios fundamentales, si bien, son también un reflejo de su personalidad y las singularidades del lugar, enfrentándose al reto de la topografía del terreno.

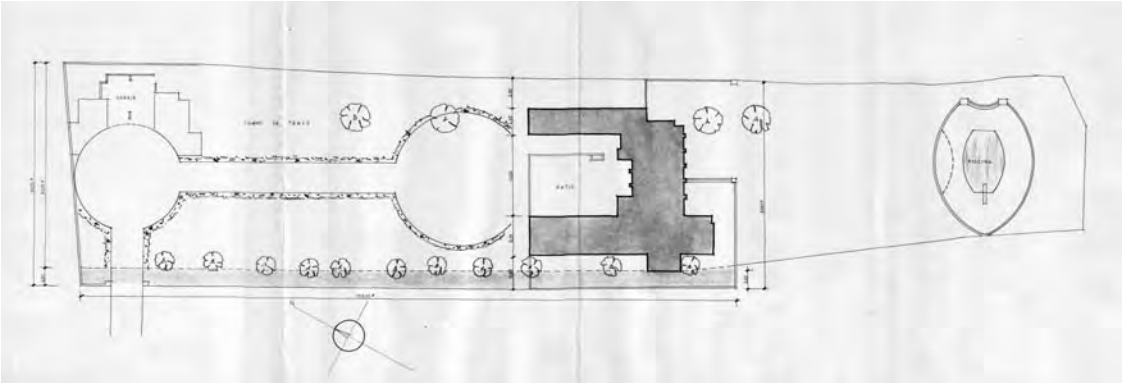


Fig. 7. Emplazamiento, Casa Lodge (de Archivo Municipal).

La arquitectura se define para delimitar un espacio, de acuerdo con los principios de refugio, cualidad esencial para Wright, entendiendo los conceptos de "refugio y cueva" no como una condena, sino como una liberación, convirtiendo al espacio en una necesidad de la vida moderna; en Rancho Domingo introduce la cualificación del material para entender el espacio: el ladrillo y la piedra. Magistralmente, es capaz de crear una imagen homogénea de la urbanización, a pesar de la diversidad de las parcelas, su dimensión, morfología, orientación, situación dentro de la urbanización y respeto a los viales de acceso, la topografía y el programa establecido por el cliente, peculiaridades que diferencia las viviendas.

La idea de refugio wrightiano, el espacio abierto organizado por elementos como la chimenea, que simboliza el núcleo del hogar; la escala humana como patrón para fijar la proporción de los edificios son constantes. La fuerte horizontalidad que marcan las cubiertas, y sus grandes voladizos; el orden de la planta en torno a un eje predominante, convertirán al conjunto en un ejemplo único de arquitectura en la Costa del Sol basado en los principios que Robert Mosher, aprendiz de Frank L. Wright. Rancho Domingo recoge características de las Casas de la Pradera y las Casa Usonianas, definidas con palabras de Wright:

> "Una casa modesta, un lugar para vivir que no aspira a tener ningún aire de grandes, salvo la grandiosidad que le confiere el hecho de expandirse horizontalmente, pegada al terreno. Será una compañera para el horizonte… Me da la impresión que la mujer norteamericana culta, digamos usoniana, se encontrará bien en ella. El hoy inevitable coche parecerá formar parte de ella. ¿Dónde termina el jardín y empieza la casa?, ¿Dónde empieza el jardín y termina la casa? Con todo, esta vivienda usoniana parece amar el terreno sobre el que se asienta con los nuevos sentidos de espacio, luz y libertad, a que dan derecho nuestros Estados Unidos de Norteamérica"[14].

LA CASA LODGE, 1967

Otra obra de Robert Mosher en Marbella es la villa Lodge, una vivienda para el Embajador de Estados Unidos en España, John David Cabot Lodge. Pertenecía a una importante familia de la ciudad de Boston, su hermano Henry Cabot Lodge, ocupaba un destacado lugar en la política americana. El embajador Lodge presumía a menudo de su casa diseñada por su amigo americano "my house is allways smiling". Fue proyectada en el año 1967 y firmada por el arquitecto Pablo Cantó Iniesta, miembro del GATEPAC (Fig. 7).

14. PFEIFFER, B. B., *"Las Casas de Frank Lloyd Wright"*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 47.

Fig. 8. El Remanso desde el Jardín (imagen del autor).

EL REMANSO, 1971

Es la casa del arquitecto Mosher, situada en Marbella, el proyecto se redacta en el año 1971, y fue firmado por el arquitecto Pablo Cantó Iniesta (Fig. 8).

Apoyada sobre una ladera orientada al Suroeste, aparece la casa "El Remanso", podemos descubrir las pautas del maestro Wright, los ejes se intersectan y se relacionan mediante tangencias y visiones cruzadas; la planta no es focal sino que está dominada por un dinamismo abstracto; la sala principal de la casa, de doble altura, no está en el mismo nivel que el comedor, el cual es en realidad un balcón volcado sobre ella. Un alargado jardín rectangular fuga las vistas desde la casa a Sierra Blanca. Mediante plataformas, peldaños, la casa aparece bajo la sombra de los árboles que la rodean, el lugar calmado y la armoniosa atmósfera en la naturaleza para cuya consecución fue construida por Robert, K. Mosher y la llamó "El Remanso". Fue su casa-estudio que le permitió vivir y trabajar en la continuidad de idea y de acción que para él representaba la arquitectura, y en particular su "Little Fallingwater", su refugio.

En este proyecto de pequeño tamaño, maneja el espacio definido por la cubierta y los muros de cerramiento, la utilización de elementos como la chimenea, la escalera y, como él llamaba, “el puente”, que comunica en el nivel de acceso a las dos alas de la casa. Aunque este tratamiento espacial tiene su origen en las “Casas de la Pradera”, el desarrollo vertical y los dos ejes claramente definidos provienen del lenguaje utilizado por Frank Ll. Wright en las casas californianas: La casa Storer, La casa Freeman o La casa Ennis.

Robert Mosher acompañó en un viaje a California a Wright, y visitó todas estas construcciones de los años 20, siendo La casa Storer su preferida; ésta, al igual que en “El Remanso”, basa su composición en un desarrollo vertical y dos ejes horizontales; uno que sigue la línea de máxima pendiente del terreno, continúa en el exterior ordenando el espacio de la piscina y se remata mediante un pequeño quiosco o cenador; y otro, perpendicular, que relaciona los espacios servidores.

La casa Storer es una referencia para Mosher, construida sobre una zona elevada, disponía de buenas vistas, hacia la montaña, el mar y la ciudad, situación similar a “El Remanso”, al tiempo que sería visible para cualquier observador situado en zonas superiores a la colina. La casa se orienta hacia el sur, extendiendo la terraza de acceso hacia el límite de la parcela como ya había hecho Wright en la Casa Ennis, de la cual la casa Storer se considera una evolución.

En el interior, el eje predominante ordena las estancias principales de la casa desde el acceso hasta el jardín, el eje perpendicular ordena los dormitorios, la cocina y otras dependencias a través del puente. La sala de estudio y el “refugio”, el área situada en torno a la chimenea “el hogar”. En su vivienda Robert Mosher recoge todas las reglas del espacio doméstico de Wright, de las casas usonianas su economía, de las casas textiles su composición vertical, de las casas de la pradera sus tres niveles de luz, (cenital, sobre la cornisa y paramentos verticales), la fluidez del espacio, definiéndolo sin barreras, la cubierta en contacto directo con las estancias principales, el uso de los materiales, el “refugio”, junto a la chimenea, el manejo de la escala humana que permite convertir la escala de los espacios a doble altura en espacios necesarios y habitables.

COMUNICACIONES
LOS VIAJES HACIA ESPAÑA

MARÍA BARBEITO
La influencia de la arquitectura española en H. H. Richardson

ELISA CEPEDANO BETETA
Robert Mosher, mirada abierta y sueño de viajar

CARLOS DE SAN ANTONIO GÓMEZ
El viaje de Alvar Aalto a España en 1951. Luces y sombras

NADIA FAVA
"Extraneidad" en la arquitectura de Antoni Bonet Castellana

MARISA GARCÍA VERGARA
Georges Bataille y España: el viaje interior

JOSEP-MARÍA GARCÍA-FUENTES
"Neue deutsche baukunst / nueva arquitectura alemana" en Lisboa, Madrid y Barcelona, 1941-1942. Sobre la exposición, sus resonancias, y el viaje de Albert Speer a España

JULIO GARNICA
1950, souvenir: Gaudí

EDUARDO JIMÉNEZ MORALES, INGRID C. VARGAS DÍAZ, CARLOS J. ROSA JIMÉNEZ, RICARD PIÉ NINOT
El viaje y la estancia temporal del viajero. Orígenes del hotel turístico en España

CARLOS LABARTA AIZPÚN
Le Corbusier, conferenciante y viajero: el itinerario como verdad 1928-1931

SALVADOR LIZARRAGA
El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929

CRISTINA LÓPEZ URIBE
Gaudí en la mente de Juan O'Gorman

JAVIER MARTÍNEZ-GONZÁLEZ, DANIEL WEISS
La maleta de Sigfried Giedion

FRANCISCO JAVIER MUÑOZ FERNÁNDEZ
Presencias y ausencias de Le Corbusier y Walter Gropius en el País Vasco

ENRIQUE NARANJO
¿Para qué vendrá la gente aquí? Rossi, Sevilla y un corral de vecinos

JOSEFINA POZAS GUZMÁN
Los viajes de un maestro. El viaje como acontecimiento. El saber ver

LOURDES ROYO NARANJO
Turismo y mediterráneo: nexos comunes de una historia de viajes y descubrimientos

BRETT TIPPEY
Bienvenido mister Neutra: modernización y humanismo en el primer viaje de Richard J. Neutra a España, 1954

PAOLA TOSOLINI
A love pilgrimage. Luigi Figini's travels to Ibiza and the lessons of vernacular architecture

LA INFLUENCIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN H. H. RICHARDSON

María Barbeito

EL DESCUBRIMIENTO ARTÍSTICO DE ESPAÑA. EVOLUCIÓN DEL INTERÉS ARTÍSTICO POR ESPAÑA A PARTIR DEL S. XVIII

A lo largo del siglo XVIII, España pasó de ser un país aislado y relativamente poco atractivo a un lugar que los artistas extranjeros van a querer visitar como complemento necesario a su formación. El primero de los factores que favorecieron este aumento de interés por España fue la llegada al trono de la dinastía de los Borbones en 1700, que dio lugar a una internacionalización del arte cortesano. El intercambio se produjo en ambos sentidos, y no sólo se importaron artistas sino que también se intentó potenciar la difusión del arte español. Se creó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que tenía entre sus objetivos el estudio y la recuperación del Patrimonio, lo cual facilitaría su divulgación dentro y fuera de España.

Los inicios del romanticismo impulsaron el orientalismo como alternativa al clasicismo del *Grand Tour*, con La Alhambra como cita obligada. España era vista como un lugar apasionante, exótico y pintoresco, lo cual empezó a atraer a numerosos artistas y diletantes británicos y franceses[1]. La resistencia heroica frente a la ocupación francesa potenció aún más esta imagen romántica y tanto pintores como escritores popularizaban con sus obras las temáticas y los personajes españoles.

La exposición al público de las pinturas pertenecientes a las antiguas colecciones reales contribuyó a estimular esta atracción[2]. En 1819 abrió el que hoy conocemos como Museo del Prado, y en París buena parte de las obras expoliadas en la guerra –que la debilidad del gobierno de Fernando VII no había sido capaz de recuperar– permitieron abrir la *Galerie Espagnole* del Louvre, donde se expusieron casi 500 cuadros españoles. Los pintores hispanistas empezaron entonces a gozar de una gran popularidad, ganándose además el elogio de los críticos. Un claro ejemplo fue Edouard Manet, que sólo con *El guitarrista español* (1861) fue finalmente aceptado en el *Salon*. Siete años después, en 1868, al ganador del *Prix de Rome*, Henri Regnault, se le permitió cambiar su viaje a Roma por una estancia en Madrid.

El realismo en pintura coincidió con el nacimiento de la fotografía. Justo al lado del *Salon*, estaba la exposición de la *Societé Française de Photographie*, donde también eran populares las imágenes de España. Los primeros fotógrafos extranjeros que recorrieron nuestro país fueron el inglés Charles Clifford y el francés Jean Laurent. Ambos expusieron y vendieron sus fotos tanto en España como en Londres y París[3].

1. La fascinación por la Alhambra se prolongaría durante todo el siglo XIX. En los años 40 vio la luz en Inglaterra la publicación más influyente y detallada sobre arquitectura árabe en España: JONES, Owen y GOURY, Joules, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra*, London, 1842-45. En 1851 Jones diseñaría en el Crystal Palace de Londres los *Fine Art Courts*, patios que pretendían llevar al visitante a través de la historia del diseño y el ornamento. Destinando uno de ellos a la arquitectura de la Alhambra, Jones la convertía en un tipo, equiparándola en importancia a la arquitectura egipcia, la griega y la romana.
2. Sobre el descubrimiento artístico de España por parte de los pintores europeos ver STRATTON, Suzanne L., *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain: 1800-1900*, cat. exp., The Equitable Gallery, Nueva York, 1993.
3. Ver PIÑAR SAMOS, Javier y SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos, "Clifford y los álbumes de la Academia", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2004, n. 98 y 99.

En nuestro país, en la segunda mitad del siglo XIX, se volvió a manifestar una creciente atención al Patrimonio Arquitectónico. Se promovió la creación de una Escuela de Arquitectura y se fundó la Comisión de Monumentos. Ambas van a jugar un papel fundamental en la ambiciosa obra *Monumentos Arquitectónicos de España*, publicada en Estados Unidos como *Masterpieces of Spanish Architecture. Romanesque and allied styles* en 1925[4]. Como ya indica el título, en esta edición americana se recogen sobre todo láminas pertenecientes a la arquitectura románica. También se va a reflejar la revalorización de este estilo en una de las publicaciones extranjeras más importantes de la época sobre nuestra arquitectura: *Some account of Gothic Architecture in Spain* (1865) del arquitecto inglés G.E. Street, que a pesar de su título, recoge un gran número de monumentos románicos.

Aunque algo más tarde y en menor medida, la pasión por España también llegó a Estados Unidos, pero lo cierto es que muy pocos artistas americanos viajaron a Europa para completar su formación antes de la década de los 70. Dos excepciones fueron los arquitectos Richard Morris Hunt y H.H. Richardson.

LA INFLUENCIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN H. H. RICHARDSON

H.H. Richardson fue el segundo arquitecto americano que fue a estudiar a *L'École des Beaux Arts* después de Richard Morris Hunt[5]. Sin duda los seis años que pasó Richardson en *L'École*, de 1859 a 1865, fueron decisivos para su formación como arquitecto[6]. Allí aprendió la metodología de hacer esquemas conceptuales claros de la organización del edificio, algo que le sería útil a lo largo de toda su carrera. Además, durante su estancia en París, Richardson se vio influenciado por los debates estilísticos que tenían lugar entonces, centrados no sólo en estilos clásicos sino también en los medievales. En estos años empezó a formar su biblioteca en la que se encontraban todos los tratados fundamentales de la época, tanto de Viollet como de Reynaud y también los ingleses de Pugin y Ruskin[7]. Hay diferentes opiniones en cuanto a la postura de Richardson con respecto a las diversas teorías, sin embargo lo verdaderamente importante es el hecho de que se viera envuelto en cierto modo en estas discusiones sobre qué estilo adoptar[8].

En Estados Unidos, al igual que sucedió en Europa, ninguno de los diferentes *revivals* logró la autoridad necesaria para erigirse como estilo de la modernidad. La imitación superficial de las formas de un pasado que ni siquiera les pertenecía a ellos no podía ser la expresión de los nuevos tiempos. Era necesario abstraer las lecciones esenciales de esas arquitecturas pasadas para llegar a una síntesis genuinamente distinta que respondiera a las nuevas necesidades. Se lograría así un vocabulario propio, adecuado para la sociedad de su tiempo. Richardson fue el primer arquitecto americano con la suficiente visión intuitiva para empezar a demostrarlo. Para ello tuvo que formarse, experimentar y conocer muchas arquitecturas.

En el verano de 1882, diecisiete años después, Richardson volvió a Europa en un viaje de descanso que sin embargo significaría mucho más que unas vacaciones para el arquitecto, influyendo fuertemente en la concepción de sus últimas obras. Su recorrido incluyó el sur de Francia, el norte de Italia y el norte de España. Las altas temperaturas le impidieron llegar a Roma y bajar más

4. *Masterpieces of Spanish Architecture. Romanesque and allied styles. One hundred plates from Monumentos Arquitectónicos de España. With text by John V.Van Pelt*, Library of Architectural Documents, volume IV, Ed. Eugene Clute, New York, 1925. Se trata de un extracto de 100 láminas de diferentes entregas de *Monumentos Arquitectónicos*. Todas ellas de estilo latino-bizantino (hoy prerrománico), románico y románico tardío. Como señala Van Pelt en el prólogo el románico español es un estilo con carácter propio, diferente al europeo, y por ello es necesario darlo a conocer.
5. Hunt difundiría el estilo Beaux Arts en EEUU: cuando volvió de Europa, creó la primera escuela de arquitectura, y uno de sus alumnos fundaría después los dos primeros programas universitarios de arquitectura en el MIT (1866) y en Columbia (1881). Participó en la *World´s Columbian Exposition* de 1893 y en el movimiento de la *City Beautiful*. Sobre este arquitecto ver BAKER, Paul, *Richard Morris Hunt*, MIT Press, Boston, 1980.
6. Para los estudios de Richardson en *L'École des Beaux Arts* ver CHAFEE, Richard, "Richardson's records at the Ecole des Beaux Arts", en *JSAH 36*, 1977, n. 3, pp. 175-88.
7. Ver O'GORMAN, James F., "Documentation: An 1886 Inventory of H.H.Richardson's Library and Other Gleanings from Probate", en *JSAH* 41, 1982, n. 2, pp. 150-155.
8. Sobre la influencia de los debates estilísticos en Richardson ver GREENWELL GROSSMAN, Elizabeth, "H. H. Richardson: Lessons from Paris", en JSAH 67, 2008, pp. 387-411 y O'GORMAN, James F., *H. H. Richardson: Architectural Forms for an American Society*, U. of Chicago Press, Chicago, 1987.

allá de Toledo, pero lo que vio fue suficiente para impresionarle y cambiar su forma de hacer arquitectura. Aunque el viaje ha sido subestimado por algunos autores, según el propio Richardson fue absolutamente revelador[9]. Llegó a afirmar que sólo después de este viaje se sentía preparado para hacer sus mejores obras. En concreto, su paso por España, parece que fue especialmente importante: de las diez cartas que Richardson envió a su mujer desde Europa, cuatro son desde España, y el único dibujo que incluye en ellas representa la decoración mudéjar en la fachada de la Seo de Zaragoza[10].

La insistencia de Richardson en conocer nuestro país, superando las dificultades que dejaron atrás al resto de sus compañeros de viaje con excepción de su fiel aprendiz Herbert Jacques, es cuanto menos intrigante. Seguramente durante su estancia en *L'École*, Richardson se había contagiado de la fascinación por España que bullía en la capital francesa en los años sesenta. Sabemos que poseía el libro de G.E. Street sobre la arquitectura gótica en España (que en realidad repasaba todo el periodo medieval), y que el cimborrio de Salamanca le había cautivado hasta el punto de plasmarlo en la obra que le encumbró, la Trinity Church[11]. Los cimborrios del tipo salmantino son ejemplos muy particulares de la fusión de la arquitectura occidental con la oriental que no se pueden encontrar en ningún otro país de Europa. Pertenecen a la última etapa del románico español, ya transitivo. Originalmente fueron pensadas como cúpulas sencillas, seguramente sobre pechinas, sostenidas por pilares románicos. Pero cuando llegó la hora de la cubrición, se construyeron estos originales cimborrios, a caballo, según Lambert, entre las cúpulas gallonadas bizantinas y musulmanas y las bóvedas de ojivas francesas, lo cual les dio un aire oriental inconfundible[12]. En particular el cimborrio de Salamanca es elogiado por Street por su originalidad en la incorporación de ventanas que proporcionan luz al interior.

Un análisis pormenorizado del itinerario seguido por Richardson deja claro que en su viaje a España perseguía unos objetivos concretos. Obviamente no estaba interesado en el pintoresco sur que con tanta fuerza había atraído a los románticos durante todo el siglo. Quizá lo que buscaba era una flexibilidad en la mezcla de estilos que no se podía encontrar en Francia ni en Inglaterra, ni siquiera en Italia. Esta fusión se había producido de forma natural en España a lo largo de la historia; respondía perfectamente a las inquietudes de un estadounidense sin tradiciones y con la capacidad de combinar libremente los elementos estilísticos. Probablemente para Richardson supuso una revelación: aquí estaba la muestra de lo que se podía hacer, y con buenos resultados.

En su última etapa como arquitecto, desde su vuelta de Europa hasta que murió en 1886 Richardson proyectó algunos de los edificios más importantes de su carrera. Entre ellos, los que él consideraba sus obras maestras: el Edificio de los Juzgados y la Cárcel del Condado de Allegheny en Pittsburgh y los almacenes Marshall Field's en Chicago[13]. No sólo se convirtieron en un modelo para muchos otros edificios por todo Estados Unidos sino que además ambos supusieron un avance con respecto a la búsqueda de una arquitectura apropiada para la modernidad; un avance para la sociedad americana y también para el propio Richardson.

El primer y suntuoso edificio de los juzgados del Condado de Allegheny, fue diseñado entre 1834 y 1835 con formas neoclásicas por el arquitecto inglés

9. Según Hitchcock este viaje sólo sirvió para confirmar lo que ya sabía y no supuso ninguna influencia sustancial en sus últimas obras. Sin embargo O'Gorman defiende que fue un viaje de inmensa importancia en lo personal y en lo profesional.
10. Las cartas originales se encuentran en los Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C., rollo 1184. Un extracto de las mismas fue publicado en O'GORMAN, James F., "On Vacation with H. H. Richardson: Ten Letters from Europe, 1882", en *Archives of American Art Journal*, 1979, Vol.19, n.1, pp. 2-14.
11. STREET, G. E., *Some account of Gothic Architecture in Spain*, John Murray, London, 1865, pp. 80-82.
12. Ver LAMBERT, Élie, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 59-71. También Torres Balbás defiende este argumento.
13. *"If they honor me for the pigmy things I have already done, what will they say when they see Pittsburgh finished?"* H.H. Richardson a su médico el mismo día en que murió, después de decir que lo que quería era "vivir dos años más para ver los juzgados de Pittsburgh y los almacenes de Chicago terminados"; citado en MARIANA GRSIWOLD VAN RENSSELAER, *Henry Hobson Richardson and His Works* , Dover, New York, 1969.

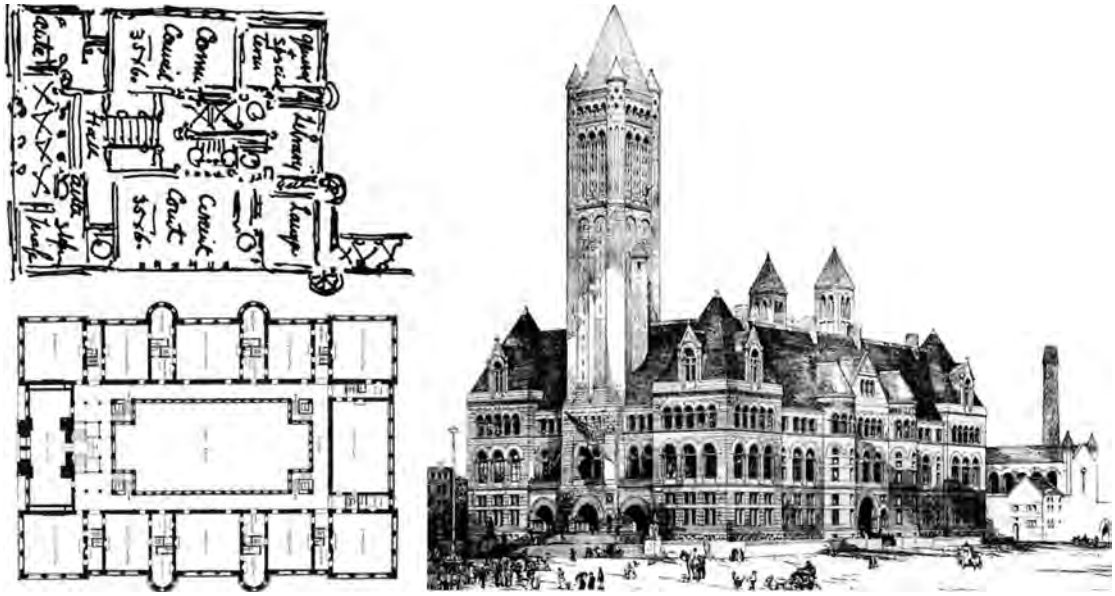


Fig. 1. Edificio de los Juzgados y la Cárcel del Condado de Allegheny en Pittsburgh, H. H. Richardson, 1884-86. Arriba a la izquierda esquema autógrafo de H. H. Richardson de la planta de los juzgados (publicado erróneamente como planta del Ayuntamiento de Albany en GRISWOLD VAN RENSSELAER, Mariana, *Henry Hobson Richardson and His Works*, Dover, New York, 1969); abajo a la izquierda planta de los juzgados; a la derecha perspectiva del edificio.

John Chislett[14]. Cuando en 1882 fue destruido por un incendio se convocó un concurso para construir un nuevo edificio de juzgados y una cárcel en el mismo lugar, y en 1884 se anunció que H. H. Richardson era el ganador[15]. A su muerte, en 1886, la cárcel estaba terminada pero las obras de los juzgados tuvieron que ser finalizadas por la firma que le sucedió, Shepley, Rutan y Coolidge.

Lo novedoso en el proyecto de Richardson para los edificios de Pittsburgh no es la distribución en planta, perfectamente resuelta como cabía esperar después de su aprendizaje de los principios clásicos en *L'École des Beaux Arts*. Incluso la adaptación de una composición rigurosamente académica como respuesta a una nueva función era algo que ya había sido ensayado en la arquitectura neoclásica de su tiempo, tanto en Europa como en Estados Unidos. El propio Richardson ya lo había hecho en varias ocasiones en edificios institucionales como el Ayuntamiento de Albany (1880-83) e incluso en otro edificio de juzgados en Hampden (1871-74) aunque de menor escala que el de Pittsburgh. Lo que resultó sorprendente fue la decisión de combinar una brillante solución en planta desde el punto de vista clásico con un estilo "no clásico". Ciertamente "no clásico" en el sentido de que no recreaba los estilos de la arquitectura griega o romana, pero también "no clásico" porque era moderno. Aunque se considera que se basó en la arquitectura románica –de hecho el *Richardsonian Romanesque* es un estilo consolidado en la historiografía de la arquitectura americana– lo cierto es que Richardson superó aquí definitivamente la recuperación de estilos antiguos que caracterizaba toda la arquitectura del siglo XIX, consiguiendo, por fin, un nuevo estilo. El hecho de que para ello utilizara elementos basados en arquitecturas del pasado no le resta modernidad (Fig. 1).

En sus explicaciones de los dibujos para el concurso de los juzgados y la cárcel de Pittsburgh, Richardson exponía los factores que habían condicionado el proyecto; uno de los más importantes era el alto nivel de contaminación de la ciudad, que había ensuciado y degradado el edificio anterior de Chislett[16].

14. Este estilo predominaba en los edificios institucionales desde que Thomas Jefferson, el padre de la democracia americana, lo eligió para representar los valores de la nueva república, en su doble calidad de estadista y arquitecto. El primer ejemplo fue el Banco de Pennsylvania, seguido del Capitolio de Washington.

15. Ver VAN TRUMP, J.D., *Majesty of the Law: The Court Houses of Allegheny County*, Pittsburgh History and Landmarks Foundation, Pittsburgh, 1988.

16. RICHARDSON, H. H., "Explanation of the competition drawings" (enviado a la Comisión del Condado de Allegheny en diciembre de 1883; ahora en la Houghton Library, Harvard University); citado en VAN TRUMP, J.D., *Majesty of the Law*, pp. 54-59.

Fig. 2. De izquierda a derecha: Torre nueva o inclinada, Zaragoza, 1504 ; torre de los juzgados del Condado de Allegheny, Pittsburgh, H. H. Richardson,1884-86; patio interior de los juzgados.

La solución en planta en torno a un gran patio que proporcionaba luz suficiente a todas las estancias, y el sistema de ventilación, que Richardson diseñó siguiendo el del Palacio de Westminster, fueron los dos aspectos fundamentales que el jurado valoró a la hora de proclamarle vencedor del concurso[17]. Además, Richardson explicaba que había que evitar los elementos ornamentales porque solo acumularían suciedad. El carácter monumental del edificio debía basarse exclusivamente su composición volumétrica, su masividad y la relación entre huecos y partes sólidas de sus fachadas. Como si de un castillo medieval se tratara, el conjunto de los juzgados y la cárcel dominaba la ciudad hasta que llegaron los rascacielos, por lo que también era muy importante la silueta animada por varias torres[18].

La torre principal de los juzgados, ha sido frecuentemente denominada *campanile*. Sin embargo, poco tiene que ver con los ejemplos italianos que Richardson pudo ver en Florencia o en Venecia. Solamente se entiende la comparación referida a la proporción y a la relación con el resto del edificio. Tampoco se parece a ninguna torre anterior de Richardson excepto en algunos elementos concretos. La parte superior de la torre del Ayuntamiento de Albany es similar en cuanto a la forma y distribución de los huecos. Las esquinas cilíndricas también las había utilizado previamente, en su reinterpretación del cimborrio salmantino en la Trinity Church, pero con esta proporción, a lo largo de toda la torre, resultan aun más impresionantes. La torre cuadrada pierde rigidez, y las fachadas adquieren un gran movimiento. Esta modulación recuerda a la de la torre inclinada de Zaragoza (s. XVI), que Richardson vio antes de que fuera demolida –y que le encantó, según su compañero de viaje Herbert Jacques. Las dos torres del patio interior se parecen a los ejemplos románicos españoles, de extrema sencillez y eficacia en la ornamentación de sus fachadas (Fig. 2).

En cuanto al espacio interior, el vestíbulo con la gran escalera revela las influencias piranesianas y de los hermanos Dance. Las bóvedas de arista apo-

17. Ver GRISWOLD VAN RENSSELAER, Mariana, *Henry Hobson Richardson and His Works*, Dover, New York, 1969.
18. Ver HENDERSON FLOYD, Margaret, *Henry Hobson Richardson. A Genius for Architecture*, Monacelli, New York, 1997. Sugiere que Richardson adaptaba sus proyectos al entorno, contrastando la solución pintoresca de los edificios de Pittsburgh, rodeados de un terreno montañoso y la solución urbana de Chicago, que respondía a la malla reticular de la ciudad sin intentos de relacionarlo con un paisaje natural.

Fig. 3. De izquierda a derecha: Panteón de los Reyes en San Isidoro de León; interior del Austin Hall, H. H. Richardson, 1882-84; interior de los juzgados del Condado de Allegheny, Pittsburgh, H. H. Richardson,1884-86.

Fig. 4. De izquierda a derecha: Fachada de la Casa de doña María la Brava, Salamanca, h. 1485; entrada a la cárcel del Condado de Allegheny, Pittsburgh, H. H. Richardson, 1884-86.

yan en pilares muy bajos, repitiendo las proporciones de los arcos exteriores. En las fachadas, compuestas por impresionantes bloques de granito, estos arcos bajos contribuyen a dar sensación de solidez, de que el muro es pesado. En el interior, se consiguen unos espacios recogidos pero a la vez magnificentes, con los que Richardson ya había experimentado dos años antes en el Austin Hall. Estas proporciones eran frecuentes en el en el románico francés y en el español. Un claro ejemplo de este último es el Panteón de San Isidoro de León, que el americano visitó y por el que quedó cautivado[19] (Fig. 3).

Las dovelas gigantes que Richardson utilizó en los edificios de Pittsburgh, y más tarde, a menor escala en la Glessner House, las había visto por primera vez en España[20] (Fig. 4). Son la única influencia directa reconocida de la arquitectura española tras su viaje en 1882. En varios edificios anteriores, como la Crane Public Library o la propia Trinity Church, Richardson había utilizado el color para enmarcar puertas y ventanas.

Después había ensayado con el relieve y un solo material en las fachadas de ladrillo del Sever Hall. Quizá por eso le fascinó la decoración mudéjar de la Seo dos años después. Volvería a utilizar este recurso en la New London Station en 1885. En los Juzgados y la Cárcel de Allegheny irá un paso más allá, prescindiendo del uso del color y del relieve. La continuidad en la superficie

19. Así lo afirma Herbert Jacques en la descripción del viaje que aparece en el libro de Mariana Griswold Van Rensselaer (GRISWOLD VAN RENSSELAER, Ibid.) Aunque no especifica el nombre de la Iglesia era sin duda San Isidoro de León, ya que Richardson la cita en sus cartas.

20. Herbert Jacques, sobre su estancia en Zaragoza: *"And here too we found doorways with voussoirs eight feet long - in the Pittsburgh jail one may see the effect".*

Fig. 5. De izquierda a derecha: Edificio de almacenes Marshall Field's, Chicago, H. H. Richardson, 1886; Glessner House, Chicago, H. H. Richardson, 1886.

de la fachada hace aún más evidentes las relaciones entre sólidos y vacíos, ya que no hay ningún elemento que altere su percepción. Esta austeridad en cuanto a la ornamentación se aplica incluso con mayor intensidad en las fachadas interiores del patio, completamente abiertas. Aquí el arquitecto lleva al máximo posible la síntesis del muro de granito, teniendo en cuenta que es estructura portante.

Al final, la parte sólida se reduce a los arcos y los pilares entre ellos, es decir a la expresión de las propias fuerzas estructurales. Aunque Richardson no pasó por Segovia, tenía en su colección una fotografía del acueducto, clara imagen de la simplicidad que se perseguía aquí.

En un primer esquema de la planta para los Juzgados de Pittsburgh podemos ver cómo la idea de un volumen de caja –palabra ésta que nos transporta directamente hacia la arquitectura moderna– delimitado por un muro continuo perforado por huecos, ya estaba en la cabeza del arquitecto cuando afrontó el proyecto. Aún no existían los volúmenes semicirculares de las fachadas laterales ni los pabellones de esquina de la fachada trasera, y sólo se rompe la continuidad de la caja en la fachada delantera (Fig. 1).

En este sentido, su primer edificio comercial en Boston, el Hayden Building (1875), es un anticipo que culminará en los almacenes Marshall Field's (1885-87), donde Richardson logrará construir un volumen sintético que es la expresión de una absoluta modernidad formal[21]. Sin duda en este caso las exigencias programáticas eran menos complejas que en los edificios de Pittsburgh, y podían resolverse con una planta sencilla que diera lugar a un volumen más sólido y conciso. Tampoco hay prácticamente ornamentación, exceptuando la cornisa superior. La misma impresión da la Glessner House, cuya fachada exterior, aunque cuenta con algo más de riqueza decorativa, se percibe como un paño de granito continuo[22] (Fig. 5).

Además de su legado arquitectónico, Richardson dejó a sus discípulos una importante colección de fotografías que compró en su viaje y se llevó de vuelta a Estados Unidos[23]. De un modo u otro, a la luz de algunas de las obras de sus sucesores, queda claro que fue capaz de transmitirles su fascinación por España.

21. La solidez del Marshall Field´s recuerda al volumen de la Lonja de Zaragoza que Richardson calificó de soberbio. A este respecto ver ALONSO DEL VAL, Miguel, "H. H. Richardson: viajando por España", en *Ra*, 1998, n. 2, pp. 10-20.
22. El uso masivo que hacía de este material recuerda, según Hitchcock, a los edificios bostonianos de los años cincuenta. Ver HITCHCOCK, Henry-Russell, *The Architecture of H. H. Richardson and His Times*, MIT Press, Cambridge, 1966.
23. La colección de fotografías de H.H. Richardson se encuentra en la Frances Loeb Library, Graduate School of Design, Harvard University. La mayor parte de la colección está formada por fotografías de Francia, Inglaterra, Italia y España.

Fig. 6. De izquierda a derecha: Madison Square Garden, Nueva York, McKim, Mead & White, 1890; Fachada del Machinery Hall, Exposición Colombina, Chicago, Peabody & Stearns, 1893; Cold Storage Building, Exposición Colombina, Chicago, Franklin P. Burnham, 1893.

LA GIRALDA COMO ICONO DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN ESTADOS UNIDOS

En 1890 McKim, Mead & White construirían en Nueva York el Madison Square Garden, cuya torre basada en la Giralda sevillana, fue la primera evidencia después de Richardson del uso de un modelo procedente de la arquitectura española en Estados Unidos. Es un claro ejemplo de cómo los arquitectos americanos supieron apropiarse de la tradición europea para reconvertirla en una arquitectura que se enfrentaba sin prejuicios a la modernidad.

Que sepamos, ni McKim, ni Mead, ni White habían estado en España, aunque todos ellos completaron su formación en Europa. Sin embargo, McKim y White habían trabajado con Richardson, quien probablemente les transmitió su interés por la arquitectura española. La Giralda era un claro ejemplo de la libertad en la mezcla de estilos que había fascinado a Richardson y sin duda resultó también muy atractiva para McKim, Mead & White, figuras fundamentales del eclecticismo americano.

El hecho de que el Madison Square Garden fuera un edificio dedicado al entretenimiento del público, seguramente influyó en la decisión de los arquitectos de tomar la Giralda como modelo para la torre. Por un lado, transmitía un carácter festivo, inherente a todo lo español. Por otro, su pintoresquismo distinguía al edificio como algo único en la ciudad de Nueva York. Quizá fue esta necesidad de convertir el edificio en hito la que llevo a McKim y White a erigir una torre de apartamentos que el programa inicial no exigía. Aunque la imitación de la Giralda tuvo algunos detractores que lamentaban la poca originalidad de la solución, lo cierto es que la torre proyectada por McKim, Mead & White se convirtió en un prototipo para muchas torres en Estados Unidos[24]. Pocos años después, en 1893, ya se notaría esta influencia en algunos de los edificios para la Exposición Colombina de Chicago, en particular en las torres del Machinery Hall diseñado por Peabody & Stearns y la del Cold Storage Building de Franklin P. Burnham (Fig. 6). Aunque se trataba de estructuras efímeras, la arquitectura de la feria fue precisamente lo que más trascendió, influyendo durante décadas en todo el país y también marcando fuertemente el gusto popular. En comparación con las exposiciones universales anteriores, en la Exposición Colombina no se mostraba ningún avance tecnológico realmente importante: la maravilla a exhibir era la propia arquitectura de los pabellones.

24. Mariana Griswold van Rensselaer consideraba que era el mejor edificio de Nueva York, de una "belleza intrínseca", y que además supuso la revitalización de todo el barrio: ver GRISWOLD VAN RENSSELAER , Mariana, "The Madison Square Garden", en *Century*, 25 March 1894. Las críticas de la época recogidas por Van Rensselaer, se refieren sobre todo al hecho de que todos estos espacios con diversos usos, estuvieran en un contenedor único cuyo exterior no revelaba lo que ocurría en el interior. Este concepto era algo totalmente nuevo, que estaba siendo ensayado simultáneamente en Chicago, en el Auditorium de Adler y Sullivan (1889-90). Sus detractores lamentaban la poca originalidad de la solución y sus defensores clamaban la brillante integración y adaptación del modelo en el nuevo edificio.

Fig. 7. De izquierda a derecha: Electric Tower, H. Cobb, Pan-American Exposition, Buffalo, 1901-02; Torres en el Court of Palms, G. W. Kelham, Panama-Pacific Exposition, San Francisco, 1915.

El Machinery Hall estaba situado junto a los mejores edificios de la exposición en el *Court of Honor*, en torno al gran estanque. Tenía las columnatas más grandes y ornamentadas, y un aire monumental invadía todo el edificio. En el centro de cada una de sus dos fachadas se situaban dos pórticos de entrada, ambos coronados con una pareja igual de torres gemelas. Estas cuatro torres, señas de identidad del edificio, se construyeron con un estilo renacentista español que recuerda al cuerpo superior de la réplica de la Giralda utilizada en el Madison Square Garden. Teniendo en cuenta que la exposición estaba también dedicada al divertimento popular, seguramente los arquitectos consideraron que era el lugar perfecto para llevar el pintoresquismo hasta el extremo. La Giralda representaba el mejor ejemplo en cuanto a mezcla de estilos y culturas perfectamente imbricados. Sin duda, era el concepto idóneo para una exposición universal.

El Cold Storage Building estaba situado junto a la estación ferroviaria y por tanto era casi lo primero que veían los viajeros al llegar. Fue construido para mostrar los últimos avances técnicos en la fabricación de hielo además contenía una pista de patinaje en el piso superior. El edificio requería una enorme chimenea para la refrigeración, que fue disimulada como una torre, muy parecida a la del Madison neoyorquino. La torre destacó desde el principio por su belleza, y desgraciadamente después acabó siendo famosa por el incendio que desde ella se extendió al resto del edificio.

Las referencias a nuestra arquitectura no fueron lo único español en la feria; la exposición se celebraba con motivo del 400 aniversario del descubrimiento de América y España debía estar bien representada: se consiguieron reproducciones españolas de las tres carabelas, y se construyó una réplica del convento de la Rábida. Mayor aún fue el esfuerzo para conseguir que una persona de la realeza española, la infanta Eulalia, acudiera a la exposición: se trataba del primer miembro de la monarquía española que visitaba Estados Unidos[25]. Entre otras cosas, pudo ver el pabellón español, una reproducción de la Lonja valenciana realizada por Rafael Guastavino que ya entonces estaba triunfando como colaborador de los mejores arquitectos americanos. En el interior se exhibían cuadros de Sorolla, otra personalidad artística española en plena efervescencia profesional. Años después, con la fundación de la *Hispanic Society*, se convertiría en una figura clave para el hispanismo en Estados Unidos.

25. BORBÓN, Eulalia de, *Memorias de Doña Eulalia de Borbón ex Infanta de España. De 1864 a 1931*, Ed. Juventud, Barcelona, 1935.

La fascinación por la arquitectura española se va a consolidar después con cada nueva Exposición Universal en Estados Unidos: la Pan-American Exposition de Buffalo (1901-02), la Louisiana Purchase Exposition (1903-04), e incluso la Panama-Pacific, celebrada en San Francisco en 1915 (Fig. 7).

ARQUITECTURAS MÓVILES. PIEZAS DE ARQUITECTOS ESPAÑOLES EN LAS EXPOSICIONES EXTRANJERAS (1951-1958)

María Villanueva Fernández

"No se viaja por viajar, sino por haber viajado"
Alphonse Karr

A lo largo de la historia, el concepto *Arquitectura* ha suscitado grandes inquietudes, dando lugar a elaboradas reflexiones que tratan de definir su correcto significado[1]. Probablemente la más básica, es aquella que hace referencia al carácter móvil o inmóvil de la obra[2]. La arquitectura inmóvil, anclada al terreno, ha de ser necesariamente visitada para ser vivida. El carácter de arraigo que fundamenta esta arquitectura ha sido, es y será la barrera que distancia al hombre de un mayor conocimiento de la misma. En palabras de Alvar Aalto, "la arquitectura, por supuesto, está vinculada a lo local en el sentido de que está fijada en la tierra"[3].

Como respuesta a este inconveniente, el arquitecto tiene la necesidad de viajar para conocer y tener referencias que sirvan de base para su memoria arquitectónica ya que, después de todo, el arquitecto proyecta desde la experiencia del recuerdo. En contraposición existe otra arquitectura, la móvil[4], que tiene la facultad de viajar, es más, es ella la que visita al espectador. Se erige con ello en representante de sus autores en el mundo, corresponsal de unas ideas consumadas, de unas ideas construidas.

LAS EXPOSICIONES: EL VIAJE DE LOS OBJETOS

> "La conceptualización de la exposición como un medio de comunicación –*media exposition* la denominan algunos autores– es el resultado de un proceso evolutivo e interactivo entre los dos referentes que la propia exposición tiene y que ella misma pone en comunicación. Estos dos referentes son los objetos y el público"[5].

El viaje de los objetos ha resultado un factor reseñable en la evolución de la arquitectura a lo largo de los dos últimos siglos. Las muestras constituyen una fuente de conocimiento mucho más precisa y veraz que la obtenida de los románticos cuadernos de los viajes de los arquitectos. Ahora quienes viajan son los propios protagonistas: *las piezas proyectadas por arquitectos*. Estos objetos podían ser vistos sin necesidad de que los arquitectos tuvieran que viajar, eran ellos, los objetos, quienes se trasladaban a distintos destinos con la intención de mostrar al mundo lo que estaba sucediendo en materia de diseño en sus países de origen y fomentar el intercambio de las distintas ideas que iban surgiendo.

1. Si recordamos algunas de ellas: "el arte de levantar y de decorar los edificios construidos por el hombre, cualquiera que sea su destino, de modo que su aspecto contribuya a la salud, a la fuerza y al placer del espíritu" John RUSKIN), "La arquitectura es el arte de construir" (VIOLLET-LE-DUC Eugène) es posible apreciar que ofrecen una visión de los amplios límites que abarca este concepto.
2. Resulta especialmente interesante la división de la "*res privatae*" (cosas privadas) realizada en época romana. Establecía las categorías: *Res móviles y res inmóviles*. Las cosas mueble son las que pueden moverse materialmente; mientras que los inmuebles son los fundos, los edificios y en general las que por su naturaleza u otra causa no pueden ser transportadas de un lugar a otro. Lo que correspondería con *arquitectura Inmóvil y la arquitectura móvil.*
3. AALTO Alvar, "Nacional/Internacional", *De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, Madrid, 2000, p. 302.
4. Giedion aborda en su libro *La mecanización toma el mando,* algunas ideas sobre la arquitectura móvil. "En francés, la palabra mueble y la colectiva *mobilier* significaban originalmente móviles, géneros transportables. Los artículos no transportables eran los inmuebles, nuestros inmuebles término con el que todavía hoy se designa a casas y edificios" (GIEDION Siegfried, *La mecanización toma el mando,* Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 285.). Según la Real Academia Española, mueble significa: "cada uno de los enseres movibles que sirven para los usos necesarios o para decorar casas, oficinas y todo género de locales". Este concepto ha cambiado desde la Edad Media. Antes no eran artículos que se transportaban de una habitación a otra sino que, el concepto era algo más profundo: móviles que acompañan a su propietario allá donde él fuera, en un mundo nómada de constantes guerras.
5. GARCÍA BLANCO Ángela, *La exposición, un medio de comunicación,* Akal, Madrid, 1999, p. 5.

EXPOSICIÓN	AÑO	Nº ART
IX Trienal de Milán	1951/54/57	5
Bienales de Sao Paulo	1951/57	3
Exposición de Horticultura Hamburgo	1953	1
Exposición Internacional de Arte Moderno Sacro en Viena	1954	1
Bienal de Venecia	1955	2
Exposición Española en Milán	1956	1
Bienal Hispanoamericana de Arte	1956	1
Exposición Internacional de Arte Moderno Sacro Salzburgo	1956	1
Exposición de Bruselas	1958	5
Feria española en Helsinki	1959	1

Fig. 1. Listado de exposiciones extranjeras con participación española publicadas por la *Revista Nacional de Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura* en la década de los 50.

El modo más común de viajar para estos objetos era el de participar en los certámenes de arquitectura y diseño que tuvieron lugar a lo largo de la geografía mundial. Así, en la década de los 50, España participó en varias exposiciones internacionales consiguiendo resultados significativos en todas las áreas artísticas, también en materia de diseño. Las Trienales de Milán 1951/1953/1957, la Interbau de Berlín de 1957, la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, o las Exposiciones de Arte Sacro de Viena son algunos de los ejemplos más relevantes. En todas ellas se atisba un nexo común: la mezcla de lo contemporáneo y lo popular.

LA ARQUITECTURA MÓVIL, REPRESENTANTE DE ESPAÑA EN EL MUNDO

A lo largo de los años 50 se produce en España una modernización estética impulsada por las instancias oficiales de las que, en ocasiones, los arquitectos formaban parte. Era la época de apertura del Régimen; interesaba ofrecer una nueva imagen después de la desoladora situación producida por la guerra. Esta modernización era apoyada por intereses propagandísticos pero, fundamentalmente, por intereses económicos. El gobierno empezó a fomentar la participación de nuestros productos en exposiciones foráneas[6] como parte de esta estrategia general. Además las relaciones surgidas con grandes personajes extranjeros[7] acrecentaron la ilusión con la que los jóvenes arquitectos españoles abordaron este nuevo reto, participando en varias ocasiones en los certámenes de arquitectura y diseño de la década de los 50.

Las dos revistas de arquitectura nacionales, la *Revista Nacional de Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura*, ambas de gran relevancia en los años 50, se hicieron eco de la multitud de muestras que estaban teniendo lugar tanto dentro como fuera de las fronteras. Gran número de congresos y certámenes de diversa índole trataban de fomentar una nueva visión alejada de las catástrofes y decadencia derivadas de las guerras pasadas. Las páginas de estas dos publicaciones mostraban la gran variedad de eventos que se estaban desarrollando con aquel objetivo: desde exposiciones de pintura y escultura hasta muestras de agricultura, pasando por las de jóvenes estudiantes de arquitectura o de arquitectos de mayor renombre[8].

Alrededor de 85 artículos acerca de exposiciones de la década de los 50 fueron publicados en el interior de estas dos conocidas revistas. Artículos de arte sacro, reportajes sobre Ferias de Muestras nacionales e internacionales o análisis sobre exposiciones de obras extranjeras en ciudades españolas eran, entre otras, las publicaciones que acapararban la atención de los lectores. Mientras que las exposiciones organizadas por el Grupo R fueron las más estudiadas de entre las españolas, las muestras de carácter internacional con participación española que más repercusión tuvieron fueron las Trienales de Milán y la Exposición de Bruselas de 1958[9] (Fig. 1).

LA TRIENAL DE MILÁN

En 1923 se celebró la "Prima Mostra Internazionale delle Arti Decorative" en Monza, comenzando así con una serie de exposiciones que tenían lugar cada dos años. La última Bienal se llevó a cabo en 1930, y fue tres años más tarde, en 1933, cuando se inauguraría el ciclo de Trienales en el Palazzo d´Arte de Milán con la "Prima Triennale de Milano". Allí se expu-

6. *La Revista Nacional de Arquitectura* publicaba en dos ocasiones diferentes el discurso íntegro del Ministro de Comercio, José Antonio Girón, en el cual se ofrecía protección a esta disciplina industrial y animaba a relacionarse con el extranjero. ("El Diseño Industrial", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1955, 160, p. 1).

7. "Los discursos de Alberto Sartoris, Alvar Aalto, Bruno Zevi, Nikolaus Pevsner, Alfred Roth, Gio Ponti, etc. sirven para estimular a las primeras generaciones recién salidos de la Universidad en busca de una arquitectura moderna" (CAPELLA Juli, LARREA Quim, *Nuevo Diseño Español*, Gustavo Gili, Barcelona, 1991, p. 24).

8. Aquí se recogen algunas de las exposiciones que se publicaron en las revistas *Revista Nacional de Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura*: Festival de Britania (1951), Exposición Vaticana de Arte Sacro (1951), Exposición de Fernando Cavestany (1953), Exposiciones del Grupo R: "Arquitectura" (1953), "Industria y Arquitectura" (1954), Exposición de Obras y Construcciones Berlín (1957), etc.

9. Esta selección está basada en el número de artículos dedicados a ambas muestras en las publicaciones de la *Revista Nacional de Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura* en la década de los 50. En total, cinco sobre las Trienales (RNA: "Trienal de Milán", Luis M. Feduchi, 1951, 115, pp. 9-15; "Los premios de la Trienal de Milán", 1951, 120, pp. 21-22; "El pabellón español en la X Trienal de Milán", 1954, 156, pp. 25-31; "Crisis en la Trienal", Joaquín Vaquero Turcios, 1957, 191, pp. 32-36. CA: "IX Trienal de Milán", 1952/53, 45-50, pp. 15-16) y otros cinco sobre la Exposición de Bruselas (RNA: "Pabellón español en Bruselas. Concurso", 1956, 175, pp. 13-22; "Exposición Universal e Internacional de Bruselas", 1957, 188, pp. 7-13; "El Pabellón de España en la Exposición de Bruselas", 1958, 198, pp. 1-13; "Bruselas 58", 1958, 200, p. 33-34. CA: ""Expo 58" Bruselas", 1958, 32, pp. 37-40).

Fig. 2. Distintas secuencias del Pabellón español de José Antonio Coderch para la IX Trienal de Milán, 1951. Entre ellas, el cartel de E. Scheidegger para la muestra.

sieron obras de importantes representantes del Movimiento Moderno: Le Corbusier, Walter Gropius y otros muchos profesionales interesados en la materia. Tras la guerra, las Trienales continuaron celebrándose, y en los años 50 ya se habían convertido en el lugar de exposición por excelencia del diseño moderno[10].

Desde entonces, las Trienales han tenido un carácter marcadamente polémico, "cuyo objetivo principal era la imposición de los postulados de renovación artística y constructiva del 'arte moderno'[11]. No obstante, estos principios polémicos propugnados en estas muestras italianas ya hace tiempo que habían sido aceptados en todo el mundo y, como consecuencia, "habían pasado de revolucionarias a conservadoras de lo revolucionario"[12]. De hecho, las Trienales de Milán constituyen una de las más relevantes competiciones de carácter internacional en cuestión de artes decorativas e industriales, arquitectura, artesanía, diseño industrial, arte aplicado, etc., convirtiéndose en un importante reto para los participantes la obtención de algún galardón.

IX TRIENAL DE MILÁN (1951)

> "La célebre Exposición italiana Triennale ha tenido este año una particular importancia para los españoles por el éxito conseguido con la instalación del recinto de España, que ha realizado el arquitecto José Antonio Coderch de Sentmenat"[13] (Fig. 2).

Así comenzaba el artículo de Luis M. Feduchi dedicado a la primera Trienal de la década de los 50. Y no le faltaba razón al insigne arquitecto. Tanto las revistas especializadas como la prensa escrita se hacían eco del éxito de la exposición española, ya que el arquitecto José Antonio Coderch había merecido no sólo elogios de la crítica más acreditada, sino también un importante galardón[14] en el certamen. Sólo existía un aspecto que no convencía en absoluto a los críticos españoles, consideraban que la recurrencia a formas obsole-

10. Texto basado en: PANSERA Anty, *Storia e cronaca della Trienale*, LonganesiEtC, Milano, 1978.
11. J.R. de L, "Medalla de oro al pabellón de España en la XI Trienal de Milán", *Diario ABC*, Madrid, 24/12/1957, p. 43.
12. Ibid. p. 43.
13. FEDUCHI Luis, "Trienal de Milán", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1951, 115, p. 9
14. José Antonio Coderch obtuvo el "Gran Premio" con su instalación por el pabellón español.

tas del pasado basadas en la artesanía tradicional española no podía competir con las obras de carácter más industrializado de los demás países.

El arquitecto Joaquín Vaquero escribía en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (Vol. V. Año 1951): "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"[15]. Oriol Bohigas compartía la misma opinión y, valorando la obra de los escasos artistas que representaron a España, criticaba el hecho de recurrir "a los pintores y a los escultores, al arte románico catalán, a la impresionante obra de Gaudí (…) y a la arquitectura y los objetos decorativos de Ibiza para completar la selección"[16]. No obstante, desde Italia, Gio Ponti valoraba más positivamente el trabajo realizado por España, publicando sus opiniones en la revista Domus:

> "La Spagna ha un modo suo propio di essere presente nell´arte e nella cultura moderna: niente scuole, niente teorie, niente polemiche, niente movimenti (…) Nella architettura moderna, niente programmi, niente avanguardia teorica, ma la più moderna essénziale purezza architettonica è già nelle secolari anonime construzioni popolari di Ibiza; e Gaudi, il più straordinario architetto dell´ultimo secolo, è spagnolo. La Spagna, potreemos dire, nell´arte è aristocratica e popolare, non democratica: la sua è una aristocrazia di temperamenti non educati ma sorti come miracolo directtamente da un terreno popolare anonimo, prodigiosamente potente di inventiva e di poesia (…) Questa è la Spagna che l´arch. Coderch ha inteso presentare alla Triennale –e questo è effettivamente l´emozionante fenomeno spagnolo, per gli altri paesi– (…) Noi siamo spinti, dopo questa mostra, a un viaggio in Spagna e alla attesa impaziente della próxima Triennale"[17].

La instalación se había construido en un pequeño espacio de escasos 6x7 metros. En la zona derecha, Coderch dispuso un tejido de paja que había llevado desde España, similar a una alfombra de cabos largos, sobre el que colocó cuadros de Miró, pitos de Ibiza, cacharros de Cáceres y esculturas móviles de Ferrant. En la zona izquierda, sobre fondo verde, un gran elemento de madera dispuesto a modo de persiana exhibía diversas fotografías. El plano verde volvía sobre la pared del fondo que estaba pintada de rojo. En el centro una mesa de formas curvas y poca altura contenía distintas esculturas y trabajos de artesanía. Para terminar, una mesa y unas sillas de madera completaban la instalación.

Este sugerente espacio, que según Luis Feduchi producía "primero sorpresa, por la fuerza de los colores, y después admiración, por el buen gusto de su instalación y el gran acierto en la selección de los elementos que se han expuesto"[18]; era visto así por los ojos del país organizador: "*la Spagna, L´Austri, la Francia, la Danimarca, la Svizzera gareggiavano in eleganza e raffinatezza, esponendo le proprie produzioni industriali e artigianali più à la page, con dovizia di "invenzioni*"[19].

Pero esta no sería la última ocasión en que una instalación española triunfase en la Trienal de Milán.

X TRIENAL DE MILÁN (1954)

En 1954 otro arquitecto, Ramón Vázquez Molezún, rodeado de grandes artistas como Amadeo Gabino y Manolo Sánchez Molezún (componentes del grupo MOGAMO), continuó con la trayectoria marcada por Coderch en la

15. VAQUERO TURCIOS Joaquín, "Exposición Internacional de Artesanía", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1953, 142, p. 27.
16. BOHIGAS Oriol, "9 comentarios a la 9ª "Triennale de Milano", *Cuadernos de Arquitectura*, 1952-53, 15-16, p. 50.
17. "España esta presente en el Arte y en la Cultura moderna de una manera propia y particular: ninguna escuela, ninguna teoría, ninguna polémica, ningún movimiento (...). En la arquitectura moderna, ningún programa, ninguna vanguardia teórica; pero la más moderna y esencial pureza arquitectónica existe en la anónima construcción popular de Ibiza; y Gaudí, el más extraordinario arquitecto del último siglo, es español. España podríamos decir es en el arte aristócrata y popular, no democrática; es una aristocracia de temperamento, no educado sino nacido directamente, como un milagro, de un terreno popular anónimo, prodigiosamente potente y lleno de inventiva y de poesía. (...) Ésta es la España que el arquitecto Coderch ha tratado de presentar en la Trienal - y esto es efectivamente el emocionante fenómeno español para otros países (...) Nos sentimos impulsados, después de esta muestra, hacia España en espera impaciente de la próxima Trienal." (PONTI Gio, "Spagna", *Domus*, 1951, 260, p. 22)
18. FEDUCHI Luis, "Trienal de Milán", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1951, 115, p. 9.
19. PANSERA Anty, *Storia e cronaca della Trienale*, LonganesiEtC, Milano, 1978, p. 383.
"España, Austria, Francia, Dinamarca, Suiza compitieron en elegancia y sofisticación, exponiendo su producción industrial y la artesanía en una página, con una gran cantidad de "invenciones"".

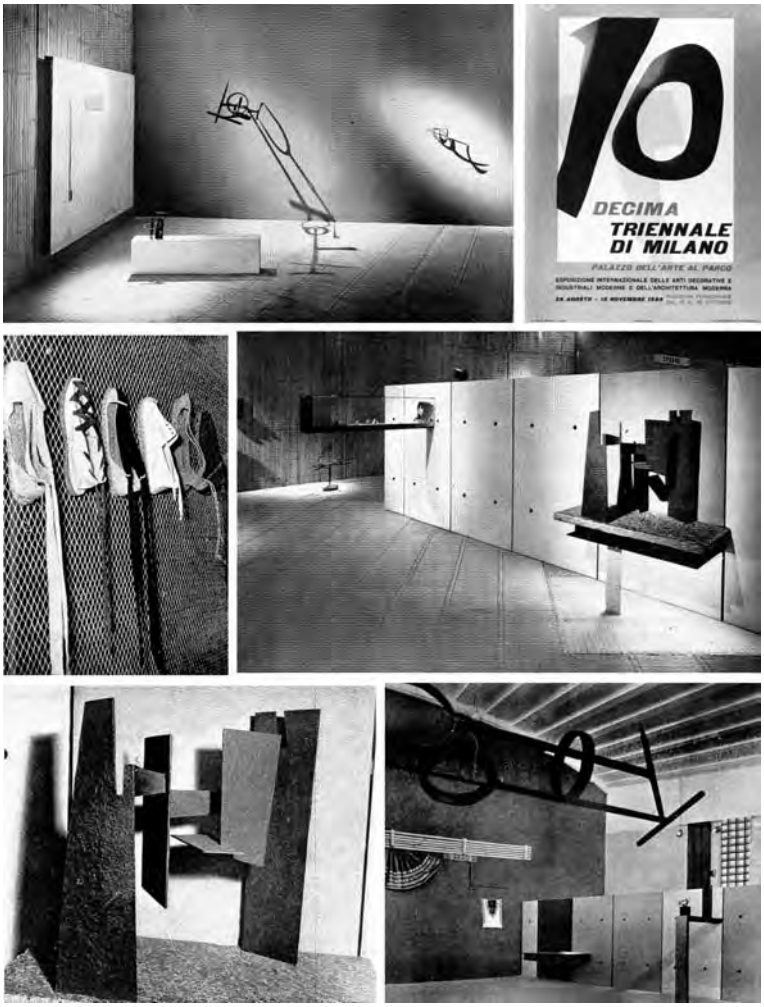


Fig. 3. Distintas imágenes del Pabellón español de Ramón Vazquez Molezún, Amadeo Gabino y Manuel Sánchez Molezún para la X Trienal de Milán, 1954. Entre ellas, el cartel para la muestra de E. Ciuti y M. Del Corno, una de las esculturas de Chillida y unas alpargatas típicas españolas, reflejo de la tradición.

convocatoria anterior "mostrando la fuerza sugestiva del clima español y la singularidad de los artistas que España lanza al mundo"[20]. Se consiguió por segunda vez consecutiva el Gran Premio de la Trienal, esta vez junto con Finlandia. Ahora bien, tanto en 1951 como en 1954, se había premiado la pura instalación (Fig. 3), el continente, mientras se seguía mirando con recelo la "repetición de unas formas tradicionales, bellísimas pero ya terminadas"[21] que no podían presentarse a competiciones internacionales modernas.

Sin embargo, algunas obras españolas recibieron varios galardones. El Gran Premio de la Sección "Arquitectura en Movimiento" fue concedido al tren Talgo; también las esculturas en Hierro de Eduardo Chillida consiguieron Diploma de Honor. La Medalla de Plata fue para los tejidos de lana de la casa Bel-Tex y la Medalla de Bronce para los porrones de vidrio mallorquines. Todo esto albergado en una simple y sencilla instalación. Cada paramento vertical del pabellón poseía su propia textura. De una de ellas, colgaban varios tejidos; en la opuesta, emergían las espléndidas esculturas metálicas de Chillida que, recibiendo iluminación directa, proyectaban una sombra suge-

20. VAQUERO TURCIOS Joaquín, "El Gran Premio de la Trienal de Milán al Pabellón Español", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1954, 156, p. 26
21. Ibid. p. 25.

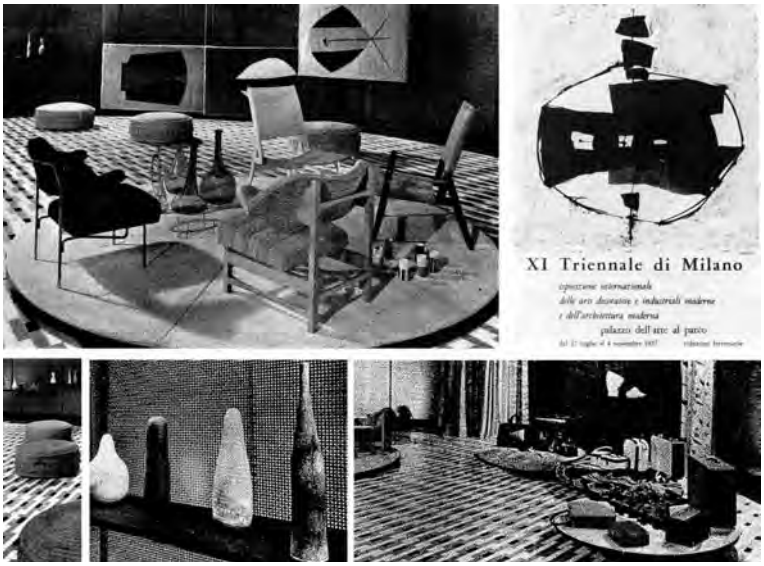


Fig. 4. Distintas fotografías del Pabellón español de Javier Carvajal y José María García de Paredes para la XI Trienal de Milán, 1957. Entre ellas el cartel para la muestra de E. Carmi, las sillas de Correa, Milá y Fisac, los jarrones de Cumella y los artículos de Loewe.

rente que recordaba a las tardes de sol en España. Un plano, que servía también para exponer más objetos y esculturas, separaba la estancia en dos espacios. En el suelo, sobre prismas de distintas dimensiones, se exhibían el resto de los objetos.

De nuevo, el arquitecto Joaquín Vaquero se hacía eco de las palabras escritas en la revista Domus a raíz del certamen. "*La Spagna ha risolto con grande eleganza la sua sezione alla Triennale. Non ha dato una imagine delle arti aplícate spagnole, ma ha dato una immagine della Spagna*"[22]. Uno de los objetivos estaba cumplido, se había resuelto con brillantez y gran sencillez el reto de mostrar la realidad española en un espacio reducido. El Diario ABC publicaba con gran orgullo: "España está de pronto, tras un período de timidez y de retraimiento –dominado por un conservadurismo arquitectónico poderoso–, a la cabeza de toda Europa en nueva arquitectura, en nueva decoración, en nueva escultura"[23]. Habían sido dos triunfos consecutivos. España estaba consiguiendo salir de una etapa gris, si bien esto no era más que el principio y aún quedaba mucho por hacer.

XI TRIENAL DE MILÁN (1957)

En 1957 serían los arquitectos Javier Carvajal y José María García de Paredes los encargados de idear el pabellón español en la XI Trienal de Milán (Fig. 4).

> "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" espacialidad resuelto con la mayor simplicidad y la mayor intensidad"[24].

Y la realidad no era otra más que esa. Los arquitectos consiguieron representar algo tan autóctono como es el ruedo taurino únicamente con una malla metálica, un elemento sencillo que proporcionaba al espacio un carácter incon-

22. "España ha resuelto con gran elegancia su sección en la Trienal. No ha dado una imagen del arte decorativo español, pero si ha dado una imagen de España (...) " (PONTI Gio, "La Spagna alla Trienale", *Domus*, 1954, 300, p. 46).
23. DE LA SERNA Víctor, "Gloria y escándalo de la nueva arquitectura", *Diario ABC*, Madrid, 06/02/1955, p. 9.
24. VAQUERO TURCIOS Joaquín, "Crisis en la Trienal de Milán", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1954, 156, p. 33.

fundiblemente español. Los autores de la instalación lograron de un modo exitoso el conocido *sol y sombra* de las plazas de toros; por medio de una estudiada iluminación y disponiendo el cerco metálico en forma circular, consiguieron unos efectos muy sugerentes combinando zonas de luz y penumbra. Era cierto que, en comparación con otros países con avanzado desarrollo industrial, los objetos españoles que se habían expuesto eran escasos; pero lo principal era la atmósfera creada, el espacio que todo lo envolvía no tenía parangón en toda la Trienal.

Si bien el muestrario español era limitado, no por ello dejaba de ser preciado, la prueba es que uno de los expositores había ganado otra Medalla de Oro, la del ceramista catalán Cumella. La conocida casa madrileña de artículos de cuero y piel "Loewe" se hizo con la Medalla de Plata, al igual que Clara Szabo con su muestrario de telas tejidas a mano. La sección de mobiliario era constituida por unas sillas de madera, lona y cuero, tipo "Barceloneta", diseñadas por los arquitectos Correa, Coderch y Milá, y unos sillones ideados por el arquitecto Miguel Fisac (el sillón Toro) que completaban la instalación de una manera rotunda, evocando directamente la fiesta nacional. Era el complemento que el pabellón necesitaba: el toro en la plaza. También se había recurrido a este icono tan representativo en la Trienal de 1951 cuando se expusieron cabezas de toro de paja para que los niños jugaran.

Pero no sólo las exposiciones de Milán trataron de ofrecer una nueva visión de España en esta década; un año después de la XI Trienal tendría lugar en Bruselas un acontecimiento que aunaría todos los esfuerzos realizados en los certámenes anteriores.

EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE BRUSELAS 1958

Son numerosas las publicaciones que recogen la historia del pabellón ideado por los jóvenes arquitectos José Antonio Corrales y Ramón V. Molezún: los concursos acerca del proyecto y su instalación interior, su proceso de construcción y la repercusión que suscitó en aquel momento. Dejando de lado el innegable valor arquitectónico, resulta igualmente interesante analizar la instalación interior como representación de España en el extranjero. La decisión de crear un único elemento modular[25] que permitiera obtener un sistema "*elástico en planta y sección*"[26] fue la base para la configuración del interior. La célula de un organismo vivo (el Pabellón) que se extendía hasta los distintos elementos de la instalación: mesas, sillas, vitrinas, etc. Había una intención clara: "toda la obra de arquitectura el interior y exterior deben llegar a ser una misma cosa"[27].

> "Crear unos elementos-tipo, construidos en serie, que por combinación y variación, sirven para lograr los más variados efectos de conjunto. Así, en los paneles adjuntos se apreciaría un elemento ("mecano"), con carácter de peana esquemática, como tronco vertical cuya base tiene precisamente la misma forma que las baldosas del pabellón, y que sirve de punto de partida –y de conexión eléctrica– para diversos resultados (punto de apoyo para la suspensión de objetos o cuadros, o vitrina, etc). Otro elemento básico es la mesita triangular, que lo mismo puede usarse aisladamente que constituir largos estantes adosados a los banqueros internos, para la exposición de objetos, etc"[28].

Para el concurso de la instalación interior, unieron a su más que sobrada experiencia en montajes de exposiciones[29] un equipo de colaboradores sin

25. Un paraguas hexagonal que constituía una unidad estructural-constructiva de luz natural, espacio y uso, de tal modo que por repetición formaba la planta.
26. DE COCA LEICHER José, "El enigma de Bruselas", A.A.V.V., *Corrales y Molezún, Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958, Instalación en la Casa de Campo,* Madrid 1959, Rueda, Madrid, p. 23.
27. "Memoria genérica del montaje del pabellón y la exposición", A.A.V.V., *Pabellón de Bruselas del 58.Corrales y Molezún,* Ministerio de Vivienda/ETSAM Dto. Proyectos, 2004. p. 21.
28. Ibid. p. 143.
29. Ramón Vázquez Molezún, junto con su primo Manolo y con Amadeo Gabino, había sido galardonado por la instalación del pabellón español en la X Trienal de Milán y Corrales había realizado diversos interiores de locales que mostraban su afición por el diseño de muebles.

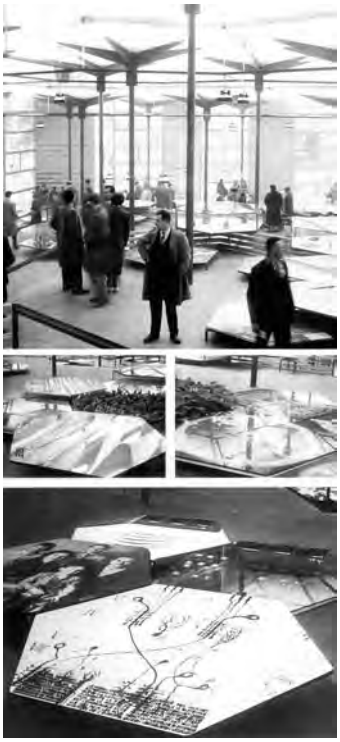


Fig. 5. Fotografía de la zona norte de la Exposición de Bruselas de 1958 (imagen superior). Distintos detalles de la instalación interior (imágenes inferiores). (imágenes del Archivo Ramón Vázquez Molezún)

parangón. Aumentaron el número de arquitectos llamando a Javier Carvajal, José Luis Romany, Francisco Sáenz de Oíza y Alejandro de la Sota; y además, contaron con la participación de otros artistas de gran proyección como eran Jorge Oteiza o Eduardo Chillida entre otros[30].

Inicialmente el mobiliario proyectado era desmontable y permitía realizar distintas combinaciones: mesas triangulares construidas con tubo de acero cuadrado en forma de mecano que se unían adaptándose a los ángulos del pabellón. También se eligió un sistema de paneles verticales coincidentes con las tres direcciones de los hexágonos como solución para ampliar la superficie expositiva.

Sin embargo, debido a la intención de crear un espacio diáfano, se produjeron dos cambios fundamentales.

El primero se basó en la sustitución de la modulación de los triángulos equiláteros (mesas, vitrinas y paneles) por la figura del hexágono.

El segundo fue la desaparición de los escasos elementos expositivos verticales que interrumpían la transparencia espacial del interior. "España es un oxidrilo"[31,32] con esta afirmación de Jorge Oteiza el hexágono adquiría una nueva dimensión en el proyecto. Al igual que estos enlaces químicos permitían crear conjuntos moleculares hexagonales, la instalación debía estructurarse como un mecanismo abstracto de cadenas que organizaban el espacio en zonas temáticas con la intención de facilitar la comprensión de su mensaje. "Se trataba de conseguir una especie de poema visual que al ser leído permitiera leer los temas del guión"[33] (Fig. 5).

Los grupos temáticos se conformaron por medio de grandes mesas bajas de distintas alturas que se encadenaban por las bancadas. Las sucesivas ampliaciones fotográficas y los objetos artísticos, más los distintos materiales de las planchas, ayudados en parte por telegráficos textos explicativos hicieron posible la comprensión de la idea de conjunto.

Con esta decisión, se optó por el plano expositor horizontal, eliminando cualquier elemento vertical que pudiera desvirtuar el ambiente diáfano perseguido en el proyecto. Como en el cine mudo[34], la exposición trataba de explicar el argumento a base de imágenes[35], pero exhibidas sobre una multitud de mesas hexagonales.

El mobiliario general, sillas y mesas del restaurante, sillas del cine-salón de actos, banquetas auxiliares, etc. fueron proyectados con el mismo lenguaje que las mesas y vitrinas, sin embargo, se eligió el circulo a la hora de proyectar los asientos. La iluminación también era acorde: "como consecuencia de la decisión de desarrollar los temas en elementos hexagonales, mesas y vitrinas, se proyectó un tipo sencillo de lámpara para tres lámparas atrilux de 150w; estas lámparas situándolas en la prolongación de los tubos de la red superior, iluminaban las mesas, situándolas bajas en este caso, o las vitrinas situándolas altas entonces, para evitar la reflexión sobre la luna"[36].

Una vez más, las arquitecturas móviles que nuestros arquitectos habían enviado más allá de las fronteras españolas habían sido laureadas. La inaugu-

30. Inicialmente el grupo de artistas estaba constituido por Néstor Basterrechea, Eduardo Chillida, Amadeo Gabino, José María de Labra, Jorge Oteiza, Carlos Pascual de Lara y Manuel Suárez Molezún. El director de cine Luis García Berlanga y el poeta literato y traductor José María Valverde.
31. Los oxidrilos son enlaces que permiten que moléculas de seis lados (piranos) formen diversos conjuntos hexagonales, es decir, puedan unirse a otros piranos.
32. FEDUCHI Pedro, "Archipiélago hexagonal", A.A.V.V., *Pabellón de Bruselas del 58.Corrales y Molezún*, Ministerio de Vivienda/ETSAM Dto. Proyectos, 2004. p. 108
33. Ibid. p. 109.
34. Pedro Feduchi establece un paralelismo interesante entre este modo de presentar la exposición por medio de imágenes yuxtapuestas y el cine mudo (FEDUCHI Pedro, "Archipiélago hexagonal", A.A.V.V., *Pabellón de Bruselas del 58.Corrales y Molezún,* Ministerio de Vivienda/ETSAM Dto. Proyectos, 2004. p. 113).
35. La fotografía fue el medio dominante para transmitir la información expuesta.
36. "Memoria genérica del montaje del pabellón y la exposición", A.A.V.V., *Pabellón de Bruselas del 58.Corrales y Molezún*, Ministerio de Vivienda/ETSAM Dto. Proyectos, 2004, p. 22.

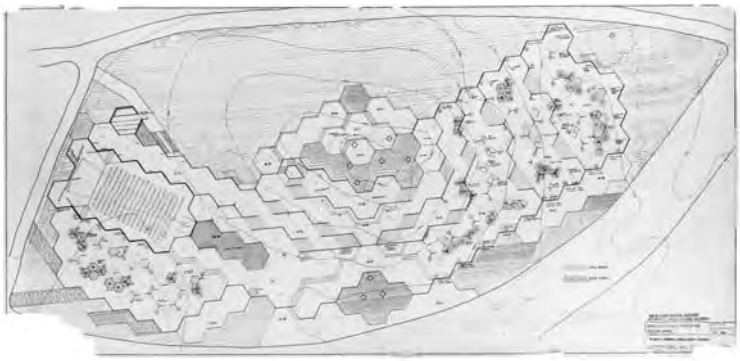


Fig. 6. Planta de la instalación interior. (imagen del Archivo de los arquitectos).

ración del pabellón el 17 de abril contó con el elogio de la crítica internacional. Architectural Review, Architectural Forum, Domus, Casabella, etc. hablaron en sus páginas del excelente resultado que había conseguido España una vez más en esta década (Fig. 6).

VIAJE DE VUELTA

Fue a mediados de los años cincuenta del siglo XX cuando el mundo consiguió superar la depresión causada por las guerras que poco tiempo atrás había sufrido. De igual modo, España progresó gracias a "*las ganas con las que un puñado de jóvenes trabajaron para demostrar que aun en el modesto medio en el que vivían, la España gris del Generalísimo, había gente tan atenta a las cosas del mundo como en cualquier país moderno de entonces*"[37]. Fue una época fructífera para el desarrollo de las distintas disciplinas de carácter creativo, con inesperados triunfos y reconocimientos fuera de nuestras fronteras[38]. Los objetos, representantes de una realidad, fueron los protagonistas del desarrollo que ayudó a reconstruir la imagen del país. Si bien era notable la falta de industrialización en comparación con otros países, España fue capaz de suplir esas carencias mostrando la imagen más alegre y folclórica de su notable condición popular. De este recorrido a través de las diferentes Trienales y la Exposición de Bruselas, se pueden extraer varias conclusiones:

1. El viaje de estos objetos contribuyó al descubrimiento en el exterior de los valores de España. Las distintas muestras propiciaron un aprendizaje recíproco, no sólo el país se daba a conocer sino que también aprovechaba la oportunidad de valorar el trabajo desarrollado por otros países. Era una puesta en común de progreso y cultura. Los arquitectos españoles supieron transmitir a través de sus arquitecturas móviles, de marcado carácter moderno, la tradición popular del país. Tanto en Milán como en Bruselas, los espacios gozaban de esta doble cualidad: la presencia de la tradición combinada con la modernidad.

2. Las exposiciones constituyeron también un reto para los participantes. "Proporcionan a los arquitectos la posibilidad de hacer alardes públicos y de demostrar de qué proezas son capaces en cuanto se ven liberados de las responsabilidades que supone la permanencia de una obra; al público le ofrecen la experiencia de un mundo en el cual todo es moderno"[39]. Estos certámenes no sólo supusieron un desafío para los proyectistas sino también una herramienta de aprendizaje de los errores propios y aciertos ajenos.

37. FEDUCHI Pedro, "Archipiélago hexagonal", A.A.V.V., *Pabellón de Bruselas del 58.Corrales y Molezún*, Ministerio de Vivienda/ETSAM Dto. Proyectos, 2004. p. 104.
38. Las Trienales de 1951, 1954 y 1957, la Exposición del 58, el Gran Premio de Escultura en la Bienal de Sao Paulo del 57 conseguido por Jorge Oteiza, la Medalla de Oro de Arquitectura en la Exposición Nacional de Arte Sacro en 1954 obtenida por Miguel Fisac con su iglesia de Santo Domingo de Valladolid son algunos de los triunfos otorgados a obras españolas en la década de los 50.
39. ""Expo 58" Bruselas", *Cuadernos de Arquitectura,* 1958, 32, p. 37.

Fig. 7. Danza regional en el Pabellón de Bruselas de 1958. Se dan cita tradición y modernidad (imágenes del Archivo General de la Administración)

3. El aspecto que resultaba más atractivo para los visitantes extranjeros era creación un ambiente puramente español[40]. La realidad era que España tenía un gran atractivo para el extranjero y además sabía transmitirlo. Supo mostrar al mundo los valores consustanciales de su tierra y sus gentes. "Se trata de enseñar cual era la esencia y realidad española, esa España desconocida para buena parte del mundo por el autarquismo que el régimen la había reservado durante años"[41]. Si bien presentaba un punto débil evidente en la falta de industrialización, resultaba paradójico que ese mismo aspecto pareciera ser su gran atractivo.

4. Con el paso de los años se produjo una evolución en lo que a industrialización de las obras se refiere (tanto en el mobiliario como en la propia instalación). Las Trienales mostraban la formidable tradición artesanal existente en España (presente, especialmente en la IX y X Trienal) que, conforme avanzaba la década, se iba fusionando con los progresivos avances industriales (X Trienal). Pese a todo se acusaba la falta de desarrollo industrial del que otros países participantes ya gozaban. En palabras del propio Corrales: "*Todo tiene un regusto industrial, para mí eso es muy bonito*"[42].

Llegados a este punto, cabe preguntarse si, de no ser por estas arquitecturas móviles que viajaron por el mundo con el espíritu de la cultura española por bandera, se habrían llegado a conocer tan profusamente fuera de nuestras fronteras las virtudes de este territorio y sus gentes. ¿Qué hubiera ocurrido si tantas buenas obras no hubieran emprendido estos periplos por el mundo? ¿Existiría en el extranjero el mismo interés por la arquitectura inmóvil de nuestro país? ¿Habría sido España el destino preferido tanto por artistas como arquitectos? Son preguntas de difícil respuesta, lo que sí parece claro es que la arquitectura móvil de nuestro país fue protagonista de un paso fundamental en nuestra historia (Fig. 7).

"Un viaje de mil millas empieza con un paso"
Lao Tse

40. Para Gio Ponti el arte español era "aristócrata y popular (...) como un milagro, de un terreno popular anónimo, prodigiosamente potente y lleno de inventiva y de poesía (...) una emoción dramática y un gran carácter nacional, sugerido con elementos industriales, pero que adquieren personalidad poética". Ideas que corresponden con las impresiones publicadas en 1957 por el *Diario ABC* del escultor inglés Houvard al ver el pabellón español de la XI Trienal: "Esto ya es otra cosa; aquí hay gracia, originalidad, carácter (...) Esto es España y no puede ser confundido con ningún otro país" ("Medalla de oro al pabellón de España en la XI Trienal de Milán", *Diario ABC*, Madrid, 24/12/1957, p. 45).
41. FEDUCHI Pedro, "Archipiélago hexagonal", A.A.V.V., *Pabellón de Bruselas del 58.Corrales y Molezún*, Ministerio de Vivienda/ETSAM Dto. Proyectos, 2004. p. 104.
42. DE COCA LEICHER José, "El enigma de Bruselas", A.A.V.V., *Corrales y Molezún, Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958, Instalación en la Casa de Campo,* Madrid 1959, Rueda, Madrid, p. 29.

EL VIAJE DE IDA DE LOS COMEDORES DE LA SEAT Y EL DE VUELTA DE CÉSAR ORTIZ-ECHAGÜE

Jaime Sepulcre Bernad

LAS GENERACIONES QUE ABRIERON LA BRECHA

Para poder entender bien la importancia que los viajes tuvieron en la transición de la arquitectura española hacia su modernidad, es necesario, primero, recordar brevemente el panorama de retraso, desorientación y aislamiento en el que se formaron y empezaron a trabajar las nuevas generaciones de arquitectos salidos de la escuela durante la posguerra. Para que veamos cómo fueron esos años nos puede ser de gran ayuda lo que escribía César Ortiz-Echagüe (titulado en 1952) a propósito de esas primeras generaciones:

> "Estoy plenamente de acuerdo con Fisac cuando dice que la actual generación de arquitectos españoles somos una generación huérfana. Una generación que casi en su infancia tuvo que lanzarse a la calle y abrir las ventanas para limpiar un aire enrarecido y preguntar a los cuatro vientos que, amando profundamente los verdaderos valores patrios, no creían que hubiera que vincular la arquitectura a unos conceptos de nacionalidad que ya se quedaban estrechos y que tenían la certeza de que no se podían hacer dogmas con temas como el arte. Porque conviene destacar que no han sido unos maestros, postergados por la derrota pero fieles a sus principios, los que a la hora de reanudar el buen camino han enseñado a andarlo a esta nueva generación. Porque no existían ni hubiéramos querido por maestros a quienes traicionaron ideales más altos que la propia Arquitectura. Fueron hombres como Fisac, Coderch, Sáenz de Oiza, De la Sota, Cabrero, Aburto... hombres que empezaron a vivir como arquitectos en esa atmósfera enrarecida de la posguerra, los que dieron la dura batalla, en un ambiente hostil, para volver a dar vida, vigor y fuerza a nuestra arquitectura. Y casi siempre tuvieron que obtener el reconocimiento a su categoría artística fuera de nuestras fronteras, para que luego se reconociera también dentro de ellas. Y fueron los pabellones de España en la trienal de Milán y el primer premio dado en la Exposición de Arte Sacro de Viena a la Iglesia de los Dominicos en Valladolid, victorias decisivas de esta batalla. Por mi parte, tengo la satisfacción, de haber contribuido, junto con Barbero y Joya, en la consecución de la victoria con la aportación del Premio Reynolds... Porque de victoria total sin exageración, se puede calificar a la conseguida en la lucha por reincorporar la arquitectura española a las corrientes vivas del Arte"[1].

Como señala Ortiz-Echagüe, las primeras promociones que van adquiriendo conciencia del nuevo pensamiento arquitectónico serán los titulados entre 1941 y 1946, que Carlos Flores ha denominado como 'primera generación de posguerra' y en la que destacaron Cabrero, Aburto, Fisac, De la Sota, Coderch, Valls, Moragas, Mitjans, Fernández del Amo o Sostres. Ellos serán los que comiencen con decisión a 'abrir brecha', los primeros en ampliar los horizontes de su mirada por encima de las fronteras nacionales y plantearse desde sus primeros proyectos afanes de simplificación y renovación, y exigencias funcionales y constructivas. A ellos les seguirá la llamada 'segunda generación de posguerra' que incluirá a los titulados entre 1946 y 1956, y a la que pertenecen, entre muchos otros, arquitectos como Corrales y Molezún, Cano Lasso,

1. ORTIZ-ECHAGÜE, César, "40 años de arquitectura española", Separata de *Binário*, n. 25, octubre de 1960, p. 328.

Sáenz de Oiza, Carvajal, De la Hoz, García de Paredes, Romany, Bohigas y Martorell, Gili y Bassó, Giráldez, López Iñigo y Subías, Correa y Milá, Barbero y De la Joya, los hermanos Vázquez de Castro, los hermanos Íñiguez de Onzoño, Cubillo, Sierra u Ortiz-Echagüe y Echaide.

Entre estos jóvenes estudiantes y sus profesores se abrió un abismo insalvable, ya que mientras unos descubrían la arquitectura moderna, los otros, seguirán enseñando desde sus cátedras una arquitectura tradicional de concepción clásica. Toda esa `generación huérfana´, que fue también una `generación de condiscípulos´ –como lo demuestra el gran número de parejas que se formaron–, "no pudo reconocer como maestros a la mayoría de sus profesores, y debió añadir un plus vocacional para poder obtener resultados satisfactorios, sacrificando la rentabilidad inmediata de sus proyectos a la autorrealización, por encima de las pretensiones estrechamente mercantiles y profesionalizadoras"[2].

Tal ausencia de maestros forzó a los alumnos verdaderamente interesados a un aprendizaje autodidacta, es decir, a buscar y suplir con esfuerzo personal lo que se les negaba en las aulas. En ese proceso de autoaprendizaje lo más difícil era obtener información sobre la arquitectura extranjera. Así lo resaltaba Javier Carvajal: "la dificultad con que nosotros nos encontrábamos para adquirir revistas extranjeras de arquitectura (por razones de guerras y de posguerras y de las difíciles situaciones económicas generadas por ellas) no ayudaba ciertamente a facilitar el conocimiento de lo que en el mundo arquitectónico sucedía"[3]. Eran muy pocas las ocasiones en las que alguien conseguía –casi siempre gracias a un viaje– algún ejemplar de alguna revista extranjera. Esta situación empezó a cambiar en el año 51, ya que, al comenzar a abrirse las fronteras, empezaron a llegar regularmente números de la revista francesa *L´Architecture d´Aujourd´hui*, de la inglesa *Architectural Review*, de la americana *Architectural Forum* y de la italiana *Domus*. Se leían con avidez y casi a escondidas, y se comentaban en clase con mucho interés aunque –como reconoce Ortiz-Echagüe– luego no influían mucho en los proyectos, que se seguían haciendo para lograr la aprobación de los profesores.

A través de esas revistas extranjeras y muy esporádicamente en *RNA* –que se centraba en lo español fueron conociendo a comienzos de los años 50 la impactante obra americana de Mies van der Rohe –que ya llevaba veinte años trabajando en Estados Unidos–, a Frank Lloyd Wright, a Le Corbusier y a Richard Neutra que fue uno de los arquitectos del momento que más influencia tuvo en España en esos años. Naturalmente, también les influyó muchísimo toda la arquitectura nórdica de Asplund, Jacobsen y, sobre todo, la de Alvar Aalto, que se publicaba mucho en *Domus*.

Una influencia también muy positiva en ese primer momento fue la que ejerció Sáenz de Oiza, que era uno de los pocos profesores jóvenes que había en la Escuela de Madrid. Al terminar su carrera había viajado a Estados Unidos (entre 1948 y 1949) becado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando y había regresado de su estancia americana conmovido ante las nuevas obras de Mies para el Instituto Tecnológico de Chicago que consideraba por entonces como una de las realizaciones más logradas del nuevo arte de construir 4. Oiza conocía muy bien los movimientos arquitectónicos del momento y, al estar más cercano a los alumnos por razón de edad, les criticaba a veces

2. NÚNEZ LADEVEZE, Luis, *César Ortiz- Echagüe y Rafael Echaide*, Colección "Artistas Españoles Contemporáneos", n. 48, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973, p. 18.
3. CARVAJAL FERRER, Javier, *Curso abierto: lecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos,* Colección "Textos Dispersos", dirigida por Alberto Humanes, COAM, Madrid, 1997, p. 19.

sus proyectos –aunque no era profesor de proyectos sino de instalaciones– y les hablaba con mucho entusiasmo de lo que sucedía en el extranjero. Además del influjo de las revistas el otro modo de intentar ampliar el horizonte vital y arquitectónico era, obviamente, viajar, salir fuera. Pero, en esos años de la posguerra mundial, viajar por Europa resultaba verdaderamente difícil –por la cantidad de trámites necesarios– y muy pocos tenían la suerte de poder hacerlo y, desde luego, en las Escuelas no se organizaba ningún tipo de viaje de estudio ni de fin de carrera. Fue en 1948, y solo a partir de entonces, cuando los arquitectos españoles pudieron empezar a viajar con cierta normalidad a los países que habían sufrido poco –o nada– durante la guerra, como los países escandinavos, Suiza o EE. UU. Comienzan entonces a sonar nombres distintos a los de Speer y Piacentini, y empiezan a verse en las revistas fotografías llenas de vigor y de fuerza de una arquitectura que ellos creían decadente o acabada. Los primeros que viajaron fueron los de la `primera generación´, como Asís Cabrero, con su temprano viaje a Italia en 1941 –cuyo racionalismo monumentalista influirá en el Edificio de Sindicatos ganado en concurso en 1949 junto a Rafael Aburto– y su posterior viaje a Centroeuropa en 1950. Otro viaje conocido fue el que realizó Miguel Fisac en 1949 a los países nórdicos –a Suecia y Dinamarca[5] con motivo del encargo del Centro de Investigaciones Biológicas para los Institutos Cajal y Ferrán, y también ese mismo año su viaje a Francia y Suiza; y también podemos destacar otros viajes de arquitectos mayores como el de Luis Gutiérrez Soto que regresa 'convertido' de un viaje por América Latina y Estados Unidos en 1948 o como el de Gabriel Alomar ese mismo año también a Estados Unidos y que expuso en una conferencia en la que pregonaba la avanzada tecnología y la inalcanzable perfección con la que construían los americanos[6].

También los arquitectos de la `segunda generación´ realizan en esos años sus primeros viajes, como por ejemplo Ramón Vázquez Molezún que estuvo pensionado en la Academia de España en Roma de 1949 a 1952 y viajó por gran parte de Europa; o José Antonio García de Paredes que hizo entre 1950 y 1952 un viaje de estudios por diversos países europeos y estuvo pensionado en Roma de 1956 a 1958, donde coincidió con Carvajal. Por su parte, Ortiz-Echagüe, siendo todavía estudiante, tuvo el privilegio de poder pasar unas semanas en Roma en 1949 que le sirvieron entre otras cosas para visitar el Palacio de Exposiciones y Congresos construido por Libera en el EUR. Y ese mismo año también pudo viajar por primera vez a Alemania acompañando a Fisac –en cuyo estudio colaboró durante sus tres últimos años de carrera, entre 1949 y 1952–, y con él visitó los primeros ejemplos de la reconstrucción alemana, que estaban en una línea contraria a la arquitectura de la época nacional socialista e inspiradas precisamente en el estilo Bauhaus, aunque sin la calidad de Gropius y de Mies. En ambos viajes pudo conseguir algunas revistas que le abrieron enormemente los ojos en un momento tan importante de su formación universitaria.

LOS COMEDORES HACEN LAS AMÉRICAS: "HOMENAJE NORTEAMERICANO A LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA"[7]

Pero, el que fue el gran viaje de Ortiz- Echagüe sería el que realizó a EE. UU. entre mayo y junio de 1957 junto a Rafael de la Joya y Manuel Barbero para recoger el R. S. Reynolds Memorials Award[8] invitados por el American Institute of Architects (AIA) (Fig. 1). En julio de 1956 se habían terminado las

4. Véase: SÁENZ DE OIZA, Francisco Javier, "El vidrio y la arquitectura", *RNA*, nn. 129 y 130, sep-oct 1952, pp. 11-45.
5. Véase: FISAC SERNA, Miguel, "Notas sobre la arquitectura sueca", BDGA, abril 1950.
6. Véase: ALOMAR, Gabriel, "El momento actual de la Arquitectura Norteamericana", conferencia del 5 de mayo de 1949 en el COA de Cataluña y Baleares, *Cuadernos de Arquitectura*, COACB, nn. 11 y 12, Barcelona, 1950, p. 37.
7. MASSIP IZABAL, José María (corresponsal de ABC en Washington), "Homenaje norteamericano a la arquitectura española", diario *ABC*, Sábado, 18 de mayo de 1957, p. 45.
8. El Reynolds Memorial Award fue un prestigioso galardón en el campo de la arquitectura que han ganado, entre otros, James Stirling (1965), Hans Hollein (1966, 84), Norman Foster (1976, 79 y 86), Richard Meier (1977), Kevin Roche (1985) o I. M. Pei (1991). Establecido en 1957, se convocaba para premiar la utilización del aluminio en la arquitectura, y Ortiz- Echagüe, Barbero y De la Joya fueron los ganadores de su primera edición. El premio es concedido desde entonces anualmente a un arquitecto o equipo de arquitectos que, a juicio del jurado, diseñe un edificio significativo en el cual el aluminio haya sido un importante factor contribuyente. Administrado por el Instituto Americano de Arquitectos, el premio está esponsorizado por la Reynolds Metals Company (Richmond, Virginia), en memoria de su fundador el Sr. Richard Samuel Reynolds. En su primera edición se otorgaron unos honorarios de 25.000 dólares (1 millón de pesetas de la época) y una escultura creada en aquella ocasión por el escultor Theodore Roszak.

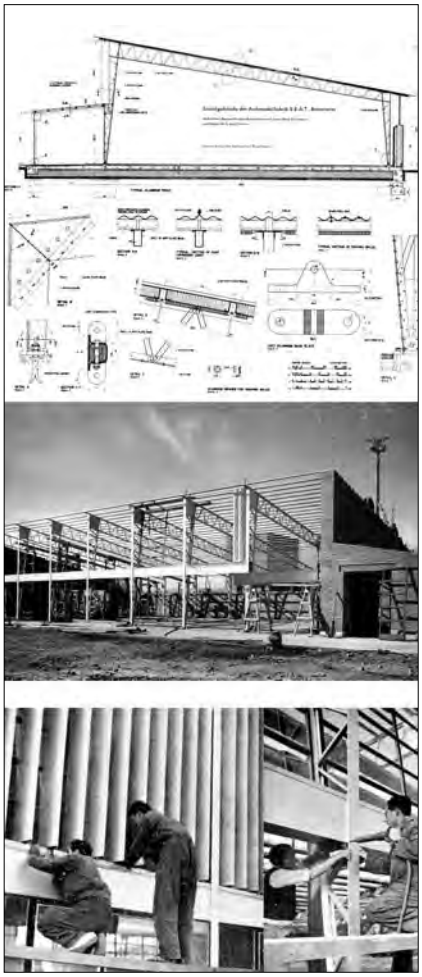
Fig. 1. Ortiz-Echagüe, Barbero y De la Joya, posando con el Premio Reynolds, retratados por el fotógrafo neoyorkino Arnold Newman que fue el maestro de la fotografía retratista de famosos del siglo XX. Newman fotografió a personajes como Marilyn, Picasso, Miró, Dalí, Tápies, Eisenhower, Kennedy, Churchill, Franco, Stravinsky, Truman, Mondrian, Reagan...

obras del edificio de los Comedores para obreros de la firma automovilística SEAT en su factoría de Barcelona, que fue la opera prima de Ortiz- Echagüe. Con sus estructuras y cubiertas resueltas enteramente en aluminio – realizadas adaptando con ingenio la tecnología y los materiales de que disponía la empresa aeronáutica CASA[9]–, los Comedores fueron la primera construcción arquitectónica española que aplicaba el aluminio en su concepción estructural y estética. Con sus pabellones de ligeras estructuras de aluminio y abiertos a unos bellos jardines, los Comedores de la SEAT –que no pueden ocultar la influencia de la arquitectura californiana de Neutra[10]– se convirtieron en uno de los mejores ejemplos de la arquitectura española en su proceso de modernización e industrialización (Figs. 2 y 3). Pocos meses después los Comedores viajaban a EE. UU. para ganar el Premio Reynolds, lo cual significaba un rotundo éxito internacional. El galardón, concedido en abril de 1957, se sumaba a la colección de triunfos internacionales[11] que acabaría cosechando la arquitectura española en la década de los 50, pero en este caso el reconocimiento era de mayor trascendencia ya que fue el primero recibido fuera de Europa. El premio llegaba desde los EE. UU., el avanzado país al que toda Europa miraba, y el jurado, elegido por el AIA, estaba compuesto por célebres

9. Todo el desarrollo de los detalles se hizo en estrecha colaboración con los ingenieros aeronáuticos de la empresa Construcciones Aeronáuticas S.A. en sus oficinas de la calle Rey Francisco n. 4 en Madrid.

10. A finales de 1954 Ortiz- Echagüe tuvo el gran privilegio de acompañar al poco de acabar la carrera -junto con Fisac- a Richard Neutra y a su esposa en una excursión por El Escorial, Ávila y Segovia. Véase en: ORTIZ-ECHAGÜE, C., "Con Neutra por tierras de Castilla", BDGA, diciembre 1954, p. 23. Ortiz- Echagüe comienza a escribir sobre arquitectura con motivo de esa excursión. Lo más interesante del texto es comprobar que conocía muy bien la obra de Neutra, al que define como "el arquitecto de casas de paredes transparentes, con cubiertas planas y jardines frondosos, que, tras los cristales, forman una parte esencial de su arquitectura". También señala de él que es un arquitecto humanista que "construye para el hombre, y por eso el hombre, con todas sus circunstancias y su trascendencia, es el centro de su atención". Sin duda que esas ideas sobre la naturaleza y el hombre, que difundía Neutra, ya habían calado muy hondo en el joven Ortiz- Echagüe.

11. Con motivo del Reynolds se publicó en RNA, en el n. 184 (con portada de los Comedores), junto al acta del jurado, un artículo titulado "El momento español" que presentaba la lista de premios obtenidos hasta el momento por arquitectos españoles en el extranjero.



arquitectos como Mies van der Rohe y el holandés Willem M. Dudok (Fig. 4), que encontraron ante sí proyectos procedentes de todo el mundo:

> El Jurado ha tenido la suerte de encontrarse ante una memorable experiencia internacional. Envíos de 19 países –86 proyectos– y cinco continentes, dan a la exhibición un aspecto mundial verdaderamente fascinante. La misma variedad de los proyectos presentados entrañaba una gran dificultad para la labor del Jurado. Llegamos a la conclusión de que el premio debía concederse al proyecto en el cual el aluminio hubiese sido empleado tanto en los elementos estructurales como en los de cerramiento y acabado. Fue muy agradable para el Jurado encontrar a siete naciones representadas entre los nueve trabajos que comprendía la última selección. Después de un serio y prolongado debate, escogimos "el primer edificio construido en España con estructura y cubierta de aluminio", otorgándole el primer premio[12].

Al concurso, convocado en enero de 1957, se presentaron bajo lema 86 proyectos procedentes de 19 países, algunos tan brillantes como el Centro de Investigaciones de la General Motors en Detroit de Eero Saarinen, de una tecnología impensable en España. El edificio de los Comedores de la SEAT se presentaba como el único participante español, frente a los 34 de Estados Unidos y a los 51 procedentes de Alemania, Argentina, Austria, Bulgaria, Canadá,

Fig. 2. Distintos aspectos del montaje de la estructura y de los brise-soleils de aluminio de los Comedores de la SEAT en 1955.

Fig. 3. Planta y visión general de los Comedores de la SEAT en Barcelona.

Fig. 4. El Jurado del Premio Reynolds y Ortiz-Echagüe, Barbero y De la Joya con el Sr. Richard Samuel Reynolds.

12. "Acta del jurado del R. S. Reynolds Memorial Award 1957, emitida el 2 de abril de 1957", RNA, n. 184, abril 1957, pp. 1, 2.

Cuba, Dinamarca, Finlandia, Francia, Grecia, Italia, Inglaterra, Méjico, Antillas Holandesas, Noruega, Sudáfrica, Australia, Suecia y Suiza. Teniendo en cuenta el atraso tecnológico de España respecto a la mayoría de los demás países –era como David frente a Golliat–, sus autores reconocen que después de enviar la documentación se olvidaron del tema. Así es que, para ellos, fue una sorpresa totalmente inesperada que el jurado tomara la decisión de premiarles por mayoría de votos. El acta decía:

> Nuestra selección se hizo de acuerdo con el criterio enunciado en la convocatoria del concurso. En primer lugar, el proyecto debía solucionar, satisfactoriamente, el problema presentado al arquitecto, y después debía demostrar una imaginación creadora en el uso del aluminio, desde el punto de vista estructural y estético, que promoviera un futuro desarrollo en la aplicación de dicho material en la construcción. Creemos que todos estos criterios se encuentran cumplidos en el envío galardonado[13].

Los americanos tuvieron que quedarse un poco asombrados –pasando de admirados a admiradores– ante el sorprendente ejemplo procedente de un país como España que no disponía de grandes medios tecnológicos y cuya nueva arquitectura apenas se conocía en el exterior. A Mies, el proyecto debió agradarle doblemente porque, además de los gratos recuerdos que Barcelona debió traerle a la memoria, en los Comedores se materializaba perfectamente su idea de que "un material puede usarse de dos maneras: se puede utilizar como estructura y como cerramiento. Y en el caso del aluminio existe el peligro de hacer con él lo que se quiera, pues, realmente, no tiene límites"[14].

Como se puede imaginar, el premio Reynolds fue un triunfo muy celebrado[15], ya que fue considerado con toda justicia un éxito internacional para la arquitectura española habida cuenta de la participación de tantos países, del prestigio del jurado y de la importancia del organismo que gestionaba el concurso –el AIA–. Por ello, Ortiz-Echagüe, Barbero y De la Joya fueron agasajados en múltiples ocasiones, primero en España y luego en EE. UU. con motivo del acto de entrega del premio. En Madrid, el Colegio Oficial de Arquitectos organizó una comida homenaje en el hotel Ritz a la que asistieron un gran número de personalidades y más de 250 compañeros arquitectos[16].

Un mes más tarde, en la noche del 18 de mayo, se celebró en el hotel Shoreham de Washington la entrega del premio durante el banquete oficial del Congreso del Centenario de la fundación del Instituto Americano de Arquitectos. En el transcurso de la cena tuvo lugar el acto en el que se les entregó el premio –a la vez que se entregaron las Medallas de Honor a los profesionales americanos por los mejores edificios de ese año. Ante la plana mayor de la arquitectura americana, la prensa de Washington y los corresponsales extranjeros, los tres jóvenes españoles fueron calurosamente aclamados, al tiempo que recibían los numerosos emblemas del premio –pergaminos, placas, una estatuilla y el cheque de 25.000 dólares– de manos del Presidente del Instituto, Mr. Chatelayn, que no ocultó su sorpresa al decir que: "La idea que bastantes de nosotros teníamos de España como país anticuado nos la desmienten hoy categóricamente estos tres jóvenes arquitectos, a los que nuestro Jurado ha otorgado el premio Reynolds"[17].

Realmente, ahora, con este episodio, que nos describe el singular homenaje que los arquitectos norteamericanos realizaron a un ejemplo que venía a

13. Ibíd., p. 2.
14. MIES VAN DER ROHE, Ludwig, "Opiniones sobre arquitectura" recogidas en: PETER, John, *Aluminum in Modern Architecture*, Reynolds Metals Company, Kentucky, 1956, reproducidas en *RNA*, n. 184, abril 1957, pp. 42-44.
15. El premio Reynolds no sólo tuvo una gran repercusión entre el estamento profesional sino que fue un hecho social muy notorio, como lo demuestra el eco que alcanzó la noticia en toda la prensa nacional y provincial. ABC, Ya, *La Vanguardia Española, Arriba, Pueblo, Informaciones, El Alcázar, La Actualidad Española* y otros muchos periódicos publicaron esta noticia con titulares como "La arquitectura española triunfa en Estados Unidos", "Tres arquitectos españoles, galardonados con el Reynolds Metals Corporation", "Los tres mosqueteros de la arquitectura española", "Un gran premio internacional a tres arquitectos españoles", "Ha empezado la era del aluminio en la construcción", "La mayor estructura de aluminio construida enEspaña, con soluciones totalmente nuevas", "Homenaje norteamericano a la arquitectura española", "Tres Caballeros" y otros muchos titulares.
16. La comida se celebró el 9 de abril de 1957 y en la mesa presidencial estuvieron Joaquín Reguera, Subsecretario del Ministerio de la Vivienda, Ernesto Laorden, representando al Ministro de Asuntos Exteriores, Francisco Prieto Moreno, Director General de Arquitectura y Urbanismo, Mariano García Morales, Decano del Colegio de Arquitectos de Madrid, Pedro Bidagor, Modesto López Otero y el agregado cultural de la Embajada Norteamericana.
17. MASSIP, J. M., "Homenaje norteamericano a la arquitectura española", diario ABC, cit. Esa misma noche, tras el banquete del hotel Shoreham, siguieron las celebraciones en la embajada española de Washington, donde el Sr. D. José María de Areilza dio una recepción en honor a los premiados.

representar a la arquitectura española de su tiempo –y que como reconocía el presidente del AIA les había causado tan grata sorpresa–, podemos concluir que el particular viaje realizado por los Comedores de la SEAT a tierras tan lejanas contribuyó eficazmente en ese preciso momento a difundir más allá de nuestras fronteras la buena imagen de la nueva, joven y desconocida arquitectura moderna española[18]. Lo cual ayudaba al mismo tiempo –como nos decía al principio Ortiz– Echagüe– a que nuestra arquitectura fuera obteniendo también en nuestro propio país el debido reconocimiento a su categoría artística.

ORTIZ-ECHAGÜE SE ENCUENTRA CON EL MAESTRO: HOMENAJE ESPAÑOL A LA ARQUITECTURA NORTEAMERICANA

Pero donde acababa este singular viaje para los Comedores iba a empezar el más importante para Ortiz- Echagüe cuyo interés se iba a centrar en conocer de cerca la obra y la persona de Mies van der Rohe a quien él ya admiraba e incluso llamaba `el maestro´[19]. Lo que más nos interesa destacar de este viaje a Estados Unidos no son los agasajos recibidos, sino que Ortiz-Echagüe –con treinta años– , Barbero y De la Joya tuvieron la posibilidad de realizar –gastando buena parte del premio– un tour arquitectónico de varias semanas por muchas ciudades del país y pudieron entrar en contacto personal con algunos de los mejores arquitectos de la época como Mies van der Rohe, Saarinen o Sert, y conocer sus obras directamente. Así lo resume Ortiz- Echagüe:

> "Nos invitaron a pasar un mes en Estados Unidos para participar en el centenario de la fundación del Instituto Americano de Arquitectos, para darnos allí el premio Reynolds –en Washington– solemnemente y luego estar tres semanas visitando arquitectura. Nos pareció un sueño. En el congreso de arquitectos tuvimos la ocasión de conocer a toda la crème de la arquitectura de entonces, allí estaba Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Eero Saarinen, José Luis Sert que entonces era decano de Harvard, y además todo el mundo nos trató con mucho afecto. Para América, España era un país de toreros y lo que menos podían pensar es que aparecieran unos arquitectos jóvenes, con un edificio de aluminio. Después de estar allí una semana, nos llevaron en un avión de la empresa a ver unos cuantos edificios.
>
> Después nos alquilamos un automóvil e hicimos un recorrido, fuimos a Chicago, donde estuvimos con Mies van der Rohe –que no había estado en el Congreso– dos veces. Por la mañana estuvimos en su estudio y fue muy cariñoso, nos hizo un gran elogio del edificio de los Comedores de la SEAT y nos dijo: "Ustedes han hecho esto en Barcelona. Para mí Barcelona es importantísima, porque allí se hizo el pabellón que fue mi lanzamiento a la fama y se figurarán la pena que tuve cuando meses después ese pabellón fue derribado por los propios alemanes".
>
> Mies van der Rohe nos dijo que le encantaría que se reconstruyera, que tenía todos los planos, todos los croquis y que incluso estaba dispuesto a viajar a España si se conseguía el dinero, para dirigir las obras. Cuando entonces volvimos a España nos movimos mucho para intentarlo, pero en el año 57, no estaba el "horno para bollos", había otros problemas, no había dinero, y después de una serie de tanteos tuvimos que desistir.
>
> Luego, por la tarde, estuvimos en el Crown Hall, la Escuela de Arquitectura, invitados por Mies para ver cómo daba las clases. Y estuvimos toda la tarde viendo al maestro rodeado de sus alumnos, en una escuela pequeña, de unos 120 alumnos, donde no se hacía más que "Mies" o sea que allí todo se solucionaba con las ideas de "Mies". Pero era muy interesante ver la facilidad con la que el maestro se entretenía y dirigía los proyectos"[20].

Durante la estancia de un mes, además de participar en Washington en el Congreso del Centenario del Instituto Americano de Arquitectos, visitaron Richmond –donde estaba afincada la Reynolds Metals Company–, Chicago –para visitar a Mies–, Detroit –donde el propio Saarinen les enseñó su Centro

18. Los Comedores de la SEAT fueron publicados en numerosas revistas y libros nacionales e internacionales de la época como un claro exponente de la joven arquitectura moderna española. En nuestro país aparecieron en *Informes de la Construcción, en RNA y en Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo.* Y fuera de nuestras fronteras fueron publicados en las revistas internacionales más importantes del momento: *L´Architecture d´Aujourd´hui, Architectural Forum, Architetural Record, Architetural Review, Werk, Baumeister, Bauen + Wohnen, Baukunst und Werkform*, etc... Otra muestra del interés internacional por este edificio la ofrece el hecho de que Udo Kultermann lo incluyera en su libro titulado Nueva arquitectura mundial desde 1958 publicado en 1965.

19. Véanse los escritos que Ortiz- Echagüe realizó sobre la figura de Mies van der Rohe: *"Ludwig Mies van der Rohe* (1886): El arquitecto que obtiene las formas más bellas de los nuevos materiales", en Forjadores del Mundo Contemporáneo, Tomo IV, Planeta, Barcelona, 1959, pp.463-471; y "*Mies van der Rohe*", con motivo de su muerte, en Nuestro Tiempo, n. 184, Pamplona, octubre de 1969, pp. 374-380; "*Mies van der Rohe, Ludwig*", Gran Enciclopedia Rialp, Tomo 15, 1973, pp.780-781.

20. ORTIZ-ECHAGÜE, César, "Cincuenta años después", conferencia en la ETSA de la Universidad de Navarra en diciembre de 1999, Colección "Lecciones de Arquitectura", n. 6, T6 Ediciones, ETSAUN, Pamplona, 2001, pp. 21-23.

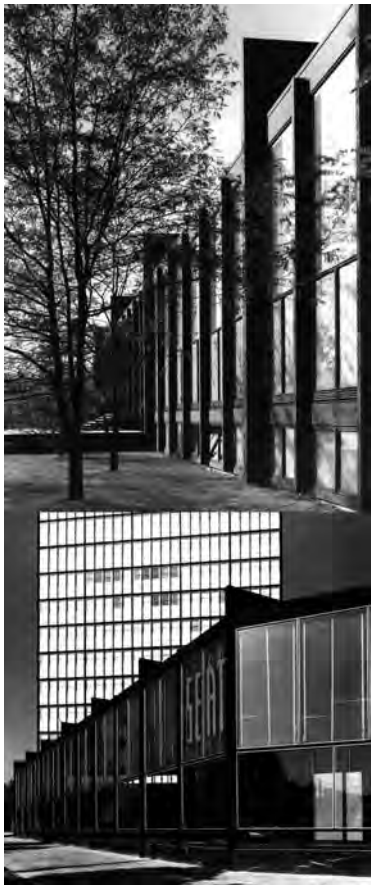


Fig. 5. César Ortiz-Echagüe con Mies van der Rohe en su estudio de Chicago en junio de 1957.

Fig. 6. El Crown Hall del IIT (1956) y la Sala de Exposición y Venta de automóviles de la SEAT en Barcelona (1959-61).

Fig. 7. Los apartamentos Lake Shore Drive (1951) y la Torre de Oficinas de la SEAT en Barcelona (1959-64).

de Investigaciones de la General Motors–, Boston –donde estuvieron con José Luis Sert en la Escuela de Arquitectura de Harvard–, Pittsburg –donde pasaron una noche hospedados en la Fallingwater de Wright– y finalmente, terminaron en Nueva York.

Como nos cuenta Ortiz- Echagüe, en Chicago, entraron en contacto con la arquitectura de Mies visitando los apartamentos Lake Shore Drive y los edificios del campus del Illinois Institute of Technology, y además tuvieron la oportunidad de estar dos veces con el maestro, primero en su estudio y después en el Crown Hall mientras daba clases a sus alumnos de arquitectura (Fig. 5).

Ortiz- Echagüe quedó muy impactado por todo lo que había visto: "En ese viaje, pudimos ver la obra de Mies van der Rohe muy en detalle. En la vida hay algunas obras que le dejan a uno estupefacto. Y realmente a mí las obras del IIT, especialmente el Crown Hall, y los apartamentos del lago Michigan, me dejaron tan impresionado que no se me quitaban de la cabeza"[21]. Estas dos obras, de una perfección técnica, proporción y belleza difícilmente superables, influirán de un modo muy claro en los posteriores proyectos que le encargará la SEAT, como se verá de forma muy patente en la Sala de Exposición de automóviles y en la Torre de Oficinas para la Filial de Barcelona –proyectadas ambas en 1959–, en las que se reflejará respectivamente el impacto que a

21. Ibíd.

Ortiz- Echagüe le produjo en Chicago el Crown Hall y los Lake Shore Drive (véanse las comparaciones en las Figs. 6 y 7).

Por un lado, la Sala de Exposición y Venta se caracterizaba por sus pórticos de grandes vigas vistas de las que colgaba la cubierta, como en el Crown Hall, donde Mies había construido su idea de "grandes salas diáfanas que, sirvan tanto para una escuela de arquitectura, como para un teatro, una vivienda, una fábrica o un museo: se trataba de un lenguaje unívoco y universal, que se imponía a la especificidad funcional, a la tradición local o al clima"[22].

Y por otro lado, la Torre de Oficinas respondía al tipo miesiano por excelencia: un edificio en altura; un prisma vertical que descansaba sobre pies derechos. Y como en los Lake Shore Drive, la planta rectangular de las oficinas obedecía a los principios miesianos de la 'flexibilidad espacial' y la 'variabilidad de usos' que se resolvían con el espacio horizontal, diáfano, neutro, climatizado y servido por un núcleo de ascensores y escaleras.

Fig. 8. Detalle de la fachada de los apartamentos Lake Shore Drive en construcción.

Visitando los edificios de Chicago, Ortiz-Echagüe estudió en detalle las soluciones técnicas de Mies. Vio que, a diferencia de los primeros edificios del IIT, en sus últimas obras, que eran totalmente acristaladas, sacaba los pilares fuera del plano de fachada para destacar su función sustentante e introducía una subestructura de montantes –perfiles tipo IPE– también resaltados para resolver las grandes superficies de vidrio. Esos montantes, que se soldaban a los forjados, conferían rigidez al paramento, simplificaban el montaje de las carpinterías y permitían el entronque de la tabiquería, posibilitando flexibilidad a las distribuciones interiores (Fig. 8). Ese resalte de líneas verticales a base de montantes –que provenía de una nueva solución constructiva– fue el motivo compositivo más singular de los últimos edificios de Mies, con el que conseguía fachadas de una gran vibración, textura, variabilidad y verticalidad. Al igual que el maestro, Ortiz- Echagüe, ya junto a Rafael Echaide, incorporó ese 'ritmo vertical' en las fachadas de sus nuevos edificios proyectados después del viaje como hemos podido ver por ejemplo en la Torre de la SEAT en Barcelona.

El periplo americano terminó en Nueva York, donde Ortiz- Echagüe pudo visitar el moderno edificio bancario que S.O.M. acababa de realizar para la Manufacturers Trust Company en la Quinta Avenida, y que le sería de gran utilidad ya que acababa de recibir el encargo para realizar las nuevas sucursales del Banco Popular Español en Madrid. Como puede verse claramente, en la Sucursal que proyectó para la Gran Vía madrileña al volver del viaje, Ortiz-Echagüe –siguiendo esos nuevos esquemas de la arquitectura bancaria americana– tomó del edificio de S.O.M. no sólo la idea general, sino elementos singulares como el techo luminoso de vidrio –importantísimo para la imagen nocturna–, las líneas interiores de jardineras o las largas cortinas. También siguieron esa misma línea al construir poco después la Sede Central para el BP en la calle Alcalá (véanse las comparaciones en la Fig. 9). Así, a través de S.O.M., siguen empleando el lenguaje funcional, tecnológico y minimalista de Mies. Con la Sucursal del Banco Popular en la Gran Vía, construida en 1958, Ortiz- Echagüe y Echaide iniciaron un camino sin posible retorno, introduciendo en España una nueva estética que incorporaba la linealidad y la transparencia a la oferta bancaria como signo de modernidad y con la que se pasaría "de la caja fuerte a la caja de cristal"[23] ofreciendo una imagen mucho más democrática y abierta.

22. URRUTIA NÚÑEZ, Ángel, "Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, Volumen IV, 1992, p. 290.
23. BONET CORREA, Antonio, "De la caja fuerte a la caja de cristal", en *Arquitectura bancaria en España*, Electa, Ministerio de Fomento, Madrid, 1998, p. 43.

Fig. 9. El edificio bancario de SOM para la Manufacturers Trust Company en la Quinta Avenida (1954), la Sucursal del Banco Popular en la Gran Vía de Madrid (1958) y la Sede Central del BP en la calle Alcalá (1962).

En resumen, podemos concluir que, a Ortiz- Echagüe, su viaje a EE. UU. le sirvió principalmente para poder contemplar y estudiar *in situ* una arquitectura que hasta entonces sólo había visto publicada[24] como él mismo lo señalaba al referirse a Chicago: "la admiración que, por el conocimiento de sus obras a través de revistas, ya teníamos hacia el maestro, se había transformado en esa clara emoción que produce la contemplación directa de toda obra de arte"[25]. Deslumbrado por la belleza plástica del lenguaje miesiano, por sus nuevas técnicas constructivas y materiales, por las proporciones y ritmados modulares y por toda la lucidez y la lógica incontestables de cada solución – funcional, estructural y constructiva–, Ortiz- Echagüe se reafirmará en que ese habrá de ser el camino a seguir en el período de modernización en el que la sociedad española estaba inmersa. Un reto que tendría que realizar "en unas condiciones de precariedad tecnológica y con una aventurada confianza en los nuevos materiales y en las estructuras innovadoras"[26].

Tratando de emular esa sofisticada arquitectura norteamericana de corte miesiano, el tándem Ortiz- Echagüe y Echaide levantaron –con variaciones y diferencias respecto al puro Mies– sus obras más conocidas, para la SEAT y para el Banco Popular, que figuran entre las más notables de ese período de la arquitectura española contemporánea que cabalga entre los años 50 y 60. Con ellas introdujeron en España la arquitectura del 'curtain wall' o también llamada del 'funcionalismo tecnológico' que se caracterizó por emplear masivamente estructuras de acero laminado, carpinterías de aluminio y grandes superficies de vidrio.

A modo de conclusión final, y por lo que respecta a la particular meta que se había autoimpuesto Ortiz- Echagüe al volver de EE. UU. y que pudo compartir mano a mano junto a Echaide, cabe destacar lo que escriben Núñez Ladeveze y Ángel Urrutia sobre estos dos protagonistas del momento: "A ellos se debe la responsabilidad de haber introducido en España los primeros ejemplos de una arquitectura racionalista, inspirada en las ideas de Mies van der Rohe. Conscientes de que España está, si quiere salir de su enclaustramiento, irremisiblemente condicionada por la necesidad de experimentar su transformación industrial y técnica, estos dos arquitectos se deciden a introducir los principios y las fórmulas de una arquitectura que se adapte a estas exigencias"[27]. Cuando el despegue económico e industrial lo fue permitiendo, ellos se decidieron a asumir el mismo "empeño de Mies por adecuar la tecnología de su tiempo al hecho constructivo y trascenderlo a la pura arquitectura –minimalista y silenciosa– (...) Ortiz- Echagüe y Echaide se alineaban en la fila de los intérpretes más cuidadosos y personales de la filosofía de Mies, como pudieran ser en otro lugar Arne Jacobsen, la firma S.O.M., o el mismo Philip Johnson"[28].

24. Además de la difusión de la obra de Mies a través de las revistas, en 1956 ya estaban disponibles dos monografías: la de Philip Johnson (Ed. MOMA, Nueva York, 2ª ed., 1953) y la de Max Bill (Ed. Infinito, Buenos Aires, 1956).
25. ORTIZ-ECHAGÜE, C., "Mies van der Rohe", revista Nuestro Tiempo, Pamplona, n. 184, octubre 1969, p. 375.
26. MONTEYS, Xavier - CHICO, Joan F., "La arquitectura moderna en la Barcelona de los años cincuenta", en *La arquitectura de los años 50 en Barcelona*, ETSA del Vallés, D. G. d´Arquitectura i Habitatge de la Generalitat, Barcelona, 1987 p. 14.
27. NÚÑEZ LADEVEZE, L., *César Ortiz- Echagüe y Rafael Echaide*, cit., portada y contraportada.
28. URRUTIA NÚÑEZ, Á., "Mies/Wright en dos tensas décadas de la arquitectura moderna española", cit., p. 288, 291.

RECOLECCIÓN DE IDEAS PARA LA CIUDAD DE REPOSO Y VACACIONES[1] APORTACIONES EXTRANJERAS AL PROYECTO DEL GATCPAC[2]

Roger Sauquet Llonch

EXTRACTOS DE VIAJES, CONGRESOS Y REVISTAS

Se ha escrito ya, y es sabido, que, seguramente, la inspiración moderna de Josep Lluís Sert surgió durante un viaje[3]. En 1926 el que fuera fundador del GATCPAC y uno de sus miembros más activos compró en París 3 libros de Le Corbusier que captaron su atención[4]. Estos libros –*Vers une architecture, Urbanisme* y *Almanach d'architecture moderne*– suponían una revolución en prácticamente todos los aspectos que abarca la arquitectura y, obviamente, el tema de la relación entre ciudad, naturaleza y habitantes no queda al margen.

En nuestro afán de intentar entender cómo y de dónde surgió la idea de llevar a cabo un proyecto como el de la Ciudad de Reposo y Vacaciones (en adelante la CRV), encontramos en los escritos y, sobretodo, en las imágenes que aparecen en estos tres libros suficientes provocaciones de cambio como para fijar aquí el inicio teórico del aventurado proyecto que nos ocupa. Cierto es que, no obstante, los autores tenían al alcance de la mano las reflexiones de arquitectos que habían estado trabajando durante años la sistematización de los espacios verdes en Barcelona[5]. Sin embargo, creemos que estos *inputs* de reflexión intelectual catalana despiertan el interés del arquitecto y de los que serán sus futuros compañeros en el GATCPAC justo después que el torbellino revolucionario de las imágenes de Le Corbusier les hiciera abrir los ojos.

Hemos dividido el artículo en dos partes. En la primera hablamos de las influencias recibidas durante la etapa de estudios de Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé, que no son de aplicación inmediata para el proyecto de la CRV, pero suponen un punto de partida. En la segunda hacemos referencia a las aportaciones extranjeras durante la etapa profesional, etapa en que los miembros del GATCPAC desarrollan el anteproyecto publicado en el número 7 de la revista *AC*[6]. Durante este período se superpone una tarea difícil: la de introducir la modernidad en la clase intelectual catalana; con una tarea liviana y enriquecedora: la salida al exterior –a los ricos países vecinos de Europa– para aprender, para inspirarse, para copiar. A esta tarea nos referiremos en este artículo.

EXPLORANDO LA MODERNIDAD

La onda expansiva de la modernidad avanzó a gran velocidad. Su propagación fue básicamente visual. Los mensajes antes de entrar racionalmente calaban visualmente. El poder de las imágenes, lo atractivo y sugerente de las mismas se introducía en la inconformista mirada de muchos jóvenes arquitec-

1. La Ciudad del Reposo y las Vacaciones es un proyecto del GATCPAC ubicado en las playas del sur de Barcelona y proyectado en el período entre los años 1931 (?) y 1935.
2. GATCPAC – Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea. En el seno del GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Actividad Contemporánea) constituyen el grupo este.
3. PIZZA, Antonio y ROVIRA, Josep M. "José Luís Sert y Josep Torres Clavé", AAVV en *AC. La revista del GATEPAC* 1931-1937, Edición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, p.59.
4. Sixte Illescas, miembro del GATCPAC nos dice: "Nos sabíamos de memoria Vers une architecture y el otro libro sobre urbanismo". BRULLET, Manuel y ILLESCAS, Albert, *Sixte Illescas arquitecte* (1903-1986). *De l'avantguarda a l'oblit,*. Edición del COAC, Barcelona, 2008, p. 89.
5. Tiene una relación directa con la CRV las playas balnearias de occidente, surgidas en la maqueta "la gran Barcelona" realizada por Nicolau Mª Rubió i Tudurí en motivo de la Exposición Universal de Barcelona del año 1929. También es conocido el estudio que el mismo arquitecto realizó previamente bajo encargo del Ayuntamiento de Barcelona y editado en el libro: RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolau Mª, *El problema de los espacios libres. Divulgación de su teoría y notas para su solución práctica*, Editorial Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1926.
6. AC, *Documentos de Actividad Contemporánea*, revista del GATEPAC publicada desde 1931 hasta 1937.

tos. Sigfried Giedion, quien conocía a la perfección este poder, en su libro *Befreites Wohnen* arguye que "está muy bien que, por una vez, el autor no pueda expresarse con "palabras" y se vea obligado a expresarse de manera óptica"[7]. Interpretamos que óptico fue el impacto que los libros de Le Corbusier causaron al joven Sert. En los mensajes que transmitían sus gráficos y eslóganes encontramos multitud de relaciones con el proyecto de la CRV. La más evidente está escrita en el capítulo "L'heure du repos" del libro *Urbanisme*[8]. El maestro suizo pone de manifiesto un nuevo reto para la ciudad:

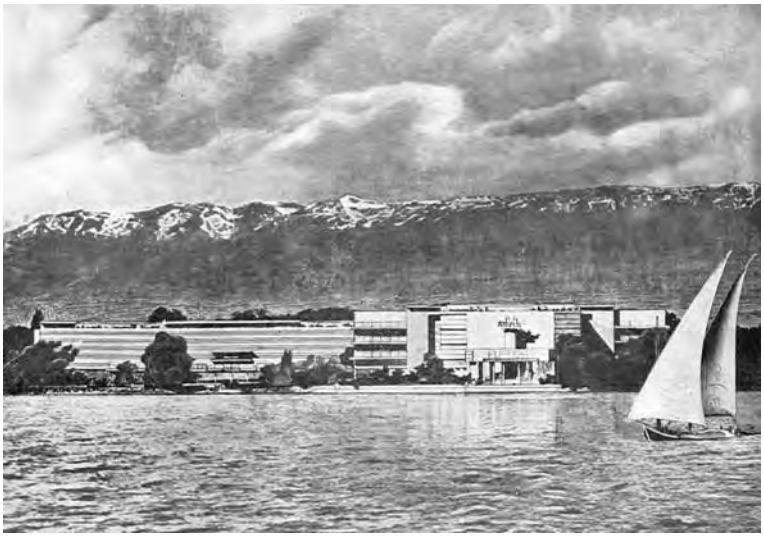
> "Les "huit heures". Peut être même les "six heures", un jour. Des esprits pessimistes et angoissés se dissent: le gouffre est avant nous. Que faire de ces heures libres, de ces heures vides? Les remplir. […] l'heure du repos c'est l'heure de souffler. Déjà, sans attendre que l'architecture et l'urbanisme s'organisent, le sport est entré dans notre vie. A l'action nocive, la riposte salubre"[9].

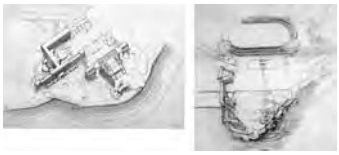
La respuesta salubre. El descanso, el deporte. Las masas (en la vertiente "Ortega Gasset" del término) gozaban de horas libres debido a la limitación de la jornada laboral y al derecho al fin de semana. ¿Qué podía hacer un arquitecto ante este nuevo requerimiento que la sociedad inculcaba a la ciudad? Y, ¿cómo tenía que ser físicamente, ambientalmente, arquitectónicamente esta respuesta? Ante las preguntas formuladas, había que seguir explorando.

El verano de 1927 Sert, Torres Clavé e Illescas emprendieron un viaje para recorrer las principales ciudades del norte de Italia. Después de semanas de "empaparse" de obras clásicas decidieron regresar pasando por Stuttgart y por Berlín[10]. Un final de trayecto nada clásico teniendo en cuenta que el verano de 1927 en Stuttgart acontecía la exhibición *Deutscher Werkbund*, en la cual se exponía la conocida *Weissenhof Siedlungen*. La muestra era un valiosísimo aparador de lo que significaba la modernidad. Allí presentes un conjunto de edificaciones dispersas entre una vegetación abierta construidas con nuevos materiales y métodos… No creemos que la *Weissenhof* significara una referencia indispensable para la ideación de la CRV. Pero en suma, posibilitaba ver *in situ* una nueva disposición de las arquitecturas en el paisaje[11] y algunos primeros ejemplos de prefabricación en el campo de la vivienda, como, por ejemplo, las dos casas construidas por Walter Gropius. A pesar de su bajo interés arquitectónico, éstas debieron de sorprender a los tres viajantes provenientes de la Barcelona de los muros gruesos y las paredes de carga. Es muy probable que con esta sorpresa empezara un camino a explorar que terminaría, años más tarde, con la "caseta desmontable".

Después de este primer contacto físico con la modernidad, la mano tiene ganas de dibujar y la mente de aprender. Las preguntas, sin embargo, siguen resonando: ¿cómo un arquitecto puede dar una *riposte salubre*? Ante estas dudas, imágenes. Imágenes que encontraron en Urbanisme pero también, y de gran potencia, en los documentos gráficos del proyecto para el "Palacio de las Naciones"[12] publicados en *Une maison –un palais*[13] y en la tercera edición de *Vers une Architecture*[14]. Sus imágenes respiraban un aire relajado (Fig. 1). Actuación en la costa y relación abierta con la naturaleza parecían ser buenos atributos para tratar el tema del reposo. Y con el referente en mente, empieza el trabajo. Un primer tema: las vacaciones. Un primer emplazamiento: un saliente al mar. Un primer programa: un Hotel. Un primer maestro: Le Corbusier. Sert y Torres empezaron la relación intelectual con el maestro invitándole a dar conferencias y mostrándole su "proyecto de hotel en la playa"[15]. La

7. GIEDION, Sigfried, "Habitar Liberado" en GIEDION, Sigfried, Escritos escogidos, Editorial Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997.
8. LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Editorial G. Crès & Cie, Paris, 1925.
9. LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Editorial Arthaud, Paris, 1980, p. 189.
10. La cronología del viaje se puede averiguar a través de la correspondencia que mantuvieron Josep Torres Clavé con su prometida Mercè Torres Tort, archivada en el Archivo Histórico del COAC, demarcación de Barcelona.
11. Sixte Illescas, explica del viaje: "pudimos hacer un viaje por toda Europa, y entre otros lugares visitamos la Escuela de Arquitectura de Gropius en Dessau y el barrio de chalets proyectados por los arquitectos más avanzados en Stuttgart". BRULLET, Manuel y ILLESCAS, Albert, op. cit. p. 93.
12. El "Palacio de las Naciones" concurso de Le Corbusier, redactado durante 1926 y fallado en diciembre de 1927 a favor de un proyecto académico.
13. LE CORBUSIER, *Une Maison – Un Palais*, Editorial G. Crès & Cie, Paris, 1928.
14. En la tercera edición Le Corbusier añade un capítulo titulado "Temperatura" terminado en enero de 1928. En él hace referencia al fallo del concurso para el "Palacio de las Naciones", en Ginebra.
15. A petición de J. Ll. Sert, y aprovechando que había dado otras dos conferencias en Madrid, Le Corbusier ofrece dos conferencias en la sala Mozart de Barcelona los días 15 y 16 de Mayo de 1928. Sert y Torres mostraron el proyecto de "hotel a la costa" al maestro suizo. Paralelamente el trabajo estaba expuesto en una exposición organizada por la Asociación de Arquitectos de Cataluña y, más tarde, sería publicado en el número de octubre de la revista Arquitectura. PIZZA, Antonio y ROVIRA, Josep M. "José Luís Sert y Josep Torres Clavé", AAVV en AC. *La revista del GATEPAC* 1931-1937, op. cit. p. 59.





Figs. 2 y 3. Comparación entre una vista aérea del Proyecto del Palacio de las Naciones (extraída del libro *Une maison-Un palais)* y una visión del proyecto de " hotel en la playa" (extraída del libro GATCPAC. *Una nova architectura per a una nova ciutat).*

Fig. 1. Palacio de las Naciones Le Corbusier (imagen extraida del libro *Une maison-Un palais).*

relación entre ambos proyectos se manifiesta con la forma de situarse en el paisaje y con el tratamiento volumétrico, consistente en un bloque lineal que termina con un salón de actos (Figs. 2 y 3).

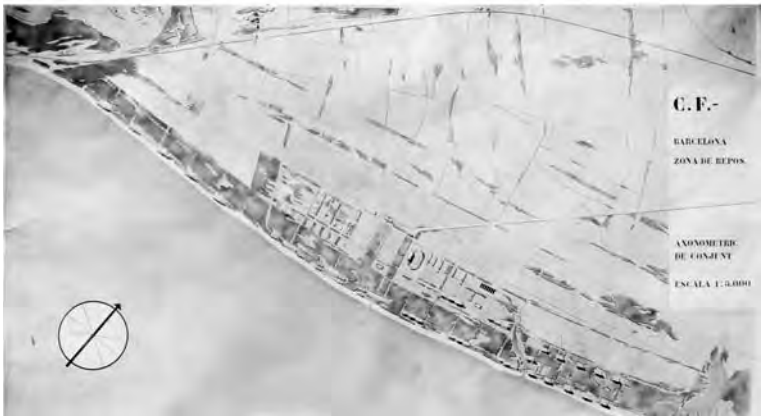
El verano siguiente, el de 1928, Sert y sus compañeros de promoción organizaron un nuevo viaje por distintas ciudades del centro de Europa[16]. Las visitas a edificios se superpusieron con visitas a barrios de nueva construcción[17]. Imaginamos que para estos jóvenes estudiantes este viaje debió ser la constatación de que en Europa las cosas estaban cambiando y que alguien tenía que introducir la "*riposte salubre*" en España, cuanto antes. Siguiendo la estela del "hotel en la playa", y con el afán de tratar *l'heure du repos*, Sert y Torres decidieron proyectar una ciudad de veraneo como proyecto final de carrera. Por la correspondencia entre los dos interpretamos que lo primordial era el tema, el emplazamiento vendría después:

> "¿Has pensado algo de lo nuestro? Yo empiezo a ordenar ideas. Si tienes alguna foto que crees apropiada para el emplazamiento, o algún mapa de la costa envíame datos, si no sería conveniente procurarlos. […] Espero regresar este mes o primeros del que viene, buena época para ponernos a trabajar, no tendremos las cosas tan precipitadas como en abril. No sé nada de Mercadal. ¿Publicó el Hotel?"[18].

La distancia entre este proyecto y la CRV es evidente (Figs. 4 y 5): rigidez, mayor densificación, concepción privada del parcelario, excesivos elementos de urbanización… la arquitectura aún manda sobre el paisaje. Sin embargo se empiezan a ver algunas estrategias de proyecto que se mantendrán en la CRV: organización lineal, paseo perpendicular a la línea de la costa vinculado a la estación de transporte público y una especial libertad, tímida quizá, en la organización de la vegetación. Para nosotros la CRV tiene en esta "ciudad de vacaciones" su primer eslabón.

Con el proyecto terminado, Sert y Torres ya pueden ejercer. Es la hora de la verdad y no estaban dispuestos a desaprovechar aquellos avances experimentales desarrollados durante la etapa de estudiantes y a abandonar el aprendizaje autodidacta que los había caracterizado. Siguieron viajando; los aires

16. Las ciudades visitadas fueron: Ginebra, Zurich, Suttgart, Munich, Viena, Budapest, Praga, Dresden, Leipzig, Berlín, Colonia, Bruselas y París según el artículo: PIZZA, Antonio, "Itineraris formatius", AAVV en GATCPAC, *una nova arquitectura per a una nova ciutat,* Edición del COAC, Barcelona, 2006, p. 65.
17. Existen fotografías de estos viajes. Fondo Illaescas, Archivo Histórico del COAC, demarcación de Barcelona.
18. Carta que manda Sert a Torres, mientras espera en París a que le reciba Le Corbusier, del 18 de septiembre de 1929. Fondo Torres Clavé, Archivo Histórico COAC, demarcación de Barcelona.



Figs. 4 y 5. Comparación entre una imagen aérea del "poblado de veraneo" y una visión área de la "Ciudad de Reposo y Vacaciones" (ambas extraídas del Archivo Histórico del COAC, demarcación de Barcelona).

europeos son optimistas y de libertad. Torres, desde Frankfurt, inmerso en el fervor de las conferencias del CIAM expresaba a Mercè:

> "Día llegará que podré demostrar que algo he sacado de salirme con la mía […]. Tengo algo en la cabeza que hace días que da vueltas, es una idea que cada vez se me hace más clara. Es un poco atrevida, pero cada vez me parece que lo es menos. […]Respirando ahora un poco de libertad, de espíritu sobretodo, mi cabeza vuelve a funcionar como de costumbre. Lleno de optimismo como estoy no me cuesta nada encontrar ideas nuevas, nuevos campos inesperados…"[19].

LA BÚSQUEDA DE UN PROYECTO POSIBLE

Las aportaciones extranjeras durante lo que denominamos como período profesional de ideación de la CRV (esto es de 1929 a 1932, con la publicación del número 7 de la revista *AC*) provienen básicamente de tres áreas geográficas que coinciden con las aportaciones de algunos de los arquitectos más influyentes de la modernidad. Por un lado está la inspiración tipológica vinculada a la Unión Soviética, importante y substancial. Por otro lado está la inspiración maestral, vinculada a la *rue de sêvres*, o sea, a Le Corbusier, que en este período se presenta discrepante. Y finalmente está la inspiración visual y constructiva vinculada a Alemania y, especialmente, a W. Gropius, altamente productiva y cercana.

Decimos que la inspiración soviética es tipológica porque el tipo de ciudad que acaba siendo la CRV, teniendo en cuenta su baja densidad y su peculiar forma de situarse en el paisaje, es eminentemente desurbanista. Entre los libros

19. Carta que manda Torres a su prometida, Mercè Torres Tort, desde Frankfurt, mientras acontecía el CIAM II, el 29 de octubre de 1929. Fondo Torres Clavé, Archivo Histórico COAC, demarcación de Barcelona.

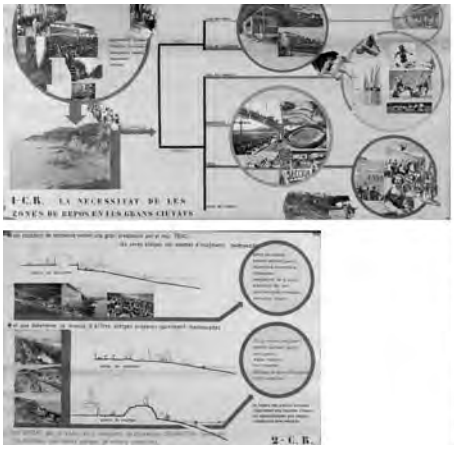
que la familia Torres depositó en la biblioteca del COAC, encontramos *Russland*[20] de El Lissitzky versión alemana de *La reconstrucción de la arquitectura en Rusia* publicada en Austria en 1930. Su autor, hablando de la ciudad argumentaba: "El desarrollo social conduce a la abolición del contraste ciudad-campo. La ciudad tiende a inscribir la naturaleza en su centro y a aportar al campo, mediante la industrialización, un mayor nivel cultural"[21]. Tal y como debió de resonar en su momento la "*riposte salubre*" de Le Corbusier, resonaría seguramente también, a partir de su lectura, la "abolición del contraste ciudad-campo" de El Lissitzky.

Intuimos que a partir de aquí Torres Clavé no quitó ojo a lo que en Rusia sucedía, movido, quizá además, por su simpatía política. Sin embargo, el seguimiento del panorama arquitectónico soviético, de la evolución del "Plan Quinquenal" y de las tesis sobre urbanismo que allí se debatían se hacía más a base de ilusiones que a golpe de certezas. El viaje a Rusia fue imaginario (los miembros del GATCPAC no viajaron a la URSS hasta 1934, momento en que el globo de la esperanza de la nueva arquitectura de la revolución iba deshinchándose[22]) y la visión que desde Cataluña se tenía de la realidad rusa era más bien una entelequia idealizada. Pero, precisamente, gracias a esta idealización, las ideas que de allí iban llegando estaban cargadas de fuerza y eran oxígeno para el entusiasmo.

Las noticias sobre Rusia no llegaron con los CIAM. Llegaban a través de las revistas y de los comentarios de los compañeros que a nivel internacional Sert y Torres empezaban a tener. El "parque para la cultura y el reposo de Moscú"[23] es un primer proyecto a tener en cuenta. Sin embargo, tal y como se apunta en el estreno de AC, lo que vale la pena seguir es el desarrollo del concurso sobre la "ciudad verde de Moscú"[24] . Hay que apreciar, no obstante, que el hecho de no publicar en la revista imágenes de ningún proyecto de los que concursaron y, en cambio, destacar en el collage publicado las casas comunales, que son, a fin de cuentas, el detonante por hastío de todo el discurso desurbanista[25], da la sensación que, realmente, los miembros del GATEPAC no acababan de entender lo que estaba sucediendo en la URSS.

En los números 4 y 5 de AC la reproducción de un artículo de Ernst May publicado en *Das neue Frankfurt*[26] aportó una información más rigurosa que arrojó luz sobre el seguimiento del proceso. Sin duda, las directrices que da May sobre cómo tienen que llevarse a cabo los nuevos asentamientos humanos en la nueva Rusia son serias y pragmáticas[27], como corresponde a un arquitecto forjado en la experiencia de la planificación urbana alemana que es invitado por el régimen que desconfía de lo que sugieren "sus vanguardias" para desarrollar el Plan Quinquenal[28]. Sin embargo hay muchos indicadores que nos llevan a pensar que el artículo tiene una influencia relativa. No estamos diciendo con esto que el proyecto de la CRV no trasluce seriedad y pragmatismo, sino, más bien, que no parte del "planning" en el sentido occidental de la palabra. Creemos que los autores de la ciudad encontraron en los proyectos claramente desurbanistas una mejor ejemplificación de lo que tenía que ser una ciudad "relajada". Algunos de estos proyectos influyentes son la propuesta de Barsc y Ginzburg para la "Ciudad Verde de Moscú" y la propuesta de Barsc, Vladimirov, Okhitovic y Sokolov para Magnitogorsk, publicadas ambas en el número doble (1-2) del año 1930 de la revista rusa *CA*[29]. Si, como decíamos al inicio, la modernidad entraba por los ojos, son tantas las coincidencias entre

20. EL LISSITZKY, *Russland: Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*, Editorial Anton Schroll & Co, Viena 1930. Mencionado en el apartado sobre bibliografía en la revista AC. *Documentos de Actividad Contemporánea*, número 1, primer trimestre de 1931, p. 35.
21. EL LISSITZKY, 1929, *La reconstrucción de la Arquitectura en Rusia y otros escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1970, p.41.
22. El artículo aparecido en la revista *AC*. Documentos de Actividad Contemporánea, número 17, primer trimestre de 1935, pp. 29-34, como explicación de este viaje parece más bien una justificación que una descripción.
23. Parque para la cultura y el reposo de Moscú, proyecto de M. Zirov de 1929 que propone un conjunto de parques alrededor de la ciudad aprovechando ciertos montes. Publicado en SA año IV número 5, del libro de CANNELLA, G. MERIGGI M. SA, *Sovremennaja Arkhitektura* 1926-1930, Ediciones Dedalo, Bari, 2007, y también en EL LISSITZKY, op. cit.
24. El concurso de la Ciudad Verde para Moscú fue convocado el 1929 por una entidad independiente a propósito de una serie de artículos aparecidos que ponían en crisis el desarrollo de las primeras tentativas urbanas soviéticas. Concursaron varios equipos. Se trataba de realizar una ciudad a unos 50km al norte de Moscú en un espacio de alrededor de los 150km^2 de superficie. Las propuestas desurbanistas fueron desarrolladas por los arquitectos: K. Melnikov, N. Ladovsky y el equipo M. Barsc y- M. Ginzburg.
25. Cita: "La sustitución de la vieja vivienda por dormitorios colectivos o semiindividuales, como son esos cuarteles obreros que pretenden una modernización y una edificación bajo el engañoso título de la casa-comuna (comuna de palabra, cuartel de hecho), ha dejado de satisfacer a sus inquilinos, empleados u obreros, porque son incómodos, y ha dejado de satisfacer a su promotor, porque son caros". Manifiesto Desurbanista en la editorial de la revista rusa *CA*, año V, 1930 números 1 y 2, en KOPP, Anatole, Arquitectura y Urbanismo Soviético de los años veinte, Editorial Lumen, Barcelona 1974, pp. 293-294.
26. *Das Neue Frankfurt*, año V, número 7, julio de 1931.
27. Ya lo menciona el propio autor en su artículo, la base de su trabajo es el "planning" y no pretende alejarse de "los conocimientos elementales del plan moderno de construcción urbana que han prevalecido en el Oeste de Europa en los últimos años". MAY, Ernst, "Las nuevas ciudades en la URSS", en *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*, número 4, cuarto trimestre de 1931, p. 32.
28. "La disputa entre "urbanistas" y "desurbanistas" y la necesidad de técnicos experimentados para la realización del primer plan quinquenal conduce el gobierno soviético a recurrir a urbanistas y arquitectos extranjeros. Uno de los más importantes de ellos será el arquitecto alemán Ernst May". KOPP, Anatole, op. cit. fig. 48.
29. Publicado en la revista rusa *CA*. año V, 1930, números 1-2.



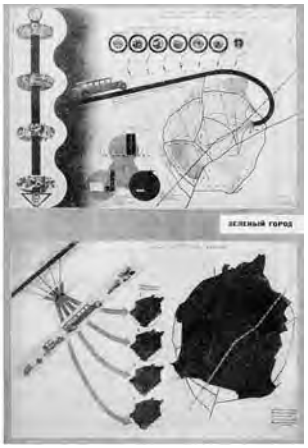


Fig. 6. Pabellón para visitantes del proyecto de la "Ciudad verde de Moscú" de Barsc y Ginzburg. (imagen extraída del libro S.A. *Sovremennaja Arkhitektura*).

Figs. 7 y 8. Comparación entre los planes explicativos de la CRV (imagen extraída del Archivo Histórico del COAC, demarcación de BCN y los planes explicativos de Barsc y Ginzburg. (imagen extraída del libro S.A. *Sovremennaja Arkhitektura*).

Fig. 9. Imagen aérea del proyecto de Borsc para Magnitogorsk (extraído del libro S.A. *Sovremennaja Arkhitektura*).

30. Exposición de la CRV en el sótano de la Plaza Cataluña, del 2 al 15 de Marzo de 1933.
31. Cita sobre las casas desmontables: "Digámoslo francamente: No, no serán los colosos (las casas-comunas) enormes, pesados, monumentales, eternos y que siempre ocuparán el suelo, quienes resuelvan el problema del reparto territorial socialista ¡Casas agrupables! Qué más da si las primeras no salen bien. Pero qué suerte que sean tan fáciles de desmontar como de montar; nadie protestará si el marido y la mujer, si dos amigos de siempre, si un grupo de camaradas inseparables sitúan sus casas individuales unas junto a las otras, y las agrupan en un solo bloque; cada vivienda conservará su independencia con entrada propia en el jardín. Y aunque estalle la discordia [...] no existe dificultad alguna puesto que en cualquier momento existe la posibilidad de separar las unidades de habitación, de aumentarlas o disminuirlas, de desmontarlas completamente y llevárselas a otra parte" PASTERNAK A. en *CA*, año V, 1930 números 1 y 2, en KOPP, Anatole, op. cit. pp. 208-209.
32. Carta de Le Corbusier a Mosej Ginzburg, en KOPP, Anatole, op. cit. pp. 302-303.

los gráficos de estos proyectos y los de la CRV que, aunque no sepamos con fiabilidad si algún miembro del GATCPAC tenía o no la revista *CA*, estamos convencidos de su influencia.

Las similitudes gráficas las encontramos en la relación que establecen las arquitecturas con la naturaleza, en la forma de las mismas (por ejemplo, existe un pabellón autoconstruido para visitantes para las zonas de recreo y vacaciones) (Fig. 6) y en los recursos gráficos explicativos usados en los plafones, muy parecidos a los que se utilizaron para mostrar la CRV en los bajos de la Plaza Cataluña[30] (Figs. 7 y 8). Pero también, hay substanciales similitudes de discurso: se defiende la dispersión de los asentamientos, su contacto con la tierra, la no necesidad de urbanizar calles y plazas y la autoconstrucción como la forma de "aniquilar" el estilo de vida burgués, poder desarrollar una personalidad propia y eliminar la dicotomía ciudad-campo[31] (Fig. 9).

La ciudad parece desvanecerse en el paisaje para no constituir ni un pueblo ni una metrópoli, sino más bien una ciudad-territorio que depende y confía en la capacidad de los nuevos medios de transporte para funcionar. La ciudad une nodos de acción, de cultura, de producción, los asentamientos siguen el esquema de una ciudad lineal… ante esto volvemos a la CRV y nos preguntamos: ¿Acaso hay centro en la CRV? ¿No es, en el fondo, una ciudad lineal en su composición por franjas que siguen la línea de la costa? Comparándola y analizando varios proyectos rusos, nos parece que la CRV acabó teniendo un trazado a lo May con un contenido desurbanista (Figs. 10 y 11)… Fuere lo que fuese, sin duda, nada más lejos del urbanismo de Le Corbusier. El maestro reaccionó contra todo el movimiento desurbanista prueba de lo cual es la carta que mandó a Moisej Ginzburg a finales de 1929:

> "He sido el primero en predicar que la Ciudad Verde debe ser un inmenso parque, pero para permitirnos este lujo ¡tenemos que aportar una densidad de 800 a 3.200! Como puede ver, innombrables puntos de desacuerdo me hacen llegar a la justa conclusión que defendía y que defiendo aún: el hombre aspira a la urbanización. Uno de los proyectos de desurbanización de Moscú propone cabañas de paja en el bosque. ¡Espléndida idea! Pero solo para el week-end"[32].

En tono humorístico y siendo demagógicos diríamos que Le Corbusier consentía, pues, un "desurbanismo vacacional". Seguramente no fue así, pero

Figs. 10 y 11. Comparación entre el proyecto de May para Magnitogorsk (extraído del libro S.A. *Sovremennaja Arkhitektura*) y el proyecto de la CRV (imagen extraída de la revista *AC*, número 7).

Figs. 12 y 13. Comparación entre la franja de huertas de alquiler de Römerstadt (imagen extraída de la revista *Das Neue Frankfurt* año IV. num 4 y 5) y la franja de huertas de la CRV (imagen extraída del Archivo Histórico del COAC, demarcación de BCN).

la cita encaja tan bien con la vinculación que los miembros del GATCPAC establecieron entre la "caseta desmontable" y la CRV, que uno no puede evitar la sospecha.

Como hemos comentado la influencia de Le Corbusier es maestral. Desde el "descubrimiento" de la modernidad, por parte de Sert y sus colegas de escuela, hasta el final del proceso de ideación el maestro está ahí, al corriente de lo que traman sus amigos catalanes. Sabemos por la correspondencia que los miembros del GATCPAC querían saber la opinión que Le Corbusier tenía de la CRV, querían vincularlo de alguna manera con el proyecto y el encargo conjunto del Pla Maciá fue la forma más inteligente de hacerlo. Aunque, como demuestran también las cartas, el interés de Le Corbusier no estaba, para nada, centrado en la CRV, más bien al contrario, era una ciudad que no le entusiasmaba. Argumentaba: "me ha parecido que su concepción sigue siendo algo dispersa, un poco fragmentada y que se podía retomar de nuevo toda esta materia y darle de un vez toda la amplitud y unidad útiles"[33]. Ante esto, el maestro prefirió delegar el diseño de la ciudad a los miembros del grupo[34]. De hecho, si nos fijamos en el Pla Maciá la CRV siempre aparece en los gráficos más generales como una mancha al oeste. No se dibujan, ni esquemáticamente, sus calles. El proyecto parece un organismo autónomo.

A sabiendas que el proyecto no tenía la aprobación del maestro, ¿por qué prosiguió el aire de dispersión y de autonomía respeto al plan regulador prefijado? Seguramente hubo más intención de lo que parece. Como en cualquier influencia maestral, llega el día de la emancipación. El grupo de arquitectos empezaba a tener una opinión propia y tomaba distancia con París. Imaginamos que para conseguir un hábitat vacacional puro, donde uno pueda reposar y gozar de la naturaleza, no hay nada más conveniente que distanciarse de la ciudad, aunque esta fuera la Barcelona de los *redents* y las manzanas de 400x400. Hay que decir, sin embargo, que en la CRV aún se mantienen muchos "tics" de la arquitectura "lecorbuseriana" fácilmente reconocibles en las casas para particulares, en los *pilotis* de los "hoteles cabina", etc.

Entrando en la ejecución de la ciudad, vemos que el aire *rue de sèvres* se mezcló con una clara influencia alemana acotada y parcial. Interpretamos que para los autores de la CRV en Alemania estaba la ejemplificación de cómo tienen que hacerse las cosas. Por ejemplo, la vastísima franja con huertos de alquiler, que suponía un inteligentísimo mecanismo de transición entre la tranquilidad de la llanura agrícola y el barullo humano del espacio de vacaciones tenía su relación directa con la barriada Römerstadt[35] en los alrededores de Frankfurt (Figs. 12 y 13). Con seguridad[36], a Torres Calvé, que acudió, como ya hemos dicho, al segundo de los CIAM y que visitó algunos barrios periféricos de la ciudad, no le pasó desapercibido este detalle tan efectivo. Y menos,

33. Carta de Le Corbusier a Sert, 5/7/1934. Fundación Le Corbusier.
34. Así lo afirma el artículo: PIZZA, Antonio, "Representaciones de la "'ciudad funcional'", AAVV en AC. *La revista del GATEPAC* 1931-1937, op. cit. p. 213.
35. Siedlung Römerstadt. Autores: May, Rudloff (del Ayuntamiento de Frankfurt a. M.) y Blattner, Schaupp, Schuster. Arquitecto especialista en paisajismo: Migge-Worpswede.
36. Se admite la influencia de la barriada Römerstadt, en la memoria del proyecto de la CRV denominado: "La Ciutat de Repòs i de Vacances. Proyecto de desecación, saneamiento y urbanización", depositado en el fondo GATCPAC del Archivo Histórico COAC, demarcación de Barcelona.

Fig. 14. Proyecto de Gropius para edificios residenciales en la orilla del Wannsee Berlín (imagen extraída del libro *Walter Gropius* de Sigfried Giedion).

Fig. 15. Los miembros del GATCPAC durante el viaje a Atenas con motivo del IV CIAM (imagen extraída del Archivo Histórico del COAC, demarcación de Barcelona).

teniendo en cuenta la tradición catalana del "*hortet*" y la demanda explícita que se hacía desde las posiciones políticas más anarquistas (extensa en la clase obrera de Barcelona) de facilitar la autosuficiencia.

También, suponemos que fue durante el tercer CIAM en Bruselas, el año 1931, cuando los miembros del GATCPAC conocieron la propuesta de Gropius para las orillas del Wannsee[37] (Fig. 14). El arquitecto en su conferencia "construcción alta, media o baja"[38] mostró algunas sugerentes imágenes de este proyecto. La forma de disponer la edificación a la orilla del lago guarda gran similitud con la ubicación de los hoteles cabina en la CRV. Imaginamos que el seguimiento de la evolución del complejo deportivo y vacacional del Wannsee que hicieron los miembros del GATCPAC fue a partir de las revistas[39]. De hecho en el mismo número 7 de *AC*, donde se publica por primera vez la CRV, se mostró el proyecto como ejemplo internacional en un artículo firmado por el arquitecto Ulargui[40].

No podemos acabar la estela alemana sin hacer mención a la lluvia de soluciones que desde Alemania llegaban de la mano del arquitecto Joan Baptista Subirana[41] y que eran de gran utilidad para el desarrollo constructivo de las arquitecturas de la CRV, y en especial de la "caseta desmontable". Entre los documentos de Subirana[42] encontramos en el número 10 de la revista *Wasmuths Monashefte für Baukunst & Städtebau*[43] y en el número 4 de la revista húngara *Tér és forma*[44], ambas del año 1931, un ejemplo de casa para el week-end apilable del arquitecto húngaro Zoltan Kosa casi idéntico en planta al ejemplar del grupo catalán. También sabemos el impulso que dio la exposición "*Sone, luft und Haus für Alle*" de Berlín del año 1932 al desarrollo de la "caseta"[45] y la relación que con ella mantiene la casa Rosa de Gropius[46]. Las soluciones provenientes del norte eran agua de mayo para la precaria construcción catalana, pero, a menudo, suponían un nivel constructivo demasiado elevado como para ser importadas directamente. Ante este problema la ocurrencia y el ingenio permitieron que no se detuviese la exploración de la "modernidad constructiva". Con esta determinación la "caseta desmontable" exprime uno tras otro los recursos cercanos, "a la catalana": la bisagra como encaje básico, las planchas de uralita sustituyeron el inalcanzable cobre, la estructura con madera, el corcho como aislamiento... Alemania inspira pero los arquitectos catalanes ya no copian, adaptan.

Hay vida más allá de la arquitectura. Y la vida fue el otro "pozo sin fondo" de la recolección de ideas para la CRV. Si la salida al exterior intelectual se hacía observando el panorama arquitectónico internacional a través de las ventanas de los viajes, las conferencias y las revistas. La salida al exterior vivencial es el contacto natural. Son muchas las imágenes de los autores de la ciudad ejerciendo su "modernidad vacacional". En la Barcelona de "*l'escola de mar*" la playa acaba siendo para muchos la prolongación de su hogar… Hasta un Sert que vemos resistirse al placer del "desnudarse" en sus salidas de juventud, llega a posar en "paños menores" entre las columnas de un templo griego (Fig. 15) … Vivir para proyectarlo.

37. Proyecto: Wannsee-Uferbebauung mit Wohnhochhäusern, 1930/31.
38. Conferencia publicada en el libro: AYMONINO, Carlo, *La vivienda racional. Ponencias de los congresos* CIAM 1929-1930, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1973, pp. 114-125.
39. El proyecto de baños en la playa, de Martin Wagner y Richard Ermisch, arquitectos de Berlín, fue publicado en la revista alemana *Wasmuths Monashefte für Baukunst & Städtebau*, número 5, del año 1930, p. 243.
40. ULARGUI, "Los baños municipales", en AC. *Documentos de Actividad Contemporánea*, número 7, tercer trimestre de 1932, p.32.
41. "En 1929, acabando la carrera de Arquitectura en Barcelona, Joan B. Subirana obtiene una beca Humboldt para ampliar sus estudios durante el curso 1930-31 en la TH Berlín-Charlottenburg". PARICIO, Antonio, SERRA, Carles, "Apuntes de Berlín 1930-1931", AAVV en AC. *La revista del GATEPAC* 1931-1937, op. cit. p. 188.
42. Agredecemos a la Sra. Rosa María Subirana el permitirnos acceder a los archivos de Joan Baptista Subirana, miembro del GATCPAC hasta 1934.
43. *Wasmuths Monashefte für Baukunst & Städtebau*, número 10, del año 1931, p. 456. Los números de esta revista encontrados en la biblioteca de la demarcación de Barcelona del COAC fueron cedidos por la familia Torres Clavé, lo cual puede demostrar el conocimiento que el arquitecto tenía de los contenidos de las mismas.
44. Tér és forma, número IV, Febrero 1931. Archivo Subirana.
45. Así se indica en el artículo: PIZZA, Antonio, "Política / Arquitectura", AAVV en GATCPAC, *una nova arquitectura per a una nova ciutat*, op. cit. p. 112.
46. Esta relación queda reflejada en el artículo: SERRA, Carles, "Arquitectura desmontable y AC", AAVV en AC. *La revista del GATEPAC* 1931-1937, op. cit. pp. 185-187.

MÁS VUELTAS. ERIK GUNNAR ASPLUND, MIGUEL FISAC, ALEJANDRO DE LA SOTA Y... CARLOS PUENTE

Carla Sentieri Omarrementería, Raúl Castellanos Gómez*

Y un día me acuerdo que dije:
"Voy a irme yo solo por ahí a ver la arquitectura
llamada moderna que no he visto directamente…".
Miguel Fisac

El mapa de las influencias, los préstamos y los trasvases de ideas en la arquitectura moderna europea encierra una singular paradoja: la atracción que todo arquitecto del norte de Europa ha manifestado hacia las culturas del Mediterráneo, ha convivido con la admiración que, desde el sur, siempre se ha profesado a las arquitecturas nórdicas y a sus principales artífices. Es como si en algún lugar de latitud imprecisa en el territorio europeo existiera una línea imaginaria, como una frontera conceptual, que hubiera permitido a unos y a otros tomar conciencia de sí mismos, para luego mirar más allá y reconocer, del otro lado, los medios con los que satisfacer sus más íntimas aspiraciones y suplir sus propias carencias. Como polos opuestos, las tradiciones arquitectónicas del norte y el sur de Europa se han atraído y complementado, y este entrecruzamiento ha señalado la obra y la biografía de algunos de sus arquitectos más celebrados. Y aún más: esta suerte de añoranza recíproca ha otorgado sentido al viaje como medio para conjugar las certidumbres de lo próximo y lo conocido, con la promesa de una lección encerrada en aquello que, por razones geográficas o culturales, resulta lejano e ignorado.

Con frecuencia, el saberse aislado en una remota península –escandinava o ibérica, poco importa– de la periferia del continente europeo, alejado fatalmente del epicentro de cualquier perturbación cultural o social de cierta importancia, ha engendrado el deseo y motivado, finalmente, el viaje. En este sentido, la trayectoria de dos grandes arquitectos del pasado siglo, sueco uno, español el otro, guarda cierta simetría respecto a aquella frontera figurada entre el norte y el sur que hemos imaginado.

En 1913, Erik Gunnar Asplund emprende un viaje por Italia y el norte de África que le lleva a conocer de primera mano las culturas del Mediterráneo, consolidando las bases de su formación clásica. En las décadas siguientes Asplund llegará a ser un motivo de orgullo nacional en Suecia, y lo será, al menos en parte, gracias al aislamiento geográfico que le mantendrá al margen de los acontecimientos continentales. Y si esta "posición marginal y apartada, casi insular, de Suecia, y la distancia que, en muchos sentidos, establecía con el fragor de los acontecimientos que sucedían en Europa"[1] –entre otros, los bélicos–, conducirán la trayectoria del arquitecto por los cauces del clasicismo

*Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Universidad Politécnica de Valencia, Camino de Vera s/n, 46022 Valencia, España.

1. LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. "Bebiendo en las fuentes de Asplund" en *Maestros cercanos*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2007, p. 52. Publicado originalmente en *Erik Gunnar Asplund / Sigurd Lewerentz* [catálogo de la exposición], Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1987.

y el romanticismo nacional sueco, cuando, roto el aislamiento, Asplund importe el estilo internacional en la Exposición Universal de Estocolmo de 1930, será abiertamente criticado por los celosos guardianes de aquella tradición. Así lo explica José Manuel López-Peláez: "El que había sido considerado maestro se había convertido en discípulo de extranjeros y este desliz, en un ambiente casi insular como el de la Península Escandinava, no iba a ser perdonado fácilmente"[2]. Desliz que, todo sea dicho, el arquitecto enmendará en sus obras de madurez.

Años después, desaparecido ya Asplund, y tras haber cosechado un cierto éxito con sus primeras obras de estilo clásico –que concordaba con las aspiraciones del régimen–, un joven Miguel Fisac, movido por "el aislamiento y la falta de información extranjera"[3] que padecía la España de la posguerra, emprende un viaje por Europa que le conducirá al magisterio del arquitecto sueco en Göteborg. Tal y como señala Juan Daniel Fullaondo, la referencia de Fisac a Asplund es inmediata, tanto por la similar complejidad del panorama nacional que les tocó vivir, como por la "marginación histórica" que ambos sufrieron posteriormente[4]. Fisac es, en buena medida, responsable de la introducción en España de la figura de Gunnar Asplund. Así lo confirma Alejandro de la Sota cuando, cuestionado por la influencia de la arquitectura nórdica en la española y, más concretamente, por el renovado interés que en ese momento (1983) suscitaba en España la obra de Asplund, responde: "Asplund llegó a mí a través de Miguel Fisac, cuando hizo su conocido viaje a los países nórdicos. Aquel viaje lo llenó de posibilidades a su vuelta; hizo cosas, como consecuencia, que estaban muy bien"[5].

Tanto es así que no hay escrito referente a la trayectoria profesional de Miguel Fisac que olvide señalar la importancia de aquel viaje realizado entre octubre y noviembre de 1949, con el objeto de recabar información sobre la estabulación de animales de experimentación –en ese momento Fisac estaba inmerso en el proyecto del Instituto de Microbiología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas–, y que proporcionaría a Fisac la ocasión de "conocer la arquitectura empírica que realizaban los países nórdicos"[6].

El viaje –no sólo éste de 1949, sino todos los que realizaría a lo largo de su dilatada carrera–, tuvo para Fisac un propósito formativo, "no los viajes de cuento" como él mismo diría, "sino de ver la arquitectura". El viaje fue para Fisac un "aprendizaje sobre la marcha" basado en "el estudio directo de los edificios" y no en intencionadas fotografías que daban una información parcial y muchas veces equivocada de las obras. En este sentido, Fisac se consideraba un autodidacta que construía su propio conocimiento a partir de dos coordenadas, "ver y pensar", directrices de "una forma de realismo intelectual en el que las cosas sólo existen si se tocan o se experimentan"[7]: un método de aprendizaje diferente al promovido en las escuelas de arquitectura mediante libros y textos eruditos. Así lo explica con sus propias palabras: "Comprendo que puede haber dos maneras de llegar a formarse como Arquitecto. Una de ellas, la más ordinaria, es la de ir adquiriendo información, a base de libros y revistas, de aquello que "se lleva" en el mundo y los críticos valoran como buena arquitectura. (…) También puede existir otra manera de formarse, que a mí me parece más eficaz. Consiste en analizar la arquitectura de cierto nivel desde la realidad (…). Así de ese análisis directo, obtener las conclusiones personales que enriquezcan el conocimiento propio (…)"[8].

2. LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. "Madurez de Asplund" en *Maestros cercanos*, op. cit., p. 190.
3. FULLAONDO, Juan Daniel. "Miguel Fisac. Los años experimentales" en CÁNOVAS, Andrés (ed.), *Miguel Fisac: Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*, Ministerio de Fomento / Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1997, p. 274. Publicado originalmente en *Nueva Forma*, n. 40, abril 1969.
4. Ibidem.
5. SOTA, Alejandro de la. "Entrevista (sobre arquitectura nórdica). 1983" en *Escritos, conversaciones, conferencias*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 106.
6. FISAC, Miguel. *Miguel Fisac, Documentos de Arquitectura*, n. 10, Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Almería, 1989, p. 13.
7. MORENO MANSILLA, Luis y TUÑÓN ÁLVAREZ, Emilio. "Una habitación vacía" en CÁNOVAS, Andrés (ed.), op. cit., p. 262.
8. FISAC, Miguel. *Miguel Fisac, Documentos de Arquitectura*, n. 10, op. cit., pp. 5-6.

Miguel Fisac. Cuadernos de viaje.

Fisac sabía agotada de antemano la senda del clasicismo que había emprendido al terminar sus estudios de arquitectura. Cuando se refiere a aquella época lo hace con expresiones como "en mi orfandad, sin saber a dónde agarrarme", "en mi desorientación"…. Y es que ese primer período de su obra no fue otra cosa que una búsqueda personal "en pos de una seguridad, una referencia, un canon operativo"[9]: el que le llevaría a desechar, tras el desencuentro con el Le Corbusier del Pabellón Suizo en París, la arquitectura basada en lo que consideraba un "formalismo plástico deshumanizado" –originado, a su parecer, en las vanguardias pictóricas–, y hallar, por el contrario, en Asplund "la conjunción del espíritu clásico, en que [había] realizado sus primeras obras, con una idea actual vinculada al Movimiento Moderno"[10]. Esa es la síntesis que encuentra en Göteborg: "(…) allí encontré lo que inútilmente había buscado en otros arquitectos mucho más famosos.

9. FULLAONDO, Juan Daniel. "Miguel Fisac. Los años experimentales" en CÁNOVAS, Andrés (ed.), op. cit., p. 275.
10. LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. "Innovación y tradición en la obra de Fisac" en Maestros cercanos, op. cit., p. 25. Publicado originalmente en *Arquitectura*, n. 241, marzo-abril 1983.

Durante horas estuvimos subiendo y bajando. Analizando, preguntando –no a nadie sino a la propia obra– sobre la manera de desarrollar un programa concreto, sobre la manera de enlazar, con sensibilidad pero sin concesiones, una arquitectura neoclásica antigua a una arquitectura contemporánea. De cómo tratar, sin estridencias, pero con firmeza y delicadeza a la vez, una arquitectura de ahora y para ahora. Y, todas esas preguntas que yo había hecho a otras arquitecturas de vanguardia y de menos vanguardia sin recibir contestación, en esta obra Asplund se las había planteado y las había sabido responder.

Tuve la impresión entonces de que Asplund era el primer arquitecto contemporáneo serio con el que me había encontrado"[11].

Tras aquel viaje, un cierto afecto por la arquitectura nórdica se deja sentir en su obra, de manera bien patente en el bar del Instituto de Óptica (1948) o en la librería del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1950), ambas en Madrid. Sin embargo, la enseñanza fundamental que Fisac recibirá de Asplund en Göteborg no será en modo alguno tan visible o evidente. "La ampliación del Ayuntamiento de Göteborg fue para mí la lección de un maestro"[12], confesará. ¿En qué consistió, pues, esa lección?

Todo parece indicar que las huellas más hondas de aquel fructífero viaje no son perceptibles en las fotografías de las obras de Fisac. Cierto es que en el edificio que construye a su regreso a Madrid, el Instituto Cajal y de Microbiología (1951), el lenguaje clásico de sus primeras obras es ya tan sólo un lejano recuerdo, y ello pudiera deberse al influjo de las arquitecturas visitadas y analizadas durante el viaje. Sin embargo, lo verdaderamente novedoso, el cambio más sustancial, no residirá en la nueva apariencia de la obra sino en la distinta naturaleza del proceso de proyecto, que a partir de ese momento responderá a un "itinerario mental propio". En lo sucesivo, la arquitectura será para Fisac "una unidad indivisible (…) compuesta por tres factores (…): un para qué, un cómo y un no sé qué", preguntas que concernirán, respectivamente, al programa, a la técnica y a una cierta fuerza expresiva que hará del edificio una auténtica obra de arte[13].

El itinerario mental de Fisac será, en realidad, una manera inteligente de posponer el inevitable encuentro del arquitecto con la invención de la forma. Decía Fisac estar contento con él pues le había evitado cuestionarse "cosas que suelen preocupar a los arquitectos", como el estilo o la moda. Y si ese itinerario surgió, al menos en parte, del encuentro con Asplund, no podemos dejar de reconocer que la influencia del arquitecto sueco sobre Fisac no tuvo, en suma, una raíz formal o estilística, sino puramente metodológica.

Es por ello que repasar la crónica de aquel viaje carece de interés a nuestro propósito, pues de lo que aquí se trata es de rastrear un terreno menos tangible, imposible en cualquier caso de ser fijado o resumido en unas cuantas fotografías, bocetos o anotaciones[14]: el flujo de ideas que brota de la obra de Asplund, como un manantial inagotable que no ofreció al arquitecto Miguel Fisac respuestas concretas sino un procedimiento abierto para formular, en cada ocasión, las preguntas pertinentes. El ayuntamiento de Göteborg fue para Fisac "sencillamente la solución de un problema bien planteado"[15]. Es natural, pues, que las consecuencias de aquel encuentro se apreciasen en lo sucesivo en la razón de ser de los proyectos y no en la fruición estética de las obras.

11. FISAC, Miguel. "Asplund en el recuerdo" en CÁNOVAS, Andrés (ed.), op. cit., p. 18. Publicado originalmente en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n. 147, octubre 1981, p. 33.
12. Ibidem.
13. FISAC, Miguel. Miguel Fisac, Documentos de *Arquitectura*, n. 10, op. cit., p. 43.
14. Nuestro más sincero agradecimiento a Ana María Badell de Fisac, por su amable carta y sus comentarios a este respecto.
15. "1949, noviembre y diciembre. Suiza, Francia, Suecia, Dinamarca y Holanda" [extractos del cuaderno de viaje] en CÁNOVAS, Andrés (ed.), op. cit., p. 18.

Y es que si algo vincula a Fisac con Asplund, por encima de las circunstancias concretas de aquel viaje, es la alta consideración que ambos arquitectos tuvieron hacia el programa: "el esencial punto de arranque y la fuente de toda posible creatividad arquitectónica", según Fisac[16]. Ambos eran conscientes de que en el origen de todo proyecto de arquitectura existe siempre una necesidad humana que el arquitecto debe estudiar concienzudamente. La fidelidad de Fisac hacia el programa es tal, que cuando éste le reclama hacer una frivolidad, responde efectivamente con una frivolidad, y así surge por ejemplo la torre de los laboratorios Jorba (1965) –y el arquitecto no siente ningún pudor en confesarlo[17].

El imperativo del programa confiere a la obra de arquitectura cierta objetividad que complacía a Fisac tanto como a Asplund, y que sin duda aquél percibió en la oportunidad de las soluciones que éste planteó en Göteborg. Como ejemplo de esta actitud podríamos señalar el propósito de Asplund, mencionado por los que le conocieron, "de mostrarse objetivo y no implicarse en criterios estéticos personales"[18] cuando hablaba públicamente de arquitectura. Y no sólo entonces, pues ya en su viaje a Italia de 1913 nos sorprende con un juicio insólito sobre el que le pareció en aquel momento "el restaurante más agradable y fantástico de Roma".

Así describe Asplund su visita al Ristorante del Castello dei Cesari:

> "Atravesando una puerta se entra en un sendero bordeado por arbustos y setos y se llega a un patio, dos de cuyos lados están rodeados por edificios y los otros dos por árboles (…). Atravesando una de las alas de la casa, uno puede ver a lo lejos S. Giovanni e Paolo bajo una bóveda en la fachada del muro. Se entra en la otra ala subiendo por una escalera que conduce al comedor grande (…) todo de vidrio y magnífico hierro (…). Techo oscuro de hormigón. La vista hacia tres lados es el Aventino, el Palatino y toda Roma. También hay dentro otro comedor de gruesos muros y pequeñas ventanas, conveniente para el invierno o el tiempo lluvioso.
>
> Una instalación completamente encantadora. El único fallo es que uno roza la cocina al entrar en el comedor (cosa muy frecuente aquí). La cocina estaría mejor situada bajo el comedor grande"[19].

Es tal la importancia que Asplund concede al correcto funcionamiento de los edificios y, por ende, al cumplimiento estricto del programa, que cuando describe su visita al restaurante romano, lejos de contentarse con ilustrar la magnífica vista que le ofrecía del monte Palatino, repara significativamente en la equivocada ubicación de la cocina. Un modo de *ver* que concuerda con una manera de *pensar* sus propios proyectos de arquitectura. Quizá también Asplund, como Fisac, recibiera una profunda enseñanza durante aquel viaje, y ésta, depositada en su propia obra de Göteborg, llegase al arquitecto español como una lección de nuevo revelada.

Pero esta lección no se detuvo ahí, pues, en arquitectura, la vida de las ideas es en ocasiones tan longeva como la tantas veces dilatada vida de las formas, y así, de la mano de Fisac, el magisterio de Asplund hallado casi por casualidad durante un viaje emprendido con otros fines, llegará luego a Alejandro de la Sota, quien reconocerá algún tiempo después: "Asplund me enseñó corrección".

Pero Sota reclamará una cierta autonomía de pensamiento respecto a los referentes nórdicos (Asplund, Jacobsen…):

16. FISAC, Miguel. *Miguel Fisac, Documentos de Arquitectura*, n. 10, op. cit., p. 15.
17. CASTRO, Carmen. "Los arquitectos critican sus propias obras" [entrevista con Miguel Fisac] en CÁNOVAS, Andrés (ed.), op. cit., p. 281.
18. LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. "Opuestos en Asplund" en *Maestros cercanos*, op. cit., p. 158.
19. GUNNAR ASPLUND, Erik. Escritos 1906/1940. *Cuaderno del viaje a Italia de 1913*, El Croquis Editorial, Madrid, 2002, p. 285.

> "(…) lo que tenemos que hacer no es copiar, sino profundizar en lo que aquí tenemos.
>
> La frívola importación ha sido y es un mal paso; realmente los que han caído en esa tentación siempre han hecho una arquitectura triste. Nunca he visto aquí un edificio finlandés que me mueva"[20].
>
> Su opinión a este respecto es en todo punto coincidente con la de Fisac, para quien la fidelidad a un itinerario mental propio evitaba introducir "en nuestras creaciones mimetismos, semejanzas e incluso plagios formales no convenientes para nuestra libre expresión"[21].

La dificultad que entraña registrar las consecuencias de esta relación de la arquitectura española de la posguerra con la arquitectura producida entonces en los países nórdicos, reside en que sus efectos no son del todo perceptibles, pues no conciernen tanto a las formas como a las ideas. Lo paradójico será que al final del recorrido, mucho tiempo después de aquella primera visita de Fisac a Asplund de 1949, transmitido el interés por la obra del arquitecto sueco a Alejandro de la Sota y, de éste, a uno de sus discípulos más dotados, Carlos Puente, lo que había sido en origen una referencia metodológica devendrá un catálogo de recursos formales que el arquitecto utilizará sin disimulo en su proyecto de biblioteca en Zaragoza (1989).

Pero, ¿se aleja Carlos Puente de aquella primera lección recibida "sobre la marcha" por Fisac? Si olvidamos por un momento las cuestiones de estilo –por lo demás tan difíciles de dilucidar en arquitectos como Asplund y Fisac–, lo cierto es que hay algo que, por debajo de las apariencias, permanece en las obras de esta familia de arquitectos ligados por un ascendente común. Se trata de la domesticidad de aquella arquitectura pública de Göteborg, el carácter de "gran sala de estar" que transmite al visitante, que no es una función del estilo sino de "la cualidad del ambiente creado", tan alejado de aquellas "otras arquitecturas que inexorablemente terminan con la delimitación espacial de sus paredes"[22]. Si prescindimos de la similitud formal, ¿no es ese espacio doméstico el recreado por Puente en Zaragoza? ¿No es asimismo esa condición inaprensible del espacio interior la que lleva a Fisac a definir la arquitectura como "un trozo de aire humanizado"[23]?

Existe pues una corriente subterránea de aguas profundas que transcurre ajena a las cuestiones formales o estilísticas y que aproxima a estos grandes arquitectos a una misma orilla donde dialogan –Puente con Sota, Sota con Fisac, Fisac con Asplund– sobre qué es o debe ser la arquitectura.

Y todo comenzó en aquel viaje.

20. SOTA, Alejandro de la. "Entrevista (sobre arquitectura nórdica). 1983" en *Escritos, conversaciones, conferencias*, op. cit., p. 107.
21. FISAC, Miguel. "Algunas consideraciones personales sobre mi arquitectura" en CÁNOVAS, Andrés (ed.), op. cit., p. 14.
22. LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. "Bebiendo en las fuentes de Asplund" en *Maestros cercanos*, op. cit., pp. 59, 61, 63.
23. FISAC, Miguel. Miguel Fisac, *Documentos de Arquitectura*, n. 10, op. cit., p. 14.

ELOY MAQUIEIRA Y SU VIAJE EUROPEO

Patricia Sabín Díaz, Enrique M. Blanco Lorenzo

La presente comunicación pretende indagar en la idea de que el entendimiento de la arquitectura en Eloy Maquieira (1902-44) está íntimamente relacionado con su condición de viajero, esto es, con la necesidad de entender lo que ocurría en su contexto europeo para poder utilizarlo y adaptarlo a su realidad local.

Desde su nacimiento y juventud en la ciudad de Pontevedra, en un proceso de ida y vuelta, accedió a realidades distantes. Primero en Madrid como estudiante y más tarde visitando otros lugares, su conocimiento de la arquitectura contemporánea se iba haciendo más importante. En el regreso a Galicia, se estableció en la ciudad de Lugo tratando de aplicar lo aprendido a una realidad local tremendamente ruda tanto desde el ejercicio libre como en el papel de arquitecto municipal.

Los importantes contenidos de su biblioteca, recogida por la Delegación del Colegio de Arquitectos de Galicia, son fuente fundamental para entender la importancia que el arquitecto daba en sus obras a la conexión con la realidad exterior.

Su prematura muerte por enfermedad a los 42 años de edad por no poder acceder a medicación durante la guerra, dejó un enorme vacío y una secuencia de edificios de innegable compromiso con la plástica racionalista: el *Sanatorio Pimentel*, *La Escuela de Trabajo* (1935), el *Mercado Municipal* (1936) y varios edificios de viviendas en el interior de la ciudad –fundamentalmente el de la plaza de España y el de la Plaza de Santo Domingo. Son ejemplos del conocimiento de ejemplos europeos y de su compromiso con la asimilación de los nuevos principios en la realidad del Lugo de aquel momento.

COMIENZOS

El viaje comienza en Pontevedra, donde Eloy Maquieria Fernández, con Joaquín y Sebastián, fue hijo de Sebastián Maquieira Santos y Joaquina Fernández Cabanillas. Constituían una familia liberal, bien situada, atípica y singular en aquellos principios de siglo, pues su padre era farmacéutico y su madre una inteligente mujer dedicada a los negocios. En el despacho de su padre en la Calle Michelena, solían reunirse habitualmente, según nos indica el arquitecto Santiago Catalán[1], personajes librepensadores y nacionalistas, fundamentales para la Historia de Galicia como Alfonso R. Castelao o Alexandre Bóveda. En este ambiente ideológico, el inquieto joven Eloy sintió

1. Santiago Catalán Tobía (Madrid, 1954), arquitecto formado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, es uno de los mejores conocedores de la obra de Eloy Maquieira tanto por haber recopilado datos sobre su persona y su obra, como por haber hecho aportaciones a diversas exposiciones sobre su obra y la arquitectura racionalista en Lugo, así como por haber trabajado en la rehabilitación de varios de sus edificios como el Instituto Xoán Montes o el Mercado Municipal.

devoción por la que sería su profesión, accediendo ya a publicaciones de arquitectura, lo cual manifiesta su temprana vocación.

Entre sus amigos o conocidos de la infancia destaca especialmente el historiador Francisco Javier Sánchez Cantón, quien será compañero de residencia en Madrid, y el que sería miembro de las academias Española, de Bellas Artes y director de la de Historia, así como catedrático en la Universidad de Granada, subdirector y posteriormente director del Museo del Prado. A lo largo de su vida, les uniría una intensa amistad, situándose éste como un vínculo intenso con la capital.

La capital de provincia, Pontevedra, de aquel principio de siglo puede ser descrita como un hervidero social y cultural. Sin embargo, su situación geográfica en el fondo de la ría con un puerto de poco calado, hizo que la actividad industrial se fuera decantando hacia poblaciones del suroeste, muy especialmente la ciudad de Vigo. Posiblemente un motivo más para que su ciudad natal no fuese lugar de fin de viaje tras su formación.

La realidad arquitectónica gallega de aquel momento simplemente bebía de la historia y nada tenía que ver con la efervescencia de los hechos que estaban ocurriendo en Europa. Tendrán que ser pioneros como Maquieira los que sirvan de puente para la aproximación.

MADRID

Como casi todos los arquitectos gallegos de su época Eloy Maquieira estudió en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Con apenas 21 años de edad, remató brillantemente sus estudios en 1923. Entre otras personalidades, compartió escuela con figuras como Luis Martínez-Feduchi (1901-75), un poco mayor Luis Gutiérrez Soto (1890-77), o la arrolladora personalidad de Fernando García Mercadal (1896-1986) que partió hacia Italia como becario de la Academia Española en Roma el mismo año en que Maquieira finalizaba sus estudios. En cualquier caso, continuó viviendo rodeado de un ambiente propenso al descubrimiento y asimilación de nuevas ideas de arquitectura que provenían del exterior.

Como se ha dicho[2], Theo van Doesburg (1883-1931) en su relación con España desarrolló dos ideas críticas esenciales en relación a su arquitectura: la pesada carga de la arquitectura tradicional y el posicionamiento de la vanguardia arquitectónica en cuanto a la mera copia formal y estética en detrimento del la verdadera asimilación de los principios de la modernidad. Entre esos dos aspectos se moverá Eloy Maquieria, como en un proceso de tratar de entender lo ajeno y evitar lo propio, que todavía con mayor fuerza estaba arraigado en su lugar de origen, donde tendría que actuar de pionero.

Resulta interesante recordar que fue algunos años después de rematados sus estudios cuando los maestros del Movimiento Moderno pasaron por la Residencia de Estudiantes de Madrid; Le Corbusier en 1928, Walter Gropius y Erich Mendelshon en 1930 o Edwin Lutyens en 1934. Debido a ello, esa primera generación de arquitectos de provincias sintió la necesidad de indagar, abriéndose camino en el aprendizaje, recurriendo para ello a los dos modos que Maquieira manejó con intensidad: el acercamiento directo a la obra a tra-

2. SAMBRICIO, Carlos, "La crítica arquitectónica de Theo van Doesburg. La arquitectura española de final de los veinte", en: *Arquitectura*, 1959, n. 305, p. 98.

Eloy Maquieira.

vés del viaje y la profundización en su conocimiento a través de la recopilación de fuentes bibliográficas.

CONEXIONES

Resulta necesario manifestar que el viaje, o más bien el conjunto de viajes que Eloy Maquieira realizó por España y Europa, son en gran medida una incógnita que ayuda a incrementar el halo de leyenda que rodea su figura. Tanto las fuentes existentes como los expertos consultados, no permiten precisar con exactitud los hechos acaecidos. Esta cuestión se justifica fácilmente por la importante distancia temporal desde su fallecimiento en 1944 y por la desaparición de la mayor parte de su familia en primer grado[3].

Son, por tanto, testimonios indirectos los que nos permiten este acercamiento, y trataremos quizás de viajes imaginarios al no existir documentos que los justifiquen y que no pueden ser rigurosos más que a través de recuerdos de familiares o amigos y la transmisión oral de estos. De modo complementario

3. Tras su fallecimiento, su esposa Carmen Quiroga formó un nuevo matrimonio. Su hija Carmen María Maquieira Quiroga falleció en 2007. Había mostrado gran preocupación por la conservación de los restos de su biblioteca, y asistió a la inauguración de la exposición organizada por la delegación de Lugo del Colegio de Arquitectos de Galicia en diciembre del año 2000.

y plenamente objetivable, la documentación conservada y recuperada de su olvidada biblioteca en la Delegación lucense del Colegio de Arquitectos de Galicia permite ser utilizada como nexo de unión entre su formación, sus intereses, sus viajes y su producción como arquitecto. A través de los hitos que en ella se destacarán se pretende potenciar las relaciones expuestas.

La impresionante colección bibliográfica conservada se compone de más de un centenar de libros, álbumes de láminas y más de un millar de revistas, que se organizan en dos ficheros, y que fácilmente pueden ser clasificados y relacionados según sus intereses. Además, como explica Victor M. Cageao[4], los pequeños apuntes del arquitecto, notas o facturas de la librería Inchausti recogidas durante la catalogación, permiten diversas lecturas paralelas.

Si separamos las publicaciones de carácter español y local, entre las que destacan varios gallegos de la Xeración Nós, los discursos de Antonio Palacios en el acto de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes, *La Arquitectura Contemporánea en España* de Regino y José Borobio (1936), *Algunas aportaciones al estudio del problema de la vivienda española* de J. Vaamonde (1935), así como otras publicaciones periódicas, podremos diferenciar:

En primer lugar, geográficamente el origen de las publicaciones pertenece a la terna anglosajona-centroeuropea-francesa. Conociendo que sus viajes se produjeron con el coche que consiguió al rematar sus estudios, parece lógico pensar que el recorrido se produjese en el continente. Francia, Holanda, quizás Alemania, existiendo la certeza de la visita al Pabellón Alemán de Mies. En cualquier caso, no existen evidencias de otros contactos. Podemos destacar colecciones muy completas de: *The architectural Record* (1928-36), *L'Architecture D'ajuourd'hui* (1933-36), *The architectural Review* (1920-36), *Wasmuths M. für Baukunst* y *Baukunst&Stadtbau* (1923-32).

En segundo lugar, el inicio de la Guerra Civil, corta radicalmente el acceso a la información del exterior. Este hecho se manifiesta muy claramente al reducirse el número de suscripciones recibidas. Desde ese momento, se fuerza la conexión con la Alemania nazi, lo que se manifiesta muy claramente con la presencia del título de Albert Speer; *La nueva arquitectura alemana*. Volk und Reich. (1941) y otros como *Moderne Bauformen* (1932-44), *M. Baukunst & Standtbau* (1932-39), así como las nacionales *Reconstrucción* (1942-43), *Revista Nacional de Arquitectura* (1941-44), etc.

En tercer lugar, se desprende como habilidad e interés de Maquieira el hecho de tratar de entender el fondo, y no sólo las formas, de los nuevos proyectos, lo que se desprende de las publicaciones más atentas a los aspectos tecnológicos y de detalle como: *Tecnología de los oficios de la construcción* de Martínez y Gato (1920), *Calcul des voiles minces en béton armé*, de Pilarski (1935), etc

En cuarto y último lugar, resulta interesante resaltar la presencia de publicaciones de los grandes maestros reconocibles a través de su obra construida como: Erich Mendelsohn en *Das gesamte schaffen des architekten* (1930), Walter Gropius en *Baushausbauten Dessau* (1930), Le Corbusier en *Vers une Architecture* (1924) o de un modo más tangencial *Peter Behrens and his academic master-school* (1930) de Beherns y Grimme.

4. Victor M. Cageao Santacruz (Lugo 1970), arquitecto por la ETSAC, participó del proceso de recogida y organización de la biblioteca de Eloy Maquieira.

Finalmente, resulta adecuado reseñar que era uno de los únicamente cinco suscriptores de la revista del GATEPAC A.C., la nacional más próxima a la ortodoxia ideológica moderna.

LUGO

Tras la finalización de sus estudios Eloy Maquieira decide instalarse en Lugo animado por el alcalde Ángel López Pérez. Rápidamente la actividad profesional se vuelve intensa dada la falta de arquitectos que en esa época existía en Galicia. Durante su ejercicio profesional, llegará a ejercer como arquitecto municipal (1927), diocesano y escolar para toda la provincia de Lugo. Como persona culta y formada, rápidamente pasó a ser personaje de referencia que se integró en el mundo cultural local como por ejemplo en calidad de socio de mérito en el Círculo de las Artes de la capital. Esta relación, le permitió influir y luchar contra los prejuicios arquitectónicos existentes y la pobre realidad arquitectónica de la ciudad. El autor lucense Anxel Fole[5] (1903-86), escribe en relación a la arquitectura tradicional de la ciudad en comparación con otras ciudades gallegas:

> "Don Ramón iba señalando las casas y contándome historias de las mismas de la Rua Nueva, de las Algalias, de Casas Reales, de la vecindad de San Martín.
>
> Una Casa con dos ventanitas gemelas en el hastial. Otra casa con una solana muy chica, sobre un tejadillo, también en el hastial. Muchas casas con balcones corridos y largas barandas de hierro. Muy pintorescas, muy expresivas, muy del siglo en el que fueron construidas. Indudablemente, no abundaban casas como aquéllas en la ciudad de Lugo.
>
> Me gusta ver esas casas antiguas o viejas siempre que voy a Santiago. Otro tanto me sucede cuando me hallo en Ourense. Me atraen sus antiguas casas de granito, de noble construcción. Como las de Noya, como las de Betanzos, como las de Pontevedra.
>
> Así que el lector lucense no se extrañará si decimos que la construcción de Lugo es más bien pobretona, poco pintoresca. Las antiguas casas de Lugo no denuncian muy claramente el tiempo en que fueron construidas. Son escuetas, secas, con pocos detalles para llevar al lienzo. Todo lo contrario de lo que ocurre en Pontedeume o Ribadavia. Volvamos a lo dicho: les falta expresión, estética…"

Una vez establecido, en 1935 contrajo matrimonio en el Hospital do Incio con Carmen Quiroga y Quiroga, sobrina del Conde Quiroga Ballesteros, cuestión que la prensa de la época recoge. Con ella tuvo cinco hijos, de los que sólo tres sobrevivieron.

En 1941, compró en Conturiz, localidad próxima al sureste de la ciudad, una vieja casa para renovarla aportando su reinterpretación de la arquitectura agrícola tradicional gallega. Se adelantó con ello a un fenómeno que se daría intensamente años más adelante. Muy abandonado en este lugar se encontraba el material recuperado años más tarde por la Delegación del Colegio de Arquitectos de Galicia en el que en gran medida se sustenta esta comunicación.

La importancia de su actividad profesional tiene que ver con la incorporación de la modernidad a la ciudad. Entendemos que su actividad es de enorme interés en cuanto a su capacidad de inventar estrategias para conseguir transformar la realidad arquitectónica local, produciendo ejemplos sobresalientes en ella y muy notables en el conjunto gallego, que sólo pueden ser sustentados

5. FOLE, Anxel, "Cartafol de Lugo", Círculo de artesanos, Lugo, 1981, p. 199.

en su profundo conocimiento de otras realidades. Como se ha aportado[6], su figura se asocia a la de los protagonistas introductores de la modernidad en Galicia: "José María Banet en Santiago, Álex Reinlein en Ourense, Francisco Castro en Vigo, Emilio Quiroga en Pontevedra, Santiago Rey Pedreira en A Coruña o Eloy Maquieira en Lugo relacionan estrechamente sus nombres con las transformaciones urbanas modernas en sus ciudades". En Lugo tan sólo la presencia y complicidad de Alfredo Vila, que se instaló en la ciudad tres años más tarde, participó de la firme voluntad de romper el aislamiento secular de la ciudad.

Como se observa en la lectura de los documentos de proyectos recogidos en el Archivo Histórico Provincial de Lugo, podemos distinguir entre sus primeros trabajos en los que recibe encargos de la retrógrada burguesía local consistentes fundamentalmente en casas de campo en las afueras de la ciudad, y tras la guerra los basados una etapa posterior donde su conocimiento de la ciudad es mucho mayor y a la que se vinculan las obras más importantes ya decididamente relacionadas con la modernidad y ejecutadas gracias al apoyo de promotores más evolucionados y la de Administración Pública. En cualquier caso, estos documentos en contraste con los de los otros arquitectos coetáneos como Vila y Sureda, manifiestan la vocación de definición, intensidad, minuciosidad y plasmación de mayores conocimientos. Sirva de ejemplo un fragmento de la memoria del expediente 1388-91 denominado: *Proyecto de Inmueble a construir en el agro de Paraday* promovido por José Díaz Carreira y datado en Junio de 1940 que manifiesta:

> "[…] En la composición de la fachada se ha tenido en cuenta las modernas corrientes estéticas, proyectándola a base de líneas sencillas y diferentes coloraciones, lo que unido a la disposición de huecos y macizos, le procurarán un aspecto agradable, sin exageración alguna […]
>
> De hormigón más o menos armado se harán las fachadas principal y posterior: la primera apoyando en dos fuertes fustes sobradamente cimentados. De igual fábrica serán los entramados actuales […]
>
> La fachada posterior será soportada por vigas a fin de facilitar la probable prolongación de la planta baja: por tanto, en las plantas altas se reducirá su espesor a 10cm, doblándolas interiormente con los oportunos tabiques de ladrillo, los que cerrarán en toda su altura, las convenientes cámaras de aire. Esta precaución de hacer cámaras de aire contra posibles condensaciones, se tomará igualmente en las partes del edificio que dan al exterior, excepción hecha de las de patios, en los que se aplacarán láminas de corcho de una pulgada, a cubrir después con los enlucidos generales […]
>
> Las ventanas exteriores de fachada principal serán de guillotina de 30mm con cristal semidoble y persianas del n. 33 del catálogo de CANIVELL con aparatos de proyección de cinta sin fin. Los huecos a fachada posterior y patios, serán iguales a los anteriores, pero con contras de librillo de 30mm […]".

OBRA

A modo de breve reseña se describen algunas de sus obras más importantes, con la simple intención de manifestar la relación entre lo conocido y lo proyectado. Se trata de casos de enormemente singulares para la ciudad que desde hace algunos años han comenzado a ser valorados en su justa medida, lo cual ha impedido que se continuara con la destrucción de algunos ejemplos:

6. AGRASAR, Fernando, "Eloy Maquieira", en: *Artistas Gallegos. Arquitectos. Do racionalismo á modernidade*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2002, p. 113.

El sanatorio Alonso Pimentel (1932), sito en la Calle Obispo Aguirre fue derruido en 1985. Sin embargo era un edificio en el que se marcaba la horizontalidad según los cánones de la modernidad ortodoxa. Contaba inicialmente con dos plantas y en 1942 fue ampliado con una tercera y bajocubierta.

La plaza de Abastos (1932) en la Plaza de Santo Domingo cuenta con un gran alero horizontal que protege todo el perímetro del edificio y configura en gran medida su imagen exterior, habiendo sido realizado prácticamente todo él en hormigón armado.

El Instituto Xoán Montes (1935), sito en la Calle Montevideo, es uno de los escasos edificios exentos proyectados por el arquitecto. De planta triangular, redondeada en los vértices, se ubica próximo a la muralla romana. Dispone de un cuerpo central sobresaliente y aleros volados que conforman la composición exterior. En el interior una escalera de dos tramos colgada de una varilla de acero es el centro del espacio. Se trata de una pieza fundamental del racionalismo gallego.

El edificio de viviendas de la Plaza Mayor (1940) es un caso en esquina con influencias mendelsohnianas. La esquina se conforma con un volumen cilíndrico que potencia la forma urbana y manifiesta los principios de la arquitectura moderna aspirando a ser, por su localización, inicio de la renovación arquitectónica residencial en Lugo. El Edificio de viviendas en la Plaza de Santo Domingo (1942) es nuevamente un caso en esquina muy influenciado por Erich Mendelsohn[7].

Se resuelve con un retranqueo de la estructura del voladizo de planta primera y superiores, confiriendo la libertad necesaria para evitar grandes elementos macizos en fachada, permitiendo un juego del movimiento al variar los límites de cada una de ellas. Los huecos se encuentran marcados con elementos ciegos a modo de parteluces realizados en hormigón, formando redondeadas columnas y marcando las dimensiones de los paramentos de vidrio. Su posición nos indica claramente que la presentación del edificio es frontal, no de escorzo, incluso la fachada de la calle se percibe así, de modo que se experimenta y se ve la igualdad en la dimensión de los ventanales y la utilización del mismo elemento independiente de la ubicación final del mismo.

DESTINO

Su muerte en 1944 a los 42 años de edad, está asociada de nuevo a su condición de viajero, pues venía de acompañar en su coche a un familiar de una revisión médica en Madrid cuando cayó enfermo sin poder acceder al tratamiento adecuado por las circunstancias motivadas por la Guerra Mundial.

Conocemos que sus buenas relaciones con el Obispado de Lugo le salvaron de ser represaliado al hacer frente a una Comisión de Depuración tras la Guerra Civil. Desconocemos cómo habría evolucionado su arquitectura bajo las circunstancias del nuevo régimen, con unos vínculos externos que estarían muy coartados, o como se ha dicho[8]:

> "pese a las presiones que culturalmente influyeron en los tiempos difíciles de la autarquía, seguro que Eloy Maquieira hubiese podido arropar una arquitectura –y a unos arquitec-

7. BLANCO, Enrique M. "El hueco corrido" en: Tesis Doctoral, Universidade da Coruña, 2009, pp.154-176.
8. SEARA, Iago, "Arte Contemporáneo", en: Galicia Arte, A Coruña, Hércules Ediciones, 1999, p. 330-351.

tos– en las que las referencias a las vanguardias europeas fuesen, al llegar a Lugo, puntos de referencia fácticos, habiendo significado un permanente aire renovador que, de esta manera simplemente se olvidó".

El desconocimiento de su figura está motivado, como se ha indicado, por su prematura muerte. Desearíamos que el presente texto sirva para manifestar su importancia como arquitecto que trataba de entender más allá de la composición y los elementos que aportaban las vanguardias y que se adentraba en la reflexión constructiva y funcional desde una realidad periférica. Figura imprescindible para entender el fenómeno de la primera modernidad en Galicia.

CIAM IV. CAMBIO DE RUMBO: DE MOSCÚ A ATENAS Y DEL CENTRO AL ESTE. LA EXPERIENCIA DEL GATCPAC

David Resano*

En esta comunicación se aborda el Cuarto Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, el CIAM IV, realizado en un viaje de ida y vuelta de Marsella a Atenas. El congreso propiamente se realizó navegando entre ambas capitales, mientras que en tierra firme se realizaron una serie de actividades: una exposición en el politécnico de Atenas, diversas visitas organizadas a la ciudad y un periodo de vacaciones compartido entre los arquitectos participantes.

El enfoque del tema se centrará no tanto en el contenido del congreso sino en lo que supuso para la arquitectura y los participantes españoles. Una experiencia única que dejó el timón del GATEPAC en manos de su delegación Este.

EL ORIGEN CASUAL DEL CRUCERO

El 15 de abril de 1933 Giedion recibe un telegrama de Moscú que dice:

"KONGRESS KANN STATTFINDEN NUR 1934=ZENTROSHILSOJUS WEINSCHENKER"[1]

Inmediatamente Giedion escribe a Le Corbusier diciendo:

"CONGRES MOSCOU IMPOSSIBLE.
TELEGRAPHIEZ SI SEANCE COMMISSION CHEZ VOUS
23 AVRIL POSSILBE. GIEDION"[2]

La respuesta de Le Corbusier es:

"ACCORD DIMANCHE 23=CORBUSIER="[3]

Tras este fulgurante cruce de telegramas realizado en tres días se produjo el cambio de sede para el CIAM IV. El CIRPAC (Comité Internacional para la Realización de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea) llevaba dos años analizando 30 metrópolis y el retraso anunciado por la organización rusa no les parecía admisible.

Le Corbusier aceptó la propuesta de Giedion y acogió a sus colegas dirigentes del CIRPAC en su estudio para encontrar alternativas. Allí se dieron cita un domingo: van Eesteren, Corbusier, Victor Burgeois, Marcel Breuer, Steiger y Giedion, quien relata la idea de realizar el congreso en un viaje de la siguiente manera:

> "Breuer propuso alquilar un barco, para alejarse de distracciones exteriores y así poder intensificar el contacto entre los miembros del congreso. Al momento Le Corbusier telefoneó a Chistian Zervos, director de la revista Cahier d'Art, que tenía contacto con una

* Autor becado por la Fundación Caja Madrid.

1. "El congreso solamente pude celebrarse en 1934. Centrosoyuz". Enviado el 15 de abril de 1933. El telegrama se encuentra en: ETH Zurich, archivos gta, archivos del CIAM.
2. "Congreso de Moscú imposible. Telegrafiad si reunión posible en vuestra casa 23 de abril. Giedion". Recibo del telegrama sin fecha. ETH Zurich, archivos del gta, archivo CIAM..
3. "De acuerdo domingo 23 =Corbusier=".Enviadlo el 18 de abril de 1933. El telegrama se encuentra en el ETH Zurich, archivos del gta, archivo CIAM.

Fig. 1. Intervención de Le Corbusier durante una de las sesiones. Archivo Giedion, Instituto gta, ETH, Zurich.

> empresa naviera griega, la Neptos. Al día siguiente, el director de la empresa, el Sr. Joannides, les hizo una oferta y ellos la aceptaron"[4].

El primer 'congreso flotante'[5] de arquitectos ponía rumbo a Grecia. El día 4 de mayo de 1933 Giedion recibió de la NEPTOS los planos del barco y un esquema de distribución de camarotes para los miembros del CIRPAC que habían confirmado su presencia. Ya era definitivo, el CIAM IV no tendría sede en Moscú.

La idea del viaje había sido todo un éxito, aunque no fue del todo original. La Sociedad Francesa de los Museos había realizado del 8 al 30 de abril de 1933 un viaje por las islas griegas que incluía una serie de conferencias a bordo de un paquebote de la naviera griega *Neptos*. Le Corbusier lo sabía y contactó con Chistian Zervos, que había participado en dicho congreso, quien a su vez se puso en contacto con la *Neptos*. La idea del viaje había cogido forma de manera casual en una conversación de domingo y el Mediterráneo fue el destino más sencillo para organizar un viaje en tan poco tiempo. Aunque el Mediterráneo parece lo opuesto a Moscú y su elección una declaración de intenciones de carácter ideológico, el cambio de sede sucedió tras una serie de circunstancias: el retraso ruso, la idea genial de Breuer, el descontento del CIRPAC con el reciente fallo para el Palacio de los Soviets y el antecedente del viaje de la 'sociedad francesa de los museos' formaron un cóctel que desencadenó los hechos. El propio Le Corbusier dejó claro al inicio del congreso que quien quisiera ver en el Mediterráneo una nueva declaración de principios para el CIAM IV se estaba equivocando:

> "las bellezas de la arquitectura antigua no son susceptibles de fecundar la discusión. Los sentimientos de orden puramente estéticos no son un tema de discusión para el IV Congreso de Arquitectura Moderna. Los problemas como la arquitectura y la estética, la arquitectura y la política no son cuestiones de orden universal, y es peligroso discutirlos. Este congreso es un congreso de técnicos; si hay poetas entre nosotros –tanto mejor: pero eso es individual– y lo individual no puede ser discutido entre cientos de personas"[6].

El CIAM IV no pretendía tratar de la estética mediterránea ni de la política rusa, su objeto era la ciudad funcional. El programa no recogía la intervención de Le Corbusier en ese momento, fue él mismo quien aprovechando un momento de confusión del traductor tomó la palabra[7]. En Moscú, en Atenas o en cualquier otro lugar del mundo Le Corbusier hubiera sido uno de los protagonistas del CIAM; su personalidad, su carácter y la admiración casi ciega profesada por sus colegas le avocaba a ello (Fig. 1).

El Mediterráneo resultaba confortable para muchos de los miembros del CIRPAC, aunque hasta entonces todos sus miembros estaban encantados con Moscú. Rusia era el exponente de una potente maquinaria capaz de poner la técnica moderna al servicio del urbanismo y del desarrollo de la ciudad. Una maquinaria capaz de hacer realidad sus sueños arquitectónicos a gran escala. Esa voluntad científica fue el legado de Moscú para el nuevo escenario mediterráneo. La ciudad debía ser analizada objetivamente, urgía pensar en una ciudad desde los nuevos medios tecnológicos y con el objetivo de dar respuesta a los nuevos problemas sociales; excesiva población, barrios obreros sin condiciones de habitabilidad y una organización deficiente entre los diferentes tejidos urbanos. Esta actitud científica es fundamental para entender los resultados posteriores publicados en la *Carta de Atenas*, que básicamente

4. Extracto del discurso de Sigfried Giedion en la sesión de apertura del congreso el 29 de julio de 1933. Traducido del francés por el autor, en AAVV. *Anales Técnicos,* 1933, 44-46, p. 1167.
5. BRUNON GUARDIA, G. "Le Congrès Flotant.", en *Nouvelles Literaires,* 1933. Archivo Giedion, instituto gta, ETH, Zürich. Extracto traducido del francés por el autor. "Se ha visto firmar tratado en una isla y también en un barco. Pero ¿se había visto alguna vez desarrollar una investigación sobre un barco, a lo largo de un crucero de mil lugares, en la reunión de un congreso de arquitectos?. Guardémonos, sin embargo, de bromear sobre estos arquitectos. Estos no son de los que, venidos de las cuatro esquinas del mundo, se reúnen para discutir sobre los honorarios. Creados en Suiza, en La Sarraz, en 1928, los congresos internacionales de arquitectura moderna no han cesado, después de cinco años, de dedicarse con gran desinterés a los graves problemas que las técnicas modernas y el ritmo frenético de la vida que rodea a la arquitectura contemporánea. Animados cada año a realizar un debate, el comité había elegido esta vez la reforma de la ciudad al completo, bajo el título, totalmente desafortunado por cierto, de la "ciudad funcional", que en términos vulgares significa, sin querer exagerar, "la ciudad en la que todo funciona bien.(...) Cien personas de diversas nacionalidades reunidas en un barco sin otra ambición que el deber de que de un día en la ciudad 'todo funcione bien'. Lo que transporta el Patris es evidentemente un convoy de revolucionarios".
6. Extracto de la intervención de LE CORBUSIER en la sesión de apertura del congreso el 29 de julio de 1933, traducido del francés por el autor, en AAVV. *Anales Técnicos*, 1933, 44-46, p. 1167.
7. Así queda reflejado en las actas del congreso en AAVV. *Anales Técnicos*, 1933, 44-46, p. 1167.

proponía entender la ciudad como la articulación de cuatro funciones (habitar, trabajar, esparcirse y circular): cuatro engranajes para una perfecta maquinaria que armonizase el caos urbano imperante. Años después Sert publicará 'Can our cities survive?'[8]. Era más de lo mismo, aunque recorrieron los pueblos de las islas griegas no se dejaron empapar de su urbanismo, era el momento de la ciencia y la máquina. Los miembros del GATEPAC lo expresaron así: "Si en lugar de haberse preocupado los urbanistas de la belleza y simetría de los planos de sus trazados de ciudades, hubiesen estudiado el problema mucho más científicamente, a base de la resolución de las necesidades de todo ciudadano expuestas objetivamente, no nos encontraríamos hoy en el caos que representan las grandes ciudades"[9]. Una de estas grandes ciudades es Barcelona, en la que el CIRPAC hizo escala antes de zarpar hacia el Mediterráneo.

Fig. 2. Mercadal fotografiado por Giedion durante su viaje a Madrid tras la reunión preparatoria del CIAM IV en Barcelona. Archivo Giedion, Instituto gta, ETH, Zurich.

DE MOSCÚ A ATENAS PASANDO POR BARCELONA

Con anterioridad a la reunión en el estudio de Le Corbusier, los miembros del CIRPAC habían mantenido diversas reuniones preparatorias[10]. En Zürich, febrero de 1931, se decidió como tema analizar la ciudad funcional. En Berlín, junio de 1931, se adoptaron las bases gráficas para el análisis desarrolladas por Van Eesteren y el grupo holandés. Pero faltaba una última reunión para preparar definitivamente el congreso, y esta tuvo lugar en Barcelona en marzo de 1932[11]. El grupo este del GATEPAC acogió de buen grado la iniciativa y organizó todo el evento, contando con el apoyo del ayuntamiento de Barcelona, que en el marco de la segunda república española, estaba abierto hacia nuevas tendencias en el urbanismo. Barcelona también era un buen punto de encuentro desde el punto de vista del CIRPAC, como se recoge en la revista AC, que el GATEPAC había comenzado a publicar en 1931: "Es interés del congreso conseguir una colaboración más activa de los países latinos"[12]. Hasta entonces, todas las reuniones preparatorias habían tenido lugar en latitudes septentrionales, y la reunión de Barcelona fue vista con voluntad integradora hacia los miembros más meridionales.

En el número siguiente de AC se notifica la reunión celebrada en Barcelona, incluyendo diversas imágenes de los participantes, así como el programa de la reunión y los temas tratados[13]. Allí se dieron cita gran parte de los miembros españoles del CIRPAC. Entre ellos destacaban: el siempre risueño Mercadal, quien todavía figuraba como primer delegado español y ejerció de anfitrión al conocer a muchos de sus compañeros en los congresos anteriores y Aizpurúa, presidente de la delegación norte del GATEPAC. Mercadal estaba encantado saludando a todos aquellos con los que había compartido los congresos anteriores, pero el protagonismo empezaba a caer del lado del grupo este. Ellos habían organizado todo el evento y contaban con el apoyo pleno de la entonces autoridad republicana catalana, la 'generalidad', que veía en esa reunión aires de progreso.

Giedion, secretario del CIRPAC desde sus inicios y uno de sus mayores impulsores, mostró su interés hacia España y realizó un viaje por Toledo y por la capital. Visitó Madrid de la mano de Mercadal, quien le enseño además alguna de sus obras (Fig. 2). Esa reunión sería uno de los últimos contactos entre ambos. Como se verá más adelante, el papel de Mercadal como contacto con Giedion pasará a ser desempeñado por Sert.

8. En este libro Sert recoge las ideas sobre urbanismo iniciadas en el CIAM IV, además reproduce íntegramente la carta de Atenas en las pp. 246-250. SERT, José Luis. Can our cities survive? *An ABC of urban problems, their análisis, their Solutions.* The Harvard university press, Cambridge, 1947.
9. A.A.V.V. "Congresos internacionales de arquitectura moderna. El IV congreso del CIRPAC" en AC 11, tercer trimestre de 1933, p. 16
10. Las reuniones preparatorias para el CIAM IV fueron: Zurich, 15 de febrero de 1931; Berlín 4-7 de junio de 1931; Zürich, 16 de febrero de 1932; Barcelona, 29-31 de marzo de 1932; Moscú, 4-14 de diciembre de 1932; París, 23 de abril de 1933
11. La reunión de Barcelona dio pie a que muchos arquitectos miembros del CIRPAC viajaran a España. Entre ellos Gropius y Le Corbusier fueron recibidos con grandes honores. Giedion aprovechó el viaje para realizar un viaje por Barcelona, Toledo y Madrid, donde visitó a Mercadal. Dicha reunión ha sido documentada en un artículo que será publicado recientemente: WEISS, Daniel: *Ein doppelter Blick nach Spanien.* En AAVV. Siegfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne. Zurich 2010. p. 90-93.
12. A.A.V.V. "Sección de noticias. El congreso Internacional de arquitectura moderna, reunión de delegados en Barcelona" en *AC* 4, cuarto trimestre de 1931, p. 34.
13. A.A.V.V. "Congresos internacionales de arquitectura moderna. Reunión preparatoria del congreso de urbanismo de Moscú. Barcelona, 29, 30 y 31 de marzo de 1932" en *AC* 5, primer trimestre de 1933, p. 34.

Fig. 3. Foto del embarque en el *Patris II*. Archivo Giedion, Instituto gta, ETH, Zurich.

Hay que destacar como un hecho importante que en la reunión de Barcelona se compartiera el descontento entre los miembros del CIRPAC por el fallo del concurso para el palacio de los Soviets, recientemente fallado a favor de la propuesta academicista de Izenour. En la revista AC se recoge este descontento por parte del GATEPAC[14]. Este malestar se hizo oficial en la carta que Giedion, en representación del CIRPAC, envió a Stalin el mes siguiente a la reunión de Barcelona. El CIRPAC le solicitaba una revisión del fallo del concurso, entendiendo que no era acorde ni con las bases del concurso en favor de una propuesta contemporánea basada en los modernos medios de construcción, ni con los supuestos intereses de un nuevo arte del pueblo que ansiaba el gobierno ruso. También se avisaba de que si dicho fallo se mantenía no tendría sentido realizar el CIAM en Moscú[15]. Sin duda, en la falta de sintonía con el gobierno ruso compartida en Barcelona y el buen ambiente reinante en dicha reunión están los gérmenes principales del nuevo plan.

Naturalmente, nunca hubo respuesta de Stalin, el proyecto ganador siguió adelante. Tres días después de enviar la carta a Stalin y un mes después de la reunión de Barcelona, Giedion recibe el telegrama anunciando del retraso por

14. "Al anteproyecto que reproducimos, digno de nuestras escuelas de arquitectura, le ha sido concedido un primer premio. Es de lamentar que aún en países donde se ha operado una total transformación, como en la URSS pueda triunfar el espíritu fósil de los viejos académicos" en A.A.V.V. "Sección de noticias. Fallo del concurso para el palacio de los Soviets, Moscú" en AC 5, primer trimestre de 1933, p. 42.

15. Extracto del borrador de la carta enviada a Stalin el 20 de abril de 1932, p. 2. Traducido del alemán por el autor. Archivo Giedion, Instituto gta, ETH, Zürich.
"El veredicto del comité del palacio de los soviets es un insulto directo al espíritu de la revolución rusa y a la realización del plan quinquenal.
En contra de las inspiraciones de la sociedad moderna que ha encontrado su primera expresión en la Rusia soviética, este veredicto consagra la arquitectura empleada por los antiguos regímenes monárquicos. El palacio de los soviets se proponía al mundo moderno como la coronación espiritual de la inmensa obra racional del plan quinquenal que suponía la aplicación de las técnicas modernas en beneficio de la reacción espiritual: el palacio de los soviets encarnará en la forma que se le pretende dar el comité del régimen antiguo y manifestará el desprecio total por el gigantesco esfuerzo cultural de los tiempos modernos. Dramática traición:
El mundo que tiene puesto sus ojos en el desarrollo de la obra soviética se quedará estupefacto.
En la reunión del 29 de marzo de 1932 en Barcelona, el CIRPAC (Comité internacional para la realización de los problemas de la arquitectura contemporánea) representante del Congreso internacional de arquitectura moderna fundado en La Sarraz en 1928, ha examinado la situación en la que se encuentra Moscú, estando precisamente reunidos en Barcelona para fijar los últimos detalles del IV congreso que debe abordar el tema de la ciudad funcional. Ha decidido dirigirse a la autoridad suprema de la URSS para indicarle la gravead de los hechos a los que se hace mención arriba y de considerar que el espíritu de la decisión que ha adoptado el comité constituye un error que no debería perdurar, el cual demanda necesariamente una intervención oportuna que modifique el veredicto del comité tal y como esperan las élites. Por que si debiera ser mantenida la decisión del comité sobre la construcción del palacio de los Soviets, sería ambiguo para la opinión publica que los miembros del CIRPAC, por sus trabajos previos y sus objetivos, siguiera considerando a la URSS como el país designado para organizar un congreso fructífero sobre el tema que nos hemos propuesto: 'la ciudad funcional'".

16. El nuevo congreso a por el Mediterráneo era un producto de lujo para la época, solo al alcance de las clases pudientes. Su precio en francos por cabina recogido en la circular enviada al GATCEPAC el 27 de abril de 1933 es: primera 1600, segunda 1350 y tercera 900, a lo que había que sumar un suplemento de 1200 francos para el viaje por Grecia. (Archivos del COAC, archivo GATEPAC) Baste como ejemplo el caso de Gropius, quien renuncia a participar en el congreso por falta de fondos suficientes: "la compañía naviera me ha escrito. Pero desafortunadamente no puedo confirmar mi presencia, ya que mi situación económica es bastante catastrófica. (...) a nadie por aquí le sobra el dinero para hacer el viaje completo. Viajaré a Inglaterra las tres semanas siguientes, (...) iré con Breuer y mi mujer. Los tres hemos sido invitados allí y queremos ver si podemos encontrar trabajo". Extracto de la carta enviada por Gropius a Giedion el 16 de junio de 1933, del

parte de la organización Rusa. La excusa perfecta para poner un nuevo rumbo al Mediterráneo.

EL CAMBIO DE LIDERAZGO EN EL GATEPAC

En el congreso a bordo del *Patris* se reunieron un total de 109 participantes de 15 nacionalidades (Fig. 3). El país con mayor número de participantes era Suiza, con un total de 31, casi un tercio del total. Es notable, pero no sorprende, la ausencia del grupo organizador ruso así como la baja participación por parte del grupo alemán: Breuer no acude por enfermedad; Gropius aduce falta de recursos económicos[16]; May y su equipo de arquitectos en Frankfurt, pese a sus trabajos previos para el congreso previsto en Moscú –o precisamente por ello– tampoco acuden.

Mercadal también se excusó para no acudir al congreso, pero su ausencia se agravó por la falta de colaboración con el CIRPAC. En enero de 1933 Giedion le escribe por "no dar señales de vida desde la reunión de Madrid. No responde a las circulares(…)"[17]; Dos meses mas tarde, el 9 de marzo, Mercadal responde dando la razón a Giedion: "perdón por el retraso pero sabe bien como en España solo el grupo catalán cumple de verdad. Hacer que los amigos de Madrid participen en el congreso es cada día más difícil y yo que estoy 'muy activo' (…)"[18]. Esta es la última carta entre Mercadal y Giedion en relación al CIRPAC de la que hay constancia en el archivo del ETH; Giedion había captado el mensaje, ya sabía con quién tenía que hablar en España a partir de entonces. Mercadal elegantemente le había cedido la batuta al grupo catalán.

La actividad a la que hace referencia Mercadal se refiere al concurso para un nuevo museo de arte contemporáneo en Madrid, que estaba redactando por aquellas fechas y del que resultaría ganador posteriormente. En esta carta Mercadal hace patente su agotamiento por el entorno madrileño, que no acaba de enganchar con el espíritu del CIRPAC, al menos no tanto como en Barcelona. Esta carta supone un documento clave para entender el cambio al frente del GATEPAC, 1933 será el año decisivo para ese cambio de liderazgo, que culminará tras la celebración del congreso en agosto (Fig. 4).

Mientras tanto, Sert seguía con los preparativos y escribe a Giedion, el 7 de marzo, dos días antes de la carta de Mercadal, para informarle de que hay un grupo de constructores catalanes interesados en ir a Moscú:

> "Hemos recibido otros nombres de arquitectos y de constructores de Barcelona, que toman parte en nuestra agrupación que desearían participar en el viaje a Moscú como 'Amigos del C.I.R.P.A.C'.
>
> Os rogamos que les inscriba como parte del Congreso, puede remitir dichas cartas al g.a.t.c.p.a.c., y os rogamos al mismo tiempo que nos indique la cantidad de francos que hay que enviar para inscribirse, así como nos indique que hacer con los pasaportes para tener las visas a tiempo. (…)
>
> Lista de Nombres: M. José Gamand é Net (constructeur) et Mme. Gertrudis Floriach de Gamandé / M. José Pallás Sala (constructeur) / M. Salvador Goday Casals (Medicien) / M. Raimundo Torres (constructeur)"[19]

Es reseñable que en esta carta Sert se refiere al grupo este del GATEPAC como GATCPAC, según lo habían acordado sus miembros en diciembre de 1930[20]. Esta identificación de su parte con el todo es sin duda de justicia, ya

Fig. 4. Sert abrazado a Bottoni y Giedion a bordo del Patris II. El congreso fue de hecho una ocasión única para estrechar lazos entre los asistentes. La foto fue enviada por Bottoni a Giedion en 1966 y en el envés está escrito: "'analistas' y 'diletantes' a la búsqueda de la carta de Atenas. Patris II 1933. Con amistad de parte de Piero Bottoni". Archivo Giedion, instituto gta, ETH, Zurich.

archivo Giedion, instituto gta, ETH, Zurich. Pese a la insistencia de Giedion por contar con él, ofreciéndole camarote de primera a precio de tercera, Gropius renuncia a ir, explicándolo en estos términos: "Estimado Giedion, tiene que creerme, para mi existen razones muy serias para abandonar el congreso. Personalmente tengo muchas ganas de asistir al congreso, me parece que es muy estimulante poder tomarse un respiro en el fragor de la vida, ya que la estancia aquí no esta siendo muy placentera. Tengo cuestiones existenciales que me impiden participar en el congreso, he perdido unas buenas oportunidades y debo cortar por lo sano, encontrar cualquier trabajo y clarificar mi situación". Extracto de la carta enviada por Gropius a Giedion el 21 de julio de 1933, archivo Giedion, instituto gta, ETH, Zurich. (traducidos del alemán por el autor).

17. Carta de Giedion a Mercadal enviada el 27 de enero de 1933. Extracto traducido del francés por el autor. ETH, Zurich, Archivos del gta, Archivo CIAM.

18. Carta de Mercadal a Giedion enviada el 9 de marzo de 1933. Extracto traducido del francés por el autor. ETH Zurich, archivos del gta, archivo Giedion.

19. Carta de Sert enviada a Giedion el 7 de marzo de 1933. Extracto traducido del francés por el autor. ETH, Zurich. Archivos del gta, Archivo Giedion.

20. AAVV. SUMMA ARTIS, Espasa Calpe, Madrid, 1995. vol. XL, p. 101.

que como reconocía Mercadal, eran ya el único grupo verdaderamente activo en la península.

Moscú interesaba a los constructores catalanes como lugar a explorar en busca de oportunidades inmobiliarias, pero tras el cambio de sede en abril se caerán de la lista. Giedion escribe a Sert para animarle a reclutar más participantes:

> "Esperamos que el grupo español así como los amigos y quizás las autoridades tomen parte en el congreso. (…) comprenderéis bien que el cuarto congreso ofrecerá una ocasión, como no la ha habido antes, para una unión mas fuerte entre los miembros de los diferentes países. Contamos mucho con vuestra propaganda y esperamos que podáis animar a vuestros amigos"[21].

Pero los 'amigos' de Sert no están por la labor de participar y Sert confirma a Giedion el 23 de junio de 1933 lo que este ya sabía desde marzo, que el grupo este era el único comprometido con la causa del CIRPAC:

> "(…) he hecho todo lo que he podido para dar publicidad al viaje del Congreso, todo el mundo estaba muy interesado en ir a la URSS. no es lo mismo para el nuevo programa. Ayer recibí unas líneas de Mercadal; me dice que no irá y que tampoco sus amigos de Madrid, todavía espero la respuesta de Aizpurúa (San Sebastián). De Barcelona os enviaré cuanto antes la lista, seremos 5 o 6. Comunicadme lo antes posible si todavía será posible inscribirse a primeros de julio y hasta cuando. Es difícil que la gente se decida aquí si hay que hacerlo con mucho tiempo de antelación. Os enviaré pronto las fotografías de nuestro proyecto sobre "la playa de Barcelona". Este proyecto pasa por un momento muy interesante y nuestro grupo estará muy agradecido al CIRPAC si podéis hacer que se publique en las revistas o periódicos y nos enviáis las notas de prensa.
>
> Mis saludos a la Sra. Giedion. Recibid, querido amigo, mis mejores recuerdos"[22].

Finalmente, ni Aizpurúa ni Mercadal acudirán, ya era un hecho, tras el congreso el grupo Este será el único miembro comprometido con el CIRPAC. Mercadal había sido el principal impulsor del CIRPAC en España, habiendo participado en los tres primeros congresos realizados, y figurando como primer delegado español del CIRPAC desde su fundación en la Sarraz. En 1930, Sert aparece como segundo delegado español, tras participar ambos en el congreso de Bruselas. Como se ha visto, 1933 fue el año clave para el cambio de liderazgo, en el que las actas del CIRPAC recogen a Sert como el primer delegado y a Mercadal de segundo. En 1937, Mercadal deja de figurar como delegado y su puesto lo ocupa Torres-Clavé[23]. Para ese entonces el GATEPAC, con la guerra civil ya iniciada, se identificaba plenamente como GATCPAC. El grupo y su actividad como tal terminaría con la guerra civil; la muerte en las filas republicanas de Torres-Clavé[24], redactor jefe de AC desde sus inicios y junto con Sert cabeza del grupo, dejo mermada su capacidad, que por otro lado no hubiera tenido cabida en el nuevo régimen. Sin duda el CIAM IV había cambiado el rumbo del CIRPAC de Moscú a Atenas y el del GATEPAC de Madrid a Barcelona.

EL GATCPAC Y LA CIUDAD FUNCIONAL VISTA DESDE EL MEDITERRANEO

Para junio de 1933 el cambio de liderazgo al frente del GATEPAC ya se había fraguado. Los catalanes seguirán con los preparativos del viaje. Viajarán en tercera clase[25] y según del acta de recepción del primer día del congreso serán seis: Ricardo Rivas Serra, Josep Torres Clavé junto con su hermano músico Raimon, Antoni Bonet Castellana y José Luis Sert con su esposa Moncha. Sert había participado en el CIAM de Bruselas, pero para el resto será el primero.

21. Carta de Giedion enviada a Sert el 13 de junio de 1993. Extracto traducido del francés por el autor. ETH Zurich, Archivos del gta, Archivo Giedion.
22. Carta de Sert enviada a Giedion el 23 de junio de 1933. Extracto traducido del francés por el autor. ETH Zurich, Archivos del gta, Archivo Giedion.
23. Tomado de la lista de delegados del CIRPAC en: STEINMANN, Martin. CIAM: Internationale Kongresse für Neues Bauen: Dokumente1928-1939. Birkhäuser, Basilea, 1979. p. 213.
24. Como relata Bohigas: "Murió en enero de 1939, destrozado por unas bombas de aviación en el frente de Montbrió de la Marca, víctima de uno de los episodios de la retirada de Cataluña, luchando como oficial en el ejército de la República. La muerte de Torres fue como un símbolo y el resumen de la muerte del GATEPAC". Extracto de BOHIGAS, ORIOL. Arquitectura española de la Segunda República. Tusquets, Barcelona, 1970, p. 53.
25. Carta de Sert a Giedion enviada el 26 de junio de 1933. Extracto traducido del francés por el autor. Archivo Giedion, Instituto gta, ETH, Zurich: "Aquí la lista de los amigos de Barcelona que partirán a Grecia. Necesitamos el viaje hasta Atenas. No os puedo asegurar si volveremos a Marsella a bordo del Patris o si nos quedaremos esos días en Grecia. En cualquier caso necesitamos las 5 plazas de cabina de tercera para el trayecto Marsella-Pireo así que las plazas de hotel para la estancia en Atenas".

Básicamente el congreso se organizaba en tres fases[26]. La primera fase eran los tres días a bordo del *Patris II* entre Marsella y Atenas, durante los cuales se expuso el análisis de las diferentes ciudades y se realizaron diversas tareas administrativas. La segunda fase se realiza en territorio griego y consta de dos subfases. Una en la que se realizan diferentes excursiones por Atenas, se organiza una exposición con los paneles de las ciudades y se llevan a cabo diferentes actos oficiales y conferencias. Entre estos actos se intercala un periodo vacacional de tres días, en el que se organizan dos viajes alternativos; uno por las islas griegas (en el que toman parte entre otros Le Corbusier, Giedion o Moholy Nagy) y otro por diferentes zonas arqueológicas de Grecia (en el que participará el grupo español). La última fase consiste en el viaje de vuelta de Marsella a Atenas, en el que se dedica una sesión a concluir el análisis de ciudades y se termina con diversas reuniones con el objetivo de preparar las conclusiones del viaje, las llamadas constataciones (Fig. 5). Las actas del congreso se recogieron en la revista griega Anales Técnicos, que actuaba como revista oficial del evento (números 44,45 y 46 de octubre-noviembre de 1933). Los paneles con el análisis de las diferentes ciudades fueron archivados por el secretario Giedion y se encuentran el archivo del instituto GTA en el ETH de Zurich. Este archivo también alberga la cinta original filmada por Moholy Nagy en la que se recogen diferentes momentos del viaje, tanto de trabajo como de esparcimiento, siendo pues uno de los documentos fundamentales para recrear la atmósfera del cuarto CIAM.

En este entramado organizativo, el grupo de arquitectos catalanes realizó diferentes actividades:

- Sert explica el análisis de Barcelona en las sesiones del 30 de julio. Asimismo formará parte del grupo de trabajo encargado de las resoluciones sobre la ciudad funcional (Eesteren, Corbusier, Sert, Moser, Steiger, Piotrowski).
- Torres explicará el estudio de la ciudad de Madrid el 31 de julio y trabajará con el grupo dedicado a las relaciones con la prensa. (Giedion, Guardia, Bardi, Torres, Syrkus Tsipidaros, Morton Shand, Bangert, Papadaki, Zervos) y con el grupo de relaciones públicas y estadística (E. Roth, Neutra, Torres, P. Jeanneret, Papadaki)
- Ribas es nombrado nuevo miembro del CIRPAC en dicho congreso, recomendado por Sert, no participando en las exposiciones.
- Bonet todavía no era arquitecto, por aquella época tenía escasos 20 años. Acude como amigo del congreso, junto con la esposa de Sert (Moncha Longas) y el hermano músico de Torres Clavé (Raimon). Bonet recuerda con orgullo su participación: "básicamente aprendí con Sert y con Le Corbusier. Ya siendo estudiante, fui el único (estudiante) que asistió al congreso de Atenas del año 33, de donde saldrían los principios de la carta de Atenas"[27] Ese contacto le permitiría trabajar posteriormente en su estudio[28]. Bonet sacó gran partido de aquel viaje. Además de las ponencias, a bordo se podían compartir momentos con alguno de los arquitectos más influyentes en un futuro próximo.

Como equipaje, el grupo se había llevado la cámara de fotos y una máquina de escribir, por petición expresa de Giedion[29]. Eso les permitió documentar muy bien la experiencia a bordo del Patris, que tenía que ser la base de desarrollos posteriores en torno a la ciudad funcional. En AC11 describieron su experiencia y en AC112 se recogen las conclusiones del viaje, las llamadas constataciones, que fueron el germen de la *Carta de Atenas*. Estos documen-

FASE I
MARSELLA-ATENAS. A bordo del PATRIS II.
11:00 Salida de Marsella. Apertura del congreso al medio día.
19-20:15 h. Sesión de Apertura
>Discurso de Van Eesteren
>Discurso de Giedion
>Palabras improvisadas de Le Corbusier
1. LE CORBUSIER: discurso sobre el congreso.
2. EXPLICACIONES DE CIUDADES:
>VAN EESTEREN: Charleroi, Bruselas, Detroit, La Haya
>STEIGER: Zürich
>SERT: Barcelona
>VAN DER LINDEN Dessau
>PAPADAKI: Atenas
EXPLICACIONES DE CIUDADES
>SYRKUS: Varsovia
>TORRES: Madrid
>HAHL: Stockholm
>REYPEN: Oslo
>BOTTONI: Verona, Littorio
>LE CORBUSIER: París
>VAN EESTEREN: Amsterdam, Rotterdam
>TERRAGNI: Como
>BANGERT: Colonia, Frankfurt
1. Admisión de los nuevos miembros.
2. Trabajo de las comisiones.
3. Comunicaciones sobre:
a) La exposición: "la ciudad funcional"
b) Exposición de fotos
c) Colección de diapositivas
d) Conferencias
17:00 Llegada al puerto de Pireo.

FASE II.
FASE II.A
EN ATENAS
MAÑANA: visita guiada de Atenas por los miembros del grupo Helénico. Incluyendo visita a la Acropolis y explicación del restaurador N. Balanos.
TARDE: visita al lago de Marathón, con explicación del ingeniero Nestondes.
NOCHE: banquete oficial.
>Discurso de N. KITSIKIS, profesor de la escuela politécnica de Atenas.
>M. C. TSALDARIS, discurso
>DRAGONIS, discurso
MAÑANA: Visita de los edificios escolares de la capital y alrededores construidos por la sección.
TARDE: Sesión oficial del congreso en los jardines de la Escuela Politécnica de Atenas.
>Discurso de LAMBARDOS
>Discurso de ORLANDOS
>EESTEREN "Le bur des congrès"
>GIEDION "L'etat actuel de l'architecture contemporaine"
>LE CORUBSIER: "Air, son, lumière" (2h.)
MAÑANA: Visita de la fábrica de cigarros Papastos en Pireo.
TARDE: continua el desarrollo del congreso, jardines de la escuela politécnica.
>Discurso de SAPORTA
>VAN EESTEREN: "los métodos de la ciudad funcional y su aplicación a Amsterdam"
>NEURATH: "el urbanismo y la parcelación del sol en representación óptica según el método vienés"
FASE II.B
VIAJE POR GRECIA
Excusión libre: Islas del mar Egeo / diferentes lugares arqueológicos.
TARDE:
>S. SYRKUS: "El muro exterior"
>SANTORINI "Las posibilidades de construcción a disposición del ingeniero para el desarrollo de la técnica del hormigón armado".
>FERNAND LEGER Discurso a los arquitectos
NOCHE banquete en los jardines del politécnico.

FASE III
ATENAS-MARSELLA. A bordo del PATRIS II.
el Patris II zarpa
EXPLICACIONES DE CIUDADES
>WEISSMANN: Zagreb
>SISE: Los Angeles
>WELLS COATES: Londres
>POLLINI: Roma
>EBERT: Berlín
11:30-13:30 Sesión
10:30-13:30 Sesión
TARDE: Regreso a Marsella

Fig. 5. El plan completo del viaje, recompuesto a partir de las actas del Congreso en la revista griega Anales Técnicos, números 44, 45 y 46 de octubre-noviembre de 1933.

26. Plan recompuesto a partir de las actas del congreso publicadas en la revista griega Anales Técnicos, 44-46, de octubre-noviembre de 1933, pp. 1127-1188.
27. Entrevista de Ángel Urrutia con Antoni Bonet en: URRUTIA NÚÑEZ, Ángel. Arquitectura española contemporánea. Ediciones del COAM, Madrid 2002, p. 227.
28. "En el verano de 1933 se celebro el CIAM (...) Durante este periodo propuse a Le Corbusier trasladarme a su estudio cuando terminase mis estudios, hecho que aconteció tres años después". Citado de BONET, Antonio "El CIAM y la estancia en París" en *Quaderns d'arquitectura* 174, 1987, p. 54.

Fig. 6. Bonet (segundo por la izquierda) charlando con algunos participantes durante un momento de descanso del CIAM IV. Archivo Giedion, Instituto gta, ETH, Zurich.

tos se completan con los que están depositados en el archivo del COAC: circulares del CIRPAC, postales enviadas por Torres Clavé a su esposa y diferentes fotografías.

El grupo español había viajado de Barcelona a Marsella en avión el día 28 de julio, un día antes del inicio del congreso. Todos llegan bien y así se lo hace saber Josep Torres a su esposa Mercé por tarjeta postal a su llegada[30]. En dicha postal se hace patente la ilusión por el Mediterräaneo, en el que "La arquitectura moderna se despierta actualmente a orillas de este mar, o, mejor dicho, se repatrían a sus costas las formas puras de tradición mediterránea. Estas formas han influido recientemente en las construcciones de los países del Norte, los cuales las han empleado al permitírselo una nueva técnica constructiva"[31]. En el Mediterráneo residía el germen de la arquitectura moderna entendida al menos como una cuestión de superficie y volumen; aunque no de no de plan si de volúmenes bajo la luz[32]. El grupo español estaba de acuerdo con esa visión de la arquitectura moderna espoleada por Le Corbusier y así lo había plasmado en AC6, en el artículo titulado: Ibiza. La isla que no necesita renovación arqitectónica[33].

El Mediterráneo era sugerente, pero el ambiente de crucero no invitaba al trabajo. El grupo catalán no quería dejarse atrapar por esa sensación, consciente de que el Mediterráneo hacía más cruda su visión de la ciudad industrial, se propusieron abordar la ciudad industrial.

> "Transcurrió la travesía del Mediterráneo en un ambiente antiurbano de admirable calma, discutiendo y explicando los planos de cada ciudad. En aquel ambiente de luz y de sol, resultaba aun mas trágico hablar del caos urbano actual y de la miserable situación de los habitantes de aquellas barriadas infectas que aparecían ante nuestros ojos como pequeñas manchas negruzcas distribuidas en forma diversa en el corazón de las distintas urbes. El ambiente no invitaba a tratar estas cuestiones, pero el problema era sumamente interesante. (…) De Marsella a Atenas fueron tres días y medio de constante trabajo; sesiones mañana y tarde y fuera de las horas destinadas a estas, las distintas comisiones trabajaban continuamente. Al día siguiente de nuestra salida de Marsella, en la sesión de apertura, Le Corbusier resume en poscas palabras la importancia de la novedad de la materia que servirá de base a los estudios del Congreso. 'Tenemos –dice– la suerte de ser los primeros en poder sacar consecuencias de estos documentos inéditos'. Y a continuación: 'Somos y debemos ser reformadores: reformar, crear; se trata, pues, de crear nuevas formas y nue-

29. Carta de Giedion a Sert enviada el 15 de julio de 1933. Extracto traducido del francés por el autor. ETH Zurich, Archivos del gta, Archivo Giedion.
"Como no tenemos ni el dinero ni la posibilidad de llevar con nosotros traductores, querríamos pedirle si alguien del grupo español que tome parte en el congreso y que sepa escribir a máquina lleve consigo una máquina de escribir. Diferentes grupos harán lo mismo. Es la única manera de asegurar el trabajo de las diferentes comisiones durante el congreso".
30. Postal enviada por Josep Torres Clavé a su esposa el día 28 de julio de 1933. Archivo Coac. Traducido del catalán por Nuria Masnou, archivera del COAC:
"Estimada Mercé:
Hemos llegado a Marsella después de algunas horas y 5 minutos de avión perfectamente bien.
Supongo que habrás recibido el telegrama.
No he puesto el nombre del hotel porque no lo he sabido hasta las 4.
El hotel en Atenas es el Gran Bretaña.
Recuerdos a todos y de parte de Raimon un beso a la niña y un abrazo de Josep".
31. A.A.V.V. "El IV congreso del C. I. R. P. A. C (del 29 de julio al 15 de agosto de 1933)" en AC 11, tercer trimestre de 1933, pp. 16-17.
"Hay más de cien congresistas en el bar-co. La Dirección envía un telegrama de fe-licitación a Breuer, feliz iniciador del Congreso a bordo del 'Patris II'. Se esboza el programa y orden de trabajos y sesiones a seguir.(...). El espíritu turístico desmoraliza un poco la organización del Congreso.
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. Esto explica muchas diferencias entre el IV Congreso y los anteriores.
La arquitectura moderna se despierta actualmente a orillas de este mar, o, mejor dicho, se repatrían a sus costas las formas puras de tradición mediterránea. Estas formas han influido recientemente en las construcciones de los países del Norte, los cuales las han empleado al permitírselo una nueva técnica constructiva.
La costa griega y las islas del archipiélago tienen una arquitectura semejante a la de Ibiza y Menorca, pueblos pintados a la cal en blanco o tonos pálidos, tejados planos o abovedados. Es una arquitectura que muy bien podemos considerar como moderna de espíritu, continuación de las mismas formas que se han repetido durante siglos en gran parte de las costas y en todas las islas del mar latino".
32. En relación a las recomendaciones de Le Corbusier a los arquitectos. En este caso, el plan del urbanismo mediterráneo no es tomado como referencia para la ciudad funcional. En Le Corbusier, *Hacia una arquitectura.* Getty Publications, Los Ángeles, 2008. pp. 99-130.
33. A.A.V.V. "Ibiza la isla que no necesita renovación arquitectónica" en *AC 6*, segundo trimestre de 1932, pp. 28-29.

Fig. 7. Foto de grupo en el Partenón de alguno de los participantes en el CIAMIV. Entre ellos Sert tocando la columna de la derecha. Archivo Giedion, Instituto gta, ETH, Zurich.

vos sistemas'. '...El hombre es un potencial ilimitado de energía situado entre dos fatalidades contradictorias y hostiles: Lo individual y lo colectivo; entre los dos se encuentra el equilibrio. (…) A continuación, empieza la exposición de planos sobre la cubierta. Desfilan ante nosotros (…)"[34].

En el viaje de ida a Atenas las sesiones de trabajo fueron maratonianas (Fig. 6), se dieron cuenta de que era una tarea desproporcionada para los 3 días del trayecto hasta Marsella[35], pero para Torres-Clavé ese trabajo duro no era divertido, pese a lo cual el GATCPAC se sentía parte importante del congreso:

"Hemos llegado a Atenas después de un viaje magnífico. El congreso trabaja duro (ne s'amusse pas). El equipo español es el amo. Recuerdos a todos"[36].

Según se recoge en el video de Moholy-Nagy y en los comentarios del grupo español, el canal de Corinto fue uno de los momentos más emocionantes del viaje, quizá más que el Partenón. Una obra de ingeniería que les hacía ver que Atenas respondía a los impulsos y necesidades de la sociedad contemporánea:

"Se estaba terminando la última sesión del Congreso que debía celebrarse antes de llegar a Atenas cuando entrábamos en el canal de Corinto. (…) se nos descubre una Grecia que palpita aún. Una Grecia viva; no queda en ella nada de aquellos yesos de las escuelas de arquitectura y Bellas Artes, de los discóbolos de todos los museos de reproducción, de aquella Grecia muerta y fosilizada, creación (puede que la única) de todas las naciones"[37].

Los catalanes relatan así su visita al Partenón (Fig. 7): "El conjunto nos hace recordar con horror los elementos griegos de la escuela de arquitectura que nos rodeaban en nuestra vida de estudiantes. Un capitel de yeso del Partenón de

34. A.A.V.V. "El IV congreso del C. I. R. P. A. C (del 29 de julio al 15 de agosto de 1933)" en AC 11, tercer trimestre de 1933, p. 15.
35. A.A.V.V. "El IV congreso del C. I. R. P. A. C (del 29 de julio al 15 de agosto de 1933)" en *AC 11*, tercer trimestre de 1933, p. 16.
"La cantidad de material de que dispone el Congreso es tan grande, que se hace imposible exponer simultáneamente todos sus planos en el barco, como se pensó en un principio. Se organizará la exposición en Atenas, y para ordenar los planos se decide agrupar las ciudades. Esta agrupación hará más fácil el estudio de las diversas enfermedades urbanas y nos dará la forma de encontrar el remedio para cada caso. Se establece la siguiente clasificación: Grandes ciudades (Berlin, París, Londres, etc.). Ciudades residenciales (como La Haya o Madrid). Puertos marítimos o fluviales, ciudades industriales (Amsterdam, Polonia, Barcelona, Génova, etc.). Ciudades históricas (Verona, Atenas, etc.). Ciudades de nueva creación (Littoria, poblados del Zuiderzee). Se precisan los programas, pero falta tiempo"
36. Extracto de la postal enviada por Josep Torres Clavé a su esposa el día 1 de agosto de 1933, firmada por todos los participantes españoles: Moncha, Torres, Raimond, Sert, Bonet y Ribas. Archivo Coac. Traducido del catalán por Nuria Masnou, archivera del COAC.
37. A.A.V.V. "El IV congreso del C. I. R. P. A. C (del 29 de julio al 15 de agosto de 1933)" en *AC 11*, tercer trimestre de 1933, p. 17.

Fig. 8. Sesión de trabajo a bordo del Patris II. Archivo Giedion, Instituto gta, ETH, Zurich.

la clase de proyectos de la Escuela de Barcelona!"[38]. Pese a todo, trataron de empaparse de 'buena arquitectura', como le contaba Josep a su esposa en una postal[39]. El grupo español no perdió de vista el horizonte hacia una arquitectura moderna en todo su viaje por Grecia[40].

Tras la vuelta, el GATEPAC tenía claro que: "El primer Congreso de la Ciudad Funcional sólo ha sido un trabajo analítico previo sobre los planos presentados, que servirá de base a la segunda fase del estudio sobre este tema"[41]. Pero viéndolo en perspectiva, había sido mucho más. Por un lado, como se ha tratado de esbozar aquí, el viaje en el Patris supuso una experiencia vital inolvidable para todos ellos (Fig. 8). Pero por otro marcó nuevas trayectorias para sus particpantes. Para el CIRPAC, el CIAM IV supuso poner rumbo hacía las raíces clásicas de Europa, dejando de lado el idealizado comunismo ruso. Para el GATEPAC, fue la confirmación del liderazgo del grupo este. De Moscú a Atenas y de Mercadal a Sert, ese fue el nuevo rumbo marcado por el CIAM IV.

38. A.A.V.V. "El IV congreso del C. I. R. P. A. C (del 29 de julio al 15 de agosto de 1933)" en *AC 11*, tercer trimestre de 1933, p. 17.
39. Postal enviada por Josep Torres Clavé a su esposa el día 4 de agosto de 1933. Archivo Coac. Traducido del catalán por Nuria Masnou, archivera del COAC:
"Querida Merce.
Sin noticias tuyas creo que quizás no habrás recibido la postal de Marsella en la que te enviaba la dirección de Atenas.
Todo va maravillosamente bien, estoy verdaderamente impregnado de buena arquitectura.
Tengo ya ganas de volver para poder abrazarte a ti, a la pequeña y a todos.
Recuerdos a Enrique, Rosa y no olvides de saludar a los demás. Josep".
40. A.A.V.V. "El IV congreso del C. I. R. P. A. C (del 29 de julio al 15 de agosto de 1933)" en *AC 11*, tercer trimestre de 1933, p. 18.
"Atravesamos el Peloponeso hasta Esparta y sorprende llegar a poblaciones pequeñas como ésta o como Nauplia y ver los nuevos grupos escolares. No hay más que una mala carretera para hacer este recorrido, pero las nuevas escuelas ya están terminadas. (...)
En Corinto se está construyendo una nueva población, lástima que sin plan alguno (...)
Durante el viaje de regreso a Marsella se celebraron las sesiones más laboriosas del Congreso. A la salida se repartieron unos cuestionarios redactados en Atenas, que cada grupo debía llenar inmediatamente. El examen de los treinta cuestionarios presentados fue la base de trabajo del viaje de regreso. Se componían estos cuestionarios de dos partes: primera, constatación de los defectos actuales de la ciudad y remedios propuestos por el grupo correspondiente; segunda, exigencias de cada grupo para la organización de la ciudad funcional. Las cuestiones de esta segunda parte eran las más generales y por lo tanto las más interesantes para pulsar el criterio de conjunto del Congreso. El examen de los cuestionarios nos hizo ver que las respuestas de los distintos grupos respecto de estos principios generales eran sensiblemente las mismas. Un criterio unánime señalaba una línea general muy claramente determinada. Esto tiene suma importancia".
41. A.A.V.V. "El IV congreso del C. I. R. P. A. C (del 29 de julio al 15 de agosto de 1933)" en AC 11, tercer trimestre de 1933, p. 18.

LOS VIAJES DE JOSEP TORRES CLAVÉ, 1926-1936. EPISTOLARIO, CUADERNOS DE NOTAS Y DIBUJOS

Antoni Ramon Graells, Carmen Rodríguez Pedret

Esta comunicación se centra en el estudio de los documentos del archivo de Josep Torres Clavé, donado recientemente al Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Catalunya por su hijo Raimon Torres. Las cartas, los cuadernos de notas y los dibujos de Josep Torres, cruzados con otros testimonios, como los de sus compañeros Sixte Illescas y Josep Lluís Sert, ayudan a reconstruir el itinerario hacia la modernidad del grupo de arquitectos catalanes instigadores del GATCPAC[1].

DE LOS VIAJES DE ESTUDIANTE...

En julio de 1929, cuando está a punto de finalizar la carrera de arquitecto, Josep Torres Clavé emprende, junto a sus compañeros de promoción, un viaje por España organizado por la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

Desde los orígenes de la Escuela los viajes colectivos habían formado parte de los estudios. El primero fue en abril de 1884, cuando Elies Rogent, el director, organizó una excursión del conjunto de los estudiantes al Monasterio de Poblet. Pero en los años veinte, cuando Torres Clavé estudiaba, aquellos tiempos habían terminado y las maneras académicas estaban firmemente instaladas en la Escuela de Barcelona.

Las impresiones de viaje del aún estudiante Josep Torres nos han llegado por las cartas que escribió a su prometida y futura esposa Mercè Torres[2]. El 23 de julio comienza el viaje que le llevaría a Burgos, Palencia, León, La Coruña y San Sebastián. A los dos días de haber salido Josep escribe una carta a Mercè; la segunda, ya que la primera la había enviado el mismo día de partir en un papel con el membrete impreso "J. Torres Clavé. Arquitecte. Diputació 290, ent. 1" –el título no lo obtendría, oficialmente hasta agosto. En el escrito critica, insolente y sarcástico, a los profesores que les acompañaban: Adolf Florensa (título 1914), Bonaventura Bassegoda (1924) y Lluís Canals (1924).

> "De los seis que hacemos la excursión juntos no hay ninguno de aprovechable, todos quién más quién menos son un poco ampulosos les gusta hacerse notar, hablando bien alto en Catalán para que todo el mundo se dé cuenta de que lo son, y caminan de una manera importante estirados estirados hacia atrás, les gusta no hacer nada, ni caminar ni analizar (…) Bassegoda buen chico en el fondo (…) está claro que sabe mucho del gótico francés y para él todo esto es despreciable. Hace chistes, no tienen ninguna gracia, si ríe lo hace forzadamente de una manera estudiada (…) Es inteligente, sus condiciones técnicas son muy grandes, pero por ahora no ha dado ninguna muestra de su sensibilidad (…) Floren-

1. Durante el año 2006 los autores de esta comunicación nos ocupamos del inventario y catalogación del fondo documental de Jaume Torres Grau i Josep Torres Clavé por encargo del Colegio de Arquitectos de Catalunya.
2. El fondo documental ha permitido descubrir el epistolario entre Josep Torres Clavé i Mercè Torres, su prima, novia y esposa. Nacido el 31 de agosto de 1906 en Barcelona, Torres se quedó huérfano de padre en 1914. Su tío Jaume Torres Grau, arquitecto de un cierto renombre en el mundo profesional catalán de aquellos años y fundador de Fomento de Obras y Construcciones, se encargó de la formación de su ahijado encaminándolo hacia la arquitectura. Las cartas de Josep a Mercè permiten conocer, de manera directa y natural, sus pensamientos y esperanzas.

> sa, es un pez gordo, muy gordo de figura y muy corto de inteligencia (…) Canals es el otro catedrático que nos acompaña en la excursión, buen chico, bastante joven, calvo, siempre va con el Baedeker, tiene ganas de enterarse de demasiados pequeños detalles (…) Es de aquellos que cuando ve una cosa la clasifica de época, de estilo y de autor si puede y nada más; si es buena o mala parece no importarle. Por eso se hace pesado analizando cosas que no tienen ninguna importancia artística"[3].

En 1929 Josep Torres no solamente se sentía distante de la Escuela, sino que ya hacía tiempo que, con Josep Lluís Sert y Sixte Illescas, buscaba estar al día de la arquitectura moderna. En la Escuela parece que solamente con Josep Francesc Ràfols, profesor de Historia de la Arquitectura, había habido una buena relación. Dos años antes, Illescas, Sert, Torres y Lluís Riudor, le acompañaron al campo de Tarragona para ayudarle en los levantamientos de la Iglesia de la Selva del Camp para el libro *Pere Blay i l'arquitectura del Renaixement a Catalunya*[4] . Y aquel verano, influidos seguramente por sus clases y por la lectura de su *Arquitectura del Renacimiento italiano*[5], Illescas, Sert y Torres partieron hacia Italia el 14 de julio en el coche de Sert que conducía su chófer. El largo viaje duró hasta el 24 de agosto y el itinerario les condujo primero de Génova (16 de julio) y Lucca (17 julio) hasta Siena (19 julio). Desde allí Josep Torres le expresaba a Mercè su fascinación por las pinturas del cementerio de Pisa de Benozzo Gozzoli, que despertaron en él "unas ganas de pintar bárbaras", y la pésima impresión que, por otra parte, le causó la arquitectura gótica del cementerio "completamente mala y desagradable". Los dibujos de Torres a lo largo del viaje nos lo muestran como el mejor dibujante del grupo, o al menos el que más tiempo dedicaba a realizar apuntes rápidos[6]. En Orvieto dibuja la planta y la sección de la catedral, así como la capilla de Luca Signorelli. Pero no es solamente la arquitectura lo que le interesa, también copia las pinturas de Piero della Francesca y de Signorelli, seguramente con vistas a la realización de una pintura mural de la santa cena para un salón de la casa estival de la familia en Tiana. Y de Orvieto a Asís (24 de julio), Perugia (25 de julio), Pisa y Florencia, donde llegan el 27 julio.

En la capital de la Toscana Torres le cuenta a Mercè: "estaremos un montón de días más en Florencia, ya que aunque tenemos mucho trabajo hecho nos queda mucho más por hacer". La arquitectura de Brunelleschi: San Lorenzo, Santo Spirito, y pintura, mucha pintura. El 3 de agosto confiesa:

> "Hoy estoy en uno de esos estados, hoy estoy inaguantable, hoy me he enfadado mucho con Sert y Illescas. Ahora estoy solo en mi habitación los he dejado a los dos porque sino hubiera terminado mal. Toda la culpa es mía y ¿sabes cúal es la causa? Es la siguiente; hoy he visto unas pinturas de Ghirlandaio lo mejor que hemos visto de toda la excursión, una cosa insuperable de un valor decorativo inmenso, vaya una cosa que me ha emocionado muchísimo, y como que he visto mi imposibilidad de llegar, he visto mi inutilidad para hacer una cosa parecida (hazte cargo de mi espíritu egoísta) me he puesto nervioso y está claro a la más pequeña ya hemos estado"[7].

Aquel verano del 27, Josep Torres parece dudar acerca de hacia dónde encarrilar su vida profesional, si hacia la pintura o hacia la arquitectura. La compañía de Sert y la lectura de Le Corbusier le inclinarán finalmente *vers une architecture*, aunque anote al margen de su ejemplar del libro: "Este señor viene a decir que la utilidad es el único fin de la arquitectura, como los ingenieros, pero esto no es verdad. Una obra de arquitectura ha de tener carácter, etc"[8].

3. Se ha optado por traducir al castellano las citas de las cartas escritas originalmente en catalán. Carta del 25 de julio de 1929. FT-AHC. Fondo Torres. Archivo Histórico COAC. (En adelante, el archivo se citará como FT-AHC).
4. RAFOLS, J.F., *Pere Blay i l'arquitectura del Renaixement a Catalunya*, Associació d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1934.
5. RAFOLS, J.F., *Arquitectura del Renacimiento italiano*, Seix Barral, Barcelona, 1926. Según Jordi Oliveras "La divulgación de la arquitectura del Renacimiento por parte del arquitecto Joan Bordas en algunos artículos o de Josep Pijoan con su *Historia del Arte*, con ediciones de 1916 y de 1925, y, sobre todo, la de Josep Francesc Ràfols, a través de su manual del 1926 *Arquitectura del renacimiento italiano*, absorbía a los estudiantes de arquitectura de aquel tiempo que ampliaban sus conocimientos por medio de otros libros extranjeros como el Geymüller (*Die Architektur der Renaissance in Toskana*), el Anderson (*The Architectures of the Renaissance in Italy*), el Gromort (*Histoire abrégée de l'architecture de la renaissance en Italie*), o con monografías sobre Brunelleschi, como las de Venturi, Folnesics o Fontana, además de por el contacto directo con las obras del renacimiento florentino y romano. Los viajes de estudios a Italia se hacían obligatoriamente como formación paralela a la carrera"; OLIVERAS, J. "La arquitectura en torno a Josep Torres Clavé", en AA.VV., *Josep Torres Clavé*, Clásicos del Diseño, Santa & Cole-ETSAB, Barcelona,1994, p. 32.
6. ARMESTO, A., "Los dibujos y pinturas de Torres Clavé", en "Josep Torres Clavé arquitecto y revolucionario", 2c *Construcción de la Ciudad*, n. 15-16, Barcelona,1980, pp. 20-31.
7. Carta del 3 de agosto de 1927. FT-AHC
8. El ejemplar de *Vers une architecture* de Josep Torres se puede consultar en la Biblioteca del Colegio de Arquitectos de Catalunya.

Josep Torres Clavé. Copia de una pintura de Piero della Francesca y dibujo de la Capilla de Luca Signorelli en la Catedral de Orvieto. Viaje a Italia. 1927. FT-AHC (Fondo Torres-Archivo Histórico del COAC).

El recorrido italiano continuó por Urbino (10 de agosto), Loreto y por la costa del Adriático (11 de agosto). El 20 de agosto el grupo llega a Vicenza, donde visita los palacios de Andrea Palladio, dibujando Torres el Chiericatti (la tarde del 20) y las villas (el 21). Verona (22 agosto), Mantua (23 de agosto) y Milán (24 agosto). A la mañana siguiente, Torres abandona a sus amigos para ir a Stuttgart donde debía encontrarse con Mercè y, seguramente, con la Werkbund Weissenhoff.

Al año siguiente, Sert, junto con Ruidor, Illescas y Jaume Feu, entre otros, emprendieron su viaje fin de carrera, más à la page que el de Torres. Del 22 de julio al 25 de agosto visitaron Lyon, Ginebra, Zúrich, Stuttgart, Munich, Viena –donde se fotografiaron frente a la Karl Marx Hof– Budapest, Praga, Dresden, Leipzig, Berlín, Colonia, Bruselas, París, Dessau y Frankfurt. Un viaje claramente marcado por la búsqueda de la arquitectura moderna. Sixte Illescas lo recordaba:

> "Nuestra promoción hizo el viaje fin de carrera el año 1928. Eramos diez estudiantes y un profesor. Teníamos oficialmente una subvención de 6000 pesetas para todos y para todo. Pero los industriales de la construcción de nuestra tierra fueron muy generosos, y pudimos hacer un viaje por toda Europa, y entre otros lugares visitamos la Escuela de Arquitectura de Gropius en Dessau, y el barrio de chalets proyectados por los arquitectos más avanzados de Stuttgart (…) De vuelta a Barcelona, respirábamos fuerte y con orgullo; habíamos podido constatar que no estábamos equivocados, que se estaba imponiendo otra arquitectura, diferente de la que se enseñaba aquí en las Escuelas de Arquitectura y de la que proyectaban nuestros arquitectos"[9].

Josep Torres no pudo acompañarles. Estaba realizando el servicio militar y aún le quedaba un año para terminar la carrera. Con matasellos del 18 de septiembre, Sert le escribía:

> "Después de Stuttgart, lo más emocionante fue Dessau y la Siemens de Berlín pero es un poco como creía lo de Alemania, sin embargo me alegra haberlo visto. Supongo que habrás viso a Riudor y te habrá entregado cosas. Fuimos a ver los hangares de Orly, valen el viaje, son algo tan intenso como una catedral si no fuesen más claros y severos. No he visto nada como nuestro gótico, no comprendo Colonia! (...) vi también en París la casa de Garches de que nos habló Corbusier, por dentro incluso"[10].

9. ILLESCAS, A. *Sixte Illescas arquitecte* (1903-1986): *De l'avantguarda a l'oblit-De la vanguardia al olvido-From vanguard to obscurity*, COAC, Barcelona, 2008, pp. 93 y 95.
10. Carta de Sert a Torres. FT-AHC.

Moncha Sert. Ricard Ribas Seva, Torres y Sert con otros compañeros durante el viaje a Atenas. 1933. FT-AHC.

... AL CIAM DE FRANKFURT...

1929 fue un año denso en acontecimientos. Unos meses antes de que Torres cumpliera con el viaje escolar, el 13 de Abril se inauguraba la exposición de los trabajos de estudiantes en las Galerías Dalmau, la presentación oficial de la joven arquitectura moderna barcelonesa. El 26 de agosto Torres se titula y aunque no ha pasado mucho tiempo desde aquel frustrante recorrido visitando los principales monumentos españoles, le llegará muy pronto la oportunidad de emprender otro viaje de tonalidad muy distinta. El 20 de octubre parte junto a Sert hacia Alemania para participar como invitados en el II congreso del CIAM[11]. La meta es Frankfurt donde se celebrará la reunión entre los días 24 y 26 en torno al tema de la vivienda mínima. Las cartas de Torres a su novia mezclan cuestiones personales con algunos detalles fugaces que nos informan de los encuentros, las conferencias y reuniones y las visitas a los edificios de la nueva arquitectura alemana.

Este viaje es una ocasión para conocer y también para darse a conocer, participando directamente en el centro del debate arquitectónico internacional. Es lógico pues que el testimonio del arquitecto se centre en el conocimiento personal de ciertos participantes, en intentar comprender las distintas alianzas establecidas y en recoger las principales ideas de las conferencias y reuniones. El territorio en el que se adentra por vez primera es más complejo de lo que quizás pudo imaginar. En una temprana carta, Torres narra sus esfuerzos para situarse entre las diferentes corrientes ideológicas del congreso:

> "Además de las sesiones del congreso, que son bastante largas, tengo que ir con uno y otro cambiando impresiones. Además, algunos alemanes y los grupos que van con Lurçat habían constituido un bloque para decidir algunas cuestiones del congreso a su favor y esto ha hecho que nosotros hiciésemos lo mismo"[12].

Es indudable que Frankfurt fue una intensa experiencia para el joven Torres. Sin querer perderse ni un detalle, se dedicó a recoger en su cuaderno los resúmenes de las reuniones a las que asistió[13]. Sus notas registran las intervenciones de W. Gropius, M. Stam, A. Lurçat, J. Frank (caricatura incluida), H. Meyer y las conferencias de V. Bourgeois y de "Le Jeaneret (sic), 25-10-1929"[14].

Los participantes en el congreso aprovecharon también el encuentro para comprobar "in situ" el modélico progreso de la "nueva Frankfurt", visitando las distintas "siedlungs": "Hemos de ir con los del congreso a visitar las nuevas casas baratas de Frankfurt". El día 26 Torres escribió otra carta a Mercè refiriéndose a Mart Stam:

> "Vendrá un arquitecto holandés, M. Stam, a buscarnos para enseñarnos un hospital que está construyendo en las afueras de Frankfurt. Afortunadamente, me hago entender un poco en alemán y esto me ha permitido hacer amistad con unos cuantos arquitectos"[15].

La visita al hospital tiene su correlato gráfico en el cuaderno[16] del arquitecto, con el croquis de la planta y algunos detalles constructivos que despertaron su interés: "en general en Frankfurt los marcos de las puertas de las nuevas construcciones son metálicos".

Después de Frankfurt, Torres recala en París y será desde allí donde hará balance de su experiencia alemana. A partir de entonces probablemente ya

11. También participaron otros españoles como A. Salvador, García Mercadal (subdelegados), L. Vallejo, López Delgado y Calvo. Ver SANZ, J. A., "Antecedents del GATEPAC", en PIZZA, A.-ROVIRA, J.M.ª(eds). GATCPAC. *Una nova arquitectura per una nova ciutat*, 1928-1939, Catálogo de la exposición. Museu d'Història de la Ciutat-COAC. Barcelona, 2006, p. 27.
12. Carta de Torres a Mercè, 26-10-1929. FT-AHC: C1869/3.30.
13. Una nota en el cuaderno indica el número de sesiones: "Este año, 18 reuniones..."
14. Sobre la historia de los CIAM, ver MUMFORD, E., *The CIAM discourse on Urbanism.* 1928-1960. MIT Press. 2000.
15. Carta del 26-10-1929. FT-AHC.
16. En su cuaderno anota otros lugares para ver: "elektrizitätzwerk y gutlenshasse"(sic). FT-AHC.

nada será igual; aquel CIAM supuso un antes y un después en su vida profesional:

> "En Frankfurt he trabajado mucho, tengo muchas nuevas ideas que pienso poder aprovechar. Estoy seguro que tu padre[17] dirá como siempre que he perdido el tiempo pero a mi ya no me importan estas opiniones interesadas.
>
> Mira, aunque este viaje no hubiese servido de nada práctico de momento; aunque de todo lo que he visto y oído estos días, aunque de todos los contactos que he hecho y de todas las conversaciones y discusiones no hubiese sacado nada de provecho, no habría perdido el tiempo, porque te lo digo sinceramente Merceditas mía; lejos de la atmósfera forzada en la que me encontraba estos días en casa y en el despacho, lejos de todas estas ataduras que me forzaban la imaginación y que cada día se hacían más estrechas e insoportables, respirando ahora un poco de libertad de espíritu sobre todo, mi cabeza ha vuelto a razonar tal y como la tengo acostumbrada.
>
> (…) Llegará un día en el que podré demostrar que de alguna cosa ha servido haberme salido con la mía, no te lo explicaré ahora por carta porque es demasiado largo pero tengo una cosa que hace días me ronda en la cabeza, es una idea que cada vez se me hace más clara, es quizás un poco atrevida pero a mi cada día me lo parece menos"[18].

Sert, su mujer Moncha, Mercè Torres, Pilar Miró y Torres en el viaje por Levante y Andalucía. 1934. FT-AHC.

Frankfurt había traído libertad de espíritu al joven arquitecto quien ya se sentía en condiciones de redactar su propia hoja de ruta, cada vez más alejado de la tutela profesional y familiar: "No nos hemos de dejar influenciar en absoluto, a esto último dedicaré mis esfuerzos"[19]. Si no completamente, al menos en parte comenzaban a despejarse las dudas, el camino parecía estar más definido: "Esta actitud positiva ante la vida y el trabajo y su gran energía que lo llevaba a luchar para la realización de aquello que creía justo, estaba animada por las firmes convicciones de la ruta a seguir"[20].

No era la primera vez que Torres visitaba París. Había estado allí en junio de 1926, durante unas vacaciones familiares en las que estuvo también en Bruselas, Rotterdam, Amsterdam y La Haya. Sin embargo, los cuadernos delatan hasta qué punto sus intereses son distintos en uno y otro momento. En el primer viaje, el estudiante anota en su libreta lugares para ver: "Notre Dame, Musee de Cluni, Sorbone, Panteon, St. Etienne du Mont, Luxemburg-Senat, St. Sulpice y el Jardin des Plantes (sic)"[21]. Ahora, el cuaderno del arquitecto refleja su mirada a una nueva arquitectura que no será otra que la de Le Corbusier: descubre y dibuja detalles de la Villa Stein ("en la casa de Mr. Stein en Garches hay librerías adosadas a la barandilla"), de la Maison La Roche y de la Rue Mallet Stevens.

...DEL GATEPAC A LA URSS

1930 es el año de su matrimonio con Mercè Torres[22] y también de la "escapada" con Sert a Zaragoza para asistir a la fundación del GATEPAC. El 13 de abril del año siguiente se constituirá oficialmente el GATCPAC. Comienzan entonces nuevos movimientos, el tiempo de tomar posiciones en la sociedad, de buscar contactos internacionales que les permitan afianzarse como grupo. Algunos miembros del GATCPAC viajarán en 1931 a Berlín para asistir a la Exposición Internacional de Urbanismo y Habitación[23]; en una carta fechada el 10 de julio, Pere Armengou escribe a Torres: "Querido Josep: Acabo de llegar del "Bauwelt Rundfahrt" ("Tour Arquitectónico"): todo un día viendo "Siedlungs" y otros edificios modernos. Total 150 kms. Saludos a tu señora y a todo el GATCPAC".

17. Torres aún trabajaba en el despacho de su futuro suegro. La colaboración duró desde que era estudiante (1924) hasta ya titulado (1931).
18. Carta a Mercè. 29-10-1929. FT-AHC.
19. Ibid.
20. SERT, J.Ll., "Josep Torres Clavé i el GATCPAC", *en Homentage a Josep Torres Clavé* 1, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* n. 140. COAC, Barcelona, 1980/3, p. 24.
21. Cuaderno de 1926. FT-AHC: C1866/4.3
22. Se casaron el 12 de febrero.
23. La exposición se celebró entre el 9 de mayo y el 2 de agosto. El estand de la República española fue construido por J.B. Subirana y A. Rodríguez Orgaz y mostraba obras de los miembros del GATEPAC.

En el transcurso del viaje por Andalucía, Sert y Torres visitaron al presidente de la Generalitat de Catalunya, Lluís Companys, preso en el Penal de Santa María. 1934. FT-AHC.

Mucho se ha escrito sobre otra aventura que tuvo como escenario el mar Mediterráneo. El 29 de julio de 1933 el barco SS Patris II partió de Marsella hacia Atenas y, a juzgar por los testimonios posteriores, no hubo posibilidad de perder el tiempo a bordo ya que inmediatamente comenzaron en cubierta las primeras reuniones del IV CIAM, dedicado esta vez a la ciudad funcional. Torres viajaba acompañado de otros representantes españoles, como Antonio Bonet, Ricard Ribas Seva y Sert. Ante ellos se abría un apasionante periplo que finalizaría de nuevo en Marsella el 13 de agosto.

Josep Torres tiene cada vez las ideas más claras y se siente totalmente implicado con el GATCPAC, siendo el principal responsable de recopilar la documentación para elaborar los diferentes contenidos de la revista AC. Este viaje marítimo será la oportunidad de dar a conocer entre los delegados del CIAM la publicación:

> "Torres asistió y participó activamente en los trabajos del IV Congreso (…) Durante este viaje reunió nuevo material para la revista. Trabajó dentro del congreso, donde preguntaba, escuchaba y discutía; su actitud impresionó grandemente a muchos delegados que ofrecieron su colaboración a AC"[24].

Tanto Sert como Torres se habían reservado esta vez un papel destacado en las presentaciones públicas de los planos de las ciudades elegidas para el estudio común. Mientras el día 30 Sert se encargaba de presentar el Plan de Barcelona, Torres intervino al día siguiente presentando el de Madrid[25]. Las duras condiciones que mostraban las imágenes de las ciudades contrastaban con el idílico ambiente de la travesía. A nadie se le había ocurrido pensar que quizás el Patris no fuese el mejor escenario para debatir el problema de las concentraciones urbanas ni que las magníficas características del paisaje y del clima griego pudieran llegar a ser un factor de distracción para los señores delegados que, casi sin quererlo, corrían el riesgo de convertirse en simples turistas:

> "Transcurrió la travesía del Mediterráneo (Marsella-Atenas) dentro de un ambiente antiurbano de admirable calma, discutiendo y explicando los planos de cada ciudad. En aquel ambiente de luz y sol, resultaba aún más trágico hablar del caos urbano actual y de la miserable situación de aquellas barriadas infectas que aparecían ante nuestros ojos como pequeñas manchas negruzcas distribuidas de forma diversa en el corazón de las distintas urbes. El ambiente no invitaba a tratar de estas cuestiones, pero el problema era sumamente interesante"[26]. (…)"Al tercer día de nuestra salida de Marsella, por la mañana, estamos en el golfo de Lepanto. El espíritu turístico desmoraliza un poco la organización del Congreso"[27].

No es descabellado imaginar que fuera difícil para la organización mantener el nivel de debate de las intervenciones en medio de tan atractivo entorno. Y el ambiente casi festivo no se desvanecería cuando, al llegar a Atenas el 1 de agosto y después de alojarse en el Hotel Grand Bretagne, los invitados fueran agasajados con una visita nocturna a la Acrópolis iluminada especialmente para la ocasión[28]. Casi justificando el verdadero espíritu del viaje, Torres escribe a su esposa: "el congreso trabaja duramente *(ne s'amuse pas)*. El equipo español es el amo"[29]. Esta última valoración sólo puede explicarse teniendo en cuenta el papel cada vez más protagónico que en el congreso tuvieron los representantes mediterráneos. La arquitectura moderna cambiaba el rumbo hacia el paradigma vernacular:

> "Los elementos de los grupos latinos tienen en este Congreso mayor importancia que en los anteriores; estamos casi en mayoría y navegamos por el Mediterráneo. Esto explica muchas diferencias entre el IV Congreso y los anteriores. (…) La arquitectura moderna

24. SERT, J.Ll., op. cit., p. 24.
25. MUMFORD, E. op. cit., p. 81. Además, el GATCPAC presentó también el proyecto para la Ciutat del repos i vacances, el Pla Macià, el proyecto para la Diagonal y la casa Bloc.
26. "El IV Congreso del C.I.R.P.A.C.", en AC n. 11, tercer trimestre 1933; p. 15. En este número se dedican 7 páginas al Congreso.
27. Ibid, p. 16.
28. Lászlo Moholy Nagy se encargó de filmar algunos momentos del Congreso, entre ellos la visión nocturna de la Acrópolis iluminada. Ver "Architects Congress, 1933"(film en b/n; 29') © 2007 The Moholy-Nagy Foundation.
29. La postal también está firmada por Sert, su mujer, Moncha, y Bonet. FT-AHC: C1869/5.1.

se despierta actualmente a orillas de este mar, o mejor dicho, se repatrían a sus costas las formas puras de la tradición mediterránea. Estas formas han influido recientemente en las construcciones de los países del Norte, los cuales las han empleado al permitírselo una nueva técnica constructiva"[30].

El 3 de agosto se inaugura en Atenas la exposición de la Ciudad Funcional con los planos de las 31ciudades preparadas por los diferentes países participantes. Tras la muestra, algunos delegados, entre los que se encuentran Giedion, Le Corbusier, Van Eesteren, Moser y Steiger, emprenden un crucero de cuatro días para visitar las islas griegas[31]. Sert, Torres y otros compañeros se quedarán en Atenas para conocer sus monumentos y harán pequeñas excursiones por los alrededores[32]. Comienzan unas pequeñas vacaciones hasta el día 9:

"Se estaba terminando la última sesión del Congreso que debía celebrarse antes de llegar a Atenas cuando entrábamos en el canal de Corinto. Teníamos vacaciones hasta el día siguiente. Aquella tarde, llegada al Pireo, Atenas y la Acrópolis. En ésta se nos descubre una Grecia que palpita aún. Una Grecia viva; (…) Todo tiene en la Acrópolis contacto con el paisaje; los puntos principales de éste están valorados y enmarcados por las piedras, únicos elementos de que disponía el constructor entonces, juntamente con la madera y el ladrillo"[33].

También las cartas de Torres a Mercè desde Atenas transmiten un sentimiento parecido: "Estoy verdaderamente impregnado de buena arquitectura"[34]. Y es que los valores de la arquitectura mediterránea acompañarán al arquitecto hasta el final de su camino. Sert así lo recordaba, a propósito del viaje de 1934 por Levante y Andalucía:

"Los primeros viajes a Ibiza y el viaje a Andalucía en 1934, en compañía de Joan Miró, confirmaron la importancia del estudio de esta arquitectura popular anónima. Josep Torres fotografiaba y tomaba notas en el curso de nuestra ruta, tal como lo había hecho previamente en Italia"[35].

De distinto carácter y ritmo serán otros viajes, como el de Rusia, también en 1934. Entre el 23 de abril y el 6 de mayo, de nuevo con Sert y otros compañeros[36], marcharon a estrechar contactos con la arquitectura soviética en el marco del Congreso de Urbanismo y Arquitectura de Moscú. El viaje les llevó además a París y Berlín[37] y, por primera vez, a Varsovia y Leningrado.

En el Hotel Noailles de París, Torres se recluye en su habitación para preparar concienzudamente su llegada a Rusia: "me quedaré toda la tarde en el hotel porque me he comprado un libro de Rusia para empollar"[38]. Al llegar a Moscú, envió dos postales idénticas a su tío y a su mujer con la fotografía aérea de un barrio obrero de viviendas ("Moscow workers town at Usachevka. 1933"): "querido papá: acabamos de llegar a Moscú completamente bien. La foto es un nuevo barrio en construcción"[39].

Los festejos del primero de mayo despertaron el interés del grupo catalán ("en Moscú las fiestas del primero de mayo han sido magníficas")[40]. Pero además, el denso programa moscovita preveía un encuentro con Arkine, secretario de la "Unión de Arquitectos Soviéticos", y una serie de exhaustivos recorridos visitando la arquitectura de la nueva Rusia: entre otras, las obras de Ginzburg (viviendas para funcionarios del estado), las de Joltowsky (Casa del Soviet) o el Centrosoyuz de Le Corbusier y P. Jeanneret. Un resumen del viaje será publicado en la revista AC[41]. El balance de la experiencia está imbuido de sentimientos contradictorios, evidenciando el contraste entre la realidad y las expectativas.

Josep Torres Clavé en Moscú. 1934. FT-AHC.

30. "El IV Congreso…", op. cit, pp. 16-17.
31. P. Di Biagi señala que según el programa "todos los asistentes al congreso deberían haber atravesado juntos el mar Egeo. Por el contrario, viajaron separados en tres grupos: un primer grupo a las islas Cíclades, un Segundo a las islas del Argosarónico y al Peloponeso y un ultimo a Delfos". Ver DI BIAGI, P. "Los CIAM de camino a Atenas: espacio habitable y ciudad funcional", en AAVV: *El Gatcpac y su tiempo. Política, Cultura y Arquitectura en los años treinta-O Gatcpac e o seu tempo. Política, Cultura e Arquitectura nos anos trinta. Actas Del V Congreso Fundación Docomomo Ibérico.* Barcelona, 2006; p. 139.
32. El 7 de agosto Torres, su hermano Raimon, Sert, Moncha, Bonet y Ribas visitan Eleusis.
33. "El IV Congreso…", op. cit, pp. 16-17
34. Carta del 4 de agosto. El día 10, el barco emprende retorno hacia Marsella. En AC n. 12 (cuarto trimestre 1933) se publicarán las conclusiones del Congreso y los planos de algunas ciudades, además de la conferencia de Le Corbusier.
35. SERT, J.Ll., op. cit., p. 24.
36. En una carta a Mercè explica: "por ahora somos unos doce catalanes que formamos parte de la expedición que sale de París mañana por la noche". FT-AHC: C1869/16.6.
37. "Acabamos de llegar a Berlín un poco cansados después de 24 de tren aún nos quedan unas 10 para llegar a Varsovia", postal a Mercè, 25 de abril de 1934. FT-AHC: C1869/6.12.
38. FT-AHC: C1869/16.6.
39. Torres se refiere a su tío como "papá" pues en aquel momento ya era su suegro. FT-AHC: C1869/6.8.
40. Postal a Mercè desde Leningrado (3-5-1934). FT-AHC: C1869/6.11
41. "Urbanisme i Arquitectura a la URSS", AC n. 17, 1er trimestre 1935, pp. 29-33.

Sert y Torres Clavé durante la reunión del CIRPAC preparatoria del V CIAM. La Sarraz, 1936. FT-AHC.

"Moscú, gran pueblote medieval (exceptuando la maravillosa Plaza Roja) toma como modelo urbanístico a Leningrado gran ciudad europeizada". (…)
"En la enorme mayoría de las construcciones realizadas desde 1925 y en las que están en construcción así como en muchos proyectos que pudimos ver, hay el buen deseo de hacer arquitectura moderna, que responda a una nueva civilización y a una nueva vida"[42].

Casi sin interrupción, las cartas nos sitúan a Torres y Sert en otro marco bien distinto: camino de Londres para asistir a una reunión del CIRPAC[43] que debía celebrarse entre el 19 y 21 de mayo. Pero antes, Berlín vuelve a ser ciudad de paso hacia París desde donde Torres escribió a Mercè unas breves impresiones: "el viaje es interesantísimo pero como lo hemos hecho disponiendo de poco tiempo ha resultado un poco precipitado"[44]. Dos días después, ya en la capital francesa, una nueva carta[45] indica su llegada a Londres para el día 14. Para que su mujer pudiera enviarle correspondencia, le escribió las señas de la dirección del arquitecto Wells Coates[46], con quien pronto estrechó el contacto: "buena impresión taller Wells Coates"[47]; y la buena sintonía se extendió también al conjunto del grupo británico: "Todo va perfectamente. Los arquitectos del grupo inglés parece que lo han organizado todo perfectamente y no dejarán de acompañarnos durante todos estos días"[48].

DE LA SARRAZ AL FRENTE

Dos años después, del 9 al 12 de septiembre de 1936, Torres se encuentra en el Castillo de Madame Mandrot de La Sarraz (Suiza). Ha acudido junto a Sert, Alapont y Soteras, como representantes españoles en la reunión del CIRPAC preparatoria del V CIAM. Entre los informes previstos, a Torres le toca junto a R. Steiger abordar el tema del saneamiento de los barrios[49]; también presenta un extenso resumen de las actividades del Sindicato de Arquitectos de Catalunya. Aún no hacía dos meses que España vivía la insurrección militar. El último viaje de Josep Torres Clavé le llevará al frente de Lleida, donde morirá en enero de 1939.

42. Ibid. pp. 29-33.
43. Esta reunión fue organizada por Van Eesteren, Gropius y Bourgeois en el RIBA de Londres con el objetivo de preparar el siguiente congreso.
44. Postal del 7 de mayo, FT-AHC: C1869/6.10.
45. Carta desde París (10-5-34) en la que explica que estará en Londres hasta el día 21. FT-AHC: C1869/6.15.
46. "El martes me marcho a Londres. Puedes escribirme a la dirección de M. Wells Coates 15 Elizabeth Street". Carta desde París (14-5-1934). FT-AHC: C1869/6.14. Wells Coates (1895-1958) era el representante en Inglaterra de los CIAM y fundador del MARS (Modern Architecture Research Group). Ver MONTES, C., "El CIAM IV y la Carta de Atenas. La contribución inglesa y los inicios del grupo MARS", en POZO, J. M.,(ed.), *Forma Urbis*, T6 Ed., Pamplona, 2000, pp. 185-196.
47. Cuaderno de JTC. FT-AHC: C1866/4.4.
48. Tarjeta del Hotel Cranston's Kenilworth. London (16-5-34). FT-AHC: C1869/6.9.
49. MUMFORD, E., op. cit, p. 107.

LA CASA EXILIADA. ANTONIO BONET Y RAFAEL ALBERTI EN PUNTA DEL ESTE

Jorge Nudelman

Gran parte de la vida de Antonio Bonet está signada por las mudanzas. En 1936 deja Barcelona y se enrola en el estudio de Le Corbusier en París. Es un momento de euforia y angustia, en el que se acumulan sucesos de signo emotivo contrapuestos, con el telón de fondo de la guerra civil.

Al año siguiente lo encontramos en el pabellón español de la Exposición de Artes y Técnicas[1]. Se reúnen allí Picasso, Miró, Alberto, Juli González, y otros artistas menos conocidos[2]. Para la arquitectura, un madrileño, Luís Lacasa, y un catalán, Josep Lluís Sert, y otros colaboradores entre los que está Bonet, del círculo de Sert y el GATCPAC.

Simultáneamente se desarrolla en París el V CIAM, al que asiste. Ya había estado en el congreso anterior que, recordemos, se había celebrado a bordo del Patris II, en un casi místico viaje a Atenas.

En 1938 decide emigrar a Buenos Aires, invitado por Kurchan y Ferrari Hardoy, contactados en el estudio de Le Corbusier.

Una vez radicado en la capital porteña, se identifica como agitador cultural de la arquitectura. Posee antecedentes y credenciales: los tiempos de Barcelona, el contacto con Le Corbusier.

El objetivo sin embargo es, como se lo había comunicado a Torres Clavé, construir[3]. Apoyándose en Austral –para Bonet, la continuación del modelo GATCPAC– comienza a colaborar con distintos estudios, y desarrolla una sostenida actividad profesional.

Por fin, en 1944, consigue el encargo de la urbanización de los campos de las herederas de Antonio Lussich en Maldonado. El proyecto general de la zona y la urbanización se empiezan en Buenos Aires, pero sobreviene la mudanza al sitio. Entonces, en una casa aislada en Punta Ballena, lleva adelante de 1945 a 1948 (según Oriol Bohigas[4]), la faraónica tarea de la urbanización y unos diez edificios –con sus equipamientos–: la Solana del Mar, las casas más conocidas, el pueblo obrero, las instalaciones en la estancia "La Carolina", reformas y proyectos desconocidos hasta hace muy poco, como la casa para uno de los constructores de la Solana, Deana[5].

En 1945 estaba en la construcción de "La Gallarda" para Rafael Alberti, poeta nostálgico.

1. BONET, A.: "El C.I.A.M. y la estancia en París". En A.A.V.V.: *Antonio Bonet y el Río de la Plata.* C.R.C. Galería de arquitectura, Barcelona (1987), p. 40. Véase también ÁLVAREZ, F. "Notas para una biografía". En A.A.V.V. *Antoni Bonet Castellana.* 1913-1989. Col-legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, (1996), p. 58.
2. ARENAS, M. y AZARA, P., y otros: *Art contra la guerra. Entorn del Pavelló Espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937.* Ajuntament de Barcelona. Area de Cultura. Publicacions. Barcelona (1986).
3. Carta de Antonio Bonet a Torres Clavé (1938), en ÁLVAREZ, F., ROIG, J.: *Bonet Castellana.* Edicions UPC, Santa & Cole, Centre d'Estudis de Diseny ETSAB, Barcelona 1999. (pp. 170-171).
4. BOHIGAS, O. (1953): *Otro catalán que triunfa en América: el arquitecto Antonio Bonet.* Destino, Barcelona. Reproducida en ÁLVAREZ, F., ROIG, J.: *Bonet Castellana.* cit. (1999).
5. Otros aspectos relacionados fueron publicados en NUDELMAN, J.: *La línea serpenteante. Le Corbusier, Aalto, Gaudí, en la memoria de Antoni Bonet.* LARS, cultura y ciudad n. 13, Valencia, diciembre 2008.

Finalizando este periodo participa en el CIAM de Bérgamo. Es 1949, y visita Barcelona, donde se establecen los contactos con los Gomis para construir "La Ricarda", en el Prat del Llobregat[6].

A mediados de los 50 sigue envuelto en una actividad febril. Abre estudio en Barcelona y Madrid en 1959, sin abandonar el Río de la Plata. En Uruguay realiza la capilla de la familia Soca en Canelones y sigue con trabajos en Punta Ballena. Desarrolla los proyectos sucesivos de "La Ricarda", que se termina a principios de los 60.

En esas fechas Antonio Bonet vive en al menos tres ciudades diferentes –Buenos Aires, Barcelona y Madrid– trabaja en todo el territorio español –la Costa Brava, Murcia, además de las capitales– y en Argentina y Uruguay (donde proyecta el Banco del Plata, encargando a Augusto Torres –amistad de trashumantes– dos bajorrelieves de arenisca).

Semejante actividad sólo es posible en función de una política de alianzas estratégicas, pero imaginarlo en épocas de cartas, telegramas y viajes en aviones de hélice, se nos aparece hoy como un esfuerzo de colores heroicos. Habitar tres casas –¿tres hogares?– otro tanto.

¿Qué equipajes lleva consigo?
¿Qué figuras lleva en sus maletas?
¿Son acaso estas figuras mero catálogo del oficio, o inconscientes paliativos para la nostalgia?[7]
¿Quizás la reconstrucción continua de un "paisaje portátil"?

LAS ESTRATEGIAS DE DESEMBARCO

Volvamos a 1938.

Están presentes y en desorden[8]: Antoni Gaudí, Le Corbusier, el CIAM, el universo del GATCPAC y sus pobladores –Josep Torres Clavé, Josep Lluís Sert, A.C., MIDVA,…– y un cierto "surrealismo" de propia definición.

Tampoco debemos confundir el manifiesto deseo de emular los actos de sus referentes con la memoria dañada que se deberá reconstruir a base de retazos de imágenes. La primera está clara en la estrategia de conquista que se concreta en la experiencia de Austral.

Aunque algunas cosas se cuelan –¿inconscientemente?– como en la selección de imágenes para el manifiesto *Voluntad y Acción*[9], en el primero de los tres números de la revista: una foto de la *tour Eiffel* en construcción aparecida en el número 17 de *A.C.*[10], dos imágenes de Gaudí (una chimenea de la casa Milá y las torres de la Sagrada Familia), y la misma fotografía de la iglesia de San Agustín de Ibiza que apareció en el número de *A.C.* dedicada a la arquitectura popular[11]. Además, una máscara primitiva, lo que nos recuerda un par de artículos publicados en el mismo número 17 de *A.C.*[12].

La época de los *Documentos de Actividad Contemporánea – A.C.* (1931–37) coincide plenamente con los años de formación de Antonio Bonet. Éste había entrado a la Escuela de Arquitectura en 1929, relacionándose con el GATCPAC, por el 32.

6. A.A.V.V.: *La Ricarda. Antonio Bonet.* Col-legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 1996.
7. PIZZA, A.: "El viatge". *En Quaderns*, 1987, n. 174, pp. 81-87. Antonio Pizza propone –cautelosamente- una "hermenéutica de la metáfora" poniendo de relieve el viaje como detonante de la producción de Bonet. El libro de Summa lo escindía en un Bonet rioplatense y otro español. Ver: ORTIZ, F. F., BALDELLOU, M. A.: *La obra de Antonio Bonet.* Ediciones Summa, Buenos Aires 1978.
8. ROIG, J.: "Relacions creuades. Reflexions sobre l'arquitectura domèstica d' A. Bonet". En A.A.V.V.: *Antoni Bonet Castellana 1913-1989*, cit., pp. 58-69, 1996.
9. AUSTRAL n. 1. Separata de *Nuestra Arquitectura*, Junio de 1939, n. 6, Buenos Aires.
10. ANÓNIMO (artículo editorial): "Precursores de la arquitectura moderna" En A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*, 1er trimestre 1935, n. 17, p. 15. Edición facsímil en AC / G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937. Gustavo Gili, Barcelona, 1975. La Tour Eiffel aparece en la página 17, y en la página 19 tres fotos de La Pedrera. La foto que aparece en Austral es desde otro punto de vista. Ésta ilustró el artículo de Ramón Gómez de la Serna "Surrealismo arquitectural" en *Tecné* de marzo de 1944, Buenos Aires.
11. *A.C.*, n. 18, 2º trimestre 1935, p. 35.
12. MONTANYÁ, Ll.: "El arte de los primitivos de hoy", y BRUGUERA, I.: "Los primitivos pre-colombianos". En A.C., 1er trimestre 1935, n. 17, pp. 35-42. Ver a propósito: LAHUERTA, J. J.: *Decir anti es decir pro. Escenas de la vanguardia en España.* Museo de Teruel, Teruel, 1999. Particularmente el capítulo 6: "Instantáneas de viaje".

Fig. 1. Perspectiva del Anteproyecto para viviendas rurales. Austral n. 2.

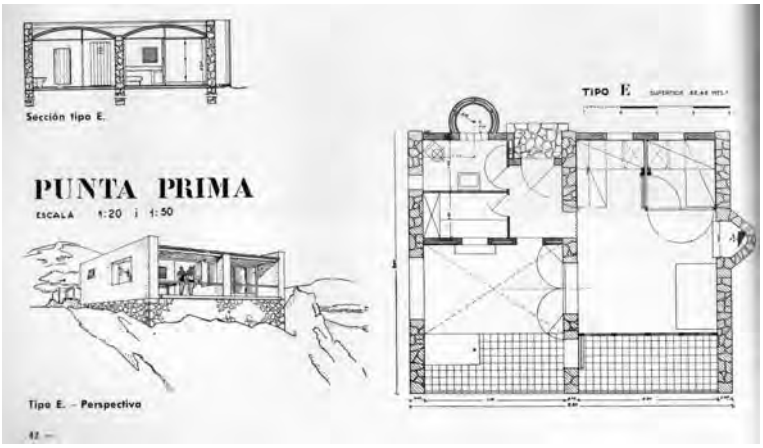


Fig. 2. Casas para fin de semana, tipo E. *AC* n. 19.

Ciertamente, Bonet y A.C. se forman en el mismo tiempo; el estudiante al abrigo de la revista, colaborando en el anonimato, probablemente haciendo de fotógrafo ocasional, como lo prueban los clichés de la excursión a Grecia del 34, una experiencia que marcaría largamente su futuro.

Vemos en el segundo número de Austral una propuesta de *Anteproyecto para viviendas rurales*[13]. Hay plena coincidencia con lo que el GATCPAC había editorializado en el primer número de *A.C.*: "(…) En las arquitecturas regionales, producto de las condiciones de clima, costumbres locales y materiales de que se dispone, sólo el clima tiene un valor absoluto. (…)"[14].

El artículo se ilustra en su primera doble página con la perspectiva de la vivienda para la "zona templada". Hay allí representado un patio (quizás la perspectiva es exagerada). Está limitado por dos muros, y asoma la mesa-ventana de la casa en Vevey, de Le Corbusier, aunque no aparece en la planta. El gaucho que nos da la espalda la ignora, prefiriendo su habitual banqueta para "matear" (Fig. 1).

Vemos también un fragmento de cubierta de "quincha" que limita el patio –inexplicable funcionalmente, y aun estéticamente– a cuya sombra deambula una gallina. La técnica es collage, y debemos recordar los dibujos para aquella casa Jaoul que Bonet hiciera con Matta.

Si repasamos el número 19 de *A.C.*[15], encontraremos una figura familiar. Se trata de las casas para "fin de semana" de Sert y Torres Clavé. Particularmente los tipos C y D (esta última una variante más compacta de la anterior), que están provistos de patios similares. Dos muros lo limitan, como lo harían más tarde en la Pampa. En el tipo C la cubierta es una bóveda. Un techo plano se desprende del cuerpo principal y conforma una gran ventana que enmarca el paisaje (Fig. 2).

En presencia de ambos proyectos, ¿será excesivo afirmar que el antecedente de la vivienda rural para las "zonas templadas" son las casas para "fin de semana"?

Detengámonos en el número 18 de *A.C.*

13. AUSTRAL n. 2. Separata de *Nuestra Arquitectura*, Septiembre de 1939, n. 9. La publicación se contrapone al fallo del "Concurso de Anteproyectos para Viviendas Rurales del Banco de la Nación Argentina", de fines de julio de 1939 (*Nuestra Arquitectura*, Enero de 1940, n. 1), contrariamente a lo que afirma SCHERE, R.: *Concursos 1826-2006*. Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, 2008, pp. 204-06.
14. A.C., 1er trimestre de 1931, n. 1, p. 13.
15. A.C., 3er trimestre de 1935, n. 19, pp. 32-42. *Nuestra Arquitectura*, Mayo de 1936, n. 5, pp. 202-207.

Fig. 3. Portada y foto interior de la jarra de Zaragoza. AC n. 18.

> "NÚMERO DEDICADO A LA ARQUITECTURA POPULAR
> La arquitectura popular sin estilo y los objetos de uso doméstico de los lugares apartados de los centros de civilización conservan una base racional que constituye la esencia de su expresión"[16].

No vemos arquitectura, sino una jarra de cerámica que nos recuerda un ánfora romana, con huellas en su superficie que denotan el trabajo humano. En la página 39 se devela una explicación: en el uso –la forma de cargar la jarra– está la esencia racional de su forma. La ecuación es lineal: uso, fabricación, belleza. Tan reveladora, que terminó en París, en las estanterías del Pabellón del 37 (Fig. 3).

Sin embargo la mayoría de los textos explican cuestiones de composición. Por ejemplo, este comentario sobre un "cortijo en la provincia de Cádiz":

> "El blanqueado a la cal unifica la variedad de masas y de formas de tejados y el conjunto heterogéneo de diferentes pendientes, alturas y formas de cubiertas.
> Obsérvese la excelente situación del pozo que cuenta como elemento decorativo sobre el fondo liso de la pared posterior"[17].

El pozo –un cilindro– sobre fondo liso: registremos este comentario.

En el número 19 de *A.C.*, dedicado a la "evolución del interior" vemos en la portada una foto del *living-room* y la terraza del tipo C de Garraf.

Viejos y nuevos elementos de repertorio están allí: la ventana apaisada, la baranda de tubo y los muebles de autor, pero también cacharros y cestos, sillas de asiento de paja, alfombras de esparto. El cielo, la bóveda catalana.

Los arquitectos inventan una ducha de planta semicircular que resalta del volumen, tal como aquellos pozos gaditanos pero, más literalmente, como los hornos de las casas ibicencas relevadas por Raoul Haussmann y Erwin Heilbronner y publicadas seis meses más tarde en: *ELEMENTOS DE LA ARQUITECTURA RURAL EN LA ISLA DE IBIZA*[18].

También podemos leer los "porches" ibicencos (el porchu, una habitación "sin puerta") en las generosas extensiones de la sala a espacios semi-cubiertos.

El uso de volúmenes cilíndricos era recurrente en obras de Le Corbusier, como en la casa de Vevey, una referencia más –la mesa del jardín ya se ha mencionado- en la construcción del lenguaje, pero buscando una coartada en la tradición vernácula.

Doble referencia, por tanto: la modernidad representada por Le Corbusier y la arquitectura popular, convergiendo en las propuestas de Sert y Torres Clavé.

Todo se agolpa en los dibujos argentinos de Bonet.

LA GALLARDA: CONFLICTO DE MEMORIAS

> "HEMISFERIO AUSTRAL
> Es el descenso del verano…
> Ahora que puedo pura y simplemente hablarte
> en esta vacación mínima, extraña,
> que la condescendencia de la muerte

16. A.C., 2º trimestre de 1935, n. 18, portada.
17. Ibid. p. 24.
18. A.C., 1er trimestre de 1936, n. 21, pp. 10-23.

me da, mira, miremos de la mano
este desconocido cielo solo,
sustentado por árboles y montes,
pampas, mares y gentes nunca vistos, al girar de las horas trastocadas.
(…)
Nuevo, incógnito horario.
Trueque de meses, cambio de estaciones.
(…)"[19]

Veamos ahora la casa para Rafael Alberti y María Teresa León en Punta del Este, proyecto de 1945, ocupada en diciembre de 1946.

Bonet alude a ella con parquedad. En un rastreo rápido por la bibliografía, vemos que no hay interés en mostrarla. Oriol Bohigas no la menciona, aunque Alberti era un poeta conocido y la construcción era reciente[20].

En 1978, (primera publicación, ¡treinta y dos años después de terminada!), Federico Ortiz la trataba como una "(…) obra casi ingenua, sencilla y fresca realizada con humildad y poco dinero.", así como "(…) arquitectura (…) desprovista de complejos y signada por la modestia"[21].

Llama la atención la denominación –en lenguaje extraordinariamente técnico– de "teja acanalada" para referirse a lo que en el Río de la Plata se conoce como "teja española" y, en España, como "teja árabe".

Katzenstein, Natanson y Schvartzman editaron en 1985 una antología de Bonet[22]; en el Catálogo General de Obras se nota el esfuerzo inclusivo: posiblemente sea la lista más completa de su obra. A pesar de que la introducción de Natanson está escrita apresuradamente, el libro interesa por los abundantes proyectos inéditos publicados o enumerados –que aún serán excluidos de antologías posteriores– y una serie de opiniones de Antonio Bonet provenientes de una entrevista de 1978.

Algunos fragmentos serán –de aquí en más– la base textual de las memorias de obras desatendidas hasta ese momento, como La Gallarda.

Se insiste, esta vez desde su propio autor, en la economía de la obra, la calidad de los espacios exteriores y, otra vez, se excusa la teja árabe.

En 1987, Bonet escribe una descripción de la casa para el catálogo de la exposición en CRC donde, retocando el texto original, copia casi textualmente lo dicho en la entrevista citada por los argentinos, y agrega algunas frases sobre la "vida al aire libre" y la construcción del estudio del poeta[23].

Para la exposición antológica de 1996, se reproduce el texto de Bonet de 1987. En la cronología biográfica, se añade un texto de Aitana Alberti, donde el comentario "coronada de rojas tejas árabes" (p. 13) nos habla de los gustos de la familia y los valores poéticos y simbólicos que se le confieren.

Mientras, las elusivas de los arquitectos –autor e historiadores– hacen pensar en una valoración discreta, posiblemente contaminada de prejuicios, que arrastran a la crítica incluso posteriormente a la muerte de Bonet[24]. Finalmente, en la colección "Clásicos del diseño", se vuelve sobre la condición económica de la construcción, y hay algunas menciones en el artículo de la página 33[25].

19 ALBERTI, R.: *PLEAMAR* (1942-1944). Seix Barral, Barcelona, 1978.
20. No debe descartarse el temor a una "contaminación" política por la militancia comunista de la pareja.
21. Ortiz no publica la casa Booth, en clave más moderna que La Gallarda.
22. KATZENSTEIN, E., NATANSON, G. y SCHVARTZMAN, H.: *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España.* Espacio editora, Buenos Aires, 1985. Los edificios que se publican aquí y que serían posteriormente excluidos (como la "Casa en Olivos" (p. 87), o la "Casa Balañá" (p. 232), etc.) podrían ser leídos en una serie historiográfica ideológicamente reveladora.
23. A.A.V.V.: *Antonio Bonet y el Río de la Plata*, 1987, p. 59.
24. Ver al respecto la casa Daneri en Chapadmalal -1943- en A.A.V.V. *Antoni Bonet Castellana.* 1913-1989, cit., p. 84.
25. GONZÁLEZ-ARNAO, A., NUDELMAN, J.: "Texto sin citas. El diseño de Antonio Bonet 1945-1948". En ÁLVAREZ, F., ROIG, J.: *Bonet Castellana.* Edicions UPC y Santa & Cole, cit., pp. 33-38.

Fig. 5. Plantas de casa ibicenca, casas para fin de semana y La Gallarda. AC n. 19 y n. 21, CRC n. 5.

¿Por qué tanta reticencia frente a una obra al menos, interesante?

En términos compositivos este proyecto combina una planta neoplástica –condición estética admitida por Bonet en otras ocasiones– con los ensayos con la cubierta en forma de "V" de las viviendas rurales de Austral. No puede pasar desapercibido el eco de la casa Errázuriz (1929-30) de Le Corbusier[26]. Comparte con ésta, además de la forma del techo, la exploración del patio y la organización del espacio doméstico en función de los espacios exteriores.

Fig. 4. Planta de La Gallarda. CRC n. 5, Antonio Bonet y el Río de la Plata.

En la planta de La Gallarda, organizada por los muros que se dibujan en largos trazos, vemos dos volúmenes rectangulares muy cerrados en tres de sus caras y abiertos generosamente al cuarto lado. Estas dos cajas se disponen ortogonalmente, vinculadas por una franja que corresponde al porche, a la entrada y a un patio pequeño (Fig. 4).

El área de servicio se circunscribe a un cuadrado del que se desprende la ducha cilíndrica de las casas en Garraf –aquellas que pudieron surgir de la mutación de los hornos ibicencos y los aljibes gaditanos – transcrita literalmente (Fig. 5).

El porche remata en un largo muro que conduce al refugio del poeta, evocando quizás la última frase del texto que acompaña la publicación de las *Pequeñas casas para "fin de semana"*: "La barraca de un poeta, por modesta que sea, no puede ser la misma que otra cualquiera..."[27].

La Gallarda es el primer antecedente de una forma de componer la planta, al menos en la obra uruguaya. Podemos detectar estas combinaciones perpendiculares de rectángulos, generalmente dos, con galerías o porches, y algunos cuadrados para albergar zonas específicas como los servicios.

En la Solana del Mar, donde el cuadrado es comedor, aunque también se insinúa en el volumen que remata el área de los dormitorios.

Alguna variante de este planteo se ensaya en la Cuatrecasas, dos cuadrados unidos por una sala y la escalera al techo-jardín.

En la casa Booth algunos recursos se extraen directamente de La Gallarda, como el bloque de servicios en relación a la sala principal, y la fachada al mar del bloque de dormitorios que es copiada casi literalmente. Los techos también vuelven –tímidamente, esta vez– su pendiente hacia el interior.

Todavía reconocemos en casi todas sus pasillos anchos, ya que en las casas bonetianas las circulaciones son anchas para permitir usos alternativos, o suceden a través de las habitaciones, o casi desaparecen, como en la Berlingieri. En

26. ÁLVAREZ, F.: "La Ricarda y su tiempo". En AA. VV.: *La Ricarda. Antoni Bonet.* Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona, 1996, pp. 6-21.
27. *A.C.*, 3er trimestre de 1935, n. 19, p. 36.

La Rinconada se evidencia también este conflicto con la figura del pasillo, resuelta con una sala estirada y circulaciones internas. No debemos olvidar que el recurso se había tanteado en la casa "B" de Martínez, y el descubrimiento de la casa bonaerense de patios pudo haber sugerido un ensayo sobre esta espacialidad.

Reaparece la cubierta de La Gallarda en el primer proyecto para La Ricarda[28], de 1950, fresca aún la experiencia uruguaya, y seguramente insistiendo con Errázuriz.

En la casa Berlingieri –más inmediata– profundiza en la composición: desarticulación del cuerpo en volúmenes independientes, el cuadrado en forma más sistemática y, adelantemos algo, el uso de las ondulaciones del terreno.

Sin embargo, en la casa de Alberti, esta composición de geometría precisa pudo haber ameritado una difusión que su autor, en realidad, ha desatendido.

Una mirada más atenta nos delata algunos trampantojos.

En primer lugar, la situación. El dibujo de la planta –el único divulgado[29]– nos muestra una composición neoplástica en un espacio indefinido, al modo de la casa de ladrillo de Mies van der Rohe. No se dibuja el solar que ocupa, que en realidad ciñe la casa –el muro que conduce a la pequeña pieza cuadrada es el límite del solar: la fotografía de la página 62 del catálogo de CRC está tomada desde el terreno vecino, baldío en ese entonces.

Aún: el refugio del poeta se sitúa en el extremo más alejado de este terreno trapezoidal, que se completa con una medianera oblicua que achica el espacio exterior disponible y compromete la vista desde allí.

El garaje se pretende disimular utilizando una estructura semienterrada[30], cubierta de vegetación –como excluyéndola de la arquitectura– para identificarla con una protuberancia "natural" del suelo. En el libro de Ortiz y Baldellou (página 62) la fotografía se ha recortado para excluirla de la vista. Nos confirma esto la foto completa de Federico Ortiz que publican Katzenstein y sus colegas, mostrando el garaje en un molesto primer plano.

En el libro de CRC del 87, se incluye además (proveniente del negativo original), el poste de la red eléctrica que en los libros argentinos se ha borrado (Fig. 6).

En el catálogo de la exposición del COAC (1996), se ha utilizado una fotografía de la misma serie pero con un punto de vista desplazado, en un ángulo que no muestra el poste; en cambio, deja ver cómo el muro de la medianera que conduce a la celda del poeta se hunde en el bosque de pinos… en el terreno del vecino.

Por tanto, aunque en una primera percepción –propia y ajena– de la cochera grutesca como extraña e indeseable, su consecuencia espacial es registrada y catalogada.

La relación entre la duna verde y la azotea de la Solana del Mar, ¿no es acaso similar?

28. A.A.V.V.: *La Ricarda. Antonio Bonet*, cit., pp. 44-47.
29. Aparece esta planta en el catálogo de CRC (1987), p. 60, y en el libro de UPC y Santa & Cole (1999), p. 38. En el libro de Katzenstein (1985) aparece una versión de este dibujo con errores. En el libro de Summa no se publica la planta.
30. Este mismo tipo de estructura fue bastante utilizada como "boteras" de las casas de la primera línea de playa. Hoy casi todas han sido cegadas, incluida la de la Gallarda, aunque se conserva el túmulo.

Fig. 6. La Gallarda en el libro de Ortiz y Baldellou, y la misma fotografía en CRC n. 5.

Fig. 7. La Gallarda, la Solana del Mar y la casa Berlingieri. Jorge Nudelman, Arxiu Històric del COAC.

Es fácil entender ahora –después de mirar el incidente de la casa de Alberti– la relación entre los diferentes suelos de la casa Berlingieri y las ondulaciones artificiales del terreno, articulando levísimamente la descomposición neoplástica de los volúmenes, independizándolos, recurriendo generosamente al porche (Fig. 7).

La Gallarda parece ser el primer proyecto donde Antonio Bonet se encuentra a solas con el cliente, tomando decisiones que se nutren de sus recuerdos barceloneses –A.C., fundamentalmente– y las preocupaciones ideográficas del manifiesto Austral que, como vimos, derivaron de aquella primera experiencia catalana. De sus combinaciones –no doctrinarias– surgen las figuras descritas en este laboratorio.

La casa de los Alberti es el desencadenante imperfecto de una serie de exploraciones compositivas que Bonet considera fructíferas, a juzgar por la persistencia en el uso de los recursos aprendidos en esta ocasión. Aún de sus fracasos.

Lo único que queda excluido del catálogo “gallardiano” de soluciones aprovechables son las tejas.

No deberíamos otorgar atención a este episodio de no ser relevante en la relación del arquitecto con los dueños de la casa.

Rafael Alberti y María Teresa León pudieron ser esos clientes calificados, intelectuales comprometidos y culturalmente “preparados” que todo arquitecto desea.

Decidieron construir una casa en Uruguay después del nacimiento de Aitana, su única hija, en 1941. Aparentemente el motivo fue la salud de la niña. En una carta al poeta Juvenal Ortiz Saralegui, amigo uruguayo, María Teresa

expresa: "Necesito llevar a Aitana al mar. Creo que Atlántida o Piriápolis ya tienen agua amarga y bosques(…)"[31].

En 1943, según las mismas fuentes, los Alberti están alquilando una casa en Punta Fría, aunque no es la primera vez. En una carta a Ortiz Saralegui de diciembre del 43, Alberti comenta: "¿Cuándo iremos este año por Piriápolis? No sabemos. La película nos va a ocupar todo el verano[32]. Pienso en Juan el Marino y en las tardes playeras de pescado frito y vino tinto (…)".

Anotemos el aire "andaluz" que tiñe las palabras del poeta, y continuemos.

En dos cartas sucesivas a Giselda Zani, María Teresa relata la elección del terreno, los avatares de la compra, y ya en marzo del 45 escribe entusiasmada:

> "Ya tengo una ligera idea de lo que quiero. Como tú indicas, y para no derribar los árboles, se hará delante, sobre el arenal primero y lo más alto posible. Un estudio de diez por cinco y medio, dos dormitorios chicos, cocina, cuarto de criadas y baño. Un amigo nuestro hará un planito. Yo te mando el imaginado por mí. De esa visión grandiosa se pueda (¿desmochar?) hasta dejarlo al tamaño del bolsillo. (…) Yo, buena lechera, estoy en tratos para comprar unos estupendos jarrones de mármol de un derribo. Por la noche sueño con pinos. Aitana participa de mi locura constructivista. Horas y horas planeando qué nos vamos a llevar a la casa nueva. Más vale así. ¿Terminaron ya la casa de Marinza? ¿Le sobraron tejas y ladrillos? Abrázala. Es vital y encantadora"[33].

Lejos del espíritu pragmático de María Teresa, Rafael Alberti parece vivir en una dimensión donde transita entre el presente, la nostalgia y un mundo poético que lo inunda todo, involucrando realidad, memoria y ficción[34]. En lo que nos atañe, vale la pena señalar dos indicios.

En 1941 escribe *El trébol florido. (Tragicomedia en tres actos)*, cuya protagonista lleva el nombre de Aitana, que será el de su hija nacida ese año.

Asimismo, "La Gallarda" será el nombre que reciba la casa, proveniente de una pieza homónima escrita en 1944 para ser representada por Margarita Xirgu[35]. El subtítulo entre paréntesis fue *Tragedia de vaqueros y toros bravos, en un prólogo y tres actos*[36].

No es extraño que ambos reaccionen en direcciones distintas –casi opuestas– en el acto de ocupar la casa.

Escribe –en un tono muy distinto– María Teresa a Ortiz Saralegui el 18 de diciembre de 1946:

> "Estamos viviendo en la casa sin pintar y sin luz. Las lámparas de kerosene, después del Bécquer, me parece mucha insistencia. Creo que no será difícil y una vez iluminada mi casa tendré más paciencia para soportar el final de la huelga y la posible vuelta de pintores y carpinteros. Ha sido un horror, porque ya no sé si la podré alquilar"[37].

En cambio, Alberti la ofrece a sus amigos, gozoso e irónico. En una carta a Enrique Amorim (apenas instalados, sin muchos muebles, sin cristales, María Teresa malhumorada con el constructor, los instaladores y la burocracia), el poeta la compara con "la mansión de Victoria Ocampo", dibuja un falo erecto en alusión a un "museo secreto" mantenido con el poeta uruguayo e ironiza con el sexo imposible de sus amigos en las "camitas marineras": "(el uno encima del otro y un clavito entre los dos)"[38].

31. Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay. Se reproducen en ROCCA, P. y GONZÁLEZ, M. A.: *Rafael Alberti en Uruguay. Correspondencia, testimonios, crítica.* Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, S.A. Madrid, 2002.
32. "El gran amor de Bécquer", (1946) de Alberto Zavalía. La película permitió financiar La Gallarda.
33. 27 de febrero y 2 de marzo de 1945. Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay. Giselda Zani (1909–1975), poeta y crítica de arte uruguaya.
34. Ver *Poemas de Punta del Este; Buenos Aires en tinta china.* Seix Barral, Barcelona, 1979. Sobre el tópico, PERI ROSSI, C.: "Punta del Este y el Puerto de Santa María"; GRILLO, R. M.: "Los pinares perdidos del Uruguay", en SANTONJA, G. (editor): *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo*)-2 tomos. Sociedad Estatal de Conmemoraciones .Culturales, S.A. Madrid, 2004.
35. RODRIGO, A.: *Margarita Xirgu.* Prólogo de Ricard Salvat. Aguilar, Madrid, 1988.
36. ALBERTI, R.: *Teatro.* Losada, Buenos Aires, 1950. 2ª ed.: 1956.
37. Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay.
38. Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay. ROCCA, P. y GONZÁLEZ, M. A.: *Rafael Alberti en Uruguay. Correspondencia, testimonios, crítica.* Cit.

Hace seis años que están en el Río de la Plata, y las cosas parecen ir bien.

Superados los tiempos de euforia y depresión[39], Alberti y León viven adaptados a las nuevas geografías, han hecho nuevos amigos, de los que reciben reconocimiento y contención.

Pero la necesidad de construir un mundo de referencias al pasado desgarrado, seguramente provocó la presión sobre el arquitecto, y sobre sus dibujos. Nos ayuda a entender el universo iconográfico de sus clientes la obra pictórica de Rafael Alberti.

Además: pescado frito, tejas, jarrones de mármol, "vaqueros y toros bravos". No cabía en este universo, sin duda, el surrealismo filtrado por Le Corbusier (o viceversa…: el Corbu atravesado de surrealismo) de Antonio Bonet.

Y el arquitecto cede, también malhumorado por no poder completar su propio universo de recuerdos.

A modo de epílogo, vale la pena traer una última cita. En el segundo exilio, la nostalgia proviene del hogar dejado atrás.

Alejandro Casona, regresado a España en los 60, escribe a Margarita Xirgu desde Madrid: "(…) En Roma, en el aeropuerto, cené con Alberti y Maria Teresa, y otra vez nuestros recuerdos volvieron a Punta Ballena y Punta del Este. Punta del Este es lo que más echamos de menos en América; si tuviéramos aquí nuestra casita uruguaya (y media docena de amigos bien elegidos) no nos faltaría nada (…)"[40].

39. Recorrer la poesía de Alberti en orden cronológico podría dar una secuencia de estados de ánimo, en las fases descritas por Brink y Saunders. ITZIGSOHN, J. A. y BAR-EL, Y.: (2001): S*alud mental, emigración y cultura.* http://www.atsmhi.net/salud.htm Última consulta: 20 de agosto de 2009. Estos "hablan de cuatro etapas: la etapa de "luna de miel", la etapa depresiva, la etapa de adaptación y la etapa de rechazo de la cultura original". COX, J.: "Aspects of transcultural psychiatry", British Journal of Psychiatry, 1977, 130, http://bjp.rcpsych.org/content/vol130/issue3/

40. RODRIGO, A.: *Margarita Xirgu.* (1988). La carta está fechada el 8 de mayo de 1965.

GEOGRAFÍA DE UN MAPA MENTAL: LA EXPERIENCIA DE JUAN NAVARRO BALDEWEG EN EL M.I.T., 1971-1975

Ignacio Moreno Rodríguez

Juan Navarro Baldeweg recibe en 1970 de la Fundación Juan March una beca de arquitectura y urbanismo para estudios en el extranjero que le permite incorporarse como investigador invitado, entre 1971 y 1975, al *Center for Advanced Visual Studies* del *M.I.T. (Massachussetts Institute of Technology)*, dirigido por el artista húngaro y discípulo de Moholy-Nagy, Gyorgy Kepes. La influencia que éste ejerce sobre Juan Navarro durante su estancia resulta decisiva para comprender el cambio de dirección y evolución que seguirán sus planteamientos artísticos y arquitectónicos a partir de este momento.

El tema inicial de la investigación propuesta para solicitar la beca trata del planeamiento informacional del medio ambiente y es continuación de su tesis que, con el título *Sistemas Urbanos: Exploraciones para la elaboración de modelos urbanos desde el punto de vista cibernético*, inicia en Londres en 1968, becado en la *Joint Unit for Planning Research* dirigida por Peter Cowan, y termina en Madrid en 1969. El estudio se mueve por una abstracción teórica mucho más amplia que la valoración de estos complejos sistemas. Su enfoque se dirige hacia el conocimiento genérico de las realidades físicas y sociales de la ciudad, los elementos reguladores de la vida humana, y la red estructurada que genera la comunicación y los intercambios de información. Con el apoyo de los equipos informáticos del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid complementa esta investigación durante el curso académico 1969-1970 con planteamientos vinculados a la cibernética y a los sistemas artificiales, aplicados sobre los procesos de diseño y ejecución de la arquitectura como mecanismos de adaptación al medio. Sus conclusiones, recogidas en tres textos: *Acción y diseño*, *Arquitectura informática* y *El autómata residencial*, alcanzan un nivel de complejidad y de especialización que le hacen cuestionar su verdadero interés y validez como propuesta artística, así como reconsiderar su actividad y dedicación hasta ese momento.

En la solicitud de la beca, presentada en septiembre de 1970, incluye una memoria con el enunciado del tema propuesto que lleva por título *Fundamentos para una teoría del Planeamiento Informático. Operatividad de la aplicación de modelos cibernéticos en Sistemas Urbanos*. Como él mismo escribe en el resumen final, "se pretende proporcionar las bases y un programa para estructurar conocimientos que guíen las operaciones de planeamiento y diseño en lo que se refiere a requerimientos de índole informática". El centro propuesto inicialmente para el desarrollo de la investigación es el *Joint Center for Urban Studies* del M.I.T., dirigido por Robert Wood, porque "es sin duda el que ofrece la más alta tradición en materia cibernética del mundo", aunque con

la asistencia y colaboración de Gyorgy Kepes, que "es uno de los profesionales de más amplia experiencia en el análisis informacional (especialmente concerniente a información visual) del entorno urbano".

Antes de incorporarse como investigador invitado al M.I.T., en septiembre de 1971, viaja a Cambridge, Massachusetts, como profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, con el fin de recopilar información para el desarrollo de un programa en el seminario sobre *Fundamentación Urbanística* de dicha escuela. Esto le permite conocer personalmente a Gyorgy Kepes que, finalmente, aceptará la supervisión de su trabajo desde el *Center for Advanced Visual Studies*, complementada con la participación de Nicholas Negroponte desde la *School of Architecture and Planning* para los temas próximos al campo de los sistemas urbanos desde el punto de vista matemático y cibernético.

Juan Navarro descubre en Gyorgy Kepes, a través de sus textos y conversaciones, una persona capaz de comprender la variedad y complejidad de situaciones sobre las que había trabajado hasta ese momento. Es consciente de que un artista que ha investigado sobre sistemas urbanos, arquitectura de la información, o cibernética, y que tiene vocación de arquitecto y pintor, necesita encontrar a alguien con un perfil muy especial para poder continuar su formación. Gyorgy Kepes era artista, desarrollaba sus propuestas desde una escuela de arquitectura en la que trabajaba junto a arquitectos, y estaba interesado por el mundo científico y tecnológico a través de los proyectos de colaboración. Pese a esto, no era un artista vinculado a la técnica, sino al hacer científico del hombre. Pensaba que era necesario encontrar manifestaciones artísticas que incluyeran ciencia y técnica en el nuevo paisaje que facilita la tecnología, y en especial, gracias a la nueva visión que podían ofrecer los últimos avances tecnológicos, la fotografía, el cine o los ordenadores. Consideraba que la civilización industrial, en sólo dos siglos, había conseguido deformar y contaminar el medio ambiente por no haber orientado la tecnología de forma racional. No obstante, creía que la sociedad de aquel momento se estaba aproximando a lo que denominaba una "evolución consciente del medio ambiente", gracias a mecanismos de autodefensa que le permitían eliminar los elementos contaminados y adecuar la utilización de lo que verdaderamente era útil. Un avance iniciado por los artistas que, en lugar de representar la mera apariencia de la naturaleza, estaban comenzando a explorar las formas de sus procesos fenomenológicos.

Durante la estancia de Juan Navarro en el M.I.T. se produce una evolución en sus propuestas de orden teórico y práctico que queda recogida en la memoria presentada al finalizar la beca en junio de 1975, titulada *El medio ambiente como espacio de significación*, y que testimonia la documentación grafica que la acompaña. Los textos, esquemas, piezas e interiores incluidos en la memoria final tienen en común la utilización del medio ambiente como vehículo de comunicación y la búsqueda de los procesos simbólicos del signo. El análisis detallado de estos trabajos manifiesta una evolución desde planteamientos de orden teórico sobre el espacio de comunicación urbano, que hacen referencia al tema inicial de su beca, hasta propuestas de orden abstracto sobre los procesos de significación estética en el espacio físico. Juan Navarro busca activar los signos que de forma inevitable rodean nuestra vida; pretende poner en contacto la realidad física con la realidad conceptual por medio de la utilización de recursos específicos que las vinculen, ya que tanto los elementos

físicos urbanos como las texturas, energías y sustancias materiales poseen capacidad para contener diferentes significados, según el campo o el universo conceptual en que se manifiesten.

Poco se ha podido conocer en España sobre las propuestas e instalaciones que realizó durante esos años, expuestas únicamente en el M.I.T o en otros lugares próximos, salvo por las fotografías y dibujos recogidos en el catálogo común de las exposiciones de 1976 en la sala Vinçon de Barcelona y en la Galería Buades de Madrid o en el catálogo de la exposición de pintura celebrada en 1986 en el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, hasta la instalación incluida en la reciente exposición que sobre los *Encuentros de Pamplona* ha organizado el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Pero mucho menos conocido es el proceso seguido en la definición de esas piezas e interiores que han sido, y siguen siendo, el germen de todo su trabajo posterior como arquitecto.

Un primer análisis comparado sobre los temas y las propuestas desarrolladas antes de su viaje a América y las realizadas a su vuelta a España, especialmente el *Interior V*, presentado en Madrid y Barcelona en 1976, plantea numerosos interrogantes sobre el trabajo que allí realizó y los argumentos e influencias que reorientaron su línea de investigación: ¿Qué hizo que abandonara las complejas investigaciones sobre sistemas urbanos, arquitectura informática o cibernética? ¿Cómo llegó a definir esas sencillas piezas formadas por objetos cotidianos que agrupaba en sus instalaciones? ¿Cuál fue la evolución que se produjo en ese proceso mental desde la compleja teoría de sistemas a la abstracción de energías y efectos naturales?

Muchas de las respuestas a estas preguntas están presentes en la última instalación de Juan Navarro en Madrid, realizada con motivo de la exposición *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, ya que pone de manifiesto el tránsito que se produjo desde la primera etapa americana hasta sus conclusiones finales a su regreso, al enfrentar en un mismo espacio físico una de las primeras propuestas de esa época, *Espejo Sonoro* (inicialmente denominado *Primer Esquema*), con una de sus últimas instalaciones, *Interior II*. El resultado es una recreación prácticamente literal de las piezas que constituían este interior, distribuidas en el espacio de la sala, frente a los dibujos explicativos sobre el funcionamiento del esquema y las dos versiones del "Transductor luz-sonido". Dos miradas enfrentadas de un mismo proceso evolutivo, con puntos en común y divergencias, difíciles de relacionar si no se conocen sus antecedentes y el proceso que sirvió para definir su línea de actuación posterior.

Espejo Sonoro o *Primer Esquema* es una aplicación del modelo experimental informático, incluido en el texto *Arquitectura Informática*, para la creación de símbolos en el entorno urbano mediante la analogía de la emisión de sonido en el ambiente. Su título inicial alude a la capacidad de la arquitectura para construir un universo artificial, humanamente habitable gracias al correcto tratamiento de la información por medio de los ordenadores. Anticipándose a la situación actual que ofrece internet, identifica una sociedad sumergida en una constante maraña de información, que demanda nuevas necesidades para almacenar, manipular e interpretar la entrada y salida de datos en cada individuo. En un intento por definir un modelo biunívoco de sociedad de la comu-

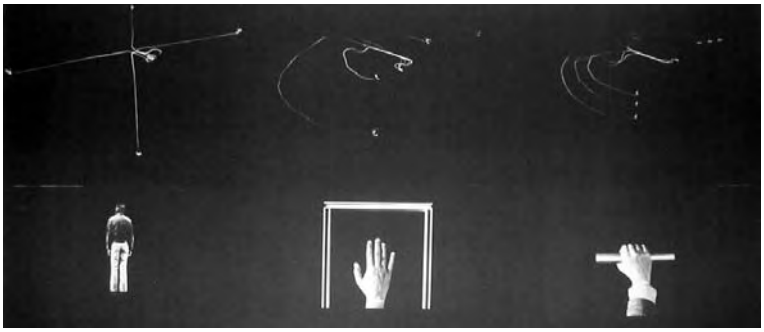
Espejo sonoro.

nicación realiza dos dibujos en perspectiva que explican el funcionamiento del sistema: en el primero, sobre una superficie blanca cuadriculada, a modo de tablero de juego, tres grupos de participantes en diferentes posturas emiten ondas a una nube negra que cubre todo el ámbito. Los símbolos producidos por cualquier participante (emisión de sonido) son incluidos de forma inmediata en la nube informacional que actúa como imaginario colectivo. Todo el grupo participa en la creación de referentes simbólicos, compartidos con otros grupos en el segundo dibujo, y decide libremente su continuidad o destrucción.

Cada uno de los participantes, a modo de juego, utiliza un dispositivo mecánico acoplado a la cintura que denomina "Espejo de luz", "Transductor luz-sonido" o "Isofo" (integrador social óptico-fónico-óptico) cuya misión no es otra que la de complementar la recepción y emisión de información mediante la analogía de la recepción de luz y la emisión de sonido de un transductor. En el esquema del circuito electrónico que realiza para su construcción se identifican tres células fotoeléctricas, de frecuencias de distinta oscilación, dirigidas hacia tres orientaciones diferentes para captar luz (información) que, una vez mezclada y amplificada (tratamiento de la información), es enviada al resto de los componentes del grupo por medio de un único altavoz. La emisión de luz es también realizada por cada uno de los participantes mediante una linterna dirigible manualmente, como aparece en unos dibujos que realiza para explicar el sistema de emisión y recepción. Las relaciones que se establecen entre cada individuo, y entre éstos y el grupo, son controlables mediante el movimiento o giro de cada participante, para que las rotaciones y el movimiento del baile voluntario del cuerpo sean transmitidos de forma acústica al medio aéreo que envuelve el ambiente.

El transductor emite sonido a partir de la luz recibida y permite a los participantes intervenir en la modificación del ruido ambiental, ya que existe una continua retroalimentación entre lo que produce cada individuo y lo que produce el grupo. El sonido o los símbolos emitidos por todos los participantes actúan como mecanismo de *feedback* entre ellos, o entre el grupo y cada participante, por medio de una nube protectora de cada grupo como imagen de la "memoria histórica" y como representación de los valores de esa sociedad.

Esta primera propuesta evoluciona en un *Segundo Esquema* con la intención de hacer visible a escala ambiental una serie de actuaciones del comportamiento humano que habitualmente pasan desapercibidas: gestos físicos habituales y de ejecución mecánica como el saludo, el apretón de manos o el abrazo. Juan Navarro pretende traducir estas acciones cotidianas en información visual



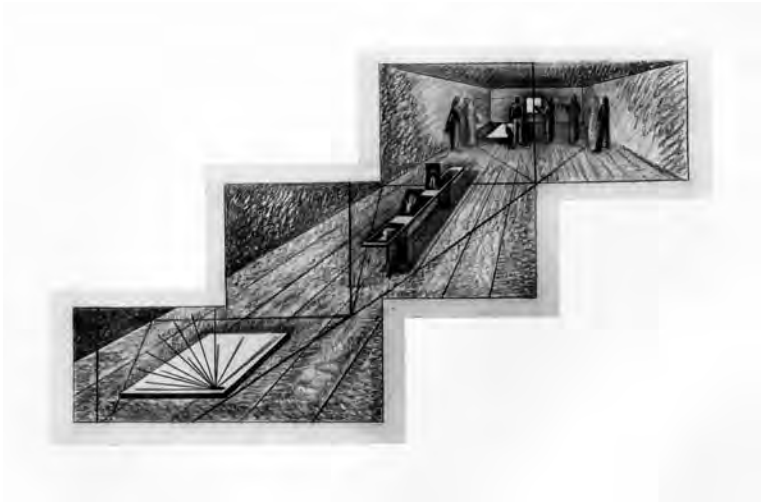
Segundo esquema. Identificación de concepto y realidad, 1972.

mediante unas imágenes dibujadas con fibra óptica, alojadas en unas cajas transparentes, que se iluminan por la acción del espectador. Un sensor ultrasónico, situado en el centro de la habitación, determina su aproximación y activa la textura lumínica de una figura humana cuando se accede al espacio de actuación. El movimiento de las manos en las proximidades de un sensor fotoeléctrico ilumina la imagen de una mano y el contacto directo con un sensor de presión, la de unos labios. La secuencia fotográfica con las tres situaciones del modelo reproduce las figuras iluminadas según su estado de activación.

En una segunda versión de este modelo identifica en paralelo el esquema conceptual de las tres situaciones con la realidad física que representan mediante la incorporación de unas fotografías de un hombre de espaldas, una mano aproximándose a un marco y una mano que sujeta una barra. Como superación del primer esquema, intenta demostrar que no es necesario desarrollar un sistema complejo de producción de sonido con transductores, ni de respuesta mediante la danza, sino que simplemente al movernos por la vida, dentro de cualquier medio, estamos informando al resto de los participantes de nuestras acciones, sin la dependencia de la tecnología o de cualquier sistema complejo. La transición a través de estos dos esquemas le ayuda a comprender que la simplificación de los mecanismos de activación refuerza y favorece la identificación de los signos. La libertad de no tener que depender de la tecnología dirige su reflexión hacia energías y signos naturales, que no requieren la utilización de intermediarios tan sofisticados como los transductores o los sensores.

Esta simplificación se hace evidente en el *Interior I*, que es una interpretación de los signos de la presencia del hombre desarrollados en el *Segundo Esquema*. Este primer interior está ordenado en tres niveles diferentes de significación arquitectónica: espacio como teatro, como escultura y como geometría. Los tres modelos se presentan de forma independiente, según una secuencia descendente de su nivel de abstracción respecto a la realidad. Cada uno de ellos se apoya en algún aspecto de la realidad del anterior, aunque el argumento que los vincula es la utilización de la sombra como substancia común. La escena real reproduce las tres circunstancias de la relación del hombre con la luz: su presencia a partir de la sombra que produce estando de pie, la sombra proyectada por la mano, y la ausencia de sombra en el momento de coger un objeto. En la parte central de la instalación coloca sobre una pequeña mesa rectangular tres imágenes fotográficas, situadas con distinta inclinación respecto al plano horizontal, que se corresponden con las acciones del nivel superior. Sus sombras evocan las acciones de la escena previa como analogía, mediante la sombra larga de bordes difusos correspondiente a

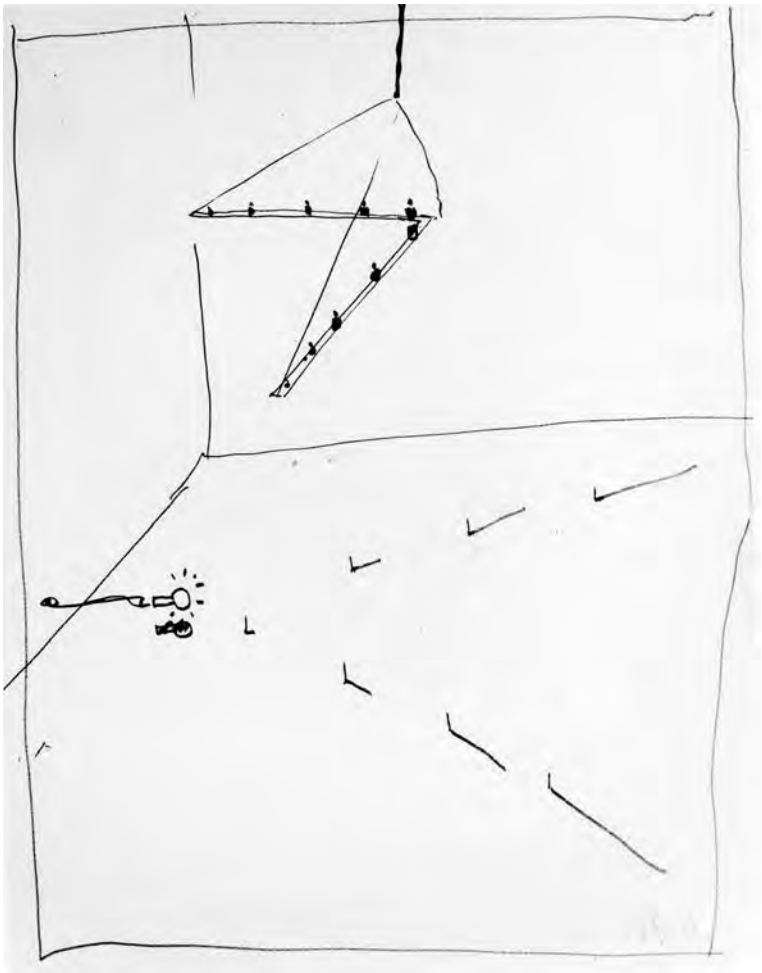
Interior I, 1973.



Interior I. Dibujo de la instalación, 1973.

la imagen fotográfica del espectador que ha accedido a la escena, la sombra corta y nítida de la instantánea que capta la mano desplegada que se aproxima, y la ausencia de sombra de la fotografía que recoge la mano que agarra la cuerda. La diferente inclinación de las fotografías que reproducen la escena real, y por consiguiente sus sombras, dan paso a la abstracción mediante unas varillas metálicas de distinta inclinación que también producen sombras de diferente longitud, intensidad y nitidez. La secuencia de los tres niveles muestra el tránsito del proceso creativo desde la realidad física hasta la abstracción mediante el recurso simbólico de la sombra, a partir de interposiciones en el flujo de luz.

Lejos de la complejidad de las sofisticadas propuestas tecnológicas con las que inició su investigación, con este primer interior, advierte que mediante objetos activadores de signos tan sencillos como unas varillas metálicas es posible poner de manifiesto la presencia de energías o efectos naturales como interposición entre la fuente emisora y el espectador. Un recurso que hace extensivo a otros fenómenos con unas obras unidimensionales que denomina piezas formadas por sencillos objetos reconocibles como pesos, reglas, cuer-

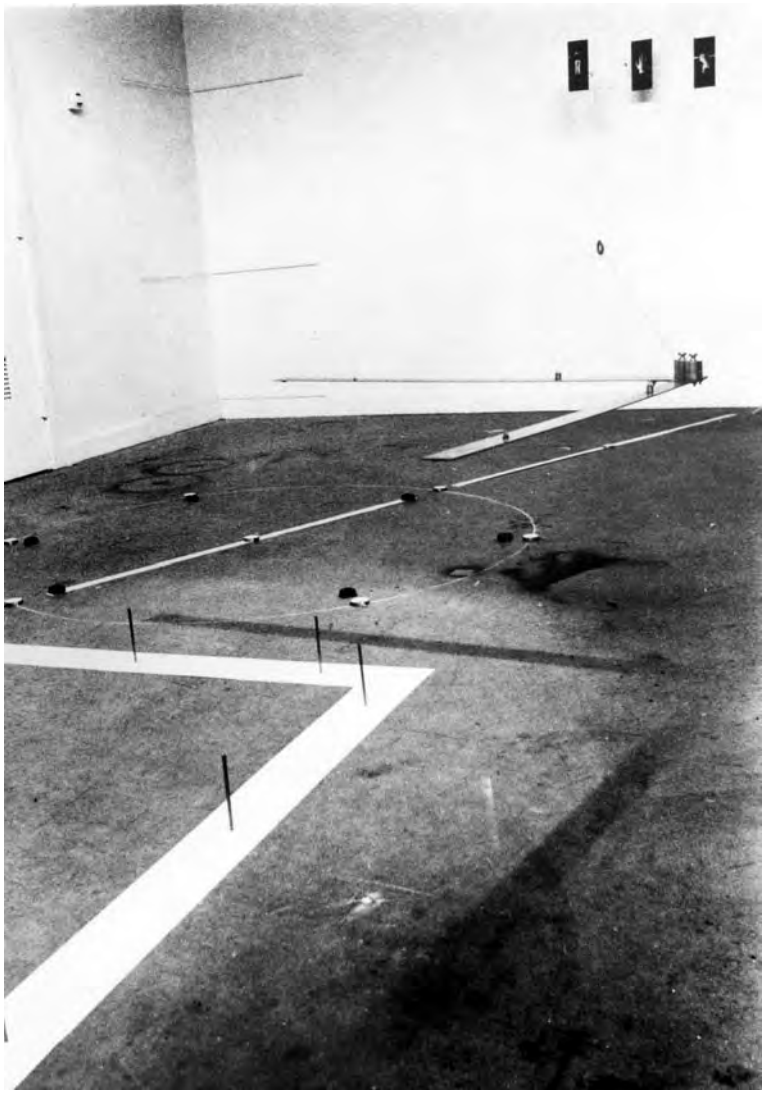


Interior II. Dibujo de la instalación, 1972.

das, poleas, ruedas, imanes, brújulas, velas o instrumentos musicales. Sus formas silenciosas evitan competir con la resonancia del signo; actúan como mecanismos estimuladores de significados dentro de un proceso de experimentación del medio ambiente, gracias a sus cualidades materiales como sustancia, a los atributos que las cualifican, a su tamaño, forma o color y a las relaciones de parecido o causalidad. Las cualidades de los signos que ponen de manifiesto estas piezas son inmateriales y omnipresentes: la gravedad, el equilibrio, la sombra, la luz, el gesto manual del hombre, el magnetismo, el tiempo, el sonido; son expresión directa de energías naturales inmediatas que, como en el caso de un velero que aprovecha el viento, no requieren energías encapsuladas para provocar su activación.

En el *Interior II* aparecen por primera vez agrupadas piezas de luz, gravedad o equilibrio, y magnetismo, como energías generadoras de una nueva red de conexiones y enlaces que complementan las puramente espaciales de la habitación. Tres sistemas o tramas se relacionan por comparación o asociación: luz y sombra, luz y peso, campo gravitatorio y campo magnético mediante piezas dispersas sobre el suelo, colgadas de hilos o pegadas a la pared.

Interior II, 1973.



En uno de los primeros dibujos de la instalación, fechado en 1973, Juan Navarro representa unas varillas verticales alineadas sobre una banda blanca, como en la abstracción del primer interior, que aumentan su sombra al alejarse de un foco luminoso. Una regla metálica horizontal suspendida en el aire de un hilo en posición descentrada, se mantiene en equilibrio mediante pesos repartidos sobre ella de diferente tamaño, y gira en el espacio arrojando una sombra sobre el suelo de la habitación que se cruza con la banda blanca. En otro de los dibujos realizados para este interior, las varillas aparecen dispersas por el suelo formando un ángulo. Una lámpara situada en su vértice provoca la sombra de las varillas, que dibuja a trazos una escuadra, como la suspendida en el aire con los pesos.

Las fotografías de la instalación original muestran la regla metálica colgada de unos hilos y una banda blanca formando un ángulo recto sobre el suelo,

Segundo interior.

Segundo esquema, 1972.

con unas varillas en posición vertical. La luz que entra en la habitación a través de un lucernario produce la sombra de las varillas sobre la cinta blanca y de la escuadra sobre el suelo. La intersección de la sombra del ángulo metálico suspendido con la banda blanca evidencia la relación entre los pesos y las varillas, vinculando luz y gravedad como interposición energética. De igual forma que la banda blanca facilita la apreciación de la sombra, la escuadra en equilibrio permite visualizar la gravedad como fuerza omnipresente.

El tercer sistema, referido al campo magnético terrestre, se pone de manifiesto mediante un conjunto de brújulas e imanes dispuestos sobre el suelo. Junto al ángulo blanco recortado como soporte de las varillas, una banda amarilla más fina, orientada según la dirección norte-sur y cortada en tres fragmentos, atraviesa una circunferencia marcada con tiza sobre el suelo, que ordena un conjunto de siete brújulas y seis imanes enfrentados a éstas de forma radial. La brújula central, sobre la banda amarilla, marca su norte natural; las seis restantes, situadas sobre la circunferencia, desvían sus agujas hacia el centro por el efecto de los imanes dispuestos de forma radial junto a ellas. Las brújulas situadas sobre la circunferencia cambian de orientación y giran sus agujas según su posición en el círculo. Los imanes junto a las brújulas son interposiciones ante un flujo energético cuyo signo es la aguja imantada. Son sombras del campo magnético terrestre, como las arrojadas por las varillas dispuestas sobre el suelo, que muestran la relación entre el significado y el efecto que produce una brújula junto a un imán o una varilla con la luz arrojada por una bombilla. Pero también actúan como pesos que reclaman la diferente intensidad necesaria para restablecer la posición natural de la aguja imantada. Los tres sistemas tienen puntos en común que, por separado, pasarían desapercibidos; relaciones provocadas que activan el espacio en donde tienen lugar.

La presencia del hombre queda reflejada con la pieza de sombra colgada en el fondo de la pared a la altura de los ojos del espectador. En un lateral de la habitación el tiempo se agota sobre el suelo en la pieza denominada *Tide* (marea) por el efecto del peso que pierde la vela encendida al consumirse. El ascenso y descenso de las ruedas sobre los planos inclinados dialogan con el movimiento de las sombras de las varillas que, como un reloj de sol, giran sobre las bandas blancas como medición temporal de un efecto natural.

Frente a esquemas teóricos sin aplicación práctica aparente, a medio camino entre la idea y la forma, que utilizan sofisticados equipos o "vínculos extra orgánicos" como prótesis del hombre en un espacio abstracto que no participa del juego, pasa a reconstruir la complejidad del medio físico y de sus efectos naturales mediante obstáculos e interposiciones de flujos energéticos que por sí solos son capaces de poner en evidencia su naturaleza y relación con otras energías, con el espectador y su tiempo o con el espacio próximo en que se desarrolla la acción. El intenso y lento proceso de definición de las ideas llevado a cabo de forma intuitiva desde *Espejo Sonoro* hasta *Interior II* abre una nueva línea de interpretación en la actividad artística de Juan Navarro. El viaje y el esfuerzo han merecido la pena; la experiencia le ha ayudado a dibujar una cartografía mental que desde la complejidad inicial le ha guiado hacia una simplicidad natural igualmente compleja. El trayecto hasta estas piezas e interiores forma parte de su espacio imaginario y constituye la habitación vacante a la que permanentemente acudirá para ocupar su vacío.

SUEÑOS DE PREFABRICADO, LA EXPERIENCIA EUROPEA. DOS EJEMPLOS: MANUEL DE LA PEÑA SUÁREZ Y SALVADOR FÁBREGAS GIL

Gemma Medina Estupiñán

La sociedad española de la década de los 60 se encontraba dentro de un proceso de ebullición en el que la apertura de las relaciones del Régimen con Europa y Norteamérica se convirtió en uno de los principales motores de evolución tanto económica como social. La arquitectura no se mantiene ajena a este fenómeno, al contrario, el intercambio de experiencias y la recepción de nuevas influencias recibidas a través de las publicaciones especializadas se convierten en lugar común de debate y reflexión para los arquitectos de la época. Estas publicaciones fueron una ventana por la que asomarse al resto del mundo, incluso mucho más de lo que anteriormente se intuía[1]. Sin embargo, serán los arquitectos "viajeros" los protagonistas de los avances más significativos en este proceso. Su experiencia, las relaciones que se generan con arquitectos europeos y los aprendizajes adquiridos a través de estas estancias en el exterior, tendrán como consecuencia proyectos que fueron realizados en España adaptando procesos, sistemas y perspectivas europeas, transformando definitivamente el rumbo de la arquitectura.

Canarias se encuentra en la década de los 60 inmersa en la fase inicial de desarrollo del sector turístico, que se convertirá en el mas importante dentro de la economía de las islas. Un desarrollo que fue fomentado desde el Estado y respaldado por los agentes locales tanto públicos como privados. La construcción turística se convierte para los arquitectos en una posibilidad y un espejo en el que reflejar las nuevas tendencias europeas. Sin embargo, no todos los arquitectos supieron aprovechar este ámbito para plasmar sus experimentaciones. Algunos por falta de predisposición desde las empresas promotoras y propietarios a probar con nuevos sistemas. Otros simplemente, por falta de interés por la búsqueda arquitectónica.

Es un periodo en el que tan solo destacaron unos nombres que son repetidos dentro de la historiografía de la arquitectura de Canarias sin realizar un análisis más profundo sobre el porqué de sus capacidades innovadoras y sus realizaciones. Entre este pequeño grupo, hay dos arquitectos que destacan por su modernidad y su visión de las formas arquitectónicas, absolutamente distintas a lo que se realizaba en Canarias. Manuel de la Peña y Salvador Fábregas Gil, son dos ejemplos excepcionales de cómo la experiencia viajera se plasma en la arquitectura de forma absoluta e innegable. Ambos arquitectos quedaron enlazados al hormigón y al uso del prefabricado. Ambos conocieron nuevas técnicas y usos totalmente distintos a los que se utilizaban en España. Ambos se apropiaron de ellas, de estos conocimientos, haciéndolos suyos, adaptándolos, transformándolos y plasmándolos en edificios que

1. Véase ESTEBAN MALUENDA, Ana: La modernidad importada. Madrid 1949-1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera. Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2007.

cambiaron por completo la arquitectura de las Islas. En ambos casos, se enfrentaron al reto del uso del prefabricado en Canarias. Gracias a las imágenes del fotógrafo Francisco Rojas Fariña, podemos apreciar aun como fueron sus obras en origen. Fotografías que son testigos de sus sueños de prefabricado.

MANUEL DE LA PEÑA SUÁREZ: ROCAS ROJAS

Manuel de la Peña se formó en la escuela de Madrid, su ciudad natal. Allí se tituló como arquitecto en 1951 y obtuvo el titulo de Doctor en 1961. Entre sus profesores estaban Pedro Muguruza, Modesto López Otero, Luis Sainz de los Terreros, Aníbal Álvarez y el que fue su primer mentor, Casto Fernández Shaw, en cuyo estudio colaboró desde sus años de escuela.

En la escuela además coincidió con arquitectos como Luis Cabrera, Arturo Guerrero, Emilio García de Castro, Luis Cubillo, Ramón Andrada, Rafael de la Hoz, Luis Borobio, José Cáceres, Agustín Delgado de Robles, Miguel de Oriol y Fernando Cavestany entre otros. Con algunos de estos compañeros colaboró posteriormente como en el caso de Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales.

Manuel de la Peña desempeñó una larga lista de cargos oficiales que le permitieron participar de forma directa en la configuración del espacio urbanístico y arquitectónico de las Islas, cuando todo estaba aún por hacer. En 1956 llegó a Tenerife como Delegado Regional del Instituto Nacional de la Vivienda en Canarias. En 1957 se trasladó a Gran Canaria para desempeñar la función primero de Vocal representante de la Dirección General de Arquitectura en el Consejo Provincial de la Vivienda y a partir de 1958, la función de Arquitecto Jefe de la Sección de Vivienda de la Provincia de Las Palmas.

Además, estuvo ligado como asesor y arquitecto a Alejandro del Castillo, Conde de la Vega Grande, por entonces propietario de gran parte de la zona sur de Gran Canaria. Por ello, fue uno de los promotores fundamentales del Concurso Internacional de Ideas Maspalomas Costa Canaria, convocado en 1961 para el planeamiento turístico de la zona. Con ello, se convirtió en uno de los principales autores del ámbito turístico en Gran Canaria durante la primera década de su desarrollo.

El mismo Peña lo simplificaba así:

> "Como yo era el único arquitecto del Estado realmente oficial en el Archipiélago, pues me caían los nombramientos por todos lados".

A esto se sumaba el dato de que el arquitecto dominaba cuatro idiomas (español, francés, ingles y alemán) y eso le permitió realizar múltiples viajes por Europa y entablar autenticas relaciones de trabajo con varios estudios europeos. Tal es el caso de su participación con el equipo francés ganador del Concurso Maspalomas Costa Canaria, S.E.T.A.P, con Erik Ahnborg y su estudio V.B.B (Suecia) y en ese mismo país, colaboró con los arquitectos Sune Lindström, Talomaa y Ounapuu. A ello se sumó su relación con el arquitecto belga Jean van den Bogaerde con quien entabló una gran amistad.

> "No me conocen en España, en cambio me conocen en toda Europa"[2].

2. Manuel de la Peña Suárez. Extracto de la entrevista realizada por Maisa Navarro Segura en el estudio del arquitecto en Madrid, Enero 2001. Original cedido por la autora.

Rocas Rojas, Manuel de la Peña, 1968-1972. Vista general y detalle de las cubierta. Fot. Francisco Rojas Fariña.

Estas colaboraciones le mantuvieron durante años en un viaje continuo entre Canarias y estos puntos, conociendo estos países y su arquitectura, enlazando el trabajo de estos estudios con el suyo propio. Llegando incluso a residir paralelamente entre Las Palmas y Estocolmo.

Además, en su interés continuo por formarse sobre las características del desarrollo turístico y los sistemas de prefabricación visitó países tan diversos como Egipto, Turquía, Italia, Grecia, Alemania, Bélgica, Holanda, Suecia, Dinamarca, Finlandia y Rusia.

Será Rusia, uno de los países que más impresionó al arquitecto y a su equipo, precisamente por el enorme contraste que existía con respecto a los usos y sistemas de producción de elementos prefabricados en este país frente al resto de Europa.

En 1968 Manuel de la Peña y su colaborador mas cercano, el aparejador Ulises Medina visitaron este país para asistir a un congreso sobre Prefabricados. En esta ocasión al interés general que estos sistemas despertaban en el arquitecto, se sumaba la necesidad de un encargo reciente. Una empresa sueca, propietaria de terrenos en la zona de San Agustín, al sur de Gran Canaria, guiada por Sven Jungholm, había solicitado al estudio Peña la construcción de un complejo turístico: Rocas Rojas. Sugiriendo la posibilidad de utilizar para el conjunto piezas prefabricadas.

> "Peña estaba muy interesado en el tema de los prefabricados y además teníamos un cliente que quería que hiciéramos lo de Rocas Rojas. En ese momento, Rusia era el primer país del mundo en prefabricados a gran escala. Hicimos un viaje de un mes. Estuvimos en Moscú, en Kiev y en Leningrado. (…) Cualquier cosa que Peña veía interesante, después íbamos a estudiarlo. Buscábamos ver materiales nuevos y cosas así: Francia con los cristales, Bélgica con el tema de plásticos, Alemania con los sistemas de griferías y sanitarios e Italia con los pavimentos. (…) Ya conocíamos los prefabricados, ya que los habíamos visto en Finlandia y en Suecia, donde habíamos estado antes. Y bueno, en Bélgica y Holanda"[3].

3. Ulises Medina (Aparejador del Estudio de Manuel de la Peña). Extracto de las conversaciones que he mantenido con el aparejador, recordando aquel periodo y algunas de sus obras. Gran Canaria, 2009.

En Rusia se desarrollaba el Octavo Plan quinquenal[4] que incluía la construcción de viviendas. Manuel de la Peña y Ulises Medina tuvieron la oportunidad de visitar personalmente el desarrollo de este plan, quedando impactados por la capacidad de coordinación entre los diferentes agentes implicados en el proceso. Aspecto que solo podía alcanzarse dentro de un país con un sistema comunista.

> "… había un plan quinquenal para hacer 100.000 viviendas en cinco años en el área de Moscú. Esas viviendas las construía una empresa del estado, que hacía los prefabricados. Otra empresa realizaba el montaje del prefabricado, es decir, la nueva construcción. Y otra empresa se encargaba del transporte. Estuvimos visitando las tres áreas. Me sorprendió ver que había 5.000 viviendas aquí, 7000 viviendas allí, 3.000 viviendas allá. Nos impresiono ver como se hacían en áreas urbanas y ver que se empleaba un sistema que era a través de telefonía y televisión. Si ellos necesitaban un producto a una hora determinada, ese producto salía de la fábrica en un camión del área de transporte y llegaba al sitio donde se iba a colocar. Allí, la grúa iba directamente al camión y levantaba eso y lo instalaba. Había muy poco de lo que nosotros llamamos el almacenamiento a pie de obra. Esto era impensable en Europa. Eso era una grandeza y efectivamente era sorprendente. Ellos trabajaban cinco años antes y probaban la vivienda que iban a hacer, la estudiaban perfectamente, hacían las maquinarias para fabricar esos nuevos prefabricados. Y después durante 5 años lo realizaban. El prefabricado en Suecia o Finlandia era de mucha mas calidad, mucha mas finura, pero claro, lo otro era para dar viviendas a todo el mundo"[5].

Este viaje ofreció a Manuel de la Peña un conocimiento más amplio de las posibilidades existentes dentro de los procesos constructivos. Ese mismo año, el arquitecto viajó a Estocolmo a petición de los promotores ya mencionados. La finalidad de este viaje fue conocer las características del sistema de prefabricado que la misma empresa sugirió para realizar la segunda fase del conjunto de Rocas Rojas. Se trataba de prefabricado por el método de *Ohlsson & Skarne*. Durante 10 días, Peña y Ulises Medina estudiaron las posibilidades de este sistema, sus características, sus usos y soluciones.

Todo ello con la intención de asimilar esta técnica y trasladarla al ámbito de Gran Canaria, teniendo en cuenta las características fundamentales de la construcción en las Islas. Este aspecto caracterizó en general la producción del arquitecto. Peña siempre se mantuvo ávido de nuevas técnicas y materiales con los que experimentar pero con un respeto absoluto por el contexto de la arquitectura en Canarias. Introduciendo, adaptando e integrando, estas innovaciones a la construcción en las Islas, sin desechar los materiales y los oficios tradicionales ligados a este ámbito.

> "Peña quería utilizar ese producto pero dándole un aire distinto, para Canarias"[6].

El proyecto ya había sido redactado por el estudio de Peña antes de realizar el viaje a Estocolmo y a su regreso fue ajustado a las medidas del prefabricado.

> "Fue muy interesante. Hubo que variar, modular nuestro proyecto, ajustarlo un poquito para que entrara dentro de los módulos con los que ellos querían trabajar"[7].

Para el desarrollo de la construcción, se enviaron las máquinas necesarias para la elaboración del prefabricado *in situ*. Se trataba de una estructura muy simple, basada en una serie de moldes para fabricar las piezas. Todas ellas de pequeño tamaño, evitando así las complicaciones de los grandes formatos. En cualquier caso y para salvar errores, un técnico especialista se desplazó desde Suecia a Gran Canaria para instruir a los obreros que trabajaron en la cons-

4. Véase SIEGELBAUM, Lewis: "1961: The Khrushchev Slums", Housing Construction under Khrushchev, www.soviethistory.org
5. Ulises Medina op. cit.
6. Ibidem.
7. Idem.

Rocas Rojas. Fot. Francisco Rojas Fariña. Fot. Francisco Rojas Fariña.

trucción del conjunto en las especificidades del trabajo con prefabricados y en concreto, sobre la solución elegida.

En abril de 1968 comenzó el proceso de construcción de uno de los complejos turísticos más completos del plan Maspalomas Costa Canaria. El complejo Rocas Rojas, se fue desarrollando por parcelas hasta completar el conjunto en 1972. Todos los proyectos fueron realizados por Manuel de la Peña con lo que se mantuvo la homogeneidad del conjunto como si se tratase de una sola obra desarrollada en etapas siguiendo las necesidades de los promotores.

Se trata de un conjunto de apartamentos-bungalows realizados en edificaciones simples o de dos plantas en forma de cubo. Con planta en cuadrado casi perfecto, tan sólo alterada por la superficie superpuesta de la terraza de acceso. A pesar de haberse construido en tres fases con proyectos absolutamente independientes, el arquitecto conformó la circulación de forma racional tanto en el interior donde todas las dependencias reciben luz y ventilación externa, como exteriormente donde situó un jardín de especies en su mayoría autóctonas (piteras, geranios, palmeras, etc.) formando caminos que enlazaron las edificaciones.

A pesar de las variaciones de superficie y distribución de los diferentes proyectos, los apartamentos se distribuyeron con dos dormitorios, baño, estar-comedor, cocina, paso y terraza.

El acceso a los mismos se situó en la parte posterior de cada uno de ellos de forma independiente aunque el edificio contaba con dos plantas. Para incre-

mentar la individualidad, se agregó un muro curvo de granito que otorgaba intimidad a cada pieza.

En fachada se mantuvieron las líneas puras y el carácter "regional" que el arquitecto fue conformando en cada una de las construcciones de la zona, acentuado por el uso de materiales característicos en carpinterías, cristalerías, pavimentos y elementos naturales integrados en la obra, como la piedra procedente del mismo terreno y la cubierta realizada con canto rodado de las playas cercanas.

De la estructura inicial de hormigón armado sobre afirmado de piedra, muros y tabiques de bloque hueco de hormigón vibrado, se paso en el segundo proyecto a forjado plano y a muros y tabiques realizados con prefabricado por el método Skarne. Realizando el tercer proyecto íntegramente con estructura de piezas de hormigón prefabricado Skarne[8].

A pesar de la calidad constructiva del conjunto, el uso de este sistema de prefabricado no se generalizó en la zona. Fundamentalmente por el coste añadido que constituía para los inversores que buscaban un beneficio rápido basado precisamente en los bajos costos tanto de construcción como de materiales. Sin embargo, el conjunto se conserva aun hoy en día, mostrando la capacidad de Manuel de la Peña para asimilar conceptos nuevos y transformarlos en su visión de lo que debía ser la arquitectura en Canarias.

> "Peña marcó un estilo. Él intentaba que la arquitectura fuera lo más canaria posible. Incorporó el prefabricado pero sin atarse a él, al contrario, logró que el prefabricado se adaptase a la arquitectura que él proyectaba"[9].

SALVADOR FÁBREGAS GIL: HOTEL CONCORDE

Salvador Fábregas Gil finalizó sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1957. Ese mismo año, el arquitecto granadino se presentó al Concurso Nacional de Ideas para el Teatro al Aire libre de los Festivales de Música de Santander formando equipo con Luis Cabrera Sánchez del Real y Joaquín García Sanz. Su proyecto resultó premiado con el primer premio otorgándose el segundo puesto al proyecto presentado por el que fue su profesor Javier Sáenz de Oíza. Aunque finalmente el proyecto nunca fue ejecutado, este fue el origen de un viaje realizado por el arquitecto a Bruselas.

Fábregas fue en 1958 en busca de soluciones para este proyecto ganador con respecto a las posibilidades tecnológicas que ofrecía el aluminio, perfectamente reflejadas en el Atomium de la Exposición Universal. Sin embargo, su visita fue más allá de la Exposición y quedó realmente impresionado por el edificio de la Banca Lambert, obra de Skidmore, Owings & Merrill (SOM), que como el mismo arquitecto define:

> "Sobresalía la excelencia, rayana en perfección, que ciertamente tenía valores de arte y de belleza arquitectónica impresionantes, que dejaron huella profunda y permanente en mis entonces nacientes aspiraciones profesionales"[10].

Fábregas quedó fascinado por la perfección de sus elementos estructurales y de los cerramientos exteriores. Un resultado del uso de elementos prefabricados con hormigón de cemento blanco y árido de mármol, ensamblados y

8. Memoria del Proyecto. Exp. 217-70, Archivo Histórico Municipal San Bartolomé de Tirajana, Gran Canaria.
9. Ulises Medina.
10. Véase FÁBREGAS GIL, Salvador: "Recorrido profesional arquitecto Salvador Fábregas Gil" (Conferencia 10 Junio 2003). Colegio de Arquitectos de Canarias. Demarcación de Gran Canaria, Las Palmas, 2003. Original cedido por el arquitecto.

Hotel Concorde, Salvador Fábregas. Fot. Francisco Rojas Fariña.

montados *in situ*. Este edificio cambió totalmente la percepción del arquitecto con respecto a esta técnica.

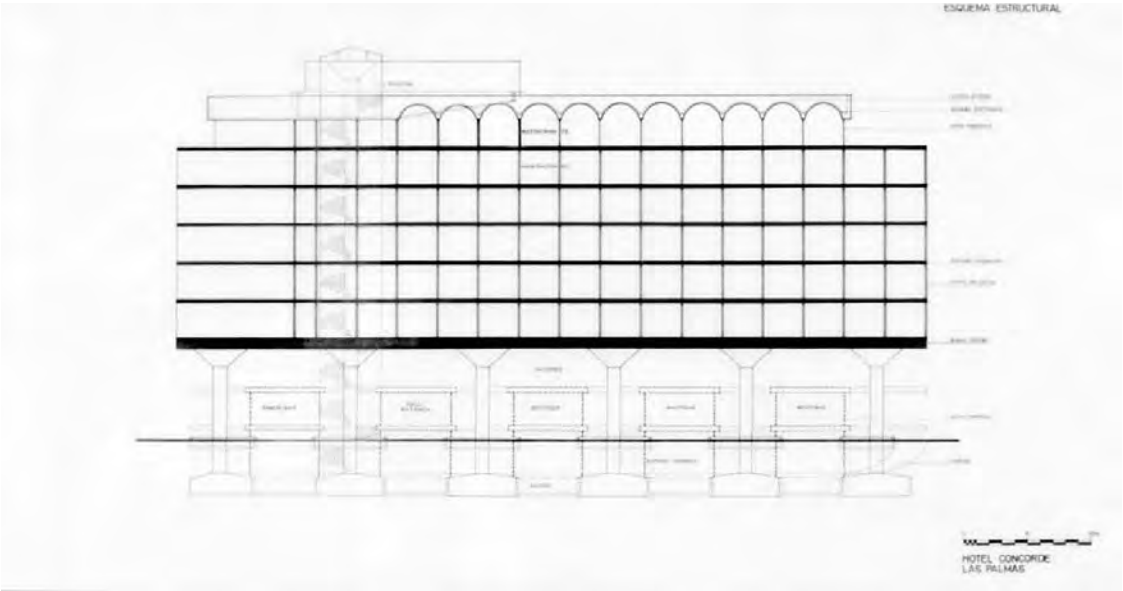
> "Siempre quedó presente la impresión que el nuevo sistema de construcción me produjo, tanto por su rotundidad y limpieza, como por su perfección constructiva, dejándome la huella y yo diría que hasta la obsesión de adoptarlo y seguirlo como si de algo propio se tratara, un modelo o prototipo de la nueva arquitectura y de la modernidad"[11].

Para completar su formación, ese mismo año solicitó realizar un *stage* de prácticas en el estudio de Le Corbusier. Pero no fue posible, ya que todas las plazas ya habían sido concedidas ese año. Sin embargo, como segunda opción, pasó tres meses de formación integrado en un equipo junto a otros 12 arquitectos de diversas nacionalidades, que trabajaron bajo la dirección de Rogelio Salmona, en el desarrollo de las obras de construcción del C.N.I.T (Centro Nacional de Industrias y Técnicas) en el Rond Point de la Dèfense de París. Un proyecto realizado por los arquitectos R. Camalot, J. de Mailly y Bernard H. Zehrfuss. La construcción de la mayor bóveda jamás elaborada hasta ese momento, transformó para siempre su visión de la arquitectura.

> "Nuestro equipo de arquitectos estaba allí para completar algunas cosas que se cambiaban. Teníamos un maquetista dentro de la obra. Cada semana, los cambios que se hacían, se maqueteaban e iban entonces a Zehrfuss y compañeros que debían aprobar la solución que nosotros proponíamos. Sin la maqueta no se aprobaban. Eran maquetas grandes, enormes. Fue un aprendizaje intensivo de tres meses. Pero fue más que los estudios de una carrera. La carrera la hice en los tres meses que estuve allí"[12].

La elaboración del proyecto iniciada por los tres arquitectos en 1951 había durado ocho años en los que el equipo consiguió definir y ajustar exhaustiva-

11. Ibidem.
12. Salvador Fabregas, Extracto de las conversaciones que he mantenido con el arquitecto, recordando aquel periodo y algunas de sus obras. Gran Canaria, 2003-2009.



Hotel Concorde, Esquema estructural.

mente no sólo el proyecto, sino también el plan de ejecución y construcción de esta gran bóveda en arista sobre planta triangular de 22.000 m cuadrados realizada en hormigón armado. Por tanto, la construcción duro tan solo nueve meses. Fábregas participó en el proyecto durante los tres últimos meses de su desarrollo, finalizando su *stage* a 10 días de la conclusión de las obras.

Para la construcción de esta gran bóveda, se adoptó la solución dada por el ingeniero francés Nicolás Esquillan. En tres fases y mediante la subdivisión del triangulo en sectores radiales con centro en cada vértice, se ejecutó la bóveda en sectores reducidos que podían ser elevados simultáneamente. Esta operación se repitió con cada tercio de la bóveda mediante el uso de un potente sistema de gatos neumáticos sincronizados que permitían la separación de las bóvedas de sus encofrados y la liberación de los módulos radiales de andamiajes del muy considerable peso producido por los sectores de bóveda ya realizados[13].

En París, Fábregas entra en contacto directo con la arquitectura del hormigón, un rasgo que no abandonará su obra. Su trayectoria, fundamentalmente la desarrollada en las décadas de los 60 y 70, se basa en el uso del hormigón como elemento constructivo y estructural. Reclamando la importancia del hormigón visto, como material estructural fundamental en una obra y otorgando a la mayoría de sus obras un aspecto brutalista.

> "Yo no salí de la carrera con la idea de aprender sobre el hormigón armado. Yo salí con la idea de aprender sobre tuberías de aluminio y la construcción de aleaciones metálicas. Pero sin embargo, mi paso fallido hacia Le Corbusier me acercó a lo que era no sólo el hormigón sino la tecnología, que se aplicó allí para construir y mover el edificio. Todo eso, no se podía aprender en una clase y teóricamente tampoco"[14].

El hormigón se convirtió en un elemento base de su obra. En los encargos privados que recibió durante este periodo, Fábregas intentó aplicar todos los conocimientos adquiridos en París. Pero este ímpetu por defender las calidades

13. Salvador Fabregas.
14. Ibidem.

de los materiales y la importancia de la estructura, le originó algunos problemas, ya que no todos los promotores y propietarios estaban dispuestos a asumir esta tendencia arquitectónica en Canarias. A ello se sumaba el hecho de que la mano de obra no estaba especializada en esta técnica y que muchos inversores como ya se ha comentado, buscaban el beneficio directo a través del ahorro en el gasto constructivo, con lo que consideraban esta técnica absolutamente innecesaria. Así que Fábregas adaptó el uso del prefabricado de una forma "artesanal".

> "Mi vida profesional está prácticamente enmarcada en el estudio y poco a poco en una ejecutoria profesional del tipo artesanal, pero recogiendo la tecnología que yo recibí en París. Allí estaba trabajando en un edificio de alta tecnología en el año 58 y aquí la tuve que aplicar por vía modesta, como un artesano que la recoge"[15].

El *Hotel Concorde* (1969), situado en una de las calles adyacentes a la Avenida de la Playa de las Canteras de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, constituye un ejemplo excepcional encuadrado perfectamente dentro de la línea creadora de este arquitecto. Por su carácter de hotel capitalino, situado a 50 metros de la playa, el edificio se planteó en un solar rectangular.

El edificio posee una enorme carga estructural. Fábregas estructuró el edificio a través de tres sistemas diferenciados. Por una parte, con el uso de doce pilares-columnas huecas de hormigón que enlazaron el sótano y las dos plantas bajas. Un segundo sistema fue la gran placa de hormigón armado que se situó sobre los capiteles, que sirvió de base para un elaborado sistema de muros de carga y forjados que estructuraron las 5 plantas de habitaciones. Por último, el arquitecto utilizó pilares metálicos que soportaban las bóvedas de hormigón de la cubierta[16].

Fábregas cubrió toda la fachada con piezas prefabricadas de hormigón con forma hexagonal alargada colocadas verticalmente y a bisel, dispuestas consecutivamente y entrelazadas con cada línea superior, con piezas de cerámica romboidales que recordaban su origen andaluz. Estas piezas romboidales se repitieron en cada uno de los paños que separaban los balcones generando claroscuros y pequeñas sombras que se muestran como una superficie orgánica.

Además, la solución del uso de los pilares-columnas, permitió al edificio alzarse en altura con un hall en planta baja prácticamente diáfano y salones en primera planta que estaban enmarcados por estas columnas, donde el capitel en forma de hojas de palma, se convirtió en parte del ornamento de la sala. Una solución que a su vez generaba un retranqueo en la zona de entrada, con lo que se conseguía el efecto óptico de edificio flotante. Con ello se sugería que la estructura del hotel, flotaba sobre su base, sin relación directa con el nivel de la calle. Para ello, el arquitecto adaptó la elaboración del prefabricado a los recursos que existían en Canarias.

> "Tuve que poner a trabajar en eso a unos carpinteros de barcos. Los que hacían los barcos sabían moldear la madera para hacer esas formas que se parecen un poco a lo que había sido el C.N.I.T. Eran unos carpinteros muy buenos que hicieron un molde. (…) Hicimos un poco prefabricación mezclada con artesanía. Eran piezas pequeñas. Pero el sistema era el mismo y yo quería introducirlo para ver si haciéndolo en un primer paso, con piezas pequeñas, podía resultar atractivo y dar un segundo paso para lanzar una central de prefabricación. (…) Pero no llegó a cuadrar. No llegó a los propietarios, los constructores, los promotores… No lo llegaron a encontrar interesante, ni con suficiente rendimiento para crear centrales de prefabricación"[17].

Hotel Concorde. Detalle de la fachada y detalle del capitel de las columnas. Fot. Francisco Rojas Fariña.

15. Ibidem.
16. Véase GAGO VAQUERO, José Luis: Arquitecturas contemporáneas Las Palmas de Gran Canaria, 1960-2000. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Sagulpa, 2002.
17. Salvador Fábregas.

Los propietarios no apreciaron este sistema constructivo intentando incluso variar el diseño del edificio con un proyecto de fachada realizado por otro arquitecto. Sin embargo, gracias a la intervención del Colegio de Arquitectos de Canarias, se respetó el diseño original, permitiendo la construcción de un edificio que se mantiene al igual que el conjunto de Rocas Rojas, como testigo de una época. Como un reflejo de los esfuerzos que algunos arquitectos viajeros realizaron por atraer a la modernidad.

> "El Concorde fue un alarde que se pudo construir. Y desde luego se modificó toda la mentalidad constructiva del momento. Después del Concorde, se empezó a construir de otra manera. Se empezó a sentir el hormigón como un material que se podía dejar visto y que tenía grandes y apreciadas cualidades que no habían sido valoradas anteriormente"[18].

18. Ibidem.

CONGRESOS INTERNACIONALES DE ARQUITECTURA ESCOLAR: VIAJES DE IDA Y VUELTA EN BUSCA DE LA ESCUELA MODERNA

Amaya Martínez Marcos

La presente comunicación[1] versará sobre aquellos congresos y reuniones centrados en la arquitectura escolar y que se realizaron a nivel internacional durante la década de los cincuenta y principios de los sesenta. Pues es, en estos años, cuando surgió mundialmente[2] una preocupación general para establecer unos principios fundamentales que resolviesen la problemática del analfabetismo, defendiendo la escolarización infantil con la creación de escuelas. España, al margen de lo que acontecía fuera de sus fronteras debido al aislamiento internacional, no tomaría medidas de una manera real hasta mediados de los cincuenta, lo que además le hizo estar al margen de los trabajos iniciados por la Comisión de Construcciones Escolares de la Unión Internacional de Arquitectos[3] en colaboración con la UNESCO[4].

Las diferentes reuniones que celebrara la Comisión de la U.I.A., así como otros congresos con presencia española o bien con influencia notable para los arquitectos españoles formará el hilo conductor de los viajes de arquitectos españoles hacia los países de celebración de dichas convenciones entre 1956 y 1962. Viajes de ida y vuelta que llevaron innovación a las nuevas escuelas españolas, por el debate que en ellos se establecían y las exposiciones que los acompañaban que propició el intercambio de conocimientos ya que se mostraban tanto lo que se proyectaba fuera de nuestras fronteras como las propuestas que aquí se planteaban.

LA ARQUITECTURA ESCOLAR COMO UN PROBLEMA GLOBAL A RESOLVER

En 1951 la U.I.A crea la Sección de la Comisión de Construcciones Escolares. La Comisión fue creada para establecer unos criterios generales de aplicación a la construcción de edificios escolares a nivel general, centrándose inicialmente en los edificios dedicados a la enseñanza infantil, por ser estos los que reunían un mayor número de necesidades a satisfacer. En 1952, la Comisión recibe la solicitud de la UNESCO de realizar un informe preliminar sobre las construcciones escolares.

El grupo de trabajo de la Comisión de Construcciones Escolares, presidido por el arquitecto inglés H. Aslin, se reunió en el III Congreso de la U.I.A. celebrado en Lisboa del 20 al 27 de septiembre de 1953. Se trató el tema de "Como satisfacer la necesidad urgente de construcciones escolares"[5], constatando que las causas fundamentales de la escasez de escuelas quedaba definida por la introducción o la ampliación de la enseñanza obligatoria, por el aumento de la natalidad, por los desplazamientos de la población del medio

1. El texto presenta algunos de los resultados obtenidos en la investigación "La forma de la escuela moderna. La experiencia mediterránea en el ámbito Catalán y Valenciano desde las intenciones del GATEPAC a las realizaciones de 1956-1968." La Tesis doctoral, en desarrollo, se realiza en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona y es su directora la Dra. Arq. Teresa Rovira.
2. Desde principios del siglo XX ya se habían realizado propuestas para resolver el analfabetismo y la construcción de edificios escolares pero nunca con una proyección mundial como la que se inició en este periodo en el que se crearon instrumentos y organismos gracias a la colaboración internacional surgida tras la II Guerra Mundial.
3. La Unión Internacional de Arquitectos, U.I.A. se funda el 28 de junio de 1948 en Lausanne (Suiza) con la participación de arquitectos delegados de 27 países, con el deseo de crear un organismo propio independiente de las fronteras políticas, económicas y estéticas.
4. En 1945 se crea la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) cuyo fin fundamental no ha sido el de construir escuelas en sí, sino el de fomentar su creación: "Construir la paz en la mente de los hombres mediante la educación, la cultura, las ciencias naturales y sociales y la comunicación".
5. U.I.A., "Constructions Scolaires", *Revue de l'Union Internationale des Architectes*, 1954 marzo, n. 1, pp. 19-20. La revista, propuesta por el arquitecto francés Pierre Vago en el Congreso de Lisboa en 1954, sería el medio de difusión de las actividades de la U.I.A. hasta 1969 que fue absorbida por *UIA Informations*.

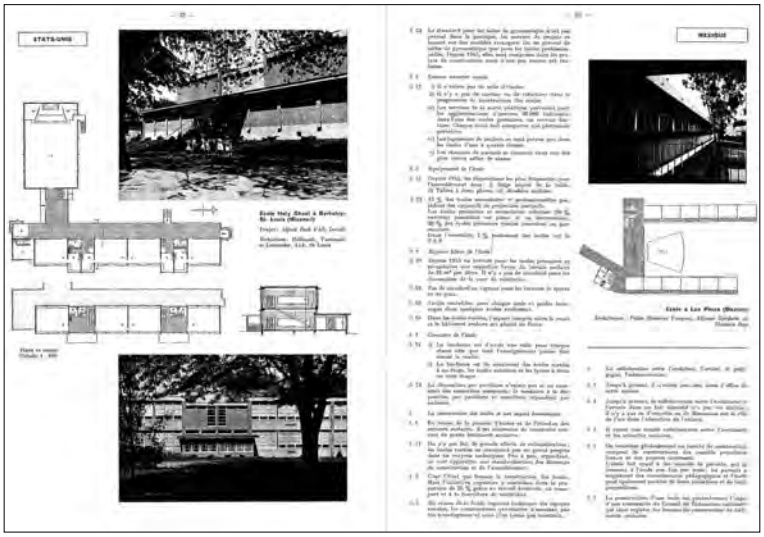


Fig. 1. a) Página 33 del Informe de la Escuela Holy Ghost en Berkeley-Saint Louis (Estados Unidos) de Alfred Roth. b) Página 61 del Informe de la Escuela en Los Pinos (México) de Pedro Ramírez Vázquez, Alfonso Garduño y Horacio Boy. L'École et ses problèmes: première rapport établi par la Commission des Constructions Scolaires à la demande de l'Unesco. UIA, Lausanne, 1955. Montaje.

rural a las ciudades, por la inmigración, por la ausencia de escuelas existentes y por las destrucciones ocasionadas por la guerra. Para ello se propuso realizar un estudio previo en diferentes países que originase una clara visión de la política de cada país en materia de educación, junto a un estudio claro y completo de las necesidades escolares del país. De este modo se podría proponer la preparación de un programa de actuación basado en factores como la situación financiera del país y su capacidad industrial, el nivel de conocimientos técnicos y profesionales o las condiciones climatológicas y topográficas.

En la reunión de la Comisión en Gstaad[6] (Suiza) celebrada el 22 y 23 de Enero de 1954, con Alfred Roth[7] como presidente, se asentaron las bases para la redacción del primer informe solicitado según las premisas acordadas en 1953 y en colaboración con 16 países. La Comisión redactaría ese mismo año un primer informe de necesidades bajo el título *L'ecole et ses problemes*[8] que sería presentado ese mismo año en el "V Congreso Internacional del edificio escolar y de la educación al aire libre" organizado por la UNESCO.

El informe, que se realiza a partir de los resultados obtenidos por las encuestas realizadas a La República Federal Alemana, Bélgica, Países Bajos, Italia, Suiza, Reino Unido, Francia, Suecia, Dinamarca, Yugoslavia, Polonia, Estados Unidos, México, Japón, Marruecos y Túnez, comprendía dos partes:

> "a) Un estudio preliminar comparativo de las diferentes concepciones de edificios escolares y universitarios, determinados por las condiciones geográficas, históricas, sociales, económicas y por las concepciones estéticas.
> b) Un estudio preliminar de las medidas concretas susceptibles de mejorar, cuando se dé el caso, en las construcciones escolares"[9].

Bajo las pautas establecidas en un cuestionario tipo, cada país revela el estado de su sistema educativo, la organización funcional tipo de la escuela, las dimensiones del aula y por alumno, el tratamiento de aspectos como la iluminación natural y artificial, ventilación y orientación o la incorporación de espacios verdes y muestra sus ejemplos más representativos como Holanda con la escuela Montessori en Oegstgeest de J. P. Kloos, Estados Unidos con la

6. U.I.A, "Commissión des Constructions Scolaires", *Revue de l'Union Internationale des Architectes*, 1954 marzo, n. 1, p. 32
7. Es relevante el papel jugado por el arquitecto suizo Alfred Roth (1903-1998), experto y teórico en arquitectura escolar, quién publicaría uno de los manuales fundamentales para la arquitectura escolar internacional "*The new School*" en 1957. El libro fue, seguramente, el punto de referencia para muchos arquitectos españoles a finales de la década de los cincuenta. El índice del libro revela temas fundamentales a analizar, desde la escuela en el barrio o la ciudad, los elementos de la escuela, un anexo con especificaciones técnicas y una selección de treinta y una obras "de calidad" en su primera edición. ROTH, *Alfred. The New School. Das neue Schulhaus. La Nouvelle Ecole*, Editions Girsberger Zürich, 1957. Si bien otro manual de referencia sería: CARBONARA, Pasquale, *Edifizi per l'Istruzione*, Antonio Vallardi, Milán, 1947.
8. U.I.A., *L'École et ses problèmes: première rapport établi par la Commission des Constructions Scolaires à la demande de l'Unesco*, U.I.A., Lausanne, 1955.
9. Ibid. p. 1.

Escuela Holy Ghost Parish (Fig. 1a) en Berkeley de A. Roth o México con la escuela en Los Pinos (Fig. 1b) de P. Ramírez Vázquez, A. Garduño y H. Boy.

Las medidas a tomar surgen del análisis y comparación de los informes presentados y van desde la estructura organizativa de la enseñanza en cada país, las repercusiones que la pedagogía moderna, desde Pestalozzi a Montessori[10], ha tenido en la concepción de las construcciones escolares, el hecho de tener en cuenta dentro de los planes urbanísticos la ubicación de escuelas analizando las áreas de influencia y su aproximación a las unidades residenciales de las ciudades o en medios rurales. Además se defiende la racionalización y estandarización de la construcción escolar a través de la construcción prefabricada, especialmente en aquellos países con una necesidad más urgente de construir escuelas.

Los ejemplos presentados para este primer Informe de necesidades muestran el retraso en el que se encontraba sumida España a nivel educacional. La escasez de escuelas y el gran número de niños sin escolarizar venía originada por una política educacional limitada basada en una estricta educación religiosa y por construcciones escolares ancladas en el monumentalismo de siglos anteriores, en absoluto acorde a los planteamientos y proyectos recogidos en el Informe de 1954.

No obstante, cabría hacer una puntualización, ya que el Concurso de Institutos Laborales organizado por el Ministerio de Educación Nacional en 1953 sirvió de oportunidad para poner en práctica ideas renovadoras en el ámbito español. En sus bases se descalificaba cualquier tipo académico y se podía leer entre otros aspectos:

> "la primordial importancia de la disposición orgánico-funcional del programa, de modo que los diferentes núcleos fundamentales del que consta el Centro tengan la forma, dimensión, orientación y emplazamiento más adecuados, según la función que deben cumplir"[11].

Fisac, con la experiencia generada tras la construcción en 1951 del Instituto Laboral de Daimiel[12], participó en la organización del concurso e invitó a Dunkel[13] a sentar las bases y orientar el fallo del concurso. Las propuestas ganadoras fueron presentadas por jóvenes arquitectos, que acabarían dedicando parte de su trayectoria profesional a la construcción de escuelas, como el madrileño José Antonio Corrales o el grupo catalán formado por Gili, Basso, Martorell y Bohigas. Estos últimos mostraron en su propuesta una rotundidad formal claramente seguidora de la línea iniciada por el GATEPAC durante la República.

La arquitectura española necesitaba un cambio y la arquitectura docente estaba propiciando los primeros pasos con sus propuestas para los Institutos Laborales. Además el viaje de Dunkel a España en 1953 fue significativo no solo por sus recomendaciones para el Concurso de Institutos Laborales sino también porque establecería las bases para los concursos escolares propuestos por el M.E.N. unos años más tarde.

LA BÚSQUEDA DE SOLUCIONES A NIVEL INTERNACIONAL Y LAS PRIMERAS PROPUESTAS ESPAÑOLAS

España entraría a formar parte de la U.I.A. el 10 de julio de 1955 en el IV Congreso de la U.I.A. realizado en la Haya, si bien ya había sido anunciado su aceptación hacia noviembre de 1954[14]. Este hecho a nivel arquitectónico, y el

10. Heinrich Pestalozzi (1746-1827), pionero suizo de la educación y pedagogía moderna, cuyos principios pedagógicos se basan en la armonía con la naturaleza y la libertad del individuo, la educación elemental y graduada y las actividades físicas. María Montessori (1870-1952), "humanista" italiana que ideó y redactó el "Método Montessori" en 1912, basado en la idea de que "La Educación no debería ser sólo impartir conocimiento, sino un nuevo camino hacia la realización de las potencialidades".
11. La *Revista Nacional de Arquitectura*, 1953 septiembre, n. 154, dedica este número monográfico al Concurso de Institutos Laborales de España con una introducción de Carlos Mª R. de Valcárcel, Director General de Enseñanza Laboral y una muestra de los proyectos presentados a concurso acompañado del Informe del arquitecto William Dunkel.
12. Miguel Fisac (1913-2006) construye en 1951 el Instituto laboral de Daimiel, considerado una de las primeras arquitectura españolas modernas de postguerra. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1953, n. 139, pp. 1-7, *Informes de la Construcción* 1955, n. 76.
13. William Dunkel (1983-1980), arquitecto suizo y profesor del Politécnico de Zúrich, desarrolló una importante labor como especialista escolar.
14. U.I.A., "U.I.A., Una nueva sección", *Revue de l'Union Internationale des Architectes*, 1954 noviembre, n. 4, p. 35.

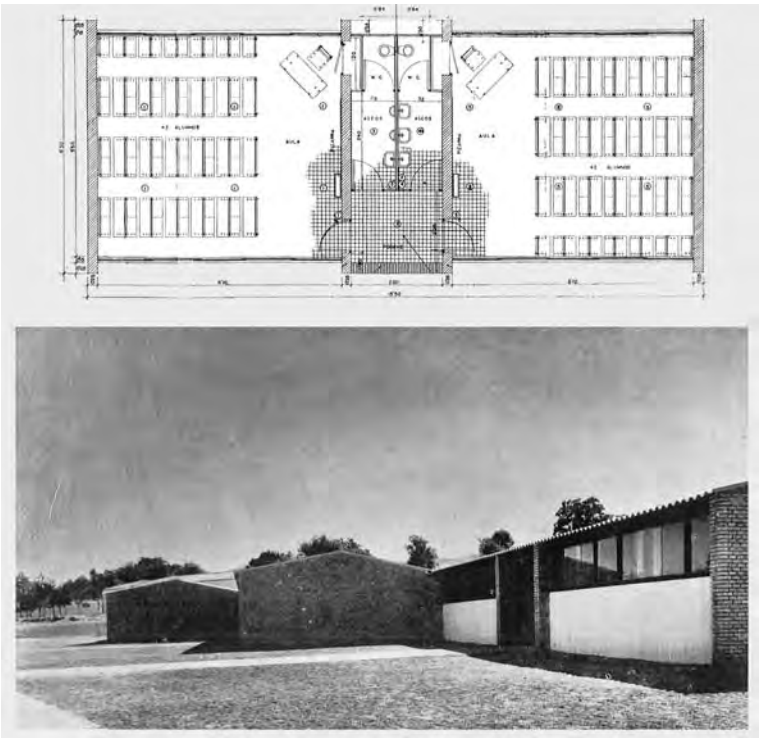


Fig. 2. Planta e imagen exterior de la Micro-Escuela de Rafael de la Hoz. *Revista Nacional de Arquitectura*, 1958, n. 204, pp. 3-8. Montaje.

retomar las relaciones internaciones a nivel político, propició un nuevo interés del Ministerio por resolver realmente el problema escolar[15], que se inició con la creación de unas nuevas normas técnicas que se denominaron "Proyecto Escuela Nueva"[16].

En 1956 España ya estaba atenta a lo que acontecía fuera de sus fronteras y tenía la intención de buscar soluciones para resolver la escasez de escuelas y la calidad de sus proyectos con propuestas más acordes a los nuevos tiempos. Para ello se redactó el I Plan Nacional de Construcciones Escolares de España, con Rubio García Mina como Ministro de Educación Nacional y Joaquín García Tena como Director General de Enseñanza Primaria.

Apoyados por los mecanismos políticos, los arquitectos españoles comenzaron a buscar referencias externas que les permitiesen establecer un contacto con el panorama internacional, así como retomar arquitecturas cuyo germen se había iniciado durante los años de la República[17].

Debido al éxito obtenido en el Concurso para Institutos Laborales se apostó por convocar el 3 de octubre de 1956 el I Concurso de escuelas rurales tipo[18], de carácter abierto y con influencia de dos textos de referencia, el redactado por Dunkel para el Concurso de Institutos Laborales y una sinopsis del texto de Roth "Elementos para una doctrina de la arquitectura escolar"[19]. Se buscaban modelos tipo de unidades escolares rurales, clasificadas en siete zonas climáticas. Si bien tuvo un gran éxito, pues se presentaron setenta y ocho proyectos, podríamos resumir el resultado del mismo como una tímida aproximación a las propuestas europeas. Aspectos como la búsqueda de una correcta orientación,

15. Desde el comienzo de la Dictadura en 1939, la construcción escolar se encontró prácticamente paralizada y se fomentó la escuela privada basada en la enseñanza católica con unos edificios que buscaban un Estilo Nacional cargado de monumentalidad.
16. El proyecto educativo "Escuela Nueva" no quedaba definido por una pedagogía concreta, sino por un conjunto de principios basados en la enseñanza religiosa y la familia, en la práctica del deporte, en inculcar la higiene y en cultivar la convivencia. Traducido a la arquitectura escolar tan solo venía definido por tres espacios fundamentales: las aulas, el área de juegos al aire libre y cubierto y los servicios higiénicos. BURGOS, Francisco, *La arquitectura del aula. Nuevas escuelas madrileñas, 1868-1968*, Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes, Madrid, 2007, pp. 132. El libro es el resultado de la Tesis Doctoral del mismo autor: BURGOS, Francisco, *Las nuevas escuelas madrileñas: fundamento, desarrollo y modernización del espacio escolar en Madrid*, ETSAM-UPM, Madrid, 1999.
17. Sería fundamentalmente el GATEPAC el grupo de arquitectos que intentó modernizar la situación escolar, no solo a nivel arquitectónico sino normativo. La Exposición Internacional de Escuelas Modernas, celebrada en Madrid en 1932 y Barcelona en 1933 enfrentó al grupo con la Oficina Técnica de Construcciones Escolares, que contestó con otra exposición y un ciclo de conferencias realizado en Madrid. La revista AC, dedicó el n. 9 a las escuelas y el n. 10 a la Escuela en la ciudad Funcional ilustrando ejemplos internacionales y propuestas propias.
18. "Concurso de escuelas", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1957, n. 183, pp. 21-22.
19. El texto quedaba acompañado por una selección de escuelas a nivel internacional. *Informes de la construcción*, 1952, n. 40, pp. 31-42.

la iluminación bilateral y la ventilación cruzada, el aula vinculada a un espacio exterior como extensión del aula o el uso de materiales prefabricados hacían patente el anhelo europeo. Rafael de La-Hoz[20] llevó al extremo, con su propuesta de Micro-escuelas[21] (Fig. 2), las bases del concurso. Aseguraba que, disminuyendo las dimensiones y utilizando elementos prefabricados, se podían construir un gran número de escuelas económicas con una rápida ejecución. Su propuesta fue llevada a cabo en la zona sur por la Diputación Provincial de Córdoba entre los años 1958 y 1965, construyendo más de 1.500 aulas.

En Mayo de 1957, se convoca el II Concurso Nacional de escuelas graduadas[22], que buscaba proyectos tipo de escuelas para entornos urbanos y que tuvo un carácter restringido. Las bases se reducían a definir dos zonas climáticas, zonas frías y lluviosas y zonas cálidas y buscaban soluciones para las escuelas de un solo sexo con seis grados y mixtas de doce grados con la inclusión en el programa de despacho de dirección y vivienda para conserje y un área cubierta exterior para las zonas lluviosas. Luis Vázquez de Castro[23], despuntó con sus propuestas al recibir cuatro primeros premios y tres menciones por la resolución de aspectos como la distribución, la adaptación al clima, la imagen formal y la economía de la ejecución.

Se construyeron escuelas por todo el país basados en las propuestas ganadoras, pero el resultado final dependió fundamentalmente de los arquitectos de la oficina municipal y su habilidad para adaptarlo al lugar. La propuesta presentada para climas cálidos (Fig. 3a) de Fernández-Huidobro y Pintado[24] fue el proyecto tipo que, bajo la supervisión de los arquitectos municipales del Ayuntamiento de Valencia Pedrós y Estellés, sirvió de modelo para la consecución del Plan Riada[25]. Se llegaron a construir hasta seis edificios escolares adaptando el proyecto tipo a las diferentes geometrías de los solares adjudicados (Fig. 3b).

A nivel internacional el problema estaba planteado pero no resuelto. En julio de 1957 se celebra en Ginebra la XX Conferencia Internacional de Instrucción Pública[26] por invitación de la "Bureau International de l'Education" en conexión con la UNESCO. En ella intervinieron 70 países con el fin de tomar medidas definitivas para la creación de aulas, fundamentalmente en aquellos países menos desarrollados. Uno de los aspectos más relevantes fue la recomendación de la estandarización y la producción en masa de elementos baratos y fácilmente transportables.

En febrero de 1958 se redacta, en la 6ª Reunión de la Comisión de Construcciones Escolares mantenida en Rabat, la "Carta de Construcciones Escolares"[27] con la finalidad de difundir, a nivel internacional, las recomendaciones acordadas por la Comisión desde el inicio de sus trabajos en 1951. La Carta no trataba de conseguir unas normas dimensionales o de tipo constructivo, ya que la multiplicidad de condiciones humanas, económicas y geográficas de cada país lo hacían inviable, pero sí establecer unos principios básicos concretos, partiendo del estudio de las escuelas de primer grado, por contener un mayor número de necesidades y de factores pedagógicos y económicos a satisfacer.

En cierta medida, el Plan aprobado por España en 1956, contemplaba algunos de los requisitos que esbozaba la Carta. La evaluación de las necesidades a partir de datos estadísticos o la ordenación urbanística de un plan escolar

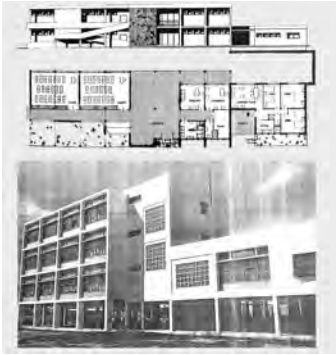


Fig. 3. a) Planta baja y alzado del proyecto tipo de escuela graduada para climas cálidos, presentada al Concurso de Construcciones Escolares de 1957, Rafael Fernández-Huidobro y Pablo Pintado Riba. "Concurso de prototipos para escuelas graduadas", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1958, n. 194, p. 7. b) Colegio Ausias March en Valencia. Imagen de época, José Pedrós. Boletín de Información Municipal de Valencia, 1967, n. extraordinario, pp. 44. Montaje.

20. Rafael de La-Hoz (1924-2000), se titula como arquitecto en 1951 por la ETSAM. Destaca su labor en la creación de las Normas Tecnológicas de la Edificación en 1971 y como presidente de la U.I.A. entre 1981 y 1985. Entre sus proyectos más emblemáticos cabría destacar el Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino de 1953 que recibió el Premio Nacional de Arquitectura de 1956 o el Edificio Castelar de 1975, ambos en Madrid.
21. "Micro-escuela", *Hogar y Arquitectura*, 1959, n. 19 y "Microescuelas", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1958, n. 204, p. 3.
22. "Concurso de prototipos para escuelas graduadas", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1958, n. 194, pp. 1-11.
23. Luis Vázquez de Castro, aprovechó el concurso para introducir la modernidad en las construcciones escolares, influenciado por la arquitectura que se desarrollaba en E.E.U.U. tras el viaje de estudios realizado. Posteriormente trabajaría como arquitecto escolar para el Ministerio de Educación Nacional junto a Mariano García Benito, con quién realizaría otro viaje a E.E.U.U. para visitar edificios escolares y universitarios.
24. "Concurso de prototipos para escuelas graduadas", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1958, n. 194, pp. 7-8.
25. Tras la riada que asoló Valencia en 1957, el 24 de Enero de 1958, se aprobó entre el Ministerio de Educación Nacional y el Ayuntamiento, un ambicioso plan de construcciones escolares. Boletín de Información Municipal de Valencia, 1967, n. extraordinario, pp. 44.
26. "Contribution à une charte des constructions scolaires" Laussane, Juin 1957. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1957, n. 72, pp. 2-3.
27. U.I.A., *Charte des constructions scolaires: elaborée par la Comission des Constructions Scolaires*, UIA, Paris, 1959.

definiendo aspectos, como la situación del edificio respecto al barrio, el número de habitantes por escuela o la distancia máxima a recorrer, entre otros, habían quedado establecidos entre arquitectos, pedagogos, médicos y sociólogos[28]. Faltaba poner en práctica la construcción de edificios escolares acordes a los planteamientos establecidos.

ESPAÑA Y SU PARTICIPACIÓN ACTIVA COMO REFERENTE INTERNACIONAL

En la 7ª Reunión de la Comisión, que se celebró en Bulgaria en 1960, se presentó un estudio comparativo de las escuelas rurales propuestas en diferentes países como Marruecos, México y España. La escuela rural presentada por Marruecos (Fig. 4a), desarrollada por el arquitecto francés Marozeau[29], agrupa en dos elementos de iguales proporciones el aula y la vivienda del maestro y aúna métodos constructivos tradicionales para los muros y la utilización de elementos prefabricados para la cubierta. México, que por primera vez participaba en una Reunión de la Comisión, presentó una propuesta de similares características a la marroquí (Fig. 4b). España presentó el proyecto de escuela de dos aulas separadas por servicios de De La-Hoz, que se basaban en la tipología de las micro-escuelas pero con dimensiones menos ajustadas y una disposición más lograda. El interés despertado por los proyectos presentados hizo enfocar la siguiente reunión de la Comisión hacia el estudio de la escuela rural.

Un cambio importante en la concepción de la arquitectura escolar a nivel internacional se produce tras la XII *Triennale di Milano*[30] dedicada a "la casa e la scuola". En ella se afrontan dos problemas concretos fundamentales, el de la casa y el de la escuela, enmarcados ambos desde tres aspectos: en el ambiente rural, en la periferia de las grandes ciudades y en el centro de la ciudad.

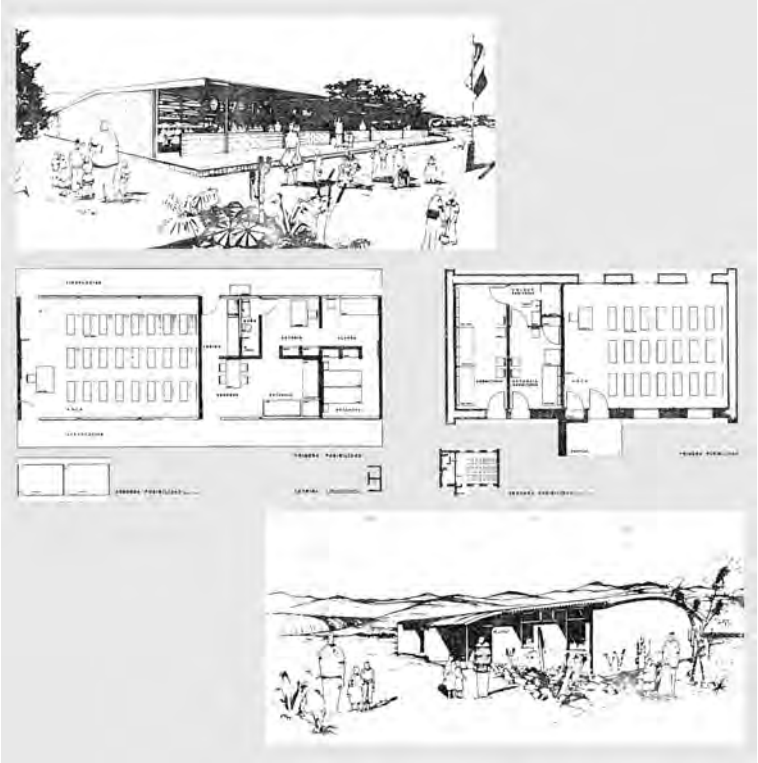
Por primera vez se otorgó el gran premio de la Trienal a dos edificios escolares: la escuela inglesa (Fig. 5) y el prototipo de escuela rural mexicana, ambas construidas in situ. Dos tipos enteramente opuestos de escuelas aunque ambos concebidos para ambientes rurales con sistemas prefabricados. La propuesta inglesa no trataba ya de resolver la escolarización sino de mejorar el ambiente y la calidad del edificio incrementando además las dimensiones de las aulas, mientras que en el caso de la escuela rural mexicana, como en otros países menos desarrollados, lo fundamental era la creación de escuelas, especialmente en aquellos sitios remotos y difícilmente accesibles, con construcciones de pequeña escala en las que además estuviese incorporada la vivienda del maestro.

Si bien no hubo representación española en la Mostra la difusión dada en diferentes medios, como la revista *Domus*[31], marcaría un antes y un después en la arquitectura escolar que trasladaría a nivel internacional la escuela inglesa[32] definida fundamentalmente por tres aspectos:

- el establecimiento de un modulo de un metro.
- la construcción estandarizada mediante sistemas prefabricados que permitiesen una mayor elasticidad para manejar libremente todos los elementos de la composición.
- la agrupación de aulas alrededor de un espacio común polivalente.

La experiencia inglesa quedaría reflejada en el cambio conceptual y formal que se produciría en las nuevas escuelas proyectadas. Oriol Bohigas[33] se referiría años más tarde a dicha influencia:

28. NAVARRO, Francisco, "Problemas arquitectónicos de un plan de construcciones escolares". Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Enseñanza Primaria. Construcciones Escolares. Curso organizado por el Gobierno Español en colaboración a proyecto principal de la UNESCO *"Extensión y Mejoramiento de la educación primaria en América Latina."* M.E.N. Madrid, 1962, pp. 30-31.
29. Jacques Marozeau (París, 1910-1964), desarrollo su labor como arquitecto desde 1935 en París hasta que en 1949 se trasladó a Marruecos como Arquitecto Adjunto del Jefe de Servicios de Urbanismo. Desde 1952 trabajó como Arquitecto del Ministerio Nacional de Educación de Marruecos, desarrollando una amplia labor por la arquitectura escolar del país.
30. La XII Trienal de Milán fue celebrada entre el 14 julio y el 4 de noviembre de 1960 en el "Palazzo dell'arte al parco" di Milano. Triennale di Milano: Esposizione Internazionale delle Arti decorative e industriale moderne e dell'architettura moderna PANSERA, *Anty. Storia e crónica della Triennale, Milano, Longenesi*, 1978.
31. "I padiglioni stranieri alla XII Triennale di Milano" *Domus, architettura, arredamento, arte*, 1960, n. 372, pp. 21-28.
32. El Plan de 1946 que se desarrolló en Inglaterra, recién terminada la segunda Guerra Mundial, puso un especial énfasis en la construcción nacional de escuelas. Desde 1957, se aplicaría el Sistema CLASP (Consortium of Local Authorities Special Programme) para edificaciones educacionales, como un ejemplo correcto de desarrollo de la producción masiva de edificios para el sector público, a través de la construcción con elementos prefabricados y modulares.
33. BOHIGAS, Oriol, "La escuela viva: un problema arquitectónico", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 1972, n. 89 Educación y Arquitectura Escolar II, pp. 34-38.



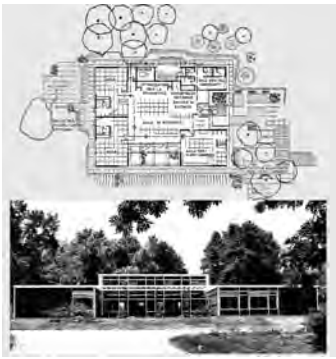


Fig. 5. Planta e imagen exterior de la escuela inglesa construida para la exposición de la XII Trienal de Milán de 1960. "Il padiglioni stranieri alla XII Triennale di Milano" *Domus, architettura, arredamento, arte*, 1960, n. 372, pp. 21-28.

Fig. 4. a) Escuela rural tipo de Marruecos por Jacques Marozeau b) Escuela rural tipo de México. *Cuadernos de Arquitectura México*, 1963 Junio, n. 8, pp. 4-9.

"Fue un paso decisivo para la mera definición tipológica y el punto de arranque para la sucesiva pérdida de importancia del aula y de la máxima consideración pedagógica de los espacios comunes que, a partir de entonces, han sido los temas fundamentales para la nueva arquitectura escolar…"

El equipo formado por Martorell, Bohigas y Mackay sería el que introduciría con mayor rapidez las nuevas variables en la arquitectura escolar española del momento. En el proyecto de la escuela "Sant Gregori" (Fig. 6a), el edificio se estructura alrededor de un espacio central polivalente donde desarrollar actividades docentes y de relación, además de servir como comedor o sala de actos. Las aulas, con independencia de la orientación, se organizan alrededor del espacio central. Resulta obvia la influencia si hacemos una revisión a las construcciones escolares realizadas pocos años antes por Martorell y Bohigas en proyectos como el grupo escolar "Baró de Viver"[34] (Fig. 6b).

El edificio, de esquema lineal y aulas servidas por corredor, mantiene una misma orientación de las aulas siendo acorde a los planteamientos arquitectónicos europeos iniciados con propuestas como la "Escuela de Bornheimer Hang" (1927) en Frankfurt de E. May.

La propuesta de la escuela Sant Gregori que no llegó a construirse, es un claro referente de experimentación para las obras construidas posteriormente por el Equipo MBM como la escuela Garbí o la Escuela Sant Jordi[35], también influenciadas por la experiencia americana de las escuelas *open space* con ejemplos como la Escuela Winnetka en Scardale.

34. El grupo escolar "Baró de Viver" se construye en Barcelona en 1956, en el marco del I Plan de Construcciones Escolares aprobado por el M.E.N. El edificio sigue un esquema lineal conformado por tres volúmenes independientes vinculados mediante pasarelas, dos de ellos con una distribución lineal de cinco aulas con separación de sexos y un tercero transversal a ellos donde se suceden los espacios comunes y de servicios. BOHIGAS, Oriol, José Mª Martorell, "Grupo escolar "Barón de Viver" en Barcelona", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 1963, n. 51, pp. 12-13.

35. La escuela "Garbí" en Esplugues de Llobregat de 1962, se desarrolla con un esquema que gira alrededor de un eje de comunicación y relación que, a mayor escala que en "Sant Gregori", resuelve las actividades colectivas generales y en donde los espacios de circulación desaparecen para convertirse en zona de explosión del aula. Espacios donde desarrollar otros tipos de actividades para pequeños grupos o individuales, pero siempre entendidos como ampliación del espacio-aula. El espacio central se concibe como un espacio difuso y permeable donde las actividades se desarrollan sin límites definidos. En la escuela "Sant Jordi" en Pineda de 1967, el edificio gira de nuevo entorno a un espacio central plurivalente en el que además se introduce la cubierta como itinerario de continuidad exterior al edificio. BOHIGAS, Oriol, "Obras y proyectos. Evolución de la tipología escolar de los últimos 15 años a través de la producción del taller M/B/M", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 1972, n. 89 Educación y Arquitectura Escolar II, pp. 39-49.

Fig. 6. a) Planta de la Escuela "Sant Gregori" en Sabadell de 1961 de Martorell, Bohigas y Mackay. b) Planta de la Escuela "Baró de Viver" en Barcelona de 1956 de Martorell y Bohigas. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, 1963, n. 51 Edificios culturales, pp. 40-43. Montaje.

La 8ª Reunión de la Comisión de Construcciones Escolares[36] de la U.I.A. se celebró en México entre el 14 y el 30 de Marzo de 1962, bajo la presidencia del arquitecto mexicano Ramírez Vázquez y con la presencia, entre otros, de Marozeau de Marruecos, Campbell de Reino Unido, Kloos de Países bajos, Vergara de México y los españoles Carlos de Miguel y Miguel Fisac.

La reunión se centró sobre tres aspectos: las escuelas rurales, el Centro internacional de Construcciones Escolares y la revisión de la "Nota en relación al desarrollo de las construcciones escolares" que se había redactado en 1959 durante el encuentro de Tel-Aviv. Los trabajos presentados y las conclusiones alcanzadas en la reunión mexicana de la Comisión de Construcciones Escolares, centrada en las escuelas rurales, asentó las bases junto a la de la Sección de la Vivienda y la Sección de Urbanismo para tratar el tema "La arquitectura en los países en vías de desarrollo" en el VII Congreso de la U.I.A. que se celebraría en la Habana en 1963.

Coincidiendo con la con la 8ª Reunión de la Comisión de la U.I.A., el Departamento de Arquitectura Mexicano del Instituto Nacional de Bellas Artes de México organizó una Exposición Internacional de Arquitectura Escolar[37] que se mostró en el Palacio de Bellas Artes de México. La exposición se dividió en tres temas, la arquitectura escolar internacional, la escuela rural en España, México y Marruecos y la arquitectura escolar en México.

Entre los ejemplos Internacionales presentados, España expuso dos propuestas de líneas diferenciadas:

36. U.I.A., "Compte rendu de la réunion de la Comission des constructions scolaires", *Revue de l'Union Internationale des Architectes*, 1962 junio, n. 15, pp. 24-29.

37. Tras la Exposición Internacional de Arquitectura Escolar se realizaron, en Agosto de 1963, una serie de conferencias en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, dentro del ciclo "Arquitectura Escolar internacional" del Departamento de Arquitectura del I.N.B.A. Intervinieron los arquitectos mexicanos Ruth Rivera, Enrique M. Vergara y Domingo García Ramos. "Arquitectura Escolar Internacional", *Cuadernos de arquitectura*, 1963, n. 8, México.

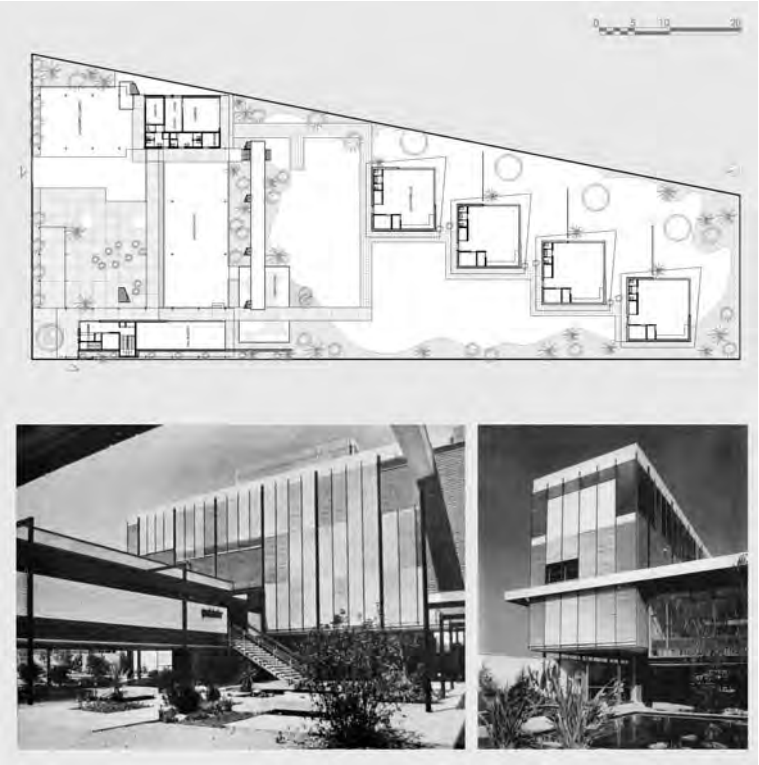


Fig. 7. a) Planta de la Escuela-Jardín Infancia en Valencia. Redibujo Amaya Martínez, 2007. b) Imágenes exteriores de la Escuela-Jardín Infancia en Valencia de 1958 de F. M. García-Ordoñez. L'Architecture d'Aujourd'hui 1961, n. 94. Montaje.

- El prototipo de micro-escuelas de De La-Hoz, a las que ya nos referimos anteriormente y que tendrían una notable influencia en la concepción de escuelas rurales sobre las que países, como México o Marruecos, habían trabajado.

- La obra más publicada del arquitecto García-Ordoñez[38], la Escuela Jardín-Infancia en Valencia[39] de iniciativa privada (Fig. 7), que organiza el programa en dos edificaciones: un volumen en forma de U, alrededor de un patio permeable sin límites definidos que libera gran parte de la planta baja para asegurar una mayor libertad visual. El segundo volumen lo forman los cuatro pabellones de infantil. El conjunto destacaría además por la reflexión realizada sobre la estructura, como elemento básico del proyecto moderno, y que caracteriza al edificio por su definición espacial, formalización y relación entre transparencia y opacidad[40]. Si bien esta obra es anterior al viaje que realizó a EEUU en 1960, el edificio denota la influencia de la arquitectura contemporánea que desarrollaban arquitectos como Neutra o Roth.

"The International Educational Building Conference"[41] realizada en el County Hall de Londres del 25 julio al 2 de agosto de 1962, estuvo presidida por el profesor Paulo de Berredo Carneiro, miembro del Consejo Ejecutivo de la UNESCO, y contó con la presencia del presidente de la U.I.A. Sir Robert H. Mathew, como miembro de la delegación gubernamental del Reino Unido y de R. G. Delsordo, en representación del presidente de la Comisión de Construcciones Escolares P. Ramírez Vázquez y Pierre Bussat del Centro Internacional de la Construcción Escolar[42].

38. Fernando Martínez García-Ordoñez nace en 1922 en Salas (Asturias) y se desplazo a Valencia tras finalizar los estudios de arquitectura en Madrid para trabajar en las obras del plan Sur de la ciudad. En 1960 forma GO-DB Arquitectos junto a Juan Maria Dexeus Beatty, desarrollando una interesante labor de investigación en prefabricación, así como obras como la Parroquia del Mar en Jávea que recibió el Premio Nacional de Arquitectura de 1969.

39. El colegio Guadalaviar, sería su opera prima y contó con una gran difusión en diferentes revistas nacionales como *Informes de la Construcción*, 1960, n. 125, y *Cuadernos de arquitectura y Urbanismo* 1963, n. 51 y en publicaciones a nivel internacional como *l'Architecture d'Aujourd'hui* 1961, n. 94 (le dedicó un reportaje que concluía con la frase: "école de grande qualité") y *The Architect & Building News*, 1963 n. 244/4. El edificio, incluido desde 1996 en el Registro Docomomo Ibérico, ha sido recientemente presentado al registro Docomomo Internacional.

40. Para un análisis más detallado del edificio se puede consultar la Tesina de Master Oficial "Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura" del Programa de postgrado del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPC: MARTINEZ, Amaya, *Valores modernos en la arquitectura docente. Valencia, tres colegios: Guadalaviar, Alemán y Pureza*, ETSAB-UPC, Barcelona, 2007.

41. U.I.A., "Conférence Internationale sur la construction scolaire", *Revue de l'Union Internationale des Architectes*, 1962 septiembre, n. 16, pp. 2-5.

42. El 8 de diciembre de 1961 se crea en Laussane el "International Centre for School Building", cuyo comité inicial estuvo compuesto por los arquitectos J. Marozeau, arquitecto del Ministerio de Educación Nacional, Rabat, y antiguo presidente de la Comisión de Construcciones Escolares; G. Wilhem, Suttgart, miembro de la Comisión de Construcciones Escolares; J. Prouvé, ingeniero, París; P. Aubert, inspector de escuelas, Laussane; L.E. Gibbon del Ministerio de Educación de Londres. U.I.A., *Revue de l'Union Internationale des Architectes*, 1962 marzo-abril, n. 14, pp. 26-27.

La conferencia, tenía como premisa de partida estudiar la vía para compartir, entre todos los países, los recursos profesionales, técnicos y administrativos disponibles para la realización de los programas de construcciones escolares. Fue considerada como la mayor y más representativa conferencia organizada para debatir las construcciones escolares, y en ella participaron 136 delegados de 59 países, entre los que estuvo España, con una participación de 60 arquitectos, y 16 observadores de organizaciones nacionales e internacionales.

Entre otros aspectos se acordó organizar el estudio de soluciones originales a través del desarrollo de proyectos, proporcionando el resultado de dichos estudios a los países o regiones que los requiriesen para guiarlos en el desarrollo de programas educacionales y construcciones escolares, reunir un listado actualizado de proyectos y establecer un listado de especialistas para satisfacer la demanda de asistencia, así como organizar cursos específicos en temas escolares.

En definitiva, las diferentes reuniones que celebraran la Comisión de Construcciones Escolares de la U.I.A., así como otros congresos escolares, marcaron el punto de partida para la resolución de la problemática escolar a nivel internacional. Exposiciones como la de la XII Trienal de Milán o la Exposición Internacional de Arquitectura Escolar de México, manuales como el de Roth y el interés de las revistas por mostrar las últimas realizaciones internacionales como *L'Architecture d'Aujourd'hui,* permitieron difundir las arquitecturas escolares más innovadoras del momento.

Desde la visita de Dunkel para la el Concurso de Institutos Laborales, a principios de los cincuenta, a la asistencia de arquitectos españoles como Gutiérrez Soto, Fisac o Carlos de Miguel a las reuniones de la Comisión de Construcciones Escolares entre 1956 y 1962, junto a los viajes profesionales de Vázquez de Castro o García-Ordoñez a E.E.U.U. permitieron introducir el lenguaje moderno en la arquitectura escolar española y a la vez transmitir la experiencia generada para marcar finalmente una referencia como sucedería con las obras de De La-Hoz, García-Ordoñez o Martorell, Bohigas y Mackay.

Viajes de ida y vuelta que llevaron la innovación y la modernidad, a través de las nuevas escuelas, a todo el ámbito nacional.

LOS NECESARIOS VIAJES TÉCNICOS DEL CAPITOL

César Martín Gómez, Natalia Mambrilla Herrero[1]

Cuando el Marqués de Carrión decidió que debían ser Luis M. Feduchi y Vicente Eced los arquitectos del futuro edificio Capitol, lo hizo, entre otras razones, porque era el proyecto que ofrecía una imagen más 'moderna' en el Madrid de inicios de la década de 1930, de entre todas las que se presentaron al concurso que él mismo había promovido.

Sin ánimo de elucubrar sobre la tantas veces discutida estética mendelsohniana del edificio, esta comunicación se centra en la componente técnica del edificio, ya que para transmitir la imagen de "modernidad" que solicitaba la Propiedad, además de las cuestiones formales, los arquitectos 'tenían' que implantar la tecnología más adelantada del momento en el edificio para su disfrute por parte de los usuarios del cine, el hotel y las cafeterías que conformaban el programa del Capitol.

No obstante, en aquellos momentos, en un país sumido en graves problemas económicos y sociales, los arquitectos tuvieron que ir al extranjero para validar sus conocimientos técnicos (en algunos casos, tan solo intuiciones) con las experiencias construidas fuera de España. Es decir, no buscaban deslumbrarse con la arquitectura en boga, sino que necesitaban viajar para conocer de primera mano la tecnología que iban a emplear.

Por tanto, esta comunicación analiza la influencia que los viajes técnicos tienen en la génesis de proyectos arquitectónicos como el del Capitol, con una alta carga innovadora, tanto en términos constructivos como estructurales y de instalaciones.

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Sobre el viaje de Feduchi y Eced al extranjero se sabe muy poco. Esto es así porque ni los arquitectos, ni el resto de fuentes consultadas, apenas han conservado con el paso del tiempo documentación relativa al viaje[2].

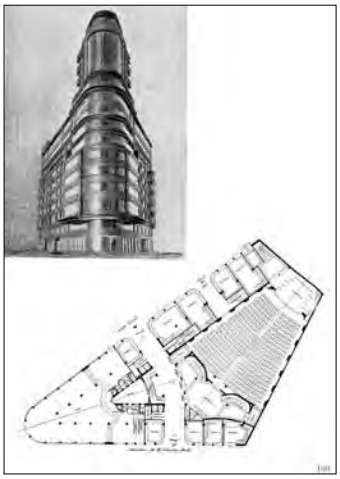
Para validar algunas de las hipótesis que se exponen, se cruzarán diferentes fuentes de información que si bien no confirman con absoluta certeza lo expuesto, sí permiten acercarse indirectamente a la realidad de lo entonces acontecido.

La comunicación se centra principalmente en las instalaciones que forman parte del edificio. Esto es así por dos razones:

1. Los autores deben un reconocimiento expreso a José Ignacio Feduchi Benlliure, sin quien hubiera sido imposible la preparación de esta comunicación.

2. Luis M. Feduchi era una persona que no tenía especial afán por guardar información que él considerase innecesaria, y tiraba todo lo que no le servía, por lo que no se conservan más documentos de los viajes que realizaron que una tarjeta postal con un croquis del edificio dibujado en la parte posterior de la misma, y unos apuntes de viaje mezclados con notas de carácter personal. De Vicente Eced no se ha logrado obtener ningún dato ni sobre estos viajes, ni sobre su conocimiento de la arquitectura y la ingeniería extranjeras.

Stand de Benito Delgado, con muebles de Rolaco, para una Feria de electricidad, 1930 (Archivo I. Feduchi).
Puede apreciarse cómo, incluso antes del concurso del Capitol, este pequeño stand anticipa el lenguaje formal y los recursos técnicos (en este caso, la preocupación por la iluminación) que más adelante se utilizarán en el edificio.



Vista del proyecto de concurso presentado por Luis M. Feduchi y Vicente Eced. Esta documentación del edificio se realizó antes del viaje a Alemania y confirma, por tanto, cómo los arquitectos no realizaron estos viajes para validar un proyecto, pues éste ya estaba resuelto en términos formales, sino para ahondar en el conocimiento técnico que debían implantar en el mismo.

- En primer lugar, porque las instalaciones que requiere la arquitectura conforman la punta de lanza de la tecnología implantada en los edificios[3].

- En segundo término, apenas se tienen datos adicionales de los sistemas constructivos y estructurales, mientras que de las instalaciones, se cuenta con la memoria original del proyecto, así como con diversos planos que han servido para recapitular parte del proceso proyectual del Capitol.

ANTES DEL VIAJE

Previamente a la descripción de los viajes al extranjero que realizaron los arquitectos, procede comentar las siguientes cuestiones.

Para Luis Feduchi, el viaje al extranjero por el Capitol no fue el primero que realizó fuera de nuestras fronteras, pues viajó con cierta frecuencia a París para conocer las influyentes corrientes art-déco todavía en vigor en Madrid, a lo cual contribuyó su conocimiento de la lengua francesa (hay que precisar que, sin embargo, no hablaba alemán).

Evidentemente, qué conocía del extranjero se puede saber también a través de su biblioteca personal, en la cual se conservan, entre otras, las siguientes publicaciones:

- La edición de 1927 del manual de Neufert (con el sello de la librería Inchausti).
- La revista alemana *Bauwerk*, a la que estaba suscrito, y de la que se conserva en el archivo Feduchi varios números, aunque Luis las desmontaba, tiraba los anuncios y guardaba solo los artículos que le interesaban, archivándolos por temas.
- También estaba suscrito a *L'architecture d'Aujourd'hui*, una revista en la que aparecían numerosos diseños de mobiliario que tanto pudieron influir en algunos de sus diseños.
- En su archivo personal también se conservan otras revistas francesas contemporáneas sobre muebles, pero éstas fueron compradas de forma aleatoria.

Aunque esta comunicación no pretende analizar las corrientes arquitectónicas del momento en Madrid, las relaciones profesionales de Feduchi en este entorno, también permiten encauzar sus inquietudes antes del viaje.

Así, Luis Feduchi fue amigo de Fernando Mercadal quien, por su relación con el GATEPAC, le transmitía las tendencias del resto de Europa. Además, como hablaba alemán, en las reuniones periódicas que mantenían varios arquitectos madrileños amigos, Mercadal les traducía el contenido de las revistas. En este círculo de amistades, Feduchi frecuentemente intercambiaba revistas técnicas francesas con Rafael Bergamín.

También ha de reseñarse que trabajó con Gutiérrez Soto en el cine Callao, desde octubre de 1928 hasta agosto de 1929, lo que le permitió estudiar las publicaciones extranjeras que llegaban al estudio.

Por último, Luis Feduchi colaboró durante muchos años con su amigo Benito Delgado , y lo hizo antes, durante y después del Capitol. Benito Delgado[4] se dedicó incluso a la importación de elementos técnicos de su área[5], por lo que se puede pensar que su perfil innovador tuvo que ejercer una notable

3. Cfr. MARTÍN GÓMEZ, César. *El aire acondicionado como factor de diseño en la arquitectura española*, Tesis Doctoral, 2009. Documento inédito.
4. Ingeniero industrial. Redactor y ejecutor del proyecto de electricidad e iluminación del Capitol. Sobre la instalación de iluminación del Capitol puede decirse que cuenta con la particularidad de incorporar tecnología alemana muy avanzada para la época, la cual permitía la disminución progresiva de las luces de la sala principal para acostumbrar al ojo a la oscuridad antes de la proyección.
5. Por ejemplo, Benito Delgado fue de los primeros en implantar el uso de la fluorescencia en España.

influencia en los viajes que realizó al extranjero Feduchi ya que, incluso en alguna ocasión, los realizó acompañado del propio Benito Delgado.

EL VIAJE

Al no conservarse apenas documentación sobre los viajes realizados, fundamentalmente el testimonio de Luis Feduchi a sus hijos, tan solo se puede suponer qué vieron y visitaron.

Los datos ciertos de la cronología de estos viajes, acompañados de otros antecedentes relacionados con el Capitol, serían los siguientes:

- 1930, Junio. Fallo del concurso del edificio Capitol.
- 1930, Agosto. Luis Feduchi viaja a Alemania durante 10 días. Se desconoce si solo o con Vicente Eced.
- 1931, 12 de Abril. Comienzan las obras del Capitol.
- 1931, 14 de Abril. Se proclama la República.
- 1931, Agosto. Luis Feduchi viaja a Bilbao con el contratista *Macazaga*, para resolver problemas relacionados con la estructura, y diversos temas de la obra. En esos momentos se produjeron muchas huelgas, y se llega a pensar que no podría finalizarse el edificio.
- 1931, Octubre. Luis Feduchi viaja a París con José María Peña[6], para comprobar si la fachada se construirá finalmente en ladrillo o en piedra (como en el proyecto original). Durante este tiempo, también estudia diversos diseños ingleses de acústica, aunque no le convencen (en el Archivo Feduchi se conservan planos ingleses de la época), y también se desconoce si viaja a Londres o no.
- 1932. Luis Feduchi viaja a Alemania con Benito Delgado durante 8 días en los que visitan Hamburgo y Ámsterdam. Se cree que también llegan a Berlín, pero no se tiene constancia documental. Visitan 28 salas de espectáculos tal y como se indica en una de las notas manuscritas aquí reproducidas.
- 1933. A finales de verano viaja a Alemania con Constancio Ara[7], Benito Delgado y José María Peña para conseguir información adicional para la redacción de los planos definitivos de las instalaciones.
- 1933, 15 de Octubre. Se inaugura el Capitol.

A pesar de la evidente relación estética del Capitol con la arquitectura mendelsohniana, en ninguno de estos viajes los arquitectos conocieron a Mendelsohn.

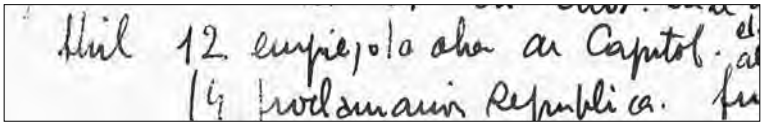
De hecho, tampoco asistieron a la conferencia que había impartido en octubre de 1929 en la Residencia de Estudiantes de Madrid, ni tampoco a las que dieron otras figuras internacionales de la arquitectura del momento, pues eran arquitectos que no estaban preocupados por conocer la obra o los proyectos que los arquitectos 'estrella' del extranjero, pudieran presentar al visitar Madrid.

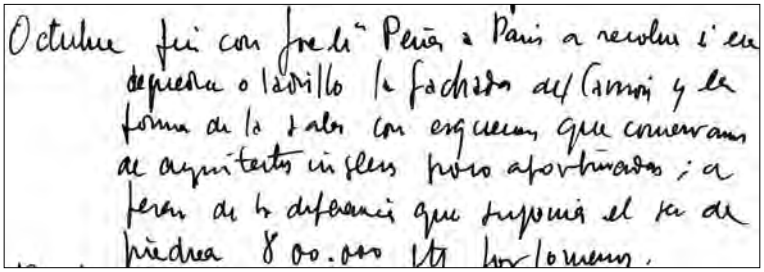
De sus viajes, Luis Feduchi se trajo, al menos, tres libros en alemán. Uno sobre cines y teatros, otro sobre escuelas y el último sobre arquitectura del vidrio (los tres editados en 1931):

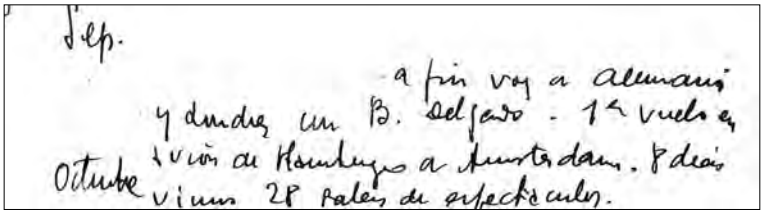
- *Lichtspielh'a'user, tonfilmTheater.*
- *Der Neue Schulbam, im inund ausland von Julius Vischer. Grunlagen/ Techinick/ Gestaltung.*
- *Glass, im bam und als gebrauchsgegenstand.*

6. Secretario del Marqués de Carrión.
7. Responsable de la instalación de aire acondicionado.

Notas manuscritas que Luis Feduchi escribió a modo de diario.
Estas notas no conforman en modo alguno un 'diario de viaje' al uso, sino que están redactadas en folios que alternan notas profesionales con personales, por lo que aquí solo se han reproducido tres de las notas que tienen relación directa con el Capitol. De arriba a abajo, las fechas de las mismas son: 12 de abril de 1931; octubre de 1931, y septiembre - octubre 1932.


Abril 12. empiezo la obra del Capitol.
14 proclamación República.


Octubre fui con Fra Pena a París a revisar si era
piedra o ladrillo la fachada del Capitol y la
forma de la sala con esquemas que conservamos
de arquitectos ingleses pero aprobados; a
pesar de la diferencia que suponía el ser de
piedra 800.000 ptas los 10 meses.


Sep.
a fin voy a Alemania
y Londres con B. Delgado. 1ª vuelta en
avión de Hamburgo a Amsterdam. 8 días
Octubre vimos 28 salas de espectáculos.

Además de estos viajes para conocer la tecnología de los edificios, ha de lanzarse la posibilidad de que también trataran de aprovecharlos para conocer de cerca alguno de los "grandes trasatlánticos de la época […] [ya que Luis Feduchi estaba] muy interesado en la decoración marítima, intento que no pudo llevar a cabo"[8].

LOS VIAJES Y EL EDIFICIO CONSTRUIDO

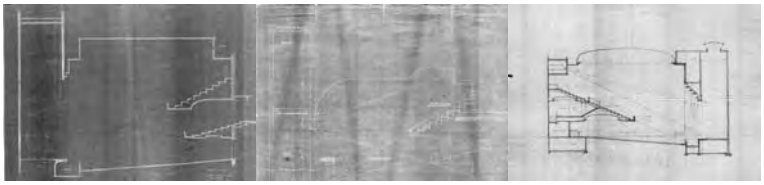
Tratar de dilucidar qué elementos del Capitol se generaron en los viajes realizados por los responsables de su desarrollo (y no se está hablando solo de los arquitectos) es una labor que, más allá de la anécdota histórica, no tiene interés, pues todo proceso proyectual se alimenta en el tiempo de las influencias diversas que reciben sus autores de la sociedad, de las revistas del momento, las que implican los condicionantes económicos...

Sin embargo, cuando nos referimos a los sistemas técnicos, al ser éstos fácilmente identificables por ser comercializados a través de patentes, empresas... permiten trazar el recorrido de las influencias que se reciben de otros países, y el modo en que se entrelazan con el proyecto arquitectónico, estableciéndose una metodología de trabajo que bien puede utilizarse en el momento actual.

A continuación, se exponen –procedentes de diversas fuentes– distintos aspectos técnicos del edificio, que permiten abarcar el amplio panorama de influencias extranjeras que se materializaron en el Capitol:

- En la memoria, los arquitectos justifican la instalación de aire de la sala principal diciendo: "Pensamos dotar al cine de una instalación completa para la perfecta ventilación y refrigeración constante del aire de la Sala, por la que se consigue mantener en el ambiente el llamado 'clima artificial de Primave-

8. FULLAONDO ERRAZU, Juan Daniel. *Los muebles del Capitol*, B.D. Ediciones de Diseño, 1980, p. 17. De hecho, años más tarde, Feduchi diseñaría asientos para los trenes *Talgo* y los aviones de *Iberia*.



En el Archivo Feduchi se conservan tres planos relacionados con el extranjero (de izquierda a derecha):
- Estudio de visibilidad de la sala principal del Capitol, fechado en octubre 1930.
- Estudio de visibilidad, muy similar al anterior, sin fecha ni autores, con anotaciones en inglés y escala gráfica en pies.
- Sección (¿estudio de la sala principal del Capitol?), sin fecha, con escalas gráficas en metros y pies. Aunque aparece claramente la anotación 'London' debajo del autor, no se ha conseguido establecer quién es el mismo.

Arriba: Anverso y reverso de una tarjeta postal con los almacenes Schocken (E. Mendelsohn, Stuttgart, 1928) y en la que Luis Feduchi dibujo un croquis del Capitol.

ra', como existe en numerosos cinematógrafos del extranjero. El sistema consiste en la renovación del aire de la Sala, absorbiendo el aire viciado e inyectando aire nuevo o purificado con una temperatura y un grado de humedad especiales, todo ello conseguido por medios automáticos. Al efecto disponemos los espacios necesarios para las instalaciones y conducciones, y una toma de aire puro de 4 metros cuadrados por uno de los lados del escenario"[9].

- "Los departamentos de servicios enumerados se ventilan por chimeneas de ventilación del estilo de las adoptadas en los hoteles modernos"[10].

- El aire acondicionado que se suministraba a la sala "era constantemente renovado y purificado", controlando la temperatura y la humedad "por medio de un sistema de ventilación similar al instalado en los cinematógrafos 'Paramount' y 'Olimpia' de París, 'Kammerland', 'Universium' y 'Ufa' de Berlín, en otros muchos ingleses y en casi todos los norteamericanos"[11].

- También señalan los arquitectos en su memoria, que el telón de acero que utilizan para separar el escenario del patio de butacas, ya se empleaba en teatros de Francia y Alemania, aunque no dan detalles sobre las referencias que han visto.

- Lo ascensores que se utilizaron empleaban tecnología alemana, con una velocidad superior a la usual en el Madrid de aquel entonces[12].

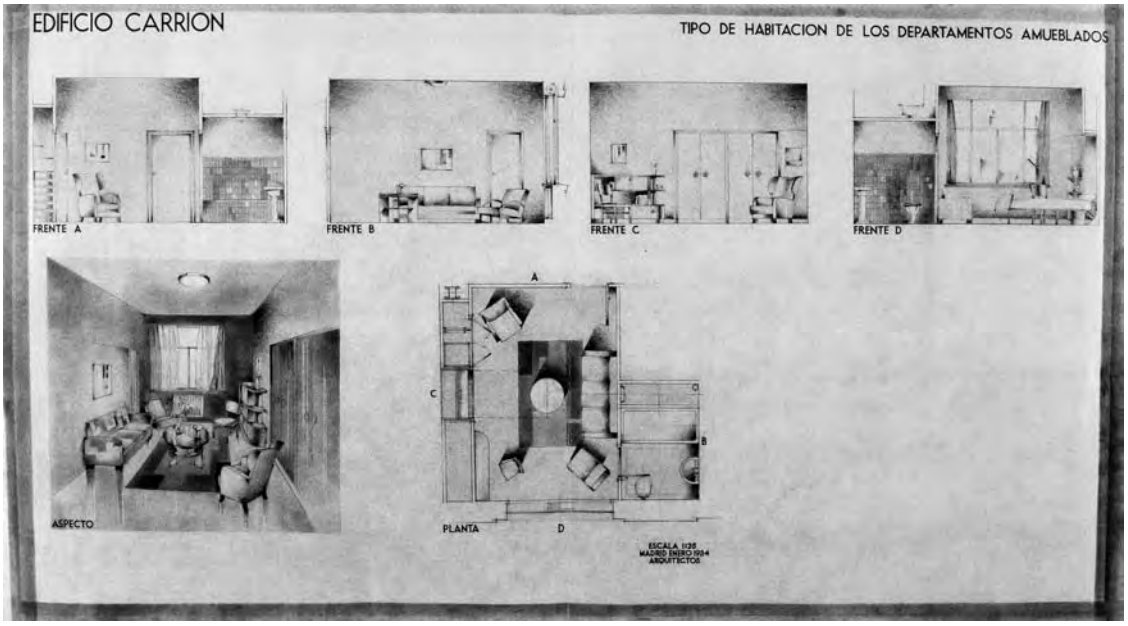
A estos puntos exclusivamente técnicos, hay que añadir la relación directa del mobiliario que se diseñó y construyó en el Capitol, con el mobiliario extranjero. Así, la empresa Rolaco-MAC que se creó en Madrid en 1932 (y participada por Luis Feduchi), fue la primera marca española dedicada a la producción de muebles de tubo curvado, siguiendo los modelos centroeuropeos. Pese a la falta de tecnología adecuada, lograron curvar el tubo metálico con eficacia, mediante su relleno con plomo líquido o arena. Gracias a ello se convirtió en la primera empresa española que consiguió un contrato con Mies van der Rohe para fabricar y distribuir sus sillas, lo que le reportó un gran éxito comercial, que se vio incrementado con la importación de maquinaria moderna. Esta situación provocó incluso un pleito de la empresa Thonet, que les acusaba de haber copiado y variado el diseño de una silla de Breuer[13].

EPÍLOGO

El edificio Capitol es una referencia de la historiografía española, y como tal está rodeada de relatos y suposiciones de lo qué pasó y no pasó durante su ejecución. Esta comunicación pretende haber arrojado toda la luz y las explicaciones posibles en torno a la trascendencia que pudieron tener los viajes de los arquitectos en la creación del Capitol.

Para ello, hay que considerar la importancia que tiene el estudio y análisis de las fuentes, y la necesidad imperiosa de examinar y confrontar muchas de las verdades pacíficamente aceptadas como válidas con el transcurso del tiempo.

9. Memoria del Proyecto. Madrid, 14 de enero de 1931.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. Archivo Feduchi.
13. Cfr. VVAA. *Diseño Industrial en España*, responsables de la edición Daniel Giralt-Miracle, Juli Capella y Quim Larrea, 1998, p. 23.



Planta amueblada de uno de los apartamentos del Capitol (enero 1934).

En el plano conceptual, con esta comunicación se ha pretendido mostrar cómo los viajes que realizaron los implicados en la realización del Capitol, fueron viajes de importación de tecnología desde el extranjero (no solo de Alemania) a España, empleando la técnica más moderna disponible en ese momento en el mercado.

Es más, puede decirse incluso que, tal vez, sin estos viajes, el Capitol no hubiera existido.

LA LIBRERÍA DEL CSIC DE FISAC, UN SOUVENIR SUECO EN MADRID

Jorge Losada Quintas

> "En construcción avanzada, la librería para el CSIC de Fisac (1949-50), y el pueblo de colonización de Esquivel (1948-52) de Alejandro de la Sota, próximo a Sevilla, realizadas todas ellas por arquitectos graduados después de la guerra civil. En dichos trabajos, se advierte, si no una clara y radical intención innovadora, al menos la preocupación por establecer un lenguaje al margen de los postulados y de las "ideas-símbolo" más representativas del nuevo orden político. Desde puntos de partida diversos –afán de simplificación, planteamientos de orden constructivo, exigencias funcionales e incluso desde propósitos decididos y conscientes de renovación– se va logrando una progresiva incorporación a los conceptos y las formas vigentes más allá de nuestras fronteras"[1].

Carlos Flores le dedicaba estas palabras –entre otros proyectos– a la librería de Miguel Fisac para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en su célebre *Arquitectura Española Contemporánea*. Esta alusión en la primera página del segundo tomo, que comprende una vasta colección de imágenes apologéticas de la modernidad de los años cincuenta, indica su consideración de vanguardia. En tanto que la obra de Flores tenía un sentido operativo, no analizaba detenidamente estos proyectos de modernidad incipiente, sino que los utilizaba como expresión elocuente de un cambio de sensibilidad arquitectónica con un fin aleccionador y casi propagandista. De ahí que la valoración de estos nexos entre décadas sea, al tiempo, positiva y vaga.

La ubicación del proyecto en el libro de Flores es sintomática de su condición de charnela entre dos periodos diferenciados. La librería de Fisac representa, por un lado, la superación de un periodo extraviado en la búsqueda de esas "ideas-símbolo" del nuevo régimen, caracterizado por la recuperación historicista y el método académico. Pero, por otro lado, tampoco llega a formar parte del conjunto apoteósico que se propone como nueva vía arquitectónica y que corresponde a la reincorporación española al movimiento moderno. Este posicionamiento hace que el proyecto caiga en tierra de nadie a pesar del elogio que supone ser considerado una de las obras más "estimables" de los últimos cincuenta años.

En *Arquitectura de siempre: Los años 40 en España*, Lluís Domènech reelabora la historia de este periodo convulso en clave continuista, en un intento denodado de superar aquellos relatos que habían generado una imagen canónica de la arquitectura española mediante un aparato excluyente, entre ellos el de Flores. Sin embargo coincidía en la identificación de Fisac como adalid del cambio[2]. Si en el libro de Flores la librería era símbolo de ruptura, en el de Domènech Fisac ilustra con sus obras la trabazón entre ambas décadas[3].

1. FLORES, C., *Arquitectura Española Contemporánea*, 2ª edición 2 vol., Madrid, Aguilar, 1989, Tomo 2, 7-8.
2. "En el cambio general que, a partir del 48 y 49, se nota en la arquitectura madrileña hacia una versión moderna de la arquitectura, es notoria la participación de Miguel Fisac, al que hemos visto desarrollar un trabajo de publicista en el "Boletín de la Dirección General de Arquitectura"." DOMÈNECH GIRBAU, L., *Arquitectura de siempre: Los años 40 en España*, Barcelona, Tusquets, 1978, 103.
3. "El prestar interés a la arquitectura de los años 40, superando un cierto consenso crítico, que ha visto a esta etapa como un hecho cerrado y reaccionario, situado entre los periodos progresistas de la República y la reimplantación del Movimiento Moderno en España, a principios de los 50, creo que no proviene tanto de una intención ideológica, emparentada con la tendencia de las últimas escuelas historiográficas y criticistas, dinamitadoras de las míticas bases del Racionalismo, como de una reflexión ligada a la propia práctica profesional". DOMÈNECH GIRBAU, L., *Arquitectura de siempre: Los años 40 en España*, Barcelona, Tusquets, 1978, 7.

Fig 1. Propileo de entrada a la Colina de los Chopos, Instituto de Edafología, 1944.

Incluye bajo el epígrafe *La capital imperial* una revisión de su obra que se remonta al año mismo de su licenciatura e indica el momento concreto del cambio:

> "Es a partir de 1946 cuando Fisac, decididamente, aborda el tema de un nuevo lenguaje, y la arquitectura premonitoria, por lo espiritualizada y sencilla de la Iglesia del Espíritu Santo (1942), se desarrolla, tamizada y arropada por la sapiencia de un mundo nórdico, empírico, a-culturalista y artesano. […] Fisac, antes de acabar la década de los 40, abre el camino hacia temas que tendrán pleno desarrollo en los años 50 (el realismo y el empirismo de los materiales naturales y opacos frente al abstractismo y a la modulación de lo artificial y vítreo) y que constituirán uno de los focos principales en la dinámica interna de la arquitectura moderna desarrollada por la siguiente promoción"[4].

Sin embargo el texto no precisa en qué obra cristalizan estos avances. Si bien, por la fecha, se puede pensar en el Instituto de Óptica *Daza Valdés* (1948), en el que Domènech reconoce una influencia nórdica *"vía Asplund"*. Las obras de Fisac materializan, efectivamente, la ansiada costura de ambas décadas, sin embargo le falla a Domènech la última puntada. El espacio marginal que ocupa la librería en el libro de Flores unido a este olvido parece haber condenado de manera definitiva a este proyecto a un plano secundario, o directamente a no ocupar ninguno, en los relatos históricos posteriores.

ANTES

> "Procuremos excitar en las almas vecinas estos impulsos migratorios. Goethe decía que quien quiera entender al poeta debe trasladarse a la tierra del poeta. La recomendación es más aguda de lo que a primera vista parece y vale para todas las artes"[5].

Es paradójico que sea Ortega quien exprese tan lacónicamente la necesidad de visitar la "*tierra del poeta*" para comprenderlo. Al explicar sus propias ideas en torno al arte, el aprendizaje y el viaje, Ortega introduce hábilmente la cita del maestro alemán; y lo hace porque, consecuentemente, le comprende bien[6]. Sabedor de su deuda para con Goethe la hace explícita. En arquitectura, y quizá con mayor motivo, también se hace necesario el viaje para estudiar las obras en su contexto, bajo su circunstancia, para decantar lo esencial. Fisac intuía un maestro en Asplund, pero lo encontró sólo cuando se trasladó a Suecia.

A pesar de aborrecer y combatir el diagnóstico de la deshumanización del arte, Fisac compartió con Ortega esta mirada hacia el norte, hacia el continente en primera instancia, y esta atracción "*por toda palpitación de horizontes*"[7] después, que se manifestó a modo de viajero infatigable y curioso. Hasta el punto que afirmaría:

> "[…] fui construyendo mi forma personal de entender la Arquitectura, sin otros maestros que el estudio directo de los edificios que conocí en los muchos viajes que he realizado por todo el mundo. Ver y pensar han sido las dos coordenadas que han determinado el punto concreto de mis conocimientos sobre la Arquitectura"[8].

Pero el enaltecimiento de la visita como método empírico de acercamiento a la arquitectura también rezuma un resentimiento quejumbroso hacia la enseñanza recibida en las aulas. Este proceso de aprendizaje autodidacta se solapa con su producción para el CSIC. En sus primeros años, anteriores al viaje, su obra acusa influencias transmitidas a través de otros canales.

4. DOMÈNECH GIRBAU, L., *Arquitectura de siempre: Los años 40 en España*, Barcelona, Tusquets, 1978, 106.
5. ORTEGA Y GASSET, J., "La verdad no es sencilla", *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Colección Austral Espasa Calpe, 218.
6. Entre 1905 y 1907 Ortega residió en Alemania y realizó estudios en Leipzig, Berlín y Marburgo con el mismo fin de asimilar el pensamiento europeo y adaptarlo a las circunstancias españolas.
7. *"¿Puede tener el arte más alta misión en la vida que esta de permitirnos una evasión visual de lo cotidiano, de lo que ya somos y ya sabemos? Tal vez lo que más vale en el hombre es el instinto de explotación: ese afán de fuga que le lleva a escapar de sí mismo, esa oscura inquietud que le acomete, de pájaro emigrante atraído por toda palpitación de horizontes. Alguien ha dicho que vivir es querer vivir más, apetito de ampliación, un descontento difuso y sin tristeza, divino descontento que es como un amor sin amado y como un dolor de miembros que no tenemos".* ORTEGA Y GASSET, J., "La verdad no es sencilla", *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* Colección Austral Espasa Calpe, 218.
8. FISAC, M., *Itinerario profesional*, en ARQUES SOLER, F., *Miguel Fisac*, Madrid, Ediciones Pronaos 1996, 35.

De este modo la *Ciudad Universitaria de Roma* (1935), de Piacentini, está detrás de la ordenación de la Colina del CSIC. El Edificio Central (1943) transmite una cierta imposición lingüística y una demanda de monumentalidad que lo avocó a un historicismo anacrónico. Sin embargo el coetáneo Instituto de Edafología muestra un registro más depurado y cercano al novecentismo italiano. Las masas de ladrillo de Madrid "*rematadas por cornisas rudimentarias y articuladas únicamente mediante una modulación de huecos rectangulares*"[9] evocan la pintura metafísica de Giorgio De Chirico y el movimiento de los *Valori Plastici* mediante la conexión con la obra de Pagano. Los propileos de Foschini son un espejo inevitable en el que comparar el acceso madrileño para concluir que está falto de desarrollo, escala y toscamente constreñido (Fig. 1).

Fig. 2. Biblioteca de la Sociedad Hispano-Alemana Goerres, claustro de la Capilla del Espíritu Santo, 1947.

De la Iglesia del Espíritu Santo (1942) y sus tersas fachadas de ladrillo Domènech deduce tempranamente "l*a sapiencia de un mundo nórdico, empírico, a-culturalista y artesano*"[10] aunque no cita ninguna referencia concreta. Sin embargo, a la vista de la evidente filiación italiana, la *Chiesa di Cristo Re* (1934) de Piacentini, se postula como un precedente igualmente válido; sin olvidar tampoco en este universo circunstancial ni la carestía limitadora ni la arquitectura de ladrillo típicamente madrileña renovada por Zuazo. Ver la influencia nórdica aquí es un tanto forzado.

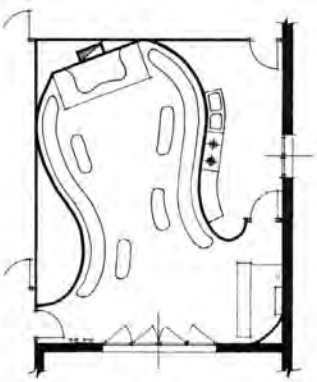


Fig. 3. Planta del bar del Instituto de Óptica Daza de Valdés, 1948.

Durante estos años de "*incertidumbre y titubeo*"[11], Fisac se aproximó a la arquitectura escandinava en un intento de enderezar el rumbo de una disciplina desnortada. Su apertura a este panorama supuso una crítica al aislamiento endogámico de posguerra y la superación de barreras ideológicas superpuestas trasladadas desde el ámbito de la política; límites que reducían la búsqueda arquitectónica a Alemania e Italia. El cambio de orientación tampoco es novedoso, no si lo consideramos globalmente. El propio Piacentini había recopilado en *Architettura d'oggi*[12](1930) un gran número de imágenes de Suecia, Finlandia, Francia y Holanda. Entre ellas la Biblioteca de Estocolmo de Asplund.

A esta primera fase, de influencia predominantemente formal, pertenece también la Biblioteca para la Sociedad Hispano-Alemana Goerres (1947) (Fig. 2). La referencia inequívoca es la Biblioteca de Viipuri de Aalto (1927-1935)[13]. Para ser más exacto, la imagen que se reproduce en Madrid es la de la sala de conferencias y la pregnancia subyugadora de su techo ondulado. La cercanía formal no impide la parcialidad de la cita ni la aparición de grandes distancias entre ambos proyectos; y que, en detrimento de Fisac, pierde en la diferencia una importante carga de contenido, ya sea a nivel espacial o en la construcción formal.

Sin embargo, si hay una obra que evidencia este viraje referencial es el Instituto Nacional de Óptica "Daza de Valdés" (1948)[14]. El exterior se corresponde todavía con el volumen de Edafología y el influjo italiano de raíz metafísica. La planta, trazada rígidamente sobre ejes cartesianos, responde a las necesidades del programa de un modo sistemático. Fisac estableció una estructura severa mediante pasillos y cubículos que esgrime el argumento de la versatilidad como desencadenante ordenador. No obstante esta ley totalizadora encuentra en el pequeño bar del edificio un espacio antagónico (Fig. 3).

9. Descripción que Frampton aplica a las Ciudad Universitaria de Roma y que se ajusta aquí al proyecto de Miguel Fisac para la Colina del CSIC. En Historia Crítica, Giuseppe Terragni y la arquitectura del racionalismo italiano, 1926- 1943, 206.
10. DOMÈNECH GIRBAU, L., *Arquitectura de siempre: Los años 40 en España*, Barcelona, Tusquets, 1978, 103.
11. Referencia a las palabras de Gio Ponti en la V Asamblea Nacional de Arquitectura a propósito de la producción de los arquitectos españoles. Anécdota que recoge Carlos Flores en Arquitectura Española Contemporánea.
12. PIACENTINI, M., *Architettura d'oggi*, Paolo Cremonese Editore, Roma, 1930.
13. Cabe destacar que el concurso para esta biblioteca lo ganó Aalto en 1927 con un proyecto influido a su vez por la Biblioteca de Estocolmo de Asplund de la que toma prestados numerosos elementos directamente. (Aalto atravesó una fase referencial equivalente a la de Fisac) si bien la obra de Viipuri se acabó de construir en 1935, tras un largo proceso en el que se introdujeron muchos cambios.
14. Ubicado también en la Colina del CSIC. Las obras se comenzaron en noviembre de 1948 y se inauguró oficialmente el 17 de abril de 1950.

Frente a la geometría de la razón pura se produce aquí una disidencia formal. El desacoplamiento entre cerramiento interior y exterior es un recurso que si bien podría calificarse de clásico, fue reintroducido en el vocabulario moderno por Asplund y sublimado por Aalto. El espacio se invagina en un despliegue orgánico que atiende a consideraciones sensoriales, satisface mecanismos íntimos de percepción y se torna amable al usuario. Fisac persigue generar un ambiente confortable, superando la cerrazón de un funcionalismo anclado en apriorismos esteticistas. Y es precisamente la pretensión de este *charme*, caro a la tradición nórdica, por encima de la cita formal la que le pone en la órbita de la arquitectura escandinava. Este pequeño espacio no dejaría de ser una mera anécdota, una rareza, si su trayectoria posterior no pasase por la doctrina asplundiana y se aproximase al organicismo.

¿POR QUÉ?

Fisac y su generación compartían mayoritariamente un acercamiento a la arquitectura ligado a la acción. La apremiante realidad profesionalizó el pensamiento y desplazó otros valores. Es importante tener en cuenta la impronta coyuntural –circunstancial si seguimos a Ortega– que le afecta, pues determina decisivamente su capacidad de percepción. Poco antes del viaje Fisac expresó con meridiana claridad esta actitud resolutiva:

> "No son las teorías filosóficas sobre estética manejadas por eruditos –por muy loables que éstas sean– las que crean las concepciones arquitectónicas, sino las realidades tangibles, en nuestro caso de cemento, de piedra y de ladrillo, las que plasman ese sentimiento interno que consciente o inconscientemente expresa el artista.
>
> […]Los españoles, y muy especialmente los de esta generación, estamos curados de teorías, y más aún aquellos que tenemos alguna tarea concreta que realizar"[15].

En consecuencia la lectura del viaje está mediada subrepticiamente. Fisac se detuvo en aquello para lo que le habilitaba su base cultural, y puede inferirse que las enseñanzas derivadas del viaje se hallaban ya en el momento de su partida, a modo de inquietudes, en una hipotética mochila ideológica.

Este afán de objetividad lo refrendan las denuncias de manipulación que en alguna ocasión había vertido, no sólo sobre las imágenes, sino sobre la arquitectura que se valía de estos medios:

> "Es censurable esa Arquitectura que, pretendiendo ser la verdad, nos admira con fotografías en las que tanto ha influido un punto de vista sagaz del fotógrafo y una selección conveniente de filtros de luz. Todos tenemos nuestra experiencia de decepción cuando pudimos ver en la realidad aquel edificio extranjero que tanto nos había gustado a través de las fotografías"[16].

Esta argumentación revela la consideración del encuentro personal como juicio verdadero y lo convierte en motivación primordial del viaje. Sin embargo, a pesar de la severidad, fueron las referencias casi bibliográficas[17], las que abrieron el artículo que dedicó a la arquitectura sueca a su vuelta[18]. Esta cita denota un conocimiento previo formado sólo a través de imágenes y cuya eficacia comunicativa, como acusaban Goerres y Daza, se limitaba al plano formal.

En su primer viaje el destino más importante fue Suecia y el encuentro crucial Asplund. Fisac vio en sus proyectos la alternativa a la deshumaniza-

15. FISAC, M., "Lo clásico y lo español", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 78, junio 1948, 197.
16. FISAC, M., "Las tendencias estéticas actuales", *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, n. 9, diciembre 1948, 21.
17. Estrategia que se justifica desde una diferenciación de las publicaciones en función de su utilidad. En este sentido hay una cita de Fisac a propósito de la *Revista Nacional de Arquitectura* que dibuja claramente su opinión respecto al panorama editorial: *"Las revistas actuales de Arquitectura creo que se pueden dividir en dos grandes grupos: revistas bonitas y revistas útiles. Claro que hay un tercer grupo, que no es ni una cosa ni otra, pero de éste, naturalmente, prescindiremos.*
Las revistas bonitas, tales como L'Architecture d'Aujord'hui, Aujord'hui, Domus, *etc., tienen como tema fundamental eso: ser una publicación bonita, por lo que sacrifican todo para conseguir ese fin. Como da la coincidencia que existe una arquitectura para hacer de ella unas fotos bonitas, viene como miel sobre hojuelas, y sacan unos números de revista admirables, que le dejan a uno totalmente epatado al hojearlas, pero que al final, con tanta 'monótono originalidad', llegan a aburrir terriblemente.*
Hay por el contrario, algunas revistas, pocas, tales como The Architectural Review, *la danesa* Arkitekten, *la finlandesa* Arkkitehti Arkitekten, *etc., que tienden, fundamentalmente, a dar criterio al publicar proyectos y realizaciones, sin perder, claro está, el cuidado por la presentación con buenas fotografías, pero sin olvidar que buenas fotografías de arquitectura no es lo mismo que buena arquitectura para hacer fotografías".* En FISAC, M., "Carta al director", *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 191, noviembre de 1957, 40.
18. *"En todo el mundo se siente una gran curiosidad y un gran respeto por la arquitectura que se está haciendo en Suecia. Los norteamericanos y los italianos la comentan con encomio; los ingleses la difunden en sus revistas indicando a sus arquitectos, con toda claridad, que les debe servir de inspiración para resolver los problemas que tienen planteados en la reconstrucción de sus ciudades. No hay, en fin, revista profesional de cualquier país que no haya dedicado en los últimos meses un número monográfico a ella".* FISAC, M., Notas sobre la arquitectura sueca, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, n. 14, abril 1950, 15.

ción del arte que le atormentaba, al igual que hicieron Zevi y Ahlberg; éste último retrataba elocuentemente su actitud: "*Asplund, sin embargo, reacciona contra la uniformidad de los tiempos y la supresión del individuo, su lucha es por lo personal, lo humano, lo refinado y lo sutil: es un idealista"*. A partir de entonces Fisac definió la arquitectura como un *"trozo de aire humanizado*"[19]. Porque el hombre fue precisamente el argumento germinal del organicismo, al que, tanto Fisac como Asplund, estuvieron próximos sin llegar a formar parte[20].

El primer encuentro con la obra de Asplund en el Instituto Bacteriológico Veterinario de Estocolmo fue no obstante una desilusión[21]. Sin embargo Fisac visitó eventualmente la ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo (Fig. 4):

> "Y allí encontré lo que inútilmente había buscado en otros arquitectos mucho más famosos.
>
> Durante horas estuvimos subiendo y bajando – Analizando, preguntando –no a nadie sino a la propia obra– sobre la manera de desarrollar un programa concreto, sobre la manera de enlazar, con sensibilidad pero sin concesiones, una arquitectura neoclásica antigua a una arquitectura contemporánea. De cómo tratar, sin estridencias, pero con firmeza y delicadeza a la vez, una arquitectura de ahora y para ahora. Y, todas esas preguntas que yo había hecho a otras arquitecturas de vanguardia sin recibir contestación, en esta obra Asplund se las había planteado y las había sabido resolver"[22].

El ayuntamiento se convirtió inmediatamente en una revelación trascendental por su atención a la disciplina y su actitud integradora de modernidad y tradición. La insólita demostración de sensatez frente a la irreverencia de la *tabula rasa* que acaudillaba a las vanguardias atrajo a muchos espíritus moderados que se resistían a ese papel adánico. La naturalidad con que se zafaba de todos los 'ismos', unida a su bella factura, la convirtieron en un referente.

Además de la posición que otorgaba Asplund al hombre y de la naturalidad con que recurría al vocabulario tradicional, sentimiento que Fisac compartía por la arquitectura popular española; también se puede establecer un juego de espejos que permite comprender la admiración del español hacia el sueco. Y es que Asplund también fue un *outsider*, un personaje despreocupado de movimientos y liderazgos y que, como dijo Zevi, pasaba por allí, en relación a su conexión momentánea con la modernidad, siempre más preocupado de un discurso propio, de sus temas personales.

DESPUÉS

Miguel Fisac solicitó y obtuvo una bolsa de viaje[23] que le habría de llevar a Suiza, Francia, Dinamarca, Holanda y finalmente a Suecia durante los meses de octubre y noviembre de 1949. A su vuelta el primer proyecto donde cristalizaron sus reflexiones fue en la librería del CSIC[24], ejecutada a principios de 1950 (Fig. 5).

La estrategia es radical. Las paredes se forran de estantería y son los propios libros los que acotan un espacio diáfano. La solución encuentra en la Biblioteca de Estocolmo una clara referencia asplundiana. La omnipresente librería se configura como una retícula que se ciñe escrupulosamente al perí-

Fig. 4. Interior de la ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo, de E. G. Asplund, 1913-1937.

19. *"Un pensamiento filosófico de Lao-Tse: cuatro paredes y un techo no son arquitectura, sino el aire que queda dentro, y la visita a la ampliación del Ayuntamiento de Goteborg, de Asplund, me convencieron de la esencia espacial de la arquitectura y de la posibilidad de poder, con ese criterio, hacer arquitectura actual. Al definir la Arquitectura como "un trozo de aire humanizado" me puse a repasar los edificios que conocía, que de una forma preponderante tuvieran un marcado sentido espacial. Y el primero que me vino a la memoria fue la Alhambra, después la casa japonesa y también Santa Sofía". De FISAC, M., "Lo que he aprendido en la Alhambra"*, en AA.VV., *Miguel Fisac, Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*, edición al cuidado de Andrés Cánovas, Ministerio de Fomento y Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1997, 10.

20. No obstante fue Aalto, también admirador confeso de Asplund, el que escribió un artículo titulado "The humanizinig of architecture" en el que propugnaba la superación de un funcionalismo vulgar.

21. En su cuaderno puede leerse: "Todo lo que me decepcionó el Instituto de Biología me ha gustado la ampliación del Ayuntamiento de Goteborg". Citado en AA.VV., *Miguel Fisac, Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*, edición al cuidado de Andrés Cánovas, Ministerio de Fomento y Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1997, 18. En descargo del sueco hay que decir que la obra se realizó cuando él ya había muerto, como explica su casi hagiógrafo Hakon Ahlberg: *"El edificio aún no había sido comenzado cuando Asplund murió, pero los principales dibujos estaban hechos. Constituyen un buen ejemplo del estilo final de Asplund, enteramente carentes de pretensión y lógicamente serenos, con proporciones bellamente equilibradas".* AHLBERG, H., *Gunnar Asplund, Arquitecto 1885-1940*, Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982, 61.

22. FISAC, M., "Asplund en el recuerdo", en en AA.VV., *Miguel Fisac, Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*, edición al cuidado de Andrés Cánovas, Ministerio de Fomento y Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1997, 19.

23. Otorgada también por el CSIC.

24. El local, ubicado en la Calle Duque de Medinacelli n. 4, se alberga en los bajos de un edificio preexistente del CSIC, con una fachada de composición académica. La librería se conserva a día de hoy (2010) en unas condiciones francamente buenas, y por tanto se constituye como uno de los pocos ejemplos de locales comerciales de la época que podemos visitar y estudiar in situ.

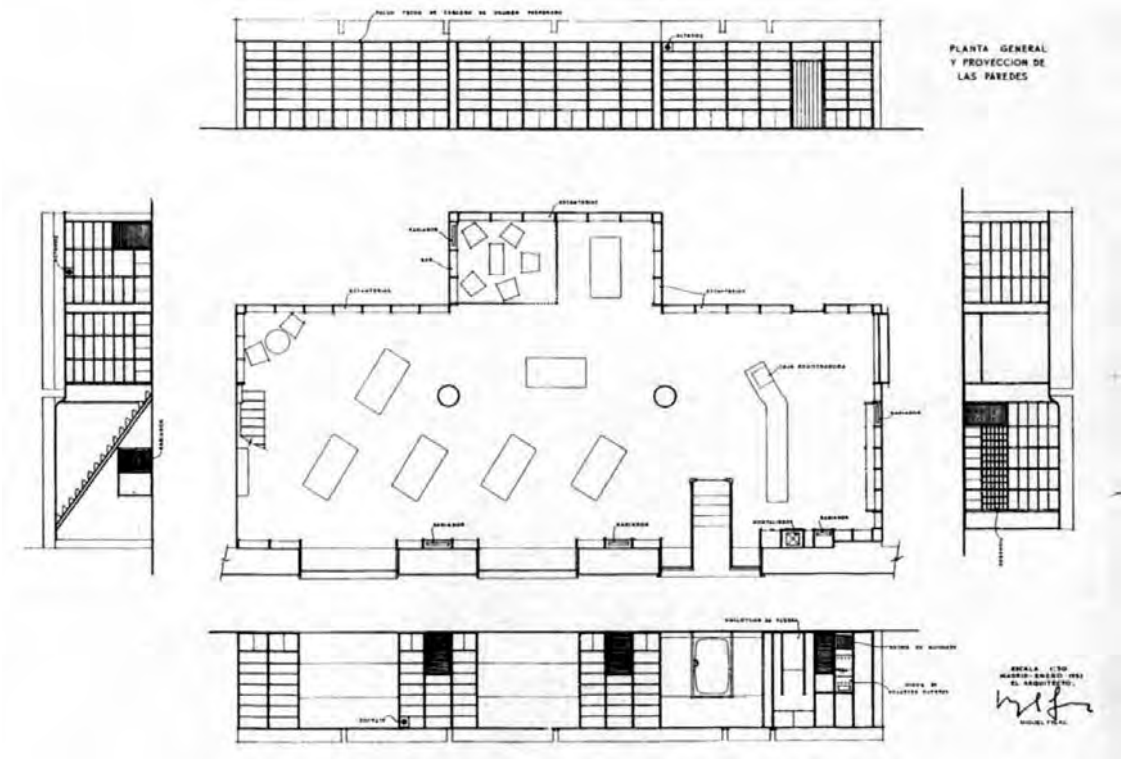


Fig. 5. Planta y alzados de la Librería del CSIC, Miguel Fisac, 1950.

metro y genera un filete espacial que lo integra todo[25]. Sin embargo no se constituye como una retícula rígida, que estaría más cerca de una posición esteticista impositiva, sino que acepta las diferentes dimensiones de los libros con naturalidad sin perder por ello un ápice de potencia.

A la planta libre sigue una zonificación trabajada sutilmente: la zona principal, dedicada a la exposición de libros y dos zonas de lectura; una de ellas aprovecha un pequeño nicho y se separa del espacio principal mediante una cortina. El cajón de entrada, acristalado, sigue una lógica de embudo y deposita al cliente en el centro del espacio; impresión reforzada por el cambio de dirección del pavimento que enfatiza la profundidad del acceso. El mostrador se aproxima al pilar y a la puerta, estrangula el espacio y genera un punto de control al tiempo que reserva una pequeña zona para la gestión.

La operación espacial se completa en sección. La diferencia de cota se salva mediante el cajón de entrada, se crea un acceso ascendente; que no obstante carece del desarrollo necesario para emparentarlo con Estocolmo o Viipuri, a pesar de conocerlos bien[26]. Al igual que en Goerres, las vigas del forjado superior se descuelgan impidiendo un techo continuo. Aquí simplemente se introducen dos niveles y el encuentro se resuelve mediante una curva en S. En cualquier caso la diferenciación espacial es nimia y no disturba la lectura unitaria, como parece ser su intención. Se suprimen los aparatos de luz y se integran en el falso techo de madera de okumen pintada en blanco. Una trama de fluorescentes pareados y al tresbolillo ocupa el rectángulo principal. Esta ali-

25. Desde un pequeño mueble cerrado en la parte inferior, donde la visibilidad ya no es apta para la exposición, el mueble bar, las ventilaciones, los cuadros de mandos, ficheros, montalibros, radiadores, aparato de radio, depósito de discos, altavoces, etc.

26. Fisac reconoce, poco tiempo después, que conocía este proyecto de Alvar Aalto: *"De Alvar Aalto sabía yo, poco más o menos, lo que sabemos todos. Que era la fig. representativa de la arquitectura orgánica europea, y había visto en algunas revistas fotografías de obras suyas, principalmente de la librería pública en Viipuri (Finlandia)".* (error en el original). En AA.VV., "El arquitecto Alvar Aalto, en Madrid", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, Junio 1951, 13-20, 17. Intervienen en dicho artículo Fernando Chueca, Francisco A. Cabrero, Rafael Aburto, Miguel Fisac y Carlos de Miguel. Curiosamente la primera ilustración, de la Biblioteca de Viipuri, y firmada por Alejandro de la Sota, delata el conocimiento a través de revistas, pues no se trata del proyecto construido, sino de un estadio previo, al que le falta el cuerpo de acceso.

Fig. 6. Interior de la Librería del CSIC, Miguel Fisac, 1950.

neación sólo cambia en el nicho central, donde la trama gira noventa grados para contribuir a la diferenciación zonal[27].

Fisac otorgó a cada material una expresión honrada y huyó así de la abstracción e indiferencia que caracterizaban a la estética funcionalista. En un recurso típicamente nórdico la madera de roble de la estantería se tiñe de blanco y se lija después. Este proceso realza la veta y crea una textura de gran presencia que parece regodearse de su hiperrealismo material[28]. El blanco de los anaqueles contrasta con la calidez del suelo de pino. A la presencia de dos pilares en el centro se respondió con naturalidad forrándolos con lajas de piedra y cargándolos de expresión –una suerte de *puzzle* en palabras de Aburto[29]– que aporta un inevitable carácter rústico[30]. La formalización humanizadora y la sensibilidad material aprendida en Gotemburgo resudan en el proyecto de Madrid (Fig. 6).

El espacio se amuebló congruentemente sin interrumpir su continuidad. Fisac diseñó mesas y butacas para la ocasión[31]. En un intento de huir de lo abrupto, del ángulo recto que manifiesta su condición de producto intelectual, prefirió redondear todos los perfiles pensando en las manos que agarrasen esos muebles. Esta atención constante a la dimensión psicológica, a la percepción, ya estaba presente en su quehacer anterior, sin embargo el encuentro con Asplund supuso su ratificación.

La humanización del diseño pretendida por Fisac suponía la revisión crítica de todo tipo de pormenores. La manilla de la puerta que huye del lugar

27. Fisac repetirá luego este modo de disponer los huecos de iluminación en los muros de sus iglesias, aunque allí lo hará en vertical y con luz natural.
28. Una actitud análoga mantienen poco después unos jovencísimos Rafael de la Hoz y García de Paredes en otro local memorable. La Cámara de Comercio de Córdoba (1953).
29. Rafael Aburto en AA.VV., "Locales comerciales", *Revista Nacional de Arquitectura*, diciembre 1950, n. 108, 514.
30. Solución que también rescatará en proyectos posteriores, como el Instituto Cajal y de Microbiología (1951).
31. Aunque diseñadas *ex profeso*, son una evolución en clave integradora de la "Serie estructural", que había desarrollado en 1948 para la Fundación Goerres. Si bien se huye aquí de la retórica estructural que cargaba el diseño de las primeras.

Fig. 7. Detalle de la manilla de la Librería del CSIC, Miguel Fisac, 1950.

común con una especificidad extrema (Fig. 7), el escaparate que se desplaza para facilitar su disposición, o la escalera "*como para gallinas*"[32] son ejemplos ilustrativos. Estos objetos parecen evitar con denuedo las leyes de optimización y estandarización, se rebelan contra la estética de la máquina y apuestan por una idealizada producción artesanal. En ellos está implícita la crítica furiosa contra el funcionalismo que obsesionó a Fisac. Este re-diseño, tan minucioso como exasperante, también introdujo en la obra un cierto manierismo que escapaba a la lógica de la necesidad imperante. El cajón de entrada parece ser ese "*no-sé-qué*" del que hablaba Fisac en su célebre método de proyecto. Un modo de superponer, que no integrar, un valor puramente formal, y que apunta a una salida del marco disciplinar más estricto. Línea de trabajo que se confirmara en obras posteriores.

La librería se publicó tempranamente en la Revista Nacional de Arquitectura[33]. Aburto, encargado de comentarla, acierta indirectamente cuando dice:

> "Es mucho más importante el haber suprimido el ambiente de venta, el haber conseguido algo distinto al comercio usual, que el hecho de plasmar, no sabemos si adrede, un cuarto en el que echamos de menos una chimenea de leña. También es posible que Fisac se haya dicho: 'No; en los cuartos de jugar no se debe poner chimeneas de esta naturaleza, pues se pueden quemar los niños…'".

Cierto es que la referencia se desplaza a un ámbito más doméstico que comercial, gracias también al propósito cultural. Pero el gran logro radica, precisamente, en haber plasmado el ambiente cálido y sosegado con que se identifica la arquitectura nórdica.

Después del viaje la cita se torna esencial, ya no es necesaria la chimenea que Aburto añoraba, la chimenea que en el bar de Daza tomó prestada de la casa de verano de Asplund; y que Björn Linn ponía en relación con el cuadro "*Brasa del crepúsculo*" de Björn Ahlgrensson[34] como compendio cultural escandinavo. La tienda es capaz de transmitir su filiación sin recurrir a gestos reconocibles o simbolismos. Se convirtió en un souvenir de su viaje a Suecia construido junto al Paseo del Prado. *Souvenir*, del francés '*souvient*', que trae a la mente, que evoca. Y esa es la función más importante que desarrolló a comienzos de los cincuenta, llevar el mundo escandinavo, formalizaciones y filosofía, a la mente de los arquitectos españoles.

32. En palabras de Aburto en la Revista Nacional de Arquitectura.
33. Allí se incluía una recopilación muy heterogénea de propuestas bajo el epígrafe "Locales comerciales" y se justificaba su presencia dado que "han adquirido en España, en estos últimos tiempos, una importancia bastante considerable" , quizá porque ofrecían una imagen diferente que escapaba de las penurias de la posguerra. AA.VV., "Locales comerciales", *Revista Nacional de Arquitectura*, diciembre de 1950, n. 108, 506-537.
34. En LINN, B., "Gunnar Asplund y la luz nórdica en la arquitectura", en AA.VV., *Erik Gunnar Asplund*, Edición al cuidado de José Manuel López-Peláez (Editorial Stylos, 1990), 131.

EL VIAJE SUPERFLUO
LUIS FEDUCHI Y VICENTE ECED EN ALEMANIA

Ana C. Lavilla Iribarren

Es un hecho de sobra conocido que los arquitectos Luis Martínez-Feduchi y Vicente Eced Eced viajaron a Alemania poco después de salir airosamente vencedores del concurso restringido que el Marqués de Melín había convocado en 1929 para la construcción de un moderno edificio de apartamentos, oficinas y cine en un solar de su propiedad en la Gran Vía de Madrid, entonces en pleno desarrollo. A la vista del aspecto de la propuesta presentada por los dos arquitectos parece incuestionable que conocían la arquitectura mendelshoniana, y no resulta por tanto extraño que, una vez ganado el concurso, quisieran ver por sí mismos las obras de Mendelshon y no se conformasen con las fotografías, con las que indudablemente contaban.

Cierto es que el viaje, que posiblemente hiciesen en tren, no era cómodo, fácil ni frecuente en la Europa de entreguerras, pero se justificaba tanto por la importancia del edificio en sí mismo, que el tiempo no ha hecho sino refrendar, como por el hecho de ser una de las escasas obras que se iban a construir en Madrid en aquella década y, de ese porte, incluso en toda España; y además para unos arquitectos jóvenes e instruidos como ellos, como veremos, era muy atractivo.

El viaje de arquitectura, la peregrinación o el *Gran Tour*, como quiera llamarse, ha constituido uno de los sistemas de aprendizaje más apreciados desde los orígenes de esta profesión. De hecho, los arquitectos británicos del siglo XIX, como John Soane, John Ruskin o Charles Rennie Mackintosh, no concebían concluida su formación sin este "Grand Tour". Incluso se considera que algunos viajes terminaron revolucionando la arquitectura contemporánea, como el realizado por Le Corbusier, aun Charles-Edouard Jeanneret, en 1911 a través de oriente[1]. Todos estos arquitectos visitaban los centros culturales de la época para evaluar por sí mismos algo intangible que ni los libros, ni las fotografías, ni siquiera los maestros podían trasmitir.

Un viaje de arquitectura bien planteado ofrece al peregrino la posibilidad de experimentar por sí mismo la libertad de la obra; a fin de cuentas, todos tenemos derecho a profundizar en nuestra visión personal y a aprender de las experiencias, ya sean estas buenas o malas. Igualmente, los viajes ponen en contacto al diseñador con el usuario habitual y, ante todo, permiten apreciar el contexto de la obra arquitectónica: el lugar, la cultura, el rol que juega en su entorno, las sensaciones y sentimientos que provoca su observación y recorrido… Así las cosas, el sentido del viaje de Feduchi y Eced parece claro: conocer y asimilar bien la arquitectura que les había inspirado. Pues bien, es preciso

1. MORALES MENESES, Jorge. "El viajar como aprendizaje o el contexto como experiencia", publicado en www.plataformaarquitectura.cl/, Universidad Finis Terrae, 11-06-2009.

señalar que a pesar de todas esas presunciones plausibles, las apariencias engañan, y ese viaje, mirado desde ese punto de vista se puede decir que no existió, pues en realidad se trató de una exploración motivada por inquietudes de naturaleza esencialmente técnica, y es lo que pretendo exponer.

Con todo, en la actualidad parece inconcebible que un arquitecto, en cuanto recibe un encargo, no recorra las obras más significativas e innovadoras de esa tipología. Las tendencias vigentes nos impulsan a este consumismo viajero y etiquetan de ignorantes a aquellos que no las siguen. Esto nos lleva a una primera reflexión dentro de esta ponencia: ¿son imprescindibles los viajes de arquitectura para proyectar un buen edificio? ¿Incluso uno que se convierta en modelo para las futuras generaciones?

La respuesta a esto la encontramos precisamente en el viaje realizado por Luis Martínez-Feduchi y Vicente Eced a raíz del proyecto para el edificio Capitol (1931-1933), que ha sido comparado con el Flatiron de Nueva York como un magnífico ejemplo de urbitectura[2] y que constituyó un verdadero hito de modernidad en aquella España. Un viaje que, como se pretende demostrar en esta comunicación, fue completamente superfluo en el aspecto compositivo y estético pero vital en la vertiente tecnológica, auténtico caballo de batalla en la España de los años treinta. Para ello, primero debemos identificar las influencias que se encuentran presentes en el edificio y sus posibles referencias.

EL PROYECTO Y SUS REFERENCIAS

En 1931 se convoca a instancias de Enrique Carrión y Vecín, Marqués de Melín, un concurso de ideas privado para realizar el edificio comercial "Carrión" en un solar de su propiedad en la Gran Vía madrileña, que con el paso del tiempo pasaría a conocerse como edificio "Capitol". Luis Feduchi[3], junto a su compañero Vicente Eced, obtiene el primer premio de este concurso restringido al que se presentaron seis equipos de arquitectos. El edificio ha sido considerado la obra paradigmática de sus autores y, desde el punto de vista profesional, una lúcida materialización del dinamismo arquitectónico de los años treinta madrileños, enmarcado en un lenguaje de gran coherencia lingüística[4].

Cabe destacar que la coyuntura política de aquellos años en España, que se había hecho republicana, favoreció una eclosión artística a distintos niveles. El país intentaba emular a Europa y la influencia holandesa y alemana era vital. Los autores del edificio Capitol no eran ajenos a esta tendencia y ambos miraban a Alemania en esa época, y en especial a Mendelsohn, en el que Feduchi veía un ímpetu casi gaudiano mientras Eced prefería fijarse en la manera clásica de algunas de sus obras. No resulta extraño, por tanto, que en el primer viaje realizado por Feduchi al extranjero visitase los cines que en aquellos momentos se estaban construyendo en Francia y Alemania. Asimismo, Feduchi viajó junto al ingeniero Francisco Benito Delgado a Londres, Ámsterdam y Hamburgo para estudiar cuestiones relacionadas con la iluminación[5].

El programa del proyecto incluía los siguientes apartados: el cine Capitol (que es el elemento más representativo del edificio llegando a modificar incluso el verdadero nombre del edificio Carrión); un café, un bar americano y un restaurante en las plantas bajas; salones de baile y té en las plantas dos y tres;

2. URRUTIA, Ángel. *Arquitectura española Siglo XX.* Ediciones Cátedra, Madrid, 1997, p. 329.
3. "En el terreno de su vida personal habría que destacar dos sucesos importantes, ambos ocurridos en 1933: la unión de sus dos primeros apellidos en uno solo (Martínez-Feduchi) y [...]".Blanco Castiñeira, Selina. *Luis Feduchi 1901-1975 III Textos.* Monografías de arquitectos españoles, Dirección General de Arquitectura-MOPU, p. 8.
4. BLANCO CASTIÑEIRA, S. Op. cit, p. 4.
5. MARTÍN GÓMEZ, César. *El edificio Capitol.* 25 de mayo de 2005, p. 13.

Fig. 1. Arriba: Interior de la sala de cine. Edificio Capitol.

Fig. 2. Izda: Interior de la sala de proyecciones. Universium Cinema de Erich Mendelsohn (Berlín, 1926-28).

oficinas en las plantas cuarta, quinta y sexta, y habitaciones para alojamientos de alquiler en el resto de plantas.

La misma entrada del edificio se presenta como un preludio de la clara influencia alemana que vamos a encontrar en su interior, mediante la fusión de la línea recta y la línea curva, que se aprecia en el juego decorativo de la asimétrica marquesina. No obstante, el delirio arquitectónico alcanza su grado máximo en el estallido de curvas aerodinámicas, luces indirectas y mezcla de materiales del local de cine (Fig. 1). Su techo guarda una relación directa con el teatro-cine Litchburg de Rudolf Fränkel (Berlín, 1929), el Titania-Palast de C. Jacobi, C. Schloenbach y E. Schöffler (Berlín, 1926-27) o, mediante una alusión menos literal y más elaborada, el Universium Cinema de Erich Mendelsohn (Berlín, 1926-28) (Fig. 2). Las ondas acuáticas que decoran este techo nos hacen recordar las palabras que J. D. Fullaondo dedicó al edificio: "Nunca la línea se sintió más ágil"[6].

Las paredes recubiertas de mármol, las molduras doradas y el tapiz rojo del foyer del cine también se encuentran dominados por la "armonía elástica"[7] mendelsohniana. No se trata, sin embargo, de una sencilla copia servil sino de la recreación de una forma muy característica a través de unos parámetros dados. La escalera de mármol que permite la subida al anfiteatro también está impregnada de la dinámica mendelsoniana, semejando un negativo de la entrada del cine.

Fig. 3. Barandilla de tubos de níquel. Edificio Capitol.

La influencia alemana presente en el edificio no se aprecia sólo en las manifestaciones expresionistas. En un elemento tan concreto como es la barandilla (Fig. 3), no podemos ignorar un claro influjo Bauhausiano. Efectivamente, la barandilla de tubos de níquel, siguiendo los cánones de funcionalidad de la escuela alemana, se transforma en un "máquina de ascenso"; se puede aquí establecer un símil con el concepto de la "máquina de sentarse" vigente en la silla Wassily de Breuer. Esto sería una prueba para refutar la afirmación de Chueca que describía los pobres resultados de la arquitectura española de los años treinta y cuarenta como "ejercicios escolares de niños aplicados", asumiendo que los proyectistas españoles no eran capaces de responder a las exigencias de su tiempo, al no haber comprendido el porqué de las formas de las vanguardias[8]. En contraste, Feduchi muestra aquí todo su genio al tomar una

6. FULLAONDO, Juan Daniel. "El Capitol, Expresionismo y Comunicación", en *Nueva forma*, n. 66-67,1971, p. 4.
7. FERNÁNDEZ ALBA, Ángel. *Interior del Cine Universium* 1926-1928, Editorial Rueda S.L., Madrid, 2004, p. 30.
8. POZO, José Manuel. "La presencia del expresionismo alemán en la génesis de la arquitectura española moderna" en Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra, Actas del Congreso, T6) Ediciones, Pamplona, 2004, p. 104.

Fig. 4. Variaciones en el mobiliario. Apartamento en el Edificio Capitol.

novedosa inspiración ajena y reconvertirla en función de sus necesidades. La pobreza de los proyectos de aquellos años se debe, más probablemente, a otras razones (económicas, sociales) que a la falta de formación de los profesionales.

Pero las influencias foráneas tampoco se limitan al excepcional espacio del cine; la modernidad del edificio se acentúa mediante la inclusión de un bar típicamente americano. Es necesario señalar que las tendencias en boga de aquellas épocas no se dieron de manera aislada, sino que se encontraban muy relacionadas entre sí, ya que las escuelas progresistas alemanas bebían de las fuentes estéticas de las arquitecturas de Wright, Neutra o los proyectistas nórdicos. Por tanto, no resulta sorprendente que los soportes de la sala de fiestas del Capitol, semejantes a gruesos árboles, nos induzcan a ponerlo en relación con el bosque geometrizado de la Johnson Wax (Wisconsin, 1936-1939) de F. Lloyd Wright. Sin embargo, el bar americano no abandona el estilo de Mendelsohn, presente en el fluido movimiento de curvas y en el juego de concavidades y convexidades que se nos ofrece desde su misma entrada.

La misma influencia alemana se puede apreciar asimismo en el segundo gran bloque en el que queda dividido en edificio: la torre-vigía de apartamento de alquiler (Fig. 4). Como se apunta en el número 1 de enero-febrero de1935 de la revista *Arquitectura*:

> "El primer problema que en estos departamentos había de resolverse fue el del espacio, que se ha conseguido de la siguiente manera: la cama está empotrada en la pared y tirando de un botón se abate sobre el suelo. El armario ropero también se ha empotrado en la pared. El sofá no es móvil, sino fijo y se ha adosado a una de las paredes, colocando a sus lados dos estanterías pequeñas, una de ellas con teléfono, colocada de tal manera que al abatirse la cama queda el teléfono y los timbres al alcance de la mano. La decoración es en franjas de diversos tonos, de acuerdo con los muebles, y que tienen la ventaja de poderse reparar con mayor facilidad y economía".

De la lectura de esta descripción se desprende que el *leitmotiv* de los departamentos es la funcionalidad para la mejora de los elementos de la vida cotidiana. Esto provoca una constante mirada hacia Alemania, ya que Feduchi recogía la idea de pureza y estandarización de los muebles promulgada desde el ámbito germano. Tanto es así, que nos consta que en su biblioteca existía una edición de 1927 del Neufert[9] que probablemente fue obtenida del librero madrileño Inchausti[10].

9. Conversación con Ignacio Feduchi. 10 de diciembre de 2009. Aprovecho la ocasión para agradecer su disponibilidad e inestimable ayuda en la aportación de datos para llevar a cabo esta comunicación.
10. Inchausti era el nombre del librero que importaba para Madrid las revistas de arquitectura editadas en el extranjero. Se establece de esta forma un más que probable enlace entre Feduchi y las publicaciones alemanas. Varios autores, *Luis Moya Blanco 1904-1990*, T6) Ediciones, Pamplona, 2009, p. 146.

Además, para acceder a las diferentes alturas de la torre vigía se instalaron diez ascensores, dos de ellos con una velocidad de dos metros por segundo, que continúan en la línea mendelsohniana del contraste y la continuidad del volumen: la contraposición entre los huecos alineados horizontalmente y las cajas de comunicación verticales, o también, la oposición entre lo rectilíneo y lo curvilíneo.

Para finalizar el recorrido por el edificio, no podemos dejar de señalar elementos característicos del exterior, y que han sido predominantes en el establecimiento de relaciones con modelos alemanes: la torre-chimenea de barco y el chaflán curvo. Tan sólo con observar una fotografía, nos damos cuenta de la evidente deuda del edificio Capitol hacia otro proyectado por Mendelsohn: el Berliner Tageblatt de 1921-1923 (Fig. 5). Sin embargo, aunque la similitud entre ambos es innegable, no se trata de una reproducción directa, sino que de nuevo se demuestra la comprensión por parte de Feduchi de los parámetros que dominan la arquitectura del edificio berlinés y su genio al aplicarlos adaptados a las circunstancias del lugar. Efectivamente, el edificio madrileño, se constituye como un hito dentro de la ciudad de forma más evidente que el berlinés y su torre está mucho más marcada.

Fig. 5. Fachada del edificio Berliner Tageblatt de Erich Mendelsohn (Berlín, 1921-1923).

No obstante, no es ésta la única referencia que podemos apreciar en la resolución curva de fachada que idearon Feduchi y Eced, aunque las otras sean más sutiles. Una de ellas se encuentra en el Titania-Palast (ya mencionado en este escrito) que, a pesar del anguloso exterior contrario al del Capitol, contaba con una torre rodeada por anillos de luz que emergía como una escalera hacia el cielo. También encontramos antecedentes en el fuste cilíndrico del Lichtburg de Frankel, sobre el que se habían instalado tres proyectores giratorios que desprendían haces de luz, como si se tratara de un faro en la ciudad[11]. Y, por último, en una referencia más literal, nos topamos con el bello ejemplo de la extensión de la publicidad por la fachada curva del inmueble Ford (París, 1931) de Michel Roux-Spitz (Fig. 6).

Pero después de este elenco de ecos y referencias, apreciable en un rápido recorrido por el edificio, y si queremos defender que no fueron consecuencia de lo aprendido en el viaje, es obligado preguntarse si habían viajado allá antes del proyecto o cómo se informaron; máxime si, como muchos han querido defender, en España los arquitectos no estaban al corriente de lo que ocurría fuera de nuestras fronteras, o si como llegaría a escribir Bergamín, con célebre ocurrencia: "Nos encontramos en medio de esta gran borrasca... Ahí, en Madrid, no se mueve ni la hoja de un rábano"[12].

LAS VERDADERAS FUENTES DEL PROYECTO Y EL VIAJE SUPERFLUO

La respuesta más obvia podría ser que estos conocimientos fueron adquiridos durante el viaje de Feduchi y Eced a Alemania y Francia. Sin embargo, esta afirmación no se sostiene ya que el proyecto se encontraba plenamente desarrollado antes de que el viaje tuviera lugar. De hecho, las modificaciones que se introdujeron en los planos desde su planteamiento inicial son de escasa relevancia y, en ningún caso, alteraron el concepto del proyecto original. Realmente, antes del viaje a Alemania, la mayor duda estética que tenían los arquitectos era el material con que iban a realizar la fachada: piedra o ladrillo[13]. En

11. FERNÁNDEZ ALBA, Á. Op. cit., p. 27.
12.http://www.coam.org/pls/portal/docs/PAGE/COAM/COAM_PUBLICACIONES/HTML/mercadal.html
13. MARTÍN GÓMEZ, C. Op. cit., p. 13.

Fig. 6. Inmueble Ford de Michel Roux-Spitz (París, 1931).

cambio, después del viaje se produjeron innovaciones y concreciones técnicas del proyecto que indican cual fue el verdadero motivo del desplazamiento.

La sintonía que muestra el edificio Capitol con las corrientes que regían la arquitectura internacional de esa época no es fruto de una simple casualidad o del genio individual de Feduchi, sino que se asienta en unas bases teóricas adquiridas desde el comienzo de su formación. La creencia popular de que la incomunicación imperaba en las escuelas de arquitectura españolas de principios del siglo XX es indiscutiblemente falsa. Al contrario, los arquitectos modernos eran bien conocidos en la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde estudiaron Feduchi y Eced. Los proyectos de maestros de la Modernidad como Le Corbusier, Gropius o Loos eran discutidos y apreciados[14]. Asimismo, como recordaba López Otero en la *Revista Nacional de Arquitectura*[15], tuvieron un gran éxito entre los alumnos revistas como *Pacific Coast*, *Styl* o *Wendingen*, que divulgaban los estilos colonial y meridional de California y Nuevo Méjico.

14. BLANCO CASTIÑEIRA, S. Op. cit, p. 2.
15. LÓPEZ OTERO, Modesto. "Cincuenta años de enseñanza de la arquitectura", en RNA, n. 118, agosto 1951, pp. 9-16.

Tras abandonar las aulas, Feduchi conservó su interés por estas publicaciones y consta que estaba suscrito a revistas extranjeras como la alemana *Bauwerk* y la francesa *L'Architecture Aujourd'hui*[16]. Pero no era el suyo un caso excepcional; se sabe que Moya, Aizpurua, Labayen o Aguinaga, entre muchos otros, también estuvieron suscritos a diferentes revistas foráneas, predominantemente alemanas[17], que eran importadas por el librero Inchausti[18]. Y son, con toda probabilidad, los proyectos que aparecían en estas revistas los patrones que dieron lugar al edificio Carrión.

Para confirmar esto basta con ojear los números pertenecientes esta época de la mencionada revista *L'Architecture Aujourd'hui*. En ellos encontramos numerosos proyectos que pudieron servir de inspiración a los arquitectos del edifico madrileño como, por ejemplo, el inmueble para la Société des Roulements en Billes[19] de Lucien Billard. La resolución del chaflán por medio de una curva, la ordenación de la fachada mediante franjas horizontales o el ingenioso empleo de una marquesina interior a modo de reclamo publicitario, así como los muebles y barandillas construidos con tubos curvilíneos de níquel, son precursores válidos de las decisiones estéticas aplicadas en el edificio Capitol.

Fig. 7. Vestíbulo de la Escuela Superior de Relaciones Sociales en New York de Joseph Urban.

Igualmente, si continuamos ojeando la revista, encontramos otro edificio que guarda una clara relación con el Carrión: la Escuela Superior de Relaciones Sociales en New York[20] de Joseph Urban. Contrastando con la angulosa fachada de claro carácter miesiano, descubrimos un interior rico en aerodinámicas curvas y exquisitos materiales y cuya iluminación, solucionada mediante luminarias ocultas en las molduras del falso techo (Fig. 7), lo ponen en estrecha contacto con las ansias estéticas de Feduchi. Por otra parte, la inspiración para el diseño de los muebles que dan el carácter de obra total al edificio Capitol pudo hallarse también en esta publicación, en la que asiduamente se reseñaban las principales exposiciones de mobiliario y decoración acaecidas en el continente europeo[21]. A ello, habría que añadir la dilatada colaboración de Feduchi con la empresa de muebles ROLACO, para la que trabajaba como diseñador y que fabricó el mobiliario del Capitol, que importaba a España los muebles de Breuer (cuya importancia sobre el diseño de las barandillas del edificio hemos señalado anteriormente).

Pero la influencia de estas publicaciones no se limita sólo al ámbito estético. Es muy posible que el estudio de las revistas provocase en Feduchi la necesidad de emprender el viaje a Alemania y Francia para poder ver de primera mano las innovaciones en estructuras e instalaciones que resultaba impensable llevar a cabo en España. Como dato anecdótico, el primer anuncio que aparecía tras la portada en cada uno de los números de la revista *L'Architecture Aujourd'hui* entre 1932 y 1933 pertenecía a la empresa Clémançon, especializada en instalaciones eléctricas de última generación para cinematógrafos. Incluso, en el número 5 de la publicación aparece un reportaje a cerca de la construcción de unas vigas armadas de gran canto para el inmueble de la Caisse D'Assurances et Retraites de Praga[22], que sin lugar a dudas encenderían la curiosidad del arquitecto por su aplicación en las amplias luces de la sala principal del Capitol.

Por lo tanto, las marcadas influencias internacionales que presenta el proyecto del edifico Capitol no son fruto de los conocimientos adquiridos por los arquitectos durante sus viajes; pero tampoco se deben a la habilidad individual

16. Conversación con Ignacio Feduchi. 10 de diciembre de 2009.
17. POZO, José M. Op. cit., p. 114.
18. Ver nota 12.
19. *L'Architecture Aujourd'hui*, n. X, enero 1933, pp. 38-43.
20. *L'Architecture Aujourd'hui*, n. 2, 1933, pp. 64-67.
21. Sirva como ejemplo la reseña de René Drouin sobre el "Salón de Artistas Decoradores" publicada en *L'Architecture Aujourd'hui*, n. 4, 1933, pp. 92-93.
22. *L'Architecture Aujourd'hui*, n. 5, 1933, pp. 8-9.

de Feduchi o a una eventualidad. Las causas son otras. En primer lugar, debemos reconocer que los arquitectos contaban con unas bases teóricas nuevas y en sintonía con los movimientos modernos, que habían sido adquiridas desde el comienzo de su formación. Por otra parte, la influencia alemana directa fue recibida a través de las publicaciones extranjeras y, en mucha menor medida, por las estancias en Alemania que unos pocos afortunados pudieron disfrutar[23]. La falta de obras de consulta que pretendía justificar la escasa relevancia de los proyectos arquitectónicos españoles de los años veinte y treinta es una falacia. De hecho, Feduchi solamente facturó tres libros, de los que tengamos constancia, de sus viajes: *Der Neue Schulbam, im in-und ausland, Grundlagen/ Techick/ Gestaltung* (sobre escuelas)*, Glass, im bam und als gebrauchsgegenstand* (sobre cristal) *y Lichtspielh'a'user TonfilmTheater* (sobre teatros)[24]; sería esta una oportunidad malgastada para adquirir un buena cantidad de material para completar la insuficiente biblioteca de la que se disponía en España.

Además, no debemos olvidar el valioso papel que jugó el Marqués de Melín en la consecución de un edificio moderno y vanguardista. Los arquitectos contaron con una propiedad bien dispuesta y abierta a las propuestas innovadoras, al mismo tiempo que preparada para aportar todo el dinero necesario para la correcta ejecución de la obra. Como apuntaba Luis Moya: "El papel de la propiedad, de Enrique Carrión,…fue ejemplar, intervino siempre para animar, ayudar y facilitar el trabajo de los dos arquitectos"[25]. Fue éste un auténtico golpe de suerte si atendemos a lo que decía Zuazo sobre la construcción en la época republicana: "¿Cómo va a hablar usted de la arquitectura de la República, si precisamente durante aquellos años no se construyó nada en España? No recuerdo otro periodo de mayor recesión económica. Nadie nos encargaba ni un maldito chalet"[26].

En definitiva, el viaje de Luis Feduchi a Francia y Alemania, fue superfluo en lo referente a cuestiones estéticas y compositivas. La estancia sirvió para corroborar que todo aquello que los arquitectos habían ideado podía materializarse. Fue, en todo caso, como una confirmación a una certeza. Para finalizar nos hacemos eco de las palabras siempre lúcidas de Josep Quetglas que, en la sección Fuera de Tiempo del pliego de SCALAE de Carme Pinós, escribe un texto en el que sentencia: "La regla general es fácil de memorizar: sólo los torpes viajan a ver arquitectura", tras lo cual argumenta que "la educación de un arquitecto le obliga a saber leer planos, [...] de un mismo modo que a un músico le basta con leer la partitura para ser capaz de oír la música".

23. Los viajes documentados de arquitectos españoles al extranjero son tan aislados que no tienen peso suficiente para considerarlos relevantes. Pozo, José M. Op. cit., p. 114.
24. Conversación con Ignacio Feduchi. 10 de diciembre de 2009.
25. MOYA, Luis. "Memorias del arquitecto de la Contrata", publicado en Arquitectura, n. 236, mayo-junio 1982.
26. FERNÁNDEZ SINDE, A. Op. cit.

FRAY COELLO DE PORTUGAL, VIAJES SIN CUADERNO

Rubén Labiano

La Arquitectura de Fray Coello de Portugal supone un claro exponente dentro de la transición de la arquitectura española hacia la modernidad, tema del VII Congreso Internacional de la Arquitectura moderna española planteado en torno al concepto mismo del viaje como hecho cultural.

La Arquitectura de Fray Coello de Portugal no sería la misma sin sus viajes de juventud por la Alemania de la posguerra. Su trayectoria profesional tiene un arranque fulgurante con su proyecto para el Santuario de la Virgen del Camino en León (1957-61). Esta *opera prima* considerada por muchos como la más lograda de sus obras constituye un exponente remarcable de la arquitectura de los 50 en España. Su análisis nos revela, junto con las influencias de Le Corbusier, unas inequívocas influencias de las arquitecturas alemanas de la primera mitad del siglo XX. Estas influencias no sólo son visibles en este proyecto sino que acompañarán a Coello durante toda su trayectoria profesional hasta constituir una suerte de libro de estilo con elementos y parámetros fácilmente reconocibles. El propio Coello se reconoce deudor de estas arquitecturas y del modo en que llegaron directamente a él a través de una serie de viajes por Europa antes y durante la realización del proyecto. Hablando de sus proyectos de colegios reconocerá que *"la solución de superponer los pabellones con las diferentes necesidades sobre un cuerpo bajo la traje de Alemania. (…) Allí descubrí que esto solucionaba todos los problemas"*[1]. En varios de estos viajes fue acompañado por otro arquitecto, Emilio García de Castro, compañero de promoción y colaborador en varios de sus primeros proyectos, que recuerda que *"una noche, al salir del cine, decidimos ir a dar la vuelta a Europa en moto, para ver, entre otras cosas no tan profesionales, la Arquitectura que se estaba desarrollando en la Europa machacada por otra guerra que dejaba chiquita la nuestra. Con un macuto pequeño y una tienda de campaña que nos prestaron unas primas mías, salimos al día siguiente a recorrer el sur de Francia, Italia, Suiza, Alemania y vuelta por París"*[2].

De sus viajes en compañía de Emilio García de Castro aparte del trasiego de información que supuso para sus autores y que incorporaron en sus proyectos, nos quedan algunos, muy pocos, testimonios gráficos y nos queda fundamentalmente el recuerdo personal de sus protagonistas, recuerdo desdibujado con el paso del tiempo, que mezcla circunstancias, recorridos, y obras visitadas y que evidencia en gran medida el carácter predominantemente lúdico de unos "viajes sin cuaderno". Estos recuerdos han sido glosados en diversas publicaciones que se recogen en la bibliografía y son fuente de algunas citas.

1. COELLO DE PORTUGAL, Francisco. La arquitectura un espacio para el hombre. T6 Ediciones p.35
2. GARCÍA DE CASTRO, Emilio. Presentación. Santuario de la Virgen del Camino. Coello de Portugal. T6 Ediciones pp. 5-6

Fray Coello de Portugal.

Poco después de estos viajes de juventud la vida de Francisco Coello de Portugal sufre un vuelco importante. En 1954, una vez acabada la carrera de arquitectura, ingresa como novicio en la Orden de Predicadores uniendo a su condición de arquitecto la condición de dominico y a partir de 1961 también la de sacerdote. En ese mismo año de 1961 celebra su primera Misa en una capilla en la Virgen del Camino en León. El proyecto de este conjunto en la Virgen del Camino que además del Santuario comprende un convento y el colegio apostólico le ocupará desde el año 1955 hasta el año 1961.

El encargo del convento y del colegio lo recibe en 1955 por parte del entonces Provincial de la Orden, Padre Aniceto Fernández y al año siguiente recibirá también el encargo del Santuario por parte del mecenas del mismo, D. Pablo Díez sustituyendo al arquitecto local Juan Torbado que hasta entonces se estaba haciendo cargo de las obras. Las circunstancias de este encargo se recogen con detalle en la publicación de T6 Ediciones sobre el Santuario de la Virgen del Camino[3].

Coello de Portugal cuenta en ese mismo artículo que el encargo del santuario suscitó en él inicialmente miedo y un cierto desasosiego. Miedo porque no se sentía muy capaz. Desasosiego porque cuando le hicieron el encargo ya había otro arquitecto trabajando sobre el proyecto, al que él debía desplazar.

El encargo debía ser compatibilizado en el tiempo con sus estudios de filosofía y teología en Salamanca inherentes a su formación como dominico y cuenta para hacerlo con su escasa experiencia profesional, un mínimo equipo humano constituido casi exclusivamente por sus amigos y compañeros de promoción Emilio García de Castro y Luis Sánchez-Lozano y un reducido y poco dotado lugar de trabajo.

Frente a estas circunstancias de miedo, desasosiego y falta de tiempo Coello busca la inspiración y la referencia eficaz que le pueda ayudar en la tarea. Organiza dos viajes de estudio a Alemania para los que cuenta con la financiación de D. Pablo Díez, satisfecho con la marcha de los trabajos del convento y el colegio, y con la compañía de otro dominico Fray Domingo Iturgaiz[4].

Es conocida la fascinación que la arquitectura alemana producía en Fray Coello. *"Era ferviente admirador de la manera de construir de la postguerra germana. Sus viajes a Alemania no tenían otra motivación que descubrir los sesgos de la arquitectura vanguardista alemana del momento"*[5]. *"Vibraba con las soluciones pioneras de la arquitectura religiosa de los años 1950-1960, fuera católica o protestante. Vienen a nuestra memoria los nombres más representativos de aquel momento: Dominikus Böhm, su hijo Gottfried, Rudolf Schwarz, Emil Steffan, Herman Baur o Hans Schädel, y entre los arquitectos protestantes, Dieter Oesterlen, Paul Baumgarten, Jacob Semmler y Jacob Haider"*[6]. Esta fascinación por la arquitectura alemana era muy común en la España de la época y estaba presente en las publicaciones especializadas y en la enseñanza de la arquitectura. Era también frecuente el aprendizaje y la enseñanza de la lengua alemana[7]. El citado Emilio García de Castro es un ejemplo y su dominio del alemán fue de gran ayuda en los primeros viajes.

En el verano de 1957, poco después de recibir el encargo realiza un viaje por avión que tiene como destino casi exclusivo Colonia y en 1958 otro viaje

3. POZO MUNICIO, José Manuel. "Un icono con tres dimensiones". Santuario de la Virgen del Camino. Coello de Portugal. T6 Ediciones pp. 14-19
4. Domingo Iturgaiz O.P. Nace en Villava (Navarra) en 1932. Ingresa muy joven en la orden dominica. Ha desarrollado paralelamente a su dedicación pastoral una gran labor artística especializándose en la realización de mosaicos y vitrales.
5. ITURGAIZ CIRIZA, Domingo. "La arquitectura religiosa del Padre Francisco Coello de Portugal". Revista *ARS SACRA* n. 6. Año 1998. p. 11.
6. ITURGAIZ CIRIZA, Domingo. "Memoria y arquitectura sacra" en *Fray Coello de Portugal, dominico y arquitecto,* Ed. Fundación Antonio Camuñas, Madrid, 2001 p.61
7. Cfr. Actas IV Congreso Internacional: "Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra" Pamplona, marzo 2004. Cuenta POZO MUNICIO, J.M., en su artículo cómo Anasagasti, en su etapa de profesor de la Escuela de Arquitectura reclamaba la enseñanza del alemán en las escuelas a la vista de la extraordinaria calidad de lo que se estaba produciendo y publicando en lengua alemana. Cfr. Anasagasti, *Teodoro de. La enseñanza de la arquitectura.* Ed. Calpe Madrid. 1923. p. 53

Itinerarios aproximados de los viajes de 1957 (gris oscuro) y 1958 (gris claro).

más largo por carretera que le llevará por España, Francia, Alemania, Suiza y Austria[8].

El viaje de 1957 a Alemania es interesante por varios motivos: es un viaje desconocido hasta la fecha y del que no existían referencias documentadas, es un viaje por avión, se nota la financiación del mecenas, y tiene como destino básico la ciudad de Colonia.

Cuando Coello decide acometer el viaje no tiene dudas a la hora de elegir el destino. Alemania ha sido el país donde más importancia ha tenido la construcción de iglesias durante el siglo XX. Y dentro de Alemania, Colonia era entonces como lo es ahora la diócesis más importante y rica. Sólo la ciudad y su área metropolitana cuenta en 2004 con 166 templos católicos y 81 protestantes[9], gran parte de los cuales o bien son de nueva planta o bien requirieron importantes labores de restauración, muchas veces total tras la segunda guerra mundial.

El viaje durará unos seis días. Vuelan desde Barajas hasta Frankfurt donde permanecerán unos dos días durmiendo en un albergue de fortuna. Una de las iglesias visitadas parece ser la de San Miguel obra de Rudolf Schwarz. Desde allí prosiguen en auto-stop por autopista hasta Colonia. Se alojarán en el convento de San Andrés que los dominicos tienen junto a la Catedral, lugar donde reposan los restos de San Alberto Magno[10]. A pie y en auto-stop recorrerán de modo sistemático las iglesias recientes de la ciudad, algunos ejemplos de arquitectura civil y harán breves escapadas a las cercanas ciudades de Bonn, Düsseldorf y, aunque no lo confirman con seguridad, parece que incluso llegaron a la cercana ciudad de Essen en la que está la conocida iglesia de San Andreas obra también de Rudolf Schwarz.

Se sirven para localizar las iglesias de la información que Fray Coello había recopilado con anterioridad y de las referencias que recaban en el propio convento.

Con respecto a las fuentes documentales donde Fray Coello recopila la información no hay muchos datos. Podemos apuntar tres líneas o fuentes, por

8. Los itinerarios de los viajes (Fig.1) se han reconstruido tras conversaciones con Francisco Coello de Portugal y Domingo Iturgaiz. Hay puntos del recorrido que son seguros y otros que se han considerado como razonablemente probables.
9. BACHEM VERLAG, J.P. "Kölner Kirchen", 2004
10. Cuenta Domingo Iturgaiz cómo durante su estancia en el convento recibieron por parte del Prior un castigo motivado por el incumplimiento de los horarios de la casa al que les llevó el continuo correteo por la ciudad visitando arquitectura. A la hora del almuerzo al que llegaron tarde debieron permanecer en el interior del comedor de rodillas mientras el resto de los frailes comían.

Portada del n. 71 de *L'Architecture d'aujourd'hui* de 1957.

Vista de la iglesia de Santa Anna. Colonia. D. y G. Böhm, 1955-56.

un lado las publicaciones de arquitectura, por otro sus recuerdos e impresiones de los anteriores viajes por la zona y finalmente las referencias que le llegan desde dentro de la propia orden dominica responsable también de algunos de los encargos[11].

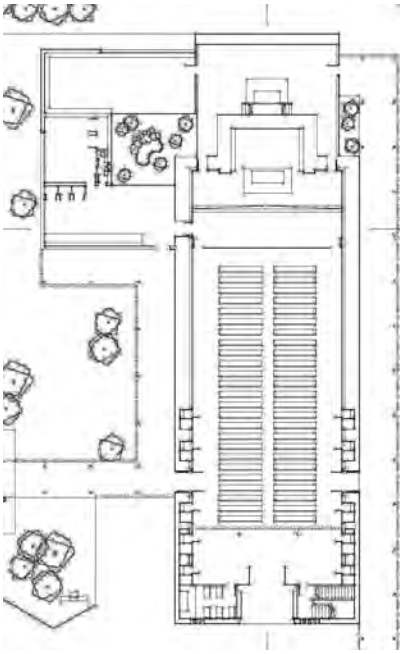
Ese mismo año de 1957, poco antes del viaje, la revista *Architecture d'aujourd'hui* había editado un número monográfico sobre arquitectura sacra en Europa que reflejaba, entre otras, varias iglesias de Schwarz y de los Böhm en Colonia[12].

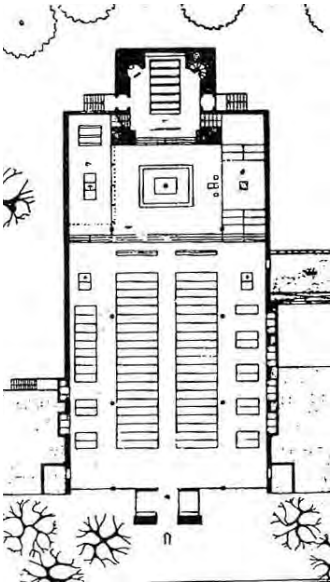
Fray Coello, dentro del limitado acceso a las revistas propio de la época no era ajeno a esta publicación y en conversaciones con él ha reconocido que era una de las pocas que consultaba. Parece pues muy probable que consultara esta publicación antes de su viaje. Aparecen publicadas tres iglesias de Colonia, una de Frankfurt, una de Düren, otra de Sarrebruck, una más de Düsseldorf y dos de Friburgo.

Una de las iglesias que aparecen en ese número de *Architecture d'aujourd'hui* es la de Santa Anna en Köln-Ehrenfeld, obra de Dominikus y Gottfried Böhm. Analizando el proyecto en su conjunto y en particular la planta que aparece publicada se observan algunas similitudes con la Virgen del Camino. Son dos proyectos de iglesias planteados sobre solares ocupados anteriormente por otras iglesias. Los dos se resuelven en planta basilical, empleando un lenguaje moderno y en los que se plantean la incorporación y el diálogo dentro del nuevo proyecto con elementos preexistentes. En el caso de Santa Anna el proyecto consiste en reconstruir una iglesia de la que tras la guerra sólo se ha conservado la torre y algún elemento menor como el acceso. En el caso de la Virgen del Camino se trata también de rehacer una iglesia que se decidió demoler, por motivos distintos a una guerra, y de la que físicamente

11. Un listado de obras promovidas por los dominicos aparece recogido en FERNÁNDEZ COBIÁN, E. "El espacio sagrado en la arquitectura española" Ed. COAG. Nota al pie pp.151-152

12. Architecture d'Aujord'hui n. 71, abril-mayo 1957. Numero especial sobre arquitectura religiosa que incluye también algunas salas de de espectáculo. Aparecen publicadas 51 iglesias, mayoritariamente católicas pero incluyendo algunas protestantes. De ellas 16 son de Francia, 13 de Italia, 9 de Alemania, 2 de Holanda, 1 de Finlandia y 10 de Estados Unidos. Además figuran varios monumentos funerarios de Japón y algunas sinagogas en Estados Unidos. Entre las seis salas de espectáculos que también se incluyen en el número, cinco están en Alemania, una de ellas en Colonia, obra de Rudolf Schwarz.





Planta del Santuario de la Virgen del Camino. León.

Planta de la iglesia de Santa Anna. Colonia. D. y G. Böhm Arquitectos.

sólo se conserva el retablo hasta el punto de que Coello dice que estamos ante un proyecto de Iglesia para un retablo[13]. El modo de englobar el retablo dentro de una torre recuerda en la planta mucho al modo en que los Böhm insertan la vieja torre de Santa Anna dentro de la nueva iglesia. También puede verse en Santa Anna la solución de embutir dentro de los muros laterales los confesionarios, solución que Coello empleará en la Virgen del Camino y en muchas otras obras posteriores y que reconoce traída de Alemania.

El modo de introducir la luz dentro del espacio tiene también algunas similitudes sobre todo en la inclusión de un gran frente vidriado en la fachada de acceso. Debió resultar especialmente alentador para Coello ver construida una arquitectura sacra inequívocamente moderna y que sabe conservar e incorporar arquitecturas sacras anteriores.

Este viaje, posterior en varios años a los realizados siendo estudiante le permite también a Coello acrecentar su admiración por la arquitectura y la sociedad alemana al observar los rápidos progresos en la reconstrucción del país y la decidida apuesta arquitectónica que la anima. La vista de tantas arquitecturas religiosas y civiles planteadas desde una contundente y eficaz modernidad no podía resultarle indiferente.

En la iglesia de Santa María Königin de Frechen, a las afueras de Colonia, encontramos más semejanzas con la Virgen del Camino en la forma de entrar la luz por el pie de la nave, en una cierta concepción volumétrica general, la austeridad en el uso del ladrillo y la madera y la ubicación de los confesionarios dentro del muro.

Aunque no sea el objeto de este artículo analizar el papel de la Orden de Predicadores en la arquitectura religiosa del siglo XX no podemos obviarlo. Los

13. COELLO DE PORTUGAL, Francisco. "Fray Coello de Portugal, un arquitecto intemporal", op. cit., p. 12.

Vista de la iglesia de Santa María Königin. Frechen-Colonia. R. Schwarz. 1952-54.

dominicos lideraban la renovación del arte sacro europeo tanto en el plano teórico con revistas como *L'Art Sacré* editada en Francia por los dominicos P. Couturier y P. Régamey o la equivalente *ARA* española del Padre Aguilar órgano de expresión del Movimiento de Arte Sacro (M.A.S.) como en el plano práctico con la encomienda de múltiples encargos a arquitectos prometedores.

Esto facilitaba a Fray Coello conocer desde dentro la realidad de muchos de estos encargos con sus circunstancias[14] y moverse en un clima de profunda exigencia en los planteamientos renovadores de la arquitectura sacra que casaba perfectamente con su propia actitud de apertura total a la arquitectura moderna.

Tuvo Coello ocasión en este viaje de conocer el proyecto de reconstrucción de la iglesia de San Heribert en Köln-Deutz obra encargada a Schwarz por los dominicos en Colonia.

Tras el viaje a Alemania Coello regresa a España, prosigue con sus estudios filosófico-teológicos y afronta con menos miedo y desasosiego el desarrollo del proyecto del Santuario que entregará a finales del 57.

En septiembre de 1958 con las obras del santuario ya comenzadas Coello e Iturgaiz realizan un segundo viaje conjunto a Alemania.

Este segundo viaje lo realizan por carretera en la misma moto de Coello ya utilizada en sus viajes de estudiante con Emilio García de Castro[15]. Esta vez es Domingo Iturgaiz quien va de "paquete".

14. Con respecto a las influencias que en la arquitectura de Coello de Portugal pudiera tener su condición de dominico, influencias de naturaleza podríamos decir institucional, provenientes de la Orden dominica como institución, Iturgaiz afirma que son nulas. Coello, sostiene Iturgaiz, ha actuado siempre con absoluta libertad a la hora de hacer sus proyectos, y la única influencia es la que pueda derivarse del carácter religioso de los encargos recibidos. Movimientos como el de Arte Sacro no eran de naturaleza institucional sino personal y responden a una tradición dominica de apertura al arte que tienen precedentes tan conocidos como el de Fra Angelico.

15. La moto, una DKW NZ-500 comprada en subasta a los grises sigue existiendo. Tilopa Van Pallandt, sobrino-nieto de Fray Coello y también dedicado a la arquitectura tuvo la amabilidad de mostrármela cubierta de polvo en un ángulo oscuro del garaje del edificio de la calle Coello donde está el estudio. Apasionado motero, pretende acometer la restauración de la moto hasta volver a echarla andar. Me ha prometido unas fotos.

El viaje, como ya se ha dicho, además de Alemania incluye recorridos por España, Francia, Suiza y Austria. Cuentan también con la financiación del mecenas D. Pablo Díez que corre con los gastos y les "obliga" a alojarse en hoteles. Pero ellos llevados por el espíritu de austeridad dominica y no queriendo gastar alegremente el dinero de D. Pablo optarán por dormir en tienda de campaña y en conventos de la Orden.

A la hora de referirse al viaje resulta interesante observar en los modos de decir que cuando hablan de este viaje del 58 tanto Coello como Iturgaiz se refieren a él como el viaje a Alemania del 58. Tienen claro que el viaje es a Alemania. Esto en el viaje del 57 es muy claro pues vuelan directamente a Alemania y no salen de allí. Pero este viaje al ser por carretera incluye largos recorridos, fundamentalmente por Francia. Del total de obras visitadas en este viaje una gran parte están en Francia y comprenden obras de indudable peso como las de Le Corbusier, pero ellos a pesar de haber recorrido cinco países se refieren sólo a uno de ellos, siguen hablando del viaje a Alemania.

Partirán de León, de la Virgen del Camino, con dirección a Santander a través de los picos de Europa. Tras una noche en Cistierna cerca del límite con Santander donde las dominicas tenían un convento en el que Coello tenía algún encargo menor, pasarán por Arantzazu para visitar el proyecto de Sáenz de Oíza y pernoctan en San Sebastián en casa de unos parientes de Iturgaiz. Querían allí establecer contacto con el escultor Jorge Oteiza por si cabía la posibilidad de que hiciera algo en la Virgen del Camino. Oteiza que entonces vivía en Irún, justo antes del puente de Hendaya, les recibirá muy amablemente en su estudio y les mostrará sus trabajos. Fue un encuentro cordial e intenso pero sin consecuencias desde el punto de vista del encargo.

Pasan a Francia y tras una escala en Lourdes se alojan en Prouille, junto a la ciudad de Fanjeaux en la región de Toulouse, sede de una de las más importantes comunidades dominicanas de Francia[16]. Prosiguen viaje hasta Marsella donde visitarán la *Unité d'Habitation* de Le Corbusier. Llegarán hasta Vence, cerca de Niza para conocer la célebre Capilla del Rosario. La remodelación de esta capilla es obra del pintor Henri Matisse y contó con la colaboración del arquitecto Auguste Perret y la coordinación del dominicano Fray Rayssiguier. Es una pequeña capilla adosada a un convento dominico para la que Matisse entre los años 1948 y 1951 realizó una serie de dibujos y diseñó desde las vidrieras hasta el mobiliario y piezas del ornamento litúrgico. El conjunto de una gran sencillez y colorido tuvo un gran impacto en su momento.

Desde allí siguieron hacia Lyon. Se alojarán en el convento de los dominicos que no es otro que La Tourette de Le Corbusier por entonces todavía en obras. En Saint-Just-Saint-Ambert, cerca de Lyon, visitan la renombrada fábrica de cristal francés de Saint-Just que fue la que suministraría el material para las vidrieras de la Virgen del Camino[17]. Siguieron hacia Suiza por Chamonix haciendo noche en la montaña al pie de los Alpes. Junto a Chamonix visitaron la iglesia de Assy. La parroquia de Nôtre Dame de Toute Grâce de Plateau d'Assy (Alta Saboya, 1938-1941) fue realizada por el arquitecto Maurice Novarina[18] en un estilo "regionalista moderno" y se hizo famosa por haber contado con la colaboración de grandes artistas de renombre como

16. El monasterio de Nuestra Señora de Prouille (Prouilhe en occitano) es la cuna de la orden dominicana en Francia. Fue fundado por Santo Domingo en 1206. Actualmente Fray Coello está realizando en Prouille la restauración y terminación de la Basílica de Nuestra Señora de las M.M. Dominicas que fue destruida durante la Revolución Francesa y parcialmente rehecha en el s. XIX en un estilo neo-bizantino.

17. Las vidrieras de la Virgen del Camino se confeccionarían en Chartres bajo la dirección del artista Gabriel Loire y empleando los vidrios de la fábrica de Saint-Just.

18. Maurice Novarina, arquitecto francés (1907-2002) autor de una prolífica obra arquitectónica en la que abunda la arquitectura religiosa y del que como dato curioso Esteban Fernández Cobián cuenta que cuando en 1943 los PP. Dominicos de la Tourette pensaron en construir un nuevo monasterio llamaron en primer lugar a Novarina; su proyecto, todo de piedra les pareció excesivo, y la idea quedó en suspenso hasta que, algunos años después fue nombrado un nuevo prior, que decidió encargar la obra a Le Corbusier. FERNÁNDEZ COBIÁN, E. "El espacio sagrado en la arquitectura española" Ed. COAG. Nota al pie p. 126.

Henri Matisse, Jean Lurçat, Georges Braque, Marc Chagall, Georges Rouault o el mismo padre Couturier para la confección de vidrieras, tapices, ornamentos, pinturas, etc.

En Suiza estuvieron en Lausanne, Friburgo, donde la comunidad dominicana cuenta con una universidad, Berna y Basilea. Visitaron también otras muchas poblaciones menores. Recuerdan haber visto gran cantidad de iglesias rurales de arquitectura anónima en los pueblos cruzados a su paso por Suiza. Siguieron camino hasta Innsbruck en Austria y de allí pasaron a Alemania llegando hasta Munich. Allí siguieron visitando iglesias que Fray Coello tenía referenciadas y otros ejemplos de arquitectura tanto civil como sacra que encontraban por el camino. Parece que estuvieron en la iglesia de San Lorenzo en München-Gern, proyecto de Emil Steffan. Y estuvieron con el artista alemán Karl Knappe.

En este viaje además de visitar obras concretas de arquitectura estaban buscando referencias y artistas para la confección de las vidrieras, pinturas, grupos escultóricos, y material de orfebrería para los diseños litúrgicos. Buscaban artistas en un intento de conseguir una integración total de las artes en el proyecto tan propia de la época y querían conocer de primera mano experiencias similares realizadas en Europa. Es ésta una de las razones de la presencia de Domingo Iturgaiz en el viaje. Iturgaiz que entonces contaba con veintiséis años de edad encauzaba su vida hacia el trabajo artístico en el campo del arte religioso tras concluir sus estudios teológicos en Salamanca.

Esto explica la visita a la fábrica de Saint-Just y la visita al estudio de Karl Knappe, un artista alemán afincado en Munich, conocido por sus vitrales en vidrio y hormigón. Tenían de él la referencia a través de un catálogo y es posible que conocieran del viaje del 57 el mosaico que había realizado para la iglesia de San Miguel en Frankfurt de Rudolf Schwarz.

Las obras de la Virgen del Camino estaban iniciadas y se precisaba aclarar cuanto antes qué artistas y en qué trabajo concreto iban a colaborar Necesitaban un artista para la confección de las vidrieras de la Virgen del Camino y aunque no fue Knappe finalmente el elegido (fue Rafols Casamada quién realizaría las vidrieras de la portada y el propio Domingo Iturgaiz las de la capilla) la visita resultó extremadamente fructífera sobre todo para Iturgaiz que conocería de primera mano las novedosas técnicas de fabricación aplicadas por Knappe en su estudio[19].

En la obra de Coello hay una enorme reflexión sobre el modo de introducir la luz en cada espacio. Coello tenía claro que las vidrieras formarían parte importante en la resolución de su proyecto y que las entradas importantes de luz directa no serían a través de un simple vidrio, que se reservaría para las entradas indirectas de luz, sino que serían siempre a través de vidrieras. Querían conocer por tanto el material base en hormigón para la construcción del armazón de las vidrieras y el vidrio. Y buscaban un modo novedoso, moderno, en su elaboración.

Desde Munich inician el viaje de regreso a través del sur de Alemania hasta llegar a Basilea.

19. Karl Knappe (1884-1970) escultor alemán, colaborador de Rudolf Schwarz en la iglesia de San Miguel en Frankfurt am Main. Con ocasión de su 80 cumpleaños la revista alemana *Das Münster* publicó un artículo en el número 11/12 firmado por Alfred Zacharias con fotos y comentarios de toda su obra. Un ejemplar de la revista lo conserva Domingo Iturgaiz en su biblioteca y testimonia la influencia que ha tenido en su propia obra.

Prosiguen el viaje de regreso a través de Francia en donde visitaron dos iglesias que habían adquirido una gran repercusión en la época como exponentes del arte sacro del s.XX: Adincourt y Ronchamp.

La parroquia del Sagrado-Corazón de Adincourt (1950-1952) fue realizada después de la segunda guerra mundial por el ya citado arquitecto Maurice Novarina bajo los auspicios del dominico padre Couturier[20] que siguió una pauta de trabajo basada en la integración total de las artes en la obra arquitectónica recabando la ayuda de diversos artistas de renombre para la realización de todos los elementos de la iglesia en una práctica ya empleada antes en la iglesia de Assy.

Nôtre Dame du Haut de Ronchamp de Le Corbusier era una visita obligada en el viaje. Conocer de primera mano la obra y comprobar *in situ* como la luz recorría el espacio, cómo penetraba por los muros era un deseo ferviente de Coello. Si bien la admiración por la arquitectura alemana es una constante en Coello de Portugal reconocida por él mismo, no es menos clara la influencia, quizás menos consciente, que la obra de Le Corbusier ha tenido sobre él.

Tras pasar por Besançon, prosiguen viaje hasta París y regresan ya a España.

Sagrario de la iglesia de St. Andreas. 1954-57. Essen. R. Schwarz.

Conviene hacer ahora un inciso acerca del modo en que el viaje entendido como hecho cultural era metabolizado por sus autores. Viajaban dos personas en una única moto con la que recorrieron unos 5.000 Km. en quince días. La moto permite una gran libertad de desplazamientos, y permite parar aquí y allá con una gran discrecionalidad. Por el contrario exige viajar con muy poco equipaje, hay que racionalizar muy bien el peso y los enseres que lleva cada uno, contando además con el bulto ineludible de una tienda de campaña. Portaban así una única máquina de fotos que Coello empleaba a discreción.

Tomó centenares de fotos, fotos de las que no parecen conservarse actualmente copias. Apenas realizaba apuntes de viaje, por actitud y por premura de tiempo. Unas notas rápidas, unos esbozos que sirvieran para identificar obras concretas eran lo más que llegaba a dibujar. Iturgaiz por su parte tomaba apuntes rápidos pero más centrados en elementos de orfebrería, detalles de vidrieras o mosaicos que reproduciría más adelante en su obra.

Es interesante a este respecto el sagrario de la iglesia de San Andreas en Essen-Rütterscheid (1954-57) obra de Rudolf Schwarz que guarda grandes paralelismos con el sagrario del camarín de la Virgen del Camino aunque Iturgaiz no reconoce una inspiración directa.

No se han conservado apenas fotos de entonces. Esto es así por varias razones. Por un lado ha pasado mucho tiempo. Por otro la organización del archivo de Coello no es excesivamente meticulosa y desde la fecha de los viajes ha sufrido varios traslados. Además su *modus vivendi* se caracteriza por un vivir al día y un gran desprendimiento de las cosas. En 1957 y 1958 él estaba viviendo en la Virgen del Camino, y allí tenía habilitado su estudio. Al acabar el encargo abandonará León dejando allí, salvo los planos, casi todo lo empleado en el proyecto. Maquetas, croquis, fotos, cuadernos, son abandonados a su suerte. Sólo perduran él y su obra construida.

20. Marie-Alain Couturier (1897-1954), Padre dominico francés que había sido pintor antes de incorporarse a la orden y que sería desde 1937 director de la revista *L'Art Sacré*, jugando un papel importante en la renovación del arte sacro en el s. XX. Era ferviente partidario de la teoría de "dar a los grandes hombres las grandes obras" y consideraba "más seguro recurrir a genios sin fe que a creyentes con talento".

Fray Coello de Portugal hacia 1957.

La figura de estos dos frailes recorriendo miles de kilómetros por la Europa de la posguerra a lomos de un moto de segunda o tercera mano en busca de inspiración para sus trabajos no deja de ser una evocadora imagen de las exigencias del esfuerzo creador, de la capacidad del ser humano de perseguir un objetivo por encima de las dificultades y del heroico papel jugado por algunos representantes de la iglesia en la renovación del arte sacro. Se puede decir también, parafraseando a Le Corbusier cuando nos cuenta sus impresiones al llegar por primera vez a Nueva York en *Cuando las catedrales eran blancas*, que ¡esta gente tiene agallas!

DE LOS MALES DE LA PATRIA AL PARADIGMA DE EUROPA. LA JUNTA PARA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y LOS PENSIONADOS DE ARQUITECTURA (1907-1936)

Salvador Guerrero

Bajo la consigna de "Europeizar a España" –máxima surgida de las minorías intelectuales, Ortega y Gasset entre otros, en su denuncia de la situación de España en su secular retraso–, un grupo de personas lideradas por el pedagogo institucionista José Castillejo consiguió aglutinar todos los apoyos y esfuerzos necesarios para el desarrollo de una significativa empresa, la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, dedicada al fomento de la investigación y el estudio, y generadora de ese espíritu de modernización intelectual y de apertura al mundo que tuvo lugar en la España del primer tercio del siglo XX.

Desde el primer momento de su fundación en el seno del Ministerio de Instrucción Pública, la Junta para Ampliación de Estudios fue consciente de que "El más importante grupo de mejoras que pueden llevarse a la instrucción pública es aquel que tiende por todos lo medios posibles a formar el personal docente futuro y dar al actual medios y facilidades para seguir de cerca el movimiento científico y pedagógico de las naciones más cultas, tomando parte en él con positivo aprovechamiento", como puede leerse en el preámbulo de Real Decreto de creación de la misma.

La labor a desarrollar por la Junta partía, por tanto, del hecho de que los llamados males de la patria, puestos de manifiesto por regeneracionistas y con un punto álgido en los años que siguen al desastre del 98, sólo tendrían un remedio hasta tanto el cultivo de la ciencia, el desarrollo técnico, la promoción educativa y la difusión de la cultura alcanzasen niveles equiparables a los de las naciones europeas de primer orden. La Junta entendía, en definitiva, que el proyecto de modernización de España pasaba por su apertura a Europa.

Para llevar a cabo esta empresa era necesario, por tanto, que los investigadores viajaran a los grandes centros universitarios de Europa. Este proyecto universalizador de España, utilizando una expresión de Juan Marichal, sería fomentado por el programa que impulsa la Junta para Ampliación de Estudios mediante la concesión de pensiones en el extranjero.

Quien se acerque al estudio de los pensionados de la Junta para Ampliación de Estudios, podrá ver como la arquitectura no quedó ajena a sus intereses. Una simple enumeración nominal nos da idea de que fueron numerosos los arquitectos españoles que optaron a una de ellas para estudiar en el extranjero. Desde Guillem Busquets y Josep Pijoán hasta Francisco Prieto-Moreno y Juan Bautista Subirana, pasando por Leopoldo Torres Balbás y Félix Hernán-

dez, entre otros, tres son las generaciones de arquitectos que necesitan conocer directamente la realidad foránea desde los más variados intereses. Una significativa nómina de arquitectos que solicitan viajar al extranjero para conocer, de primera mano, cuales eran los debates y las distintas opciones que se plantearon en la cultura arquitectónica foránea en el periodo que va desde 1907 hasta 1936, cuando el estallido de la guerra civil acabó con todo aquello.

Desde el arte decorativo aplicado a la arquitectura o la nueva arquitectura escolar en Suiza, hasta las colonias de viviendas en Berlín o la conservación de los monumentos antiguos en Italia, pasando por los estudios de reforma, ensanche de poblaciones y creación de nuevos núcleos en Inglaterra o estudios de prefabricación aplicada a la construcción de viviendas baratas en Francia, la cultura arquitectónica foránea entrará en España por una vía que habrá que añadir a la de su difusión o presencia desde otros frentes.

Por otra parte, el estudio de la labor de los arquitectos pensionados por la Junta es un tema que hay que complementar con otros frentes como la relación de la Junta con la arquitectura a través del trabajo de los arquitectos que proyectaron los diferentes edificios que acogieron a sus múltiples y variados centros de investigación y docencia, también a las iniciativas llevadas a cabo en su seno de investigación, conocimiento y difusión de la arquitectura.

Esta comunicación parte del análisis de los "curricula" de todos aquellos arquitectos que mantuvieron una relación con la Junta para Ampliación de Estudios a través de su política de pensiones.

EL DEBATE SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD

Alemania y su modelo universitario fue la que acaparó mayor atención entre los arquitectos españoles que deciden optar a una pensión de la Junta. Su prestigio y organización a través de los seminarios como forma de trabajo, marcó una renovación de las herramientas de los arquitectos y otros técnicos españoles a la hora de abordar los problemas de construcción de la ciudad y en la difusión de un nuevo saber urbano a su vuelta a España.

Este es el caso de Cebrià de Montoliú[1] (1873-1923), pensionado en Alemania para el estudio de los problemas de la ciudad moderna a través del "Desarrollo de Sociedades Cooperativas de Crédito". Viajará a Inglaterra, donde estudiará las instituciones de crédito cooperativo, a Italia, a Berlín, cuando tuvo lugar la Exposición de Construcción Cívica de 1910, y a Gante para visitar la Exposición de 1913. A través de un texto fundamental cual es su libro *Las Modernas Ciudades y sus Problemas a la luz de luz de la Exposición de Construcción Cívica de Berlín (1910). Con un apéndice sobre otros Certámenes Análogos*, –que previamente ha constituido la memoria de su trabajo de pensionado y que se publica en 1913 por la Sociedad Cívica "La Ciudad Jardín"–, su autor va a desplegar una intensa labor de publicista sobre la urbanística alemana e inglesa.

La labor realizada a partir de esos años tendrá en el Museo Social de Barcelona su principal centro de actividad. A través de él, su trabajo se concretará en la organización y dirección de su biblioteca, en dirigir la Sociedad Cívica "La Ciudad Jardín" (1912) y en formar parte del Institut de l´Habitació Popu-

1. Expediente 102-724. Archivo de la Junta para Ampliación de Estudios (en adelante Archivo JAE), Residencia de Estudiantes, Madrid.

lar (1915), dependiente del Ayuntamiento. Pero será sobre todo a través de la revista *Civitas*, donde Montoliú realice una verdadera actividad difusora de modelos foráneos y donde "establece las bases, entre nosotros, tanto del análisis moderno del hecho urbano contemporáneo como del diseño de modelos generales alternativos", en palabras de Francesc Roca[2]. Son el modelo de la *gross-städt* alemana y, sobre todo, el modelo anglosajón de la ciudad-jardín.

A la pensión de Cebriá de Montoliú le seguirá la del arquitecto Amadeo Llopart i Vilalta[3] (1888-1970). Titulado por la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1911, fue pensionado por la Junta en Alemania para estudiar estructuras metálicas. Sabemos que llegó a Berlín en agosto de 1912 y durante el semestre de invierno trabajó en el laboratorio de los profesores Rosenheim y Meyer, sobre las condiciones de equilibrio y de resistencia de las estructuras armadas que resultan del empleo del hierro como armazón para las construcciones ligeras de piedra y ladrillo. Después, autorizado por la Junta, visitó en Leipzig la exposición de materiales de construcción, y en París y Londres visitó laboratorios y centros que le interesaba conocer para completar el estudio de su pensión.

Si Amadeo Llopart, quien luego fuera catedrático de urbanismo abandonando sus intereses iniciales, está interesado en el papel de la técnica en la arquitectura, otro catalán, Guillem Busquets i Vautravers[4] (1877-1955), arquitecto titulado en 1902, será pensionado en 1913 con el objeto de estudiar en Alemania los problemas relacionados con la "moderna urbanización de las ciudades".

Guillem Busquets había sido colaborador del francés León Jaussely. A través de Jaussely y a través de los consejos que recibe de Charles Buls, "quien amablemente indicó al interesado las obras que debía adquirir", como el mismo comenta en su solicitud, conoce los métodos y el lenguaje *beaux-arts*, que se difunden en Barcelona en este momento a la hora de abordar la transformación del espacio urbano.

Su excelente posición en el conocimiento de la realidad europea en lo que al saber urbano se refiere va a hacer que conduzca sus pasos, siguiendo las indicaciones del profesor Stübben, hasta Berlín y el Seminario de Urbanización que allí dirigen los profesores Felix Genzmer y Joseph Brix. En Alemania permanecerá hasta los primeros días de 1914, momento en el que regresa a Barcelona como concejal del Ayuntamiento de la ciudad condal por la Lliga Regionalista. Además, fue catedrático de Urbanismo en la Escuela de Administración Pública creada por la Mancomunitat de Cataluña y asesor de la mencionada Sociedad Cívica "La Ciudad-Jardín", constituida en Barcelona.

Tanto Amadeo Llopart como Guillem Busquets pertenecen a la generación que en torno a esos años, desde finales de la primera década hasta avanzada la tercera década del siglo XX, plantean un retorno a los modelos clasicistas en sintonía con lo que se produce en Europa y América. El profesor Ignasi Solà-Morales[5] ha señalado cómo, en este retorno al clasicismo, se esconde un doble problema que los arquitectos tienen que abordar. Por un lado, la necesidad de producir todo tipo de equipamientos públicos y privados para las grandes ciudades y metrópolis; por otro, la necesidad de encajar en el orden del lenguaje clásico la tecnología audaz que las grandes dimensiones de estos edificios plantean. Habría que entender por tanto el trabajo de los dos pensionados anteriores desde esta problemática: el de Llopart se entendería desde la codifica-

2. ROCA, Francesc, "La Ciutat. De la ciutat contemporània a la ciutat futura", en ROCA, Francesc (Ed.), *Cebriá de Montoliú (1877-1923)*, Barcelona, 1993, p. 117. Del mismo autor consultar también un trabajo anterior "Cebriá de Montoliú y la «ciencia cívica»", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n. 80, Barcelona, 1971, pp. 41-46.
3. Expediente 85-172. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.
4. Expediente 25-559. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.
5. SOLÀ-MORALES, Ignasi de, "Noucentisme i arquitectura", en AA. VV., Noucentisme i Ciutat, Barcelona, 1994, pp. 79-87.

ción de la tecnología en el estudio del hierro, y el de Busquets desde la transformación de la ciudad y diseño de nuevos espacios urbanos con carácter representativo, acudiendo a las enfáticas y ordenadas maneras de la tradición clasicista-académica presentes en el modelo prusiano difundido desde Berlín.

Entre estos pensionados alemanes y los siguientes pasan más de veinte años. El siguiente grupo de arquitectos que solicitan viajar a Alemania para realizar estudios de urbanismo son los titulados madrileños a partir de 1931. No obstante, entre el primer momento antes esbozado y este segundo, coincidente ya con el periodo republicano, ha habido otra generación de arquitectos –los que acaban la carrera entre 1920 y 1925 aproximadamente– que también ha asumido el debate centroeuropeo, especialmente alemán; para ello viajan la mayoría a su propia costa, aprovechando la importante devaluación de la moneda alemana. El caso mejor conocido es el del arquitecto Luis Lacasa.

La presencia de la cultura urbanística alemana en el Madrid de la segunda mitad de los años veinte prepara el camino para que otra hornada de arquitectos solicite ir a Alemania a partir de 1931. Por ejemplo, Luis Pérez-Mínguez[6]. Arquitecto titulado por la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1930, fue pensionado por la Junta para estudiar en Alemania ordenación urbana. Comenzó su estancia en octubre de 1931 y fue alumno de Jansen en la TH Berlín-Charlottenburg y ayudante en su estudio, fue también colaborador de Martin Wagner en la Oficina de Urbanismo del Ayuntamiento de Berlín y del arquitecto municipal Roedle en su estudio particular.

A su vuelta a España trabaja en el estudio de Zuazo y va a realizar una actividad difusora de los presupuestos en los que se mueve la gestión de la ciudad en Alemania. En 1932 publica un artículo en la revista *Arquitectura*[7] sobre el Plan Regional Hamburgo-Prusiano de Fritz Schumacher; en 1933 otro en la revista *APAA*[8], editada por la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura, sobre construcción de viviendas en hilera; y en 1934 un trabajo en *Nuevas Formas*[9] sobre las ordenanzas municipales en la urbanización, que es el título del trabajo que presenta a su vuelta de su estancia alemana como pensionado de la Junta. En la postguerra trabajará junto con Pedro Bidagor, siendo una figura clave para entender los puentes entre la cultura urbanística alemana y la española en esos momentos.

Otro ejemplo es Francisco Prieto-Moreno[10] (1907-1985), arquitecto granadino titulado por la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1931, que consigue al año siguiente una beca de la Junta para Ampliación de Estudios que destina a una estancia en Alemania. Allí coincidirá con el urbanista Pedro Bidagor[11], que había marchado a Alemania para ampliar estudios, aunque no con la codiciada pensión de la Junta, a pesar de que también había optado a una de ellas.

Francisco Prieto-Moreno, según consta en los papeles que se conservan en su expediente, había pasado el curso 1933-34 en Berlín. Su trabajo se centrará en el estudio de la legislación alemana presentando las reformas efectuadas en los últimos años en las ciudades de interés histórico y artístico de la Europa Central, con especial interés por las ordenanzas municipales, pero también analizará casos concretos como los proyectos que se llevan a cabo en algunas poblaciones históricas alemanas como Nüremberg, Frankfurt am Main y otras, "mediante viajes a cada una de ellas y visitas a las oficinas técnicas de sus res-

6. Expediente 114-326. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.
7. PÉREZ-MÍNGUEZ, Luis, "La organización del Plan Regional. Estudio del plan regional hamburgo-prusiano hecho a base del material facilitado por su director, doctor Fritz Schumacher", *Arquitectura*, n. 11-12, Madrid, noviembre-diciembre 1932, p. 350.
8. PÉREZ-MÍNGUEZ, Luis, "Construcción de viviendas en hilera", *APAA*, n. 3, Madrid, pp.16-17.
9. PÉREZ-MÍNGUEZ, Luis, "Las Ordenanzas Municipales en la urbanización", *Nuevas Formas*, n. 2, Madrid, 1934, pp. 353-358.
10. Expediente 118-575. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.
11. Expediente 20-331. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.

pectivos ayuntamientos". Pero Berlín y sus seminarios también serán una excelente atalaya desde la que conocer otras experiencias europeas que se debaten en esos años. En ellos eran estudiadas las reformas urbanísticas realizadas en Italia, Austria, Francia, Inglaterra, etc.

Todo este bagaje adquirido en Alemania tiene un interés muy concreto para el arquitecto: "obtener consecuencias interesantes de aplicación a las ciudades españolas". En su interés por trasladar el aprendizaje del saber alemán a las ciudades del sur de España, donde la presencia árabe ha dejado una huella importante en su morfología, el arquitecto granadino planteará la necesidad de completar sus estudios en el Marruecos francés. Para ello solicitará que le sea trasladada su pensión a Marruecos durante los tres últimos meses de su disfrute.

El resultado de dicha estancia se materializa en la elaboración de una completa e interesante memoria, titulada "Protección y Urbanización de Ciudades Históricas"[12], que constituye un extraordinario documento para conocer la teoría conservacionista y los criterios de intervención en la ciudad histórica.

La publicación del artículo "Estudio sobre el Albaycin (Granada)"[13], realizado precisamente en colaboración con Pedro Bidagor, puede entenderse claramente como una aplicación del nuevo utillaje adquirido durante su estancia alemana. Por otra parte, el Albergue universitario de Sierra Nevada (1933-34)[14] realizado junto con Francisco Robles, es también producto sin duda de la arquitectura para el turismo de montaña que conoce de primera mano en su estancia alemana y que difunde desde las páginas de la revista *Arquitectura* a través del artículo "Edificios de montaña en el Tirol y Alpes Bávaros"[15].

El caso de Francisco Robles Giménez[16], arquitecto granadino pensionado en Berlín durante el curso 1933-34, es análogo el de su compañero y colega Prieto-Moreno, aunque con algunos matices. En Alemania va a asistir al Seminario de Urbanización que imparte el profesor Jansen en la Escuela Superior Técnica de Charlottemburg (Berlín), al mismo tiempo que realiza estudios sobre las colonias de viviendas económicas de los alrededores de Berlín. Reinstalado en su ciudad natal será arquitecto municipal de su Ayuntamiento y de la Dirección General de Regiones Devastadas.

La trayectoria de los tres arquitectos antes citados, pone de manifiesto lo significativo de la cultura alemana antes de la guerra y su fortuna después, donde los tres arquitectos analizados ocuparán un más que significativo papel, Francisco Prieto-Moreno en Granada y Madrid, Francisco Robles en Granada y Luis Pérez-Minguez en Madrid con Pedro Bidagor, la gran figura del urbanismo en la España del momento.

Los estudios de urbanismo no sólo tienen a Alemania como único referente. Al estudiar el expediente de pensionado de Adolfo Blanco y Pérez del Camino[17] (1897-1977) se pone de manifiesto cómo los centros que acaparan el interés de los arquitectos madrileños son el Seminario de Urbanismo de Berlín, el de la Sorbona en París –habría que recordar la estancia de García Mercadal teniendo como profesores a Marcel Poête, Gréber y Brüggeman– y, finalmente, Inglaterra, el país que junto con Alemania ejercerá mayor influencia en el urbanismo madrileño. Titulado en 1922, fue primero pensionado en Roma, al mismo tiempo que García Mercadal y Moya Lledós. El 26 de enero de 1927 fue pensionado por la

12. MOSQUERA ADELL, Eduardo y PÉREZ CANO, María Teresa, *La vanguardia imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*, Sevilla, pp. 388-393.
13. PRIETO-MORENO, Francisco y BIDAGOR, Pedro, "Estudio sobre el Albaicín, Granada", *Arquitectura*, nn. 166 y 167, Madrid, febrero-marzo 1933, pp. 33 y 65.
14. PRIETO-MORENO, Francisco y ROBLES, Francisco, "Albergue universitario en Sierra Nevada", *Arquitectura*, Madrid, mayo 1934, p. 91; también fue publicado en la revista *Nuevas Formas*, n. 4, Madrid, 1935.
15. PRIETO-MORENO, Francisco, "Edificios de montaña en el Tirol y Alpes Bávaros", *Arquitectura*, Madrid, mayo 1934, p. 103.
16. Expediente 123-240. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.
17. Expediente 21-359. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.

Junta para Ampliación de Estudios para que realizase estudios de urbanismo en el Seminario de Urbanismo de la Sorbona en París, en la Escuela de Berlín y en Inglaterra con Stanley Adshead, profesor la School of Civil Design de Liverpool, sobre los que elaboró una memoria titulada "Urbanismo Moderno".

Y a Inglaterra dirigirá sus pasos también Luis Pérez-Mínguez[18]. Desde enero a marzo de 1935 estudia en la biblioteca del Royal Institute of British Architects (RIBA) bibliografía sobre "Urbanización inglesa en general, problemas de las viviendas insalubres y trabajos realizados para su abolición, planes regionales y ciudades-jardín". Desde abril a junio amplía estudios en el recién inaugurado *Housing Centre* sobre viviendas insalubres y sobre la legislación inglesa relacionada con los problemas de urbanismo en general y construcción de viviendas y tráfico en particular. Asiste a las sesiones del XIV Congreso Internacional de Urbanismo celebrado en Londres en julio de 1935. En septiembre de ese mismo año ingresa como arquitecto adjunto en las Oficina de Urbanismo del London County Council "estudiando su organización y funcionamiento y colaborando en las distintas secciones con el personal técnico principalmente en la solución de los problemas de saneamiento de zonas insalubres, construcción de poblados satélites residenciales y mejoramiento del tráfico en el centro de la población".

El profesor Carlos Sambricio[19] ha hecho notar cómo en torno al año 1934 se había producido un singular momento en el que, reflejo del cambio político habido en Alemania, se produce una recuperación de los modelos anglosajones en el urbanismo madrileño. El trabajo de Pérez-Mínguez en Londres es un síntoma inequívoco de esta situación que tiene, evidentemente más coordenadas, por ejemplo, el trabajo de Santiago Esteban de la Mora, pensionado en Londres en 1934 por la Fundación del conde de Cartagena de la Academia de San Fernando y traductor de Abercrombie en 1936[20]. El conocido como *Plan Besteiro*[21], el "Esquema y bases para el desarrollo del Plan Regional de Madrid" elaborado por el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento en 1939, con claras referencias a los trabajos del Comité del *Greater London Regional Planning*, pone de manifiesto la presencia de la cultura urbanística anglosajona en Madrid avanzada la década de los treinta.

LA NUEVA ARQUITECTURA ESCOLAR EUROPEA

En un periodo donde la confianza en la educación como motor de transformación de la sociedad es uno de los ejes de la política social de los gabinetes liberales, los contactos con el desarrollo de la pedagogía en los países más desarrollados será una constante de la política de pensiones de la Junta, que tiene en los pedagogos al colectivo más numerosos de los que viajan por Europa. Sin embargo, la Junta para Ampliación de Estudios no había concedido pensión alguna para el estudio de la arquitectura escolar hasta los años treinta. Hay una solicitud de Enrique Colás Hontán[22] para estudio de las escuelas suizas, finalmente no concedida. Sin embargo, el trabajo que presenta Juan Bautista Subirana[23] (1904-1978), arquitecto titulado por la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1929, a su vuelta de pensionado en Alemania, no corresponderá ni a los iniciales temas de elasticidad para cuyo estudio había solicitado acudir a Dresde, donde también planeaba asistir al curso sobre "Urbanización de Poblaciones" impartido por el profesor Cornelius Gurlitt; tampoco a los de la moderna urbanización de las ciudades alemanas que había conocido gracias

18. Expediente 114-326. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.
19. Consultar la Introducción de Carlos Sambricio a la edición del Plan Besteiro elaborado por el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid en 1939: SAMBRICIO, Carlos (Ed.), *Plan Besteiro 1939. Esquema y bases para el desarrollo del Plan Regional de Madrid*, Madrid, 2003, pp. 12-46.
20. ABERCROMBIE, Patrick, *Planeamiento de la ciudad y el campo*, Madrid, 1936. Traducción y Apéndice de Santiago Esteban de la Mora.
21. SAMBRICIO Carlos (Ed.), *Plan Besteiro 1939. Esquema y bases para el desarrollo del Plan Regional de Madrid*, Madrid, 2003.
22. Expediente 37-562. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.
23. Expediente 140-657. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.

a su participación en la Exposición Internacional de la Vivienda, Urbanismo y Construcción de Berlín del año 1931, donde se ocupó de la organización de la representación española; ni tampoco a lo aprendido con Hermann Jansen y Bruno Taut en la TH de Berlín-Charlottenburg. *Escuelas Modernas en Europa* será el título del trabajo que finalmente presente a su vuelta, un trabajo que coincide con la celebración de la Exposición Internacional de Escuelas Modernas del año 1932 organizada por el GATEPAC, donde participará en su organización junto con Fernando García Mercadal.

Es en este momento –hay que señalar los esfuerzos encaminados a la reforma educativa llevados a cabo por la Segunda República– donde debe entenderse la pensión que se le conceda al arquitecto José María Muguruza Otaño[24] (1899-1984) para estudiar arquitectura escolar en Inglaterra en 1933. Antes había participado con un proyecto de Escuela Maternal en el Concurso Nacional de Arquitectura de 1930 promovido con ese argumento por el Ministerio de Instrucción Pública, y que sería publicado en la revista *Arquitectura*.

Conocedor de la importancia de la educación del niño en la edad preescolar y de la estrecha relación entre los métodos educativos y el edificio donde se practican, solicita en 1933 pensión para "el estudio de la construcción e instalación de edificios destinados a Nursery Schools o de locales de Nursery Classe, en Inglaterra". Bajo el epígrafe de "Su justificación y conveniencia", señala como el estudio de la arquitectura escolar está en ese momento en España en plena actividad y desarrollo, a excepción de las llamadas escuelas maternales y las clases de párvulos; de ahí el interés en conocer experiencias extranjeras al respecto. Fue colaborador de las revistas *Arquitectura*, *Obras* y *Re-Co*[25], nos irá dando cumplida cuenta de lo que observa y estudia desde su privilegiada situación de pensionado en Londres. A través de diferentes trabajos como "Arquitectura Municipal en Londres. Escuelas", publicado en la revista *Arquitectura*, o el titulado "Escuelas. Algunos problemas actuales", publicado en *Obras*, no sólo difunde la realidad británica, sino también la política de escuelas que se lleva a cabo por ejemplo en Estados Unidos o Alemania.

EL PROBLEMA DE LA TÉCNICA

Los estudios sobre el papel de la construcción y el problema de la técnica en la nueva arquitectura, están presentes también en las solicitudes de pensiones a la Junta por parte de los arquitectos españoles.

José María Arrillaga y de la Vega[26], arquitecto titulado en 1922 por la Escuela de Arquitectura de Madrid, presenta en 1935 una memoria titulada *Viviendas baratas*, donde plantea el análisis del tema de los bloques de vivienda mínima, desde el análisis de problemas de prefabricación solicitada para pasar un periodo de estudio en Francia, en el estudio de los arquitectos Eugène Beaudouin y Marcel Lods, "estudiando unos de los ejemplos más notables de construcción montada con piezas de hormigón armado fabricadas en taller que se ha realizado en los últimos tiempos".

Unos intereses que concuerdan con su currículo del que conocemos su participación en el Concurso de anteproyectos para la construcción de poblados en las zonas regables del Guadalquivir y el Guadalmellato o su participación como arquitecto de la contrata en las viviendas de la Colonia Residencia.

24. Expediente 104-849. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.
25. MUGURUZA OTAÑO, José María, "Arquitectura Municipal en Londres. Escuelas", *Arquitectura*, febrero 1932, p. 41; "Escuelas. Algunos problemas actuales", *Obras*, n. 14, diciembre 1932, pp. 297-304; "Cosas de uso diario", *Re-Co*, n. 15, marzo 1936, pp. 3-4; "El aluminio como aislante térmico", *Re-Co*, n. 17, mayo 1936, pp. 11-12.
26. Expediente 12-552. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.

En estos términos hay que valorar también las solicitudes de Rafael Fernández-Huidobro[27], arquitecto y profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, que solicita pensión en el año 1934 para estudiar construcción en el Politécnico de Milán; la de Arturo Sáenz de la Calzada[28] (1907-2003) que solicita pensión en 1935 para realizar estudios de iluminación natural, soleamiento, acústica, saneamiento, calefacción y ventilación en Londres en las cátedras y laboratorios de los profesores Bagenal y Waldram; y la de Luis Jesús Arizmendi Amiel[29] (1912-1981) que solicita pensión el 6 de febrero de 1936 para realizar estudios sobre arquitectura sanitaria en Londres, que aunque denegadas nos muestran los intereses en estos temas; y la de Antonio Cámara Niño[30], arquitecto titulado en 1932 por la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde ejerció la docencia en las asignaturas del área de Construcción. Fue pensionado para estudiar en Londres "Cálculo relacionado con los sistemas constructivos empleados en grandes estructuras abovedadas de hormigón armado: especialmente de hangares, estaciones y planetarios" en 1936, aunque no sabemos si finalmente llegó o no a hacer el viaje por el estallido de la guerra civil.

LA MODERNA ADMINISTRACIÓN DE LOS BIENES CULTURALES

El caso de los pensionados por la Junta para Ampliación de Estudios en Italia cobra un significativo papel en lo que se ha dado en llamar la moderna administración de los bienes culturales.

Josep Pijoán i Soteras[31] (1879-1963) –arquitecto titulado en 1902 por la Escuela de Arquitectura de Barcelona, profesor auxiliar por oposición de la misma, secretario del Institut de Estudis Catalans, vocal de la Junta de Museos de Barcelona y miembro correspondiente del Instituto Arqueológico Alemán– fue pensionado por la Junta en 1910 y 1911 para estudiar "Museos e Institutos de Arqueología e Historia, y Códices españoles" en Italia, Estados Unidos e Inglaterra.

Empezó su pensión en julio de 1910 residiendo en Londres medio año para completar en la Biblioteca del Museo Británico sus estudios sobre Arqueología clásica. Al mismo tiempo, hizo investigaciones sobre misiones, excavaciones, etc.; estudió las miniaturas en códices españoles medievales, y asistió a las lecciones del profesor Sayce. En enero de 1911 suspendió estos trabajos para organizar la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, donde pudo trasladar sus intereses[32]. La moderna teoría del restauro ha sido y es de extraordinaria relevancia en la cultura arquitectónica italiana. Es en este punto donde hay que valorar la estancia del arquitecto Leopoldo Torres Balbás[33] (1888-1960), pensionado por la Junta en Italia cuando ya ejerce como Arquitecto Director de las obras de conservación de la Alhambra de Granada.

En efecto, el 23 de febrero de 1925, dos años después de hacerse cargo de las tareas de conservación del monumento granadino solicita una pensión para "estudiar en Italia los métodos y procedimientos para conservación de los monumentos antiguos, así como en las excavaciones realizadas en dicho país, visitando para ello principalmente Florencia, Roma, Venecia, Pompeya, en cuyas ruinas se estudiarán los nuevos procedimientos utilizados en las excavaciones por el profesor Vittorio Spinazzola, y Sicilia". Hasta ese momento Torres Balbás sólo había asistido al Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado en París en 1921.

27. Expediente 53-161. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.
28. Expediente 130-21. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.
29. Expediente 11-523. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.
30. Expediente 28-118. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.
31. Expediente 115-419. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.
32. Consultar: ESPADAS BURGOS, Manuel, *La Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma. Un Guadiana junto al Tiber*, Madrid, 2000.
33. Expediente 143-142. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.

Leopoldo Torres Balbás trasladará su experiencia italiana a España de manera significativa. Si hay en él una primera adscripción a las teorías "conservacionistas" defendidas por el inglés John Ruskin, más tarde evolucionaría hasta otras posiciones menos extremas y más posibilistas, como las desarrolladas en Italia por Camillo Boito y Gustavo Giovannoni, defensores de la utilización de criterios "científicos" en la restauración de los monumentos antiguos, criterios que culminarían en la *Carta de Atenas de la Restauración* de 1931, organizada por la Oficina Internacional de Museos celebrada en la capital griega en octubre de 1931.

Igual papel representaría la pensión de la Junta concedida a Emilio Moya Lledós[34] (1894-1943), arquitecto titulado en 1919 por la Escuela de Arquitectura de Madrid y profesor auxiliar de Historia del Arte y dibujo de conjunto en la misma cuando solicita la pensión, que disfrutaría después de su periodo de estancia en la Academia de España en Roma, centro en el que estuvo hasta 1926.

Emilio Moya recibe la consideración de pensionado de la Junta para realizar estudios de bibliografía de Historia del Arte y de la Arquitectura en Francia, Italia, Alemania e Inglaterra durante un periodo de diez meses, a partir del 1 de septiembre de 1926, una pensión que hay que entenderla tanto en el papel de renovación de los cuerpos docentes españoles, en este caso universitarios, como en su posterior trabajo dentro de la nómina de arquitectos que, junto con el mencionado Torres Balbás y otros, se encarguen de la restauración monumental en España a partir de 1929.

Por otra parte, Félix Hernández Jiménez[35] (1889-1975) –arquitecto barcelonés titulado en 1913 por la Escuela de Arquitectura de su ciudad natal, donde fue alumno de Josep Pijoán, que le encauzó hacia los temas de arte y arqueología, y posteriormente afincado en Córdoba donde, a la muerte de Ricardo Velázquez Bosco, formará parte de la Comisión Directora de las Excavaciones de Madinat Al-Zahra– solicita pensión en 1933 para estudiar el influjo ejercido por el arte del Califato de Córdoba durante el último tercio del siglo X y en la primera mitad del siglo XI en el arte de los territorios del Mediodía francés (Roselló).

Aporta como currículum la publicación en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, la revista del Centro de Estudios Históricos de la Junta para Ampliación de Estudios, de dos artículos de investigación sobre el tema para el que solicita la pensión. "Un aspecto del arte califal en Cataluña" y "San Miguel de Cuixá, iglesia del ciclo mozárabe catalán".

Sabemos que se le concede la pensión, además de una prórroga, aunque no pueda hacer uso de ella, para el año de 1934. Vuelve a solicitarla en 1935. Aunque el trabajo quedó inconcluso algunos materiales fueron recogidos en su estudio sobre el alminar de la Mezquita cordobesa[36]. Desde junio de 1936 será nombrado arquitecto conservador de la Sexta Zona, que incluía Extremadura y las provincias de la Baja Andalucía, además de continuar trabajando en Madinat Al-Zahra hasta su muerte.

Si Josep Pijoán, Leopoldo Torres Balbás, Emilio Moya Lledós y Félix Hernández conducen sus intereses de pensionados al campo de los bienes culturales, desde la arqueología a la arquitectura histórica, el caso Josep F. Ráfols Fontanals[37] (1889-1965), también pensionado por la Junta en Italia en 1921, presenta algu-

34. Expediente 103-839. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid. Sobre este arquitecto consultar: ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, "Emilio Moya Lledós, arquitecto conservador de monumentos (1929-1936)", en AA.VV., *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*, Madrid, 2003, pp. 118-129.
35. Expediente 76-34. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid. Para conocer la trayectoria de Félix Hernández ver: VICENT ZARAGOZA, Ana Mª., "Perfil científico y humano de don Félix Hernández", *Corduba*, n. 3, Córdoba, 1976, pp. 165-198.
36. HERNÁNDEZ, Félix, *El Alminar de Abd Al-Rahman III en la Mezquita mayor de Córdoba. Génesis y repercusiones*, Granada, 1975.
37. Expediente 120-4. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.

nos rasgos comunes con los anteriores en su ligazón a la enseñanza de la arquitectura en este caso a la Escuela de Barcelona, centro donde se tituló en 1917 y al que se vincularía como catedrático de Historia de la Arquitectura. Por lo tanto su estancia en Italia podría entenderse desde la voluntad de formar un cuadro de profesores para la universidad española puesto al día de las corrientes pedagógicas y culturales que se desarrollaban en el continente. Sin embargo, la pensión italiana de Ráfols Fontanals habría que vincularla, y es aquí donde cobraría pleno sentido la expresión de la mirada a Italia, a la trascendencia que para los arquitectos noucentistas catalanes tuvo la arquitectura italiana del Renacimiento.

Es al estudio de este tema "La arquitectura y la decoración del Renacimiento italiano especialmente en la Toscana" para lo que fue enviado en 1921 a Italia, disfrutando de la pensión desde el 6 de marzo al 5 de noviembre del mismo año. En Florencia trabaja con el profesor Pietro Toesca y consulta la colección de dibujos de arquitectura de los Uffizi. Fruto de esta estancia serán las monografías *Arquitectura del renacimiento italiano* y *Pintura y escultura del Renacimiento italiano* (1930), publicadas por la editorial barcelonesa Seix-Barral, entre otros trabajos.

Estos textos fueron habituales en las reflexiones de arquitectos como Raimon Duran Reynals, Nicolau Mª. Rubió i Tudurí, Ramón Raventós, Francesc Folguera, etc. y contribuyeron a lo que el propio Ráfosl Fontanals llamó "Despliegue brunellesquiano en el Novecentismo catalán" en un artículo publicado en *Cuadernos de Arquitectura* en 1960.

En vísperas de la guerra civil, Eduardo Robles Piquer[38], arquitecto titulado en 1935, solicita pensión para ir a Roma y el resto de Italia para estudiar en los Institutos Arqueológicos la conservación monumental y arquitectura romana de aquel país. Presenta como méritos un estudio sobre monumentos y arquitectura popular realizado en Granada en el curso 1931-32, otro estudio análogo en la provincia de Almería, así como su participación en 1933 en el Crucero Universitario por el Mediterráneo. Aunque no se le concede, pone de manifiesto que los temas patrimoniales recorren todo el periodo en el que la Junta desarrolla su actividad, y que Italia es el destino desde el que afrontar esos intereses.

En el debate sobre la génesis y desarrollo de la modernidad en España, los contactos establecidos a través de la política de pensiones de la Junta con la cultura arquitectónica europea, por no hablar con la americana[39], nos ha permitido dibujar un mapa de relaciones y unas coordenadas de lugares, personas e intereses, que nos ayudan a comprender dónde gravitan las preocupaciones de los arquitectos, de la sociedad en definitiva, al tiempo que se pone de manifiesto en una significativa renovación de las ideas y las herramientas de la cultura arquitectónica y urbanística, la variedad de los intereses, pero también las carencias, en un periodo complejo sobre el que todavía es preciso ahondar más.

Plantear por tanto una historia de la arquitectura desde el reflejo de las corrientes internacionales, lo que se entendería como la presencia e influencia de lo foráneo, e igualmente, y por el contrario, plantear una historia desde la reflexión o historia interna son aproximaciones necesarias pero insuficientes "para una explicación que, (...) tendemos a formular de forma cada vez más cruzada: como un tejido de intercambios, fuerzas centrífugas y centrípetas, donde el gusto, las ideologías y los recursos se encuentran indisolublemente entrelazados"[40].

38. Expediente 124-242, archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid.
39. He dejado al margen de este trabajo, centrado en los pensionados a Europa, las pensiones concedidas a Joaquín Vaquero Palacios en 1927 para ampliar estudios de pintura y arquitectura en Estados Unidos (Expediente 147-62. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid) y la de Alfonso Jimeno en 1933 para realizar en Marruecos un estudio sobre "Orígenes y porvenir de una posible arquitectura moderna musulmana" (Expediente 82-67. Archivo JAE, Residencia de Estudiantes, Madrid).
40. SOLÀ-MORALES, Ignasi de, "La arquitectura catalana del siglo XX. Cinco propuestas de interpretación", en *Eclecticismo y vanguardia y otros escritos*, Barcelona, 2004, p. 225. Este artículo fue publicado originalmente en *0*, 243, enero de 2000.

F. J. BARBA CORSINI: EL APRENDIZAJE DE LA ARQUITECTURA

Julio Garnica

Fig. 1. F. J. Barba Corsini, hacia 1955.

LOS PRIMEROS AÑOS

Francisco Juan Barba Corsini (1916-2008) nace el 16 de noviembre de 1916 en Tarragona, en el seno de una acomodada familia de provincias, hijo de Alfonso Barba Miracle, arquitecto municipal de la ciudad de Amposta, y Carlota Corsini Bessa, hija de Luis Corsini, ingeniero jefe de Obras Públicas de la provincia de Tarragona[1]. Tras obtener en Barcelona el título de bachiller en 1933[2], Barba cursa las asignaturas preparatorias para el ingreso en la Escuela de Arquitectura de Barcelona[3], que se retrasa hasta el final de la Guerra Civil Española, en la que participa como oficial del cuerpo de Ingenieros[4] (Fig. 1).

En otoño de 1939 se incorpora a la Escuela de Arquitectura[5], donde en el primer año académico cursa de forma simultánea primer y segundo curso, completando en los tres años siguientes el resto de la carrera, que compatibiliza en cuarto curso con sus obligaciones militares[6], sin destacarse ningún suceso especial en su expediente[7]. Durante los primeros años cuarenta, la situación política, económica y social conduce a una formación universitaria de urgencia, en el caso de la arquitectura basada, por defecto, en la práctica confiada del lenguaje clasicista, anulando, por imperativo legal, el racionalismo arquitectónico ensayado durante la década anterior.

Se conservan algunos dibujos realizados por Barba en sus años de estudiante: una cariátide, una base de columna ornamentada y una escultura femenina[8]; ejercicios que muestran, con diferentes técnicas, el aplicado esfuerzo del futuro arquitecto por dominar, con más o menos éxito, las diversas técnicas de representación gráfica, condición indispensable exigida de manera rigurosa durante la época. También se conserva una acuarela a color[9], correspondiente a la asignatura impartida por J. M. Jujol en la que, frente a la rigidez pudorosa de la puesta a escala y la atención temerosa al ajuste de la proporción de los

1. Al enlace matrimonial de los padres de F.J.Barba, celebrado en Tarragona, asisten, entre otros, los arquitectos Ramón Puig y José Goday, así como diversas personalidades de la época (ingenieros jefes ligados a la Administración, políticos –entre ellos, el alcalde de Amposta–, militares, banqueros, comerciantes...) RED. "Crónica telegráfica de provincias. Día 4, de 8 a 12 noche. Tarragona", en *La Vanguardia*, 5 noviembre 1913, p. 11.
2. Título de bachiller, 18 marzo 1933, "Certificación Académica Oficial" (Universidad de Barcelona, Sección de Exactas, curso 1934-35), y Expediente de "Estudios efectuados" de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. Secretaría de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (en adelante ETSAB-UPC).
3. Las obligatorias en la Universidad de Barcelona antes de la Guerra Civil, las complementarias aprobadas con un "Notable" en el curso "Agosto 1939" de la Escuela de Arquitectura (con toda probabilidad, una convalidación académica de tipo "político"). Expediente citado. Secretaría ETSAB-UPC.
4. RUIZ MILLET, J., *Barba Corsini Arquitectura 1953-1994*, H20, Barcelona, 1995, p. 8.
5. Carné expedido en noviembre de 1939. Secretaria ETSAB-UPC.
6. Solicitud F.J.Barba Corsini, de 7.12.1941, para que "le sea reconocida como libre la matrícula oficial a la que se inscribió". Secretaría ETSAB-UPC.
7. El 7 de noviembre de 1939 ingresa en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Durante el curso intensivo 1939-40 aprueba Primer Curso ("Apto" general para todas las asignaturas: Perspectiva y sombras, Historia Artes plásticas, Topografía y Geodesia, Construcción I, Detalles y Conjuntos Arquitectónicos) y Segundo Curso ("Aprobado" en Máquinas, "Admitido" general para Materiales de Construcción, Construcción II, Resistencia de materiales, Proyectos I), y, siempre a partir de entonces con un "Aprobado" general para todas las asignaturas: curso 1940-41 3r curso (Construcción III, Estabilidad de las construcciones, Hidráulica, Teoría del Arte, Electrotecnia, Proyectos II), 1941-42: 4º curso (Construcción IV, Tecnología de la edificación, Teoría de la Composición de Edificios, Salubridad e higiene, Instalaciones, Proyectos III);1942-43: 5º curso (Arquitectura legal, Historia de la Arquitectura, Urbanología, Proyectos IV). El 3 de noviembre de 1943 paga sus derechos para la expedición del título oficial. Expediente citado. Secretaría ETSAB-UPC.

primeros dibujos, Barba se muestra mucho más cómodo desarrollando un cierto sentido lúdico del dibujo. O. Bonet, E. Bona y J. F. Ràfols son también algunos de los profesores de aquella época que Barba siempre recordará[10], aunque, según sus propias palabras: "*La Escuela era un corsé... Había profesores buenos, pero yo buscaba una idea de libertad que saliera de dentro*"[11].

De cualquier manera, a finales de 1943, con el título de arquitecto en el bolsillo[12], Barba inicia su trayectoria profesional, adoptando en un primer momento el lenguaje historicista al uso y generalizado durante la posguerra española. Otra vez en sus propias palabras[13]: "*Nuestro modelo era la arquitectura del excelente arquitecto Duran i Reynals*" –el versátil arquitecto barcelonés, capaz de adoptar lenguajes arquitectónicos aparentemente contrapuestos "*junto con la que mostraba el libro 'Los palacios de la Italia Septentrional y de la Toscana'*"– los tres volúmenes profusamente ilustrados con fotografías, plantas, alzados, secciones y detalles a escala de la arquitectura tardomedieval, renacentista y barroca del norte de Italia[14]. Colegiado desde 1944[15], a partir de 1945 realiza diversos encargos en la ciudad de Amposta, donde substituye a su padre como arquitecto municipal[16]. Entre sus primeros trabajos destacan un proyecto de urbanización de la zona de Ensanche de la localidad, para el que elabora una perspectiva[17] muy GATCPAC (una vista aérea fugada con los volúmenes generales de las manzanas) acompañada, sin embargo, por una serie de perspectivas parciales de fragmentos urbanos muy al gusto clasicista[18].

En 1946 recibe el encargo de proyectar el edificio del Ayuntamiento de la localidad, un edificio en esquina organizado alrededor de un patio interior desde el que se accede a las diferentes dependencias. La fachada se articula según el esquema clásico habitual: zócalo de piedra en planta baja, plantas superiores de revoco blanco y cubierta inclinada de teja con alero en voladizo sobre la fachada, destacando en la principal el acceso a través de una arcada de tres vanos y la coronación con un pequeño torreón en el centro de la composición. Como si todavía siguiera en la Escuela de Arquitectura: "*Los profesores nos corregían sobre el papel y nos planteaban siempre composición clásica o neoclásica. De manera que hacer arquitectura era un trabajo muy interesante, pero... nada más*"[19].

Barba Corsini, de todos formas, trabaja sin descanso. Entre 1946 y 1952 proyecta la Casa Cuartel de la Guardia Civil, otro edificio importante de la localidad; y aunque no quede constancia expresa directa, supervisa probablemente las obras del Mercado Municipal y de la Policlínica Amposta[20]. Una época intensa que sin embargo apenas ha sido difundida[21] y en la que abundan diversas peripecias de las que el arquitecto siempre logra salir airoso[22].

En Barcelona, donde ha organizado su estudio y vivienda en el número 195 de la C/ Aribau, recibe también sus primeros encargos. En 1946 proyecta para Concepción Lara de Urquiza, marquesa de Villamediana, un edificio de viviendas en el Paseo de la Bonanova, la elegante arteria urbana de la parte alta de la ciudad, donde levanta un bloque de 58 viviendas –hasta 9 por planta– que elabora, tan Duran i Reynals, desde los códigos de la mejor arquitectura residencial de raíz anglosajona, como sus encargos en Amposta. Sin embargo, Barba no se siente satisfecho. Todavía no se considera "arquitecto" y, coincidiendo con el descenso del número de encargos de los años siguientes, se plantea muy seriamente la posibilidad de abandonar el ejercicio profesional[23].

8. "Sin título" (cariátide y entablamento), tinta sobre cartulina; "Sin título" (base de columna ornamentada) carbón sobre cartulina; "Sin título" (escultura femenina, copia de estatua) lápiz sobre cartulina. Todos correspondientes a la asignatura "Dibujo de Figura" (profesor Canals). Archivo gráfico ETSAB-UPC.
9. "Azulejos [de diversas procedencias]", acuarela y lápiz sobre papel. Archivo gráfico ETSAB-UPC.
10. BARBA CORSINI, F.J., *Francisco J.Barba Corsini. Arquitectura, función y emoción*, T6 Ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, Pamplona, 2006, pp. 5 y 6.
11. Entrevista con Francisco J. Barba Corsini, 2006 (En adelante Entrevista a FBC, 2006). Durante 2006, con motivo de la preparación de la exposición "F.J.Barba Corsini, el aprendizaje de la arquitectura" (organizada por el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya en la Escola Tècnica Superior de Arquitectura de Barcelona) el autor de esta comunicación, en colaboración con el arquitecto Josep Maldonado, como comisarios de la muestra, mantuvieron una serie de entrevistas personales con F.J.Barba Corsini. Durante las entrevistas el arquitecto desarrolló muchas de las opiniones y datos publicados hasta el momento sobre su figura, tanto en: BARBA CORSINI, F.J., op. cit., como en: RUIZ MILLET, J., op. cit., que citaré a partir de ahora indistintamente.
12. Barba Corsini abona los derechos para su título de arquitecto el 2 de noviembre de 1943. Secretaría ETSAB-UPC.
13. BARBA CORSINI, F.J., op. cit., p. 6.
14. HAUPT, Albrecht, *Los palacios de Italia septentrional y de Toscana: del siglo XIII al XVII (1,2,3)*, Barcelona, Ed. Canosa, p. 19.
15. Secretaría Colegi d'Arquitectes de Catalunya, COAC.
16. En febrero de 1944 Alfonso Barba Miracle renuncia a sus derechos como arquitecto municipal a favor de su hijo Barba Corsini. Sin embargo existe correspondencia anterior a esa fecha entre Barba Corsini y el alcalde de la ciudad, José Porres, acerca del proyecto de "Urbanización de la ciudad de Amposta", redactado por su padre, Barba Miracle, en 1940. El 8 de enero de 1945 una Comisión Gestora aprueba formalmente el encargo de la continuación de los trabajos al "arquitecto municipal F. J. Barba Corsini". Ver: SORIANO-MONTAGUT, *Montserrat, Amposta 1850-1960. El llarg camí cap a una ciutat moderna*, Ajuntament d'Amposta, Amposta, 2006.
17. "Perspectiva Ordenación General, entre las avenidas de la Ràpita y Santa Bárbara, 1945". Archivo Municipal Admistrativo de Amposta.
18. Se trata de unas perspectivas acuareladas, de las que se conservan fotografías en blanco y negro. M.Teresa Pujol, colección particular.
19. RUIZ MILLET, J., op. cit., p. 8.
20. Perspectiva blanco y negro. Archivo Barba Corsini (en adelante Archivo BC).
21. Ni siquiera por el propio arquitecto: "No recuerdo estas perspectivas... debían ser a color... nadie me ha preguntado nunca por estos trabajos". Entrevista a FBC, 2006. Como si el pecado historicista fuese demasiado gordo como para ser considerado luego arquitecto moderno.
22. "Era una época difícil, no había coches. Una vez acabé yendo en una camioneta con un cargamento de naranjas", ó también: "Yo dormía en casa de los Marqueses de Villamediana, de Javier Camín de Lara. En uno de los viajes se nos rompió la dirección, mi lado del coche quedó al aire. Me salvé de milagro". Entrevista FBC, 2006.
23. "Lo he escrito ya: antes de Tavern estuve a punto de abandonar la carrera, porque aquello no era para mí. Y entonces vi *El manantial*. Entrevista a FBC, 2006. Ver también: BARBA CORSINI, F.J., op. cit., p. 7; y RUIZ MILLET, J., op. cit., p. 10.

PÁGINAS Y FOTOGRAMAS

En un primer intento de recuperar la ilusión por la arquitectura, Barba Corsini se incorpora a algunas de las reuniones del Grup R[24] en 1951 y proyecta en 1952 un edificio de viviendas en la esquina de las C/ Rector Ubach y C/ Tavern de Barcelona, en un lenguaje tímidamente abstracto y libre, por vez primera, de referencias estilísticas neoclásicas directas. Con la agrupación de dos fincas urbanas contiguas, que distribuye combinando diversas soluciones en planta con diversos grados de flexibilidad, Barba consigue unificar una fachada continua de obra vista, caracterizada por el juego volumétrico de las terrazas de hormigón en voladizo.

Durante el desarrollo de esta obra, construida en apenas un año[25], recibe el encargo[26] de intervenir en los desvanes de la *Casa Milà*, el famoso edificio proyectado por Gaudí a principios del siglo XX y conocido como *La Pedrera*. Al parecer, la última planta del edificio, una suerte de ático, está en aquel momento totalmente desaprovechada y no resulta rentable, llena de trasteros, lavaderos… y ratas, en pleno Paseo de Gracia de la ciudad. Barba no lo duda y decide "*hacer algo habitable, concentrando el espacio en un grupo de apartamentos*"[27].

Desde finales de los cuarenta, la poderosa figura de Gaudí vuelve a ser reivindicada en diversos círculos locales, no solamente desde las instancias oficiales, que también, sino especialmente dentro del panorama artístico: tanto por la crítica –A. Cirici o J. E. Cirlot– los grupos –"Dau al set"– o las figuras –Brossa o Tàpies–[28], así como por destacados especialistas en arquitectura como J. M. Sostres[29]. Algunas figuras internacionales, de paso por la ciudad, también reivindican la vigencia del "genio" del modernismo. En 1950 Bruno Zevi, con motivo de su participación en el ciclo de conferencias organizado en Barcelona por el Colegio de Arquitectos de Cataluña[30], declara a la revista *Cuadernos de Arquitectura*: "*Revalorizar a Gaudí significa afirmar la tradición de la arquitectura moderna en España, contra aquellos que con el neoclasicismo han traicionado esta tradición*". Advirtiendo, a continuación: "*Sois vosotros, arquitectos modernos, los verdaderos defensores de la tradición arquitectónica española*"[31]. Aunque no puede afirmarse con absoluta seguridad, es posible que Barba asistiera a las conferencias del arquitecto e historiador italiano, y es muy probable que leyera las declaraciones en la revista, una de las pocas publicaciones especializadas al alcance de los arquitectos de la época. Para Barba Corsini, las palabras de Zevi confirman, muy probablemente, el diagnóstico de su "enfermedad" –el neoclasicismo en el que se había formado– señalando al mismo tiempo el tratamiento local más eficaz a su alcance: "*revalorizar a Gaudí*".

Hacia 1953, Barba pone manos a la obra de reforma de los desvanes de *La Pedrera*. Para ello prepara un buen número de bocetos y croquis, rápidos y a todo color –como aquellos que más parecían gustarle en su época de estudiante– que le sirven para tantear las primeras soluciones. Junto a los apuntes aparecen unos códigos, en apariencia indescifrables: "D.280-36", "D.282-36",..., ó "AA.30-39", "AA.49-80", ..., que corresponden, en realidad, a las iniciales de las revistas *Domus* o *L'architecture d'aujord'hui*; el número de ejemplar y el número de página en la que aparecen obras, detalles o aspectos que despiertan el interés de nuestro arquitecto, ya sea una

24. Como es sabido, el grup R se funda el 21 de agosto de 1951 en el estudio profesional de J. A. Coderch, con la asistencia de O. Bohigas, J. A. Coderch, G. Gili, J. Martorell, A. Moragas, J. Pratmarsó, J. M. Sostres y M. Valls, firmando como presidente J. Pratmarsó, secretario O. Bohigas, tesorero J. Gili y vocales A. de Moragas, J. M. Sostres y M. Valls. Fuente: Grup R, Carpeta 251/1, Arxiu Històric Col·legi Arquitectes Catalunya. Aunque Barba Corsini no participa en la fundación del Grupo R, se incorpora a diversas actividades, presentaciones y reuniones, como él mismo recuerda (Ver: RUIZ MILLET, J., op. cit., p. 10) y atestiguan diversos documentos fotográficos, que en algún caso, como también es sabido, se reprodujeron de forma incompleta eliminando el retrato en perfil de Barba Corsini.

25. El proyecto se visa en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña el 14 de julio 1952, la memoria descriptiva está firmada con fecha 23 de junio de 1952, y los planos del proyecto Ejecutivo presentan diversas fechas, entre mayo y noviembre de 1952. El Certificado final de obra está fechado el 28 de marzo de 1953. Archivo Barba Corsini, C 1669/2, Arxiu Històric Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

26. Uno de los ingenieros que interviene en la obra resulta ser el administrador del edificio de *La Pedrera*. Según el propio Barba "*Estaba haciendo las dos casas de Tavern y el administrador de "La Pedrera", al ver el resultado, me preguntó si me atrevería a hacer algo en la planta de trasteros del edificio de Gaudí. Fuimos a verla: aquello era inhabitable, porque estaba todo cerrado por paredes, lavaderos y trasteros, y con una buena cantidad de ratas*". En: RUIZ MILLET, J.,.op. cit., p. 12. Ver también: BARBA CORSINI, F. J., op. cit., p. 11.

27. RUIZ MILLET, J., op. cit., p. 12.

28. No insisto más ni entro ahora en detalles. Ver al respecto: LAHUERTA, J. J., *Universo Gaudí*, Publicacions CCCB, Barcelona, 2002, (Catálogo de la exposición), especialmente las salas 3, 4 y 7 del capítulo: "La fortuna de Gaudí". También: ROVIRA, Josep M., "El manifiesto de la Alhambra y su periferia: personajes, cultura y saberes colaterales", en: ISAAC (coord.), *Manifiesto de la Alhambra: 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*, Patronato de la Alhmabra y Generalife, Granada, 2006, pp. 129-181.

29. SOSTRES, J.M., "Sentiment and simbolism of space", en *Projects and materials*, New York, 1949, n. 5, pp. 51-53; SOSTRES, J.M., "Situación de la obra de Gaudí en relación con su época y su trascendencia actual", en *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1953, n.139; SOSTRES, J.M. "Cronología gaudinista en tres tiempos", en *Cúpula*, 1953, n. 39.

30. El ciclo de conferencias de primavera, organizadas por el Colegio de Arquitectos de Cataluña, incluye los títulos: "La crisi del razionalismo architettonico nel mondo" (23 de mayo) y "Il momento architettonico in Italia" (25 mayo) a cargo de Bruno Zevi; y "Arquitectura y jardines" (26 mayo) a cargo del filósofo Eugeni D'Ors.

31. ZEVI, Bruno, "Bruno Zevi nos dice", en *Cuadernos de Arquitectura*, 1950, n. 13, p. 26.

Fig. 2. Izda: *Domus*, 1953, n. 282. Dcha: *L'architecture d'aujourd'hui*, 1953, n. 49.

colección de muebles italianos[32], una chimenea exenta[33], la solución de un armario de la vivienda de M. Breuer[34], el mobiliario de una vivienda de Neutra[35], ... (Fig. 2).

En la España de 1953 (la de *El Manifiesto de la Alhambra* de F. Chueca, la de *Los cipreses creen en Dios* de J. M. Gironella; la del estreno y exhibición de *Bienvenido Mr. Marshall* de L. G. Berlanga), Barba Corsini busca en las publicaciones extranjeras todas las referencias posibles para realizar, alrededor de un encargo al que se dedicará de forma casi exclusiva durante varios meses[36], un viaje bidimensional en el que visita y anota sin descanso detalles de viviendas unifamiliares de cualquier rincón del planeta, de Australia a Brasil, de Seidler[37] a Ribeiro[38]; interiores universitarios del TAC de Gropius[39]; una distribución en dos alturas del interior de una perfumería en Módena[40], ... Revistas literalmente devoradas por Barba, que incluso hacen las veces de catálogos, los que la industria española probablemente no tiene todavía a punto en 1954 y que el arquitecto no duda en prestar en su versión revista, con extremo celo, eso sí, a los industriales que participan en la obra[41].

Durante 1954 un suceso en apariencia poco trascendente, influye, sin embargo, de forma decisiva en el arquitecto. De manera casual asiste en Barcelona a un pase privado de la película *El manantial*[42], un melodrama clásico dirigido por King Vidor (1949) y basado en la novela de Ayn Rand (1943), en el que Gary Cooper interpreta a Howard Roark, un arquitecto tenaz e individualista inspirado en la figura de F. Ll. Wright, que, tras superar diversas dificultades, consigue imponer su visión personal de la arquitectura y de la

32. "D-282-36", que corresponde a: RED., "Mobili italiani a Stoccolma", en *Domus*, 1953, n. 282, p. 36.
33. "D-280-11", que corresponde a: RED., "Casa a S.Isidro. Martin Eisler, arch.", en *Domus*, 1953, n. 280, p. 11.
34. "AA-30-39", que corresponde a : RED., "Maison de l'architecte Marcel Breuer, Conneticut", en *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 30, julio 1950, p. 39.
35. "D-287-31", que corresponde a: RED., "Casa a Beverly Hills. Richard J.Neutra, arch.", en Domus, 1953, n. 287, pp. 27-32.
36. RUIZ MILLET, J., op. cit., p. 12.
37. RED., "Maisons dans les montagnes du Kurrajong, Australie, H.Seidler", en *L'architecture d'aujourd'hui*, 1953, n. 49, pp. 80-81.
38. «AA-38-77» que corresponde a : RED., "Deux maisons prés de Sidney, Australie. Harry Seidler, architecte", en *L'architecture d'aujourd'hui*, 1951, n. 38, pp. 77-81 ; y también « AA-49-62 » que corresponde a: RED., "Residence aux environs de Rio de Janeiro. Paulo Antunes Ribeiro, architecte.", en *L'architecture d'aujourd'hui*, 1953, n. 49, p. 62.
39. "AA-38-47", que corresponde a RED., "Centre Universitaires, Harvard. The architects collaborative", en *L'architecture d'aujourd'hui*, 1951, n. 38, pp. 77-81.
40. "AA-48-XXIII" que corresponde a: "Magasin de parfumerie, Modena. Gignoli et Covili, architectes", en *L'architecture d'aujourd'hui*, 1953, n. 48, p. 23.

profesión (Fig. 3). A miles de kilómetros de distancia de su realidad[43], formación y ejercicio profesional, la postura del protagonista y el repertorio divulgativamente wrightiano de la ficción deslumbran a Barba Corsini[44]. Si en la Barcelona de los cincuenta los pocos americanos que vistan la ciudad se contentan con alojamientos y compañías poco sofisticadas[45], en una de las escenas de la película, durante la inauguración de un "luxury's apartments building" –el proyecto que va a constituir el primer encargo importante para el arquitecto– la actriz Patricia Neal avanza al encuentro del protagonista desde lo alto de una escalera sinuosa, con escalones de madera al aire sobre estructura de tubo de acero y barandilla continua...

Fig. 3. Fotograma de la película *The fountainhead*, King Vidor, 1949.

VISITA A MARSELLA

En otoño de 1953 Barba Corsini viaja a Francia y a Italia. Por sus apuntes de viaje[46] sabemos que la primera parada del viaje es la ciudad de Marsella, donde el 15 de octubre visita la *Unité d'Habitation*, proyectada por Le Corbusier entre 1946 y 1952, y que pretende registrar en una filmación[47] (Fig. 4). Un edificio que probablemente Barba haya podido estudiar detenidamente con antelación a través del extenso reportaje que aparece en el número 279, de febrero de 1953, de la revista italiana *Domus*[48], una revista que, como algunas otras, está encima de la mesa del estudio de Barba. Las revistas como catálogos, las revistas como guías de viaje.

A partir de la visita, Barba redacta un breve "*Informe*" –en sus propias palabras– sobre la Unité, donde realiza diversos comentarios como: "*Realmente parecen contentos. Resultan muy independientes*", registrando lo que le parece "*bien*"; desde aspectos funcionales: "*El servicio de paquetes y hielo desde las calles interiores*", dimensionales: "*La modulación es clara. Empleo del Modulor*", u observaciones como: "*Tiene una fuerza expresiva formidable*". Aunque tampoco duda, al mismo tiempo, en señalar algunos inconvenientes del edificio: "*Le falta delicadeza*", "*El color de la carp*ª (carpintería) *de la madera no va bien*", e incluso: "*Según las notas de aviso: el cubo de basura se obstruye continuamente. El verde del parque lo pisan los chicos. Es caro de mantener los servicios*"[49].

Junto a este "*balance*" de la visita, nuestro arquitecto realiza algunos croquis de detalles muy concretos –al fin y al cabo, casi todo está en *Domus*– sobre, por ejemplo, las soluciones de los armarios que Barba llama de "*los oficios*", con un esquema de los colores ("*color nuevo?, madera, amarillo, verde*"), y una sección; o las "*correderas en castaño*". Se detiene con interés en la puerta de entrada, anota una sección del "*proyector y del difusor*"; realiza un apunte rápido de los "*Suelos de calles interiores. Canto rodado y hormigón - Piedras de colores*", "*El nº pintado en blanco en la puerta - Pomo en madera*"... Y otra vez, junto a indicaciones útiles, Barba reflexiona: "*Acabado absolutamente franco evitando la complicación*", o "*Valen las soluciones más simple. Antibarroco*".

En directo frente a la arquitectura moderna, Barba empieza, poco a poco, a reducir la entonces enorme distancia cultural, política y económica entre España y Europa. Como puede contrastarse fácilmente, Barba empieza –primero tímidamente y después de forma cada vez más decidida– a aplicar algunas de las "soluciones" a los proyectos que tiene entre manos y sobre el tablero

41. "Nota: a) Con fecha de hoy se ha prestado al sr. Llambí el *Domus* número 278. Lo devolverá el lunes 5 de julio", en una nota titulada: "Conversación sostenida en el despacho del sr. Barba Corsini entre éste y los sres. Llambí. Presente L.Roche. Fecha: 28 de junio 1954", manuscrito, 28.06.1954. Archivo BC. El préstamo de la revista –¡de una semana y por escrito!– se realiza para que el carpintero y ebanista Llambí estudie el diseño interior de una reforma Vittorio Gregotti (ver RED., "Stanza per uno studente. Vittorio Gregotti, Luigi g.Stoppino", en *Domus*, 1953, n. 278, pp. 48-49), que en los dibujos de Barba también aparece señalado: "D.278-49".
42. "Un día me encontré por la calle a un amigo que era director de la compañía de las películas de Warner Bros y me dijo 'acaba de llegar una película que creo que te interesará'". BARBA CORSINI, F. J., op. cit., p. 7. Ver también: RUIZ MILLET, Joaquín, op. cit., p. 10. Conviene aclarar que la película no se estrena de forma oficial en Barcelona hasta el 24 de noviembre de 1954, distribuida por Hispamex (ver *La Vanguardia*, 24 noviembre 1954, p. 29), por lo que cabe pensar que Barba visiona la película en alguna fecha indeterminada del año 1954.
43. En 1948, mientras King Vidor empieza a rodar *El manantial*, España es excluida del Plan Marshall, el plan americano de ayudas financieras y materiales y destinado a resolver la crisis económica en la que está sumida Europa tras la II Guerra Mundial. Como es sabido, hasta 1951 no regresan, de hecho, los embajadores americano y británico a Madrid, hasta 1953 no se firman los acuerdos defensivos y de ayuda económica con E.E.U.U. y hasta 1955 el país no ingresa en las Naciones Unidas. Hasta el final de la década de los cincuenta no se "normaliza" la situación internacional del país.
44. "*Entonces vi "El manantial". Lo he contando otras veces...*". Entrevista a FBC, 2006. Ver también BARBA CORSINI, op. cit., p. 7. Ver también RUIZ MILLET, Joaquín, op. cit., p. 10. Barba Corsini se refería siempre a este suceso como el origen de su "conversión" a la causa de la arquitectura moderna, situándolo antes del proyecto de edificio de viviendas en la C/ Tavern, hacia 1952; aunque es probable que viese la película después (Ver nota 42).
45. No hay más que ver, al respecto, las instantáneas "neorrealistas" del fotógrafo Català-Roca, por ejemplo, en las que retrata a soldados americanos de uniforme paseando por el Barrio Chino de la ciudad con una –o varias– señoritas colgadas del brazo.
46. Apuntes de viaje, 15 octubre 1953, Archivo BC. En el archivo personal de Barba Corsini se conservan las anotaciones que Barba realizó de sus viajes a partir de 1952. Se trata de originales en papel, medida folio, escritos en formato apaisado. Contienen croquis (perspectivas, plantas, alzados, secciones constructivas,...) y anotaciones escritas (descripciones, comentarios, identificación de materiales, colores,...), generalmente a pluma. Por su carácter sistemático podría tratarse en algunos casos de un resumen "pasado a limpio" de otro tipo de anotaciones, más directas e imprecisas, aunque en algunas hojas la anotación parece realizada de forma directa. En algunos casos se incluye la fecha.

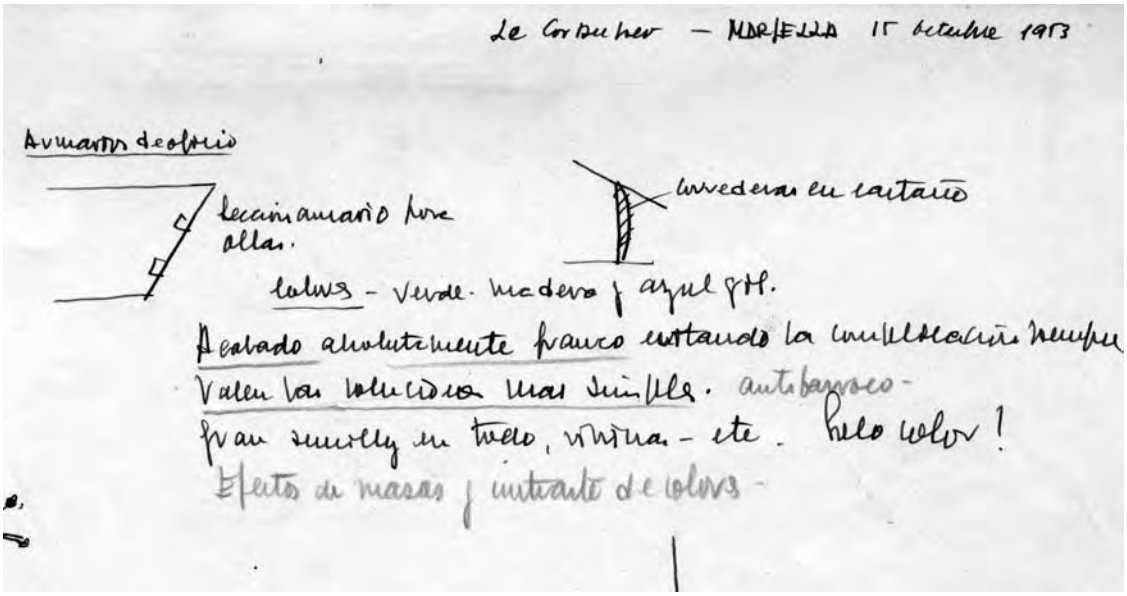


Fig. 4. Apuntes de viaje, Marsella, Archivo BC.

de dibujo, adoptando y adaptando al contexto barcelonés de la época los materiales, detalles, colores y textura del gusto moderno, un gusto en el que Barba no había podido formarse durante sus años de estudiante.

LAS CASAS DE LAS PRINCIPESSE

Según recogen sus apuntes de viaje, tras visitar la *Unité* de Le Corbusier, Barba se dirige a Italia, a Milán[50], donde toma notas de una tienda a "*doble altura y escalera interior*" (el programa de los apartamentos de *La Pedrera*) o visita al cine Arlequino –es probable que este viaje lo realice con su mujer Monserrat– dibujando en planta la distribución ("*entrada, hall, taquillas, bar*"), anotando algunas reflexiones ("*pocos muebles muy sueltos y con efecto de masa y color*"), esquemas de circulación ("*Cines – Todos están en la planta 1ª o en sótano*"), y observaciones a veces, más propias de un promotor ("*Se puede dedicar toda la planta baja a tiendas*"). Pero también materiales ("*pavimento de mármol negro*"), detalles de iluminación ("*luz tubo revestimientos*"), mobiliario ("*mesas en tableros de mármol*", "*cortados de cualquier manera*") y textiles ("*cortina café*"). Dibuja en planta vestíbulos de acceso a bloques de vivienda, detalla alzados y secciones de balcones y terrazas. Incluso los letreros y rótulos de las fachadas merecen su atención pormenorizada. Croquis, esquemas, medidas de paso, algunas piezas acotadas,... Sin ningún rubor, Barba apunta *Balmes*, en referencia al edificio de viviendas que está proyectando en el número 349 de la calle de Barcelona.

Pocos días después, el 23 de octubre, Barba Corsini llega a Roma, donde recorre de manera incansable el barrio del Parioli, tras la pista de algunas de las *palazzine* proyectadas, desde los primeros años cincuenta, por el estudio de Amadeo Luccichenti y Vicente Monaco en colaboración con el español Julio Lafuente[51]. Infatigable, anota un sinfín de observaciones, de arriba abajo del edificio: en mayúsculas en su cuaderno[52]: "*Terrazas Balcón-Barandas*", "*Escaleras*", "*Cubiertas*", "*Pavimentos*", "*Solución P. Baja*", "*Irregularidad*", "*Para*

47. Archivo BC.
48. RED., "Nuovi aspetti fotografici dell 'Unite d'habitation' de Le Corbusier", en *Domus*, 1953, n. 279, pp. 14-18. En el mismo ejemplar de la revista se incluye un reportaje sobre jardines de Burle-Marx, que Barba también registra en sus notas: "Burle-Marx, D.279" (Carpeta 3, "Pedrera Apartamentos", Archivo BC). Ver "Burle-Marx o dei giardini brasiliani", en *Domus*, n. 279, febrero 1953, pp. 14-18.
49. Apuntes de viaje. Archivo BC.
50. Apuntes de viaje, 20 octubre 1954. Archivo BC.
51. "*Me interesan en particular las obras de Monaco-Luchiccenti y Lafuente*". Apuntes de viaje, 23 octubre 53. Archivo BC.
52. Apuntes de viaje, 23 octubre 1953. Archivo BC. Es muy probable que, por mediación de Julio Lafuente, Barba visite el estudio colectivo del equipo Monaco-Luchiccenti. De hecho, realiza anotaciones de tipo organizativo, como por ejemplo, subrayado en lápiz rojo, "*Las estructuras las calculan siempre ingenieros y las paga el propietario*".

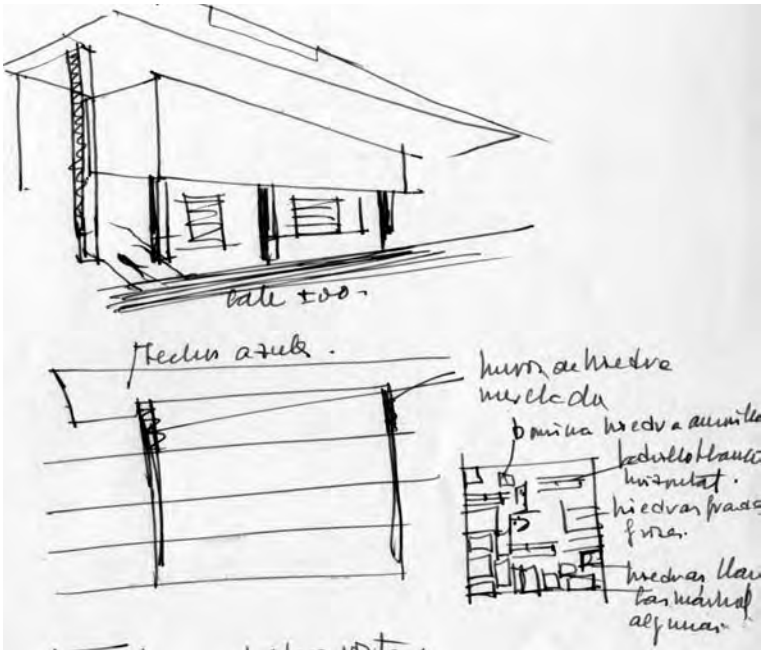


Fig. 5. Apuntes de viaje, Roma, Archivo BC.

evitar humedades", etc., ... (Fig. 5). Barba Corsini descubre[53] *in situ* una arquitectura alegre, de carácter experimental y libre, con un lujo que difícilmente podrá permitirse en la Barcelona de 1953, de la que se ha escapado temporalmente: "*Estucan a la romana en blanco y luego pintan con pintura americana templex. El estuco debe estar perfectamente seco, sino se desconcha!!!*". Muy poco más adelante: "*Luchiccenti mezcla piedras de color amarillo –gris oscuro-rojizo– con trozos de mármol blanco y con ladrillo blanco o amarillo –con mampostería consiguiendo grandes efectos*".

Frente al bloque de viviendas de la vía de *Villa Sachetti*, Barba registra en un rápido esbozo un esquema del edificio, con cerramiento de piedra y estructura vista de hormigón armado. Frente a la *palazzina* de vía de *Villa Grazioli*, Barba apunta la solución de planta baja de acceso al bloque, con la entrada en semisótano y el entresuelo construido, a través de una planta, una sección y una rápida perspectiva. Y siempre decenas de observaciones: "*techos azules - a veces morado*", por las "*chimeneas de figura de escultor*", las "*escaleras empotradas en el aire*" o las "*estructuras vistas*"... En el fondo, un verdadero, personal e intransferible manual de arquitectura elaborado durante el *Petit Tour* de Barba, una versión autodidacta, portátil, pero sobre todo, moderna, de aquellos voluminosos manuales con los que el arquitecto proyectaba, apenas diez años antes, a la luz de los palacios italianos del Renacimiento[54].

Junto a estas notas, algunos apuntes breves de otro edificio del mismo barrio pero con mucho más pedigrí: *Il Girasole*, proyectado por L. Moretti entre 1948 y 1951, un conjunto de viviendas con las dimensiones de un *palazzo* y las decididas formas de la arquitectura moderna. Barba realiza una planta esquemática, donde sólo destaca la escalera de entrada directa desde la calle, en el espacio central; sin recoger, en cambio, ninguna nota especial respecto al hueco de la fachada –una solución, por otra parte, impensable en la Barcelona

53. "*Italia fue un descubrimiento. Las casas de las principesse de Lafuente con Monaco-Luchiccenti, eran viviendas de gran lujo y alegría, pero no encajaban con el sistema político español*". Entrevista a FBC, 2006.

54. Barba ha manifestado, sin especificar demasiado, que incluso llegó a destruir algunos libros "de arquitectura neoclásica".

de alineación de fachada y aprovechamiento máximo de parcela edificable de la época.

Durante esta estancia en Roma Barba visita personalmente a Julio Lafuente, en su vivienda de la *Piazza Navona*[55], donde descubre algunos de los muebles e ingenios proyectados por el arquitecto español afincado en Roma, como el sillón de acero y cuero[56] o el panel de la entrada al piso[57]. Barba entabla amistad con Lafuente, al que pone al tanto del proyecto de *La Pedrera*. Confiado en las posibilidades del mobiliario para la creación de espacios significativos, durante el año siguiente, Barba solicita a Lafuente el patrón de su sillón, para producirlo en Barcelona[58].

"FINLANDIA ERA UNA COSA SERIA"[59]

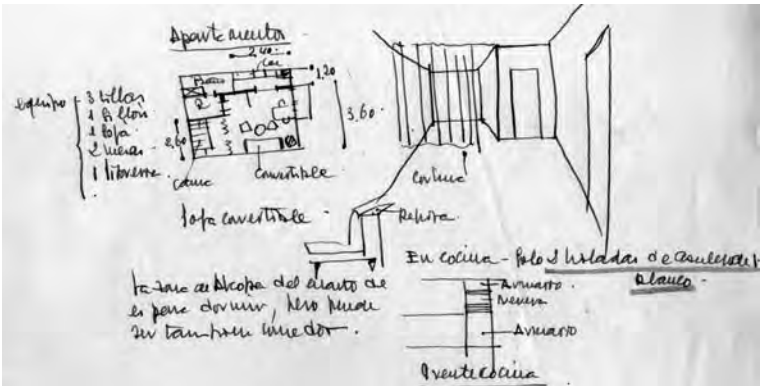
En 1954, durante las vacaciones de verano del mes de agosto, Barba viaja hasta Escandinavia, visitando en apenas dos semanas Copenhague, Estocolmo, Oslo y Helsinki[60]. En el origen del viaje, evidentemente, un anhelo profesional del arquitecto: visitar a Alvar Aalto, a quien había conocido pocos años antes en Barcelona, con motivo de su participación en el ciclo de conferencias organizado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña[61] en 1951, y filmar también una película[62]. Y de paso, como supone el lector, seguir registrando un sinfín de observaciones en sus apuntes de viaje (Fig. 6).

En Copenhague[63] Barba anota minuciosos detalles de carpintería, tan perfectamente acotados que es posible imaginar a nuestro arquitecto abriendo y cerrando las ventanas o las puertas, e incluso tomando medidas... Visita los grupos de vivienda Soholm, proyectados por Arne Jacobsen entre 1950 y 1955[64], que resume en una perspectiva interior donde detalla con precisión las soluciones, materiales y colores de la vivienda, a cuya puerta, podemos suponer, ha tenido que llamar, con toda naturalidad.

Junto a dibujos esquemáticos de planeamiento urbanístico ("*disposición de bloques*", "*zonas verdes*", de "*juegos infantiles*"...), Barba, deslumbrado por la organización socialdemócrata anota: "*Es extraordinario el efecto que hace la solución de la vida en Copenhague. Y en general en toda Escandinavia. LOS NIÑOS CRECEN FELICES. No pueden tener influencias que agrien su carácter. Están siempre al aire en los parques. Jugando. Si llueve les ponen impermeables*"[65]. En un tono cada vez más apasionado: "*Basta de niños elegantes y niñeras. NIÑOS FELICES!!!*". Para el Barba Corsini de 1954 –por cierto, sus dos hijos gemelos tienen en ese momento seis años– la arquitectura escandinava supone un modelo casi de comportamiento, frente a aquella arquitectura neoclásica en la que apresuradamente se había formado; considerada, en palabras de Zevi, una traición.

En Finlandia, "*la nación de la honradez arquitectónica*"[66], Barba efectivamente visita a Alvar Aalto, la gran referencia del panorama internacional –"*Le llamé y me invitó a comer. Todo está en una película*"[67]. Sin por ello dejar de recorrer la arquitectura de la ciudad. En una misma hoja de sus apuntes, recoge anotaciones de algunos edificios singulares del centro de la ciudad, junto a la estación de tren, aunque sean "modernistas" (el *Teatro Nacional*, proyectado en 1902 por Onni Tarjanne), prestando especial atención a los hoteles: el *Vaakuna*, proyectado por Erki Huttunen en 1952, en el que dibuja el mobilia-

55. Aunque Barba anote "Apartamento" en sus apuntes, se trata de un piso muy espacioso, situado casi frente a la fuente de Bernini.
56. "Sillones en piel", junto a un croquis del sillón. Apuntes de viaje. Archivo BC.
57. "*Gira alrededor del tubo para conseguir independencia o no*". Apuntes de viaje a Roma, Archivo BC.
58. "*Roma, 9 de julio 54. Caro amigo. Te agradezco de nuevo el interés que te tomas por el sillón. Aquí te mando una serie de fotos y copias. En el patrón he dibujado también, punteado, la línea de dobladillo que refuerza el bade en caso de que por economía convenga hacerlo con un cuero más fino tipo basecalf. Estoy seguro de que los apartamentos que estás realizando serán por su trazado, un exitazo y no sólo nacional ya que La Pedrera es conocida de todos los arquitectos y artistas del mundo. Saluda de nuestra parte a tu mujer y a ti un fuerte abrazo. Julio*". Carta de Julio Lafuente a FBC, 9 julio 1954. Archivo BC. Por cerrar el tema, se conserva un recibo en el que Barba Corsini deja constancia de: "*Entregado al sr. Llambí tres fotografías, patrón y planos de la poltrona de cuero de Julio Lafuente. Barcelona 22 de julio 1954. Firmado sr. Llambí*", 22 julio 1954. Archivo BC.
59. Entrevista a FBC, Barcelona, 2006.
60. Es muy probable que Barba realice el viaje solo. Siempre se refiere a los acontecimientos del viaje en primera persona. Sus hijos eran todavía pequeños –6 años–, y la distancia a Escandinavia, probablemente demasiado grande como para que su mujer le acompañara.
61. "*Me interesaba mucho A. Aalto, le había conocido aquí, en una conferencia*". Entrevista a FBC, 2006. Barba Corsini se refiere a la participación de A. Aalto, junto a Gaston Bardet, en el ciclo de conferencias organizado en 1951 por el Colegio de Arquitectos de Cataluña.
62. Archivo BC.
63. Apuntes de viaje. Archivo BC.
64. "*Casas de Arne Jacobsen*", Apuntes de viaje, 16 agosto 1954. Archivo BC.
65. Apuntes de viaje, 16 agosto 1954. Archivo BC.
66. Apuntes de viaje, 22 agosto 1954. Archivo BC.
67. Entrevista a FBC, 2006. Barba repite más o menos los mismos datos que ya había manifestado en diversas entrevistas y conferencias publicadas. En primer lugar recuerda haber conocido a Aalto en 1949 en Barcelona (una circunstancia que correspondería, en realidad, a 1951 –ver nota 60). Por otro lado, también recuerda el parentesco de uno de los propietarios del edificio de viviendas de la C/ Madrazo (proyectado por Barba en 1955) con Mairee Ahlstöm; propietaria, junto a su marido Harry Gullischen, de la Villa Mairea, proyectada por Aalto en 1937, cuestión que al parecer, le "facilitó" el camino hasta el maestro. Ver también: BARBA CORSNI, F. J., op. cit., p. 25, donde Barba desgrana en su conferencia el interés por la arquitectura de Aalto, así como el carácter abierto y cercano del arquitecto, especialmente en su primera visita y no tanto durante una segunda, –que probablemente corresponda a 1958, de acuerdo a los cuadernos de viaje de Barba–, que recuerda al finlandés "*convertido ya en una estrella de la arquitectura*").



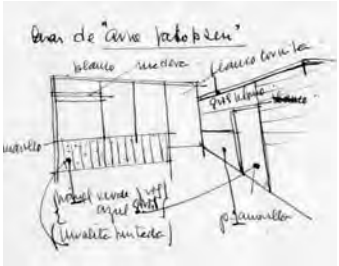


Fig. 6. Apuntes de viaje, Escandinavia, Archivo BC.

rio, detalles de barandillas e iluminación; o un poco más lejos, el conjunto del hotel *Palace*, proyectado por Viljo Revell y Keijo Petäjä entre 1948 y 1952, donde toma nota de la disposición de las tiendas y del mobiliario con soportes de "*Acero inoxidable de 20 mms*". Pero también el *Edificio de Correos*, del que anota las medidas de las hiladas de la obra vista; o la sede de la *Legación Francesa*, con sus paredes interiores de ladrillo...

Barba, sediento de arquitectura, recorre las ciudades de arriba a abajo, visitando el máximo de edificios, la mayoría de ellos públicos –no tiene tiempo, casi nunca, de concertar ningún tipo de visita especial– cercanos entre sí –visita a pie muchas de las ciudades– al margen, muchas veces del canon impuesto por las principales figuras de la crítica contemporánea, pero absolutamente ejemplares para el arquitecto barcelonés, donde contrasta el oficio aprendido en los primeros años de práctica profesional con una arquitectura que siempre es más moderna, más lujosa y mejor que la que conoce hasta ese momento.

¿Seguimos? Estocolmo: "*Puertas al natural - marco blanco*", "*barandas de sencillo alambre*", "*bandejas bajo armario oficio*", apartamentos detallados en planta y perspectiva, con gran preocupación por el utillaje doméstico (Barba comprueba que en un espacio pequeño se puede vivir dignamente: de un apartamento 5x5m., anota, con un gran sentido del utillaje doméstico "*Equipo: 3 sillas, 1 sillón, 1 sofá convertible, 2 mesas, 1 librería y 1 cama separada por una cortina*", atento también al "*frente de cocina*"). Siempre apasionado: "*Empleo del ladrillo sin miedo en interiores y exteriores*". Siempre previsor: "*Unidades colectivas*" y "*1 máquina de lavar cada 28 familias*"... ¿Seguimos? Oslo: "*alfombras en dos colores*", "*baterías de luces*", etc,... ¿Seguimos?[68]

EL APRENDIZAJE DE LA ARQUITECTURA

Entre páginas, fotogramas y viajes, Barba empieza a transformar la última planta del edificio de *La Pedrera* en un grupo de 13 apartamentos, alrededor de 50 m^2 cada uno, la mayoría de ellos distribuidos en dos plantas, aprovechando de manera informal la sección parabólica proyectada por Gaudí, que determina el característico perímetro del edificio[69] (Fig. 7). En la planta del proyecto de reforma[70] aparecen una serie de estancias que fluyen en un continuo donde se encadenan los infinitivos "*comer*", "*estar*", "*dormir*", "*leer*",...[71] Y a todo color: sillas de patas invisibles, sofás tan mullidos y con-

68. La práctica del viaje se convierte, desde entonces, en una costumbre para Barba, una actividad donde se mezclan la profesión, la familia y la amistad. La redacción de este particular manual de arquitectura moderna continúa. En lo que queda de década de los cincuenta: en abril de 1955 viaja a Ginebra y Zurich; en abril de 1957 recorre Bruselas, Amsterdam, Berlín –donde visita la *Interbau* (ver al respecto: BARBA CORSNI, F. J., op. cit., pp. 44-50, donde el propio Barba recuerda su viaje a Berlín, en 1957, para visitar el barrio Hansa)–, Hamburgo; en 1958 vuelve a Dinamarca, Suecia y Finlandia... Y más adelante, Estados Unidos, Japón,...

69. J.J. Lahuerta ha señalado la pericia de Barba Corsini para dibujar en planta el arranque de los arcos diafragmáticos de sección parabólica con "pequeños trazos rectos de su sección, como espinas que se cierran en sí mismas", y en general, respecto al proyecto, su habilidad para hacer posible que "algunos supervivientes, durante años, habitasen ese costillar". ver LAHUERTA, J. J., op. cit., pp. 195 y 196.

70. "Planta", (e: 1/50), 26 noviembre 1953. Archivo BC. Posteriormente, Barba dibujará una planta titulada "Reforma de tabiquería para residencia en *La Pedrera*" (e: 1/50), 03 abril 1954, Carpeta H113G/11/63, AHCOAC. Dicha planta, con los apartamentos "en blanco", corresponde al plano de solicitud de licencia (incluye superficies totales de cada apartamento, así como superficies de iluminación y ventilación). La comparación de ambos planos confirma la importancia de los elementos a menudo considerado menores (mobiliario, revestimientos, iluminación) en el diseño del espacio interior y la creación arquitectónica de una "atmósfera", uno de los términos preferidos por Barba Corsini para definir su arquitectura.

71. El arquitecto y profesor A.Fuster analizó con detalle la relación entre literatura, arquitectura y contexto en la obra de Barba Corsini correspondiente a los años cincuenta, en la conferencia que con el título "Nada" presentó en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona el 28 de noviembre de 2006.

Fig. 7. Apartamento en *La Pedrera* (1953-55), vista interior, fotografía de Català-Roca.
Fig. 8. Edificio *Mitre*, (1959-1965), vista exterior, fotografía de Català-Roca.

fortables como las alfombras, pavimentos de piedra, divisiones interiores de obra vista, altillos construidos con tableros de madera separados tan solo por una cortina...

Frente a los viajes formativos realizados por algunos de sus colegas nacionales, mucho más prolongados, ligados a becas de estudio o convenios administrativos, el Barba profesionalista visita, de forma apresurada –es dinero de su propio bolsillo– algunos fragmentos de arquitectura moderna europea, de importancia desigual pero que siempre resultan, a la vuelta, muy provechosos, desarrollando una investigación personal de carácter autodidacta. Tras este deslumbramiento en tres tiempos –Le Corbusier, Italia y Escandinavia– ¿cómo no reseguir, a partir de entonces, las huellas de este itinerario, no sólo en le reforma de los desvanes de *La Pedrera*[72], sino en algunos de los mejores edificios proyectados por Barba Corsini a partir de entonces, como la casa Pérez del Pulgar (Cadaqués, 1957), el bloque de viviendas Mitre (Barcelona 1959) (Fig. 8); el bloque de la C/ Escuelas Pías (Barcelona, 1961), o el conjunto residencial en Badalona (1966-73), entre muchos otros?

Más allá de la formación en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y de cierta práctica profesional; más cerca del mundo del cine y de las publicaciones especializadas, los viajes de Barba Corsini constituyen el descubrimiento de una arquitectura moderna con la que se reinventa a sí mismo, reconociéndose finalmente como arquitecto y concibiendo una arquitectura que funciona y al mismo tiempo emociona, a través de un aprendizaje que todavía hoy cuestiona los propios límites de la enseñanza reglada.

72. Con la reforma de *La Pedrera* Barba Corsini alcanza muy pronto reconocimiento internacional. ¿En qué otro lugar mejor que en uno de aquellos apartamentos iba a instalarse el equipo del arquitecto norteamericano Peter Harnden durante el verano de 1955, con motivo del montaje del pabellón de los Estados Unidos ("Bienvenido" –ahora sí, por fin– "mister Marshall") en la Feria de Muestras de Barcelona.

CÉSAR CORT Y LOS PRIMEROS CONGRESOS INTERNACIONALES DE URBANISMO

María Cristina García González

A principios del siglo XX, la falta de un renovado corpus disciplinar sobre Urbanismo al que referirse propició la creación de una serie de foros de comunicación y discusión que sirvieron para compartir experiencias y propósitos comunes entre los interesados. El emergente urbanismo vivió un rápido intercambio de ideas cruzando las fronteras lingüísticas y nacionales. Los movimientos de ideas se transferían y retrotransferían de manera que absorbían las características locales para terminar a veces en el lugar de origen. Poco a poco se fue formando una sociedad de urbanistas con sus propias instituciones, sus lugares de encuentro, y con su propio lenguaje. Se trataba de una comunidad internacional en la cual los individuos tenían un peso bastante mayor que los grupos nacionales. Los nombres que aparecían más a menudo eran los de un grupo bastante reducido de profesionales a los que era posible seguir en las revistas y los congresos que iban teniendo lugar de año en año, permitiendo reconocer los motivos recurrentes en cada experiencia y observar las modificaciones y los cambios en los juicios emitidos.

El referente inicial de estos encuentros fue la Conferencia Internacional de Londres de 1910 organizada por el *Royal Institute of British Architects*, consecuencia directa de la primera ley de urbanismo inglesa del año 1909. Asistieron Raymond Unwin, Patrick Geddes, Joseph Stübben, Reinhard Eberstadt, Adolphe Agustin Rey, Eugene Henard, Patrick Abercrombie, Thomas Hayton Mawson, Charles Herbert Reilly, Stanley Davenport Adhshead y Daniel Hudson Burnham entre otros. En ella se incidió en la necesidad de establecer metodologías, procedimientos y estándares en el desarrollo de la ciencia de la ciudad.

La primera guerra mundial dio lugar a una intensa actividad en el ámbito de la reflexión urbanística. Las ciudades destrozadas y la necesidad de dar solución a la demanda de viviendas dieron origen a la consideración de los espacios destruidos como espacios de oportunidad en los que poner en práctica las nuevas ideas. España, ajena al conflicto, presentaba momentos de brillantez cultural favorecida por el desarrollo económico que supuso su neutralidad, que alcanzó un nivel álgido a finales de los años veinte y un duro quiebro y revés en la debacle de 1936.

En 1920 César Cort Botí[1] (Alcoy, 1893-Alicante, 1978), catedrático de Urbanología de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, solicitó una beca a la Junta para Ampliación de Estudios en la que expuso "que deseando estudiar sobre el terreno los proyectos llevados a cabo en Inglaterra y los Estados Unidos de América con respecto a las reformas, ensanches de poblaciones

1. Sobre la figura de César Cort SAMBRICIO, Carlos, "La Escuela de Arquitectura de Madrid y la Construcción de la Ciudad. César Cort, catedrático de Urbanología", en AA.VV., *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura,* Madrid, Dirección General de Patrimonio, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, 1996, SARAVIA MADRIGAL, Manuel, "César Cort Botí", *Urbanismo*, n. 10, 1990, pp.128-137 y GARCÍA GONZÁLEZ, María Cristina, *Pioneers in Spanish town planning*: César Cort Botí, Actas del Congreso International Planning History Society 13th Biennal Conference, Chicago, 2008, pp. 1.157-1170.

COLLECTION « URBANISME »

L'URBANISME EN PRATIQUE

Précis de l'Urbanisme dans toute son extension
Pratique comparée en Amérique et en Europe

PAR

Geo B. FORD

EDITIONS ERNEST LEROUX
Société Anonyme
28, Rue Bonaparte, Paris (VIe)

1920

BIBLIOTECA

Fig. 1. Portada del libro L'Urbanisme in practique de George Burdett Ford, firmado por Teodoro Anasagasti, 1920.

y creación de nuevos núcleos urbanos, que ya conoce por las publicaciones de los referidos países y teniendo a su cargo en la Escuela de Arquitectura de la Corte las enseñanzas de Trazado, Urbanización y Saneamiento de Poblaciones, suplica a V. E. se digne a concederle una pensión para visitar diversas poblaciones de Inglaterra y los Estados Unidos durante los meses de octubre, noviembre y diciembre del presente año".

Antes de ese año, las aportaciones americanas e inglesas y escocesas, estaban muy vinculadas. Si la ciudad-jardín fue una idea inglesa importada de América, entonces la ciudad-región era indudablemente una idea americana de origen en Francia vía Escocia[2]. El planeamiento regional comenzó con el escocés Patrick Geddes, el cual tomó a su vez prestadas las ideas de Francia, de los padres de la geografía y de los primeros sociólogos. Su concepción e ideas del urbanismo organicista del planeamiento regional y el *survey*, –al que habría que sumar su papel como reivindicador de la historia urbana en el proceso de construcción de la ciudad con su elaborada exhibición de ciudades, recopilada en *Cities Evolution*– se extendieron rápidamente.

A la embrionaria situación de la ciudad-jardín americana en los primeros años del siglo XX, habría que añadir la presencia de la *City Beautiful*, de espíritu haussmaniano. Sin embargo, se exigía ya una postura más global ante la ciudad existente y su crecimiento. *"¿Qué necesita el planeamiento americano?"*, se preguntaba John Nolen en el título de su ponencia presentada a la *I Conference on city planning and the problems of congestion* de Washington de 1909. Todo, se contestaba él mismo. Esta conferencia suponía el punto de inflexión en el que el movimiento *City beautiful* empezaba a ser superada por el concepto del *City planning*.

EL CONGRESO INTERALIADO DE PARÍS (1919)

Las primeras conferencias internacionales de urbanismo a las que asistió César Cort fueron las Conferencias Interaliadas de Urbanismo de París en 1919 y Londres en 1920. Donat-Alfred Agache fue el encargado de organizar la Conferencia de París contando con Reisle y Eugene Hénard. Acudieron representantes de Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Bélgica, Holanda, Suiza, Noruega, Polonia y España y las sesiones tuvieron lugar en el *Musée Social* y en *L'Ecole Superieure d'Art Public*, entidad creada a instancia de los refugiados belgas de París.

César Cort, representante de la Sociedad Central de Arquitectos, elaboró una detallada crónica[3]. Uno de los objetivos planteados fueron las cuestiones para la estandarización de métodos, para las que se adoptó el principio de la pregunta científica como trabajo preliminar para el desarrollo de los planes directores. Los temas tratados fueron sobre todo expositivos de las iniciativas legislativas, institucionales, proyectuales y divulgativas vigentes en cada uno de los países participantes. A ellas se sumaban las bases de estandarización referidas a programas, principios y salubridad, incluyendo una parametrización básica.

El punto de partida de cualquier trabajo de urbanismo era el análisis de los datos de carácter económico, social, estético, legal y de administración, pero también contando con las costumbres, razas, geografía, topografía y condicio-

2. HALL, Peter, *Cities of tomorrow,* Oxford, Blackwell Publishers, 1997, pp. 139-173.
3. CORT BOTÍ, César, "La Conferencia Interaliada de Urbanismo", *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, n. 63, 1919, p. 3; n. 64, 1919, pp. 3-6; n. 65, 1919, pp. 3-7 y n. 66, 1919, pp. 4-6.

nes climatológicas de la región. Se proponía inicialmente la definición del destino de los terrenos para el presente y futuro, con la vista puesta en la higiene y amenidad de los lugares donde las gentes tuvieran que vivir y trabajar. Se apostaba por la casa aislada con jardín frente a la vivienda colectiva como punto de partida del proyecto de urbanización. El tráfico se concebía en su amplia acepción. En las calles la circulación se jerarquizaba dependiendo de su carácter o función y plazas, además de los espacios libres, mirando siempre el porvenir y creando a la vez centros locales para edificios de uso público, parques, campos de juego y un largo etcétera.

Fig. 2. "El pequeño ha nacido en Letchworth", idílica imagen de la ciudad-jardín en *El problema de la vivienda en Inglaterra*, publicado por el Instituto de Reformas Sociales en 1922.

La fotografía aérea aparecía como un eficaz instrumento para el estudio de grandes extensiones, pasando al plano parcelario. Una de las primeras aplicaciones prácticas difundidas en el ámbito del urbanismo nacional fueron los trabajos sobre Elche en 1921 y Ciudad Rodrigo en 1924 realizado por los alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid en el curso de *Urbanología*, bajo la dirección de César Cort.

Como una de las actividades paralelas del Congreso Interaliado, tuvo lugar la exposición de los trabajos realizados por *La Renaissance des Cités* –Oficina de Cooperación, de Información y Documentación establecida por la Cruz Roja de Estados Unidos en Francia para ayudar a las ciudades dañadas mediante los trabajos de la reconstrucción económica, social y arquitectónica– bajo la responsabilidad de George B. Ford, uno de los más ardientes defensores de la necesidad de adoptar una actitud científica respecto al planeamiento, que todavía en esos momentos estaba intentando superar la incapacidad de correlacionar el proyecto dibujado con la información técnico-estadística. César Cort visitó la exposición[4] e intentará aplicar estos criterios en la posguerra española.

EL CONGRESO INTERALIADO DE LONDRES (1920)

Para su organización se había creado un comité del que formaban parte tres autoridades, Alfred-Donat Agache por Francia, Henry R. Aldridge por Inglaterra y George B. Ford por los Estados Unidos. César Cort fue nombrado delegado en España del *Nacional Housing and Town Planning Counci*l –posteriormente Miembro Honorario Correspondiente del *Royal Institute of British Architects* desde 1925– y se tomó especial interés en la difusión de la asistencia a este congreso. Los 800 congresistas representaban a veintidós naciones y de ellos diecisiete eran españoles, representantes del Instituto de Reformas Sociales[5], del Ministerio de Instrucción Pública y de los Ayuntamientos de Madrid, Barcelona y Bilbao[6].

El Congreso Interaliado de Londres se planteó como objetivo el análisis y nuevos planteamientos acerca de la política de vivienda en Inglaterra surgida por la fortísima demanda que implicaba la construcción de 500.000 viviendas en un plazo casi inmediato ante los condicionantes que implicaba una situación de posguerra. Esta necesidad de sacar la problemática de la vivienda de la esfera de la filantropía, sería uno de los primeros reclamos de César Cort. En este sentido Cort criticó duramente las posteriores interpretaciones que realizó el Instituto de Reformas Sociales de las conclusiones del Congreso traducidas en la reforma de la Ley de Casa Baratas de 1921, un ejemplo claro de que la aplicación de políticas miméticas ante situaciones de partida completamente dis-

4. CORT BOTÍ, César, "La reconstrucción de Chauny", *Arquitectura*, 1919, pp. 177-180.
5. LÓPEZ VALENCIA, Federico, *El problema de la vivienda en Inglaterra*, Madrid, Instituto de Reformas Sociales, 1922.
6. BASTIDA, Ricardo de y BELAUSTEGUIGOITIA, Ramón, *Memoria sobre el Congreso de la Habitación y de los Ensanches de Londres y sus consecuencias*, Bilbao, Editorial Vasca, 1921.

tintas podía producir resultados adversos. Además, en el Congreso quedó reservado tiempo para que los asistentes visitaran ejemplos de las propuestas de asentamientos ya realizados tanto en el mundo rural como el urbano, como los asentamientos de preguerra de Bournville Village (Birminghan), Hampstead y Letchworth y de barrios de Bristol, Birminghan, Manchester y Londres.

Las principales conclusiones[7] incidieron principalmente en la demanda del establecimiento de unos criterios de intervención, unos instrumentos de gestión, sobre todo de carácter normativo –como requerimientos comunes para todos en la vivienda, acorde con el planteamiento de bienestar social burgués– y una delimitación de las responsabilidades de los distintos agentes involucrados en el proceso de construcción de las viviendas: el Estado, las autoridades locales, e instituciones privadas, tomando al mismo tiempo las medidas necesarias para su ejecución.

En las aglomeraciones urbanas constituidas y la creación de ciudades-jardín, forma defendida de crecimiento de la ciudad, la salubridad en la vivienda se basaba en dos factores de control: la correcta relación número de casa a construir sobre una superficie determinada a fin de proporcionar a cada inmueble suficiente cantidad de aire y luz y por otra parte la necesidad de la instalación de industrias fuera de las zonas residenciales.

CONGRESOS DE LA *INTERNATIONAL FEDERATION OF HOUSING AND TOWN PLANNING*

El movimiento original de la ciudad-jardín estaba amparado en propuestas de rehabilitación social y de exigencia de cualidad urbana. En el Congreso de Habitaciones Baratas de Lieja en 1905, el movimiento fue presentado como una solución alternativa al problema de la habitación social, reafirmándose como movimiento de gran viveza en el Congreso de Habitaciones Baratas de Londres de 1907, en el cual la *Garden City Association* discutió la posibilidad de la descentralización industrial sobre ciudades-jardines y se reivindicó el carácter necesario, pero no suficiente, del trazado de planes como medio para la mejora de las ciudades.

La Federación Internacional de las Asociaciones de Ciudad-jardín fue fundada en 1913 por Ebenezer Howard. El objetivo inicial era promover el concepto de planificación y mejora de viviendas para perfeccionar el estándar general usado por la profesión a través del intercambio de conocimientos fruto de la rica experiencia internacional. Su visión cada vez más abierta y ambiciosa le haría cambiar su propia denominación a *International Federation of Housing and Town Planning*.

En Estados Unidos el arquitecto Clarence Stein[8], con ideas claras sobre los conceptos de comunidad y casas baratas en el ámbito del urbanismo, creó *The Regional Planning Association of America* en 1923. Convencido de que la vivienda adecuada no podía ser planteada en las metrópolis sobreocupadas, miró el ejemplo de las nuevas ciudades-jardín inglesas, con la descentralización planeada de la población. El citado RPAA, creado ante la presencia de Patrick Geddes y con Mac Kaye y Lewis Mundford, hizo referencia a la ciudad-jardín, pero declarando que la ciudad debería desarrollarse sólo en base a la comprensión de los planes regionales.

7. "Casa baratas y ciudades higiénicas. Conclusiones del Congreso de Londres", *La Construcción Moderna*, n. 15, 1920, pp. 112-113.
8. SCOTT, Mel, *American City Planning since 1890*, Chicago, American City Planning Association, 1995 (1ª ed. 1969).

Fig. 3. Plano de Welwyn, de Louis de Soissons con la división en zonas de usos, 1920.

En España, la ciudad-jardín tuvo un principal foco de difusión en Barcelona, personalizado en la figura de Cebrià de Montoliu. En Madrid la experiencia de la Ciudad-Lineal de Arturo Soria quedó como la gran aportación española. Además se fundó una Sociedad de la Ciudad-jardín, de la que César Cort fue nombrado vocal de su Junta desde su creación en 1919, pero no hubo mucha repercusión de sus actividades.

Los congresos normalmente se hacían coincidir con otras efemérides o exposiciones paralelas, propiciando por una parte servir de aliciente para involucrar más activamente a la ciudad anfitriona y acumulando intereses para los participantes. Indudablemente, la trascendencia de cada uno de los congresos de la Federación fue distinta. De entre todos ellos destacaron algunos en los que se contó con la presencia de César Cort y que fueron los celebrados en Gottemburg, Ámsterdam y Roma, tras el cual el foco del debate sobre la ciudad que había liderado la Federación Internacional se trasladó a los Congreso Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM).

VII CONGRESO INTERNACIONAL DE TRAZADO DE POBLACIONES Y EXPOSICIÓN DE GOTTEMBURG (1923)

La ciudad sueca de Gottemburg celebró su tercer centenario en 1923 con una exposición internacional en la que se exhibían los avances en distintos campos y a la que se añadió la Exposición Internacional de Trazado de Poblaciones y el Congreso Internacional de Trazado de Poblaciones. El objetivo de esta Exposición y del Congreso fue demostrar el cambio de las metodologías de trabajo de los profesionales interesados en la construcción de ciudad y divulgar entre el público el interés por estas cuestiones con el propósito de estimular la participación cívica.

Federico López Valencia, representante del Instituto de Reformas Sociales, fue el organizador de la participación española en la Exposición, con la presencia de de Juan García Cascales que mostró los planos y memoria del pro-

Fig. 4. Asistentes al Congreso de la Federación Internacional de Urbanismo y Vivienda (IFHP) en Gottemborg, 1923.

yecto de extensión de Madrid, tanto el proyecto de 1911 como el plan regional de Madrid de 1922; la Compañía Madrileña de Urbanización presentó vistas y planos de la Ciudad Lineal de Madrid; además se presentaron planos históricos de varias ciudades españolas y, por último, César Cort expuso 95 planos y dibujos realizados por alumnos de *Urbanología*[9] de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en el curso 1921-1922 bajo su dirección.

El Congreso contó con una nutrida asistencia compuesta por 176 delegados de distintos países. Entre los asistentes se encontraban Werner Hegemann, Clarence S. Stein, John Nolen, Eliel Saarinen y Charles Benjamin Purdom.

Las aportaciones al urbanismo expuestas se correspondían con los planteamientos de los parques y sistemas de parques, los terrenos de juegos, los transportes eléctricos, el trazado metropolitano y regional, el tratamiento del arbolado en las calles de las zonas residenciales, las grandes manzanas con casas aisladas o semiaisladas y la división en zonas y el desarrollo de la idea de restringir las poblaciones por medio de ordenanzas diferentes relativas al uso, altura y superficie de los edificios, experiencia ya puesta en práctica en Nueva York en 1916. La presencia de John Nolen –que sucedería a Raymond Unwin como presidente de la Federación– suscitó el interés de los participantes por conocer la significativa experiencia americana.

VIII CONGRESO INTERNACIONAL DE TRAZADO DE POBLACIONES DE ÁMSTERDAM (1924)

En 1924 la Sociedad Central de Arquitectos nombró a Gustavo Fernández Balbuena presidente y a César Cort, Amós Salvador, Pablo Aranda, Juan García Cascales, Secundino Zuazo y Saturnino Ulargui delegados para el Congreso de Ámsterdam. Las crónicas del Congreso hablaban de quinientos asistentes de veintiocho países y se celebró coincidiendo con el segundo encuentro de la *Union Internationale des Villes*. Como en otras ocasiones, se reunieron los especialistas más importantes del urbanismo como Raymond Unwin, Patrick Abercrombie, Thomas Adams, Charles Benjamin Purdom y Fritz Schumacher. Los organizadores holandeses presentaron los trabajos de Hendrik Petrus Berlage, Michel de Klerk y sobre todo las intervenciones de W. M. Dudok en Hilversum que suscitaron el interés y admiración entre los participantes[10].

La necesidad del planeamiento regional se convirtió en el centro del debate, para continuar con el sistema de parques y lugares de expansión y recreo,

9. "Los trabajos realizados en Elche por los alumnos de Urbanización", *Arquitectura*, 1922, pp. 256-264.
10. MINNUCCI, Gaetano, "Edilizia cittadina e piani regolatori", *Architettura e Arti Decorative*, 1924, pp. 62-90.

dejando en un segundo plano la problemática de la vivienda. Las conclusiones reafirmaban las líneas generales de la teoría de la ciudad-jardín pero pasaban al concepto de la descentralización como el modo de concebir el urbanismo.

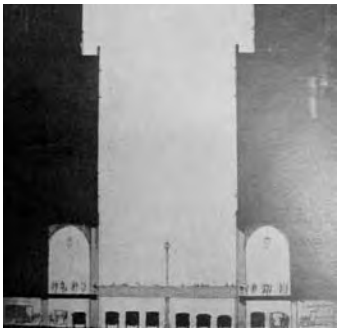


Fig. 5. Nueva York: Proyecto de un nuevo tipo de vía, expuesto en el Congreso de de la IFHP en Ámsterdam, 1924.

XII CONGRESO INTERNACIONAL DE TRAZADO DE POBLACIONES Y EXHIBICIÓN DE ROMA (1929)

El debate de la urbanística en 1929 en Italia se centraba en el planeamiento regional y la cuestión de la relación de la ciudad y la no ciudad[11]. El plan regional no estaba preocupado por los problemas de establecimiento de un equilibrio en la localización de los recursos territoriales, como por ejemplo habían establecido los planos regionales de Patrick Abercrombie y Stanley Adshead para las regiones mineras de Doncaster o Sheffield o el planteamiento de Raymond Unwin en sus teorías. Tampoco estaba preocupado por la necesidad de una reorganización administrativa de las grandes ciudades como era el caso de Berlín y Londres, que se plasmarían con el *Gross Berlín* o el *Great London*. Para los italianos el planeamiento regional era sólo una cuestión de reorganización de carreteras y la ciudad y su centro era visto como un punto en un sistema de comunicaciones que debían ser eficientes. Los problemas de renovación de la parte vieja y el diseño de la parte nueva de las ciudades y la construcción de suburbios respecto al centro eran formulados diferentemente, por lo que las dos fases entraban normalmente en conflicto en la práctica. El papel del plan tenía el sentido de recobrar la unidad urbana perdida.

En la citada Exposición[12] Italia presentó dos propuestas contrastadas: la primera encabezada por un historiador de la arquitectura como Gustavo Giovannoni, que aunaba un grupo de arquitectos y urbanistas de tendencias marcadamente académicas y formales, mientras que el segundo, dirigido por Marcello Piacentini, futuro urbanista del régimen fascista italiano, reunía algunos jóvenes arquitectos romanos sensibles al debate urbanístico más avanzado y claramente más interesados por la estructura y la función de la ciudad, que por su aspecto formal.

CONGRESO INTERNACIONAL DE URBANISMO E HIGIENE MUNICIPAL DE ESTRASBURGO (1923)

La Societé Francaise des Urbanistas organizó en 1923 el Congreso Internacional de Urbanismo e Higiene de Estrasburgo. Los miembros de este Congreso por parte española fueron entre otros César Cort, Teodoro Anasagasti y Guillermo Busquets Vautravers, a los que había que sumar la de representantes latinoamericanos como Carlos María della Paolera, que en los años cincuenta contactaría con César Cort con la intención de difundir y extender su iniciativa del Día Mundial del Urbanismo en España. Entre los participantes destacaron los miembros de la Sociedad Francesa de Urbanismo –Donat-Alfred Agache, Leon Jaussely, Henry Prost, Agustín Rey y Jean Claude Forestier– Cornudet, Le Corbusier, Henry R. Aldridge, Ebenezer Howard, Raymond Unwin, George Burdett Ford Alfred Wolf, y Hendrik Petrus Berlage, una enumeración que da idea del alto nivel de los asistentes a este encuentro.

El Congreso se desarrolló en cuatro secciones: Legislación, planos de ciudades, higiene urbana y vivienda. Se propuso incluir en las escuelas una enseñanza elemental de urbanismo y de higiene urbana y rural y en la enseñanza

11. "Las conclusiones del Congreso Internacional de Urbanología de Roma", *La Construcción Moderna*, 1929, pp. 14-15.
12. CALABI, Donatella, *Storia dell'urbanistica europea*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

Fig. 6. Plaza de Armas y barrio Flaminio de Roma de Gustavo Giovannoni y Marcelo Piacentini, presentado en el Congreso de la IFHP en Roma, 1929.

superior un curso de Urbanismo. Examinaron las leyes vigentes y los proyectos de modificaciones en curso, pero "el porvenir apenas tentaba a los ponentes, y eso era sensible para el progreso de la ciencia urbanística"[13].

Uno de los atractivos se debió sin lugar a dudas a la presencia de Le Corbusier, el cual basó su intervención en el análisis de la relación de la altura de la edificación, los espacios libres, la circulación y el centro de la ciudad, planteando su teoría de que los centros de las grandes ciudades –las células vitales del mundo, utilizando los términos empleados por Le Corbusier– eran inutilizables y por lo tanto había que reemplazarlos.

La Memoria del Congreso finalizaba con una propuesta muy concreta: con la solicitud de que fuese el idioma francés el lenguaje oficial presente en todos los congresos internacionales.

LA I REUNIÓN INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS EN MOSCÚ (1932)

En los primeros años treinta toda Europa, partidaria o no de la política soviética, estaba atenta a las experiencias que estaban teniendo lugar en Rusia. En este contexto no fue casual que la revista *L'Architecture d'Ajour'hui*[14], con Donat-Alfred Agache al frente, organizara en 1932 una reunión de arquitectos en Moscú y Kharkov, a la que César Cort se unió a título particular, junto con otros 24 arquitectos y urbanistas. La reunión presentaba dos bloques temáticos diferenciados: por un lado el formalismo y racionalismo en la arquitectura contemporánea; por otro, la adecuación de las ciudades antiguas y su reconstrucción. César Cort realizó crónicas y dio conferencias a su vuelta, en las que transmitió que la imagen que se daba de la Unión Soviética correspondía a la de una sociedad empobrecida tras la realización de un gran esfuerzo que no era capaz de mantener. En ellas daba testimonio del hacinamiento en las viviendas y en las ciudades en las que se producía un constante aumento de población a expensas del campo empobrecido.

13. CONGRÈS INTERNATIONAL D´URBANISME ET D´HYGIÈNE MUNICIPALE, *Où en est l´urbanisme en France et à l´étranger: Strasbourg, 1923,* París, Société Française d'Urbanistes, 1923.
14. "Voyage d'études et réunions internationales d'architectes organisés par L'architecture d'aujourd'hui", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. VI, París, 1932 y "En U.R.S.S. avec l'architecture d'aujourd'hui compte-rendu du voyage d'études et des béunions internationales d'architectes organisés par *L'architecture d'aujourd'hui* en septembre 1932", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. VIII, París, 1932, pp. 49-96.

Fig. 7. Región de París: Plan general de basuras, indicando garajes de volquetes y plantas de tratamientos de basuras en el Congrès International d´Urbanisme et d´Hygiène Municipale, Où en est l´Urbanisme en France et à l´étranger, Strasbourg, 1923.

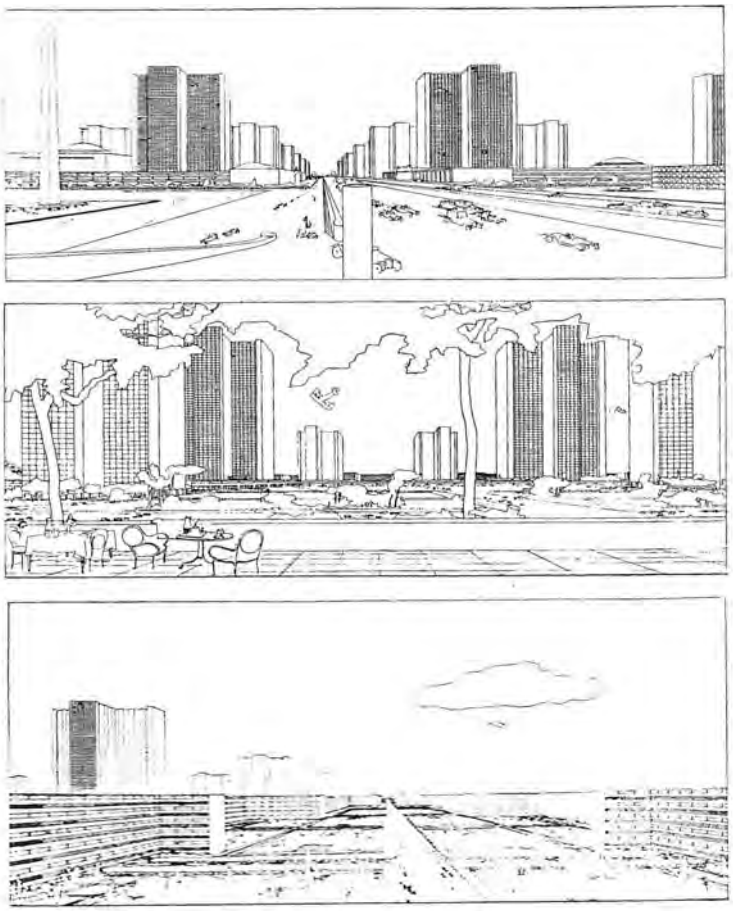


Fig. 8. Perspectivas de propuesta de Le Corbusier para centro de ciudad, Congrès International d´Urbanisme et d´Hygiène Municipale, Où en est l´Urbanisme en France et à l´étranger, Strasbourg, 1923.
1. Vista de la gran travesía Este-Oeste hacia el autodromo.
2. Vista desde la estación central desde las terrazas de los cafés en gradas.
3. Una calle con parque de 400x600 metros.

Una de las mayores críticas de César Cort[15] al urbanismo soviético se centró en la nula posibilidad de participación del público al que se le negaba el derecho a concurrir a informaciones u objetarlas. Por otra parte el atractivo que de partida suponía el no reconocimiento de la propiedad particular del suelo, no se tradujo en el acierto de las propuestas, dado que el proyectista debía buscar la justificación de la solución adoptada y en demasiadas ocasiones los argumentos no tenían base alguna. La ausencia total de respeto del patrimonio histórico urbano como ocurría con el rascacielos de funcionarios para el Kremlin o los destrozos de iglesias y barrios para el emplazamiento del Palacio de los Soviets centraron sus críticas sobre las cuestiones del patrimonio urbano.

El urbanismo soviético presentaba, a pesar de todo, ejemplos de interés, como era el caso del plan para la reconstrucción de la ciudad de Kharkov. En él, Cort destacó la distribución de actividades industriales de acuerdo con las superficies servidas por las distintas líneas férreas y el cinturón de enlace y el proyecto de autopistas radiales con una circunvalación exterior.

El mismo año en que tuvo lugar la I Reunión Internacional de Arquitectos de Moscú, 1932, se celebró la reunión del CIRPAC en Barcelona, preparatoria del Congreso que había de celebrarse en Moscú el año siguiente. El IV CIAM

15. CORT BOTÍ, César, "Urbanización en Rusia", *APAA, Revista de la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura*, n. 1, 1932, pp. 12-13; "Un Congreso de Arquitectura en la Unión Soviética, conferencia de D. César Cort y Botí", *La Construcción Moderna*, diciembre 1932, pp. 283-284 y "Viaje a Unión Soviética", *ABC*, Madrid, 9 de diciembre de 1932.

Fig. 10. Asistentes a la I Reunión Internacional de Arquitectos de Moscú en Kharkov, 1932, entre ellos César Cort.

Fig. 9 Plan de urbanización de Kharkov, Ucrania, proyecto presentado por la ciudad en la Reunión Internacional de Arquitectos de Moscú, 1932.

tenía como objetivo establecer los principios básicos de la ciudad funcional con el estudio de las ciudades europeas y soviéticas. En el tema central planteado se analizaban las zonas de habitación, producción y reposo con la circulación como elemento de enlace, que se constituían como las determinantes de las formas de aglomeración urbana. Sin embargo, como respuesta indignada suscitada por el desenlace del concurso del Palacio de los Soviets en Moscú, el Congreso se realizó finalmente a bordo del vapor *Patris II*, entre Marsella y Atenas.

En cualquier caso la guerra civil española produjo un corte radical en este camino de las conexiones culturales y políticas de la arquitectura y el urbanismo modernos. Durante años se produjo un rechazo de las ideas y aportaciones que pudiesen proceder del ámbito de los CIAM, pero también de otras experiencias foráneas, lo que provocó en el urbanismo español –al menos durante unos años– un aislamiento que situó en un paréntesis los avances y tanteos realizados hasta los años treinta propiciados por los vínculos internacionales de los arquitectos españoles.

LOS VIAJES DES-VELADOS DE RAMÓN VÁZQUEZ MOLEZÚN

Marta García Alonso

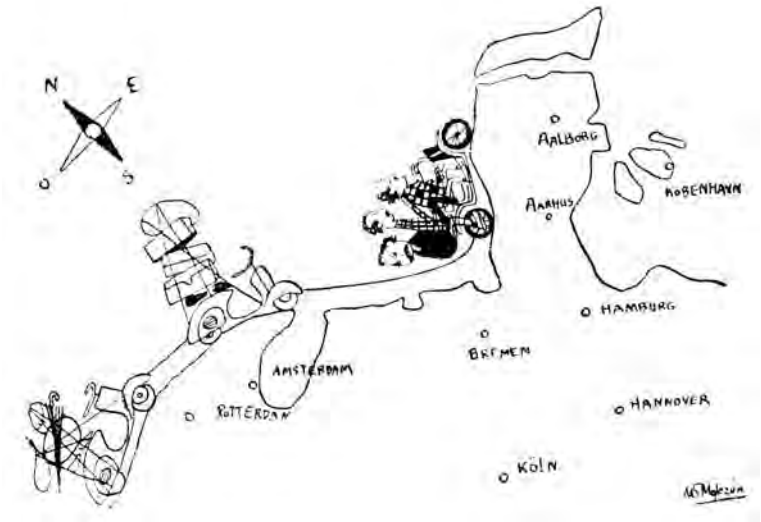


Fig. 1. Ilustración de Manuel Suárez Molezún para un artículo de *Mogamo* (R. Vázquez Molezún, A. Gabino y M. Suárez Molezún), "Viaje de Estudios a Dinamarca" en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, dic. 1953, pp. 18-24.

"Me dijo López Otero cómo podía aprovechar mejor mi beca; me dijo que podía sacar un nuevo master, un nuevo título, (...) pero puede usted viajar, conocer pueblos, costumbres, gentes, visitar obras, edificios, iglesias, recorrer el país, estar un año activamente viviendo y volver. No traerá usted ningún título pero habrá aprendido mucho...".

Así recordaba Francisco Javier Sáenz de Oíza las palabras que le dirigió en 1948, y justo antes de emprender su viaje por los Estados Unidos, el que fue durante años Director de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Unos consejos que podemos imaginar que el profesor de proyectos pudo repetir tan sólo un año después, cuando Ramón Vázquez Molezún ganó la beca que le daba derecho a disfrutar de un período como pensionado en la Academia de Bellas Artes de España en Roma. Sobre todo, sabiendo cómo fue el propio López Otero, quien recomendó al recién titulado para ocupar una de las dos plazas vacantes para arquitectos.

Y sin duda Molezún, al igual que hiciera Oíza, hizo caso del sabio consejo. Así como el joven de Cáseda recorrió durante un año los Estados Unidos de América y volvió, como él mismo parodia, *sabiendo mucho de semáforos*[1]. Ramón, en los cuatro años que duró su beca como pensionado en Roma, recorrió toda Europa y regresó finalmente a España sabiendo un poco más de

1. ALBERDI, R., SÁENZ GUERRA, J., *Francisco Javier Saenz de Oíza*, Ediciones Pronaos, colección arquitecturas - Estudio n. 2, p. 18.

Fig. 2. Pasaporte oficial de Ramón Vázquez Molezún, 1954.

arquitectura. Roma sería sólo la primera de las estaciones de parada, el primer destino de un viaje que se dilataría durante varios años.

Viajar fue, de hecho, la actividad a la que Molezún dedicó más tiempo durante su estancia en la ciudad eterna. Salir de España, parece que abrió al joven gallego las puertas de toda Europa, y las de su propia curiosidad. Se convirtió así en uno de los primeros arquitectos españoles de la época en recorrer los diferentes países y en conocer las arquitecturas que se realizaban más allá de nuestra frontera. Un hecho importante, si recordamos la precaria situación en nuestro país que vivía, por aquel entonces, los últimos años de la autarquía.

Qué duda cabe que el viaje aporta, a quien lo disfruta, el conocimiento no sólo de otras ciudades, también de otras formas de vivir, otras culturas. En el viaje la persona escapa de su habitual contexto para vivir su vida en un lugar diferente, en otro entorno. Al destino llega sólo después del tiempo necesario transcurrido para viajar y abandonar su situación inicial. Un tiempo en el que los paisajes se suceden unos a otros, y la razón se esfuerza en entender de otra manera: todo ello hace que, de alguna forma, la mente vuelva, después de viajar, enriquecida, más abierta y más tolerante.

> "En el intervalo de un verdadero viaje, los ojos, y a través de ellos la mente, ganan insospechadas capacidades. Aprendemos desmedidamente y lo que aprendemos reaparece disuelto en las líneas que después trazamos"[2].

En lo que a la arquitectura se refiere, no es sólo un medio de aprendizaje más: el viaje y la visita a los edificios supone la forma más directa de conocimiento de la disciplina arquitectónica y ha caracterizado desde antiguo, la evolución de los más grandes arquitectos de la historia. Gracias al viaje el arquitecto logra visitar proyectos que sólo ha conocido previamente a través de planos y fotografías. Para él, además de otras satisfacciones, el viaje supone la plena comprensión de espacios que había anhelado experimentar y la percepción de las diferentes sensaciones, intransmisibles, que en él despiertan[3].

Junto al goce de la Arquitectura, de los espacios interiores, se suma en el viaje el deleite del paisaje urbano de la ciudad visitada. En él es posible dejarse llevar, deambular y pasear sin destino, recorriendo calles y viviendo los ambientes creados por los edificios que los rodean. Una manera de viajar, de disfrutar de otros lugares, que el arquitecto portugués Álvaro Siza explicaba en los textos que acompañando sus dibujos se pueden leer en la edición de su cuaderno de viajes.

> "Un buen amigo sufre verdaderamente porque el mundo es grande. Jamás podrá permitirse -dice- repetir una visita; se marcha nervioso, crispado, saliéndosele los ojos de sus órbitas. Pero yo prefiero sacrificar muchas cosas, ver apenas lo que me atrae inmediatamente, deambular, sin mapa y con una absurda sensación de descubridor. (...) ¿Habrá algo mejor que sentarse en una explanada, en Roma, al caer la tarde, experimentando el anonimato y una bebida de exquisito color –monumentos y monumentos por ver- mientras la pereza te invade dulcemente? De repente, el lápiz o el bic comienzan a fijar imágenes, rostros en primer plano, perfiles desenfocados o luminosos pormenores, las manos que dibujan"[4].

De esta misma manera, así como lo relataba Siza, la parada de Roma fue aprovechada por Molezún para dibujar. Durante su estancia en la academia, Ramón recorrió calles y plazas y dibujó diferentes vistas de la ciudad: en ocasiones sentado en un café, o simplemente apoyado en un muro decrépito. Los dibujos de Vázquez Molezún, a base de tinta y lápiz o con acuarela, inmorta-

2. SOUTO DE MOURA, E., y otros, *Álvaro Siza. Esquissos de Viagem / Travel Sketches*, Oporto, Documentos de Arquitectura, 1988.
3. "Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos" y "El viaje de oriente" son los títulos de dos de los libros más conocidos de Le Corbusier. En ellos expresa las reflexiones que le surgen a partir del viaje a los Estados Unidos, el primero, y durante su viaje que con fin en Constantinopla pasa por Serbia, Rumanía, Bulgaria y Turquía; un viaje que Le Corbusier "consideraba como una documentación importante y significativa sobre el año decisivo de su formación de artista y arquitecto" JEANNERET, Ch. -E., Le Corbusier, *El viaje de Oriente*, Colección de Arquitectura, 16, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1993, p. 18.
4. SOUTO DE MOURA, E., y otros, *Álvaro Siza. Esquissos de Viagem / Travel Sketches*, op. cit.

lizan los rincones más conocidos de Roma entre los que no faltarán la plaza del Vaticano, la *fontana de Trevi* y la *Piazza del Popolo*.

Ataviado con sus útiles de dibujo y yendo de un lugar a otro, Ramón Vázquez Molezún pronto se hizo a las maneras romanas y decidió moverse por Roma como lo hacían y lo siguen haciendo hoy muchos italianos: utilizando el *motorino*. Con su *Lambretta* recorrió no sólo las calles de la capital; viajó, en primer lugar por toda Italia para después traspasar la frontera y conocer gran parte de Europa[5].

No nos puede asombrar por ello, que el retrato de Molezún junto a su motocicleta sea una de las imágenes que irremediablemente se ligue con su pensionado en Roma. De hecho, es una fotografía de Ramón y su *Lambretta* la que ilustra este episodio de su vida en el libro editado con motivo de la Medalla de Oro de la Arquitectura. Una estampa que ha sido alimentada además por los recuerdos del también arquitecto y amigo de Molezún, Alejandro de la Sota.

> "Le recuerdo en Roma. Una Roma enseñada a mí por él en su *Lambretta* con la que rodó por media Europa y con la que tuvimos (yo de paquete) un accidente. Allí apareció nuevamente él, Ramón, que mantuvo sus maneras de toda la vida ¡sus palabrotas y sus gestos romanos!, haciendo reír a la *mamma* italiana"[6].

Durante la visita del pontevedrés a la ciudad eterna, Ramón pudo mostrarle las diferentes Romas que había descubierto durante su deambular por las calles de la ciudad. Además de pasear por la Roma clásica y sus monumentos más célebres, el novel arquitecto enseñó a De la Sota aquella otra ciudad más moderna y no menos interesante a sus ojos. A las obras de Miguel Ángel y de Borromini, se unió la visita a otros edificios contemporáneos de arquitectos como Ridolfi y Gio Ponti.

Molezún, en el periodo que pasó en Roma, pudo aprender de todo aquello: tanto de lo nuevo como de lo más clásico. Y también de la ruina. La visita al foro romano de la ciudad tuvo, cómo no, su espacio de tiempo durante la estancia de Molezún en Italia, así como la de los restos de otros monumentos romanos como los de Paestum. La fotografía que inmortaliza a un Molezún pensativo en este decorado de otro tiempo, nos trae a la memoria las fotografías de otros tantos arquitectos que no pudieron evitar mostrar su asombro, ante la grandiosidad de la escala de aquellos monumentos de antaño[7].

Pero la ciudad del Tíber fue, como ya hemos mencionado, sólo el primer destino de un viaje que, desde la consecución de la plaza de pensionado en la Academia en 1949, se dilató hasta el año 1953. Durante este período, el arquitecto sí volvió a España, tanto a Madrid como a su tierra natal; pero serían estancias más o menos cortas, caracterizadas de algún modo, por la nueva marcha del arquitecto a tierras extranjeras. En estos años, la intensidad de los viajes hizo que el arquitecto dejara de lado otro tipo de actividades; incluso el propio ejercicio de la arquitectura se vio resentido. Durante este período, Molezún renunció a construir edificio alguno y se centró únicamente en la ejecución de algunos trabajos para la Academia[8].

De Roma a toda Italia. Y de allí, a recorrer Europa. Sus viajes han formado parte, más que ninguna otra etapa de su vida, del mundo de leyenda que rodeaba al personaje. Algo a lo que se refirió, en sus escritos, Luis Miquel Suá-

5. Siena, Capri, Paestum, Anolfi; Londres, París, Copenhague, Hamburgo... son sólo algunas de las ciudades que Molezún visitó en sus viajes.
6. CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., VÁZQUEZ MOLEZÚN, R., *Corrales y Molezún, medalla de oro de la Arquitectura 1992*, Ed. Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1993, p. 86.
7. Entre ellas podemos citar las del arquitecto Asplund entre las ruinas de Paestum, o los personalísimos dibujos de Louis Kahn realizados en el foro romano. Es de señalar la coincidencia de fechas de la estancia de Ramón Vázquez Molezún con el arquitecto americano en Roma, que se albergaría en la academia Americana, cerca del Gianícolo. Sin embargo, parece improbable que se produjera un encuentro entre ambos arquitectos.
8. Si bien la Residencia de Artistas que proyectó con Vaquero Palacios, data de 1952 y fue realizado con visos a ser construido, la primera obra construida que nos consta de Ramón Vázquez Molezún, data de 1954. Se trata de la vivienda de un Médico y del proyecto, ejecutado con posterioridad, de Herrera de Pisuerga.

rez de Inclán, arquitecto, amigo y colaborador de Molezún que se ocupó de escribir los textos que acerca de su persona vieron la luz en sendas publicaciones sobre su obra: la de Xarait en 1983 y la del Colegio Superior de Arquitectos, diez años más tarde[9].

> "Aunque muchos jóvenes malconocen su obra, su vida es ya leyenda. Viajes, aventuras, enfermedades, accidentes, pasiones, historias verdaderas e inventadas le han forjado categoría de mito (...)"[10].

Una de las intenciones de esta investigación, y que ya fue citada en la introducción que precede a la misma, persigue conocer la verdad sobre estas facetas del arquitecto que le confieren un carácter distanciado con la realidad. En el caso concreto de los viajes realizados por Molezún, la tesis tratará de aportar datos precisos que ayuden a recuperar algunos episodios de su vida, para poder, posteriormente, acotar el alcance real de sus experiencias en el extranjero.

En este sentido ha sido fundamental, además del repaso de la bibliografía pertinente, el hallazgo de ciertos documentos personales y escritos de la época localizados en el archivo de Vázquez Molezún. Su examen, junto con el de otras fuentes, nos ayudó a conocer algo más de esos viajes de miles de kilómetros en motocicleta que, hasta la fecha, parecían pertenecer más al mundo irreal de la leyenda del personaje, que a su propia vida. Lo datos y la información obtenida desde variados medios, han hecho posible añadir estas experiencias a una biografía hasta ahora incompleta. Algo totalmente necesario para poder estudiar la influencia de sus viajes en el extranjero en la evolución de la arquitectura de Ramón Vázquez Molezún: qué arquitectura conoció, qué lugares visitó y con qué arquitectos del momento tuvo contacto.

En el repaso de la bibliografía existente, ha sido importante la revisión de los artículos que nos han llegado a través de dos revistas publicadas en aquel tiempo. Además de la ya comentada participación de Molezún en la *Revista Nacional de Arquitectura*, el coruñés también colaboró en aquellos años con el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. Así como la autoría de Molezún de algunos de los escritos de la *Revista Nacional de Arquitectura* le puede ser sólo atribuida, no pasa lo mismo con la redacción de dos artículos del Boletín, que sí aparecen firmados por el arquitecto. Se trata del texto publicado en diciembre de 1951 acerca de Frank Lloyd Wright[11], y el publicado en diciembre de 1953 que da cuenta de su interesante viaje por Dinamarca[12].

También encontramos referencias a los viajes de Molezún y a las personas con las que en ellos entró en contacto, por medio de terceras personas que conocieron personalmente a Ramón. En este sentido es importante, además de los comentarios de amigos y conocidos de Molezún y como en otros muchos aspectos de esta tesis, las afirmaciones que hizo al respecto Juan Daniel Fullaondo, muchas de las cuales fueron recogidas en su *Historia de Arquitectura Contemporánea*[13].

Los pasaportes que forman parte del legado de Vázquez Molezún y entre los cuales, desgraciadamente, existen vacíos considerables, constituyen el testimonio más veraz de sus viajes al extranjero, una de las fuentes más precisas de información. Además de repasar los países que visitó durante sus primeros años como arquitecto, aparecen en sus páginas los del resto de su vida. Ayudan a confirmar fechas y destinos, algunos de los cuales ya pudimos deducir de la lectura de los escritos personales de Molezún.

9. MIQUEL Y SUÁREZ-INCLÁN, L., "Ramón Vázquez Molezún: arquitecto" en CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., VÁZQUEZ MOLEZÚN, R., *Corrales y Molezún, arquitectura*, Xarait, Madrid, 1983, pp. 132-133; y MIQUEL Y SUÁREZ-INCLÁN, L., "Ramón Vázquez Molezún" en CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., VÁZQUEZ MOLEZÚN, R., *Corrales y Molezún, medalla de oro de la Arquitectura 1992*, Op. cit.

10. MIQUEL, L., "Ramón Vázquez Molezún" en CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., VÁZQUEZ MOLEZÚN, R., *Corrales y Molezún, medalla de oro de la Arquitectura 1992*, op. cit.

11. VÁZQUEZ MOLEZÚN, R., "Frank Lloyd Wright" en *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre 1951.

12. VÁZQUEZ MOLEZÚN, R., "Viaje de Estudios a Dinamarca" en *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre 1953, pp. 18-24.

13. Fullaondo habla en su Historia de la Arquitectura Española, de los contactos de Molezún con Wright y los arquitectos italianos. Además de algunos aspectos de su viaje a Nueva York, en 1958, "Molezún habla de haber visto construir el Gugghenheim de Nueva York a base de encofrados muy rudimentarios a obreros "que debían ser hispanos" (en p. 124), "Su afán predominantemente en Nueva York consistía en recorrer las ferreterías locales", (en p. 252), FULLAONDO, J. D. y MUÑOZ, M. T., *Historia de la Arquitectura Española. Tomo III: y Orfeo desciende*, Molly Editorial, Madrid, 1997.

Por otro lado, y como fuente de información más gráfica, se encuentran la multitud de pinturas que sobre paisajes urbanos realizó Ramón Vázquez Molezún a partir de sus viajes y que nos ayudan a inventariar las ciudades que recorrió en aquellos años. Su faceta como pintor, una de las más desconocidas del arquitecto, nos regala a la vista sugerentes imágenes de ciudades europeas transformadas por el color de un muy personal punto de vista. Gracias a ellas podemos elaborar un listado incompleto de las ciudades europeas que visitó, entre las que se encuentran Roma, Venecia, París, Bolonia, Florencia, Padua, Verona, Nápoles, Capri, Londres y Brujas.

Las rápidas anotaciones, los bosquejos de su cuaderno de viaje, tuvieron que convivir desde el principio, con otra de las aficiones de Ramón. La fotografía pudo quizás, con el tiempo, ir relegando a esa percepción más personal lograda a base de bocetos dibujados. La toma de instantáneas pesaba, por otro lado, como una obligación dentro de su faceta como corresponsal de la *Revista Nacional de Arquitectura*. Así que no es difícil imaginar a Vázquez Molezún con su cámara bajo el brazo, paseando por las calles de Roma buscando los encuadres de la arquitectura moderna que en ella comenzaba a resurgir.

Y es que este medio, la fotografía, es el que más datos ha aportado, el que más luz ha arrojado en la investigación en torno a los viajes que Molezún realizó durante estos años. El importante hallazgo, entre la documentación del Legado Vázquez Molezún, de una valiosa carpeta de negativos de fotografías realizadas por él mismo, ha conseguido confirmar muchas de las, hasta entonces, conjeturas acerca de los lugares, las exposiciones, y las arquitecturas que visitó.

La carpeta fue decorada con un dibujo urbano, seguramente de Roma, y sobre su portada está rotulado: *Arquitectura Italia. Negativos*. Así es: en su interior aparecen archivados en fundas de celofán numeradas del uno al cien, un total de 2.628 negativos de fotografías en formatos de 6x6 y 35mm. Son pocos los que se encuentran en mal estado; otros han desaparecido de las fundas que las contuvieron y que hoy se encuentran totalmente vacías. Pero afortunadamente, la mayoría han conseguido superar el paso del tiempo y nos han llegado en un estado suficientemente bueno como para darnos noticia de algunos de los pasajes más interesantes de la vida de Molezún.

Al innegable valor de los negativos, hay que sumar el de otro documento hallado en la misma carpeta. Se trata de un listado de puño y letra de Molezún, en el que va haciendo referencia al contenido de los negativos de cada una de las fundas numeradas. La sucesión de nombres, nos da idea de la intensidad de sus viajes y sobre todo, facilita la comprensión de las imágenes que revelan los negativos de las fotografías realizadas, muchas de las cuales plasman lugares difíciles de situar.

Los nombres identifican, en ocasiones, lugares que visitó; otras veces hacen referencia a algunas de las exposiciones que tanto interés despertaron en el arquitecto (*Festival Brittain*). En ocasiones aparecerán escritos los nombres de importantes arquitectos con los que en muchos casos, designa las fotografías realizadas en las visitas de algunas de sus obras (Terragni, Ridolfi, Gio Ponti...). Sin embargo, como sucederá en el caso de Wright, el nombre puede llevarnos a descubrir los retratos de ilustres arquitectos, testimonios de encuentros personales de Molezún con importantes arquitectos y artistas[14].

14. Una de las referencias que aparece en el listado es la de *Le Corbusier*. Es posible que haga referencia, además de la visita de su obra en París y en Marsella en 1952 donde Molezún conocerá la *Unitè* que se acabará ese mismo año, a un encuentro con el propio arquitecto.

Fig. 3. Negativos de las fotografías de Vázquez Molezún. Frank Lloyd Wright en Florencia junto con Bruno Zevi. Servicio Histórico del COAM, signatura VM/F0166.

La *Lambretta* de Ramón tiene en estos negativos, un protagonismo especial. El arquitecto la fotografía por doquier como un personaje más de estos viajes: de alguna manera el personaje más importante por haberle otorgado, además de la única compañía en sus travesías en solitario, la oportunidad del viaje. Poco más tarde fue la principal protagonista, junto con las dos Vespas de Amadeo Gabino[15] y Manuel Suárez Molezún del viaje al norte de Europa que realizaron en el verano de 1953.

Tras el repaso de las fuentes que han hecho posible el estudio de los viajes de Ramón Vázquez Molezún, pasemos a relatar, siguiendo un orden cronológico, algunos de estos episodios, deteniéndonos en los aspectos que más pudieron influir en la formación disciplinar del arquitecto. Como punto de partida se encuentra, como ya hemos dicho, la ciudad de Roma. En ella la Academia de Bellas Artes de Roma sería el lugar de referencia, la dirección más citada por el arquitecto en aquellos años.

La posibles dudas acerca de la estancia de Molezún en Florencia, en el momento de la inauguración de la Exposición de la obra de Frank Lloyd Wright en esta ciudad, quedaron totalmente disipadas al encontrar, dentro de la carpeta de negativos, algunos en los que aparece retratado tanto el maestro americano como las maquetas y los planos de la exposición. Un hallazgo que después fue confirmado por José Antonio Corrales, al recordar cuánto impresionó a Molezún la Exposición de la obra de Wright en Italia[16].

Durante los meses posteriores, se montó la que sería la IX Trienal de Milán. Una edición en la que España participó gracias en parte al interés de Gio Ponti que sirvió en aquellos años de enlace entre la arquitectura española y la italiana. El pabellón español, diseñado por José Antonio Coderch, resultó una más que digna representación que seguro que Molezún no dejó de visitar. Como arquitecto, como español y como corresponsal de *Revista Nacional de Arquitectura*, el recién titulado pudo pasearse entre este y otros pabellones así como asistir a las sesiones del I Congreso Internacional sobre las Proporciones en el Arte que fueron organizadas al finalizar la muestra en septiembre de 1951.

Las sesiones de este congreso, celebrado en el mismo *Palazzo del'Arte*, consiguieron reunir a un numeroso conjunto de personalidades, y entablar "un

15. De la importancia que, como para Molezún, tiene el viaje para el escultor, escribe Antonio García Tizón en su monografía. "(...) Finalizada la guerra civil, Gabino hace los exámenes de ingreso en la Escuela y estudia Bellas Artes. De aquí en adelante, esculpe, pinta y viaja. Esto último es una nueva característica que es preciso apuntar a la hora de ver las claves de su vida. Viajar es como una segunda vocación del artista. Hace obra para viajar y viaja para hacer obra". GARCÍA TIZÓN, A., *Amadeo Gabino, colección Artistas Españoles Contemporáneos*, Dirección General de Bellas Artes, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1972.

16. "Wright tenía bastante influencia en Ramón, le impresionó mucho la gran exposición de Italia. Ramón siempre hablaba de ello..." afirmación de José Antonio Corrales en DE COCA LEICHER, J., "El enigma de Bruselas" en CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., *José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún: Pabellón Español en la Exposición Universal de Bruselas: instalación en la Casa de Campo, Madrid, 1959*, Rueda, Madrid, 2005.

interesante coloquio entre la abstracción de las matemáticas y la pura intuición artística, gracias a la intervención de investigadores, matemáticos, físicos, ingenieros, filósofos, arquitectos y artistas en general en la discusión sobre un tema que cae de lleno en el campo artístico. A estas sesiones acudieron artistas y arquitectos tan importantes como Le Corbusier, Gio Ponti, Zevi, Rogers, Max Bill, Nervi, etc[17].

El primero de los largos viajes estivales por Europa lo realizó en el verano de 1951. En aquella ocasión visita Londres y el *Festival Brittain* que se celebra en la ciudad y que ocupó las inmediaciones del puente de Waterloo. Fue una de las exposiciones más importantes de las celebradas en aquel año de 1951, en la que se mostró, por medio de construcciones atirantadas y mediante la utilización de los materiales más punteros, los avances más importantes de la tecnología constructiva. De la exposición, además de la multitud de fotografías que realizó con su cámara y que hallamos recogidas en los negativos de la carpeta, el arquitecto compró muchas de las fotografías oficiales del certamen, algunas de las cuales sirvieron después para ilustrar el artículo escrito por Rafael Aburto en la *Revista Nacional de Arquitectura*[18].

Una vez en Londres, Molezún aprovechó para visitar Harlow y Stevenage, tal y como se deduce del listado de los negativos, donde estos nombres se hallan ligados al año 1951. También visitaron estas dos ciudades los participantes en el CIAM VIII que se celebró en julio de ese mismo año en Hoddesdon, Inglaterra, y en la que participaron arquitectos como Sert, Giedión, Le Corbusier, Gropius y Ernest Nathan Rogers[19]. No tenemos noticia de que Molezún fuera uno de los participantes en el congreso; de ser así sorprendería no haber encontrado indicio alguno en la documentación de su legado. De cualquier manera, de la coincidencia de fechas y de lugares que visitó, al menos se puede afirmar sin lugar a dudas que conocía los intereses de los congresos de los CIAM y seguía sus pasos.

A la vuelta de Molezún a Roma, el arquitecto visitó la ciudad de Hannover[20] donde, desde principios de julio y hasta finales de agosto se celebraba la Exposición *Constructa* en la que se trataron interesantes temas, como la ordenación en el marco nacional y regional, el urbanismo de las ciudades obreras y de las casas baratas, la vivienda y la técnica del proyecto y de la obra de arquitectura, con aspectos como la industria, los materiales, la maquinaria y la estandarización[21]. En esta visita pudo coincidir con Carlos de Miguel que, dentro de la expedición española enviada por el gobierno, viajó a la ciudad alemana; las impresiones que el director de la *Revista Nacional de Arquitectura* se llevó de la exposición *Constructa*, quedaron escritas en el amplio artículo que le dedicó en marzo de 1952[22].

De este largo viaje por Europa poseemos, además del amplio repertorio fotográfico, un documento de especial valor. En el transcurso de su viaje, Molezún olvidó en uno de los albergues donde se hospedó un importante libro que le acompañó en el transcurso de su viaje: *Storia dell'Architettura Moderna* de Bruno Zevi. Encontramos en su archivo, la desesperada carta jamás enviada al responsable que pudo encontrarlo: "se trata de un libro de *especial valor para mí y para mi trabajo*"[23]. Un libro traducido y publicado sólo años después en nuestro país, y que, leído en el idioma original, introdujo a Vázquez Molezún en una nueva visión de la Arquitectura.

17. Joaquín Vaquero escribe detalladamente sobre los temas tratados en dicho congreso, deteniéndose en las aportaciones más importantes de las intervenciones del historiador inglés Rudolf Wittkover, el matemático suizo Andreas Speiser, el matemático italiano Ricci, el arquitecto Bruno Zevi, el profesor irlandés Matila Ghyca, el crítico de arquitectura Sigfried Giedion, el físico suizo Adrien Turel, el pintor Max Bill y el ingeniero Nervi, y la del propio Le Corbusier. VAQUERO, J. "De divina Proportione. Primer congreso Internacional sobre las proporciones en el Arte", en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 119, noviembre 1951.
18. ABURTO, R., "Festival Brittain", en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 119, noviembre 1951.
19. Muchas de las cuestiones que allí se trataron fueron recogidas por el secretario de los CIAM, J. L. Sert en SERT, J. L., *The heart of the city*, London, Lund Humphries, 1952.
20. Hannover es una de las ciudades que el arquitecto no duda en relacionar con una fecha: la de 1951. Esto nos hace pensar en que seguramente el arquitecto relaciona la fecha con la exposición *Constructa* celebrada aquel mismo año.
21. "La *Constructa-Bauausstellung* que tuvo lugar en Hannover en 1951, fue la más significativa exposición en cuanto a éxito de participación y publicitario. Fue organizada por el Consejero Municipal de Urbanismo, Rudolf Hillebrecht, que nombró a su colega Konstanty Gutschow director científico de la misma. Ambos habían formado parte del Comité Planificador Nacional Socialista dirigido por Speer. La organización del departamento técnico-constructivo cayó en manos de Leopold Sautter, que había trabajado para Robert Ley en la organización y planificación del "Proyecto para Viviendas Sociales tras la Guerra". La exposición *Constructa* se inauguró en verano de 1951 pero, en lugar de desarrollar, como estaba previsto, tipos de vivienda, se dedicó fundamentalmente a la presentación de modelos para la industria de la construcción. Por eso la ciudad de Hannover decidió entonces promover, paralelamente a la realización de esta muestra, la construcción de tres colonias de viviendas experimentales que hicieran posible la presentación de nuevos principios urbanísticos". DÍEZ MEDINA, C. "Industrialización y Prefabricación en la Alemania de los 50. Las exposiciones de arquitectura" en *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia, Actas del Congreso Internacional*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2000, p. 65.
22. DE MIGUEL, C. "Exposición Constructa de Hannover", en *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 123, marzo 1952.
23. "*Dear Mr. Rendering, When I stayed at your Hostel in July, I left behind me a book wich is particularly valuable to me in my work. It is a rather large, paper-covered volume, entitled 'Storia dell'Architettura Moderna', by Bruno Zevi*" Comienzo de la carta escrita por Ramón Vázquez Molezún desde la Academia de España de Bellas Artes de Roma, con fecha 5 de octubre de 1951.

Fig. 4. Negativos de las fotografías de Vázquez Molezún. Londres, *Festival Britannia*, 1951. Servicio Histórico del COAM, signatura VM/F0166.

Entre la documentación del arquitecto, encontramos un visado especial para una estancia de dos meses en París durante los meses de enero y febrero de 1952. No es arriesgado suponer que, en ese tiempo, Molezún pudo estar visitando a su amigo el escultor Amadeo Gabino, que ese año, y tras su estancia en Roma, consiguió una beca de estudios en la capital francesa. Probablemente de aquel período sean las fotografías de la arquitectura de Le Corbusier y su contacto con Lucien Hervé, fotógrafo del arquitecto y con el que Molezún mantuvo escasos contactos aunque de carácter amistoso[24].

24. Entre la correspondencia de Molezún aparecen un total de tres cartas cruzadas entre ambos: la primera con motivo del viaje que Molezún realiza a París para recoger un premio por el Pabellón de Bruselas.

Fig. 5. Negativos de las fotografías de Vázquez Molezún. París y *Soonkooging* (Suecia). Servicio Histórico del COAM, signatura VM/F0166.

Dentro de las obras de Le Corbusier visitadas, especial importancia tienen las fotografías de la *Unitè de Marsella*, un edificio todavía sin habitar y cuya ejecución finalizó ese mismo año. Allí Molezún disparó su objetivo sobre todo a los detalles del hormigón armado. La fuerza que este material consigue gracias a los encofrados entablillados en las chimeneas que aparecen rematando en la cubierta de Le Corbusier, así como en el trasdós de la marquesina de la entrada, atrajo toda la atención del arquitecto, siendo imágenes que el arquitecto inmortalizó a través de sus fotografías. Por encima de otros aspectos del

edificio como podían ser los interiores de las viviendas o la imagen exterior del conjunto, Ramón Vázquez Molezún tomó únicamente nota de las soluciones referentes a los detalles constructivos.

Son innumerables las fotografías que retratan rincones más o menos conocidos de Italia. En este sentido encontramos referencias de la visita de Molezún, a rincones más clásicos como Paestum, Pisa y Florencia, pero al mismo tiempo, hallamos negativos que nos acercan a las experiencias más contemporáneas de la arquitectura de aquellos años. En Roma, Ramón visitó y fotografió los edificios que formaron parte de la EUR'42 así como un gran número de edificios de viviendas de arquitectos como Ponti y Ridolfi. Por otro lado, no dejó de viajar a Como para conocer de primera mano la arquitectura de Terragni[25].

Molezún disfrutó también de los paisajes más idílicos de la costa malfitana, no dejando de visitar Capri, Nápoles y el conjunto de sus playas. Suelen ser estos viajes más cortos en los que aparece la tienda de campaña como un elemento indispensable que acompaña al arquitecto y a su motocicleta.

> "Viajar, individual o colectivamente, es una prueba de fuego. Cada uno de nosotros deja atrás, al partir, un saco lleno de preocupaciones, odios, cansancio, tedio, prejuicios... Viajeros íntimos o desconocidos se dividen en dos tipos: admirables o insoportables"[26].

No cabe duda de que la compañía hace más amenos los viajes; en muchos de ellos Ramón buscó la de sus amigos más afines. Como pasará después en el resto de su vida profesional, a Molezún le gusta caminar acompañado, y compartir experiencias con sus más allegados. Así, nos consta que muchos de los periplos en aquella época, los realizó en compañía de su primo Manuel Suárez Molezún y de Amadeo Gabino, pintor y escultor con los que siente una gran afinidad.

En el verano del año 1953 los tres amigos viajaron a Dinamarca. Esta vez el mayor eco del viaje lo encontramos en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*[27]. En sus páginas un artículo escrito en tono relajado por el propio Molezún describe el interés del viaje; está acompañado de los entrañables dibujos de Manuel Suárez Molezún, en los que aparecen los protagonistas del viaje: los tres compañeros, las motocicletas, las tiendas de campaña y los interminables bocadillos...

Durante este viaje visitaron un gran número de exposiciones, donde tan importante era lo expuesto como la instalación de la propia exposición. Ramón Vázquez Molezún escribió sobre el interés de la arquitectura Danesa, un texto que alababa el manejo de la escala que practicaban los arquitectos nórdicos.

> "En Copenhague, dónde hicimos la parada más larga después de la obligada visita a los Museos oficiales: Thorvalsen, Gliptoteck, Charlottenborg, que presentaba la pintura y escultura actual de Dinamarca; el Nacional de Arte, dónde había una exposición de grabado completísima, donde al lado de los Durero, Rembrandt, Mategna, Matisse, etcétera, siempre estaban nuestros Goya y Picasso a la cabeza. Una exposición completísima de este último admiramos en la galería privada de Erling Aghfelt. En la sede de la revista *Arkitecktenten*, equivalente a nuestra *Revista Nacional de Arquitectura*, fuimos acogidos con la mayor amabilidad, y se nos facilitó la lista de las obras más modernas de los mejores arquitectos daneses. Esta lista, organizada estupendamente en dos amplísimos itinerarios, nos permitió conocer todo Copenhague sin la menor pérdida de tiempo. De todo ello hemos traído amplia documentación fotográfica, que, unida a la que se nos facilitó del envío danés a la Exposición Internacional de Arquitectura de Sao Paulo, será publicada en nuestra revista. (...)

25. De entre los negativos de las fotografías realizadas por Molezún en Italia hemos podido distinguir las siguientes obras de arquitectura contemporánea: Asilo Infantil Sant'Elia, de Giuseppe TERRAGNI, 1936-37, Como; Sporthotel Valmartello de Gio PONTI, 1936, Paradiso del Cevedale (Bolzano); Ufficio Postale en Piazza Bologna, Mario RIDLFI y Marcello FAGIOLO, Roma, 1933-35; Palazzi dell'Ina e dell'Infps en piazzale delle Nazioni, Giovanni MUZIO, Mario PANICONI e Giulio PEDICONI, Roma (EUR), 1939-43; Palazzo dei ricevimenti e dei congressi, piazza J. F. Kennedy, Adalberto LIBERA, Roma (EUR), 1937-54.
26. SOUTO DE MOURA, E., y otros, *Álvaro Siza. Esquissos de Viagem / Travel Sketches*, Op. cit.
27. VÁZQUEZ MOLEZÚN, R., "Viaje de Estudios a Dinamarca" en *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre 1953, pp. 18-24.

Fig. 6. Negativos de las fotografías de Vázquez Molezún en Marsella. Le Corbusier *Unité d'Habitation*, 1947-1952. Servicio Histórico del COAM, signatura VM/F0166.

La visión de la arquitectura en Dinamarca, tanto en los edificios oficiales como en los privados, nos impresionó por su sentido de la proporción. Una escala de medida tan humana y apropiada, y tan reñida con la monumentalidad, que da como producto un funcionalismo y una sencillez de volúmenes admirables, y que unido a la modestia de la ejecución consigue una arquitectura modelo de simpatía y sentido práctico. Un ejemplo de esta escala humana son los conocidos *hotelitos en la playa de Bellevue*, en Copenhague, obra del arquitecto Jacobsen, y las torres de *pequeños apartamentos en el nuevo barrio de Bellahoj*, obra de Este Kristesen, así como la *casa de campo* que Utzon construyó para sí mismo".

Muchos de los negativos de las fotografías que Ramón Vázquez Molezún realizó durante este viaje han llegado hasta nuestros días y son el testamento vivo de aquel viaje. En ellos podemos ver retratadas algunas de las obras a las

Fig. 7. Negativos de las fotografías de Vázquez Molezún. Viaje a Dinamarca, 1953. Jacobsen, viviendas Soholm, 1946-55. Servicio Histórico del COAM, signatura VM/F0166.

que hacen referencia los artículos así como otras que hemos podido reconocer repasando la arquitectura más importante realizada en aquellos países, en esa época[28].

Roma, Londres, Hannover, Aarhus, Hamburgo... Durante este largo viaje que se prolongó durante más de tres años de la vida del arquitecto, Ramón Vázquez Molezún se mantuvo atento a todo lo que encontró a su paso, porque estaba buscando la forma de enfrentarse a la disciplina, su propia manera de hacer arquitectura. La actitud de Molezún, la encontramos descrita en las palabras de Moreno Mansilla, otro arquitecto que, como Ramón, también disfrutó de la beca como pensionado de la Academia de Bellas Artes de España en Roma:

> "El viaje es el encuentro de algo que andamos buscando, sin saber qué es con exactitud. Es la búsqueda de un lenguaje con el que ser capaz de dibujar las sombras de nuestras ideas"[29].

Pasaron los años, pero la vocación de viajero del arquitecto Vázquez Molezún se prolongó durante toda su vida. Sin embargo es justo decir que fue sobre todo una afición cultivada durante esta primera etapa de su formación. Las pocas ataduras con las que contaba a nivel personal, fueron, seguramente un ingrediente importante a la hora de prolongar indefinidamente sus viajes por Europa.

De Madrid a Italia y después Dinamarca, pasando por París y Londres. Un largo viaje que mantuvo ocupado a Molezún gran parte del tiempo de los años posteriores a su titulación como arquitecto. Una importancia que ya intuía Luis Miquel en uno de los textos que escribió sobre el arquitecto:

> "En general, analizando las arquitecturas, no es difícil para los expertos deducir los procesos mentales que han motivado a los creadores, que han ido guiando la evolución de sus obras. Al parecer una inflexión, al producirse un viraje puede explicarse el cambio, incluso la mutación, por la incidencia de un poderoso estímulo exterior. Con Molezún no es tan sencillo. No parece lógico que el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo, el Instituto de Herrera de Pisuerga o la casa de la Moraleja, se produzcan como consecuencia del redescubrimiento de Gaudí, la asimilación de Wright, el rechazo de Oud o el prurito de la 'modernidad'. A mí me parece que, en lugar de buscar en él estímulos exteriores inmediatos, habría que pensar que los orígenes están en el viaje de 100.000 kilómetros en motocicleta en el verano de 1950 (...)"[30].

28. De entre los negativos de las fotografías realizadas por Molezún en este viaje a Dinamarca, hemos podido distinguir las siguientes obras: Estación de servicio Texaco, Kystvejen, Skovshoved Havn, Copenhague, 1936-37, JACOBSEN; Conjunto de viviendas Ibstrupparken I, Hørsholmvej, Copenhague, 1940; Conjunto de viviendas Søholm I, II y III Strandvejen 413, Klampenborg Copenhague, JACOBSEN, Grupo de viviendas en Bellevue, Strandvejen 419-451 Klampenborg, Copenhaguen, 1930-35.
29. MORENO MANSILLA, L., *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Colección Arquitesis n. 10, Fundación Caja de Arquitectos, 2002, p. 11.
30. MIQUEL Y SUÁREZ-INCLÁN, L., "Ramón Vázquez Molezún: arquitecto" en CORRALES GUTIÉRREZ, J. A., VÁZQUEZ MOLEZÚN, R., *Corrales y Molezún, arquitectura*, op. cit., pp. 132-133.

SUSTRATO Y SEDIMENTO. LOS VIAJES EN LA FORMACIÓN Y EVOLUCIÓN DEL ARQUITECTO: EL CASO DE RAFAEL MONEO

Ana Esteban Maluenda

Los recuerdos de Rafael Moneo sobre viajes fuera de España, al margen de alguno familiar al sur de Francia, se remontan a una primera visita a París.

> "Yo llegué a Madrid a finales de septiembre de 1954, y no salí fuera por lo menos hasta terminar los dos años del 'Ingreso', así que tuvo que ser en el verano de 1957. Todavía no había comenzado a trabajar con Oíza, aunque sí probablemente con Fernando Cavestany, a quien me había enviado Alejandro de la Sota. Fue un viaje aproximadamente de un mes y medio, en el que visité París y Chartres"[1].

Moneo lo relaciona claramente en su memoria con un momento histórico muy específico: los sucesos de 1956 que desembocaron en el conflicto de la Universidad con el franquismo. A finales de 1955 había fallecido Ortega y Gasset, así que el año siguiente arrancó con un homenaje al filósofo a la vez que se preparaba el Congreso Universitario de Escritores Jóvenes que, pese a haber sido convocado con el consentimiento del rector de la Universidad Complutense, Pedro Laín Entralgo, finalmente terminó prohibiéndose. La suspensión de las elecciones estudiantiles por parte del jefe del SEU provocó las primeras manifestaciones de estudiantes desde la Guerra Civil, así como las primeras cargas de los falangistas contra ellos. Las detenciones de Miguel Sánchez Mazas, Dionisio Ridruejo, Ramón Tamames, Enrique Múgica, Javier Pradera, José María Ruiz Gallardón y Gabriel Elorriaga ocasionaron el cierre de la Universidad y la dimisión del rector. Comenzaban así los tiempos de las revueltas estudiantiles en la Ciudad Universitaria de Madrid.

Parece, por tanto, que el viaje fue realizado en 1957, inmediatamente después del momento con el que lo asocia el arquitecto. En cualquier caso, la idea que subyace en la conversación no es la de un viaje en el que el objetivo fuese ver arquitectura, sino más bien la de la estancia en la capital del Sena de un joven estudiante de bachiller inquieto, recién ingresado en la Escuela de Madrid e interesado por todo lo que París podía ofrecerle, incluso al margen de la arquitectura: los museos, el Barrio Latino, los cafés, las exposiciones de pintura... en general, todos los ambientes que tenían que ver con los que en ese momento eran sus grandes intereses: la pintura y la literatura.

> "En el comienzo de mi profesión yo había flirteado con la pintura, había trabajado un poco con Daniel Vázquez Díaz y en su estudio había conocido y entablado amistad con pintores como Cristino de Vera y Rafael Canogar. Fue este último quien me introdujo a Luis Feito y a los pintores que giraban alrededor de las galerías 'Fernando Fe' de la Puerta del Sol y 'Clan' de la calle Espoz y Mina. Recuerdo haber compartido las inquietudes artísticas con Emilio Mendívil, un bilbaíno que luego terminó sus estudios de arquitectura en Barcelona".

1. MONEO VALLÉS, Rafael. Declaraciones a Ana Esteban Maluenda en su estudio de la calle Cinca, Madrid, 7 de enero de 2010. El texto está repleto de referencias a la conversación mantenida por el arquitecto con la autora con objeto de preparar este trabajo. Para simplificar las citas que aparecen en el mismo, sólo se hará referencia explícita a las afirmaciones realizadas por Rafael Moneo que se hayan obtenido de otras fuentes. El resto debe entenderse que forman parte de dicha conversación.

Así pues, uno de los objetivos que Rafael Moneo perseguía en ese primer viaje a París era la visita a las galerías de la ciudad, especialmente a aquellas en las que trabajaban los pintores españoles con los que él mantenía trato.

> "Me veo recorriendo todas las galerías de 'La Rive Gauche', todos los museos, las tiendas de libros del 'Boulevard Saint Germain'. Los pintores abstractos franceses Fautrier, Soulages… También el descubrimiento de un pintor, hoy casi desconocido, pero que en aquellos momentos gozaba de enorme reconocimiento, Grommaire. Recuerdo haber compartido algunos de aquellos momentos parisinos con un buen amigo de Tudela, el periodista Montxo López Goicoechea, pero en general se trató de una experiencia bastante solitaria".

En lo que tiene que ver con la arquitectura propiamente dicha, es cierto que visitó, aparte de los grandes monumentos de la ciudad –Notre-Dame, la Sainte Chapelle, la Torre Eiffel, el Louvre– algunos edificios más recientes como la Casa de Brasil o el Pabellón Suizo de Le Corbusier en la Ciudad Universitaria –zona en la que residía– pero no lo recuerda como "*un viaje orientado a la arquitectura moderna*" sino "*ligado a la cultura*".

> "(…)Francia para nosotros era sobre todo Camus y Sartre, no tanto el filósofo cuanto el hombre público, el dramaturgo, el ensayista. (…) Recuerdo haber visto a Sartre en algún café. Aquéllos eran los intereses de ese primer viaje, que tiene poca arquitectura. (…) No recuerdo haber ido con otros compañeros de facultad a ver edificios, sino más bien con todo este grupo de amigos ligados a la pintura y a la literatura más que a la arquitectura".

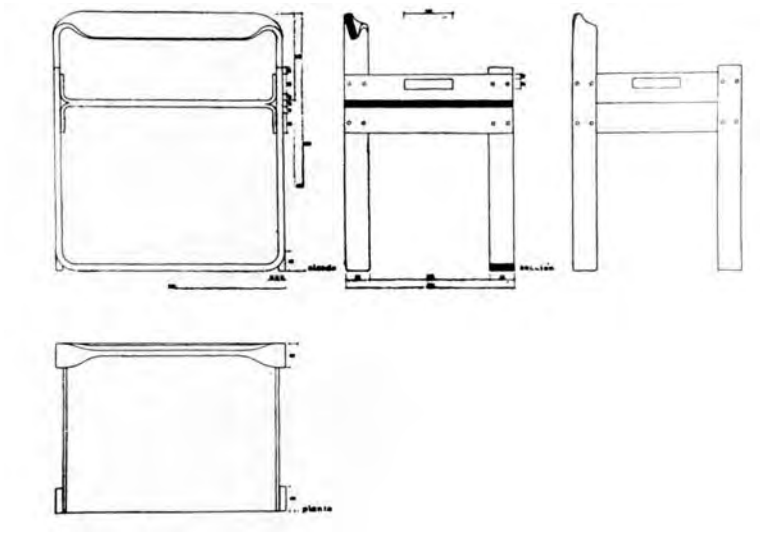
Después de aquel viaje, en 1958 Rafael Moneo comenzó a trabajar en el estudio de Francisco Javier Sáenz de Oíza. Allí estuvo dos años y medio colaborando con el arquitecto navarro:

> "Aprendí lo que podía ser un arquitecto y, sin ninguna duda, el modo en el que él entendía la profesión afectó profundamente a mi futuro. Lo tenía claro: quería ser arquitecto a la manera en que lo era Oíza; poniendo en el ejercicio de la profesión toda la tremenda exigencia y el desbordado entusiasmo que él le dedicaba"[2].

Durante ese periodo, aparte de su trabajo en el estudio de Oíza y de continuar su formación como arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Madrid, Moneo se presentó –con éxito– a un par de concursos de mobiliario desarrollados en dos años sucesivos: el primero, en 1960, convocado por 'H Muebles' para proyectar una silla o butaca ligera (Figs. 1 y 2), y el segundo, un año más tarde, organizado por el Ministerio de la Vivienda a través de EXCO (Exposición Permanente de Información de la Construcción), con objeto de diseñar diversos tipos de muebles para viviendas económicas.

El concurso de la silla de 'H Muebles' fue una apuesta fuerte por parte de dicha empresa a favor de que el diseño de mobiliario se apreciase y valorase en España. De hecho, el primer premio que ofrecían resultaba extraordinariamente generoso (100.000 pesetas del momento), lo que animó a que mucha gente se presentase a la convocatoria. La idea era que la marca comercializase la silla ganadora, pero el propio diseño del modelo de Moneo, en madera moldeada –una banda que giraba sobre sí misma para generar a un tiempo el soporte vertical y el respaldo– dificultó el proceso de fabricación en España: "*como aquí nadie daba razón de resolver eso industrialmente, pensé en dedicar parte del premio a realizar un viaje para buscar quién podía hacerlo*".

2. MÁRQUEZ, Fernando, LEVENE, Richard, "Entrevista", *El Croquis n. 20*, abril 1985, pp. 4-11. Reedición: "Entrevista en tres tiempos. Primavera 1985", en *Rafael Moneo: 1967-2004. Antología de urgencia* (edición conjunta ampliada y revisada de los números 20+64+98 de la revista *El Croquis*), El Escorial, Madrid, *El Croquis*, D.L. 2004, pp. 13-19.



Figs. 1 y 2. Dibujos e imagen de la silla con la que Rafael Moneo ganó el concurso convocado por 'H Muebles' en 1960.

La presencia de su amigo Germán Castro en Londres marcó el primer punto del itinerario de un recorrido que le llevaría también a Dinamarca y Suecia.

> "Llamé a muchos estudios para ver si me orientaban al respecto. Yo había visto algún mueble escolar y algún pupitre de Ernö Goldfinger, un arquitecto húngaro emigrado a Inglaterra de cierta importancia en los años cincuenta. Goldfinger me dijo que la maquinaria para hacer todo esto se hacía en Suecia y que debía ir allí. En ese deambular por algunos estudios conocí a Jorge Bellalta, un arquitecto chileno ligado a la Escuela de Valparaíso que trabajaba en un importante estudio londinense –Yorke, Rosenberg & Mardall– y que fue extraordinariamente amable conmigo; incluso recuerdo haber dormido algún día en su casa de Hampstead. (…) En Dinamarca tampoco tuve demasiada fortuna, aunque recorriese todas las tiendas de muebles… Así que pasé entonces a Suecia, donde sí conseguí algunas señas de productores de maquinaria capaces de hacer lo que yo iba buscando. Y allí también comencé a preocuparme un poco más de ver algo de arquitectura. Quedé subyugado por Asplund, desde el primer momento, con el Asplund del Cementerio del Bosque… Y luego conocí a Ralph Erskine. Supe dónde tenía varado el barco en el que vivía y trabajaba y fui a saludarle. También fue muy amable conmigo, pero no tan abierto como Bellalta".

A su vuelta a España, Rafael Moneo tenía la sensación de haber realizado un viaje poco fructífero para sus objetivos iniciales. Había conseguido algunas señas de productores de maquinaria, pero ni mucho menos había dado con la solución a su problema. A cambio se traía cosas que tal vez no había esperado: la amistad con Jorge Bellalta, la admiración por Eric Gunnar Asplund y el contacto con dos personajes importantes: Ernö Goldfinger, un arquitecto ya consolidado como parte del Movimiento Moderno británico, y Ralph Erskine, tal vez en ese momento menos influyente que el primero pero que ya entonces había proyectado arquitecturas interesantes, como el conjunto de viviendas asociadas a la fábrica de *Gyttorp* en el municipio sueco de Nora.

Además, la experiencia en este viaje le ayudó a encarar el segundo concurso al que se presentó: el que organizó el Ministerio de Vivienda en 1961 para diseñar mobiliario de viviendas económicas. Allí también obtuvo el primer premio, junto a José Dorero, en el apartado de butacas, con un modelo que

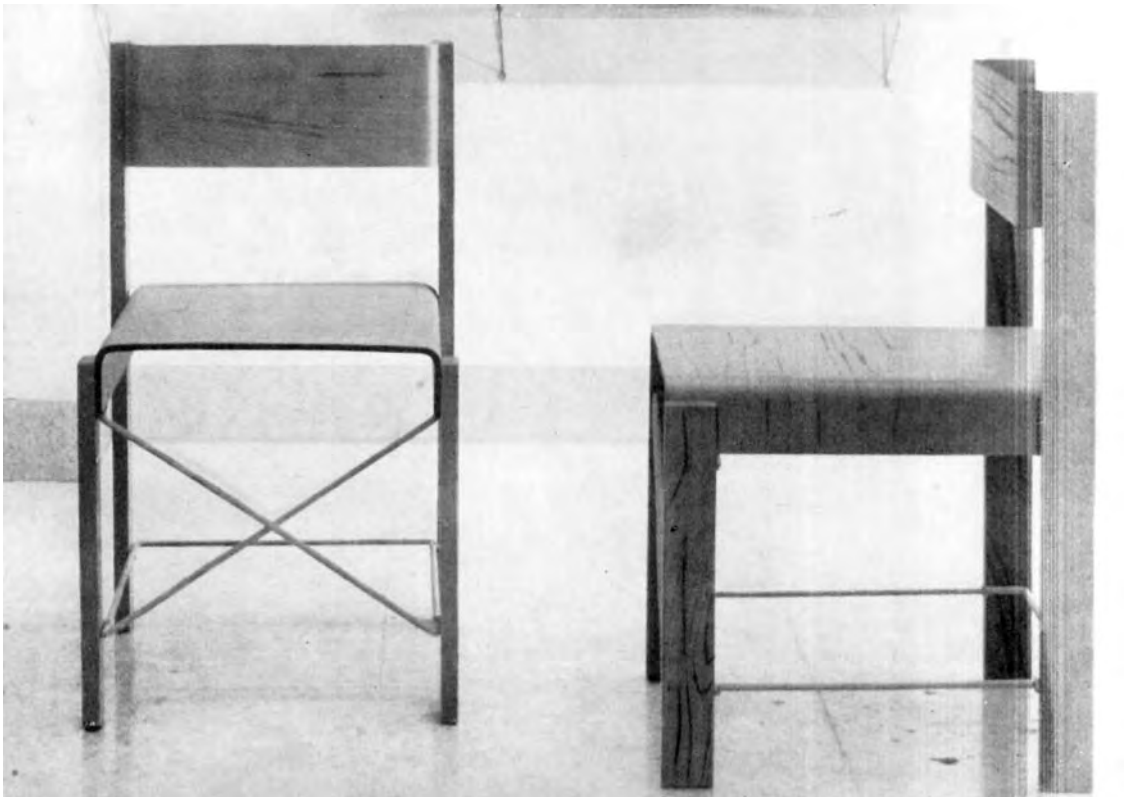


Fig. 3. Fotografía del prototipo con el que Rafael Moneo ganó el premio en el apartado 'Silla' del concurso de mobiliario para vivienda económica, organizado por el Ministerio de la Vivienda en 1961.

simplificaba el anterior y que, en esa ocasión, sí llegó a comercializarse: *"esa silla sí que puede decirse que, de algún modo, fue el fruto del viaje de 1960"* (Fig. 3).

ESTANCIAS PROLONGADAS EN EL EXTRANJERO. HELLEBÆCK (1961-1962) Y ROMA (1963-1965)

Poco después, justo antes del verano de 1961, Rafael Moneo terminó sus estudios de arquitectura. En ese momento Oíza tenía ya el encargo de Torres Blancas y estaba comenzando a definir el proyecto.

> "En lo que era entonces un mal entendimiento de lo que suponía disponer de un título profesional, parecía que si tú colaborabas con un arquitecto tenías que compartir con él todo el trabajo. Yo entendí que no tenía ningún sentido que permaneciese con Oíza, planteándole así el problema de si tenía o no que compartir los proyectos conmigo. Pensé que debía buscar otro modo de completar mi formación. (…) Me atraía Utzon desde hacía tiempo. Recuerdo un número de *L'Architecture d'Aujourd'hui* que nos había seducido a todos unos años antes. En él se presentaba un grupo de arquitectos jóvenes de todo el mundo y su portada la dedicaban precisamente al proyecto de la Ópera de Sidney[3] (Fig. 4). Yo había escrito a Utzon para decirle que quería trabajar con él pero no había tenido contestación, así que después del verano me presenté en su estudio. Le dije que tenía una ayuda del Ministerio (de algo así como 2.000 pesetas al mes) para trabajar en un país extranjero, por lo que mi presencia en su oficina no tenía por qué resultarle muy gravosa. (...) Eran años en que era un poco más difícil viajar, y seguramente a él le impresionó esa voluntad decidida mía de ir allá…[4]. El caso es que me aceptó, y yo pasé un año entero viviendo en una pensión del entonces pueblecito de Hellebæck llamada 'Solbakken', cercana a la casa y el estudio de Utzon y con unas vistas al mar estupendas".

3. Rafael Moneo se refiere a *L'Architecture d'Aujourd'hui n. 73*, septiembre 1957.
4. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "Entrevista con Rafael Moneo", *El País*, Babelia, 4 de agosto de 2001, pp. 22-23. Reeditada en "Se construye con ideas: Rafael Moneo, una conversación", *Arquitectura Viva n. 77*, marzo-abril 2001, pp. 71-73 y en URRUTIA NÚÑEZ, Ángel, *Arquitectura española contemporánea. Documentos, escritos, testimonios inéditos*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, Universidad Autónoma, 2002, pp. 642-648.

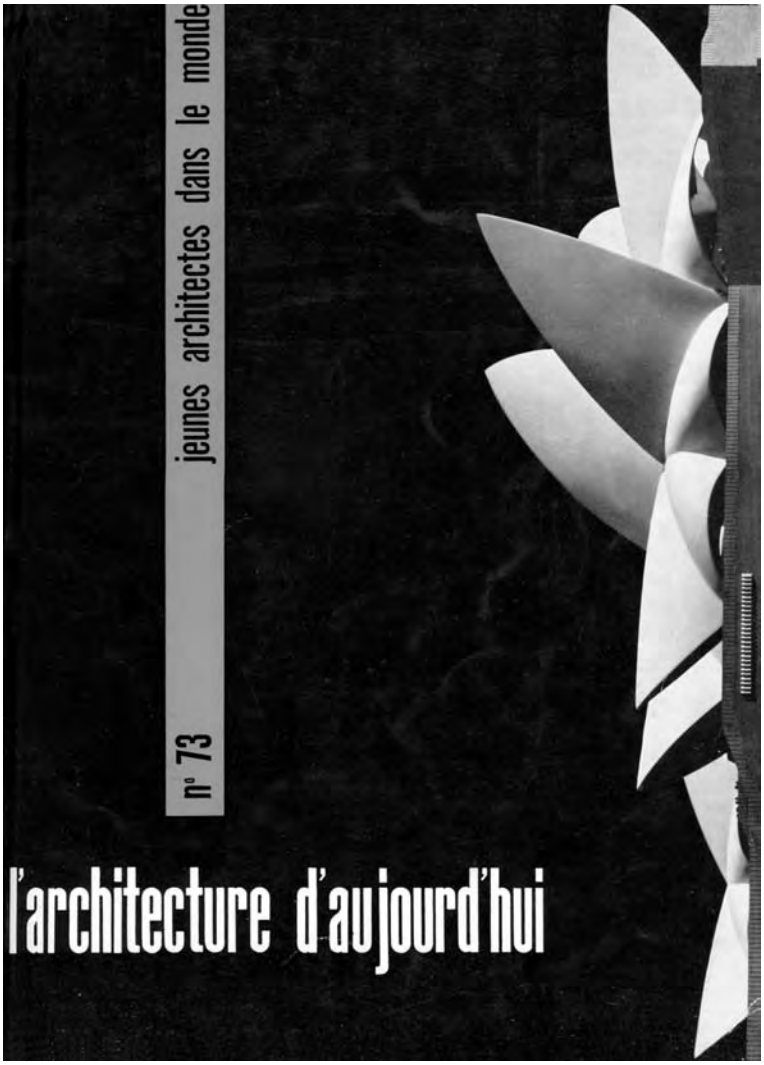


Fig. 4. Portada del número 73 de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, dedicado a jóvenes arquitectos de mundo, que fue ilustrada con una imagen de la maqueta del proyecto de Jørn Utzon para la Ópera de Sidney.

En ese momento, en Sidney ya se andaba trabajando en la cimentación y parte del podio del edificio. La llegada de Rafael Moneo al estudio de Jørn Utzon coincidió con el momento en que el equipo de diseño acababa de encontrar una solución idónea para construir las bóvedas: una serie de triángulos esféricos construidos con elementos prefabricados que formaban una especie de 'costillas'. Pero todavía había que conseguir asociar cada uno de los elementos que configuraban el esquema inicial del proyecto a esos prefabricados que habían imaginado. En realidad, se enfrentaban a un doble problema: uno meramente estructural –las 'conchas' no se autosustentaban– y otro de diseño y definición. El primero de ellos se salvó contraponiendo a cada bóveda otra más o menos simétrica que contrarrestase el empuje del voladizo y que hiciese funcionar el conjunto como un verdadero tetrápodo apoyado en el suelo. Esta idea, que resolvía la distribución de cargas, obligaba a definir las coordenadas de los triángulos esféricos –la posición de los mismos– en la esfera originaria. El ingeniero Ove Arup necesitaba conocer las coordenadas en que,

dentro de la esfera, se situaban los triángulos esféricos para comenzar a diseñar la estructura definitiva. "*Fue situar los triángulos en la esfera lo que me tocó hacer a mí*", recuerda Rafael Moneo.

> "Claro, entonces todo se hacía artesanalmente, y aunque había un protocolo de geometría descriptiva que permitía abordarlo con cierta seguridad de llegar a buen puerto, lo que no sabías es si los puntos iniciales elegidos para dibujar los círculos máximos te iban a dar efectivamente lo que estaba buscando Utzon. O sea, que para llegar a cada una de las cáscaras a lo mejor tenías que pasar por cinco o seis intentos (…) La verdad es que los conocimientos de geometría descriptiva que habíamos adquirido en la Escuela te permitían hacer todo eso, y seguramente yo era el único en el estudio de Utzon capaz de acometer ese tipo de trabajos".

Pero el problema no se quedaba ahí. Después de la definición de las bóvedas quedaba resolver la conexión entre cada pareja, que no podía asociarse a triángulos esféricos y, por tanto, resolverse con prefabricados, sino que derivaba en una serie de superficies regladas bastante más complicadas.

> "Empecé a ocuparme de todo ello con fortuna y Utzon decidió, con gran sorpresa y alegría para mí, que fuese yo quien llevase a Ove Arup los dibujos a Londres. Entonces, me vi transportado de una práctica profesional modesta –como era la española de aquellos años– a lo que significaba trabajar en el estudio de Arup en Londres –una oficina ya importante por entonces que ocupaba la totalidad del edificio situado en 13 Fitzroy Street– colaborando en un trabajo especial. Me tocó tratar directamente a Ove Arup, estar instalado en un hotel de primera en Londres durante una semana, viajar en avión… Además, Belén Feduchi, la que luego sería mi mujer, estaba en esos momentos estudiando, viviendo y trabajando en Londres, así que me encontré en el mejor de los mundos dada esta situación (…) Viajé a Londres tres veces durante el tiempo que trabajé para Utzon".

Aparte de esta particular experiencia con Ove Arup, en el estudio de Hellebæck Moneo trabajó con el equipo de Utzon, compuesto por siete u ocho arquitectos de distintas nacionalidades: daneses, noruegos, un australiano y un japonés. No recuerda que pasase demasiada gente por allí, exceptuando algún que otro crítico o historiador de la arquitectura danesa y algún arquitecto nórdico como el noruego Arne Korsmo, al que define como "*muy amigo de Utzon*".

La gran oportunidad, en este sentido, le vino precisamente al dejar el estudio. Un año después de empezar a trabajar con él, "*Utzon se estaba preparando para ir a vivir a Australia, como así ocurrió en el invierno del 62. Él me dijo: 'Bueno, pues vente a Australia'. Y por un momento hasta dudé…*". Finalmente decidió regresar a España, pero antes quiso aprovechar para recorrer un poco más detenidamente los países nórdicos, especialmente Finlandia, donde podría visitar la obra de uno de los arquitectos que más admiraba: Alvar Aalto. Utzon, quien se enteró del viaje que planeaba, le encargó llevarle personalmente una copia del libro que había editado sobre la Ópera de Sidney al maestro finlandés, así que, con el ejemplar en la maleta, Rafael Moneo inició el periplo con el que culminaría su estancia en Dinamarca.

Recomendado por Utzon, que admiraba especialmente ese edificio, pasó por Goteborg para ver la ampliación de Asplund a los Juzgados del Ayuntamiento. De ahí a Estocolmo, donde embarcó rumbo a Turku, su primera parada finlandesa.

> "En Turku vi todo: el primer cine, el periódico, el sanatorio, todo… Luego fui a Helsinki. Entonces, Aalto tenía que proteger su tiempo porque estaba lleno –seguro– de requerimientos de estudiantes y arquitectos queriendo verle. Pero yo llevaba un pasaporte tan claro que no fantaseo nada al decir que estuve día y medio con él. (…) Realmente tuve toda esa suerte…".

Por supuesto, aparte de la experiencia que tuvo que suponer conocer a Aalto en persona, aprovechó la estancia en Helsinki para recorrer su obra, así como la del primer Eliel Saarinen. Desde ahí, el itinerario siguió hacia el norte del país hasta alcanzar Jyväskylä, última parada en el recorrido.

Tras volver a España en octubre de 1962, Rafael Moneo concursó –a finales de ese mismo año– para optar a una plaza como pensionado de Arquitectura en la Academia de España en Roma, premio que obtuvo junto a Dionisio Hernández Gil:

> "Yo no conocía Roma, la verdad es que no conocía Italia… Realmente, la gente ya no iba tanto a Roma en busca de la arquitectura. América era entonces la meta. América y los estudios de urbanismo. Pero Zevi había cobrado mucha importancia aquí en Madrid a finales de los años cincuenta, en la etapa de nuestra formación. Me atraía conocerle. Estaba a punto de casarme, así que seguramente la opinión de mi mujer, Belén Feduchi, también influyó a la hora de concursar. (…) Ganamos la pensión con un proyecto en la Plaza del Obradoiro que todavía veo con gusto".

Los exquisitos dibujos a lápiz de dicho proyecto hablan de las preocupaciones que mantenía el arquitecto por entonces, la seducción wrightiana presente desde los últimos años de su carrera aparece matizada por algunas premoniciones que ya sugieren el peso que llegará a tener la historia en la producción arquitectónica unos años más tarde. El propio Moneo señala en ellos incluso alguna influencia recibida de Utzon y del proyecto de la Ópera.

> "En marzo de 1963 me casé con Belén Feduchi en El Escorial y fuimos a Ibiza y Palma, donde cogimos un barco que nos llevó a Palermo. (…) Fue un viaje muy curioso a bordo del 'Saturnia', uno de los dos últimos grandes buques –junto con el 'Vulcania'– que se habían construido en la época de Mussolini. (…) Recuerdo la llegada a Palermo, con todos los sicilianos esperando a los familiares que llegaban de América, echando las boinas y los sombreros al aire, y nosotros, desde el puente del barco, viendo todo aquel espectáculo… (…) Allí estuvimos alrededor de diez días y continuamos conociendo parte de la isla: Agrigento, Segesta, Catania… (...) Un viaje pausado que de repente nos situó en medio de una Roma monumental con unas condiciones materiales sin embargo modestísimas, porque entonces los pensionados de España en Roma vivíamos en un palacio con conserjes, camareros y secretarios, pero verdaderamente sin una lira. Tanto es así que todo el primer año de mi estancia en Roma transcurrió en la ciudad sin movernos de ella, no fuimos ni tan siquiera a Ostia"[5].

Lo cierto es que a las dificultades económicas se sumaba la propia estructura de la beca, que obligaba a dedicar el primer año de estancia a trabajar sobre un edificio de la ciudad anterior al año 1.000 –Moneo eligió Santa Constanza– y el segundo esencialmente a viajar, de manera que era necesario ir enviando sellos consulares demostrando que se iban recorriendo distintos lugares. Así, en ese tramo final la pareja hizo varios viajes: uno bastante largo a Grecia y Estambul y tres más cortos a Viena, Amsterdam y París (Fig. 5).

En Grecia "*estuvimos primero en Atenas y luego en Delfos, donde permanecimos unos quince días. Después pasamos por Micenas, Epidauro, Bassai y*

5. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "Entrevista con Rafael Moneo", op. cit.

Fig. 5. Esquema de los recorridos que realizó Rafael Moneo por Europa en la primera mitad de los años sesenta, mientras trabajó en el estudio de Jørn Utzon y disfrutó de la beca de Roma.

Creta". De ahí el viaje se prolongó hasta Estambul, posiblemente pasando por El Pireo. En Viena disfrutaron de unos días viendo, esencialmente, la arquitectura de la Secesión y la de Adolf Loos. También hicieron visitas cortas a París –ahora sí, viendo arquitectura moderna– y a Amsterdam, una ciudad por la que Rafael Moneo dice sentir verdadera predilección y a la que tendría ocasión de volver muy pronto, en 1967, con motivo del primer concurso internacional al que se presentó: el del diseño para su Ayuntamiento. Curiosamente, cada uno de estos periplos –incluso la propia estancia en Roma– daría lugar al menos a un artículo publicado por el arquitecto en las revistas madrileñas del momento[6].

La estancia en la Ciudad Eterna trajo consigo, además, numerosos contactos personales.

> "En Roma sí conocí a mucha gente: a Zevi, de quien más tarde traduciría su libro *Architettura in Nuce*[7], a Quaroni, a Portoghesi, a un Tafuri entonces recién 'laureado' pero que ya empezaba a ser respetado (…) Los lunes por la tarde había una reunión en el Instituto de Arquitectura que dirigía Zevi en el *Palazzo Taverna*, cerca de la *Chiesa Nuova* de Borromini. Por allí pasaba mucha gente, arquitectos extranjeros y locales. La discusión

6. MONEO VALLÉS, Rafael, "Notas sobre el desarrollo urbanístico de Roma en los últimos cien años", *Hogar y Arquitectura 50*, enero-febrero 1964; "Sobre un intento de reforma didáctica", *Arquitectura 61*, enero 1964; "Una obra de Ignazio Gardella. Casa de la Zattere, Venecia", *Arquitectura 71*, noviembre 1964; "Una visita a Poissy", *Arquitectura 74*, febrero 1965; "Notas sobre la arquitectura griega", *Hogar y Arquitectura 59*, julio-agosto 1965.

7. ZEVI, Bruno, *Architettura in Nuce*, Roma, Instituto per la Collaborazione Culturale, 1964. Versión castellana: *Architettura in Nuce. Una Definición de Arquitectura*, Madrid, Aguilar, 1969.

era muy viva y muy densa (…) y trascendía de lo puramente disciplinar a un orden más vital. Yo fui espectador de todo eso, así que seguramente esos dos años fueron muy importantes para mí".

EL SALTO A AMÉRICA. ASPEN (1968)

A su vuelta a España, Moneo comenzó su andadura profesional y su primera etapa docente en la Escuela de Arquitectura de Madrid (1966-1970). Fueron años en los que el arquitecto navarro no paraba: construía la Fábrica de Transformadores Diestre (1964-1967) y la Casa Gómez-Acebo (1966-1968), trabajaba en la ampliación de la Plaza de Toros de Pamplona (1963-1967), se presentaba al ya citado concurso para el Ayuntamiento de Amsterdam (1967-1968), y aún sacaba tiempo para asistir a conferencias y encuentros como las 'Sesiones de Crítica de Arquitectura' y, especialmente, los 'Pequeños Congresos', donde, aparte de conocer a los que el llama "*los amigos catalanes*", tendría la oportunidad de entrar en contacto con algún que otro personaje extranjero. Su primer encuentro con Rossi[8] se produjo precisamente en uno de ellos: "*A finales de los años sesenta Rossi vino a un congreso a Tarragona, y ése fue mi primer encuentro con él. Su libro, La arquitectura de la ciudad, la verdad es que me impresionó*"[9].

Así que, envuelto en toda esta actividad, y salvando la visita que comentábamos que hizo a Amsterdam para preparar el concurso, el arquitecto no recuerda haber salido de España hasta 1968, con motivo de la asistencia a la Conferencia Internacional de Diseño Industrial, un simposio organizado por la empresa IBM en Aspen, Colorado. André Ricard coordinaba la participación española en la conferencia, a la que acudieron, desde Madrid, Antonio Fernández Alba y Rafael Moneo y, desde Barcelona, Federico Correa, Oriol Bohigas, Lluís Domènech y el diseñador Joan Antoni Blanc. Portugal estuvo representado por Nuno Portas. "*Aparecimos allí este grupo ibérico sin saber nada de nada, ni de lo que se trataba…*" El encuentro reunió a un buen número de personajes bien diversos: Eliot Noyes, un arquitecto sobre todo conocido por su labor como diseñador industrial de IBM; Herbert Bayer, también arquitecto y probablemente el diseñador de publicidad más innovador que produjo la Bauhaus; Reyner Banham, que acudía al simposio meses antes de ver publicado su libro *The Architecture of Well-Tempered Environment*[10]; Hans Hollein, que había recibido recientemente el Premio Reynolds; o Peter Eisenman, alguien en esos momentos no tan conocido como los anteriores pero que, como se verá, a la larga resultaría definitivo en la trayectoria posterior de Rafael Moneo.

"Teníamos que hacer una presentación, y como ninguno de nosotros hablaba inglés salvo Federico Correa, fue él quien terminó elaborando un discurso, supongo que un tanto improvisado, sobre las dificultades que había en un país con ciertas restricciones ideológicas y de cuánto teníamos que luchar contra la pretensión de hacer una arquitectura más propia del país… El caso es que debió recibirse con interés lo que dijo Federico y establecimos un contacto relativamente estrecho con Peter Eisenman".

El mismo Eisenman, antes de terminar el simposio, les propuso ayudarles a organizar un viaje en el que podrían visitar San Francisco y Nueva York antes de regresar a España. Y así lo hicieron, de Aspen a San Francisco, a Chicago y a Racine –a ver el edificio de la Johnson Wax de Frank Lloyd Wright– para volver a España parando en Nueva York, donde el americano volvió a reunirse con ellos e hizo las veces de anfitrión (Fig. 6).

8. Años más tarde, Rafael Moneo dedicaría tiempo y esfuerzos a divulgar la obra del italiano, primero en España, desde la Escuela de Arquitectura de Barcelona, y algo más tarde en Estados Unidos: MONEO VALLÉS, Rafael, "La idea de arquitectura en Rossi y el Cementerio de Módena", *Monograph 4*, ETSA Barcelona, 1974; "Aldo Rossi. The idea of Architecture and the Modena Cemetery", *Oppositions 5*, 1976.
9. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "Entrevista con Rafael Moneo", op. cit.
10. BANHAM, Reyner, *The Architecture of Well-Tempered Environment*, Londres, Architectural Press, 1969.

Fig. 6. Esquema de los primeros viajes que hizo Rafael Moneo por Estados Unidos, desde su asistencia a la Conferencia Internacional de Diseño Industrial de Aspen, en 1968, hasta su desplazamiento a Nueva York en 1976 para impartir docencia en el Institute for Architectural and Urban Studies.

Poco después fue Eisenman el que vino a España, aceptando la invitación que se le hizo para participar en el 'Pequeño Congreso' de Vitoria, pero no sería hasta 1973 cuando Moneo retornase a Estados Unidos, en esta ocasión con motivo de un viaje que organizó junto a los profesores que tenía en la Cátedra de Elementos de Composición de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Con ellos volvió a Nueva York, a Chicago y también a Racine y, según relata el arquitecto, "*lo pateamos todo. Ya entonces estaba montado el Instituto y Eisenman me dijo que, cuando quisiera, contaba conmigo para ir para allá… Cosa que hice en 1976, después de la muerte de Franco*". La curiosidad intelectual unió a estos dos arquitectos e hizo que su amistad personal progresase independientemente del sesgo particular que cada uno fue imprimiendo a su carrera.

A partir de ese momento, la trayectoria profesional y docente de Rafael Moneo se dispara: durante los años 1976 y 1977 imparte docencia en Nueva York –en el *Institute for Architectural and Urban Studies*, la *Cooper Union School of Architecture* y la *Syracuse University*– mientras sigue ocupándose de la Cátedra de Elementos de Composición de Barcelona, donde enseñará hasta 1980, año en el que se encarga de la Cátedra de Composición de la Escuela de Madrid. Allí continuará hasta 1985, cuando es nombrado Decano de la *Graduate School of Design* de la Universidad de Harvard, cargo que ostentará durante cinco años. Mientras tanto –además– proyecta y construye los que serán algunos de los ejemplos más emblemáticos de la arquitectura española del momento: el Edificio Bankinter de Madrid (1972-1976), el Ayuntamiento de Logroño (1973-1981), el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (1980-1985), la estación de ferrocarril de Atocha, también en Madrid (1985-1988)… Podríamos seguir citando proyectos, eventos, conferencias, artículos

y premios hasta el día de hoy, pero todo esto excede ya el ámbito temporal que pretendía abarcar este trabajo.

Sin embargo, es imposible calibrar la importancia que tuvo ese primer viaje a América del año 1968 sin mirar la línea global que sigue su carrera. Y, de nuevo, es el propio Moneo el que lo expone con la mayor franqueza:

> "No sé si yo hubiera vuelto a encontrarme con Eisenman, si no lo hubiese hecho en 1968, y puede que hubiera tenido ocasión de acceder al mundo académico americano de otra manera, pero lo cierto es que la trayectoria de lo que ha sido mi relación con tal mundo pasa claramente por los episodios que hemos mencionado".

Y dice 'episodios' porque si bien parece más o menos evidente que el detonante podría haber sido ese encuentro –un tanto fortuito en todos sus aspectos– de Aspen, el análisis de los anteriores marca un trayecto que, aunque se acelera a partir de ese momento, se nos muestra como un itinerario continuo. En este sentido, no cabe duda de que hay que establecer una distancia considerable entre los primeros y los últimos viajes que se han estado recordando:

> "Puedo distinguir claramente entre el carácter más inocente de esos primeros desplazamientos –el muchacho que, recién acabado su bachillerato, marcha a París a ver todo aquello que le han contado y que, una vez allí, ve que está vivo y, como estudiante de arquitectura que es, no puede por menos que sorprenderse ante la potencia natural que irradia la ciudad; o el segundo viaje, que resulta incluso mucho más ingenuo, en el sentido de que surge para intentar resolver un problema que finalmente no consigue salvar– de las otras estancias de las que hemos estado hablando, sean la de Dinamarca o la de Roma, mucho más buscadas y orientadas en sus objetivos".

No obstante, esos recorridos iniciales hablan ya de dos invariantes en el carácter de Rafael Moneo que, seguro, resultarían definitivos para desarrollar su trayectoria: su interés por el conocimiento, no sólo del que tiene que ver estrictamente con la arquitectura, sino con todos los ámbitos de la cultura; y la tenacidad, la resistencia y el afán por salvar los obstáculos que van surgiendo a lo largo del recorrido.

Tal vez, lo que sí se puede afirmar es que los segundos tienen más que ver con lo que pudo suponer recibir un adiestramiento más específico de cara a desarrollar su profesión o su faceta académica:

> "La formación con Utzon es una formación por 'contacto simpático', es decir, por cierta fe o confianza en que la proximidad a una figura que tú consideras notable algo te enseñará de lo que es la actitud y el comportamiento profesional que hay que tener".

> "Seguro que el viaje a Roma incorporó a mi trabajo posterior ese respeto al medio construido, por no decir a la Historia, que es algo que hoy seguiría defendiendo como posición teórica: la de ver la arquitectura no tanto como un objeto autónomo, sino como algo que necesita casi imbricarse e involucrarse en el entendimiento de una realidad algo más amplia, que es 'lo construido'. Naturalmente, lo anterior no es válido en todos los momentos en que uno construye, pero sí en muchos. Eso es algo que se aprendía en Roma; y no me refiero a que se aprendiese en el Panteón, sino en el caldo de cultivo que era la Roma de entonces".

De cualquier manera, el estudio y presentación de los primeros viajes de Rafael Moneo resulta tan interesante porque ejemplifica a la perfección cómo esos periplos pueden llegar a colaborar en la evolución de una biografía. En su

Fig. 7. Esquema de los viajes de Rafael Moneo que se tratan en este texto y los ámbitos geográficos que abarcan.

caso, además, queda patente que forman parte de un tejido mucho mayor donde se mezclan hebras que proceden de distintos y numerosos ovillos. Y esto no sólo es algo que se infiere de estas líneas. El propio Moneo reconoce su importancia y los valora, sobre todo, como parte del sustrato que debe ir alimentando el arquitecto:

> "Yo creo en una arquitectura en la que el conocimiento proporciona el sustento del que va a ser el discurso arquitectónico; y el viaje, entonces, da ocasión de ampliar o de añadir nuevos fondos sedimentados sobre los que se trabaja. En ese aspecto, una arquitectura como la que a mí me ha gustado hacer –no 'tocado', sino 'gustado' hacer– es una arquitectura que no rechaza el papel del viaje, sino todo lo contrario" (Fig. 7).

CÉSAR ORTIZ-ECHAGÜE EN SUIZA Y ALEMANIA. IDA Y VUELTA DE LA ARQUITECTURA ESCOLAR

Isabel Durá Gúrpide

En 1950 termina el bloqueo internacional que sufría España al ser derogada la resolución de la ONU contra el régimen franquista. La apertura internacional ofrece la oportunidad a jóvenes arquitectos, como César Ortiz-Echagüe, de ampliar sus conocimientos. Los viajes que realiza al extranjero suponen una conexión recíproca del panorama arquitectónico contemporáneo; por una parte, Ortiz-Echagüe completará su formación y, por otra, actuará como difusor de la arquitectura española en Europa.

Uno de los campos arquitectónicos más trabajados por Ortiz-Echagüe es el de los centros de enseñanza. En la conferencia que impartió en la ETSA de la Universidad de Navarra en 1970[1] destacó la importancia de sus viajes a Europa Central en su investigación sobre el tema. En su primer viaje a Suiza entra en contacto con las orientaciones pedagógicas europeas y, en sucesivas visitas, conoce los edificios escolares más destacados. Su producción arquitectónica traslada a España el debate internacional sobre la tipología escolar.

Ortiz-Echagüe destaca la gran transformación que vive la tipología escolar en los años 50 y 60 y la importancia del conocimiento de las orientaciones pedagógicas contemporáneas para dar las mejores respuestas arquitectónicas. Sus viajes permiten conocer las referencias extranjeras que impulsan el desarrollo de la arquitectura de la escuela en España.

COLABORACIÓN EN EL COLEGIO GAZTELUETA

El primer contacto de Ortiz-Echagüe con la tipología escolar coincide con su primera experiencia profesional. En 1951, estando en el último curso de la carrera, colabora con Eugenio Aguinaga en el proyecto del Colegio Gaztelueta en Las Arenas, Vizcaya. Debían transformar un gran caserío, situado en un entorno privilegiado en la ría de Bilbao, junto al Abra, en un colegio de enseñanza primaria y secundaria.

Mas allá del acondicionamiento y la adaptación del edificio preexistente para el nuevo fin, el colegio se plantea como un decidido intento de renovación de la tarea docente[2]. Se estudian sistemas educativos de otros países y cuestiones como el proceso de aprendizaje y la didáctica de diversas disciplinas. Se llega a la conclusión de la necesidad de un sistema de educación de orientación personal y formación integral, tanto de conocimientos como de aptitudes, en torno a la libertad responsable de cada individuo. Esta innovación pedagógica se traduce en nuevos espacios de aprendizaje de mayor flexibilidad.

1. ORTIZ-ECHAGÜE, César, conferencia *Orientaciones actuales en edificios de enseñanzas*, ETSAUN, 1970. Texto inédito incluido en la tesis doctoral de Jaime Sepulcre Bernard, *César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide (1955-1966)*, ETSAUN, 2004.
2. *Colegio Gaztelueta 1951-1976*, Colegio Gaztelueta, Vitoria, 1976.

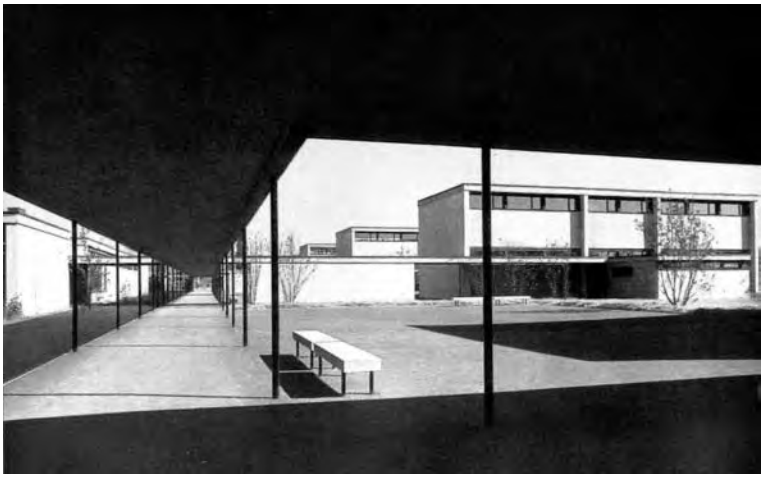


Fig. 1. Primarschule Wasgenring en Basilea de Bruno y Fritz Haller, (ROTH, Alfred, *The New School*, Girsberger Zürich, 1961, p. 173 y 174).

En 1953 se plantea la ampliación del Colegio Gaztelueta. Continuando con la actitud investigadora presente en su origen, se decide la realización de un viaje a Suiza para conocer las últimas orientaciones pedagógicas europeas y visitar la arquitectura escolar de vanguardia. En ese momento, la arquitectura escolar suiza se había convertido en un referente internacional a través de la publicación en 1950 de *The New School* de Alfred Roth[3], arquitecto suizo presidente de la comisión internacional de construcciones escolares y director de la revista *Werk*. Con este propósito, en 1953 Ortiz-Echagüe viaja a Suiza acompañado de José Macazaga, ingeniero industrial de la empresa constructora de Bilbao encargada de la ampliación del Colegio Gaztelueta y un ingeniero colaborador de Aguinaga, profesor de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid[4].

1953, VIAJE A SUIZA. LA ESCUELA DE PABELLONES

Ortiz-Echagüe realiza un itinerario por distintas localidades suizas en las que descubre una arquitectura organizada en pabellones dispersos e íntimamente ligada a su entorno. Esta solución integraba con habilidad el criterio generalizado en la arquitectura escolar desde los años 30: la consideración de la escala infantil frente al peligro de la masificación, unas condiciones optimas de iluminación, ventilación, acústica y proporción en el diseño del aula, y el contacto del alumno con la naturaleza. La idea de una arquitectura de pabellones no sólo centra la estrategia a seguir para la ampliación del Colegio Gaztelueta; será también una clara referencia para el planteamiento de otras de sus primeras realizaciones.

En su recorrido[5], entre otras obras, visita la Primarschule Matt en Hergiswil, Luzerna, de W. H. Schaad y E. Jauch, y la Sekundarschule en Overhofen, Zúrich, de Walter Nichus. Ambas escuelas, de pequeña escala, distribuyen su programa en varios pabellones articulados. Sin embargo, el modelo más extendido en Suiza responde a una escala mayor, resuelta mediante una organización de pabellones en espina de pez. La proliferación de la 'escuela graduada', que da lugar a complejos edificados de gran tamaño en los que existe un aula diferente para cada grupo de edad, está vinculada a las ciudades y al crecimiento que experimentan en esos años.

3. ROTH, Alfred, *The New School*, Girsberger Zúrich, Zúrich, ediciones de 1950, 1957, 1961 y 1966. Este libro tiene una gran difusión en España encontrándose ejemplares en las bibliotecas de los arquitectos César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide (3ª edición) y Javier Carvajal (2ª edición). Ambos volúmenes se encuentran actualmente en la biblioteca de la UNAV.
4. ORTIZ-ECHAGÜE, César, entrevista personal a Ortiz-Echagüe, ETSAUN, 30 de octubre de 2009.
5. Ibid. En la entrevista personal realizada revisamos proyectos escolares suizos de principios de los 50 publicados en *The New School* de Alfred Roth y la revista *Werk* para identificar los edificios que visita en su viaje a Suiza de 1953.

Uno de los proyectos de 'escuela graduada' que visitan es la Primarschule Wasgenring en Basilea de Bruno y Fritz Haller (Fig. 1). El edificio se fragmenta en distintos pabellones de dos alturas unidos por corredores abiertos cubiertos por marquesinas ligeras. Entre estos se intercalan áreas verdes que proporcionan a cada aulario un espacio de juego independiente y adecuado a la escala infantil que permite, a su vez, impartir clases al aire libre. La estructura de pabellones se completa con el salón de actos, un espacio de encuentro común para todos los alumnos dispuesto en el centro del conjunto.

Estas escuelas incluyen además nuevos criterios higiénico-técnicos como la ventilación cruzada, iluminación bilateral de las aulas y separación de los aseos con respecto al aulario. Otro concepto novedoso en aquella época, que llama la atención a Ortiz-Echagüe, es la disposición no lineal del mobiliario de las aulas para fomentar el trabajo en grupo; y lo mismo hay que decir de la incorporación de obras de arte en la arquitectura escolar.

Después de este viaje, el grupo queda convencido de la adecuación como modelo de una arquitectura de pabellones y de la conveniencia de su aplicación a la ampliación del Colegio Gaztelueta. Disponen de un terreno reducido y en pendiente, y optan por pabellones de aulas de dos alturas. Sin embargo, el proyecto no se lleva a cabo de inmediato; su construcción se pospone y no se acometerá hasta varios años después.

APLICACIÓN DEL MODELO DE PABELLONES EN SUS PRIMERAS OBRAS

En 1954, Ortiz-Echagüe recibe el encargo de los comedores de la SEAT en Barcelona, obra que lleva a cabo junto a Manuel Barbero y Rafael de la Joya. Su intención es crear para los trabajadores unos edificios muy transparentes en medio de un jardín; en contraposición con el ambiente monótono del trabajo en serie propio de la industria del automóvil[6]. Y se sirve a este propósito de la arquitectura de pabellones que había descubierto en su viaje a Suiza.

La separación de los comedores en distintos volúmenes siguiendo una distribución en peine permite integrar zonas ajardinadas en el edificio flanqueadas de porches ligeros. Ante la dificultad de la cimentación por la precariedad del subsuelo, se emplea una innovadora estructura de aluminio por la que obtienen en 1957 el premio Reynolds a la arquitectura construida en este material; en que actuaron como miembros del jurado figuras de la relevancia de Mies van der Rohe y William Dudok. El premio incluía un viaje a Estados Unidos para recoger el galardón y visitar el país; y allí los jóvenes arquitectos descubren las posibilidades de la aplicación de las últimas tecnologías en arquitectura.

La confianza en la industrialización junto con su compromiso social serán las preocupaciones constantes de la obra de Ortiz-Echagüe[7], quien a partir de 1956 trabaja en colaboración con Rafael Echaide. Como consecuencia del éxito del edificio de Comedores recibe en 1958 los encargos de los laboratorios y la filial de la SEAT en Barcelona. En este momento se retoma la ampliación del Colegio Gaztelueta cuya realización ceden por exceso de trabajo a Jesús Alberto Cagigal. Ortiz-Echagüe transmite a Cagigal las conclusiones del viaje a Suiza de 1953 y éste, según lo dicho, construye en 1959 las nuevas aulas en dos pabellones de dos alturas adaptados al desnivel del terreno[8].

6. ORTIZ-ECHAGÜE, César, *César Ortiz-Echagüe, cincuenta años después*, lecciones/documentos de arquitectura 6, T6 ediciones, Pamplona, 2001, p. 10.
7. SEPULCRE BERNARD, Jaime, Tesis Doctoral, *César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide (1955-1966)*, ETSAUN, Pamplona, 2004.
8. ORTIZ-ECHAGÜE, César, *entrevista personal a César Ortiz-Echagüe*, op. cit.

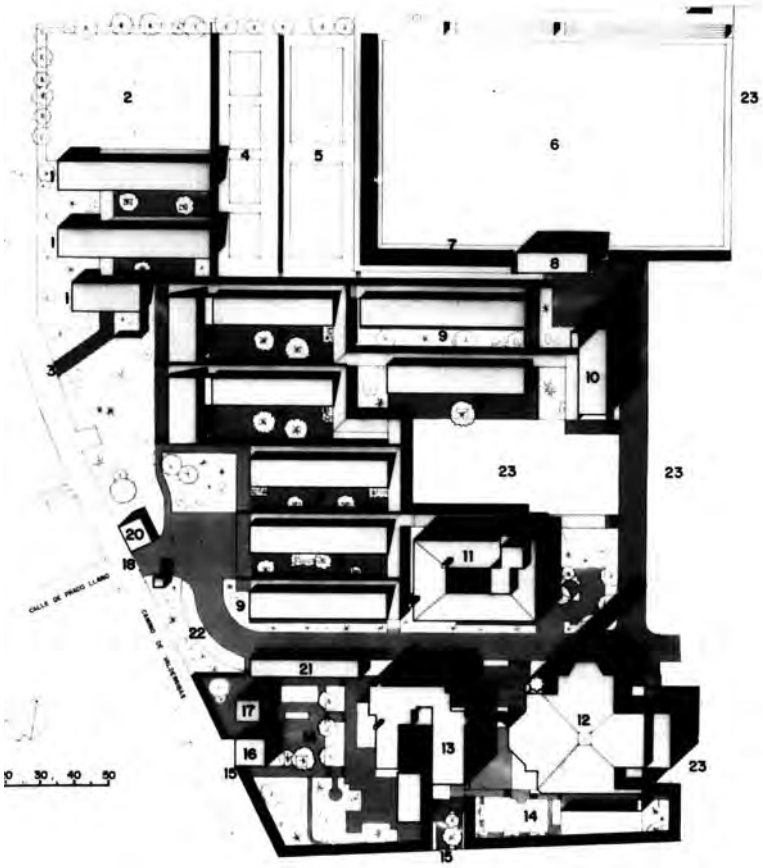


Fig. 2. Planta Instituto Tajamar, (Archivo General de la UNAV, fondo personal de Ortiz-Echagüe y Echaide).

La primera oportunidad de aplicar en plenitud las conclusiones extraídas en su investigación de la tipología escolar le llega a Ortiz-Echagüe en 1959 con el encargo del Instituto Tajamar: un centro de enseñanza para 1000 alumnos de educación primaria, media y profesional, situado en el barrio obrero de Vallecas, una de las zonas más necesitadas de puestos escolares de Madrid (Figs. 2 y 3). Los medios económicos eran limitados, el edificio de ubicaba en un barrio dominado por el chabolismo, y sería construido por un cierto número de padres de alumnos, en gran parte albañiles, que mostraban interés en colaborar[9]. El conjunto se llevó a cabo en distintas etapas.

9. ORTIZ-ECHAGÜE, César, *César Ortiz-Echagüe, cincuenta años después*, op. cit., p. 33.

Fig. 3. Vista del Instituto Tajamar desde uno de los corredores, (Archivo General de la UNAV, fondo personal de Ortiz-Echagüe y Echaide).

El proyecto divide la parcela en dos zonas separando la zona tranquila (instalaciones escolares) de la zona ruidosa (instalaciones deportivas). La primera fase la forman 17 aulas normales, un aula de laboratorio de ciencias, un aula de dibujo y cuatro talleres especializados. La ordenanza concreta de la parcela, destinada ya en los planes de urbanismo a zona escolar, obligaba a una densidad de edificación muy baja y a alturas mínimas[10]. Ortiz-Echagüe y Echaide disponen las aulas en pabellones de una planta separados por patios ajardinados y enlazados entre si con porches cubiertos. Sin embargo, reducen la distancia entre pabellones de las escuelas suizas para minimizar los inconvenientes de la disposición dispersa.

En una segunda fase se añaden los pabellones de enseñanza primaria, con un total de ocho aulas, y los edificios que alojan los diversos servicios del centro, dispuestos de manera lineal como remate de la construcción. Al igual que en la Primarschule Wasgenring, de Bruno y Fritz Haller, el salón de actos, en este caso también oratorio, actúa como lugar de reunión de los alumnos. La dirección del centro requiere un edificio muy flexible que permita adaptar su dimensión a las necesidades de las diferentes actividades; y se disponen al efecto dos grandes muros móviles que bajan al nivel del pavimento.

El esquema de pabellones ya había sido utilizado en España en 1958, por Guillermo Diz Flórez y Miguel Angel Ruiz Larrea, en el Grupo Escolar del Poblado de Absorción de Vista Alegre y las Escuelas de Villaverde. Sin embargo, estos arquitectos dividen la zona ajardinada de cada pabellón en pequeños jardines correspondientes a cada aula, de manera similar a como se hace en las escuelas al aire libre de Richard Neutra incluidas en el libro *The New School* de Roth.

Barbero y de la Joya también utilizan en 1960 el esquema de edificios en espina de pez: en el Colegio de la Institución Teresiana en Somosaguas,

10. Información extraída de la memoria del proyecto. Archivo General de la UNAV, fondo personal de Ortiz-Echagüe y Echaide.

Madrid. En la memoria del proyecto[11], los arquitectos insisten en la necesidad de crear diferentes ambientes que fomenten el desarrollo del alumno como ser individual y social. Dividen el conjunto en pabellones mediante patios consiguiendo variados espacios y puntos de vista. Al igual que en la escuela de Bruno y Fritz Haller en Basilea, los pabellones son de dos plantas; pero, además de disponer de un local de reunión, incluyen una capilla ligada al acceso.

INCONVENIENTES DE UNA ESCUELA DISPERSA

Las primeras críticas a la escuela compuesta de pabellones comienzan en los años 50. Esta solución exige grandes superficies de terreno, tiene un alto coste de construcción y mantenimiento, y la dispersión de los alumnos favorece el individualismo y la falta de sentido social. Siguiendo las mismas premisas pedagógicas, se intenta paliar estos inconvenientes mediante la construcción de pabellones de varias plantas, la reducción de la distancia entre pabellones y la comunicación de éstos a través de grandes vestíbulos que permitan realizar en ellos distintas actividades. Los ejemplos anteriormente expuestos ya incorporan algunas de estas rectificaciones.

Se tiende a una concentración mayor de las escuelas, reduciendo los espacios de circulación y la estructura repetitiva que dificulta la orientación del alumno. Un ejemplo destacado es la Escuela Munkegards en Gentofte de Arne Jacobsen (1951-1958), que transforma la organización en peine en una densa malla. El Colegio Nuestra Señora de los Rosales de Carvajal (1958), el Grupo Escolar San Blas de Aburto (1962) y la Escuela Santa Teresa en Málaga de Barbero y de la Joya (1963), entre otros, siguen una estructura similar en red en España.

Mientras tanto, sociólogos y pedagogos continúan estudiando los sistemas de enseñanza y, se impone paulatinamente una nueva orientación pedagógica que exige edificios concentrados que, alejados de las aulas aisladas, fomentan la vida comunitaria de los alumnos. Ortiz-Echagüe entra en contacto con este nuevo planteamiento en los viajes que realiza a Suiza y Alemania a principios de los 60.

1961 Y 1962, VIAJES A SUIZA Y ALEMANIA. UNA NUEVA ESCUELA

Durante los años 1961 y 1962 Ortiz-Echagüe viaja a distintas ciudades de Alemania y Suiza para pronunciar una serie de conferencias para difundir la arquitectura moderna española. Las conferencias se titulan *30 años de arquitectura española*, y toman como referencia los artículos que había escrito al respecto para la revista portuguesa *Binario*. En esas conferencias Ortiz-Echagüe repasa los acontecimientos más significativos de las décadas de los 30 y los 40 y presenta algunas de las obras destacadas de la arquitectura española de los 50:

> "las dos primeras las pronunció en septiembre de 1961, una en el Deutscher Bund de Frankfurt y la otra en la Architekten Verein de Wiesbaden. A los pocos meses, en febrero de 1962, pronunció otras dos conferencias, esta vez una en la escuela de Arquitectura de Baviera en Munich –con motivo de una exposición sobre arquitectura española organizada por el Instituto Español de Cultura– y otra en la Eidegenossische Technische Hochschule de Zúrich. Y, poco después, pronunció otra en Colonia, despertando siempre entre los asistentes una gran admiración hacia esa arquitectura tan poco conocida"[12].

11. BARBERO, Manuel y DE LA JOYA, Rafael, "Colegio de la Institución Teresiana en Somosaguas", *Revista de Arquitectura*, n. 77, 1965, pp. 5-8.
12. SEPULCRE BERNARD, Jaime, op. cit., p. 210.

Fig. 4. Vista exterior de la Escuela de P. M. Kaufmann en Besighei, (DEILMANN, Harald, Schulbauten, Bertelsmann Fachverlag, Alemania, 1971, p. 85).

Fig. 5. Planta primera de la Escuela de P. M. Kaufmann en Besigheim, Alemania. Esquema compacto generalizado en Europa Central en los años 60, (DEILMANN, Harald, Schulbauten, Bertelsmann Fachverlag, Alemania, 1971, p. 86. Este libro perteneció a la biblioteca de Echaide).

A raíz de estas conferencias, Ortiz-Echagüe colabora con la revista alemana *Baumeister* y la suiza *Werk*. Es en Wiesbaden donde el director de la revista *Baumeister* le pide documentación sobre obras destacadas de arquitectura española. En la conferencia que da en Zúrich, adonde acude invitado por William Dunkel, el director de la revista *Werk* le propone la confección de un número monográfico sobre arquitectura española y, desde entonces, colabora en la revista como corresponsal enviando periódicamente sus artículos para la sección fija *Brief aus Spanien (Cartas desde España)*. La colaboración con esta publicación suiza continua hasta 1974[13].

En la conferencia que imparte en 1970 en Pamplona titulada *Orientaciones actuales en edificios de enseñanzas* expone el cambio de orientación de la arquitectura escolar que descubre en estos viajes. La 'unidad clase' por edades se sustituye por la 'unidad departamento', según campos de estudio; la enseñanza se individualiza, y se exige una participación mucho más activa del alumno que permite al profesor la investigación pedagógica. Los nuevos medios técnicos, la biblioteca y el banco de datos resultan instrumentos imprescindibles de aprendizaje, y se considera fundamental la comunicación entre los alumnos: es vista como el mejor medio para prepararles para integrarse en la sociedad. Obviamente, las nuevas premisas pedagógicas exigían soluciones arquitectónicas completamente diferentes.

Los centros escolares se plantean para un número elevado de alumnos, entre 1500 y 3000, con plantas compactas que consiguen rentabilizar los elementos técnicos y ofrecer una mayor proximidad entre los distintos locales. Los espacios centrales son el 'ágora', gran vestíbulo de uso polivalente, y la biblioteca. Los departamentos se agrupan alrededor de estos dos núcleos, dispuestos en áreas con divisiones móviles, permitiendo una distribución adaptable a los diferentes grupos de alumnos. En cada una de estas áreas se disponen espacios de estudio para el aprendizaje individual[14] (Figs. 4 y 5).

Éstas teorías pedagógicas se basan fundamentalmente en la psicología y destacan la importancia de la escuela como el primer lugar en que cada individuo entra en contacto con la sociedad. El edificio escolar se plantea como una ciudad en la que deben producirse distintos tipos de relaciones entre sus individuos. Debe encontrarse una jerarquización de espacios, de público a privado, disponiendo de zonas comunes relacionadas con toda la escuela, espacios intermedios de encuentro de grupos y lugares individuales de iden-

13. ORTIZ-ECHAGÜE, César, entrevista personal con César Ortiz Echagüe, op. cit.
14. ORTIZ-ECHAGÜE, César, conferencia *Orientaciones actuales en edificios de enseñanzas*, op. cit.

Fig. 6. Vista exterior del Colegio Retamar, (Archivo General de la UNAV, fondo personal de Ortiz-Echagüe y Echaide).
Fig. 7. Planta del Edificio de Segunda Enseñanza del Colegio Retamar, (Archivo General de la UNAV, fondo personal de Ortiz-Echagüe y Echaide).

tificación personal. Las nuevas orientaciones pedagógicas, traducidas en edificios concentrados de gran flexibilidad, se extienden pronto en las áreas germana *(Gesamtschulen)*, anglosajona *(Comprehensive Schools)* y escandinava.

LA ESCUELA CONCENTRADA EN ESPAÑA

César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide adoptan la solución de modelo escolar compacto, generalizada en toda Europa, en el Colegio Retamar de Madrid (Figs. 6 y 7), un conjunto escolar para 1200 alumnos. En la primera fase de su construcción, desarrollada entre 1965 y 1967, crean una gran terraza aprovechando las magníficas vistas sobre Madrid que ofrecía el solar. En torno a esta terraza sitúan un edificio de aulas y la residencia de profesores y, entre ambos volúmenes, el de comedores. El edificio de aulas se dedica a la llamada segunda enseñanza e integra 21 aulas y otros locales complementarios. La segunda fase, bastante posterior, será obra de Jesús Alberto Cagigal, quien tratará de respetar la idea inicial.

El sistema de enseñanza planteado se organiza en materias divididas en tres secciones: Ciencias, Idiomas y Clásicas. Cada aula está destinada a una asignatura y los alumnos pasan de una a otra. Según esto, se realiza un edificio en altura y las secciones se separan por plantas que incluyen aulas, despachos y salas de reuniones de profesores y aseos. Se dispone una escalera central a la que se vinculan espacios de estar en cada planta; el espacio de comunicaciones se transforma en un lugar de encuentro e intercambio entre los alumnos[15].

15. Información extraída de la memoria del proyecto. Archivo General de la UNAV, fondo personal de Ortiz-Echagüe y Echaide.

La escuela compacta se generaliza en España en la segunda mitad de la década de los 60. El Colegio del Poblado Dirigido de Caño Roto en Madrid es otro ejemplo de la transformación de las orientaciones pedagógicas experimentada en España. Íñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro, autores de este Poblado Dirigido (1956-1963), plantean en el proyecto urbano tres pequeñas escuelas distribuidas en el conjunto. Ellos mismos se hacen cargo en 1966 de la construcción de la dotación escolar y, siguiendo las nuevas orientaciones, sustituyen las tres escuelas iniciales por una única de 73 grados distribuidos en cuatro plantas[16].

PRIMERAS CRÍTICAS

Sin embargo, este esquema recibe ya numerosas críticas poco después de inaugurarse los nuevos centros. Ortiz-Echagüe expone[17] los inconvenientes de la escuela compacta, señalados por la revista alemana *Baumeister* en un artículo de abril de 1970:

> "1. Excesiva preeminencia de las condiciones de flexibilidad y adaptabilidad del edificio que ha menudo redunda en perjuicio de los aspectos estéticos.
> 2. Elevado coste y posibles efectos psicológicos negativos sobre los alumnos de las instalaciones artificiales de iluminación, ventilación, etc.
> 3. Impacto psicológico sobre los alumnos de edificios de grandes dimensiones que tienden a tener ambiente de fábrica o taller.
> 4. Elevado coste de los sistemas de separación plegables, correderas o telescópicas.
> 5. Falta de preparación en el profesorado para sacar partido a edificios de este tipo, quedando inútiles muchas de sus instalaciones".

En España, en 1970 se promulga la Ley General de Educación, actualizando las necesidades y los contenidos docentes e incorporando las recomendaciones de la UNESCO. Esta ley resume la intensa investigación en materia de enseñanza llevada a cabo durante la última década. El Premio Nacional de Arquitectura de 1971 fija su atención en ella, de acuerdo con su tradición de servir de plataforma al progreso y la innovación con la elección de un tema de interés especial en cada convocatoria. En esta ocasión, de hecho, propone traducir a un lenguaje espacial los objetivos generales de dicha ley. Los resultados apuntan a direcciones diferentes. El primer premio presenta un esquema lineal compacto de tres alturas con una gran interrelación espacial determinada por la sección; las dos menciones, en cambio, plantean mallas de módulos espaciales de una planta que permiten gran variedad de usos. La línea de progreso de la arquitectura escolar se verá interrumpida en los años 70 debido a una crisis cultural generalizada[18].

DOS DÉCADAS DE EDUCACIÓN

Según lo dicho, en los años 50 y 60 la arquitectura escolar experimenta grandes cambios a nivel internacional. En España, la década de los 60 es la del desarrollo de los nuevos modelos. Se suceden planes de construcciones escolares que fomentan la construcción de nuevas escuelas, tanto públicas como privadas. La gran cantidad de centros de enseñanza realizados en este período ofrece un fértil campo de investigación a los arquitectos, y se consigue una importante evolución de la tipología mediante su análisis pluridisciplinar. El mismo César Ortiz-Echagüe diría[19]:

16. ÍÑIGUEZ DE ONZOÑO, Jose Luis y VÁZQUEZ DE CASTRO, Antonio, "Grupo escolar en el Poblado de Caño Roto", *Hogar y Arquitectura*, n. 89, 1970, pp. 94-105.
17. ORTIZ-ECHAGÜE, César, conferencia *Orientaciones actuales en edificios de enseñanzas*, op. cit.
18. BURGOS, Francisco, "Revolución en las aulas. La arquitectura escolar de la modernidad en Europa", *Arquitectura Viva*, n. 78, mayo-junio 2001, p. 21.
19. ORTIZ-ECHAGÜE, César, conferencia *Orientaciones actuales en edificios de enseñanzas*, op. cit.

> "Uno de los campos arquitectónicos en los que he tenido ocasión de trabajar más y de asesorar en muchas ocasiones ha sido éste de los edificios para la enseñanza. Y puedo afirmar que, en mis 20 años de actividad arquitectónica, ha sido el campo en el que he visto producirse más cambios en cuanto a los programas de necesidades".

Este período coincide con la apertura internacional de España que permite a los arquitectos completar su formación mediante viajes. La investigación sobre la arquitectura escolar traspasa también las fronteras en pos de una actualización necesaria. La tipología escolar requiere especialmente el conocimiento de las investigaciones pedagógicas internacionales por la responsabilidad que implica su relación con la formación de las nuevas generaciones. César Ortiz-Echagüe incidiría[20] en este aspecto:

> "Si tenemos en cuenta que sólo en España, para ganar la batalla de la educación, tenemos que levantar edificios para alojar 960.000 alumnos en los próximos 5 años con un coste de más de 30 mil millones de pesetas, podemos darnos idea de la importancia que tiene el que los arquitectos tengamos una orientación clara de lo que parecen ser las orientaciones pedagógicas actuales y, a ser posible, futuras, para tratar de conseguir que los edificios escolares sirvan lo mejor posible para realizarlas".

El espíritu investigador se generaliza y puede apreciarse la evolución de la tipología en este mismo sentido en la obra escolar de otros arquitectos como Martorell, Bohigas y Mackay y Miguel Fisac. Los arquitectos asimilan las referencias de otros países adaptándolas a la tradición y realidad españolas. Identifican las escuelas distribuidas en pabellones con su arquitectura de patios y asumen, más tarde, el modelo compacto con una complejidad espacial propia.

La principales influencias que recibe España en el campo de la arquitectura escolar provienen de Europa Central. Éstas llegan a través del popular libro de Alfred Roth, *The New School*, en sus diferentes ediciones, publicaciones como *Bausmeister* y *Werk* y los viajes de los arquitectos, entre los que resultan significativos los que realiza Ortiz-Echagüe. Pero esta influencia no se da de manera unilateral, se produce un intercambio de conocimiento que convierte estos viajes en viajes de ida y vuelta[21].

Mediante las conferencias que imparte en Suiza y Alemania, Ortiz-Echagüe actúa como embajador de la arquitectura española, labor que continua con la colaboración como corresponsal español en revistas extranjeras. Esta actividad le obliga a mantener un contacto frecuente con muchos de los arquitectos más destacados de la vanguardia española y, a su vez, le brinda la posibilidad de conocer los círculos profesionales europeos. Por tanto, Ortiz-Echagüe desarrollará un papel importante en el intercambio cultural de España y Europa. Traslada además a España, en su investigación sobre la tipología escolar, el debate internacional.

20. Ibid.
21. El Instituto Tajamar y el Colegio Retamar fueron publicados en las revistas *Bausmeister* y *Werk*. Instituto Tajamar: *Baumeister*, n. 6, junio 1967, pp. 739-741; *Werk*, n. 3, marzo 1969, p. 208. Colegio Retamar: *Baumeister*, n. 11, noviembre 1968, pp. 1298-1299; *Werk*, n. 5, mayo 1970, p. 344.