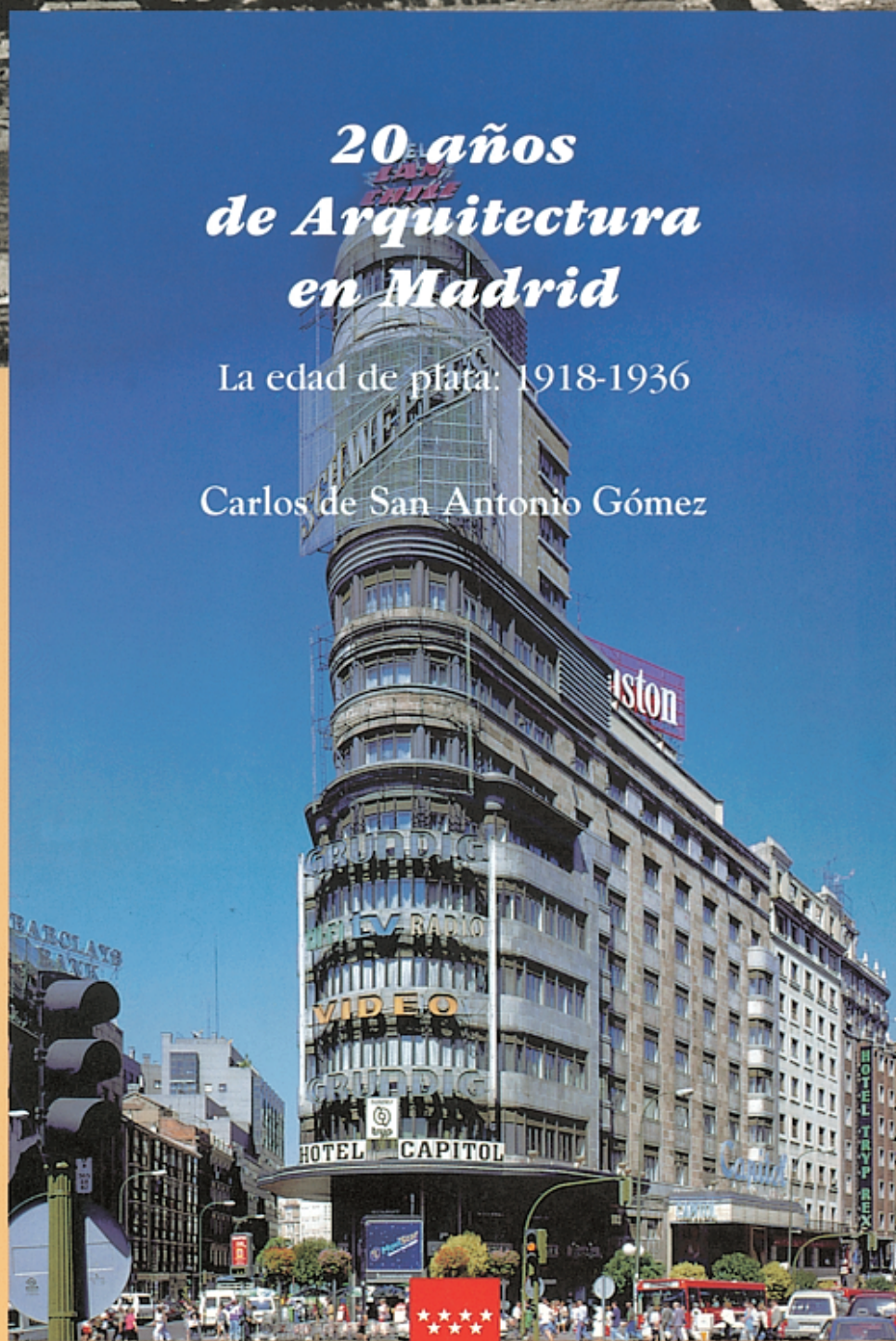


MADRID EN EL TIEMPO

*20 años
de Arquitectura
en Madrid*

La edad de plata: 1918-1936

Carlos de San Antonio Gómez



Comunidad de Madrid

M A D R I D E N E L T I E M P O

20 años de Arquitectura en Madrid

La edad de plata: 1918-1936

Carlos de San Antonio Gómez



Comunidad de Madrid

CONSEJERIA DE EDUCACION



Biblioteca Virtual
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Comunidad de Madrid

Dirección Editorial

Agustín Izquierdo

Gestión administrativa

Servicio de Publicaciones
de la Consejería de Educación y Cultura

Producción

Ilustración 10

Diseño de la colección

Rafael Cansinos

Fotografías:

Las ilustraciones de época proceden de la revista *Arquitectura*, de los fondos de la Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y del Archivo Municipal de Madrid. Las fotografías de actualidad son de José Manuel Hernández de Robles y Carlos de San Antonio. La de cubierta ha sido realizada por Eduardo Sánchez.

Dibujos de las viñetas:

Alejandro Scarpa

Impresión:

Imprenta de la Comunidad de Madrid

I.S.B.N.:84-451-1195-7 D.L.: M-40.022-1996

© Comunidad de Madrid, 1996
Consejería de Educación y Cultura
Secretaría General Técnica

© Carlos de San Antonio Gómez

Esta versión digital de la obra impresa forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión de encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

www.madrid.org/edupubli

edupubli@madrid.org

Presentación

La Comunidad de Madrid, en su afán por dar a conocer los distintos aspectos de nuestra región, incluye, dentro de su colección “Madrid en el Tiempo”, este volumen sobre la Arquitectura de Madrid de los años veinte y treinta. El autor hace un análisis historiográfico, desde unas coordenadas interdisciplinarias que superan la mera relación de edificios, para ensayar una visión global en un contexto cultural más amplio. Los años que comprende este estudio, 1918 a 1936, son de una gran actividad edilicia porque Madrid comienza su andadura como metrópoli moderna. Se sientan las bases del futuro desarrollo urbano con el Concurso Internacional de Ordenación de Madrid; se promueven grandes obras institucionales como los Nuevos Ministerios; dotaciones para la cultura como la Ciudad Universitaria o la Fundación Rockefeller; edificios para el ocio como los cines de la Gran Vía, el Hipódromo de la Zarzuela o la Plaza de Toros de las Ventas; conjuntos para la vivienda como la Casa de las Flores o las colonias del Parque-Residencia y El Viso; servicios urbanos como la Telefónica de la Gran Vía, los mercados de Olavide o de la Puerta de Toledo...

También son años de promoción de la ciencia y de la cultura a través de las conferencias de la Residencia de Estudiantes por la que pasaron, entre otros: Einstein, M. Curie, H. G. Wells, Valéry, Chesterton, Aragon, Marinetti, Max Jacob, Duhamel, Cendrars, Claudel, Tagore, Mauriac, Bernard Shaw, Keyserling, Keynes, Le Corbusier, Walter Gropius, etc.; las vanguardias artísticas, el grupo poético del 27, revistas tales como la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria* o *Arquitectura*.

Cuando Arquitectura, Arte, Historia, Literatura, Pensamiento..., se entrelazan, siempre resulta atractivo, con las necesarias cautelas, el reto de la analogía en una época tan rica para la

cultura madrileña y española como la que aquí se trata. Son los años de la llamada “Edad de Plata” en los que también en el debate arquitectónico se plantean cuestiones tales como la polémica entre tradición y modernización; el intento por definir lo “español”; el “populismo”; los albores del “regionalismo”; las vanguardias y el 27; sin olvidar que también es la época de la crispación social donde comienza a fraguarse la tragedia de la Guerra Civil.

GUSTAVO VILLAPALOS SALAS

Consejero de Educación y Cultura

**20 años
de Arquitectura
en Madrid**

A la memoria de mis padres

PRÓLOGO

El estudio de la arquitectura española en los años veinte y treinta presenta, entre otras muchas, una importante contradicción: cuando todavía colea la polémica mantenida por Lampérez y Rucabado sobre un posible estilo español o cuando Torres Balbás y Fernández Balbuena dirigen la mirada hacia la tradición –que no al pasado conservador– asumiendo soluciones constructivas avaladas por la arquitectura popular, hubo también quienes, de modo simultáneo, plantearon por primera vez la necesidad de normalizar la construcción, de estandarizarla (Amós Salvador en 1919, más tarde –ya en 1926– Lacasa, José María Muguruza; y, en torno a 1930, los catalanes del GATCPAC) buscando no sólo abaratar costos sino sentar las bases de una moderna arquitectura.

Frente a planteamientos tan dispares, y en un momento en el que el debate centroeuropeo estaba ya centrado, algunos –al estudiar la arquitectura española de la época– hicieron frente a la confusión estableciendo un sistema de compartimentos que, si no estancos, sí buscaban tener “identidad propia”, disociando temas y diferenciando problemáticas. Rechazando un panorama global que entendían como “desfasado en el tiempo” frente a la realidad europea (tampoco, por cierto comprobaron si aquel otro panorama era coherente en sí o, por el contrario, si al margen de las vanguardias, pervivían otros conceptos sobre la arquitectura), en su afán por trabajar sobre temas “modernos” ignoraron la historia como visión total del pasado y en lugar de atreverse a dudar optaron por la más reconfortante posición de afirmar. Durante años el mito de la vanguardia ha pesado demasiado en nuestra historiografía más reciente, y para quienes disociaron los proyectos del GATCPAC (o de algún arquitecto madrileño, andaluz, aragonés o gallego, que tanto da) de la discusión teórica mantenida en Europa, convendría recordar cómo la existencia de un proyecto aislado, descontextualizado de su medio cultural –fruto de un arquitecto que busca entender un modo de componer con nuevos materiales y ajustándose a un nuevo programa–, poco tenía en común con el debate planteado en una cultura alemana fragmentado, donde la preocupación fundamental fue cómo reconducir las partes

hacia una estrategia unitaria y coherente. Y prestando más atención hacia la pieza que hacia la cultura del momento, la idea misma de “vanguardia” quedaba limitada al mero valor del gesto y no al interés que pudiera tener una opción cultural.

El hecho formal de una arquitectura española “moderna”, alejada por fin del “ridículo pastiche” historicista, hizo creer a algún estudioso que bastaba un único ejemplo –tanto daba que fuese una obra o un arquitecto– para desarrollar trabajos locales remarcando la “similitud” de soluciones existentes entre la arquitectura de, por ejemplo, Le Corbusier y la del héroe local. Y este afán por estudiar lo que entendían como “brillante aproximación” de la vanguardia española de los años veinte y treinta a la arquitectura europea ha producido tal número de monografías y trabajos de historia local que podría pensarse que España fue centro de reflexión de arquitectura moderna, sin comprender que el estudio monográfico de un artista aislado –o de un ejemplo singular–, teniendo sin duda interés, debe servir para comprender de qué manera un arquitecto aislado, fuera del debate global puede entender la problemática (cuanto el oficio es capaz de interpretar un nuevo problema) pero que en absoluto significa que tal ejemplo pueda extrapolarse, presentándose como ejemplo de una cultura que por desgracia no existió.

Apoyándose en lo que a menudo se ha denominado –un tanto pretenciosamente– “lectura formal” de la vanguardia racionalista (y que, por lo general, no ha sido sino una grotesca clasificación etimológica) no solo se ignoraba conscientemente todo cuanto no confirmase hipótesis previas, sino que cualquier artículo o folleto que avalase los puntos de partida se valoraba ahora como auténtico documento clave, sin analizar la proyección que aquél pudo tener en su momento ni saber si el autor ejerció en su día la influencia determinante que ahora se le da. Construída, por la general, la historia de la vanguardia española a partir de anécdotas menores, sin matizar y diferenciar lo distinto que era “conocer y estar al tanto de una polémica” que participar creando opinión, pocos son los que se plantean el estudio de los años diez y veinte desde el hecho de que su arquitectura fue confusa, contradictoria y no siempre brillante.

Olvidando cómo el conjunto de las fuerzas existentes reflejan la contraposición cultura/civilización, el estudio de las “vanguardias” debería hoy plantearse dentro de un marco global, teniendo presente las tensiones existentes entre tradición y modernidad (entendida como reivindicación de lo efímero), entre Cultura y moda. Desde que Flores y Bohigas publicaran sus primeros estudios sobre la arquitectura del primer tercio de siglo, el tiempo y un importante número de trabajos han

ayudado a matizar qué eran los árboles y qué era el bosque: por ello, superando el carácter unívoco de las monografías sobre la vanguardia, entiendo que se ha cubierto ya una etapa y los trabajos que se planteen a partir de ahora deben tomar un rumbo distinto: en lugar de ahondar en lo particular, deberían ser capaces de ir hacia lo general; en lugar de continuarse las monografías sobre arquitectos de cuarta o quinta fila, el embate debería ser doble: en primer lugar, buscar comprender como un todo la compleja situación cultural existente entre el 98 y los años anteriores a la guerra y, diferenciando los problemas, buscar establecer conexiones entre ellos; en segundo lugar, afrontar las monografías de auténtico interés, estudiar los escasos arquitectos o grupos de vanguardia que realmente se presentaron como opción cultural y constatar, en este sentido, cuánto sus posiciones pudieron ser comprendidas —que no compartidas— y cuánto su debate tuvo proyección fuera del grupo cerrado y limitado que constituían. Y es precisamente en este sentido en el que el trabajo de Carlos de San Antonio sobre la Revista *Arquitectura* de Madrid se convierte en ejemplar; preocupado por entender un entero periodo que va más allá de la reivindicación de la modernidad, que no coincide exactamente con el lapso que Flores definiera como “Generación del 25”, la reflexión que aquí se presenta abre puertas para comprender cuáles fueron las contradicciones, por suscitar dudas y no por el estéril papel de intentar resolverlas.

Podría, ciertamente, plantearse este prólogo como elogio al papel que las revistas de arquitectura jugaron en el panorama cultural de los años veinte o treinta: distinta, en este caso —al ser revista de un Colegio de arquitectos— de obras literarias como *Lola*, *El Mono Azul* o incluso *La Gaceta Literaria*. El estudio de la revista *Arquitectura* sirve para comprender —a través incluso de personajes clave como Torres Balbás primero, luego Moreno Villa y por último Mercadal o Lacasa— tanto el ambiente cultural madrileño de la época como las contradicciones y tensiones existentes en la arquitectura. A través de *Arquitectura* aparece un todavía desconocido Torres Balbás —sin duda las reseñas de libros que publica, firmando con una simple T, son el punto de partida de la crítica arquitectónica española—, intuímos lo que fue el mundo de las tertulias de arquitectos, cual el debate sobre las experiencias alemanas o vienesas: pero también entrevemos la personalidad de quienes la dirigieron y de quienes en ella colaboraron.

Carlos de San Antonio ha entendido que importa más adentrarse en los problemas que no glorificar las respuestas; ha comprendido la necesidad de ahondar en las contradicciones, en exponer los enfrentamientos y valorar cuáles fueron los

debates que extrapolar las certezas; calibrar el origen de cada actitud y cómo se desarrolló, viendo en síntesis no sólo cada respuesta dentro de un contexto sino matizando las diferentes actitudes, porque a menudo los planteamientos (que no las respuestas) fueron similares: que, en síntesis, al igual que en su día se diferenciara entre qué era vanguardia y qué era experimentalismo, ahora es necesario retomar los textos de Manhein para diferenciar qué es el pensamiento conservador y qué es el estudio de la tradición.

Sin duda se argumentará, a lo anterior, que la arquitectura española entre 1898 y 1939 no fue intelectualmente tan potente ni hubo tantas actitudes distintas: particularmente, no lo creo. Fenómenos culturales como la revista *Mirador* de Barcelona o la *Residencia de Estudiantes* en Madrid jugaron un papel difusor de las inquietudes del momento similar al que tuvo *Arquitectura*, la revista publicada por la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid: testimonios de una cultura plural y abierta, bien distinta por cierto a publicaciones militantes y partidistas como AC. En este sentido, la actitud desarrollada por quienes dedicaron su tiempo a buscar “pruebas” que confirmasen una línea ha ocultado una realidad: por causas que desconozco, por ejemplo, la historiografía catalana ha olvidado contextualizar —no digo estudiar, sino explicar su rol dentro de un debate cultural— arquitectos como Rubio i Tuduri, Benavent, Goday o Giralt Casadesus, del mismo modo que la historiografía madrileña tampoco ha estudiado arquitectos como Amós Salvador, Torres Balbás, Gustavo Fernández Balbuena o Sánchez Arcas siendo además imprescindible replantearse —como acertadamente apunta Juan Antonio Cortés— estudiar de nuevo las figuras de Gutiérrez Soto y Zuazo.

Comprender y explicar cuál fue la realidad de casi veinte años de arquitectura madrileña es entonces la pretensión de este trabajo.

CARLOS SAMBRICIO
*Catedrático de Historia de la Arquitectura
 de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid*
The Getty center for the history of art and the humanities.
 Santa Mónica, California, Abril de 1996

INTRODUCCIÓN

En los últimos años los estudios sobre teoría, crítica e historiografía del arte y de la arquitectura vienen siendo objeto de una atención cada día mayor. Nos encontramos en una época de dudas y escepticismo cultural en la que la investigación se dirige –como señala el Prof. Carlos Montes Serrano– “hacia el estudio de los “orígenes” de aquellas corrientes culturales, críticas o metodológicas que iluminan un determinado periodo artístico. Este “retorno a los orígenes” siempre ha supuesto la búsqueda –más o menos consciente– de una garantía de renovación, de una posible guía hacia el futuro; implica repensar lo que se hace habitualmente, en un intento de renovar la validez de las acciones o principios especulativos de uso cotidiano”¹.

La presente situación se explica por la toma de conciencia, por parte del crítico y del historiador, de la necesidad de lograr una mayor perfección en su trabajo investigador. La historia nos demuestra que la madurez de toda disciplina científica exige plantearse la validez de los métodos empleados, las cuestiones y problemas objeto de estudio, los enfoques críticos o analíticos, etc. Estos han sido los criterios de toda una serie de estudios historiográficos acometidos en los últimos años en relación a la Historia del Arte y de la Arquitectura.

En estas coordenadas hay que enmarcar el libro que el lector tiene ahora en sus manos, en el que vamos a estudiar un aspecto importante de la Historia de la Arquitectura en Madrid, entre los años 1918 a 1936, a través de la Revista *Arquitectura*². Este volumen es el resultado de un trabajo de investigación mucho más amplio que realicé con motivo de mi Tesis Doctoral³. Naturalmente, aunque la estructura es la misma, se han suprimido, en aras de una mayor facilidad de lectura, aquellos aspectos más en consonancia con el ámbito académico

El título elegido para este trabajo, responde a una doble lectura de la palabra “Arquitectura”. De una parte, hablamos de un término en su acepción común; es decir, de la Arquitectura de Madrid: de su realidad edilicia, de sus protagonistas y de sus ideas, escritos, debates. De otra, del significado bibliográfico que el vocablo adquiere por su grafismo en letra cursiva; esto es, de la Arquitectura de Madrid narrada en –o a través de– la Revista *Arquitectura*.

No se trata tan sólo de realizar una exposición de lo tratado en la Revista en ese periodo, ni de hacer una historia de la Arquitectura madrileña con fechas, nombres y acontecimientos tal como aparecen en la revista; ni siquiera de hacer patentes las materias tratadas y los autores que intervienen. Se trata, más bien de estudiar, a través de sus páginas, la ideología arquitectónica implícita en esas obras, materias o autores. Es decir, nuestro interés se centra en el cuerpo de ideas y problemas –de índole estética, artística, arquitectónica o constructiva– que se van reflejando a lo largo de los sucesivos números de la Revista.

Todas estas ideas las hemos relacionado con conceptos análogos de las diferentes esferas de la cultura, del pensamiento y de la literatura en lo que se ha denominado como la “Edad de Plata” española. Esta es la razón del subtítulo del presente volumen, apropiándonos de un término que por analogía también podemos aplicárselo a la Arquitectura. De hecho, Carlos Flores acuñó el término “Generación del 25” para referirse a los arquitectos que protagonizaron los episodios más brillantes de la arquitectura madrileña de esa época haciendo un paralelismo con la Generación del 27.

La “Edad de Plata”⁴, frase que designa el rico proceso cultural que abarca, aproximadamente, desde principios de siglo hasta la Guerra Civil, comprende el declive del ideal radical-modernista, la expresión del Regionalismo, el Regeneracionismo, el Novecentismo, la Vanguardia y la Generación del 27. Esos mismos términos usamos cuando nos referimos a la ideología, al espíritu y a las obras de los arquitectos. Las dos fechas que enmarcan el estudio –1918 y 1936– corresponden al primer y último número de la Revista. En la primera, aún suenan los ecos de las doctrinas del 98, por lo que también aparecen conceptos tales como el “casticismo” unamuniano o la “procupación” por España.

Así quedan ampliamente recogidos: el debate entre tradición y modernización; el intento de definición de la “esencia nacional” y su término análogo “arquitectura nacional”; la marcada tendencia al *populismo* con la “arquitectura popular”; los albores del “regionalismo” y su tradición arquitectónica; las vanguardias y sus “ismos” con sus homónimos en la Arquitectura; y el 27, y su alejamiento de la vanguardia, con lo que hemos llamado “Clasicismo moderno: Arquitectura sin vanguardia”.

Se ha considerado asimismo el contexto social y político de la época, al tener en cuenta la ideología y la filiación cultural de los redactores, la mayoría de los cuales pertenecían al ámbito de la Institución Libre de Enseñanza. Su ideal rege-

neracionista se traducía en un intento por catalogar y recuperar el patrimonio monumental español, a la vez que se procuraba importar las nuevas corrientes arquitectónicas europeas y americanas.

Las ideas y problemas que refleja *Arquitectura* o bien se planteaban en el ambiente arquitectónico del momento y, por eso, la Revista los recogía; o bien ella misma los originaba en el debate crítico de su redacción. Cabría decir, en resumen, que la Revista fue un perfecto «catalizador» de la ideología arquitectónica de aquel periodo, pero también el «caldo de cultivo» de nuevos problemas o preocupaciones de esa índole. De ahí que podamos decir que el estudio y análisis historiográfico de *Arquitectura* nos permite, en cierta forma, averiguar el debate crítico de la Arquitectura madrileña en esos años y, por extensión, española, ya que lo que se escribía en Madrid repercutía en el resto de España. Este debate vertebra sus casi siete mil páginas publicadas que son, por sí mismas, documentos inestimables de nuestra historia, testigo vivo de polémicas y discusiones, de informaciones y opiniones de cada uno de los temas que preocupan en un periodo crucial de la Historia de la Arquitectura.

Por otra parte, la revista es, indudablemente, un reflejo bastante adecuado para entender el momento arquitectónico concreto en sus aspectos figurativos. Es evidente, que si bien cabe apuntar algunas omisiones de arquitectos u obras significativas; en el conjunto de sus páginas quedan reflejadas las opciones estilísticas imperantes, su evolución, puesta en crisis y sustitución gradual por maneras de hacer presentes en el ambiente arquitectónico europeo.

En este momento cabría preguntarse el por qué de la elección de una revista como *Arquitectura*. Ya desde los años veinte, las revistas de arquitectura han sido medios de polémica, de consumo de imágenes, de difusión de ideas con una agilidad cada vez mayor. Las revistas influyeron notablemente en la oficialización de las vanguardias, en la difusión y muerte del estilo internacional, en la creación de nuevas modas. Son, en fin, como cualquier otro periódico o revista, un medio de propaganda que crea opinión y en definitiva que hace historia aunque, muchas veces, es la historia culterana e interesada que ciertos grupos presentan y no la real de la calle: la historia oficial frente a la historia real.

Precisamente, a nuestro juicio, el interés de *Arquitectura* estriba en que no es una revista de tendencia como lo fue por ejemplo AC órgano del GATEPAC. *Arquitectura* recogió en sus páginas todo tipo de opiniones e informaciones. Ese eclecticismo, esa diversidad hacen que *Arquitectura* sea una ocasión única para

conocer el estado de la Arquitectura en Madrid. El eclecticismo de la Revista no hay que entenderlo en sentido peyorativo –según el concepto heredado del Movimiento Moderno– sino en línea con la mejor tradición del periodismo arquitectónico desde sus orígenes allá por el año 1840.

Si *Arquitectura* hubiera sido una revista de tendencia no hubieran aparecido en sus páginas, a la vez, artículos con la profundidad de Torres Balbás o de Vicente Lampérez, junto a obras de Rucabado y de artículos de Gropius, Le Corbusier o Van Doesburg por citar algunos ejemplos representativos. Leyendo sus páginas, amenas, bien compuestas, y con una cuidada impresión, es fácil aproximarse a una historia real de nuestra arquitectura. Profesionales de prestigio llevaron a cabo la empresa. Profesionales de mentalidad abierta que aun militando en posiciones de vanguardia, supieron abrirse a opiniones contrarias a las suyas y esto es lo que explica la diversidad de información. Esta labor es reconocida incluso por autores como Tafurri: “muchos arquitectos progresistas madrileños se agruparon en los años veinte en torno a la revista *Arquitectura*, en la que colaboran, en particular después de 1927, los representantes más avanzados de la cultura europea”⁵.

También podríamos haber estudiado *Arquitectura y Construcción* o *La Construcción Moderna*. Sin embargo, hemos analizado *Arquitectura* por ser ésta la revista que marca la *línea divisoria* con la que comienza una nueva etapa del periodismo arquitectónico en España a partir de 1918. *Arquitectura* –dice Isac– “aunque no pueda considerarse que rompa con la tradición historicista y ecléctica del periodismo anterior, (...), sus páginas sirvieron para difundir las ideas de una nueva arquitectura basada en supuestos funcionalistas”⁶.

El análisis realizado sobre la Revista *Arquitectura* hemos pretendido que se apoye en criterios objetivos alejados de las opiniones subjetivas y de los lugares comunes de cierta historiografía tradicional. Hemos acudido a los escritos de los arquitectos más reconocidos, que son los que publicaban en la Revista, para que sean ellos los que marquen la pauta de la narración. Nosotros nos hemos limitado a enhebrar el argumento, a buscar la urdimbre que soporta el peso del relato.

El volumen de datos, nombres, lugares, conceptos de los dieciocho años estudiados requerían un tratamiento específico, una medición exhaustiva que nos suministrara la información que diera, a la totalidad de esta investigación, la fuerza de lo objetivo, la frialdad de las cifras sobre las que se fundaran posteriores comentarios teóricos, críticos e historiográficos. Para ello, en la investigación original –no recogida en estas páginas–, seguimos el modelo hipotético deductivo, con unas

hipótesis de partida y una clasificación de los artículos por temas que facilitaron el tratamiento informático de la información. Se aplicó además, para mayor rigor del Análisis Bibliométrico, uno de los modelos matemáticos de la moderna bibliometría: La Ley de Lotka. Este modelo se verificó en la Revista, lo cual supone una garantía de científicidad⁷.

Para terminar, quisiera agradecer al profesor Carlos Montes Serrano su ayuda constante y desinteresada en la dirección de este trabajo, al profesor Carlos Sambricio por haber tenido la amabilidad de prologar el libro y por sus valiosas sugerencias. Asimismo, es preciso recordar a los profesores Javier Seguí de la Riva, Julio Vidaurre Jofre y Mariano González Presencio de la Universidad Politécnica de Madrid, Manuel Baquero i Briz, de la Universidad Politécnica de Cataluña, y Juan Miguel Otxotorena Elicegui de la Universidad de Navarra que conocieron previamente el texto. También quiero mencionar mi agradecimiento al Colegio de Arquitectos de Madrid por las facilidades que me han dado para la consulta y reproducción fotográfica de la revista *Arquitectura*; y, en general, a todos los que con su aportación de cualquier tipo, han contribuido de una u otra manera a la publicación de esta obra, especialmente a la Comunidad de Madrid por su encomiable labor de difusión de la cultura en el ámbito de nuestra ciudad.

C. de S. A.

NOTAS

- ¹ MONTES SERRANO, Carlos, *Teoría, Crítica e Historiografía de la Arquitectura*, (1985), p. 1.
- ² *Arquitectura* es el órgano oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid.
- ³ Llevaba por título: *La Revista Arquitectura: 1918-1936*. El director de la Tesis fue el Prof. Carlos Montes Serrano, Catedrático de Análisis de Formas de la Universidad de Valladolid.
- ⁴ Véase MAINER, J. Carlos, *La Edad de Plata*, (1975).
- ⁵ TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Arquitectura contemporánea*, (1980), p. 272.
- ⁶ ISAC, Angel, *Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919*, (1987), p. 277.
- ⁷ Junto a los tradicionales métodos de investigación han surgido en los últimos años una amplia gama de estudios sobre la ciencia que completa la historiografía clásica. Hemos tratado de hacer en el análisis de *Arquitectura* lo que se viene llamando “ciencia de la ciencia”, que es –como señala el Prof. López Piñero– el “intento de aplicar los recursos de la ciencia a un análisis de la ciencia misma, de nivel y significación diferentes a los estudios humanísticos y filosóficos a que ésta es habitualmente sometida” Este análisis estadístico y bibliométrico se hace precisamente con la intención de objetivar esos estudios que López Piñero ha llamado “humanísticos” por contraposición a los puramente científicos propios de las ciencias experimentales.
- El análisis bibliométrico es un método documental que ha alcanzado un importante desarrollo en las últimas décadas como un capítulo más de la Documentación científica. Se caracteriza por utilizar modelos matemáticos, superando el nivel de la estadística bibliográfica tradicional que es solamente un punto de partida.
- Véanse LOPEZ PIÑERO, José María, “Prólogo” al libro de PRICE, D.J.S., *Hacia una ciencia de la ciencia*, (1973); LOTKA, A.J., (1926) “The Frequency Distribution of Scientific Productivity”, *J. Washington Acad. Sciences*.

I

Estudio preliminar

El debate arquitectónico previo a la
fundación de *Arquitectura*

Arquitectura: una revista de arquitectura



FOTOGRAFÍAS EN BLANCO Y NEGRO

Para que el lector perciba la información gráfica tal como se transmitió en esos años, se ha procurado que, salvo algunas excepciones, todas las fotografías en blanco y negro sean de la época.



EL DEBATE ARQUITECTÓNICO PREVIO A LA FUNDACIÓN DE ARQUITECTURA

Para analizar el debate arquitectónico en torno al nacimiento de “*Arquitectura*” necesitamos remontarnos, aunque sea brevemente, al complejo siglo XIX, sin pretender por eso hacer una historia de la arquitectura de ese periodo. Nos proponemos incidir únicamente en aquellos aspectos que consideramos necesarios para comprender mejor el desarrollo del pensamiento arquitectónico expuesto en las páginas de la revista, deteniéndonos especialmente en la idea de la arquitectura “nacional”.

1. Europa: La crisis del Clasicismo, la vuelta a la Edad Media y el Eclecticismo

En el siglo XIX se produce la crisis del clasicismo, entendido como sistema universal de pensamiento que se materializaba, en la arquitectura, en los postulados vitruvianos difundidos por la Academia. La caída del Imperio Napoleónico precipita la situación llegando la agonía del modelo universalista greco-romano.

Anteriormente, en el siglo XVIII, encontramos precedentes de la crisis del clasicismo en el movimiento “pintoresquista” inglés, movimiento estético que sitúa el problema del gusto en la órbita de la imaginación, de las sensaciones o de los sentidos. Como señala A. Tzonis y L. Lefaivre el “pintoresquismo” es el primer movimiento regionalista ya que expresaba el espíritu propio del lugar, del paisaje inglés, frente a la rigidez de los jardines clásicos. “La composición pintoresca se convirtió en una imagen de la naturaleza y, metafóricamente, de la sociedad, en su estado más bello y primitivo”¹. El desarrollo de las tesis pintorescas hace posible el *Gothic Revival* que, en el setecientos, anticipa el movimiento neogótico europeo que Benevolo sitúa a partir de 1830². El *Gothic Revival* constituye un fenómeno particular inglés porque en ningún otro país las tradiciones medievales se habían conservado con tanta fuerza, por lo que la rehabilitación del gusto por la arquitectura gótica no

supuso grandes dificultades. Es más, “la arquitectura gótica ofrecía todos los componentes del gusto pintoresco, pues respondía a la visión que de ella se tenía como producto de la Naturaleza, y además estaba envuelta en poéticas veladuras del tiempo y el misterio”³, notas que divergen claramente de la estética clásica.

Como es de todos conocido, el movimiento romántico produce la ruptura de la uniformidad clasicista con su interés por la Edad Media. Aunque el Romanticismo tuvo, en cada país, diferentes formulaciones, el resurgir de la Edad Media era, como veremos, el común denominador en todos ellos. A partir de 1815, los románticos se consideraron llamados a renovar la sociedad, la política, la cultura y la arquitectura europea. Son características del movimiento romántico: “combatir el exclusivismo del dogma clásico; establecer la superioridad del sentimiento, de la imaginación, y de las facultades del genio, sobre cualquier sistema normativo; indagar en los orígenes nacionales de las distintas culturas, para marcar la singularidad de cada pueblo o nación; procurar la recristianización de la sociedad; y establecer la relatividad de la Historia”⁴. El interés por la Edad Media conlleva el resurgir de la arquitectura gótica como genuino producto de la época y síntesis perfecta de su espíritu. El movimiento neogótico surge entonces, por toda Europa, con fuerza inusitada en oposición al agotado neoclasicismo.

Curiosamente, la arquitectura gótica es considerada como la arquitectura genuinamente nacional de países tan opuestos, en todos los sentidos, como Inglaterra, Francia, Alemania y España. En Inglaterra, como quedó dicho anteriormente, el gótico era un *survival* o una continuidad histórica, vitalizada por el *Gothic revival*. Sin embargo, “igual que sucede en otros países europeos, en Inglaterra, entre 1830 y 1850, el debate sobre las cualidades del gótico se centró en dos cuestiones: el carácter nacional de la arquitectura gótica y su naturaleza cristiana”⁵. Cuando el viejo palacio de Westminster es destruido en 1834 por un incendio, se convoca un concurso para construir la nueva sede del parlamento. Se prescribe que el edificio ha de ser en estilo gótico por considerarlo un “estilo nacional” y así lo construye Charles Barry.

También se restauran y amplían en estilo gótico numerosos edificios medievales como el St. John’s College de Cambridge o el castillo de Windsor. A partir de 1818 con la creación de la Church Building Society, se construyen en estilo gótico una serie de iglesias en Londres y en otras ciudades. La elección del gótico no es por casualidad, se debe a la convicción de que este estilo responde mejor que el grecorromano, de origen pagano, a las necesidades del culto cristiano. Tal convicción



K. F. Schinkel: Iglesia
Friedrich-Werder, 1828.

tiene su principal promotor en A.W.N. Pugin (1812-1852), colaborador de C. Barry en el Parlamento que se convirtió al catolicismo dejando de ser anglicano. La grandiosidad estética de la liturgia católica bajo los muros de las catedrales góticas es, según afirma Schenk, uno de los motivos por los que la religión católica atraía a los románticos⁶.

En Alemania también se considera al gótico como un estilo nacional, especialmente desde la impresión que le produjo al joven Goethe la catedral de Estrasburgo que plasmó en su famoso escrito *Von Deutscher Baukunst* publicado en 1772. El ensayo tenía un carácter militante y entusiasta: “Una sensación de plenitud y grandeza llenó mi alma, una sensación que, compuesta de un millar de detalles armonizadores, podía saborear y disfrutar, pero de ningún modo enten-

der o explicar... Esto es arquitectura alemana, es la nuestra... brotando de la recia y áspera alma alemana”⁷. El acontecimiento que marca el hito del revivir de la Edad Media fue la conclusión de la catedral de Colonia cuyos trabajos comenzaron en 1840. Después de la victoria sobre Napoleón se pensó que la mejor manera de perpetuar el acontecimiento y de paso consolidar los ideales de la unificación alemana era concluir la catedral. El esfuerzo colectivo haría posible llevar adelante la empresa, de esta forma se reproducían, casi literalmente, las condiciones sociales y espirituales del medievo. Paralelamente se construyen multitud de edificios de estilo gótico en todo el país.

En Francia la obra de Chateaubriand (1768-1848), *El genio del Cristianismo, o bellezas de la religión cristiana*, publicada en 1802, marca el inicio mejor elaborado del medievalismo de ese país. Sus objetivos eran claros: “liquidar la herencia de la Razón, condenar el culto de la Antigüedad greco-romana, resacralizar la sociedad para combatir el laicismo revolucionario, y sustituir el “bello ideal” del clasicismo pagano por el “bello moral” del arte gótico cristiano”⁸. Para Chateaubriand no hay otra época en la historia en que se dé mejor la conjunción entre pueblo, sociedad, religión, arte y cultura. Su interés por las ruinas influyó en la difusión en Francia del

interés por la arqueología que ocupó, hacia 1830, un papel importante en la cultura francesa, y que caracterizó de un modo particular la recuperación de la Edad Media en ese país. De hecho la arqueología suscitó en toda Francia una fiebre restauradora de antiguos monumentos con unos resultados dudosos⁹.

Con las restauraciones se resucitaban los edificios de la Edad Media de la mano de los Vitet, Lassus, Didron, Viollet-le-Duc... Enorme transcendencia tuvo la restauración de Notre-Dame de París proyectada por Viollet-le-Duc y Lassus en 1843. A partir de ese momento y, pese a la oposición de la Academia, se construyen por toda Francia buen número de casas privadas y edificios religiosos en estilo gótico. El gótico es considerado en Francia, igual que lo fue en Inglaterra, el estilo idóneo para construir iglesias; en 1852 se construyen en el país más de cien en ese estilo¹⁰. Como ya hemos indicado, el gótico era considerado como el verdadero arte nacional francés: “¿Por qué ir a buscar un arte extranjero cuando tenemos un arte nacional, esencialmente francés por su genio, por su forma y su construcción?... Para nosotros, el arte gótico es un lenguaje enteramente completo y el único que un artista francés debe emplear para expresar sus ideas”¹¹ Lejos de ser una reliquia



Viollet le Duc: Modelo de iglesia gótica.

admirable era el camino a seguir: “¿No es más natural apropiármolo, desarrollarlo y completarlo, para ponerlo en relación con todas las nuevas necesidades de la sociedad actual?”¹².

En 1846 se origina en Francia una fuerte controversia, entre góticos y clásicos, con ocasión de la publicación de un *Rapport Officiel* redactado por Raoul Rochette, secretario de la Académie des Beaux-Arts, sobre la conveniencia de aplicar el estilo gótico en la arquitectura del siglo XIX; y las replicas que le hacen Lassus y Viollet-le-Duc¹³. Nos referiremos a dos aspectos de esta polémica: lo doctrinal y lo constructivo. Previamente recordamos que el modelo de sociedad era lo que se ponía en el tapete, los góticos apelarán a los sentimientos populares, nacionales y liberales, haciendo

frente a los atributos característicos del clasicismo aristocrático, conservador e internacionalista. El revivir del gótico no era solo un sistema para poner coto a la decadencia arquitectónica, sino un poderoso instrumento de regeneración social, porque la arquitectura es un reflejo del pensamiento de una época: una sociedad moralmente sana como lo fue la Edad Media produjo una arquitectura sana.

El contenido doctrinal de la polémica se centraba en que, según la Academia, no era viable acudir a la Edad Media, en busca de fórmulas artísticas, para solucionar los problemas de una sociedad Moderna en continuo progreso: “Pero, ¿se puede quizá retroceder cuatro siglos, y ofrecer una arquitectura nacida de las necesidades, costumbres y hábitos de la sociedad del siglo XII, como plasmación monumental de una sociedad que tiene sus propias necesidades, costumbres y hábitos?”¹⁴. Viollet-le-Duc responde que el lenguaje clásico también procede de la imitación de modelos todavía más lejanos, en el tiempo, en el lugar, en el clima y en los materiales, siendo, por tanto, un arte extranjero. La única vía posible para regenerar la arquitectura es la “modernización” del gótico adaptándolo a las necesidades de la vida moderna. Recordemos al respecto que la simple copia de la arquitectura gótica fue repudiada por Viollet-le-Duc y sus más significativos seguidores como ya lo había sido por Goethe, Pugin y Chateaubriand aunque no por Ruskin, aunque como es lógico la copia servil fue lo que más proliferó. La Academia no podía tolerar la “imitación” del gótico aunque, paradójicamente, era lo que ella hacía con el vitruvianismo.

Lo doctrinal se apoya en lo constructivo. La Academia rechaza el principio de imitación del lenguaje gótico basándose en una aparente ininterrumpida tradición clásica a lo largo de los siglos, que ha sido posible, por la completa identificación entre formas clásicas y racionalidad constructiva. La lógica constructiva, con los materiales y procedimientos empleados, es propia del lenguaje clásico. Los góticos opinan todo lo contrario; para Viollet-le-Duc, el gótico no tiene nada de misterioso, es más, el sistema constructivo ojival tiene mayores cualidades mecánicas y es más propio para el empleo del hierro.

Como hemos visto estas disputas, entre góticos y clásicos, no dejan de ser inútiles y se agotan por sí mismas en discusiones que no concluyen en la victoria de una u otra tendencia, especialmente cuando la propia Academia empieza a dudar de sus convicciones. En efecto, en el *Rapport Officiel* antes mencionado, Raoul Rochette atacaba al movimiento neogótico especialmente por su pretendido propósito de adoptar, con carácter exclusivo, un estilo del pasado para solucionar el

presente. “No hay, decía, tanto para las artes como para las sociedades, más que un medio natural y legítimo de producirse: éste es el de pertenecer a su siglo, vivir con las ideas del mismo, apropiarse todos los elementos de la civilización que encuentran a la mano; y crear obras que les sean propias, tomando en lo pasado y escogiendo en lo presente todo cuanto pueda servir a su uso”¹⁵. Este texto no era ni más ni menos que un reconocimiento explícito del eclecticismo, al no estar seguro ni siquiera de sus propias convicciones de exclusivismo clasicista. Poco a poco la Academia adopta el eclecticismo y en su nuevo programa de enseñanza “los estilos se consideran hábitos contingentes, y cualquier pretensión de exclusivismo se considera superada... El eclecticismo ya no se interpreta como una posición de incertidumbre, sino como propósito deliberado de no encerrarse en una formulación unilateral, de juzgar cada caso, de manera objetiva e imparcial”¹⁶.

En consecuencia, a partir de ese momento los arquitectos no se quedan solo con estas dos alternativas: el románico, el bizantino, el egipcio, el árabe, el renacimiento..., cualquier estilo del pasado puede encerrar una enseñanza en la que se puede aprender. No olvidemos que por esas fechas ven la luz numerosas obras que difunden arquitecturas árabes, persas, egipcios... y aparecen también las primeras historias universales de la arquitectura como la de Gailhabaud¹⁷. Llega así el triunfo del eclecticismo como aptitud propia de la segunda mitad del siglo XIX. La polémica entre góticos y clásicos termina como la controversia literaria entre románticos y clásicos en un compromiso ecléctico ya latente, en el ámbito del pensamiento, desde el siglo XVIII. La disponibilidad de múltiples opciones estilísticas acabará poniendo en crisis el sistema exclusivo y universal del clasicismo.

El Romanticismo, por tanto, actuó como detonante para la disolución del clasicismo y la pérdida de su valor universal, permanente y exclusivo; a partir de ese momento los códigos estéticos clásicos se relativizan dejando de tener un valor absoluto. Con el presente en crisis, lo que se produce a lo largo del siglo XIX, como opción metodológica, es la vuelta al pasado en busca de ideales que sienten las bases de la arquitectura del futuro. Las distintas posibilidades del retorno al pasado determinan la coexistencia de opciones contrapuestas, y las contradicciones aparentes que, desde el punto de vista de la unidad de estilo, se dan en el siglo XIX no son más que manifestaciones de un mismo fenómeno: el Eclecticismo que tiene sus fundamentos filosóficos en Victor Cousin. Para éste, la filosofía moderna debe fundarse en el reconocimiento de la libertad del individuo para elegir lo mejor de cualquier sistema filosófico por encima de los exclusivismos. La verdad no es absoluta, cada sistema tiene su verdad.

El Eclecticismo, como doctrina filosófica y arquitectónica, no podía satisfacer a nadie y a finales del siglo entra en una profunda crisis. La renovación de la cultura arquitectónica que había iniciado el medievalismo, aunque formalmente convencional, sirvió, según Benevolo, de soporte para las experiencias innovadoras de Morris, de Richardson, de Olbrich, de Mackintosh, de Berlague y de Wright¹⁸. Frente al Eclecticismo alzan sus voces, entre otros, Pietro Selvatico, Camilo Boito y Otto Wagner denunciando su irracionalidad. Estamos así en los albores de las vanguardias del siglo XX.

En resumen, la crisis del clasicismo supone la crisis de una época y de un sistema. La apertura hacia la nueva arquitectura que llegaría con el Movimiento Moderno no se ve de momento. Se busca en el medievalismo como los románticos o en cualquier estilo del pasado como los eclécticos, originando los diversos historicismos que producen así la condición ecléctica propia del siglo XIX. El medievalismo se agota en su lucha contra la Academia y ocupan su lugar el Modernismo y los sucesivos movimientos de vanguardia que culminan con el Movimiento Moderno. Así al clasicismo universalista sucede, momentáneamente, como reacción, una vuelta al lugar, a la región, a la nación a través de los historicismos nacionales y regionales para acabar, también como reacción, en un nuevo estilo universal o internacional: el Movimiento Moderno y su difusión en el Estilo Internacional. El Movimiento Moderno rompe con la geografía e historia local, considerando a la vez unos factores que nunca se tuvieron en cuenta. El concepto de belleza clásico con sus diversas manifestaciones estéticas es sustituido por un lenguaje formal resultante de los nuevos valores técnicos, económicos, sociales y funcionales. Aparece, aunque sin pretenderlo, una nueva estética –la estética racionalista– y por tanto un nuevo estilo cuyo origen, paradójicamente, es el no tener estilo.

2. Influencia en España de estas ideas

En España se sigue, puntualmente y a remolque, el discurrir de las ideas del debate arquitectónico europeo. También los románticos pretenden en el revivir de la Edad Media la regeneración moral y artística del país. El recurso a la arquitectura gótica, que como hemos visto tuvo lugar en los países europeos, tiene su réplica española en las ideas vertidas en los discursos leídos en la Academia de San Fernando por el Marqués de Monistrol y por Pedro de Madrazo. El primero concibe el gótico a la manera

de Pugin Ruskin o Chateaubriand, es decir en lo que representa simbólicamente ya “que sólo sobre un firme soporte ético, cristiano, podía fundarse la buena arquitectura”¹⁹. Para ellos la arquitectura gótica no solo es una opción estilística, es un camino de regeneración social, moral y religiosa, en cuanto que fue producido por una sociedad moralmente sana. De esta forma, la arquitectura religiosa de la Edad Media podía aportar a la civilización presente las actitudes religiosas que no tenía²⁰.

Pedro de Madrazo entiende el gótico a la manera de Morris o Viollet-le-Duc, en la lógica de su racionalismo constructivo y estructural. Madrazo comparaba la arquitectura gótica con la *Summa Theológica* de Santo Tomás: “De tal manera es el arte o jival producto de la razón, que si bien se advierte, el sistema de construcción que en todo él domina no es otra cosa que un verdadero y formal silogismo escolástico: el empuje y el contrarresto como premisas, mayor y menor; el equilibrio como consecuencia”²¹. No cabe duda que en el pensamiento de Madrazo influyó notablemente la restauración que hizo de la catedral de León y que le llevó a decir que el gótico era “razonado y lógico como la flor”²². Tanto Monistrol como Madrazo plantearon formalmente la recuperación del gótico como modelo para la arquitectura contemporánea.

Como hemos visto en Inglaterra, en Alemania y en Francia, el estilo gótico era considerado, paradójicamente en las tres, como un estilo genuinamente nacional. En España, por motivos obvios, no podía hacerse lo mismo y como “la vinculación entre arquitectura y nación –era– de honda raíz romántica”²³ había que buscar que estilo podría ser el nacional. José Amador de los Ríos en el discurso que pronunció en la Academia de San Fernando en 1859, titulado: *El estilo mudéjar en arquitectura* afrontó decididamente el problema.

Para Ríos, el mudéjar era el resultado de la simbiosis de dos culturas muy diferentes que supieron intercambiar ideas en una síntesis perfecta logrando un estilo “propio y característico de la civilización española”. En una época de búsqueda de los fundamentos de lo que pudiera ser un estilo “nacional”, Ríos presenta al mudéjar como una aportación genuinamente española a la cultura universal. Años más tarde el neomudéjar, considerado como estilo nacional, fue ampliamente difundido en multitud de construcciones y utilizado en las ocasiones en las que se quería presentar el estilo “español”. Sirvan de ejemplo los pabellones nacionales proyectados por Lorenzo Álvarez Capra y Arturo Mélida para las Exposiciones Universales de Viena y París en 1873 y 1889 respectivamente.

También en España tuvo eco la polémica desatada en Francia, entre góticos y clásicos, narrada puntualmente en el *Boletín Español de Arquitectura* por Antonio

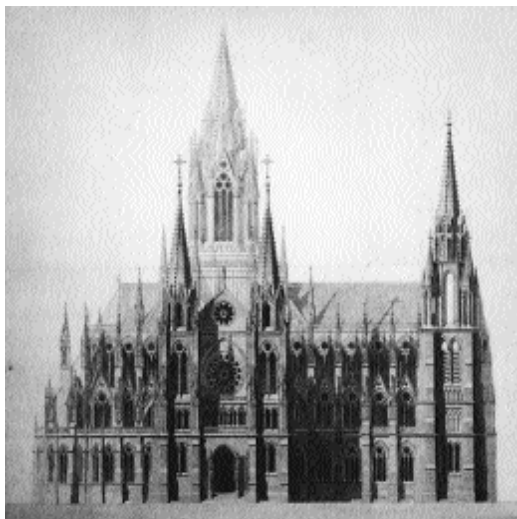
de Zabaleta. Las crónicas que mandaba desde París llevaban por título: “Sobre el estado actual de la arquitectura en Francia” y en ellas se criticaba por igual el “exclusivismo” gótico propuesto por Lassus y el eclecticismo recomendado por la Academia que, como quedó expuesto anteriormente, ya no creía en el “exclusivismo” clasicista. Zabaleta rechazaba el eclecticismo de la Academia, entendido como simbiosis de todos los estilos del pasado, “No nos parece muy fácil mezclar, como la misma pretende (la Academia de Beaux-Arts), los elementos diversos de todos los estilos bajo pretexto de aplicarlos a nuestros usos, sin exponernos a producir conjuntos monstruosos compuestos de informes amalgamas”²⁴.



Antonio de Zabaleta,
1854-1855.

Zabaleta se muestra partidario del eclecticismo entendido como rechazo de cualquier “exclusivismo”, clásico o gótico, y como posibilidad de uso de cualquier estilo adaptándolo a las nuevas necesidades. Esta “adaptación” habría de ser respetuosa con el propio estilo elegido, con el destino del edificio y con las condiciones del lugar: “...tengamos muy presente que el primer elemento de belleza es la conveniencia, esto es, la relación armoniosa del edificio con su destino especial y con todas las condiciones que le imponen su situación, la naturaleza del clima, y el estado de la civilización a la que pertenece; tomemos después, al crear un edificio, los caracteres generales de sólo tal o cual gran familia de monumentos, modifiquemos el tipo que de entre ellos hayamos escogido, imprimámosle un carácter particular, y apropiémosle en lugar de copiarle”²⁵. El interés de estas palabras de Zabaleta radica en su personalidad e influencia; recuérdese que era Académico de San Fernando, profesor de la recién creada Escuela de Arquitectura y Director de la misma en 1854-55, además de director del *Boletín Español de Arquitectura* y colaborador de *El Renacimiento*.

Este particular eclecticismo que proponía usar en cada edificio, un único estilo: el que resultara más adecuado al programa y a las diversas condiciones de la arquitectura contemporánea, estaba muy difundido en España en las últimas décadas del XIX y en las primeras del XX. Siguiendo este criterio, al clasicismo era el estilo idóneo para la arquitectura civil y monumental, el medievalismo para los edificios religiosos, el exotismo para la arquitectura de recreo... Como vimos anteriormente, en Europa había ocurrido algo parecido con respecto a la conveniencia del uso del gótico en la arquitectu-



Marqués de Cubas: Proyecto para la Catedral de la Almudena en Madrid, 1885.

ra religiosa, así en Inglaterra, Alemania y Francia surgieron centenares de iglesias en este estilo. En España también sucedió lo mismo, baste recordar como ejemplo que cuando se planteó construir en Madrid la Catedral de la Almudena, el Marqués de Cubas, en 1881, proyectó el templo en ese estilo.

El eclecticismo filosófico de Victor Cousin difundido en Francia hacia 1830, lo dio a conocer en España Tomás García de Luna en las Conferencias que, en 1843, pronunció en el Ateneo de Madrid. Este sistema filosófico era la teorización de los demás eclecticismos y su sostén ideológico. Cuando viene la crisis de la fundamentación filosófica también se descompone el eclecticismo arquitectónico

co cosa que ocurre, en España y en el resto de Europa, al finalizar el siglo. En España, ya en 1844, Julián Sanz del Río anunció su crisis en el comentario que hizo de Victor Cousin después de visitarle en París; el célebre filósofo ecléctico perdió para él “el muy escaso concepto en que le tenía”²⁶. La agonía del eclecticismo, en sus diversas manifestaciones, que es generaliza en toda Europa, adquiere en nuestro país drásticas consecuencias con la crisis del 98 y la pérdida de las colonias que convierten a España en mera comparsa de las demás naciones desarrolladas. Quizás este acontecimiento o la propia incapacidad de nuestros arquitectos hacen que nuestro país se mantenga al margen de los movimientos de vanguardia que convulsionan Europa, enfrascado en la estéril búsqueda de una arquitectura nacional jamás encontrada.

3. La crisis del 98 y su repercusión en la Arquitectura española: La idea “regeneradora”

La decadencia generalizada de España y de su sociedad era un tema intensamente debatido a lo largo del XIX, tratando de buscar su origen y sus causas. Se presentan dos visiones radicalmente distintas de nuestro pasado y de nuestro presente: el tradicionalismo, presidido por la ingente figura de Marcelino Menéndez Pelayo (1856-

1912), y el liberalismo reformista, representado desde 1876 por la Institución Libre de Enseñanza (Julián Sanz del Río, Fernando de Castro, Giner de los Ríos, etc). Paralelamente, la idea “regeneradora” emergía con más fuerza en toda la sociedad y consecuentemente, como más tarde veremos, en la arquitectura; figuras del regeneracionismo eran Joaquín Costa (1846-1911) y Macías Picaea (1847-1899).

La idea regeneradora adquiere tintes de ruptura con la generación del 98: “Un espíritu de protesta, de rebeldía animaba a la juventud de 1898”²⁷. Esta “generación –decía Pío Baroja– vino a España en la época en que los hombres de la Restauración mandaban; asistió a su fracaso en la vida y en las guerras coloniales; ella misma se sintió contaminada con la vergüenza de sus padres... No supo vivir. La época le puso en esta alternativa dura: o la cuquería, la vida estúpida y beocia, o el intelectualismo... La gente idealista se lanzó al intelectualismo y se atracó de teorías, de utopías, que fueron alejándola de la realidad inmediata... Pretendió conocer lo que era España, lo que era Europa, y pretendió sanear el país... La cosa era difícil, imposible”²⁸.

En 1901, Baroja, Azorín y Maeztu publican, conjuntamente, un Manifiesto con la voluntad de cooperar a “la generación de un nuevo estado social en España”. Diagnostican la “descomposición” de la atmósfera espiritual del momento, el hundimiento de las certezas filosóficas, “la bancarrota de los dogmas”. “Un viento de intranquilidad –dicen– reina en el mundo”. Ven entre los jóvenes “un ideal vago”, pero sin unidad de esfuerzos; “la cuestión es encontrar algo que canalice esa fuerza”. Unamuno les contesta diciendo que lo que realmente le interesa es “modificar la mentalidad de nuestro pueblo”, “lo que el pueblo español necesita es cobrar confianza en sí..., tener un sentimiento y un ideal propios acerca de la vida y de su valor”²⁹.

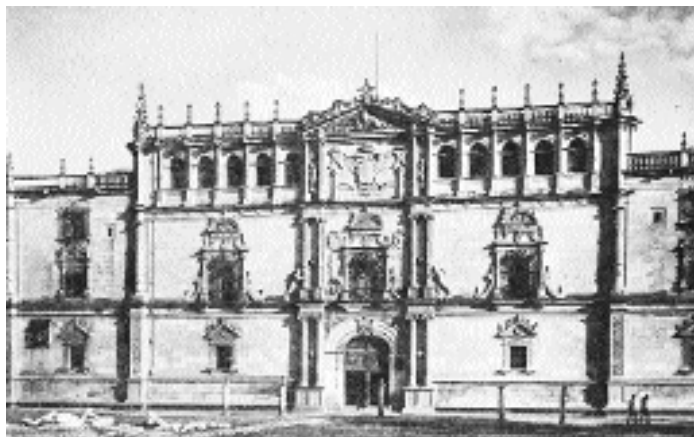
Los escritores de 98 enfocan el tema de España en el plano de los valores, ideas y creencias. Como señala Shaw, buscaron “una respuesta abstracta y filosófica a los problemas concretos y prácticos planteados por el estado de España”³⁰ y no podía ser de otra manera porque estos hombres eran intelectuales y no políticos. Ante el estado del país –según Azorín–, “la generación de 1898 representa exactamente esto: un ademán de rechazar y otro de adherir”. Rechazan, como los regeneracionistas, el ambiente político de la Restauración, el parlamentarismo, la democracia liberal. Y denuncian con virulencia el espíritu de la sociedad. Unamuno habla de su “ramplonería”, que le resulta “un espectáculo deprimente”; según Azorín, “la apatía nos ata las manos”; Maeztu habla de “parálisis progresiva”, de “marasmo”, de “suicidio” del país.

A la vez todos ellos –según Azorín– proclaman su adhesión a “una España eterna y espontánea”, haciendo referencia a lo que hay de permanente en sus tierras y en su historia. Azorín añade que, en sus “excursiones por el tiempo”, descubrían “la continuidad nacional”. Por eso los escritores del 98 bucean en la historia para descubrir las “esencias” de España dando un salto hacia lo “intemporal”. En Efecto, hay en ellos una exaltación de los valores “permanentes” de Castilla y de España, paralela a su exaltación del paisaje. Por eso Unamuno habla de que por debajo de la historia externa (reyes, héroes, hazañas, acontecimientos), está lo que llamó la “intrahistoria”, es decir “la vida callada de los millones de hombres de la historia” que, con su labor diaria, han ido haciendo la historia más profunda. Como señala Azorín, “lo que no se historiaba, ni novelaba, ni se cantaba en poesía, es lo que la Generación del 98 quiere historiar, novelar y cantar. Copiosa y viva y rica materia nacional, española, podría entrar... en el campo del arte”. El amor a España se combina con el anhelo de europeización. Apertura hacía Europa y revitalización de los valores propios, *castizos*, se equilibran en una famosa frase de Unamuno: “tenemos que europeizarnos y chapuzarnos de pueblo”. Con el tiempo, sin embargo, dominará en casi todos ellos la exaltación casticista³¹.

Todas estas ideas de regeneración –según Unamuno– no calaron en el pueblo, fue cosa de intelectuales: “En rigor, no somos más que los llamados, con más o menos justicia, *intelectuales* y algunos hombres públicos los que hablamos ahora a cada paso de la regeneración de España... El pueblo, por su parte, el que llamamos por antonomasia pueblo, el que no es más que pueblo, la masa de los hombres privados o *idiotas* que decían los griegos, *los muchos* de Platón, no responden. Oyen hablar de todo eso como quien oye llover, porque no entienden lo de la regeneración”³².

Como veremos más adelante, los conceptos de Unamuno de “casticismo” e “intrahistoria”, y lo “intemporal” de Azorín en el sentido del íntimo anhelo de apresar lo que permanece por debajo de lo que huye, en definitiva el paso de lo histórico a lo intemporal, tendrán enorme trascendencia en el campo de la teorización de la arquitectura. Ese bucear en la historia –y por extensión en la de la arquitectura– de España, llevará, por ejemplo, a los hombres de la Institución Libre de Enseñanza a promover excursiones y viajes para conocer nuestros monumentos y paisajes con ánimo de rescatar del olvido lo que “permanece” en ellos por encima de las formas concretas.

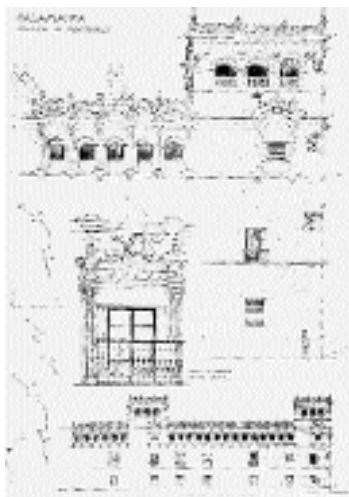
En este clima social e intelectual los arquitectos, conscientes de la crisis de la arquitectura, se plantean su regeneración. Lo hacen, a nuestro modo de ver, como los intelectuales del 98, mirando a Europa, aunque de reojo, y sobre todo a España,



Universidad de
Alcalá de Henares.

a su “intrahistoria”, a los valores “castizos” e intemporales”. Esta postura, que en el campo de la literatura o de las ideas, no deja de ser sugestiva, cuando se lleva a la materia concreta, al material constructivo, corre el grave peligro —como así ocurrió— de la copia literal, del pastiche. No era ese el espíritu de los hombres del 98, era la “intrahistoria” por encima de la “historia” concreta, de las formas arquitectónicas concretas del estilo concreto. Lo esencial de lo “intemporal”, conceptos estos de muy difícil materialización en formas determinadas. ¿Como dar forma arquitectónica a lo “intemporal”, a los valores “castizos” y esenciales que caracterizan al pueblo español?, es más, ¿qué es lo “español”?, ¿qué hay de común entre los andaluces, castellanos, catalanes, gallegos o vascos, para que podamos hablar de lo “español”? Lo “español” para los hombres del 98 era sinónimo de lo “castellano”, no en vano, decían ellos, Castilla fue la forjadora de España, de ahí el anhelo de aprender en ella, en sus paisajes.

Nuestros arquitectos de la época hicieron el esfuerzo de buscar cuál era el más “español” de todos los estilos. Para unos: el mudéjar, para otros el plateresco y el barroco. En su afán de señalar paradigmas propusieron la Universidad de Alcalá y, quizás siguiendo a Unamuno, el Palacio de Monterrey de Salamanca “esta mi torre de Monterrey me habla de nuestro Renacimiento, del renacimiento español, de la españolidad eterna, hecha piedra de visión, y me dice que me diga español y afirme que si la vida es sueño, no es más que digestión que pasa, como pasan el dolor y el goce, el odio y el amor, el recuerdo y la esperanza”³³. Tanto la Universidad de Alcalá como el Palacio de Monterrey lo repitieron nuestros arquitectos hasta la saciedad en todo tipo de edificios, cuán lejos del espíritu del 98, del que se quedaron con la letra y no con el



Palacio de Monterrey
en Salamanca.

espíritu. Como veremos más adelante, el único que entendió este espíritu fue Torres Balbás que se movió, como es lógico porque no podía ser de otra manera, en el plano teórico. En nuestros días, corresponde a Fernando Chueca, el esfuerzo por buscar lo “castizo” y lo intemporal de nuestra tradición, lo intrahistórico, y que plasmó en su trabajo sobre los *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*³⁴.

La idea regeneradora de la sociedad y consecuentemente de la arquitectura no comienza exactamente en 1898 con el desastre colonial. Esta fecha que no deja de ser convencional, sirve para agudizar lo que ya estaba en la mente de todos. En 1847, Antonio de Zabaleta ya había manifestado la imposibilidad de lograr una nueva arquitectura mientras no cambiase la sociedad, “porque la arquitectura es un arte que reproduce con demasiada exactitud el estado de las costumbres y de la sociedad, para que de nuestra época, época de indiferentismo, época sin creencias de ninguna especie, pueda surgir una creación dotada de tales caracteres y de tal vida, que logre personificar lo que realmente no existe”³⁵. Con estas palabras Zabaleta se adelanta a Unamuno, que en carta a Azorín, dice que lo que realmente interesa es “modificar la mentalidad de nuestro pueblo... lo que el pueblo español necesita es cobrar confianza en sí..., tener un sentimiento y un ideal propios acerca de la vida y de su valor”³⁶.

Diversas iniciativas surgen con ánimo regeneracionista, sirva de ejemplo la fundación, en 1897, por Manuel Vega y March de la revista *Arquitectura y Construcción* que se propone contribuir en el campo profesional con “sabia regeneradora”³⁷. En 1901, Manuel Vega y March publicó un artículo en esta revista analizando las consecuencias del desastre del 98 que llevaba por título: “La regeneración artística”. En él se proponía hacer frente al aislamiento creciente de la vida cultural española proponiendo una “reacción regeneradora” que atajara la “decadencia nacional”. Manuel Vega expone una idea regeneradora en consonancia con la que proponen los hombres de la Generación del 98, “europeizarnos y chapuzarnos de pueblo” –como diría Unamuno– esto es: mirar a Europa y a nuestra “tradición histórica”. “Debemos sí, –decía Vega– abrir el alma a todas las influencias del espíritu

moderno, sensibles en forma de ideal, no de realización corpórea, pero volviendo los ojos con amorosa preferencia a las enseñanzas de nuestro pasado propio... Ésta ha de ser la base fundamental de la regeneración artística que hoy nos debemos imponer. No la conseguiremos repitiendo automáticamente formas de pasados siglos, por hermosas que sean; tampoco aceptando las que alcanzan más voga en el extranjero y aplicándolas sin otro requisito a nuestras creaciones”³⁸.

Mirar a Europa y a nuestra tradición serán, por tanto, las dos direcciones que a comienzos del siglo XX seguirá la Arquitectura española. El camino de nuestra tradición se impondrá, de manera abrumadora con el discurrir de los años, ocupando, casi en exclusiva, el primer cuarto de siglo. Estos dos caminos, opuestos en apariencia, tienen en común la búsqueda de una arquitectura moderna española a través de la imitación de estilos o movimientos –nacionales o extranjeros– con una renuncia implícita a la teorización de nuevos supuestos que desarrollarán nuestra arquitectura, en forma análoga, a como lo hicieron los movimientos de vanguardia que se fraguaban en Europa. Del continente importamos dos corrientes contradictorias: el eclecticismo, generalmente francés, que ya veníamos imitando tiempo atrás y las nuevas ideas del Modernismo y de las vanguardias alemanas y vienesas; estas imitaciones eran conocidas con el nombre de exotismo. Frente a ellas campean, con el orgullo de la raza, las nuevas arquitecturas “nacionales” y “regionales”.

La imitación servil que hacían nuestros arquitectos, y su incapacidad para evitarlo, les producía la natural frustración, porque “¿qué gloria adquiere el que imita lo que en otra edad se hizo?”³⁹, se preguntaba Sáinz de los Terreros en la Construcción Moderna. En ese mismo artículo decía: “El arte arquitectónico se encuentra en el día sin carácter determinado: aspira a la novedad y divaga en el terreno de los hechos materialmente considerados, no consintiendo más que la imitación de estilos... trabajo sin gloria, sin objeto, sin resultado”⁴⁰. Algunos representantes de la generación del 98 como Maeztu y Azorín también manifestaron su pesar por los derroteros que tomaba nuestra arquitectura que, queriendo “regenerarse”, no encontraba el rumbo. Maeztu, en 1904, se pregunta “¿cuando tendremos arquitectos?”, lamentándose del tipo de proyectos que era costumbre presentar a la Exposición Nacional de Bellas Artes de un marcado carácter académico y una magnificencia desproporcionada. En 1909 Azorín, critica en ABC la decadencia de la arquitectura con unos arquitectos dedicados a “ensamblar de un modo desatinado” los elementos del pasado⁴¹.

Antes de pasar revista al influjo que tuvieron las vanguardias en nuestra arquitectura y a lo que supuso la búsqueda de una arquitectura “nacional”, nos referimos bre-



J. Grasés Riera: Palacio de la Equitativa, 1882-1891.



L. Esteve y J. López Sallaberry: Casino de Madrid, 1905-1910.

vísimamente al otro tipo de exotismo: el eclecticismo. Generalmente, como muestra de distinción y buen gusto, las clases más acomodadas recurrieron, para construir sus residencias o edificios representativos, a la imitación del llamado estilo de los Luises. Así surgieron en Madrid, entre otros, los siguientes edificios: los hoteles Ritz y Palace, el Casino, La Unión y el Fénix, La Equitativa, el palacio de Riera, los palacetes y edificios particulares de la Castellana y del barrio de Salamanca. Algunos de estos edificios fueron construidos por arquitectos belgas y franceses y tenían como características el uso de “pilastras y columnas en abundancia; frisos, jambas, tímpanos, balaustres y remates con no menos prodigalidad, cubiertos muchas veces por una decoración alegórica algo fantástica y siempre a base de motivos naturistas con numerosos bajorrelieves”⁴². Entre los arquitectos que más construyeron en el estilo de los Luises tenemos a Joaquín Saldaña y a José Grases Riera. Hay que señalar que estos arquitectos no tenían la impresión de hacer algo fuera de época, muy al contrario, Luis Sáinz de los Terreros, comentando su proyecto para el Casino de Madrid, decía: “El estilo adoptado es completamente moderno, inspirado en el que pudiéramos llamar “barroco francés”⁴³.

4. *Arquitectura Nacional y Regional: Postulados*

Nacionalismo y regionalismo, o si se quiere arquitectura nacional y regional, no son conceptos excluyentes, son manifestaciones de un mismo fenómeno cultural y, en el caso español, consecuencia del pluralismo de sus tierras y de sus hombres. Nacionalismo y regionalismo “no solo tienen los mismos resortes, sino que los protagonistas y los clientes coinciden. Ello sin olvidar la correspondencia o identificación que de hecho se da en los conceptos de nación y región, cuyos matices varían mucho según cuándo, cómo y quién los utilice”⁴⁴. Para Chueca la distinción entre nacionalismo y regionalismo es “muy sutil, pero cabe hacerla en la medida que los arquitectos se apoyen en los grandes estilos nacionales o en la arquitectura menor o arquitectura típica regional... En ese sentido el regionalismo es una consecuencia tardía del nacionalismo”⁴⁵. De esta misma opinión es Navascués cuando dice que “el regionalismo era la salida final y única de las arquitecturas nacionales. Es decir, cuando el siglo XIX había agotado la revisión de los grandes “estilos” que en el mundo han sido, y experimentaba la solución nacionalista, no cabía sino explorar el propio paisaje y la historia local para utilizar sus elementos en una nueva recreación. Al fin y al cabo se trata del último “revival” de la serie iniciada por el neoclasicismo. La otra solución sería la ruptura con la geografía y la historia como hará el racionalismo”⁴⁶.

Queda claro, por tanto, que nacionalismo y regionalismo tienen un núcleo común aunque, si se quiere, el regionalismo es posterior en el tiempo. No obstante, coexisten simultáneamente y a veces confundidos uno con el otro. Navascués apunta la posibilidad de que la arquitectura regionalista española coincida con un estado de opinión generalizada, en el país, en torno a un principio de autonomía regional derivado de la ley de Maura de 1913 por la que se autorizaba la formación de Mancomunidades de Provincias⁴⁷. No obstante hay que decir, para no mal interpretar las cosas, que, aunque esto fuera cierto, aquel movimiento regionalista nada tiene que ver con algunas manifestaciones de la situación presente española. En estos momentos a algunos les interesa más disolver la multiplicidad regional española en pequeños reinos taifas que su enriquecedora valoración, lo cual les lleva a situaciones de exaltación pueblerina. Como dice Navascués, “no cabe identificar, como algunos han hecho erróneamente, centralismo y arquitectura “española”⁴⁸.

Para aquellos regionalistas, nacionalismo y regionalismo no eran conceptos excluyentes u opuestos; el regionalismo era la justa valoración del rico legado de las

tierras de España que así afirmaban su grandeza. Son elocuentes al respecto las palabras de nuestros más ilustres arquitectos regionalistas, Aníbal González y Leonardo Rucabado: “Por dignidad nacional, se impone la necesidad de un resurgimiento del Arte español arquitectónico”⁴⁹. El regionalismo de Rucabado tenía una máxima: “el amor a la región engendra el amor al Estado o a la patria”. Tradicionalismo y españolismo son una misma cosa en Rucabado porque “si el regionalismo ha de ser verdadero, no puede ser otra cosa que manifestación, más íntima, más familiar, del santo y excelso amor a la patria, y ha de recibir su savia vivificadora de la entraña misma del pasado, del carácter congénito de la raza, que sólo con ella muere”⁵⁰.

Como hemos visto, la búsqueda de una arquitectura “nacional” aflora en Europa hacia 1846 con la polémica goticista. El argumento para la implantación del gótico era en razón de su carácter nacional que, como señala Rykwert, es un concepto opuesto al modelo universal de la arquitectura academicista⁵¹. No es cierto, como algunos autores sostienen, que la búsqueda de una arquitectura “nacional” y “regional” llegara a España con cincuenta años de retraso como consecuencia de la crisis del 98. De hecho, en ese mismo año de 1846, Aníbal Álvarez y Buquet recogiendo la polémica francesa decía: “Deseo que la arquitectura tenga carácter propio de nacionalidad, y se identifique con todas las circunstancias privativas de cada país”⁵².

Como señala Navascués, “antes del Desastre del 98, hay un clima propicio para el desarrollo de una posible arquitectura nacional”⁵³, haciendo referencia no sólo al ambiente arquitectónico sino también a los antecedentes literarios, lingüísticos, ideológicos y políticos del siglo XIX. Ocurre que el desastre del 98 es el detonante de lo que ya venía fraguándose y origina las circunstancias propicias para el éxito de este pensamiento, lo cual explica también el gran auge que toma en España un movimiento ya extinguido en Europa. La crisis del 98 fomenta el individualismo nacional y la aversión a todo lo foráneo, y hace que España concentre “ciegamente la atención en sí misma intentando, dentro de un clima deliberado de incomunicación, extraer las fuerzas que hagan posible su replanteamiento cultural”⁵⁴.

Para mayor claridad en la exposición, recogemos a continuación, por orden cronológico, un elenco de los acontecimientos que, a nuestro juicio, marcaron en nuestro país el desarrollo de la arquitectura “nacional” y “regional” y que, como en los demás países europeos, se remonta al siglo XIX. Seguidamente nos referiremos a ellos brevemente.

- 1859: Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de José Amador de los Ríos titulado: *El estilo mudéjar en la arquitectura*.
- 1873: Pabellón de España, de estilo mudéjar, en La Exposición Universal de Viena
- 1878: “En busca de una arquitectura nacional”, artículo publicado en *La Renaixença* por Luis Domènech i Montaner.
- 1889: Pabellón de España, de estilo mudéjar, en la Exposición Universal de París.
- 1895: Cinco ensayos de Unamuno publicados en la *España Moderna*.
- 1898: Desastre colonial.
- 1899: Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de Arturo Mérida y Alinari titulado: *Las causas de la decadencia de la Arquitectura y medios para su regeneración*.
- 1900: Pabellón de España, de estilo plateresco, para la Exposición Universal de París.
- 1910: Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de Manuel Aníbal Alvarez y Amoroso titulado: *Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea*.
- 1910: Se funda en Madrid la Sociedad Española de Amigos del Arte.
- 1911: Concurso-Exposición de la Casa Española con el proyecto presentado por Rucabado de “Palacio para un noble en la montaña”. Paralelamente a este certamen se reúne el Primer Salón Nacional de Arquitectura en el que Vicente Lampérez dicta la conferencia: *La Arquitectura española contemporánea. Tradicionalismo y exotismo*.
- 1912: Concurso de fachadas del Ayuntamiento de Sevilla. En esta fecha ya estaba celebrándose la primera fase de la gran Exposición Hispanoamericana.
- 1915: *Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional*, ponencia presentada por Leonardo Rucabado y Aníbal González en el VI Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en San Sebastián.
- 1917: “La tradición en Arquitectura”, artículo de Rucabado publicado en *Arquitectura y Construcción*.
- 1918: Primera Exposición Artística Montañesa celebrada en Santander.
- 1918: “Mientras labran los sillares”, artículo de Torres Balbás publicado en el primer número de *Arquitectura*.

Con este artículo de Torres Balbás, al que nos referiremos posteriormente, terminamos la relación. A partir de 1918 estudiaremos el tema de la arquitectura “nacional” y “regional” en epígrafes posteriores y desde la perspectiva de lo publicado en las páginas de la revista *Arquitectura*. Hacemos mención especial a la arquitectura “nacional” y “regional” construida para la gran Exposición Iberoamericana celebrada en Sevilla, en su segunda fase, de 1922 a 1929⁵⁵. También destacar el esfuerzo de sistematización de la arquitectura regional y popular hecha en Barcelona en el Pueblo Español para la Exposición Internacional de 1929. Esta etapa del regionalismo arquitectónico termina, según Navascués, en los días de la Guerra Civil⁵⁶. Después de la contienda aparece un nuevo tipo de arquitectura “nacional” con unas motivaciones diferentes que no corresponde analizar en este momento.

Merece la pena detenerse, aunque sea brevemente, a considerar los acontecimientos arriba señalados. Comenzamos por José Amador de los Ríos y su discurso de recepción en la Academia de San Fernando en 1859. En él proponía el mudéjar como el estilo genuinamente español al igual que el gótico lo era francés. Este discurso sobre *El estilo mudéjar en la arquitectura*, fue calificado por Vicente Lampérez como “uno de los más trascendentes jalones de los estudios arqueológicos en España”⁵⁷ y tuvo gran repercusión en la teoría y práctica de nuestra arquitectura. Desde entonces y hasta bien entrado el siglo XX se consideró al mudéjar como la aportación netamente española a la historia de la arquitectura y como el estilo propio de nuestro pueblo, síntesis de culturas y civilizaciones. Por eso, se eligió el mudéjar para construir los Pabellones que representarían a España en las Exposiciones de Viena y París de 1873 y 1889, proyectados por Lorenzo Álvarez Capra y Arturo Mélida.

El mudéjar también se usó con profusión en multitud de cosos taurinos por toda la geografía española por considerarlo el más adecuado para la fiesta nacional. La plaza de toros de Madrid, hoy desaparecida, construida por Álvarez Capra y Rodríguez Ayuso fue el modelo a seguir para casi la totalidad de cosos construidos con posterioridad. Por citar otro ejemplo, Rucabado proyectó, también en este estilo, la desaparecida plaza de toros de Indauchu. El mudéjar tuvo una especial difusión en Madrid donde se construyeron soberbios ejemplos en este estilo⁵⁸.

En 1878 Luis Domènech i Montaner publica en *La Renaixença* su conocido artículo “En busca de una arquitectura nacional”. En él se pregunta: “¿Por qué no cumplir con nuestra misión?, ¿por qué no preparar, ya que no podemos formarla, una nueva arquitectura? Inspirémonos en las tradiciones patrias, con tal de que



E. Rodríguez Ayuso
y L. Álvarez Capra:
Antigua Plaza de
Toros de Madrid
(desaparecida),
1874.

éstas no nos sirvan para faltar a los conocimientos que tenemos o podemos adquirir... En una palabra, veneremos y estudiemos asiduamente el pasado”⁵⁹. Sin embargo, Domènech no ve posible una única arquitectura nacional española por las diferentes tradiciones y medios físicos de cada región. Es necesario referirnos a la gran influencia que el arquitecto catalán ejerció en el joven Rucabado, alumno suyo en aquel entonces. La pregunta que se hacía Domènech ¿podemos hablar hoy de una arquitectura nacional? volvía a hacérsela Rucabado cuarenta años después, en 1915, en su ponencia para el VI Congreso Nacional de Arquitectos. No obstante, las respuestas difieren ampliamente por su distancia artística e ideológica.

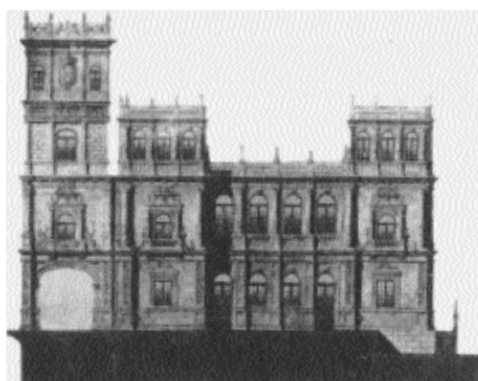
Particular importancia tienen la aparición de cinco ensayos de Unamuno en la *España Moderna* durante el año 1895 (de febrero a junio) que en 1902 volvieron a publicarse en forma de libro, con el título de *En torno al casticismo*. En estos artículos Unamuno se plantea el ser de España de una manera progresiva. El primer ensayo titulado “La tradición eterna”, introduce los conceptos de “intrahistoria”, “casta”, y “casticismo”. Para Unamuno la tradición verdadera vive en el presente y no en el pasado muerto y enterrado definitivamente. La auténtica tradición es una tradición viva que nunca ha muerto y que siempre ha permanecido debajo de la historia misma. De ahí nace el concepto de “intrahistoria”. Unamuno “desprecia lo que él llama castizo temporal que hay que romper como una nuez para hallar lo eternamente castizo, que no es otra cosa que lo “humano eterno”... lo castizo es justamente lo menos castizo en sentido vulgar, lo más general y propio de todos, lo puramente humano como herencia histórica viva”⁶⁰.

Esos conceptos fueron los que no entendieron nuestros arquitectos que se quedaron más en la historia que en la intrahistoria unamuniana. Veremos que el único que supo calar en ellos fue Torres Balbás y, posteriormente, Chueca que afir-

maba: “la historia de la arquitectura casi no es otra cosa más que intrahistoria... La mayoría (de los monumentos arquitectónicos) no son de ayer, de hoy o de mañana exclusivamente, sino de ayer, de hoy y de mañana a un mismo tiempo”⁶¹. En estos artículos Unamuno se planteó el problema de España que ya latía con anterioridad al desastre colonial. El 98 lo que hizo fue poner de manifiesto la cruda realidad del ser y del destino de España provocando una aguda crisis moral.

La importancia del discurso de recepción de Arturo Mérida en la Academia de Bellas Artes en 1899 es la de buscar en el ojival terciario, en el plateresco y en el mudéjar, la tradición de la arquitectura genuinamente española. “Esta triple recomendación (goticismo, plateresco y mudejarismo) adquiere, al filo de 1900 y tras la crisis del 98, un significado bien distinto a las propuestas del modelo gótico que habían hecho el Marqués de Monistrol, Francisco de Cubas o Pedro de Madrazo. A partir de estas fechas, cualquier reutilización del pasado no podrá eludir el imperativo de la Tradición, “genuinamente española”, como había declarado Mérida”⁶².

La propuesta del plateresco como estilo genuinamente español tomó cada vez mayor importancia por los deseos de afirmación nacional, consecuencia del desastre colonial del 98. La oportunidad de hacer una arquitectura netamente española se presentó en la Exposición Universal de París de 1900. El comité organizador había pedido a los países participantes la elección del estilo que consideraran más característico de su arquitectura “nacional”. El pabellón español se encargó a José Urioste y Velada que construyó un edificio “en el florido periodo del arte español de la época del Renacimiento”⁶³. En el edificio aparecen fragmentos del palacio de Monterrey, de la Universidad de Alcalá de Henares, del Alcázar de Toledo, con



J. Urioste: Pabellón de España en la Exposición Universal de París en 1900.

el deseo de emular la poderosa España de Carlos V en unos momentos de postración nacional.

El Pabellón ganó muchos galardones y su autor fue condecorado. Como dice Navascués, “el éxito conseguido por Urioste, que hoy puede parecer desmedido, significó mucho para olvidar la crisis moral en que España quedó sumida tras el desastre del 98. Se trataba de una rehabilitación, aunque sólo fuera

artística, ante las potencias internacionales⁶⁴. De esta forma la arquitectura, como en tantas ocasiones, es usada por la sociedad o sus gobernantes con pretensiones simbólicas o de exaltación patriótica. En este sentido, Cabello Lapiedra, al referirse al pabellón de Urioste dice: “ya que perdimos colonias y prestigios políticos, que el arte y la industria, allí representados, levanten nuestro decaído espíritu en presencia de las demás cultas naciones⁶⁵. También Manuel Aníbal Álvarez se sumó al elogio diciendo que “su gran éxito nos llenó de legítimo orgullo y de inmenso agradecimiento⁶⁶. Sin embargo, según Bohigas, el pabellón de Urioste no despertó admiración entre los arquitectos catalanes sino rechazo⁶⁷.

El fervor originado por el pabellón de París originó una difusión sin precedentes del “estilo Monterrey” al que el propio Unamuno, como vimos anteriormente, también se refirió. Todo tipo de edificios, incluso bloques de viviendas, fueron construidos en este estilo, intentándose repetir, por segunda vez, el éxito de Urioste en París con el nuevo pabellón español para la Exposición Internacional de Arte de Roma en 1911. De la “fórmula Monterrey” se abusó sin reflexión y por el camino más cómodo: el de la copia servil, lo que originó críticas de las mentes más sensatas porque no se buscaba “dicho estilo como perenne manantial de inspiración, sino como estanque perpetuo en que, más o menos nebulosas, se dibujen claramente las formas de la Universidad de Alcalá o del Palacio de Monterrey, cuyas torrecillas parecen único patrón para coronamiento de toda clase de edificios civiles, sean o no monumentales⁶⁸. Anasagasti se refirió a este exceso diciendo que sus “caricaturas” abundan en todo “edificio moderno español” ya que “se repiten hasta la saciedad y nos acosan por todas partes. En la época del “pastiche”, ningún monumento, como este, ha hecho tanto daño ni engendrado tanta monstruosidad”. Termina proponiendo “organizar a Salamanca, si queremos expiar las culpas, una peregrinación de desagravio⁶⁹.

En 1910 se produce un acontecimiento significativo, Manuel Aníbal Álvarez lee el discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes titulado: *Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea*. El tema elegido era de candente actualidad no sólo entre los arquitectos, también en todos los círculos culturales se participaba de la polémica. En esos años ganaba adeptos la tendencia a formar un arte genuinamente español que se opusiera al “extranjerismo” o “exotismo” especialmente francés. En este discurso Aníbal Álvarez se muestra crítico con los que pensaban que es posible un arte español, opina que “es absurdo pretender formar un arte español moderno con formas determinadas, fórmulas y recetas, contrarias a la esencia de toda obra de arte⁷⁰.

Como vemos es la misma conclusión a la que llegó Domènech i Montaner en 1878, aunque por distintas razones. Aníbal Álvarez dice respecto a un posible estilo español: “Me inclino a pensar que no lo hay, por estar en la creencia de que la Arquitectura española ha sido siempre impuesta... por esto no podemos decir de ningún estilo, que ha nacido ni se ha desarrollado suficientemente en España, como los franceses pueden atestiguarlo con el ojival, y los italianos con el renacimiento”⁷¹.

Para el arquitecto catalán esa imposibilidad nacía de la variedad regional española en cuanto a la cultura, y al medio físico. En el discurso de Aníbal Álvarez pueden hacerse, según Isac⁷², tres consideraciones: repudio del “exotismo” entendido como imitación servil de la arquitectura europea; descrédito de la revivificación de un presunto estilo “propio” de la arquitectura española, tal como se había practicado décadas antes (neomudéjar o neoplateresco arqueológicos); y estimación de las “costumbres locales” como medio para crear una arquitectura no imitativa del pasado ni de otros países. Es interesante observar que Aníbal Álvarez aunque niega un estilo “español” y condena su uso, es ambiguamente partidario de una supuesta arquitectura “nacional” “admitiendo lo bueno que tengamos en nuestro modo de vivir, corrigiendo lo malo y mejorándolo, se llegaría a formular programas en armonía con nuestras actuales necesidades públicas y privadas, y entonces la Arquitectura tendría, al cabo de los años, caracteres de nacionalidad”⁷³.

La novedad del discurso de Aníbal Álvarez radica no en negar la existencia de un estilo “español”, ni en el rechazo de todo extranjerismo, sino que, agotadas estas dos fuentes de inspiración en las que se movían nuestros arquitectos, pretende buscar una salida “nacional” en el análisis racional de las “costumbres locales”; una fórmula del todo ambigua que quizás tuviera parentesco con el mensaje difundido por la generación del 98 de buscar nuestra íntima esencia en el estudio de las costumbres locales con sus tradiciones, climas y lugares. Aníbal Álvarez parece adoptar una posición de vanguardia en la ruptura con una arquitectura “nacional” copiada, servil, para volver a abogar por otra arquitectura “nacional” un tanto quimérica en conexión con la postura dominante dentro y fuera de la Academia que pretendía la búsqueda de una arquitectura “nacional”. “El hacer arte nacional —decía Álvarez— ofrece dificultades enormes...; pero no lo considero imposible: basta para lograrlo que tengamos la voluntad y la energía que otras naciones han demostrado al intentar y realizar una empresa tan útil y tan noble”⁷⁴. Estas palabras con las que terminaba su discurso son buena muestra de lo que decíamos, la impo-

tencia de llevar a la práctica lo que tan acertadamente veía, la necesidad de acabar con lo que entonces se entendía por arquitectura “nacional” y “regional”.

En el florecimiento, institucionalización y difusión de lo que llamamos arquitecturas regionalista y nacional hay unos hechos, casi simultáneos, de particular importancia: La fundación en 1910 de la Sociedad Española de Amigos del Arte; en 1911 el Concurso-Exposición de la Casa Española como complemento al Primer Salón de Arquitectura y el concurso de fachadas del Ayuntamiento de Sevilla en 1912. La Sociedad Española de amigos de Arte tiene como fines los de propagar el conocimiento del Arte de España al fomentar la inclinación del gusto arquitectónico –entre la burguesía y las clases rectoras de la sociedad– hacia lo que se entendía como Arte Nacional; y auxiliar la acción del Estado en la conservación y restauración de monumentos antiguos y en la adquisición de obras de importancia artística, histórica o bibliográfica. En 1912 comenzó a publicar la prestigiosa revista *Arte Español* que recogerá, en multitud de ocasiones, los debates en torno a la arquitectura “nacional” como es el caso de la ponencia *Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional* de Rucabado y Aníbal González.

En 1911, la Sociedad Española de Amigos del Arte convoca un Concurso-Exposición de la Casa Española. En él se pretendía según las bases del concurso “contribuir a la restauración del arte nacional y su adaptación a las modernas edificaciones” siendo obligado que los proyectos presentados se desarrollaran en “alguno de los estilos genuinamente nacionales”⁷⁵. Se establecían cuatro temas de los cuales el que más trascendencia tuvo fue el primero titulado: Proyecto de fachada de un palacio particular o de un edificio público, que ganó, por unanimidad, Rucabado con su magnífico “Palacio para un noble en la montaña”.

En este proyecto Rucabado parece no olvidarse de ningún elemento de la arquitectura montañesa reproduciendo con exactitud citas textuales de los edificios más representativos de su tierra. “El “puzzle” resultante de este ensamblaje de piezas tan diversas pecaba, claramente, de exceso de arqueologismo. No era una adaptación de distintos elementos tomados de los modelos, sino trozos, pedazos de los modelos mismos”⁷⁶. Con este edificio Rucabado se consagra definitivamente junto con su peculiar forma de entender la arquitectura regional. Es interesante recordar que el jurado estaba compuesto por los valedores de la arquitectura nacional: el marqués de Torrecilla y Miguel Blay representando a la Sociedad de Amigos del Arte, los arquitectos Vicente Lampérez, Enrique M. Repullés y Vargas, Juan Moya y Francisco Alcántara, crítico de Arte.



Vicente Lampérez, 1920-1923.

Paralelamente a este certamen y como complemento del mismo se reúne el Primer Salón Nacional de Arquitectura organizado por la Sociedad Central de Arquitectos que presidía Vicente Lampérez. En este Salón participan arquitectos de todas las tendencias: nacionales, regionales, exóticas y modernistas. Intervienen, entre otros, Anasagasti, Bellido, Domènech y Estepá, Lampérez, Puig i Cadafalch, Repullés, Reynals, Rucabado, Sáinz de los Terreros, Amós Salvador, Vega y March y Yarnoz. Enviaron trabajos los pensionados en Roma Aníbal Álvarez, Jareño, Pavía, Amador de los Ríos y Zabala. Hubo una sección dedi-

cada a la obra de arquitectos fallecidos como Miguel Aguado, Francisco de Cubas, Jerónimo de la Gándara, Arturo Mélida, Rodríguez Ayuso y José Urioste. En este Primer Salón de Arquitectura, Vicente Lampérez dictó su conocida conferencia: “La Arquitectura española contemporánea. Tradicionalismos y exotismos”.

Conviene, llegado a este punto, hacer algunas consideraciones sobre el pensamiento de Vicente Lampérez por ser una de las figuras claves del movimiento nacionalista de nuestra arquitectura y por la influencia que ejerció en otros arquitectos entre los que podemos citar, como más representativo, a Rucabado. En la citada conferencia Lampérez expone lo más granado de su pensamiento que le sitúa, según Isac⁷⁷, en las coordenadas de la cultura decimonónica, es decir en la consideración de dos conceptos fundamentales: la Arquitectura como “Arte supremo” y del “arquitecto-artista”, nociones que se desvanecerán con la crítica racionalista. A ello hay que añadir que Lampérez era un hombre de su tiempo y participaba de la crisis producida en el 98, que como vimos anteriormente se polarizaba en dos posturas irreconciliables: los partidarios de la europeización de la sociedad y de la cultura española y los defensores de su españolidad. Lampérez militaba en el segundo bando, como queda reflejado en el discurso citado, donde expone sus ideas de tradicionalismo y de exotismo

Para Lampérez, tradicionalismo no significaba servilismo, imitación de los estilos históricos sino más bien su adaptación a las nuevas costumbres y necesidades de la época. Lo primero que habría que tener en cuenta era qué estilos deberían ser

utilizados en esa adaptación. Lampérez hacía una curiosa clasificación entre estilos “vivos” y “muertos”, es decir entre los que podían o no “encarnar nuestras modernas necesidades”. “Vivos” eran: el “mahometano” (considerado como espíritu y técnica), el “ojival”, el “mudéjar” (“hecho por y para España”), el “renacimiento” y el “churrigueresco” (“para interiores fastuosos”). Los estilos “muertos” eran: “romano”, “visigodo”, “románico” (aunque sí utilizable para la arquitectura religiosa) y el “neoclásico”. Los estilos “vivos” que Lampérez consideraba más adaptables eran el “mudéjar” y el “plateresco”; en esto seguía, como vimos anteriormente, la opinión más común entre los arquitectos.

Lampérez opinaba que el nuevo estilo que todos buscaban, para satisfacer las necesidades de la época, debía surgir de la ejemplaridad de la historia y de la tradición con una “adaptación sucesiva, lógica y ordenada de nuestras formas tradicionales, conservando en ellas lo que es inmanente: el genio de la raza sobrio y robusto en lo espiritual, y el país y el cielo, en lo material”. De esta forma, “cuando a fuerza de adaptaciones se hayan modificado los estilos tradicionales, el estilo nuevo y nacional habrá surgido”⁷⁸. La adaptación entendida como “modernización de los principios tradicionales” adaptados al momento presente era, por tanto, un procedimiento muy diferente a la copia o imitación. De todas formas la frontera entre ambos conceptos resultaba tan etérea y sutil que en la práctica, la mayoría de las veces, se confundía y los que rechazaban la copia servil en pos de la adaptación acababan imitando literalmente a la manera de Rucabado.

La postura de Lampérez de adaptación de los estilos históricos rechazando la imitación era la postura más generalizada entre nuestros arquitectos aunque, como sabemos, poco respetada. Citemos como ejemplo unas palabras de Cabello Lapiedra: “copiar por copiar los estilos de pasadas épocas será la muerte de lo que hemos dado en llamar Arte Español”, por tanto, “en España donde la raza es única, pero el carácter varía según sus regiones, el estilo nacional debe surgir dentro de las características populares y regionales...; cultivar los estilos que echaron raíces en el solar ibérico, para que revivan en nuevas obras, fortifiquen nuestro espíritu y alienten el alma española, será sólida base de nuestra moderna Arquitectura Nacional”⁷⁹. El tradicionalismo de Lampérez, Cabello Lapiedra y Rucabado, como se sabe, entronca con el concepto de “tradición” y “espíritu de la raza” de Menéndez Pelayo por lo que es frecuente encontrar en ellos términos como “por amor patrio” o “por dignidad nacional” refiriéndose a la necesidad de una arquitectura nacional, o “nuestras gloriosas tradiciones patrias”, etc.

Opuesto al concepto de “tradicionalismo” era, para Lampérez, el de “exotismo” que significaba un repudio a la imitación servil de la arquitectura europea, en especial al eclecticismo francés. El “exotismo” era “la imitación, venga o no a cuento, con lógica o sin ella, conveniente o disparatada de los estilos y disposiciones extranjeras, contrarias las más de las veces a las necesidades, a los usos, a los materiales y al clima del país. Todo por la suprema razón de que es “moda”⁸⁰. Queda claro, por tanto, que Lampérez rechazaba la imitación de estilos ya fueran nacionales o exóticos. Proponía la adaptación de aquéllos a las nuevas necesidades del país, aunque esta adaptación acabara, las más de las veces, en simple copia.

El regionalismo encontrará un apoyo institucional, por parte del Ayuntamiento de Sevilla, en el concurso de fachadas que convocó en 1912. Este concurso tuvo su origen en la moción que, en 1910, presentó el concejal Lepe en el Cabildo Municipal sevillano proscribiendo el uso del modernismo en la ciudad. A este concurso de fachadas solo podían presentarse proyectos realizados en estilo sevillano; de esta forma “la Real Academia de Bellas Artes y otros organismos se adherieron a la tendencia tradicionalista, consolidando así la victoria oficial del regionalismo arquitectónico”⁸¹. Esta iniciativa municipal buscaba, con motivo de la Exposición Hispano-Americana prevista para 1914, unificar criterios estilísticos que definieran una arquitectura sevillana con pretensiones emblemáticas como correspondía a la ocasión. En las bases del concurso se instaba a los participantes a ajustarse a los est-



Leonardo Rucabado.

los característicos de la ciudad en sus distintas épocas. Nació así el regionalismo sevillano que usaba un repertorio formal, compuesto de elementos mudéjares enriquecidos con citas procedentes de su brillante pasado renacentista y barroco, con el empleo sistemático de primorosos paramentos de ladrillo con azulejería tradicional, sin excluir el uso de la piedra. La iniciativa sevillana fue pronto seguida por otros ayuntamientos originando así el fenómeno del fachadismo que tanto proliferó.

En 1915 se celebró en San Sebastián el VI Congreso Nacional de Arquitectura en el que se presentó la famosa ponencia firmada por Leonardo Rucabado y Aníbal González. Esta ponencia, auténtico manifiesto de la arquitectura regionalista, lle-

vaba por título: “Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional”. Aunque estaba firmada por ambos arquitectos, resume el pensamiento de Rucabado, que a su vez tomó de Vicente Lampérez desarrollándolo en su sentido más radical. Ya no se habla, como hacía Lampérez, de “adaptación” de los estilos históricos a la realidad contemporánea, se aboga por un “servilismo, sin eufemismos ni templanzas, a las viejas escuelas, a los viejos estilos” porque “solo el hecho de vestir las necesidades modernas con ropaje antiguo constituye ya una evolución”. Esto requeriría un aprendizaje de los estilos históricos, ya desde los estudios en las Escuelas de Arquitectura⁸², porque “en los primeros pasos de estas prácticas son necesarios los andadores, por lo menos para la generalidad de los mortales”⁸³. Con esta recomendación al aprendizaje, Rucabado, señalaba su propia experiencia por las tierras de la montaña estudiando y dibujando hasta los más mínimos detalles de su arquitectura.

La ponencia, redactada en tono beligerante, pretendía que el Congreso diera el definitivo apoyo a las tesis “tradicionalistas” y condenara, por antipatriótico, el libre ejercicio de la Arquitectura. En las conclusiones de la ponencia, leída por ausencia de sus autores, se pedía “por dignidad nacional... el resurgimiento de un Arte español arquitectónico”, afirmando que “España no muestra predilección por la libertad artística en la Arquitectura” porque “el culto a la tradición es uno de nuestros caracteres de raza... y ha originado los más grandes estilos históricos”; los estilos históricos nacionales, “con las naturales adaptaciones de lugar y época”, servirán para instaurar la nueva arquitectura. Por último termina recomendando a los diferentes órganos de la Administración: Ministerios, Diputaciones, Ayuntamientos, (...), que los concursos de proyectos que convoquen “determinen preferencias para los inspirados en nuestros estilos nacionales”; instando especialmente a los “Ayuntamientos de las capitales de provincia a imitar el ejemplo dado por el de Sevilla, que, para fomentar la edificación de estilo regional, ha establecido un concurso... para las edificaciones inspiradas en los estilos tradicionales de la región”⁸⁴.

La ponencia de Leonardo Rucabado y Aníbal González fue contestada fundamentalmente por el arquitecto valenciano Demetrio Ribes. “Hay un peligro—decía Ribes— en el que se pone a escudriñar en el Arte del pasado; consiste en poder pensar que alguna época ha podido crear algo definitivo... Copiémonos unos a otros, estudiémonos unos a otros y dejemos en paz, guardados en el lugar sagrado de los recuerdos queridos, a los estilos del pasado”⁸⁵. Lo que más le dolió a Rucabado fue la falta de apoyo de Lampérez, al que consideraba su maestro y guía en el

campo de la arquitectura nacional-regionalista. Lampérez no compartía los excesos de su discípulo partidario del mimetismo y no de la “adaptación” que él predicaba.

El Congreso asumió casi íntegramente las conclusiones de la ponencia, pero no apoyó el punto fundamental que buscaban sus autores: la “obligatoriedad”; quedando enunciada la primera conclusión del siguiente modo: “El Congreso declara, conforme a lo acordado por la Internacional celebrada en Roma, la absoluta libertad con que el arquitecto puede desarrollar sus concepciones”⁸⁶. De esta forma el Congreso optó por los principios de libertad de estilo emanados del IX Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Roma en 1911, que decía que “en este siglo, en el que se han abolido todas las esclavitudes, sería ridículo aherrojar la arquitectura, que siempre fue libre”⁸⁷. Esta solución de compromiso, adoptada por el Congreso, no satisfizo a Rucabado que continuó una polémica personal con Ribes erigiéndose, en solitario, paladín del regionalismo ya que, Aníbal González se había retirado de la discusión.

En 1917, *Arquitectura y Construcción*, publicó el artículo de Rucabado “La Tradición en la Arquitectura”⁸⁸ que recogía sus comentarios al Congreso de San Sebastián insistiendo en los puntos de vista ya expuestos. En este artículo, dedicado a Lampérez, no le regatea elogios: “Sois vos el prelado de más alta jerarquía, el más noble y concienzudo misionero, predicador infatigable de las maravillosas excelencias castizas de nuestra historia artística”; aunque también manifiesta el reproche propio de quien se siente traicionado en su causa: “No acierto, digo, a coordinar tales enseñanzas (las que Lampérez le transmitió en pro de una arquitectura nacional) con la aparente mesurada condenación con la que habéis deshauciado mis modestas prácticas y las de mis hermanos en procedimiento, ingenua y sentida muestra de una, por lo que a mí respecta, limitadísima, pero bien intencionada capacidad para aplicar tales doctrinas”⁸⁹. Al poco tiempo Ribes contestó a este artículo de Rucabado con otro que llevaba el mismo título⁹⁰ y que, aunque escrito antes de la muerte del arquitecto montañés, se publicó después. Ribes se muestra más partidario de los aspectos constructivos y mecánicos que del ropaje ornamental.

Dejamos para el final una somera referencia al Modernismo catalán entendido también como movimiento regionalista o, si se prefiere nacionalista, por considerarlo al margen de los regionalismos del resto de España, pero integrado, como señala Navascués⁹¹, dentro de un mismo fenómeno europeo de gran magnitud. El Modernismo es un verdadero nacionalismo arquitectónico porque a través de él se pretende desarrollar el concepto de la nación catalana.

Por eso es por lo que podríamos preguntarnos con Sambricio: “¿por qué el fenómeno modernista se va a centrar de forma concreta en Cataluña? La respuesta es obvia. El modernismo debe entenderse más como un fenómeno que como un problema de expresión”⁹². En este sentido es por lo que decimos que es una verdadera arquitectura regionalista, o más bien nacionalista, pero que estaba dotada de un componente político que le distinguía del resto de los regionalismos, que era la idea de “crear o expresar una conciencia nacional que se pueda oponer al arte “centralista”⁹³. Vemos, por tanto, que mientras el Modernismo tiene claras connotaciones cuasi separatistas o por lo menos claramente diferenciadoras del hecho catalán frente al resto del Estado, el regionalismo de Rucabado y de Aníbal González tiene como objetivo el engrandecimiento y el “orgullo de la raza” de la nación española, a través de la valoración del rico acervo cultural de las regiones; es decir, la diversidad que enriquece la unidad. Que el Modernismo tuviera un cierto desarrollo fuera de Cataluña es explicable únicamente desde la “óptica mimética de quienes identifican imágenes parecidas”⁹⁴.

5. *Arquitectura no arqueológica: Los precursores*

Como vimos anteriormente, mirar a Europa y a nuestra tradición serán las dos direcciones que a comienzos del siglo XX seguirá la Arquitectura española. El camino de nuestra tradición acabará por imponerse ocupando, casi en exclusiva, el primer cuarto de siglo para más tarde dejar paso a los renovadores de la Generación del 25, como les llama Carlos Flores, y ya en las puertas de la Guerra Civil al GATE-PAC. Estos dos caminos, aparentemente opuestos, tienen en común la búsqueda de una arquitectura moderna española a través de la imitación de estilos y movimientos –nacionales o extranjeros–, con una renuncia implícita a la teorización de nuevos supuestos que desarrollaran nuestra arquitectura, en forma análoga, a como lo hicieron los movimientos de vanguardia que se fraguaban en Europa. De Europa importamos dos corrientes contradictorias: el eclecticismo académico de corte francés, que ya veníamos imitando tiempo atrás y las nuevas ideas del Modernismo y de las vanguardias alemanas y vienesas; estas imitaciones eran conocidas despectivamente con el nombre de exotismo por los defensores de una arquitectura “nacional” y “regional”. En este apartado nos referiremos únicamente a la búsqueda de una arquitectura moderna española siguiendo unos supuestos no “nacionalistas” para lo

cual la referencia a Europa, y en concreto a Viena, es obligada, porque así lo fue para los arquitectos de la época.

El problema planteado es cómo hacer una arquitectura moderna española con supuestos no arqueológicos, interrogante también expuesto por Camilo Boito y Otto Wagner. Boito condenaba el eclecticismo y proponía la búsqueda de un “estilo nacional” moderno que no imitara las formas del pasado⁹⁵. Wagner criticaba duramente la máxima expresión del eclecticismo decimonónico: la Ringstrasse vienesa⁹⁶. En España en esos mismos años, según afirma Isac, Luis de Landecho coincidía con Boito y Wagner en la crítica al eclecticismo decimonónico. Landecho en su discurso de recepción en la Academia de San Fernando titulado: *La originalidad en el Arte*, toma conciencia de que, en España, todavía no hemos superado “el carácter arqueológico” en la arquitectura. “El discurso de Landecho era el primero dentro de la Academia, en plantear la crítica al eclecticismo, intentando vislumbrar –como Wagner– un horizonte cultural nuevo”⁹⁷.

Notable influencia tiene, entre los arquitectos más inconformistas con el estancamiento de nuestra arquitectura en supuestos arqueológicos, la difusión en nuestro país de la arquitectura de la Secesión. Contribuyó a ello el VI Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Madrid en 1904 al que asistió Otto Wagner. El arquitecto austriaco presentó la ponencia: “El Arte Nuevo en las obras arquitectónicas” que sirvió para que algunos arquitectos españoles plantearan la necesidad de una nueva arquitectura no arqueológica⁹⁸. El interés que suscitó en España esta arquitectura aumentó con la celebración en Viena, en 1908, del VIII Congreso Internacional de Arquitectos.

Este acontecimiento fue seguido a través de crónicas y artículos en algunas revistas profesionales. Sirva de ejemplo el artículo que en 1908 publicó Amós Salvador –luego redactor de *Arquitectura*– en *Arquitectura y Construcción*, titulado: “Los dos Ottos”. En este artículo se analizan las obras de Rieth y Wagner con el propósito de estudiar una “posible asimilación de sus estilos ... para la creación del estilo español moderno”⁹⁹. Amós Salvador ve la obra de Wagner más aprovechable que la de Rieth por su equilibrio entre la originalidad y la extravagancia haciendo clara referencia a su decoración que se presenta “fácil, delicada, segura de sí misma, sin fatiga, llena de sutilezas de dibujo, de ritmos nuevos, de una suavidad y una precisión portentosas”¹⁰⁰. Amós Salvador se fija más en los aspectos formales de la obra de Wagner por contraste con su formación académica: Concibe la ornamentación como escenografía del edificio. Por eso no entiende del todo la concepción de la

arquitectura de Wagner que “no suele conmover profundamente ni forzar imperiosamente la atención. Siluetas elementales, sencillísimas, reposo clásico, serenidad, tranquilidad, casi sosera... Pero siempre equilibrio, ecuanimidad, buen gusto”¹⁰¹.

Luis M^a Cabello y Lapiedra también escribió un artículo en *Arquitectura y Construcción* sobre el Congreso de Viena. Cabello, defensor de la “adaptación” de nuestros estilos históricos a las necesidades modernas y detractor del modernismo, no entendía la obra de Wagner: “el conjunto de las obras de Wagner resulta frío, no conmueve, no dice nada; se admiran los detalles, se contemplan con gusto, pero no hay inspiración, no responde a principios de Arte”¹⁰². Esta afirmación de Cabello es significativa en cuanto que se da cuenta de la ruptura que supone la arquitectura de Wagner con los supuestos eclécticos de la arquitectura arqueológica.

La Secesión vienesa fue seguida con interés, a través de estos artículos y de otras revistas, por los alumnos de arquitectura españoles. Así lo dice Modesto López Otero: “Hacia 1909 un grupo de seguidores de la Secesión existe en la escuela de Madrid”¹⁰³. De la influencia que ejerció el magisterio de Otto Wagner entre nosotros da fe el elogio que le dedicó Anasagasti a su muerte ocurrida en 1918: “La historia de la arquitectura española registrará la influencia del gran arquitecto innovador que ha muerto, el más popular de los maestros extranjeros. Se le imitaba hace una docena de años, tomando, más que la elegancia y refinamiento de sus obras, los accidentes –dominio de la verticalidad, rectas paralelas y aretes–, panacea con que se resolvían todas las dificultades de la composición”¹⁰⁴.

Nos referimos a continuación a un artículo importantísimo de Jerónimo Martorell publicado en 1907 en *Arquitectura y Construcción* titulado: “La Arquitectura Moderna”. Martorell pasa revista a las obras de los que él considera maestros de la arquitectura moderna y entre los cuales cita a Olbrich y a Wagner que son “los dos grandes maestros de la arquitectura moderna ... que hacen hoy un arte más nuevo, más vivo, más personal, al propio tiempo que más serio, más gentil, elegante, hermoso. Son los directores de la notable escuela vienesa de arquitectura, a nuestro entender, la que produce mejores obras en todo el mundo”¹⁰⁵. El atractivo que Martorell sentía por la arquitectura de la Secesión era porque no seguía los dictados arqueológicos decimonónicos y en eso consistía su originalidad. Por eso, aunque en Wagner caben evocaciones clasicistas, los recuerdos que suscitan “están transformados, asimilados, combinados y adaptados de tal manera, que se hace difícil conocerlos”. De Wagner destaca la simplicidad, la monumentalidad y la calidad del adorno arquitectónico. Sin embargo Martorell ve en Olbrich al “príncipe de los decoradores modernos”¹⁰⁶.

El arquitecto catalán en su artículo aboga por la búsqueda de una moderna arquitectura basada en supuestos diferentes al eclecticismo arqueológico del XIX, porque “la imitación de estilos ya no es ahora el ideal de los arquitectos”. Entre la simple imitación de estilos y la arquitectura del porvenir que está por llegar, Martorell aboga por la “modernización” que consiste en el estudio de los estilos no para copiarlos sino para aprender en ellos los sistemas de ordenación de elementos y la composición arquitectónica. Martorell, además de estudiar a los arquitectos de la Secesión, cita en su artículo a Victor Horta, Behrens y Guimard entre otros.

No todas las opiniones son favorables a la introducción en España de las nuevas corrientes de la arquitectura. En el Salón de Arquitectura de 1911, Vicente Lampérez dictó su conocida conferencia “La Arquitectura española contemporánea. Tradicionalismo y exotismos”. En ella expone Lampérez su particular concepción de lo “castizo” y lo “exótico”, términos opuestos para significar los valores de la tradición frente a las importaciones del eclecticismo internacional decimonónico. En epígrafes anteriores nos referimos a lo que Lampérez entendía por “castizo”. El concepto “exótico” indica la adaptación innecesaria de formas artísticas que nada tienen que ver con las necesidades reales y con la tradición. El “exotismo” es por tanto “la imitación, venga o no a cuento, con lógica o sin ella, conveniente o disparatada, de los estilos y las disposiciones extranjeras, contrarias las más de las veces, a las necesidades, a los usos, a los materiales y al clima del país. Todo por la suprema razón de la “moda”¹⁰⁷.

La postura de Lampérez no es tan rígida como parece porque lo que condena es la importación servil y sin necesidad de formas extranjeras. Por eso afirma en el mismo artículo: “Considero lícito concebir en formas extranjeras, o por lo menos “libres”, ciertos edificios. ¿Como admitir un garaje plateresco o decorar un bar con elementos tomados del Transparente de Toledo? ¿Y no parece lícito o disculpable buscar formas nuevas, no tradicionales, para una obra de novísimo cemento armado?”¹⁰⁸. En realidad Lampérez es fiel a su formación académica que implica conceptos tales como “Arquitectura-Arte supremo” y “Arquitecto-Artista”. Sigue la idea aprendida en su formación escolar; a cada edificio le corresponde un estilo: para la iglesia el gótico, para el edificio civil el renacimiento ..., para los edificios que alberguen las nuevas necesidades modernas las “formas extranjeras o libres”. Lampérez tiene también una cierta concepción racional de la arquitectura que le lleva a considerar que a los nuevos materiales –como el cemento armado– no les corresponde las formas tradicionales sino un nuevo lenguaje que hay que descubrir.

Son pocos los arquitectos que escapan del compromiso con la tradición para, desde nuevos supuestos, intentar un camino no arqueológico. Contribuye a esta búsqueda la llegada a España de una serie de esquemas europeos entre los cuales, como hemos visto, están los vieneses. La preocupación se centra en la definición de un nuevo lenguaje desde nuevos supuestos de proyectación. Como dice Sambrić, se trata de definir la arquitectura “no tanto a partir de un estilo como a partir de un desarrollo teórico, donde lo importante reside en comprender el proceso de proyectar”, por eso “las referencias a los temas vieneses o alemanes van a estar claras en cuanto que se cuestiona una arquitectura basada en un adorno, y donde existe un total olvido de planta o sección”¹⁰⁹.

El sentido de la forma arquitectónica y su inmutabilidad y el papel que desempeña cada elemento en la composición total del edificio son temas que se plantean los precursores de la nueva arquitectura española que son, según Sambrić, Ribes, Palacios, Puig i Cadafalch y Anasagasti. Estos arquitectos defienden que las reglas clásicas son el punto de partida de la experiencia arquitectónica por lo que al plantear un “discurso sobre la regla, sobre la norma –en términos académicos–, atacan a esa institución llamada Academia de Bellas Artes, que ha olvidado el sentido de la arquitectura”¹¹⁰. Por eso defienden que no es posible romper el orden o sentido del clasicismo que ha establecido perfectamente las relaciones entre cada elemento arquitectónico. Es comprensible, desde este punto de vista, el rechazo de la arquitectura de “cita” que hace Rucabado o Aníbal González, que carece de todo rigor a la hora de utilizar algún elemento arqueológico, ya que para ellos cada uno de los elementos constituyentes en una obra arquitectónica debe responder a una lógica en el proceso de proyectación.

La postura de Demetrio Ribes en este sentido es muy clara y queda expuesta en su enfrentamiento con Rucabado a propósito de la ponencia que éste, junto a Aníbal González, presentó al VI Congreso Nacional de Arquitectos de San Sebastián. Ribes no negaba el postulado historicista que asocia el binomio Tradición-Arquitectura; él entiende que la historia influye en el proceso de creación de forma distinta a como la plantea Rucabado en su ponencia: no a través de la “cita” arqueológica sino de la lógica del clasicismo, porque de los estilos pasados, “¿qué podríamos copiar de ellos más que detalles? Los estilos pasados son como flores marchitas guardadas entre las hojas del libro de la historia ... Tocarlas es destruirlas”¹¹¹.

La réplica de Ribes a los planteamientos de Rucabado forma parte de la postura común a los arquitectos renovadores citados, que “pretende condenar los estu-



A. Palacios y J. Otamendi: Banco Central, 1910-1918.

dios nostálgicos y las utopías negativas ... al plantear el tema de la composición fuera de la nostalgia o la erudición”¹¹². En este sentido, a Ribes le parece fundamental considerar la arquitectura en términos de composición y no meramente constructivos: “Dejad al artista libre –dice Ribes–, enseñadle la técnica, pero no pretendáis dirigir sus sentimientos”. El arquitecto valenciano supedita la ornamentación a la construcción al proponer la renuncia a seguir copiando “lo accesorio de otros estilos, lo puramente ornamental”¹¹³.

Otro de los arquitectos anteriormente citado, Antonio Palacios, también rechaza, en su arquitectura, la “cita” arqueológica aunque en una consideración superficial podría parecer lo contrario. Palacios, más acusadamente que Ribes, desarrolla su arquitectura en esquemas próximos al clasicismo, apartándose de las ideas iniciales del movimiento moderno y –como señala Amezqueta– situándose más bien en posiciones próximas a Rieth y a Wagner.

A Palacios no le interesa la arquitectura clásica en cuanto a ceñirse a ordenes o módulos definidos, sino en cuanto a las posibilidades de composición del lenguaje clásico. Como señala Sambricio, lo que Palacios deja claro es que “el problema decorativo y los distintos elementos pertenecientes a una arquitectura historicista quedan sustituidos primero por la voluntad de definir un concepto escenográfico y al mismo tiempo por la voluntad de expresar en la planta el posible carácter racional del edificio”¹¹⁴.

Teodoro de Anasagasti es el último arquitecto al que nos queríamos referir en este epígrafe. Anasagasti es uno de los hombres claves para la renovación del panorama arquitectónico español del primer cuarto del siglo XX. En 1909 ganó la plaza de pensionado en Roma. Obtuvo condecoraciones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1910 y 1912 y la gran medalla de oro de la Exposición Universal de Roma de 1911. Tomó contacto –como luego hiciera Mercadal– con la arquitectura europea a través de sus viajes a Praga, Viena, Munich y Dresde. Se ve

influido por la arquitectura germánica, como él mismo reconoce, a la que ensalza porque es “una arquitectura que encarna el espíritu, la fuerza, el esplendor de la nación. Dominan en ella las masas austeras, las líneas verticales, la sencillez en la composición ... es libre, racional y utilitaria; emplea los materiales nuevos en sus formas típicamente industriales, lógicamente, con claridad, sin falsearlos”¹¹⁵. Imbuido en un mundo de nuevas ideas de las que participa con pasión, ataca el devaneo de nuestra arquitectura en un artículo que escribe desde Praga: “Seguimos en la “superficie”; entretenidos en discusiones bizantinas sobre cómo han de ser las fachadas de las casas, sin perseguir, sin intentar siquiera una transformación más honda, sin buscar la casa del siglo XX, la casa ideal, hija de la ciencia, que responda a nuestras necesidades”¹¹⁶.

Anasagasti hace una crítica mordaz de la arquitectura nacional y regional a la que llama “arquitectura de pandereta” y refiriéndose a sus autores dice: “Cuantos imitan o adaptan a ultranza lo viejo “español”, para seguir produciendo “arte patrio” y no toleran, por herético, un edificio que rompa con el pasado —en absoluto sabemos que no es posible—, se imaginan que las obras maestras han sido siempre viejas, siempre carcomidas y siempre españolas ... No es las obras antiguas a las que hay que imitar: es a sus autores, siempre hombres del día, modernos, y espíritus abiertos a toda innovación”¹¹⁷. Así las cosas no nos puede sorprender que Anasagasti quedara al margen de las discusiones surgidas en el VI Congreso Nacional de Arquitectos, celebrado en San Sebastián en 1915, con la famosa polémica entre Rucabado y Ribes. Sin embargo no dejó pasar la ocasión, desde las páginas de *La Construcción Moderna*, para descalificar las posiciones de Rucabado y sus seguidores, condena la actitud de valorar lo viejo simplemente por el hecho de serlo y como tal copiarlo: “El culto a lo viejo, tal como hoy se practica, está siendo estéril, cuando no pernicioso. Se ama lo pasado sólo porque es viejo, sin inquirir su valor intrínseco, su belleza, y, lo que es más triste, para odiar el presente. Comparaciones inoportunas y críticas sin sentido las estamos oyendo a todas horas, y no nos resignamos a padecerlas”¹¹⁸.

La obra construida por Anasagasti frente a la posición crítica que adopta con la arquitectura nacional y regional es, según Isac, contradictoria ya que en ella “aparecen contaminaciones historicistas de carácter regional”, como es el caso de la Casa de Correos de Málaga. Este mismo autor pone en duda la calidad de la aportación de Anasagasti en su obra cumbre: el carmen de Rodríguez Acosta, después del descubrimiento de los planos originales redactados por Ricardo Santa Cruz y com-

pararlos con la reforma de Anasagasti¹¹⁹. Pensamos que Anasagasti no pudo escaparse de cierta ambigüedad producto del choque entre su formación académica y su preclara intuición de que el camino de la arquitectura arqueológica llegaba a su fin. Quizás no supo reflejar en su obra los nuevos conceptos de su pensamiento.

NOTAS

- ¹ LEFAIVRE, Liane y TZONIS, Alex, “El regionalismo crítico y la arquitectura española actual”, *A&V*, 3 (1985), p. 4.
- ² BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, (1974), p. 89.
- ³ ISAC, Angel, op. cit., p. 12.
- ⁴ *Ibidem.*, p. 17.
- ⁵ *Ibidem.*, p. 14.
- ⁶ Véase al respecto SCHENK, H.G., *El espíritu de los románticos europeos*.
- ⁷ El texto de GOETHE era breve, un folleto de seis páginas. En este escrito el autor sostenía, erróneamente, que el gótico era alemán. Está comúnmente aceptado que los primeros indicios de lo que sería el estilo gótico aparecen en la Abadía de Saint Denis, en la Isla de Francia en París. Sobre esta obra de Goethe véase: TSVETAN, Todorow, *Goethe, Ecrits sur l'Art*, París (1983); PEVSNER, Nikolaus, *Goethe y la arquitectura* (1983), pp. 122-123.
- ⁸ ISAC, Angel, op. cit., p. 18.
- ⁹ Véase al respecto una lista de edificios restaurados en BENEVOLO, Leonardo, op. cit., p. 90.
- ¹⁰ BENEVOLO, Leonardo, op. cit. p. 90
- ¹¹ LASSUS, J.B.A., “Reacción de la Academia de Bellas Artes contra el arte gótico”, *Boletín Español de Arquitectura*, I, (1846), p. 89.
- ¹² *Ibidem.*
- ¹³ Véase el desarrollo de la polémica en PATETTA Luciano, *La polémica fra i Goticisti e i Classicisti dell'Académie de Beaux-Arts. Francia, 1846-1847*, (1974) y en ISAC, Angel, op. cit. pp. 22 y ss.
- ¹⁴ ...La Academia comprende que pueda realizarse, por capricho o por diversión, un castillo o una iglesia góticas, pero está convencida de que este intento de volver a los tipos antiguos sería inútil por su sinrazón. En su opinión que quién se sienta conmovido ante el gótico verdadero y antiguo, permanecerá frío e indiferente ante éste, plagiado y falsificado; opina también que la convicción cristiana no bastaría para suplir la falta de convicción artística; lo que cuenta para las artes y para la sociedad sólo puede ser, en suma, la naturalidad y legitimidad en el producirse, es decir, ser de su propia época”. Véase cita de HAUTECOEUR recogida por BENEVOLO, Leonardo, op. cit. p. 93. El texto de RAOUL-ROCHETTE se publicó en español el *Boletín Español de Arquitectura*, I, (1846), p. 67.
- ¹⁵ RAOUL-ROCHETTE, “Consideraciones sobre la cuestión de determinar si es conveniente construir iglesias de estilo gótico en el siglo XIX”, *Boletín Español de Arquitectura*, I, (1846), p. 67.
- ¹⁶ BENEVOLO, Leonardo, op. cit. p. 162.
- ¹⁷ GAILHABAUD, J., *Monuments anciens et modernes des différents peuples à toutes le époques*, París, 1839; Londres, 1844.
- ¹⁸ BENEVOLO, Leonardo, op.cit. p. 95.
- ¹⁹ Véase sobre el pensamiento de Pugin lo que dice CAPITEL, Antón, *La Arquitectura de Luis Moya*, (1982), pp 14-20.

- ²⁰ Como ha estudiado WATKIN, David, *Morale et Architecture aux 19e et 29e siècles* (1979), en el siglo XIX se acude a la historia buscando modelos contrastados por su capacidad de servir a la práctica religiosa.
- ²¹ MADRAZO, Pedro de, contestación al discurso de recepción en la Academia de San Fernando de MONISTROL, Marqués de, *La influencia del cristianismo en la Arquitectura de los siglos medios, y que el arte ojival es esencialmente cristiano* (1868), p. 105.
- ²² *Ibidem*, p. 127.
- ²³ NAVASCUES, Pedro, “Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)”, *A&V*, p. 29.
- ²⁴ ZABALETA, Antonio de, “Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Academia. La Escuela gótica, y los eclécticos en Francia”, *El Renacimiento*, I (1847), p. 4. Este artículo publicado en *El Renacimiento* es resumen de toda la polémica y su opinión personal al respecto.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 5.
- ²⁶ Véase el comentario en CACHO VIU, Vicente, *La Institución Libre de Enseñanza, I. Orígenes y Etapa Universitaria (1860-1881)*, (1962). El autor recoge el itinerario de Julián Sanz del Río hacia el descubrimiento y aceptación de la filosofía de Krause.
- ²⁷ AZORIN, *La generación del 98*, (1961), p. 26.
- ²⁸ LAZARO, Fernando y TUSON, Vicente, *Literatura Española* (1981), p. 69
- ²⁹ *Ibidem*, pp. 63-64
- ³⁰ *Ibidem*, p. 65
- ³¹ *Ibidem*, pp. 121-122 para los diversos textos entrecomillados.
- ³² *Ibidem*, p. 133.
- ³³ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y visiones españolas*, (1975), p. 197.
- ³⁴ CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes castizos de la Arquitectura Española*, (1981).
- ³⁵ ZABALETA, Antonio de, “Aplicación del arte antiguo al moderno. Sistemas opuestos”, *El Renacimiento*, I (1847), p. 3.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 64.
- ³⁷ “Nuestro Saludo”, *Arquitectura y Construcción*, I, (1897), p. 1.
- ³⁸ VEGA Y MARCH, Manuel, “Regeneración artística”, *Arquitectura y Construcción*, V, (1901), p. 310.
- ³⁹ SAINZ DE LOS TERREROS, Luis, “El estilo moderno de arquitectura en España”, *La Construcción Moderna*, IV, (1906), p. 46.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 46.
- ⁴¹ Véanse estas citas de Maeztu y Azorín así con los comentarios de replica que tuvieron en ISAC, Angel, op. cit. p. 256.
- ⁴² UCHA DONATE, Rodolfo, *Cincuenta años de Arquitectura Española I, (1900-1950)*, (1980), p. 65.
- ⁴³ SAINZ DE LOS TERREROS, Luis, “Proyecto de edificio para el Casino de Madrid”, *La Construcción Moderna*, II (1904), p. 25.
- ⁴⁴ NAVASCUES, Pedro, op. cit., p. 29.

- ⁴⁵ CHUECA, Fernando, *Historia de la Arquitectura Occidental. El siglo XX. Las fases finales y España*, (1984), p. 275.
- ⁴⁶ NAVASCUES, Pedro, op. cit. p. 30.
- ⁴⁷ *Ibidem*, p. 28.
- ⁴⁸ NAVASCUES, Pedro, op. cit. p. 29.
- ⁴⁹ GONZALEZ, Aníbal, RUCABADO, Leonardo, "Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional", *Arte Español*, (1915), p. 437
- ⁵⁰ Esta cita de Luis ESCALANTE, y la anterior de RUCABADO están tomadas de BASURTO, Nieves, *Leonardo Rucabado y la Arquitectura Montañesa*, (1986), p. 36.
- ⁵¹ RYKWERT, Joseph, *La casa de Adán en el paraíso*, (1975), pp. 40-43.
- ⁵² ALVAREZ Y BUQUET, Aníbal, "Exposición del sistema adoptado para la enseñanza de las teorías del arte arquitectónico", *Boletín Español de Arquitectura*, I, (1846), p. 98.
- ⁵³ NAVASCUES, Pedro, op. cit. p. 28. El autor cita como muestra los nombres de Mañé y Flaquer, Victor Balaguer, Oliver, Pedreira, Prat de la Riba, Pardo Bazán, Pereda, Palacio Valdés, Blasco Ibañez, Albéniz y Granados.
- ⁵⁴ FULLAONDO, Juan Daniel, *La Arquitectura y el Urbanismo de la región y el entorno de Bilbao* (1969), p. 292.
- ⁵⁵ Para el regionalismo sevillano véase VILLAR MOVELLAN, Alberto, *Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano*, (1978) y sobre todo *Arquitectura del regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, (1979).
- ⁵⁶ NAVASCUES, Pedro, op. cit. p. 35.
- ⁵⁷ Véase el texto de Lampérez en ISAC, Angel, op. cit. p. 55.
- ⁵⁸ Véanse sobre la difusión de la arquitectura neomudéjar: GONZALEZ AMEZQUETA, Adolfo, "Arquitectura neomudéjar madrileña de los siglos XIX y XX", *A*, XI (1969), pp. 3-74; y NAVASCUES, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, (1973), pp. 227-236.
- ⁵⁹ DOMENECH I MONTANER, Luis, "En busca de una arquitectura nacional", *La Renaixença*, VIII, (1878). El texto citado está recogido de *Cuadernos de Arquitectura*, nº 52-53 (1963), pp 9-11.
- ⁶⁰ Véase la introducción a UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*, (1986).
- ⁶¹ CHUECA GOITIA, Fernando, op. cit. p.45.
- ⁶² ISAC, Angel, op. cit. p. 81.
- ⁶³ Cita tomada de NAVASCUES, Pedro, op. cit. p. 29.
- ⁶⁴ NAVASCUES, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. (1973) p. 314.
- ⁶⁵ CABELLO LAPIEDRA, Luis Maria, "Urioste y el pabellón de España en París en 1900", *Resumen de Arquitectura*, 1899, pp. 32-33, (Cita tomada de NAVASCUES, Pedro, "Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)", *A&V*, (1986), p. 29).
- ⁶⁶ Cita tomada de ISAC, Angel, op. cit. p. 85.
- ⁶⁷ BOHIGAS, Oriol, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista* (1973), p. 135.
- ⁶⁸ *La Construcción Moderna*, (1911), p. 242.

- ⁶⁹ ANASAGASTI, Teodoro de, "Acotaciones. Las Torres de Monterrey", *La Construcción Moderna*, XVI (1918), p. 49.
- ⁷⁰ Cita tomada de ISAC, Angel, op. cit. p. 85.
- ⁷¹ *Ibidem*, p. 86.
- ⁷² *Ibidem*, p. 339.
- ⁷³ *Ibidem*, p. 86.
- ⁷⁴ *Ibidem*, p. 86.
- ⁷⁵ Para este concurso pueden consultarse BASURTO, Nieves, op. cit, pp 35 y 46-48; ISAC, Angel, op. cit. p. 338 y NAVASCUES, Pedro, op. cit. p. 31.
- ⁷⁶ BASURTO, Nieves, op. cit. p. 46.
- ⁷⁷ ISAC, Angel, op. cit. p. 340.
- ⁷⁸ LAMPEREZ, Vicente, "La arquitectura española contemporánea. Tradicionalismos y exotismos", *Arquitectura y Construcción*, XV, (1911), p.199.
- ⁷⁹ CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M., *La Casa española. Consideraciones acerca de una Arquitectura Nacional*, (1917), pp. 13-14.
- ⁸⁰ LAMPEREZ, Vicente, op. cit. p. 195.
- ⁸¹ VILLAR MOVELLAN, Alberto, *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla 1900-1935*, (1979), p. 187.
- ⁸² En el punto nº 6 de las conclusiones de la ponencia se dice que en las "Escuelas de Arquitectura se dará capital importancia a la enseñanza de nuestros estilos históricos". Estas conclusiones están recogidas en *Arte Español* (1915) pp. 437-453.
- ⁸³ *Ibidem*, las tres citas de la ponencia están tomadas de la p. 451.
- ⁸⁴ Estas conclusiones de la ponencia de Rucabado y González están recogidas en diez puntos y fueron publicadas en *Arte Español* (1915) pp. 437-453.
- ⁸⁵ RIBES, Demetrio, "La Tradición en arquitectura", *Arquitectura y Construcción*, (1915), pp 21 y ss.
- ⁸⁶ Las conclusiones del VI Congreso fueron recogidas por el propio Rucabado en "La Tradición en Arquitectura", *Arquitectura y Construcción*, (1917), p. 39.
- ⁸⁷ ANASAGASTI, Teodoro de, "IX Congreso Internacional de Arquitectos en Roma. Resumen de las sesiones", *Arquitectura y Construcción*, XV (1911), pp. 322-327.
- ⁸⁸ RUCABADO, Leonardo, "La Tradición en la Arquitectura (comentarios a la discusión de este concepto por el Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en San Sebastián, el año de 1915). A mi ilustre compañero y queridísimo amigo don Vicente Lampérez", *Arquitectura y Construcción* (1917), pp 27-42.
- ⁸⁹ *Ibidem*, p. 29.
- ⁹⁰ RIBES, Demetrio, "La tradición en la arquitectura. Escrito después de leer el trabajo de D. Leonardo Rucabado tratando este tema", *Arquitectura y Construcción* (1918), pp. 21-28. Se adjunta también la comunicación presentada por Ribes en el VI Congreso de San Sebastián a la ponencia de Rucabado y Aníbal González.
- ⁹¹ NAVASCUES, Pedro, op. cit. p. 35.

- ⁹² SAMBRICIO, Carlos, “El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura”, *Historia del Arte Hispánico*, (1980), p. 4.
- ⁹³ *Ibidem*, p. 4.
- ⁹⁴ *Ibidem*, p. 4.
- ⁹⁵ Sobre este tema, véase la obra de Camilo Boito *Lo stile futuro dell’architettura italiana*, en *Architettura del Medioevo in Italia*, publicado en Milán en 1880 y recogido en *Casabella*, n. 208 (1955), p. 73.
- ⁹⁶ La aportación de Wagner a la transformación de la arquitectura fue decisiva. Ya en 1895 había publicado el libro *Moderne Architektur* en el que criticaba con dureza el eclecticismo de la Ringstrasse. Véase al respecto a SHORSKE, Carl E., *Viena Fin-de-Siècle. Política y Cultura* (1981), pp 45-133.
- ⁹⁷ ISAC, Angel, op. cit., pp. 83-84.
- ⁹⁸ Sobre la influencia de la arquitectura austriaca en España, véanse, BOHIGAS, Oriol, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista* (1973), pp. 206-218.y SAMBRICIO, Carlos, “Influencia en España”, en *Arquitectura austriaca, 1860-1930. Dibujos de la Secesión Vienesa y su influencia en España* (1980), pp. 9-16.
- ⁹⁹ SALVADOR Y CARRERAS, Amós, “Los dos Ottos”, *Arquitectura y Construcción*, XII, (1908), pp. 134-136.
- ¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 136.
- ¹⁰¹ *Ibidem*, p. 136.
- ¹⁰² CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M^a., “VIII Congreso Internacional de Arquitectos”, *Arquitectura y Construcción*, XII (1908), p.306.
- ¹⁰³ Cita tomada de FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*, ... op. cit. p. 209.
- ¹⁰⁴ ANASAGASTI, Teodoro de, “Anotaciones. Otto Wagner”, *La Construcción Moderna*, XVI (1918), p. 121.
- ¹⁰⁵ MARTORELL, Jerónimo, “La Arquitectura Moderna. I. La Estética. II. Las obras”, *Arquitectura y Construcción*, XII (1908). p. 141.
- ¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 144.
- ¹⁰⁷ LAMPEREZ Y ROMEA, Vicente, “La arquitectura española contemporánea...”, op. cit. p. 195.
- ¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 198.
- ¹⁰⁹ SAMBRICIO, Carlos, “El siglo XX”, en *Historia del Arte Hispánico*, op. cit. p. 9.
- ¹¹⁰ *Ibidem*, p. 9.
- ¹¹¹ RIBES, Demetrio, “Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional. Trabajo leído por el arquitecto Demetrio Ribes”, *Arquitectura y Construcción*, Anuario para 1919, pp. 21-25.
- ¹¹² SAMBRICIO, Carlos, “El siglo XX...”, op. cit. p. 9.
- ¹¹³ RIBES, Demetrio, “La Tradición en la Arquitectura. Escrito después de leer el trabajo de Leonardo Rucabado tratando este tema”, *Arquitectura y Construcción*, Anuario para 1919, p. 26.
- ¹¹⁴ SAMBRICIO, Carlos, “El siglo XX...”, op. cit. p. 13.
- ¹¹⁵ ANASAGASTI, Teodoro de, “La arquitectura en Alemania”, *La Construcción Moderna*, XIV (1916), p. 87.

- ¹¹⁶ ANASAGASTI, Teodoro de, “Arquitectura moderna. Notas de viaje”, *La Construcción Moderna*, XII (1914), pp. 163-164.
- ¹¹⁷ ANASAGASTI, Teodoro de, “A uno de provincias. Arquitectura de pandereta”, *La Construcción Moderna*, XV (1917), p. 249.
- ¹¹⁸ ANASAGASTI, Teodoro de, “Acotaciones. Falso culto a lo viejo”, *La Construcción Moderna*, XVI (1918), p. 61.
- ¹¹⁹ Véase ISAC, Angel, op. cit, nota a pié de pág, n. 408, p. 263.



ARQUITECTURA: UNA REVISTA DE ARQUITECTURA

1. Periodismo e Historia de la Arquitectura

Estamos demasiado acostumbrados a pensar que la Historia de la Arquitectura se estudia en los libros. Pero los libros se han escrito interpretando datos objetivos recogidos de las más diversas fuentes. En definitiva lo que trata el historiador es de reflejar los acontecimientos que merecen –a su juicio– ser historiadados. El periodismo en cualquiera de sus vertientes recoge los acontecimientos diarios. Podría pensarse que la acumulación de información enmascara los hechos más destacables dentro de los más anodinos. O que el periodismo, por su propia naturaleza, está llamado a tratar la información de una manera poco científica. Aunque todo ello pueda ser cierto, el periodismo arquitectónico –como cualquier prensa especializada– tiene la virtud de que “informa” de todos los acontecimientos que interesan a la profesión. Por ello es fácil rastrear, entre sus páginas, en busca de datos sobre los que se pueda construir una “Historia”.

La estructuración del periodismo arquitectónico tal como lo podríamos entender hoy lo sitúa David Watkin en la década 1832-1842¹. En esos años van apareciendo sucesivamente las primeras revistas especializadas de arquitectura. En 1832 se publica la revista francesa *La Propriété* (1832-1833), dirigida por Morisot, que se fusiona en 1834 con *L'Architecte*. Paralelamente en Inglaterra ve la luz, en 1834, *The Architectural Magazine*, (1834-1839) dirigida por Jhon Claudius Loudon y en Alemania, en 1836, *Allgemeine Bauzeitung* (1836-1918)².

En España, nace unos años después de la aparición la *Propriété*³. Las publicaciones pioneras son el *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*, que aparece en Barcelona, y el *Boletín Español de Arquitectura*, que lo hace en Madrid; ambos en la

primavera de 1846. Según Ángel Isac estas dos publicaciones son las primeras revistas especializadas de arquitectura porque están “concebidas, ante todo, como órganos periodísticos interesados en la representación, defensa y prestigio de una profesión que quiere ser modélica, por cuanto era vista como crisol del Arte, Ciencia y Técnica. Los dos boletines reproducen la mismas pautas que dieron origen al periodismo arquitectónico europeo”⁴.

Como afirma Isac, la aparición del periodismo arquitectónico, y su auge, está ligada a la crisis del clasicismo⁵. Ya no son válidos los principios exclusivistas de la enseñanza académica. Las revistas promueven el estudio y divulgación de todos los estilos del pasado sin apostar por ninguno en concreto.

La mirada al pasado, a la vez, se vuelve al futuro: “la nueva arquitectura” no puede quedar al margen del progreso social. La ingeniería, símbolo de las modernas transformaciones, es el modelo a seguir; la arquitectura no es por tanto solo Arte, también es Ciencia. Desde las revistas se pide la colaboración de arquitectos e ingenieros, de artistas y técnicos, de arqueólogos y constructores, de industriales y gobernantes.

Esta doble actitud de mirar al futuro desde el pasado con la intención de elegir lo mejor de cada estilo y usarlo libremente según la necesidad, el rechazo a lo académico y el hechizo de la técnica determinan la actitud ecléctica propia de estas revistas. Nikolaus Pevsner consideró que el eclecticismo de las revistas era una necesidad de su existencia⁶.

Por otra parte, la actitud de estas revistas es consecuencia del eclecticismo que caracteriza al siglo XIX, siendo además sus instrumentos propagadores aunque no lo pretendieran explícitamente, como señala Peter Collins⁷. De hecho aunque, por ejemplo, *la Revue Générale de l'Architecture* expuso sistemáticamente esta corriente a lo largo de 1853 con la publicación de las conferencias que Víctor Cousin dictó en la Sorbona sobre “La Verdad, la Belleza y Dios”, a la vez, clamaba por una nueva arquitectura. Así en 1849 en el artículo titulado “L'Architecture du future” pedía “una nueva arquitectura, un nuevo estilo que nos saque de la servidumbre de la copia”. “Esto es lo que todos estamos pidiendo, es lo que el público espera”⁸.

La actitud ecléctica era, para los que pretendían la nueva arquitectura, el instrumento con el que podían romper la asfixia a que eran sometidos por los rígidos principios de la “Ecole des Beaux-Arts”. Todavía no se daban las condiciones que hicieron posible la nueva arquitectura y que Collins sitúa en 1890 con el desarrollo comercial de las estructuras de acero y de hormigón armado⁹. Lo único que

cabría hacer era, como decía en 1847 el director de la *Revue Générale de l'Architecture*, seguir el ejemplo de Molière: “Un artista tenía que adueñarse de cuanto valiera la pena dondequiera que lo encontrase”. “Esta afirmación era un llamamiento al eclecticismo, que para muchos de los que clamaban por una nueva arquitectura era el único medio posible de libertad, cuando se hizo evidente que ninguna arquitectura radicalmente nueva iba a aparecer inmediatamente”¹⁰.

Por otra parte, las revistas nacen con el objetivo de ser un instrumento eficaz en defensa de los intereses y atribuciones profesionales de los arquitectos frente a los ingenieros, así como de su prestigio en la sociedad.

Como ocurre con las revistas europeas, los españoles también se ocupan del “renacer” de la Arquitectura con una tendencia marcadamente ecléctica. De la crisis del pensamiento clasicista surge el rechazo de su exclusivismo y la afición por todos los estilos del pasado y en particular el gótico. El estilo gótico ejerce particular atracción que se concentra en el inicio de las restauraciones de monumentos y en la construcción de nuevos edificios. La recuperación romántica de la Edad Media viene a dar al traste con los presupuestos vitruvianos de la arquitectura, que se tambalean con la aparición de estos nuevos sistemas arquitectónicos.

Una particularidad de nuestras revistas, es la consideración del retraso tradicional de España frente a los países europeos. Así la idea “regeneracionista” está presente en el debate arquitectónico en paralelo con los esfuerzos colectivos encaminados al progreso y regeneración del país. El progreso de la técnica y de la sociedad también preocupa y ocupa las páginas de las revistas. Las nuevas construcciones de ingeniería constituyen el mejor símbolo de progreso.

Con los albores del siglo XX, además de las características antes descritas, el debate en las revistas se centra, casi exclusivamente, en una obsesiva búsqueda de una arquitectura “nacional” o de un “estilo español”. *Arquitectura* y *Construcción* y la *Construcción Moderna* serán los foros más prestigiosos en los que se desarrollará la polémica. Además, también aparecerán, casi por primera vez, noticias de la arquitectura europea.

2. Revistas contemporáneas de Arquitectura al inicio de su publicación

En los años que transcurrieron desde el último lustro del siglo XIX hasta la publicación de *Arquitectura* en 1918, el periodismo científico experimentó en España un



Portadas de
*Arquitectura y
Construcción*.

notable auge. Aparecieron nuevas publicaciones que directa o indirectamente tenían por tema la *Arquitectura* en sus más variados aspectos. Algunas tuvieron una duración efímera como *Arte y Construcción* (1905-1906), otras marcaron un hito como *Arquitectura y Construcción* (1897-1917 en que se transformó en *Anuario*) o la *Construcción Moderna* (1903-1936). Estas revistas siguen la tradición ecléctica del periodismo arquitectónico iniciada en la década de 1830 y que, como veremos, mantendrá *Arquitectura* a partir de 1918. También recogerá las ideas, apuntadas en estas revistas, del "nacionalismo-regionalismo" a la búsqueda de una arquitectura "nacional".

Arquitectura y Construcción es sin duda una de las revistas que más influencia ejerció en el panorama arquitectónico español. La fundó en 1897 Manuel Vega y March que fue su director y propietario. Fue éste un auténtico paladín del periodismo arquitectónico en nuestro país. Su vida es una dilatada aventura en el mundo editorial, y no solo como empresario periodístico, también como articulista que supo influir con sus escritos en el debate arquitectónico de la época. Colaboran con él en la revista los arquitectos más prestigiosos de España: Luis M. Cabello y Lapiedra, E. M. Repullés y Vargas, Juan Agapito y Revilla, Vicente Lampérez, Teodoro de Anasagasti, Amós Salvador y Carreras, José Puig i Cadafalch, Jerónimo Martorell, José Domènech i Estapá,...

Arquitectura y Construcción no era una revista de tendencia, era, ante todo, una publicación profesional que seguía la tradición ecléctica del periodismo archi-



Portadas de *La Construcción Moderna*.



tectónico. Difundía el “Modernismo” y, a la vez, defendía la búsqueda de un “estilo español”. Se debatía a Gaudí, Rucabado y Urioste, junto con Wagner, Olbrich, Horta o Guimard.

Uno de los temas más polémicos, en las páginas de *Arquitectura y Construcción*, fue la arquitectura de la “Secesión” vienesa en cuanto que era un posible ejemplo a seguir para la creación de un estilo español moderno, que nos sacara de la crisis del eclecticismo arqueológico del siglo XIX. La visita de Otto Wagner a Madrid con motivo del VI Congreso Internacional de Arquitectos contribuyó decididamente a la difusión en España, de la arquitectura de la “Secesión”¹¹. Así Amós Salvador se preguntaba “qué clase de resultados podrán obtenerse de su estudio”¹² para una aplicación a nuestra arquitectura. Esta admiración por la arquitectura de Wagner y Olbrich es compartida por Jerónimo Martorell que ve en ellos a dos “arquitectos que hacen hoy un arte más nuevo, más vivo, más personal, al propio tiempo que más serio, más gentil, elegante, hermoso”¹³. Pero no todas las opiniones que aparecen en la revista son unánimes en las alabanzas. Para Cabello y Lapiedra, uno de los defensores del “regionalismo” junto a Vicente Lampérez, nada hay de imitable en la arquitectura de la “Secesión”, es un producto exótico; el verdadero “estilo nacional” surgiría con el fomento de las tradiciones de nuestra arquitectura. El problema radica en la adaptación de nuestros estilos históricos a las necesidades modernas¹⁴.

La otra gran revista de arquitectura es *La Construcción Moderna*. Se substituía así misma como “revista quincenal de arquitectura e ingeniería ilustrada”.

Nace por tanto sin ánimos de confrontación profesional sino de cooperación entre arquitectos e ingenieros. Aparece esta revista en 1903 por iniciativa de un grupo de ingenieros y arquitectos siendo sus directores: Eduardo Gallego Ramos, ingeniero, y Luis Sáinz de los Terreros, arquitecto. Desaparece en 1936 después de una dilatada trayectoria en la que coincide, durante dieciocho años, con *Arquitectura*. Como veremos en próximos capítulos, tanto en una como en la otra revista será clave la figura de García Mercadal en la difusión en España de los supuestos racionalistas¹⁵. Entre sus redactores y colaboradores podemos citar a: Gabriel J. Aguado, Luis M. Cabello y Lapiedra, José García Benítez, Ángel de Larra, Teodoro de Anasagasti, Vicente Lampérez, Leopoldo Torres Balbás, Manuel Vega y March...

Aunque *La Construcción Moderna*, y *Arquitectura* y *Construcción* tuvieron colaboradores comunes como Lampérez, Anasagasti, Cabello y Lapiedra, Repullés y Vargas siguieron, por lo general, líneas editoriales diferentes. *La Construcción Moderna* siguió una línea más tecnicista dejando las cuestiones doctrinales, de la cultura arquitectónica, en un segundo lugar. Temas habituales fueron los problemas de la higiene pública en sus aspectos técnico-urbanísticos, las “casas baratas”, la mejora de las condiciones de urbanización... *Arquitectura* y *Construcción* siguió una línea inversa: los estudios histórico-arqueológicos de Manuel Vega y los problemas de “estilo” primaban sobre los técnicos¹⁶. También diferían ambas revistas en su postura respecto al “modernismo”. Mientras *Arquitectura* y *Construcción* divulgaba ejemplos de arquitectura modernista, *La Construcción Moderna* denostaba este movimiento por considerar que no representaba una opción auténticamente moderna. Tenían en común, las dos revistas, el apoyo entusiasta a las corrientes nacionalistas de Vicente Lampérez. Como ejemplo valga la publicación que ambas revistas hicieron de la famosa conferencia de Lampérez en el I Salón de Arquitectura, titulada: “La arquitectura española contemporánea. Tradicionalismos y exotismos”¹⁷.

A propósito de lo que en *La Construcción Moderna* entendían por arquitectura moderna sirvan, como ejemplo, algunos textos de su director, el arquitecto Luis Sáinz de los Terreros. En la memoria de su proyecto para el Concurso del Casino de Madrid decía: “El estilo adoptado es completamente moderno, inspirado en el que pudiéramos llamar “barroco francés”, sin caer en las exageraciones del “modernista”, ni abusar de adornos que no estén razonados”¹⁸. Poco después afirmaba: “El arte arquitectónico se encuentra en el día sin carácter determinado; aspira a la novedad y divaga en el terreno de los hechos materialmente considerados, no consintiendo

más que la imitación de estilos... trabajo sin gloria, sin objeto, sin resultado. Porque, ¿qué gloria adquiere el que imita lo que en otra edad se hizo?”¹⁹. Estos dos textos parecen contradictorios pero no lo son. Pertenecen al espíritu ecléctico “fin de siglo” caracterizado por una profunda insatisfacción por lo que se hace y una angustiosa búsqueda de una arquitectura realmente “nueva”. No deja también de sorprender que a la vez se defiendan el “nacionalismo” y se construya en el estilo de “Los Luises”.

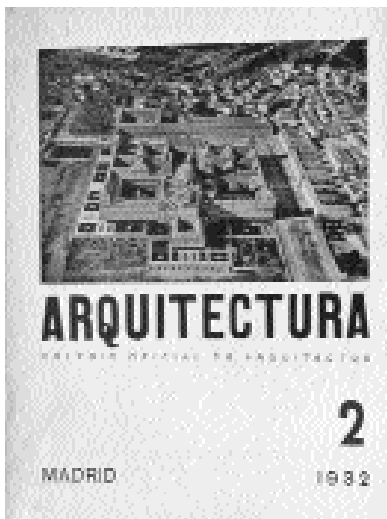
Este eclecticismo de Sáinz de los Terreros es también de *La Construcción Moderna* porque a la vez que se defendían las posiciones más conservadoras en cuanto a la búsqueda de un estilo “español” imitando nuestras viejas construcciones, se abría paso a aptitudes renovadoras y a la vez críticas con esta postura. Nos referimos a las colaboraciones de Anasagasti en la revista. Refiriéndose a la imitación de estilos antiguos dice: “No es a las obras antiguas a las que hay que imitar: es a sus autores, ... siempre hombres del día, modernos, y espíritus abiertos a toda innovación”²⁰.

Además de estas dos importantes revistas, cuando comienza a publicarse *Arquitectura*, existían, entre otras, las siguientes publicaciones periódicas: *La Gaceta de Obras Públicas*, *La Ciudad Lineal*, *El Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, *El Constructor*, *La Construcción*, *La Construcción Arquitectónica* y *la Revista de Arquitectura*²¹. *La Gaceta de Obras Públicas* y *La Ciudad Lineal* no eran propiamente revistas de arquitectura, aunque trataban temas relacionados con ella.

3. *Fundación de Arquitectura.*

Desde que en 1902 la Sociedad Central de Arquitectos decidiera vender el *Resumen de Arquitectura*, que era su órgano oficial, a Manuel Vega y March, director-proprietario de *Arquitectura* y *Construcción*, los arquitectos carecían de una revista que les representara como colectivo profesional. El *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos* —que se adjuntaba como separata de *Arquitectura* y *Construcción*— no era propiamente una revista de arquitectura, era un sucedáneo dedicado a informar de aspectos útiles relativos a la profesión. Tener un medio periodístico propio siempre había sido anhelo de la Sociedad Central de Arquitectos, pero dificultades de todo tipo, especialmente las económicas, eran un freno para tal propósito.

Cuando en 1917 *Arquitectura* y *Construcción* se transforma en Anuario, la Sociedad Central de Arquitectos decide recuperar el control del *Boletín* y publicar-



Portadas de *Arquitectura*.

lo como órgano oficial. Pero a la vez considera que no era suficiente lo que ofrecía el *Boletín*; se necesitaba algo más, era preciso fundar una nueva revista que recogiera el testigo abandonado, en 1902, al cerrar el *Resumen de Arquitectura*. En sesión celebrada por la Junta general de la Sociedad el día 28 de Febrero de 1918, el Presidente Ricardo García Guereta “expone... la necesidad sentida de un periódico o revista, eco de la Central, en el que puedan colaborar los compañeros y con la que pueda establecerse el intercambio con otras publicaciones análogas españolas y extranjeras”²².

La Junta encarga a Gustavo Fernández Balbuena disponer todo lo necesario para la publicación de una revista. En la sesión que la Junta directiva celebró el 7 de Marzo de 1918 se adoptaron importantes acuerdos para el futuro de la nueva publicación: se nombra director a Gustavo Fernández Balbuena y se crea un comité de redacción compuesto por Anasagasti, los hermanos Fernández Balbuena (Gustavo y Roberto) y Torres Balbás”²³. El nombre adoptado para la revista es *Arquitectura*. Posiblemente la cabecera esté tomada de su homónima francesa *L'Architecture*, órgano de la Sociedad Central de Arquitectos Franceses.

Además de la nueva revista, se sigue publicando el *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos* ya que los objetivos son diferentes. Ambos se publican de 1918 a 1931 como órganos de la Sociedad. De 1931 a 1936, con la creación de los Colegios de Arquitectos, la edición de las dos publicaciones, corre a cargo del Colegio de Arquitectos de Madrid. Con el estallido de la Guerra Civil cesa la actividad periodística del COAM. El último número de *Arquitectura* es el de mayo de 1936. El *Boletín* dejó de publicarse unos meses más tarde. Finalizada la Guerra Civil, en el periodo comprendido de 1940 a 1958, reaparece la Revista con un nuevo nombre: *Revista Nacional de Arquitectura*, órgano del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos y editada por el COAM. En 1959, la revista recupera su nombre, *Arquitectura*, y vuelve a ser órgano oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid hasta el momento presente.

No es objetivo de nuestra investigación, juzgar tan dilatada existencia. Más de 70 años de nuestra arquitectura están recogidos en sus páginas que son un testimonio vivo de la historia. *Arquitectura* por “haber sido siempre tribuna libre de quien tenía “algo” que decir refleja, con más nitidez quizá que ninguna otra publicación, lo que ha sido la arquitectura española en estos últimos... años. En ella podemos observar el devenir de todas las grandes ideas de nuestro siglo que han ido marcando a las diversas generaciones y podemos también observar, con la crueldad

de la palabra escrita, la descalificación por la siguiente generación de aquello que se asumió con fe ciega por la anterior”²⁴. En este trabajo estudiaremos los primeros dieciocho años de la revista, que junto a los cincuenta restantes “han hecho posible que, no estando casi nunca demasiado a la moda, conserve su valor de testimonio duradero de lo que ha sido nuestra arquitectura a lo largo de tantos años”²⁵.

4. *Directores, Redactores y Colaboradores habituales*

En este apartado daremos noticia de todos aquellos que, formando parte de la redacción, con su aportación, más o menos valiosa, supieron llevar adelante el sugestivo proyecto editorial de la revista. Posteriormente, veremos el análisis de la línea ideológica que sigue la revista con sus distintos equipos de redacción.

Interesa recalcar, ya desde el principio, que la revista nació con la voluntad de ser un medio de expresión abierto a todos los arquitectos. “Abiertas quedan estas páginas (...) a todos los compañeros que en ellas tengan algo que decir; abiertas están también para los que se interesen por nuestro arte”²⁶. Por esta misma razón, como más adelante veremos, nace una revista con una línea decididamente ecléctica, pero con un planteamiento un tanto utópico, ya que se pretende aunar, en un esfuerzo colectivo, a todos “los que tengan algo que decir”. En el primer número de la revista, antes citado, la Redacción lo expresa de una forma candorosa e ingenua: “Éste es albergue libre siempre dispuesto a recibir a los hombres de buena voluntad que quieran colaborar en una labor de difusión y conocimiento de la vida arquitectónica española y de solidaridad profesional”²⁷. A lo largo de los años de publicación, *Arquitectura* seguirá fiel a este principio y en sus páginas aparecerán artículos de cualquier tendencia.

Por el hecho de ser una revista corporativa, importaba menos quién la dirigía, lo que interesaba era “el esfuerzo común”, la cooperación colectiva en bien de la *Arquitectura*. Esto explica el hecho de que rara vez la revista diera noticia de los componentes del equipo editorial. De hecho, salvo en 1926 y 1927, no aparece nunca la relación de nombres del equipo editorial.

En *Arquitectura* podemos diferenciar claramente tres etapas de las que más tarde nos ocuparemos. La primera va desde la fundación en mayo de 1918 hasta 1926, y está dominada por la personalidad de Leopoldo Torres Balbás. La segunda desde 1927 hasta 1933 sigue la línea marcada por José Moreno Villa y la tercera desde 1934 a mayo de 1936 sin un liderazgo claro.

4.1. Primera etapa: 1918-1926

Como apuntamos anteriormente la primera redacción estaba compuesta por los siguientes miembros:

Director: Gustavo Fernández Balbuena
 Comité de redacción: Teodoro de Anasagasti
 Leopoldo Torres Balbás
 Roberto Fernández Balbuena²⁸

Inicia así la revista lo que será su política habitual: la colaboración de las más destacadas figuras del panorama arquitectónico español. El elenco de prestigiosos colaboradores será lo que marque la diferencia de *Arquitectura* con las revistas españolas contemporáneas.

Tan solo el primer número de la revista tuvo como director a Gustavo Fernández Balbuena ya que dimitió de su cargo a los pocos días de salir el primer número. Le sustituyó como director interino Ricardo García Guereta en su calidad de Presidente de la Sociedad Central de Arquitectos. Pocos días después esa provisionalidad quedó resuelta para el futuro tomándose la decisión de que “la Junta directiva asuma en lo sucesivo la dirección de la revista, encomendándose a un Comité formado por individuos de la Sociedad la redacción y confección de la misma”²⁹. A partir de este momento la figura del director pasa a una función meramente representativa porque a la vez es el presidente de la Sociedad Central de Arquitectos.

La responsabilidad de sacar adelante cada número de la revista recae sobre el secretario de redacción.

El primer secretario de redacción fue Leopoldo Torres Balbás durante los años 1918 a 1926. Su labor en esos años no se limitó sólo a coordinar el trabajo en la revista, participó exhaustivamente en la confección de cada número, a la vez que publicaba, en palabras de Oriol Bohigas, “inteligentes investigaciones arqueológicas”³⁰. Además de los 25 editoriales, escribió 64 artículos en ese periodo, sin contar los que publicó en otras revistas y periódicos. Torres Balbás fue casi el único teórico español de la arquitectura de los años



Leopoldo Torres Balbás.

veinte, siendo de los pocos que mantenían la mente y las ideas claras en medio del confusionismo cultural reinante³¹.

Torres Balbás no fue, propiamente, un buen arquitecto en el sentido de que no dejó una obra –construida– espectacular. Son reveladoras las palabras que escribió sobre él Luis Ramos Gil comentando edificios recientemente construidos. “Entre los alumnos que pasan por nuestras escuelas, pertenece Torres Balbás al grupo de los por naturaleza peor dotados para tal profesión. Carecía de aptitudes de dibujante; faltábale por completo la imaginación que evoca y transforma, capaz de crear luego obras originales ... Empezó sus estudios profesionales como la gran mayoría de los adolescentes, desconociendo por completo el camino que emprendía y que le sería muy difícil ya abandonar. A la escuela de arquitectura llevóle el deseo paterno quizá para satisfacer la marcada vocación en él de la Arqueología monumental ... En la Escuela fue un alumno regular que, a costa de un trabajo intenso, consiguió ocupar un número intermedio en los cursos de proyectos. Su falta de imaginación creadora hacía pasar por momentos desconsoladores de impotencia para concebir una idea arquitectónica. Ello y su gran curiosidad intelectual y artística llevábale a las bibliotecas donde pasaban por sus manos un crecido número de obras de arquitectura antigua y moderna”³².

Abundando en esta idea sigue diciendo: “Si como creador de arte su valor era nulo, aguzábase en él el sentido crítico, iniciado desde muy joven al contacto de gentes de refinado espíritu artístico, desarrollado luego en la contemplación de la arquitectura viva de nuestros pueblos y ciudades en numerosas excursiones”³³. Hemos de recordar, como veremos más adelante, que Torres Balbás se educó, desde niño, en los postulados de la Institución Libre de Enseñanza en los que primaba la educación en el conocimiento de la realidad del país por medio de viajes y excursiones. Durante toda su vida fue fiel a estos principios y recomendó vivamente, a arquitectos y estudiantes de arquitectura, los viajes de estudio para conocer nuestros pueblos y ciudades. “Desde muy joven había empezado a iniciarse en la historia artística en la institución libre de enseñanza y en el ambiente familiar. De niño, en frecuentes excursiones, visitó los templos y monumentos de nuestras ciudades históricas, sin interés primero, impaciente cuando el maestro prolongaba demasiado la estancia en una catedral o en un museo, sugestionado luego poco a poco por la emoción que le producen las viejas piedras al que las interroga”³⁴.

Aunque escasamente dotado para el ejercicio práctico de la arquitectura, la formación recibida le apartó “de las grandes equivocaciones que a veces tienen gen-

tes de intensa potencialidad artística y presagiaba que las creaciones de este arquitecto serían discretas, mediocres y un tanto incoloras, sin rasgos geniales ni pesados errores de mal gusto. Ello muestra, y por eso nos hemos detenido en las consideraciones anteriores, lo que una orientación acertada puede lograr de gentes tan mal dotadas para la creación arquitectónica como Torres Balbás³⁵. Sencillez y sobriedad dice el autor del artículo son las características definitorias de su arquitectura. “Hoy, próxima ya para Torres Balbás “la mitad del camino de la vida”, dueño de una voluntad serena, en sus últimas obras adviértese el equilibrio y la ponderación de un espíritu cultivado, al que la naturaleza no cedió el don de la creación artística. Es, pues, su labor resultado de una disciplina intelectual intensa sujeta a una fuerte voluntad. Con nuestro gran Ramón y Cajal, piensa Torres Balbás que “el esfuerzo enérgico y reiterado en una determinada dirección es capaz de modelar y de esculpir desde el músculo hasta el cerebro, supliendo deficiencias de la naturaleza”, y que “las deficiencias de la vida son compensables mediante un exceso de trabajo. Es decir, que el trabajo sustituye al talento, o mejor dicho, crea el talento”³⁶.

Como veremos posteriormente, escribió mucho sobre el problema del “casticismo” y de la búsqueda de una arquitectura “nacional”, siendo muy crítico con lo que comunmente se entendía por “estilo español”: “No sabemos qué quiere decir estilo español. ¿Se refieren al mudéjar, renacimiento, herreriano, barroquismo? Unicamente la audaz ignorancia puede emplear este término creyendo tal vez que no ha existido más que una sola evolución artística”³⁷. Durante muchos años la voz de Torres Balbás caería en el vacío, siguiendo la arquitectura española un camino sin rumbo. Torres Balbás plantea, según Sambricio, “una de las más interesantes alternativas a la arquitectura de estos años al insinuar cómo toda la problemática de lograr una arquitectura “nacional” se resume en la idea de desarrollar términos paralelos a los de una arquitectura popular”³⁸. De hecho fue un gran conocedor de esta arquitectura sin nombre y como muestra de ello citamos el Premio Charro-Hidalgo, que recibió del Ateneo de Madrid por su Memoria: “La arquitectura popular en las distintas regiones de España”³⁹.

En el artículo de Ramos Gil, antes mencionado y escrito en 1920, se dice con clara visión de futuro: “Su educación y sus aficiones harían de este arquitecto un admirable conservador de nuestra riqueza monumental”⁴⁰. Esto empezó a cumplirse desde 1923 hasta 1939 en la Alhambra de Granada donde ejerció el cargo de conservador siéndole de gran utilidad las investigaciones arqueológicas antes realizadas. En la labor que allí llevó a cabo siguió las pautas marcadas por sus maestros,

Ricardo Velázquez, director de la Escuela de Arquitectura de Madrid y del crítico de arte Manuel B. Cossío. “La obra realizada por Torres Balbás tiene una importancia innegable. De una vez para siempre acabó con el criterio anterior a su gestión, que era aquel de imitación a lo viejo, restauración del conjunto, que hacía imposible, en obras como los alicatados y atauriques, distinguir qué era lo auténtico y qué cosas las añadidas. Su teoría, como la de Gómez Moreno, era respetar lo auténtico, conservarlo y completar lo desaparecido con materiales tan distintos que reconstituyendo los volúmenes y las líneas no se pudiera nunca confundir lo nuevo con lo viejo. Esto que, leído ahora, parece imposible que no sea lo lógico y lo científico representaba una novedad cuando él lo hizo, y asombra que se hayan podido cometer antes atentados contra nuestras obras de arte como los que se han cometido”⁴¹.

En esta etapa de Torres Balbás colaboraron, entre otros: Vicente Lampérez, Ricardo García Guereta, Teodoro de Anasagasti, Gustavo y Roberto Fernández Balbuena, José Yarnoz Larrosa, Enrique Colás, Secundino Zuazo; comenzaron a publicar los componentes de la Generación de 1925 (según denominación de Carlos Flores) como Lacasa, Mercadal, Bergamín, Blanco Soler, Arniches, Domínguez y Sánchez Arcas. Publicaron artículos arquitectos extranjeros como Paul Linder, Mallet Stevens y Hermann Jansen.

4.2. Segunda etapa: 1927-1933

En Enero de 1927, toma posesión la nueva Junta directiva de la Sociedad Central de Arquitectos. Su presidente es Anasagasti que –como tal– también lo es de *Arquitectura*⁴². El nuevo comité de redacción tiene como secretario y responsable a José Moreno Villa. Forman parte de la redacción, entre otros, los siguientes:

Luis Blanco Soler	Rafael Bergamín
Juan de Zavala Lafora	Enrique Colás Hontán
Secundino Zuazo Ugalde	Gustavo Fdez. Balbuena
Eugenio Fdez. Quintanilla	Modesto López Otero
Bernardo Giner de los Ríos	Javier Yarnoz Larrosa
Manuel Sánchez Arcas	Pedro Muguruza Otaño

Como delegados en el extranjero:

París: F. García Mercadal	Roma: Pedro Angelini
Berlín: Paul Linder	Lisboa: Norberto Correa



José Moreno Villa.
Autorretrato, 1927

Mercadal figura como corresponsal en París para 1927. Recordamos que en esas fechas estaba concluyendo su pensionado en Roma que le permitió pasar largas temporadas, además de en la Ciudad Eterna, en otras ciudades como París; en octubre de 1927 ya estaba de regreso en Madrid.

La novedad de este Comité radica, como ya hemos dicho, en que por primera vez Torres Balbás no está en él, aunque de alguna forma desde su puesto de Delegado de publicaciones de la Sociedad Central, tenga responsabilidad indirecta en la marcha de la revista. Es como una tutela desde lejos ejercida por quien fuera su fundador y principal artífice. Así parece desprenderse de las recomendaciones que hace la Junta directiva saliente a la que toma posesión en 1927: “Deseamos acier-

to a la nueva Directiva al nombrar el Comité de redacción para 1927, a fin de que, no sólo no se malogre el esfuerzo y el fervor puesto por nuestro querido compañero Leopoldo Torres Balbás, fundador de *Arquitectura*, sino que, asegurada la vida económica de ella, pueda continuar el ensayo que representa la actuación del Comité actual... para que llegue a ser la publicación que todos deseamos”⁴³.

La segunda etapa de la revista, comienza con este comité con José Moreno Villa como secretario de redacción. Se confía esta delicada labor a un profesional de gran talla que, aunque no es arquitecto, está inmerso en el debate de las vanguardias artísticas del momento. Es una experiencia interesante el delegar la elaboración del material objeto de discusión arquitectónica en alguien que, sin ser arquitecto, pueda juzgar con más objetividad los criterios de publicación de artículos que debe seguir la revista. Pensamos detenernos ampliamente en la figura de Moreno Villa no sólo por considerarla clave en el desarrollo de la revista sino porque, como no es arquitecto, es menos conocida que el resto de redactores y colaboradores.

José Moreno Villa era pintor, poeta, ensayista y crítico de arte. La personalidad de este malagueño ilustre resulta un tanto desconocida, toda vez que no era costumbre de la revista reflejar en sus páginas el elenco de nombres del equipo editorial. Moreno Villa entró a formar parte de la revista, en 1926, llamado por Bernardo Giner de los Ríos, al que conocía de la Residencia de Estudiantes de los Altos



Moreno Villa con Dalí, Buñuel, García Lorca y Rubio Sacristán en la Residencia de estudiantes.

Residencia de estudiantes de los Altos del Hipódromo.

del Hipódromo⁴⁴ y escribió un total de treinta y un artículos, siendo su época más prolífica en 1927 con trece.

Algunos artículos que Moreno Villa escribió en *Arquitectura* responden a su actividad profesional como investigador en el Centro de Estudios Históricos y Funcionarios del Cuerpo

de Archivos y Bibliotecas. Su labor en estos centros no se limita a simples pesquisas entre legajos del pasado, sino que los utiliza como fuente inspiradora de su propia creación. La investigación documental, siempre intencionada, procuraba, especialmente, dirigirla hacia temas artísticos. Utilizaba las referencias al pasado para reflexionar sobre el presente, como en su artículo “Buitrago: Un hospital y una iglesia del siglo XV”. Con motivo del análisis de estos edificios entra en la polémica sobre el confusionismo arquitectónico del momento. Critica de una forma mordaz los



T. van Doesburg en El Escorial.



García Mercandal con Le Corbusier en El Escorial, 1928.

excesos en la difusión de un neorrenacimiento español, que toma como paradigma la torre del palacio de Monterrey de Salamanca. Hace un llamamiento a la cordura y a la reflexión, para no copiar sin más los estilos pretéritos: “El modo de recoger lo antiguo no fue lo mejor. Fue de aceptación, no de asimilación. Se tomaron siluetas y motivos ornamentales, pero nada fundamental y de posible desarrollo”⁴⁵.

Los artículos que Moreno Villa publica en la revista tienen un estilo elegante: la frase corta y espontánea, con lenguaje fácil, escogido y sugerente que anima a la lectura. Esta facilidad de expresión es reconocida por Alberti cuando le califica de *buen prosista* en su libro de memorias *La arboleda perdida*⁴⁶.

El trabajo de Moreno Villa en la revista era una de sus múltiples actividades: “A partir de 1927, puede dedicar cuatro horas a la biblioteca como funcionario del Estado, pintar, escribir y organizar los números de la revista *Arquitectura*, explicar el Museo del Prado a los estudiantes de la Residencia...”⁴⁷. Estas visitas las hacía los sábados como residente-tutor encargado de la formación cultural y constituían un modelo digno de ser tenido en cuenta por las Escuelas de Arquitectura o Facultades

de Arte. Así, en las del primer trimestre del curso 1926-27, se comenzaba por el Museo como tal: su historia, planos, distribución, organización... para seguir explicando en sucesivas visitas: maneras de pintar, noción del cuadro, características de los estilos pictóricos y, por supuesto, cada obra en particular. Algunas visitas se completaban con proyecciones y conferencias en la propia Residencia⁴⁸.

En 1920 se encuentran en la Residencia Lorca, Buñuel, Dalí, etc., con los que Moreno Villa mantiene un estrecho contacto. A partir de estos años se convertirá en el consejero/amigo de aquellos jóvenes estudiantes en un difícil equilibrio entre su mentalidad racionalista y regeneracionista, no exenta de cierto estoicismo ante los arrebatos surrealistas de tan singulares residentes. Entre las actividades de la Residencia estaban las conferencias organizadas por la *Sociedad de Cursos y Conferencias*, con la asistencia de la intelectualidad de la época. Gracias a las gestiones de García Mercadal vinieron a Madrid a dictar conferencias: Le Corbusier, en 1928; Mendelsohn, en 1929; Theo van Doesburg, y Gropius, en 1930. Con la intervención de Moreno Villa pudieron recogerse en *Arquitectura* las de Gropius (que leyó en castellano) y van Doesburg, y no ocurrió lo mismo con las de Le Corbusier y Mendelsohn (la de Le Corbusier, sin embargo, se publicó en la *Revista de Occidente*, número 59; *Arquitectura* se limitó a anunciarla en el número de Marzo de 1928). Tampoco se publicaron las de Marinetti en 1928, ni la de Edwin Lutyens en 1934. El propio Moreno Villa intervino dictando dos conferencias en 1930 sobre la forma y la función.

Tanto en las conferencias como en los artículos, Moreno Villa hace historia y crítica de Arte con los nuevos criterios metodológicos desarrollados por la historiografía artística alemana que estaba a la vanguardia de Europa. Conviene recordar al respecto, que Moreno Villa tradujo en 1924 la obra Wöfflin *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Los cinco años de estudio en Alemania –Universidad de Friburgo– conformaron una mentalidad capaz de compaginar con acierto y sentido científico actividades tan dispares como su colaboración en ADLAN (Amigos de las artes nuevas), su participación en el movimiento surrealista, la fundación de publicaciones o el desarrollo de la investigación archivística.

A propósito del centenario del nacimiento de Moreno Villa, en 1977 se celebró una exposición de su obra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Luis Moya le dedicó un artículo del que entresacamos los textos siguientes:

“En el famoso “año 27” terminé la carrera de Arquitecto y entré en la redacción de la revista *Arquitectura* por las circunstancias que no recuerdo, pero gracias a

ellas conocí y trabé amistad con su Director, muy conocido ya como escritor y poeta, periodista, pintor expresionista en el doble aspecto abstracto y surrealista, y, en todo, filósofo soterrado... Sería fácil decir que realizó en sí la difícil síntesis del espíritu andaluz con el método germánico; en realidad, creo que este método le sirvió para organizar aquel espíritu, y de tal modo se hizo más fácil de comprender por los ajenos a él... Toda esta amplia y complicada base del pensamiento de Moreno Villa se manifestaba, paradójicamente, en la sencilla y pulcra revista que dirigía con garbo y con firmeza, velada ésta por su cortesía... Ahora, vistos después de tantos años, sorprenden aquellos Números de la revista por su aparente ingenuidad, si se comparan con las complicadas revistas que se publican en el mundo actual, pero las apariencias engañan: aquellos Números estaban llenos de sentido, tal como se lo daba su Director, aunque a veces concedía un margen para “divertimento”, aparente o secreto. No en vano Moreno Villa vivía en el ambiente creado por Buñuel y Dalí en la Residencia, que era el surrealismo”⁴⁹.

En esta segunda etapa de Moreno Villa siguen colaborando en la revista Zuazo, Amós Salvador y Muguruza. Se consolida la presencia de los componentes de la generación del 25 que pasan a ocupar los lugares de influencia de la revista. Dos figuras destacan entre ellos: Fernando García Mercadal y Luis Lacasa, Mercadal como introductor del racionalismo y en especial de Le Corbusier y Lacasa que representa la alternativa “funcional” a los derroteros formales por los que parecía inclinarse Le Corbusier Mercadal como propagandista y apóstol de la nueva doctrina con gran capacidad de asombro ante toda novedad y Lacasa como espíritu reflexivo, crítico y poco influenciado.

Luis Lacasa⁵⁰ entró a formar parte de la redacción de *Arquitectura* en 1924 después de su estancia de dos años en Alemania. Allí viajó a Weimar, permaneciendo durante tres meses en la primera Bauhaus; trabajó en Dresden en la oficina de urbanismo tomando contacto con Tessenov. Como él mismo dice le interesó tanto el problema urbano que “me engolfé en mi nueva especialidad, el urbanismo... me compré un inmenso baúl que llené de libros sobre urbanismo”⁵¹. Luis Lacasa escribió desde allí su primer artículo para *Arquitectura* publicando desde entonces y hasta 1935 un total de 12 colaboraciones. Además de escribir en *Arquitectura* publicó artículos en el periódico *El Sol*.

Dejando al margen cualquier crítica a su obra, lo cierto es que nadie como Fernando García Mercadal hizo tanto para la difusión en España de los nuevos vientos que corrían en el mundo de la arquitectura porque como decía Bergamín

“nos encontramos en medio de esta gran borrasca. Ahí en Madrid no se mueve ni la hoja de un rábano”⁵². La historiografía del racionalismo en España, (Flores, Oriol Bohigas, Chueca...) ve la estancia de Mercadal en Europa como la clave de su “conversión” a las nuevas ideas que luego difundió, con gran entusiasmo, entre nosotros. Sin embargo Sambricio considera que “el viaje de Mercadal a Europa no tiene la importancia que la crítica tradicional ha intentado darle”⁵³ porque ya “antes que él Lacasa ha viajado a Weimar, permaneciendo durante tres meses en la primera Bauhaus... conoce a Tessenov...”⁵⁴, Torres Balbás “esboza en estos momentos no sólo los temas planteados por los arquitectos alemanes pertenecientes al Consejo de Trabajadores sino que, igualmente, intenta difundir los dibujos preracionalistas de Mallet-Stevens... Anasagasti duda sobre continuar los esquemas de Viena o adoptar un nuevo clasicismo...”⁵⁵.

La gran labor difusora de Mercadal la reconocieron incluso sus contemporáneos. El testimonio de Luis Lacasa, como testigo de excepción, es esclarecedor: “el racionalismo era recién nacido. Cuando, en 1921, terminé la carrera, todavía no había penetrado en España. Lo “importó” algunos años después Mercadal”⁵⁶. Aunque Mercadal publicó artículos en otras revistas como la *Construcción Moderna*, la labor fundamental de difusión la hizo a través de las páginas de *Arquitectura* y, aunque solo fuera por esta razón, la revista tendría un puesto destacado en la historia de la arquitectura moderna en España. Por tanto, si a Mercadal se le reconoce la “paternidad” de la difusión y promoción del racionalismo en España, habrá que admitir que *Arquitectura* es su principal altavoz. “Hay que reconocer que, entre otros, García Mercadal fue un hombre en el esfuerzo de tender el puente hacia la nueva generación y en crear una conciencia más europea, más culta y más confiada hacia las experiencias que el movimiento moderno estaba constatando en Europa y América. Sus crónicas sobre la actualidad arquitectónica mundial en las páginas de *Arquitectura* –sobre todo entre los años 1927 y 1929– fueron uno de los mayores revulsivos en nuestro ambiente penoso y con tantas ausencias culturales”⁵⁷.

Desde la formación clásica que había recibido en la Escuela de Arquitectura se “convirtió” a las nuevas doctrinas en su periplo europeo. Tomó contacto personal con las grandes figuras de la época: conoció a Hoffman en Viena, en 1924, a Le Corbusier en París en 1925 presentado por Christián Zervos, fue discípulo de Poelzig y Jansen en Berlín en 1926, en 1927 a Loos; también conoció a Behrens y Breuer. Especial mención merece “su amistad personal con Doesburg... Es Mercadal el hombre que conoce antes que nadie la infatigable prédica del maestro holandés,

quien toma personal contacto con él, quien le invita a España, quien promueve la publicación de sus artículos en aquellos tempranos años de la revista *Arquitectura*, la misma revista que el año 31 se haría temprano eco de su muerte”⁵⁸.

Esta gran labor “conspiradora” como dirá Fullaondo queda completada, como vimos anteriormente, con la venida a España, por gestión directa de Mercadal, de Le Corbusier, Mendelsohn, van Doesburg y Gropius, publicándose en *Arquitectura* las de Gropius y van Doesburg. Mercadal publicó en la revista un total de 35 artículos; el primero en 1920 y el último en 1935.

Mención especial merecen Pedro Muguruza, Otaño que “dibujaba magistralmente, con trazo seguro y personal”⁵⁹, y Roberto Fernández Balbuena. Ambos aportaban sus dibujos de forma indiscriminada y sin ninguna conexión con el texto al que acompañaban.

4.3. Tercera Etapa: 1934-1936

Como vimos anteriormente, la tercera etapa de la revista, la más corta en años, carece de una figura clave que oriente el destino de la revista. Comienza con la marcha de Moreno Villa, a mediados de 1933, y termina con los albores de la guerra civil que tan funestas consecuencias acarreó a la nación. Es también el final del primer periodo de la revista.

Desde enero de 1932, *Arquitectura* ya no era el órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos sino del recién creado Colegio de Arquitectos de Madrid. En la Junta general reglamentaria de la Sociedad Central, celebrada el 31 de diciembre de 1931, se acordó ofrecer al COAM la propiedad de la revista, haciéndose cargo de su activo y pasivo. En Junta general extraordinaria el COAM acepta las condiciones y toma la revista⁶⁰. Previamente la junta de gobierno del COAM había encargado a Moya, Garrigues y Ortíz Suárez para que, con el comité de redacción de la revista, realizaran un estudio de viabilidad⁶¹. En abril de 1932 la junta de gobierno designa una ponencia integrada por los miembros del comité de redacción (que había dimitido con el cambio de propiedad) y Moya, Muguruza (José María), García Mercadal, Blanco Soler, Lacasa, Ortíz Suárez y Serrano Mendicutte como representantes de la junta. Su misión será la de estudiar unas bases de régimen administrativo y un Reglamento para la revista y si “fuera posible, una nueva orientación en el aspecto técnico-profesional”⁶². El Reglamento fue aprobado, en prime-

ra instancia, en la sesión que celebró la junta de gobierno el 22 de octubre de 1932 y definitivamente en la sesión de la junta general el 6 de abril de 1934⁶³.

No podemos precisar con seguridad si el cambio de propiedad o la aprobación del nuevo reglamento, supuso un mayor control del COAM sobre el comité de redacción. Lo cierto es que por esta u otra razón Moreno Villa dimitió en marzo de 1933. La junta de gobierno acordó “rogarle que desista de su actitud, y expresarle que cuenta con toda la confianza de la Junta para el desempeño de las funciones de su cargo, desde el que tan acertadamente ha venido colaborando con el Colegio”⁶⁴. No sabemos si Moreno Villa aceptó esta sugerencia y siguió algún mes más o se marchó en ese momento, lo cierto es que se fue en 1933. En esas mismas fechas también dimitió José María Muguruza, siguiendo representando a la junta de gobierno en el comité de redacción: Blein, Garrigues y Moya⁶⁵. A partir de 1933, junto a Moreno Villa se van de la revista la mayoría de los redactores pertenecientes a la generación del 25. Como veremos, con la llegada de la República, todos ellos adquieren nuevos compromisos políticos o profesionales, circunstancia que, posiblemente, adelantara su marcha.

Como vimos anteriormente, el presidente de la Sociedad Central de Arquitectos, por derecho propio, era director de *Arquitectura*, aunque era un cargo meramente simbólico. El peso de la revista recaía sobre el secretario de redacción: Torres Balbás primero y después Moreno Villa. El nuevo reglamento aprobado por el COAM contemplaba la figura de director de la revista. En el número de abril de 1934 aparecían las Bases del concurso para el cargo de director⁶⁶. La junta de gobierno nombró una comisión compuesta por el secretario del COAM Martínez Higuera junto con Laguna y Marsá, para seleccionar las mejores propuestas presentadas. Quedaron dos finalistas: Antonio Botella y Alfonso Jimeno, eligiéndose al primero como director de la revista con los votos de Aldama, Blein, Iñiguez, Laguna, Masot, Cárdenas y Martínez Higuera. Votaron a favor de Jimeno: Gallego y Marsá⁶⁷.

Si hemos recogido todos estos nombres es para hacer notar el cambio radical que se opera en la revista. Los hombres que toman las decisiones ya no son los Torres Balbás, Fernández Balbuena, Mercadal, Giner de los Ríos, Lacasa, Blanco Soler, Salvador, Zuazo,... No son los hombres de la generación del 25 los que llevan la revista, los que hicieron la historia oficial de los albores de la arquitectura moderna en España, son hombres desconocidos en su mayor parte. *Arquitectura* en cierto sentido queda “profesionalizada”, ya no están en su redacción los hombres de la vanguardia, ahora ha perdido su independencia respecto a la junta de gobierno.

5. Influencia de la Institución Libre de Enseñanza

Los redactores más significativos de la revista, se ascribían a los ideales de la Institución Libre de Enseñanza. Como es sabido, un intelectualismo ético, un tanto elitista, y en algunos aspectos ciertamente puritano con aspiraciones regeneracionistas, enmarcaban el talante liberal de los seguidores de la Institución. Ya desde sus primeras palabras *Arquitectura* seguiría ese norte: “Éste es albergue libre siempre dispuesto a recibir a los hombres de buena voluntad que quieran colaborar en una labor de difusión y conocimiento de la vida arquitectónica española y de solidaridad profesional”⁶⁸.

Torres Balbás, figura principal de la revista en su primera etapa, era un hombre de la Institución Libre de Enseñanza, educado en los postulados de Francisco



Ricardo Velázquez Bosco, 1900.

Giner de los Ríos. La formación artística de Torres Balbás siguió las pautas marcadas por tres institucionistas de renombre⁶⁹: Ricardo Velázquez Bosco, director de la Escuela, amigo personal de Francisco Giner de los Ríos y colaborador de la Junta de Ampliación de Estudios⁷⁰; Manuel Gómez Moreno, Académico de las RRAA de Historia y de San Fernando, Catedrático de Arqueología Árabe de la Universidad Central; y Manuel B. Cossío, crítico de arte. En un artículo publicado en *Arquitectura* recogiendo aspectos de su vida se leía: “desde muy joven había empezado a iniciarse en la historia artística en la Institu-

ción Libre de Enseñanza”⁷¹. Era miembro de la Fundación Francisco Giner creada en 1915⁷².

En cuanto a sus preferencias políticas, pensamos que no debería ser partidario de la Monarquía a juzgar por las palabras, un tanto despectivas, para el arquitecto José Luis Oriol a propósito de su plan de reforma de Madrid: “Sospechamos que el Sr. Oriol ha confundido dos cosas cuya relación no acertamos a descubrir: su fervor monárquico y las necesidades de la reforma interior de la capital”⁷³. También Torres Balbás se muestra muy duro con la nobleza de nuestro país: “Olvidada de la tradición que ignora y desprecia, sin sentido histórico alguno, inculta y cerril, nuestra nobleza termina por descomposición. La razón de su existencia estaba en el pasa-



La «peña malagueña», 1908 (de izqda. a dcha. Moreno Villa, F. de Orueta, M. García Morente, R. de Orueta, A. y G. Jiménez Fraud).

do, cuyo testimonio se apresura a vender o destruir. Desaparecidos palacios y castillos, enajenadas bibliotecas y archivos, muchos de ellos como papel de envolver, rodando por las tiendas de chamarileros y anticuarios muebles y tapices, ¿qué representan los descendientes de las antiguas casas? Ha sido destruido por ellos todo lo que era señal de distinción, de antigua magnificencia, de nobleza espiritual. Y cuando algún aristócrata quiere edificarse suntuosa mansión, suele levantarla del peor gusto posible... pretenciosa y barata. La aristocracia en otros países conserva celosamente el tesoro artístico que les legaran sus antepasados. En el nuestro, enajena o deja perecer en el mayor abandono los palacios, residencias, y fundaciones de aquéllos⁷⁴.

José Moreno Villa, también pertenecía a la Institución Libre de Enseñanza, dedicando sus energías, como vimos anteriormente, a la Residencia de Estudiantes promovida por esa Institución. Al igual que Torres Balbás, el modelo cultural que configuró la personalidad de Moreno Villa se enmarca en la Institución. En la vida de Moreno Villa se ve claramente lo que algunos achacan a la Institución Libre de Enseñanza: la ayuda mutua y la promoción personal. Un conocido institucionista, J. Xirau, decía con respecto a sus miembros: “sus seguidores y discípulos se ayudaban mutuamente en las dificultades de la vida”⁷⁵. Moreno Villa “no dejó de recibir ese apoyo por parte de la Institución Libre y de algunos de sus más significativos representantes, que entonces dominaban los medios universitarios e intelectuales mejores de España”⁷⁶.

En una breve miscelánea de su vida abundamos en lo que acabamos de decir. Desde su juventud se relacionó en su Málaga natal con figuras claves de la Institución: Ricardo de Orueta y Alberto Jiménez Fraud, futuro director de la Residencia de Estudiantes. En 1910 escribe a sus amigos instalados en Madrid para que le busquen algún trabajo con el que poder trasladarse a la capital. Alberto Jiménez Fraud, por medio de Américo Castro, le consigue traducciones del alemán. Viene a Madrid y vive en un piso alquilado por Ricardo de Orueta. Va a visitar a Francisco Giner de los Ríos y de esta visita entra a trabajar en el Centro de Estudios Históricos, vinculado a la Institución; allí trabaja con Manuel Gómez Moreno. Se relaciona también con Ramón Pérez de Ayala y Enrique Díez-Canedo. Por ayuda de Juan Ramón Jiménez comienza a trabajar en la editorial Casa Caneja, realizando múltiples trabajos de edición. En 1917 Alberto Jiménez Fraud le llama a la Residencia de Estudiantes para que se integre en su labor pedagógica... En 1926, como vimos anteriormente, llamado por el también institucionista Bernardo Giner de los Ríos, entra en la redacción de *Arquitectura*⁷⁷.

Con esta miscelánea pretendemos buscar la objetividad no restando mérito ni a Moreno Villa ni a la Institución Libre de Enseñanza. Respecto a Moreno Villa queda ampliamente de manifiesto, en la presente investigación, la gran labor desarrollada a lo largo de su vida. Otro tanto podríamos decir de la Institución y del ideal regeneracionista que propagó en nuestro país contribuyendo decididamente a su modernización. Como estamos viendo, también algunos de sus hombres impulsaron el sugestivo proyecto editorial de *Arquitectura* precisamente por ser hombres de la vanguardia cultural que florecía en torno a la Residencia de Estudiantes y a la Sociedad de Cursos y Conferencias. La Institución Libre de Enseñanza es para Florentino Pérez-Embid “el más coherente y sostenido intento de configurar la vida de este país según los principios de la cultura europea moderna”⁷⁸.

Vivieron en la Residencia de Estudiantes: Bernardo Giner de los Ríos, Martín Domínguez y Arturo Sáenz de la Calzada. Martín Domínguez es aludido por Luis Buñuel en sus memorias a través de una coyuntura un tanto surrealista y que afectaba a la vida íntima de García Lorca (recuérdese que todos ellos junto con Dalí coincidieron en la Residencia)⁷⁹. Como es sabido Martín Domínguez y Carlos Arni-ches construyeron el Auditorio de la Residencia y el Instituto-Escuela donde se seguían los métodos pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza. También Luis Blanco Soler, refiriéndose a la Residencia dice: “Era un foco de atracción para la juventud intelectual de aquel tiempo ... Yo asistí allí con frecuencia y residí

durante algunas temporadas de verano, coincidiendo con la llegada de los cursos de extranjeros”⁸⁰.

Mercadal nos refiere él mismo su relación de proximidad con la Institución Libre de Enseñanza “a la que nunca pertenecí pero admiré y donde tenía muchísimos amigos que pertenecían a la Residencia, entre ellos Moreno Villa”⁸¹. Una vez más nos referimos a Moreno Villa como perteneciente a los circuitos culturales de los arquitectos madrileños de la época. La relación estrecha de Mercadal con la Institución fue a través de la Sociedad de Cursos y Conferencias. Como vimos anteriormente, gracias a las gestiones de Mercadal pudieron venir a Madrid a dictar conferencias: Le Corbusier, Mendelsohn, van Doesburg y Gropius.

En general la mayoría de los arquitectos de la redacción mantenían posiciones críticas con el régimen monárquico por lo que la llegada de la República es recibida con esperanza y deseo de colaboración. El equipo editorial da la bienvenida a la República y sin pretender esconder sus simpatías deja claro cuál es el pensamiento de los que forman parte de la Redacción: “*Arquitectura* quiere registrar en sus páginas, que siempre fueron exclusivamente técnicas o profesionales, el cambio que se opera estos días en la nación con el advenimiento de otro régimen. Este cambio ha de afectar profundamente a la vida española. Los organismos todos van a ser remozados o estructurados de nuevo, inspirándose en criterios racionales de indiscutida eficacia, que redundarán en beneficio de la gente en general y en prestigio de las instituciones. Es lógico, por consiguiente, esperar de los nuevos poderes la atención que nos negaron los gobiernos dictatoriales: estudio de las bases de nuestra solicitada Colegiación, que brindan reformas de fondo evidentemente beneficiosas para el país y para nuestra profesión. Esto en primer término, después, el restablecimiento de nuestros derechos, vulnerados por la disposición dictatorial de 6 de enero



J. Moreno Villa: Dibujo de la entrada a la Residencia de Estudiantes, 1926.

de 1927. Lo primero ha sufrido una sistemática demora por parte de los últimos Gobiernos. Lo segundo no se concibe más que bajo un régimen de arbitrariedad como el sufrido en los últimos años⁸². Merece la pena recoger tan larga cita para manifestar claramente los sentimientos de la redacción, que por si todavía hubiera dudas terminan el saludo, al nuevo régimen, con las siguientes palabras: “No sobra decir que ponemos toda nuestra expectativa y nuestra fe en un Gobierno como el de hoy, articulado y dispuesto a que los organismos cumplan su función debidamente⁸³”.

Es significativo el apoyo que recibe la República en el órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos que era una asociación privada con fines profesionales, y no políticos, como reflejan sus estatutos. También su presidente aporta su grano de arena: “Deseando ayudar a la consolidación del nuevo régimen, el señor Zuazo, presidente de la Sociedad Central de Arquitectos, ha expuesto desde su campo profesional algunos elementos de juicio que pueden servir a los gobernantes⁸⁴”.

Con el nuevo régimen los hombres de la Institución Libre de Enseñanza ocupan parcelas de poder especialmente en el terreno de la educación, a pesar de que, como cuenta Lacasa, en una reunión que tuvieron sus hombres, tiempo atrás en los alrededores del Cristo del Pardo, decidieran no dedicarse a la política activa y seguir con su labor docente. “De ser otra la conclusión del Pardo y los ánimos de los institucionistas les hubiera encontrado la llegada de la República con personas suficientes para tomar en sus manos, desde el Poder, la vida cultural de España⁸⁵”. A título de ejemplo recuérdese que Fernando de los Ríos, institucionista de pro, fue ministro de Instrucción Pública. Mención especial merece, en este sentido Bernardo Giner de los Ríos, tantas veces redactor de *Arquitectura* y miembro, en múltiples ocasiones, de la Junta de gobierno de la Sociedad Central de Arquitectos, que hizo durante el periodo republicano una autentica acaparación de cargos.

Detengámonos brevemente en repasar aspectos de la vida de Bernardo Giner de los Ríos abundando en todo lo dicho hasta ahora⁸⁶. Gracias a su filiación ideológica, con la llegada del nuevo régimen, desde su puesto en el Ayuntamiento de Madrid y en colaboración con, el también institucionista, Antonio Flores desde el Ministerio de Instrucción Pública, puso por obra el ambicioso plan de construcciones escolares de la República. Construyeron, con una oportunidad que hasta entonces nadie había gozado, cientos de puestos escolares en multitud de edificios pero, como afirma Oriol Bohigas: “la calidad de la arquitectura escolar no fue, no obstante, tan elevada como el empuje político que la promovía... que merecía que

le correspondiera una arquitectura más creativa..., Giner de los Ríos... nunca aportó una actitud de vanguardia ni fue culturalmente demasiado exigente”⁸⁷.

Su carrera política está jalonada de cargos en diferentes organismos. Perteneció: al Consejo de Administración de los Bienes de la Corona junto al también institucionista Ricardo de Orueta, a la Junta de Construcciones Civiles; con Roberto Fernández Balbuena a la Junta del Tesoro Artístico. Siendo ministro de Instrucción Pública Fernando de los Ríos entró con Sáez de la Calzada en la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria; con Roberto Fernández Balbuena, Mercadal y Bellido formó parte del Comité de Reforma y Saneamiento de Madrid. En 1936 fue ministro de Comunicaciones y Marina Mercante⁸⁸ y en 1937 acumuló a la anterior cartera la de Obras Públicas.

No sólo Giner de los Ríos ocupa puestos de responsabilidad con la República, también otros redactores de *Arquitectura* lo hacen. Secundino Zuazo, íntimo amigo de Indalencio Prieto, “se convierte prácticamente en el asesor del Gobierno en temas de urbanismo y hasta de política de viviendas”⁸⁹. Zuazo origina una polémica en el seno de la Sociedad Central de Arquitectos al recibir directamente del Gobierno el encargo del proyecto de los Nuevos Ministerios, sin un concurso previo como pretendían bastantes arquitectos de la Sociedad⁹⁰. García Mercadal, en 1932, obtiene el puesto de arquitecto municipal de Madrid como Arquitecto Jefe de la Oficina de Urbanismo y de Parques y Jardines. En 1937 entra a formar parte del Comité de Reforma de Madrid presidido por Julián Besteiro, el cual, según cuenta Fullaondo, salvó la vida a Mercadal “en el desarrollo de algunos de los complejos episodios de la retaguardia republicana”⁹¹.

Otro redactor de *Arquitectura*, que con la llegada de la República en 1931, se incorpora como técnico al Ayuntamiento de Madrid es Luis Lacasa. Conocidas son sus posiciones de izquierda radical y sus duros juicios sobre situaciones y personas. En un texto suyo de 1933 se lee: “Fue entonces cuando empecé a vislumbrar lo que nadie me decía: que el mal había que buscarlo más al fondo, que la solución del problema no era simplemente una transformación en la tramitación de los proyectos de arquitectura, que no bastaba implantar nuevas ordenanzas o cambiar los estatutos de la Sociedad de Arquitectos convirtiéndola en Colegio de Arquitectos. Fue entonces cuando comprendí que la solución del problema sólo podía encontrarse abarcando no sólo a los arquitectos, sino toda la Sociedad en su conjunto. Había, pues, que pensar en la forma de cambiar el régimen económico-social. Había, pues, que pensar en la política”⁹².

Lacasa no llegó a hacer política activa desempeñando cargos oficiales como Giner de los Ríos. Su “política”, como la del intelectual que era, quedaba en el ámbito de las ideas, en la capacidad de influir en su entorno próximo de estudiantes y arquitectos. Desde una posición un tanto ácrata fue igualmente crítico con unos y con otros. Limitándonos al campo del urbanismo escogemos dos de sus comentarios. El primero sobre Alfonso XIII y la Ciudad Universitaria que “iba a ser como el Versalles de un nuevo Rey Sol. En lugar de Colbert, fue la Lotería Nacional la encargada de suministrar los fondos para la obra”⁹³.

Es ilustrativa también la referencia a la Residencia de estudiantes que, en 1935, allí construyó, para la Institución Libre de Enseñanza, en un momento en que llamaba la atención el contraste entre el elitismo de esta iniciativa y la angustiada situación de pobreza en España y de falta de viviendas en Madrid. Este alojamiento para “250 señoritos de provincias”, con habitaciones individuales, todas ellas con agua corriente, era un lujo desproporcionado para la situación real del país y para satisfacer las necesidades de residencia masiva que requería una universidad con 12.000 estudiantes. La solución vendría de “los inquilinos de las casas de los alrededores de la Ciudad Universitaria” que “empezaban a prepararse para convertir sus moradas en casas de huéspedes, vetusta y primitiva institución (con minúscula) que desde hacía tiempo sustituiría el calor familiar de miles y miles de estudiantes españoles y que se aprestaba a cubrir las crecientes necesidades que no podían satisfacer los discretos, precavidos y selectos “institucionalistas”⁹⁴.

El otro comentario al que antes nos referíamos es sobre Indalencio Prieto y los Nuevos Ministerios. “Allí pudo plasmar don Indalencio Prieto alguna de sus “grandes ideas”, ideas de rey francés del siglo XVIII. Quería crear un gran centro arquitectónico, equiparable por dimensiones con las Tullerías de París... Entonces era Prieto un ministro de obras públicas de la República, socialista, y a pesar de ello sus sueños de grandeza le llevaban ya bien lejos del proletariado y muy cerca, en cambio, de la pequeña burguesía acomodada y más aún de los plutócratas españoles, y entre ellos, el banquero bilbaíno don Horacio Elovarría, su viejo amigo”⁹⁵.

Manuel Sánchez Arcas fue otro de los redactores de *Arquitectura* comprometido con el nuevo régimen republicano. Desde muy joven supo crear escuela y rodearse de un buen grupo de arquitectos jóvenes que terminaron la carrera entre los años 1930 a 35. Chueca dice de él que era “frio, de conducta metódica y de mente objetiva y científica, guardaba una vehemencia y ardor interiores –no faltos de dogmatismo– que le hicieron tomar en la guerra posiciones muy radicalizadas. Su

marxismo combativo le llevó a dirigir toda la propaganda y acción cultural del 5º Regimiento y a ocupar al final de la guerra puestos gubernamentales de máxima responsabilidad. El político acabó con el arquitecto”⁹⁶.

Bastantes de los redactores de *Arquitectura* hubieron de sufrir el exilio⁹⁷, y otros como Muguruza o Luis Moya pudieron permanecer en España con la llegada del nuevo régimen salido de la guerra civil.

6. Línea editorial

Arquitectura es, según Ángel Isac, la revista que, a partir de 1918, marca la *línea divisoria* con la que comienza la nueva etapa del periodismo arquitectónico en España porque “aunque no pueda considerarse que rompa con la tradición historicista y ecléctica del periodismo anterior, ..., sus páginas sirvieron para difundir las ideas de una nueva arquitectura basada en supuestos funcionalistas”⁹⁸. *Arquitectura* continua la tradición del periodismo arquitectónico que, desde sus orígenes allá por el año 1840, sigue una línea ecléctica. Mucho se ha hablado del eclecticismo de la revista que admitía en sus páginas, como señala Luis Moya, obras de cualquier tendencia⁹⁹ y un material tan disperso que, en un mismo número, podían aparecer artículos tan opuestos como el completísimo estudio de Ortíz de la Torre sobre Rucabado y el Estilo Montañés; junto al trabajo de Mallet-Stevens sobre las razones de la *Arquitectura Moderna*¹⁰⁰. Este eclecticismo editorial ha sido puesto repetidamente en evidencia en diversas ocasiones y con diferentes matices, por algunos autores como Javier Frechilla, Oriol Bohígas, Eduardo Navarro y el anteriormente citado Luis Moya¹⁰¹.

El eclecticismo de *Arquitectura* no hay que entenderlo en el sentido peyorativo que se le ha dado al término en la historiografía tradicional del Movimiento Moderno que rechazaba todo aquello que no era equiparable a sus cánones. Anteriormente ya hemos señalado que la revista sigue esta línea enmarcada en la mejor tradición del periodismo arquitectónico, pero pensamos que existen otros motivos para entender lo que acabamos de decir. Mejor que hablar de que *Arquitectura* es una revista ecléctica deberíamos decir que es una revista liberal, independiente, abierta a todas las opiniones. Y esto es así por dos razones: En primer lugar recordamos que fue órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos y del Colegio de Arquitectos de Madrid, por lo que representa a un colectivo en el que hay personas

de múltiples tendencias y de opiniones contrapuestas, incluso en lo político, lo que hace imposible que fuera una revista de vanguardia o de combate. Y, en segundo lugar, porque la mayoría de los responsables de la Redacción son, como hemos visto, hombres ligados a la Institución Libre de Enseñanza que, a la vez que apoyan las vanguardias renovadoras, tienen un gran respeto por la historia de nuestra Arquitectura siguiendo los postulados regeneracionistas de Giner de los Ríos.

Arquitectura, como hemos dicho, admite en sus páginas a la vez artículos y obras historicistas y de vanguardia y lo hace conscientemente porque lo que pretende es hacer un periodismo abierto, liberal y de divulgación. Un periodismo que construya la historia desde la tradición, para lo cual se necesita un respeto por el pasado y una información clara de los movimientos renovadores con la suficiente fuerza para penetrar en los ambientes más reacios y conservadores de nuestros arquitectos. Ésta fue la intención desde el primer número de la revista publicado en Mayo de 1918: “En los días trágicos en que vivimos y que parece han de ser etapa inicial de un nuevo periodo en la evolución humana, se está forjando silenciosamente las esencias que transformarán todas las actividades del espíritu. Tal vez estemos en la línea divisoria que separa dos concepciones distintas, tal vez haya sido preciso para el alumbramiento del nuevo espíritu, esa pugna terrible que presenciamos. Por eso, el momento actual es de un interés extraordinario, y haciendo un alto en la diaria tarea, debemos contemplar con amor la obra realizada y la que comienza; el pasado con todo su atractivo sentimental, y el porvenir, cuajado de esperanzas”¹⁰².

Al comienzo del tercer aniversario de la revista se insiste en esta línea “En estas páginas va quedando registrado el interesantísimo movimiento actual de nuestra arquitectura, con sus corrientes personalísimas, con su indecisión entre un glorioso pasado que continuar y un arte moderno y sugestivo que iniciar. Con criterio amplio, hemos escogido y registrado todo movimiento fecundo y sincero. Nuestra antigua arquitectura –ha ocupado y ocupará– gran número de páginas de *Arquitectura*, consagradas casi todas ellas a dar a conocer aspectos inéditos de ella y a defender unas creaciones de la destrucción producida por el abandono del Estado y la barbarie de infinitas gentes”¹⁰³.

Arquitectura no fue una revista de combate y esto, además de tener ventajas, tenía inconvenientes como señalaba Gustavo Fernández Balbuena en su artículo sobre el Palacio Central de La Exposición de Barcelona, en el que se quejaba de no opinar con libertad por respeto a sus compañeros de la Sociedad Central: “Si esta

revista fuese una revista de combate, si no fuese órgano oficial de la Sociedad Central, y, por tanto, equilibrado representante de la clase, al autor le agradecería comentar el dictamen, sus fundamentos y consecuencias; aún haría más, comentaría los proyectos analíticamente y –nunca se insistirá en esto bastante– no con dogmatismo, sino simplemente para aclarar, precisándolas, las propias opiniones”¹⁰⁴.

Sin embargo, entre las ventajas que podemos señalar al eclecticismo de *Arquitectura* tenemos su duración, casi 75 años publicándose con el lógico paréntesis de la Guerra Civil. Ningún movimiento de vanguardia puede perpetuarse tantos años porque sería una contradicción “in terminis”. Comparándolas con *Arquitectura* revistas como pudieran ser *L'Esprit Nouveau* o *AC* han tenido una trayectoria efímera. Revistas de línea ecléctica como *Architectural Review* que comenzó a publicarse en 1896, todavía siguen en candelero.

Si *Arquitectura* hubiera sido una revista de vanguardia no hubiera influido tan notablemente en la introducción de la Arquitectura Moderna en España y hubiera impedido que amplios sectores de nuestros arquitectos conocieran –aunque fuera superficialmente y sólo por imágenes– los movimientos renovadores de la arquitectura europea. Si hubiera sido una revista de tendencia, inevitablemente estaría dirigida a minorías, y esos arquitectos posiblemente no la hubieran comprado y, por tanto, no se habrían imbuído de las nuevas ideas. Además por dar cabida a todo tipo de polémicas y discusiones, y dar noticia de los diferentes movimientos hacen que esta revista sea una ocasión única para conocer el estado de la Arquitectura en España en esos años cruciales.

Que *Arquitectura* siempre haya sido una revista ecléctica ha hecho posible que sus páginas muestren la totalidad del debate arquitectónico en la España de 1918 a 1936. Se hizo eco de la polémica búsqueda de lo “español”; luchó decididamente por la conservación del patrimonio; difundió información sobre nuevos materiales y técnicas constructivas; colaboró en la solución de los problemas profesionales como la fundación de los Colegios Oficiales de Arquitectos; fomentó los Concursos de Arquitectura; se interesó por la enseñanza de la Arquitectura; abordó con rigor los temas de la historia del Arte y de la Arquitectura; introdujo las nuevas ideas sobre la Arquitectura y el Urbanismo que se difundían por Europa... En fin, hizo todo lo que cabía esperar de una revista en la que información, opinión y disertación teórica coexistían pacíficamente.

Para terminar insistimos de nuevo en que, como apunta Javier Frechilla, el eclecticismo de *Arquitectura* ha hecho posible que la revista refleje “con más nitidez

quizá que ninguna otra publicación lo que ha sido la arquitectura española en estos últimos sesenta y cinco años. En ella podemos observar el devenir de todas las grandes ideas de nuestro siglo que han ido marcando a las diversas generaciones”¹⁰⁵. En definitiva, como también señala Luis Moya “el eclecticismo y la falta de dogmatismo que ha regido casi siempre, por fortuna, la publicación de la revista, han hecho posible que no estando casi nunca demasiado a la moda conserve su valor de testimonio duradero de lo que ha sido nuestra arquitectura a lo largo de tantos años”¹⁰⁶.

NOTAS

- ¹ WATKIN, David, *The Rise of Architectural History* (1983), p. 67.
- ² Sobre el periodismo arquitectónico europeo véase LIPSTADT, Hélène, *Architectes et Ingenieur dans la presse: polémique, débats, conflit* (1980); LIPSTADT, Hélène, *Nascita della rivista di architettura: architetti, ingegneri e lo spazio del testo, 1800-1810* (1980); CASSON, Hugh, *On Architectural journalism* (1968); JENKINS, Frank, *Nineteenth-Century Architectural Periodicals* (1968) y PEVSNER, Nikolaus, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century* (1972).
- ³ Sobre el inicio del periodismo arquitectónico en España, en el S. XIX, el estudio más completo lo ha hecho ISAC, Ángel, *Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919* (1987).
- ⁴ *Ibidem*, pp. 119-120.
- ⁵ *Ibidem*, p. 113.
- ⁶ PEVSNER, Nikolaus, op. cit. p. 83.
- ⁷ Véase COLLINS, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna...* (1970), pp. 117 y ss.; y 129 y ss.
- ⁸ COLLINS, Peter, op. cit., p. 130.
- ⁹ COLLINS, Peter, op. cit., p. 129.
- ¹⁰ COLLINS, Peter, op. cit., p. 142.
- ¹¹ Sobre este tema, cfr. *Arquitectura y Construcción*, VIII (1904).
- ¹² SALVADOR Y CARRERAS, Amós, “Los dos Ottos”, *Arquitectura y Construcción*, XII (1908), pp. 134-136.
- ¹³ MARTORELL, Jerónimo, “La Arquitectura Moderna. I. La Estética. II. Las obras” *Arquitectura y Construcción*, XII (1908), p. 141.
- ¹⁴ Sobre la arquitectura vienesa, cfr., CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M. “VIII Congreso Internacional de Arquitectos”, *Arquitectura y Construcción* XII (1908).
- ¹⁵ Cfr. al respecto: “La Arquitectura Moderna. Conferencias de Fernando García Mercadal”, *La Construcción Moderna* XXVI (1928), pp. 145-147.
- ¹⁶ Es explicable esta diferencia entre ambas revistas teniendo en cuenta que la Redacción de *La Construcción Moderna* estaba formada por 19 ingenieros y por tan sólo 6 arquitectos. Cfr. ISAC, Ángel, op. cit., p. 252.
- ¹⁷ En *Arquitectura y Construcción*, XV, (1911), pp. 194-199 y en *La Construcción Moderna*, IX (1911) pp. 261-267.
- ¹⁸ Proyecto de edificio para el Casino de Madrid, presentado por el arquitecto Luis Sáinz de los Terres”, *La Construcción Moderna*, II (1904), p. 25.
- ¹⁹ SAINZ DE LOS TERREROS, Luis, “El estilo moderno de Arquitectura en España”, *La Construcción Moderna*, IV (1906), p. 46.
- ²⁰ ANASAGASTI, Teodoro, “A uno de provincias. Arquitectura de pandereta” *La Construcción*

Moderna XV (1917), p. 249.

- ²¹ Véase para estas revistas ISAC, Ángel, op. cit. pp. 273, 274 y 276.
- ²² Acta de la Sesión”, *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, Año II, n° 33, p. 2; también se recoge ese Acta en el n° 35, p. 3 de este *Boletín*.
- ²³ Acta de la Sesión”, *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, Año II, n° 36, p. 6.
- ²⁴ FRECHILLA, Javier, “Veinte mil páginas de la revista *Arquitectura*”, *Arquitectura*, n° 251, Nov-Dic. 1984, p. 7.
- ²⁵ MOYA, Luis, *Ibíd.*, p. 12.
- ²⁶ REDACCION, LA, “Palabras iniciales”, *Arquitectura*, n° I, Mayo 1918, p. 2.
- ²⁷ *Ibíd.*, p. 2.
- ²⁸ Acta de la Sesión”, *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, Año II, n° 36, p. 6.
- ²⁹ Acta de la Sesión”, *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, Año II n° 38, p. 14.
- ³⁰ BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura Española de la Segunda República*, (1973), p. 14.
- ³¹ Para una biografía y un completo elenco de sus escritos y publicaciones, véase: CERVERA VERA, Luis, “Torres Balbás y su aportación a la historiografía arquitectónica española”, *Cuadernos de la Alhambra*, vol. 25, Granada, 1989, pp. 65-104.
- ³² RAMOS GIL, Luis, “Arquitectura Española Contemporánea (Sobre Leopoldo Torres Balbás)”, *Arquitectura*, Diciembre de 1920, pp. 351-352.
- ³³ *Ibíd.*, p. 352.
- ³⁴ *Ibíd.*, p. 351.
- ³⁵ *Ibíd.*, p. 352.
- ³⁶ *Ibíd.*, p. 353.
- ³⁷ TORRES BALBAS, Leopoldo, “Mientras labran los sillares” *Arquitectura*, n° 2, Junio 1918.
- ³⁸ Véase la introducción de Carlos SAMBRICIO al libro: Luis Lacasa, (1976), comentario a la nota a pie de pág. n° 50.
- ³⁹ Véase ISAC, Ángel, op. cit. p. 354.
- ⁴⁰ RAMOS GIL, Luis, op. cit. p. 353.
- ⁴¹ GINER DE LOS RIOS, Bernardo, *Cincuenta años de Arquitectura Española II*, (1980), p. 122.
- ⁴² Acta de la Sesión” *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, año XI, n° 242, 30.1.1927.
- ⁴³ Acta de la Sesión” *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, año, X, n° 240, 30.12.1926, p. 6.
- ⁴⁴ GINER DE LOS RIOS, Bernardo, op. cit., comentario a la nota a pie de página n° 12, p. 66.
- ⁴⁵ MORENO VILLA, José, “Buitrago: Un hospital y una iglesia del siglo XV”, *Arquitectura*, n° 100, Agosto 1927, p. 283.
- ⁴⁶ ALBERTI Rafael, José Moreno Villa (1887-1955) AAVV. Op. cit., p. 81.
- ⁴⁷ *Ibíd.*, p. 73.
- ⁴⁸ Véase *Poesía*, n° 18 y 19, Ministerio de Cultura, Madrid 1983, p. 112.

- ⁴⁹ Véase MOYA, Luis, *Jose Moreno Villa (1887-1955)* AAVV (1987) p. 31 y 33.
- ⁵⁰ Para un estudio detallado de la vida y obra de Luis Lacasa véase SAMBRILLO, Carlos, y LACASA, Jorge, *Luis Lacasa, escritos 1922-1931* (1976).
- ⁵¹ *Ibidem*, p. 79.
- ⁵² BERGAMIN, Rafael, “Exposición de artes decorativas de París: Impresiones de un viaje” *Arquitectura* n° 78, Octubre de 1925 p. 236.
- ⁵³ SAMBRICIO, Carlos, LACASA, Jorge, op. cit., p. 40.
- ⁵⁴ *Ibidem*, p. 39.
- ⁵⁵ *Ibidem*, p. 40.
- ⁵⁶ *Ibidem*, p. 78.
- ⁵⁷ BOHIGAS, Oriol, op. cit. p. 15.
- ⁵⁸ FULLAONDO, Juan Daniel, *Fernando García Mercadal* (1984) p. 13.
- ⁵⁹ Véase la conferencia que García Mercadal dictó con motivo de los cincuenta años del COAM.
- ⁶⁰ “Acta de la Sesión”, *Boletín del COAM*, año II, n° 17 y 18, 1 y 15.6.1932.
- ⁶¹ “Acta de la Sesión”, *Boletín del COAM*, año II, n° 10, 15.2.1932.
- ⁶² “Acta de la Sesión”, *Boletín del COAM*, año II, n° 15, 1.5.1932.
- ⁶³ “Acta de la Sesión”, *Boletín del COAM*, año II n° 27 y 28, 1 y 15.11.1932; y año IV, n° 67, 1.7.1934.
- ⁶⁴ “Acta de la Sesión”, *Boletín del COAM*, año III, n° 37 y 38, 1 y 15.4.1933.
- ⁶⁵ *Ibidem*.
- ⁶⁶ *Boletín del COAM*, año IV, n° 62, 15.4.1934, p.5 . Las condiciones eran: ser español y tener experiencia en la redacción, dirección o administración de alguna revista, preferentemente de carácter profesional y artístico y poseer conocimientos de idiomas y contabilidad. Se exigían certificados de estas condiciones y de no tener antecedentes penales. El nombramiento sería por lo que queda de año renovable si hubiera acuerdo por ambas partes.
- ⁶⁷ *Boletín del COAM*, año IV, n° 69, 1.8.1934, p. 2.
- ⁶⁸ REDACCION LA, “Palabras iniciales”, *Arquitectura*, n° 1, Mayo, 1918.
- ⁶⁹ GINER DE LOS RIOS, Bernardo, op. cit., p. 121.
- ⁷⁰ Véase *Arquitectura*, Septiembre de 1923, p. 281.
- ⁷¹ Véase *Arquitectura*, Diciembre de 1920, p. 351.
- ⁷² Véase ISAC, Ángel, op. cit. p. 351.
- ⁷³ TORRES BALBAS, Leopoldo, “El Proyecto de reforma...”, *Arquitectura*, n° 30, Octubre de 1920, p. 288.
- ⁷⁴ TORRES BALBAS, Leopoldo, “De como desaparecen...” *Arquitectura*, n° 48, Abril 1920, p. 105.
- ⁷⁵ Véase XIRAU, J. “Manuel B. Cossío y la educación en España”, (1945)
- ⁷⁶ Véase CALVO SERRALLER, Francisco, *Jose Moreno Villa (1887-1955)* AAVV (1987) p. 20.
- ⁷⁷ Véase PEREZ DE AYALA, Juan, *Jose Moreno Villa (1887-1955)* AAVV (1987), p. 93 a 132.

- ⁷⁸ El mejor estudio sobre los inicios y el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza es de CACHO VIU, Vicente, *La Institución Libre de Enseñanza* (1962). La cita es del prólogo escrito por Pérez-Embid, p. 5.
- ⁷⁹ A este episodio se refieren: FULLAONDO, Juan Daniel, op. cit. p. 30 y SANCHEZ VIDAL, Agustín en *Buñuel, Lorca, Dalí...*(1988), p. 49.
- ⁸⁰ Véase notas biográficas de Blanco Soler en la Tesis Doctoral inédita de CAMPO BAEZA, Alberto, *La Arquitectura Racionalista de Madrid*, Abril de 1976, p. 181.
- ⁸¹ FULLAONDO, Juan Daniel, op. cit. p. 6.
- ⁸² REDACCION LA, “Editorial”, *Arquitectura*, nº 144, Abril 1931, p. 114.
- ⁸³ *Ibidem*, p. 114.
- ⁸⁴ Véase la presentación, de un artículo de Zuazo, *Arquitectura*, nº 146, Junio 1931, p. 208.
- ⁸⁵ SAMBRICIO, Carlos, LACASA, Jorge, op. cit., p. 85.
- ⁸⁶ Todos los datos sobre su vida son del libro: GINER DE LOS RIOS, Bernardo, op. cit. pp. 127 a 155.
- ⁸⁷ BOHIGAS, Oriol, op. cit. p. 121.
- ⁸⁸ En el Acta de la Sesión celebrada por la Junta de Gobierno del COAM el 14 de Marzo de 1936 se le felicita con tal motivo.
- ⁸⁹ BOHIGAS, Oriol, op. cit. p. 116.
- ⁹⁰ Esta polémica puede seguirse en los números de 1932 del *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, que recoge las Actas de la Sociedad.
- ⁹¹ FULLAONDO, Juan Daniel, op. cit. p. 39.
- ⁹² SAMBRICIO, Carlos, LACASA, Jorge, op. cit. p. 91.
- ⁹³ *Ibidem*, p. 84.
- ⁹⁴ *Ibidem*, p. 86.
- ⁹⁵ *Ibidem*, p. 94.
- ⁹⁶ CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la arquitectura...*(1984) p. 313.
- ⁹⁷ Bernardo Giner de los Ríos elaboró una lista con todos los exiliados que publicó en su *Historia de la Arquitectura Española II*, p. 195. Esta lista la recogieron en sus obras Oriol Bohigas y Carlos Flores.
- ⁹⁸ ISAC, Ángel, *Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España*, op. cit, p. 277.
- ⁹⁹ Véanse al respecto los comentarios de MOYA, Luis, *José Moreno Villa (1887-1955)*, Catálogo de la Exposición organizada por la Biblioteca Nacional, 1987.
- ¹⁰⁰ A título de ejemplo entre muchos hemos elegido el número de Diciembre de 1926.
- ¹⁰¹ Véanse en el número 251 de *Arquitectura*, Noviembre-Diciembre de 1984, FRECHILLA, Javier “Editorial”, pp. 7-9. MOYA, Luis “Breves recuerdos”, pp. 11-12. También MOYA, Luis, *José Moreno Villa*, op. cit. Véanse igualmente NAVARRO, Eduardo, “Revista ‘Arquitectura’ 1918-1936”, *Arquitectura*, n. 204-205, 1977. pp. 10-17; y BOHIGAS, Oriol *Arquitectura española de la Segunda República* en sus comentarios sobre la Revista.
- ¹⁰² REDACCION LA, “Palabras iniciales”, *Arquitectura*, Mayo de 1918, pp. 1-2.

¹⁰³ REDACCION LA, “Introducción al tercer año de vida de *Arquitectura*”, *Arquitectura*, Mayo de 1920, p. 117.

¹⁰⁴ FERNANDEZ BALBUENA, Gustavo, “El Concurso para el Palacio Central de la Exposición de Barcelona”, *Arquitectura*, Julio de 1925, p. 149.

¹⁰⁵ FRECHILLA, Javier, op. cit., p. 7.

¹⁰⁶ MOYA, Luis, “Breves recuerdos”, op. cit, p. 12.

II

Tradición y renovación: 1818-1926

La búsqueda de lo “español”:
El paradigma perdido

Evolución y renovación

Primeros contactos con la
arquitectura europea





LA BÚSQUEDA DE LO “ESPAÑOL”: EL PARADIGMA PERDIDO

El discurrir de la arquitectura “nacional” y “regional” a lo largo del primer cuarto del siglo XX no puede entenderse sin una consideración, aunque somera, del concepto de tradición en Menéndez Pelayo y en Unamuno. Coincidimos con Villar Move-llán en dividir al regionalismo en España “en dos vertientes: la purista, programada por Vicente Lampérez y Romea que se empeña en la aplicación de los estilos históricos a las necesidades de la vida presente, y la casticista, de Torres Balbás, que promueve la investigación profunda de los estilos históricos para sacar sus enseñanzas”¹.

A nuestro juicio, el término “purista” debe ser sustituido por “tradicionalista” o “historicista” porque, según Unamuno, puro y castizo tienen el mismo significado. “*Castizo* deriva de *casta*, así como *casta*, del adjetivo *casto*, puro... *castizo* viene a ser puro y sin mezcla de elemento extraño”². Si utilizamos castizo –en el sentido unamuniano, como lo concebía Torres Balbás– para definir su idea de la arquitectura, que va a la esencia de las cosas; hemos de adoptar un término diferente que califique el concepto de Lampérez y Rucabado, que se quedan en la cita textual de los elementos arquitectónicos. Por ello nos parece que conviene más el término “historicista” al pensamiento y a las obras de estos arquitectos. Pensamos que la división de “purista” –llamaremos mejor “historicista”– y “casticista” responde, como veremos, a las diferentes formas de entender la tradición que tenían Menéndez Pelayo y Unamuno.

La línea “historicista” representada por Lampérez, Rucabado o Cabello y Lapiedra, participa de la corriente conservadora protagonizada por algunos intelectuales que, para curar la crisis del 98, proponen la idea de un pasado perdido que es necesario volver a recuperar. “Aplicado el criterio al tema de la arquitectura, parece como si el “brindis del Retiro” que pronuncia Menéndez Pelayo se convirtiese en auténtico manifiesto de los que buscan la relación entre la nueva arquitectura y la “esencia” de lo español”³. Tanto Lampérez como Rucabado y demás arquitectos, están influidos por lo que Menéndez Pelayo entiende por tradición: la decantación del proceso histórico que origina principios inmutables como el “espíritu de la raza”.

Por eso cuando Lampérez define lo que debe ser el estilo, en la arquitectura, piensa en algo permanente: “El estilo –dice– no es sólo una mera vestidura del Arte; cuando es bueno, es una razonada aplicación de principios constructivos y estéticos, que persisten aunque varíe la forma externa”⁴. Estos principios permanentes no están en todos los estilos: unos están “vivos” y responden al “espíritu de la raza” como el “ojival”, el “mudéjar”, el “renacimiento” y el “churrigueresco” y otros “muertos”, que no serán tomados en consideración en la época presente como el “romano”, “visigodo”, “románico” y “neoclásico”. La tradición, por tanto, es la depositaria de los principios permanentes del estilo y lo único que cabe hacer es, según Lampérez, “adaptarlos” a las nuevas necesidades. Conviene aclarar que Lampérez cuando habla de “adaptación” no se refiere a la imitación servil de los estilos nacionales que en principio rechaza, lo que ocurre es que no es fácil trazar la frontera entre la “adaptación” y la “copia”.

La tesis de Lampérez de la “adaptación” de los estilos nacionales la lleva su discípulo Rucabado a sus últimas consecuencias. Como él, toma de Menéndez Pelayo las razones intelectuales que soportan su pensamiento arquitectónico expuesto en la ponencia, firmada con Aníbal González, presentada en el VI Congreso Nacional de Arquitectos. La cita del gran pensador santanderino con que da comienzo la ponencia, tomada de la *Historia de las Ideas Estéticas en España*, sirve de declaración de principios: “No se inventan artificialmente nuevos modelos de Arquitectura, arte el más colectivo y el más indócil de todos al capricho individual”⁵.

En otro lugar Rucabado recoge otro texto significativo de Menéndez Pelayo en el que se refiere al pueblo español: “en vez de cultivar su ‘propio espíritu’, que es lo único que ennoblece a las razas y redime a las gentes, hace espantosa liquidación de su pasado... Donde no se conserva piadosamente la herencia de lo pasado, pobre o rica, grande o pequeña, no esperamos que brote un pensamiento original ni una idea dominadora”⁶. Por eso Rucabado piensa que el “culto de la Tradición es uno de nuestros caracteres de raza” y que los estilos históricos nacionales habrán de servir, con las “naturales adaptaciones de lugar y época”, para instaurar la nueva arquitectura que el país necesita.

La línea “historicista” de Vicente Lampérez tiene dos ramas fundamentales: la montañesa representada por Rucabado y sus seguidores y la sevillana de Aníbal González. La influencia de Menéndez Pelayo es más clara en Rucabado; aunque ambos arquitectos firmaran conjuntamente la mencionada ponencia, se atribuye al arquitecto santanderino la autoría del manifiesto. Los arquitectos “historicistas”

tienen también sus razones emotivas en las imágenes literarias que Pereda y Amós de Escalante suministraban a Rucabado, o las que los arquitectos sevillanos encontraban en sus escritores costumbristas. Han pasado quince años desde el pabellón de Urioste de París hasta la ponencia de Rucabado, en el VI Congreso Nacional de Arquitectos, y los únicos avances experimentados, en la arquitectura nacional o regional, han sido los sucesivos intentos de Lampérez, Cabello y Lapiedra y Rucabado de fundamentar racionalmente esa arquitectura. En el fondo, como señala Ángel Isac, la única diferencia entre los regionalismos de Aníbal González y Rucabado con la arquitectura nacionalista de Urioste “es que no miran el Palacio de Monterrey, sino la Casa de Pilatos o la casona montañesa”⁷.

La línea “casticista” de Torres Balbás, influida como veremos en el siguiente epígrafe por Unamuno, también pretende la búsqueda de una arquitectura nacional pero desde “la voluntad de abandonar los tipismos, los detalles arquitectónicos, los adornos, o aquellos ornatos que criticaba Loos, para intentar comprender de nuevo,... cuales son los conceptos del proyecto”⁸. De lo que se trata es de suprimir las “citas” arquitectónicas que definen los edificios en términos de ciudad, de apariencia o fachada, para preocuparse de la composición o de la funcionalidad. Además de Torres Balbás podemos considerar afines a esta tendencia que denosta el tipismo a Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch, Ribes, Smith, y Talavera.

1. El pensamiento de Torres Balbás: Tradicionalismo y casticismo

La personalidad de Torres Balbás, historiador de la arquitectura no puede encasillarse únicamente como la de un arquitecto “casticista” que se ocupa de la búsqueda de una arquitectura nacional en términos muy diferentes a los enunciados por Rucabado o Aníbal González. Su erudición le lleva a conocer, como señala Sambricio⁹, los esquemas difundidos por el Novembergruppe o el Consejo de Trabajadores para el Arte y la Cultura, además de las actuaciones de los arquitectos de Darmstadt, de Munich o de Weimar. Por claridad metodológica, nos referiremos en este epígrafe al pensamiento de Torres Balbás como arquitecto “casticista”, dejando para más adelante el estudio de su particular visión de lo que en Europa se plantea como una alternativa arquitectónica hecha realidad. Somos conscientes de la dificultad de esta división, pero pensamos que también en la personalidad de Torres Balbás se dan las típicas contradicciones del que perteneciendo al ocaso de una

época atisba los albores de una nueva era. A continuación analizaremos sus artículos correspondientes a este apartado.

1.1. Mientras labran los sillares

Comenzaremos por estudiar el primer artículo que Torres Balbás publica en *Arquitectura* en junio de 1918. De la importancia que desde el primer momento se le dio a este artículo, da fe lo que de él dijo Amós Salvador a propósito de Rucabado: “en las últimas conversaciones con él, lo vi desprendido del apego tradicional y colocado muy cerca de aquel criterio que compartimos hoy muchos compañeros y que se recoge tan acertadamente en el magistral artículo de Leopoldo Torres Balbás *Mientras labran los sillares*”¹⁰.

Torres Balbás comienza diciendo que los textos escritos son apuntes de viaje sin pretensión crítica. En el primer apartado del artículo titulado: “No dogmatice-mos”, sigue la línea ecléctica marcada por la más pura tradición del periodismo arquitectónico y que, como vimos en el primer capítulo, también adopta *Arquitectura*. “No tratamos en estas impresiones de mostrar un camino, de señalar una tendencia. Nada más extraño a nuestro espíritu que un antipático y limitado dogmatismo: Todas las tendencias, todos los caminos parecennos buenos si se siguen con sinceridad, entusiasmo, y, sobre todo, con alguna idealidad.”¹¹. Esta actitud ecléctica es contradictoria porque si “todos los caminos parecennos buenos” sobre todo si se siguen con “entusiasmo”, es incoherente criticar, como él lo hace, las actitudes de arquitectos como Rucabado al que no se le puede negar “entusiasmo”, apasionamiento o “idealidad” en defensa de lo que él cree que debe ser la arquitectura nacional.

Torres Balbás se queja de que en España no existe la crítica arquitectónica lo que hace difícil la necesaria reflexión para dar salida al estancamiento en que se encuentra la arquitectura. A continuación enjuicia el siglo XIX en unos términos de prejuicio, lejanos a los de la historiografía moderna, calificando su arquitectura de “pobre y escasa”. “Perdióse durante el siglo XIX la regular evolución de los estilos ... No supo, ni inspirándose en la tradición continuarla, ni aportando tendencias de fuera vivificar su marcha”¹². Solo fue positiva la historia monumental y la arqueología. aunque el naciente respeto por el legado arquitectónico del país se vio empañado por “la desamortización –que– nos privó de gran número de edificios, interesantísimos para la historia de nuestra arquitectura”¹³. Sin embargo los últimos

años del siglo XIX ponen en contacto a nuestros arquitectos con el arte del mundo entero y gracias al esfuerzo de algunos. “Comienzan a conocerse a fondo los edificios levantados ... en los siglos pasados, y ... bajo el influjo también de un nacionalismo artístico ... surge un movimiento casticista y empieza a hablarse de un estilo español”¹⁴.

En el tercer apartado del artículo titulado “El Estilo Español”, se queja del mal uso de este término, porque no ha habido en España un único estilo arquitectónico y además ha habido estilos importados. A continuación entra en la parte verdaderamente importante del artículo con la condena de la actitud tan generalizada de aquellos que, utilizando profusamente citas textuales de los estilos históricos, pretenden hacer arquitectura castiza. “En nombre de ese falso y desgraciado casticismo, se nos quiso imponer el pastiche, y fijándose en las formas más exteriores de algunos edificios de esas épocas, se las trasladó a nuestras modernas construcciones, creyendo así proseguir la interrumpida tradición arquitectónica de la raza”¹⁵. Este falso casticismo se fundamenta en el error histórico de creer que los modelos considerados “castizos” son creaciones autóctonas, cuando en realidad son asimilaciones de influencias extranjeras despectivamente llamadas “exóticas”. “El horror de los “casticistas” —decía Torres Balbás— a todo lo que fuera exótico, suponía, además de estrechez de espíritu, falta de fe en esa fuerte individualidad española capaz de moldear a su manera cualquier tendencia, por extraña que fuera”¹⁶.

Frente al “falso casticismo” del pastiche, Torres Balbás propone un “verdadero casticismo” que “desdeña lo episódico de una arquitectura para ir a su entraña, y que fiado en su personalidad, no teme el contacto con el arte extranjero, que puede fecundarle”¹⁷. “Propaguemos este sano casticismo abierto a todas las influencias, estudiando la arquitectura de nuestro país recorriendo sus ciudades, pueblos y campos, analizando, midiéndolo, dibujando los viejos edificios de todos los tiempos, (los monumentales y los modestos de la arquitectura popular) en cuyas formas se va perpetuando una secular tradición y en la que podemos percibir mejor el espíritu constructivo de nuestra raza”¹⁸. En este punto no hace sino continuar la tradición aprendida en la Institución Libre de Enseñanza que, por impulso de Francisco Giner de los Ríos, recomendaba las excursiones pedagógicas por todas las tierras de España¹⁹. Torres Balbás recomienda a los jóvenes arquitectos recorrer el país, no con espíritu de erudito chararilero sino de analista sagaz que penetre en la esencia del paisaje, de las personas y los monumentos. Es lo que también proponían nuestros hombres del 98.

Proseguía Torres Balbás: “Y ... si hemos asimilado ... no las formas externas que constituye lo que mas varía en arquitectura, como la decoración y la molduración, por ejemplo, sino las proporciones, la relación de las masas y volúmenes, el reparto de la decoración, etc, (...) es decir, su esencia, entonces estaremos en condiciones de continuar una tradición y ser casticistas”²⁰. Si se ha asimilado la “esencia” de la arquitectura española, el arquitecto no necesitará repetir cansinamente en sus proyectos citas eruditas del palacio de Monterrey, de la universidad de Alcalá,..., considerados paradigmas de lo “español”, sino que ira a la esencia... de esas construcciones. No necesitará, por tanto, disponer de “fotografías de monumentos ... sabrá traducir en forma moderna el espíritu tradicional de la arquitectura española. .. Sabrá que la esencia del palacio de Monterrey está en sus proporciones, en el contraste entre los grandes lienzos de sillería desnudos, sin ventanas ni decoración alguna, los balcones y el tema seguido de la galería alta”²¹.

Torres Balbás ve la esencia de la arquitectura española en la proporción de los edificios, en los muros desnudos, en la relación de masas y volúmenes y no en las formas concretas como hacía Rucabado. Qué lejos está el casticismo así entendido del edificio de Rucabado en la plaza de Canalejas de Madrid, que al decir del propio Torres Balbás: “acordóse su autor de demasiadas cosas: trozos de arquitectura clásica de Toledo, solanas montañesas, palacios de Salamanca, torres de ladrillo andaluzas, chapiteles madrileños...”²². Pensamos que en las ideas de Torres Balbás está intuido el estudio posterior de Chueca sobre los Invariantes castizos de la Arquitectura Española.

Estos textos recogen el pensamiento de Torres Balbás que desarrolla, con diversas formas, en todos sus artículos: desterrar la cita culta y erudita de los estilos históricos (falso casticismo) para buscar la esencia de la arquitectura en la verdadera tradición, la Tradición Eterna de Unamuno, analizando la arquitectura “cotidiana, popular y anónima” de nuestras ciudades y pueblos; a la vez de estar abierto a las “nuevas formas” que pudieran venir allende nuestras fronteras confiando siempre en el “sello” especial de la raza que se grabaría sobre ellas.

Los seguidores del “falso casticismo” son “un ejército que desdeña la tradición eterna, que descansa en el presente de la Humanidad, y se va en busca de lo *castizo* e *histórico* de la tradición al pasado de nuestra casta ... se llaman así mismos tradicionalistas, o sin llamarse así se creen tales, no ven la tradición eterna, sino su sombra vana en el pasado ... En él hay quienes buscan y compulsan datos en archivos recolectando papeles, resucitando cosas muertas en buena hora”²³. Estos son los

Lampérez, los Lapiedra, los Rucabado ... eruditos del pasado que elevan a la categoría de dogmas arquitectónicos algunas manifestaciones concretas de los estilos históricos; son los que siguen la “tradición mentida que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras”²⁴.

Unamuno, habla del verdadero casticismo, de la tradición eterna que “vive en el fondo del presente ...y es lo que deben buscar los videntes de todo pueblo, para elevarse a la luz, haciendo consciente en ellos lo que en el pueblo es inconsciente ... La tradición eterna española, que al ser eterna es más bien humana que española, es la que hemos de buscar los españoles en el presente vivo y no en el pasado muerto”²⁵. Por eso: “Todo cuanto se repita que hay que buscar la tradición eterna en el presente, ..., que la historia del pasado sólo sirve en cuanto nos llega a la revelación del presente, todo será poco”²⁶.

A los que practican el falso casticismo, el tradicionalismo inconsecuente, “lo que les pasa –dice Unamuno– es que el presente les aturde, les confunde y marea, porque no está muerto, ni en letras de molde, ni se deja agarrar como una osamenta, ni huele a polvo, ni lleva a la espalda certificados. Viven en el presente como sonámbulos, desconociéndolo e ignorándolo, calumniándolo y denigrándolo sin conocerlo, incapaces de descifrarlo con alma serena ... Es que la dócil sombra del pasado la adaptan a su mente, siéndolo incapaces de adaptar ésta al presente vivo ... Y así llegan, ciegos del presente, a desconocer el pasado en que hozan y se revuelven”²⁷.

Torres Balbás casi parafraseando a Unamuno dice: “No cultivemos un arte de recuerdos, frío, sin alma, tratando de dar vida a un pasado irremediamente muerto en nombre de un falso casticismo. Seamos de nuestro tiempo; no cerremos el espíritu a ninguna manifestación de arte, por exótica que sea; tal vez pueda fecundar de nuevo, a pesar de su exotismo, la tradición”²⁸. La tradición, por tanto, no es encerrarse en el pasado cegando los ojos al futuro, la tradición está en el pasado, en el presente y en el futuro: es la tradición eterna, “madre del ideal, que no es otra cosa que ella misma reflejada en el futuro. Y la tradición eterna –sigue diciendo Unamuno– es tradición universal, cosmopolita. Es combatir contra ella, es destruir la Humanidad en nosotros, es ir a la muerte, empeñarnos en distinguirnos de los demás, en evitar o retardar nuestra absorción en el espíritu general europeo moderno”²⁹. Torres Balbás se da cuenta de ello y se muestra, como veremos más adelante, firmemente partidario de un casticismo abierto “a un arte extranjero que pueda fecundarle ... Acojamos cordialmente las nuevas formas, y huyendo de toda afecta-

ción ... tratemos de expresar la vida plena y totalmente, la vida formada por los sedimentos del pasado y las nuevas aportaciones de un presente en constante transformación”³⁰.

La auténtica tradición es viva y actual y no ha muerto nunca, ha permanecido siempre debajo de la historia misma, es la “intrahistoria”. La historia, como decía Unamuno, es como las olas del mar, que ruedan y rompen continuamente formando una superficie tumultuosa con su rumor y su espuma, “que se hiela y cristaliza en los libros y registros”, son los acontecimientos externos: los reyes, los héroes, las batallas, las hazañas, los acontecimientos, lo que dicen los periódicos. Mientras que la intrahistoria, son las aguas abisales, el hondo volumen del fondo del mar, quieto y silencioso que es propiamente la *esencia* de ese mar; son los millones de hombres sin historia que con su labor callada hacen posible la historia. “Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa Humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la Historia”³¹. Ésa es la verdadera tradición que está viva y no la que viene en los libros, piedras y monumentos que está muerta.

En una interpretación arquitectónica, la historia serían las formas concretas en las que se materializan los estilos artísticos que constituyen una tradición muerta y definitivamente enterrada y que conviene dejarla así sin desenterrar trozos de cornisas, capiteles o guirnaldas para colocar, a lo Rucabado, en las modernas construcciones. A esta historia de los acontecimientos artísticos debemos acudir no con el espíritu de aquel ejército que describía Unamuno de los desenterradores de incunables que pierden un “tiempo inmenso con perdida irreparable. Su labor es útil, pero no para ellos ni por ellos, sino a su pesar; su labor es útil para los que la aprovechan con otro espíritu”³². Ésa era la aspiración de Torres Balbás que recomendaba, como hemos visto, los viajes para el estudio de nuestra arquitectura popular e histórica con el espíritu de lo que Unamuno llamaba la intrahistoria; es decir, buscando en las profundidades abisales la *esencia* del mar de la arquitectura. Por eso los arquitectos no necesitan las “fotos de Monterrey” para hacer arquitectura castiza, sino estudiarlo profundamente para descubrir su esencia que, como vimos, está en “las proporciones, en el contraste entre los grandes lienzos de sillería, etc.”. En artículos posteriores desarrollará con más profundidad su pensamiento a cerca de lo que él entiende como la “esencia” de la arquitectura.

“Hay que buscar lo eterno, decía Unamuno, en el aluvión de lo insignificante”³³. Si entendemos por insignificante lo pequeño, lo desconocido, lo poco

importante tendremos, a nuestro juicio, una posible explicación del interés de Torres Balbás por lo popular y lo modesto. La arquitectura popular, arquitectura anónima, sería el reflejo de esos millones de hombres sin historia que hacen su labor cotidiana y que son ignorados y ellos mismos son ignorantes de sí, esos hombres forman la sustancia del progreso “la verdadera tradición, la tradición eterna”. La arquitectura culta, arquitectura de autor, respondería a aquellos hombres concretos, irrepetibles, que se levantan sobre la inmensa Humanidad silenciosa y “que meten bulla en la Historia”. El interés de Torres Balbás por la arquitectura popular y, a la vez, por las influencias extranjeras, podría resumirse en la conocida frase de Unamuno: “tenemos que europeizarnos y chapuzarnos de pueblo”.

1.2. El Tradicionalismo en la arquitectura española

En octubre de 1918, Torres Balbás, publica este ensayo en el que abunda en los argumentos expuestos en *Mientras labran los sillares*. Ahora propone, con mayor claridad, un análisis riguroso de la arquitectura española que permita descubrir su esencia y las características comunes, los rasgos inmutables que permanecen desde siglos, con independencia del estilo, en toda obra de arquitectura. Sería como el sello propio del carácter español que imprime, que nacionaliza, —por así decirlo— cualquier influencia artística extranjera.

Este apriori de Torres Balbás, influido como hemos visto por Unamuno, es más intuitivo que científico, y tiene como fundamento su extraordinaria erudición. Pocos arquitectos e historiadores han conocido, tan exhaustivamente como Torres Balbás, la arquitectura española en sus dos aspectos: histórico y arqueológico. Comprende que esta intuición suya no está exenta de dificultades y así lo manifiesta en este artículo: “Tratar de investigar los rasgos fundamentales de nuestra historia arquitectónica, las modalidades más inmutables de ella que han ido resistiendo el paso de tantos estilos y siglos, es labor utilísima, aunque muy arriesgada. De este estudio podríamos deducir un cierto número de cualidades comunes a todas sus épocas, que constituirían la esencia más interna de lo que el pueblo español aportó de características esenciales y permanentes, a un trabajo tan colectivo como ha sido el de la arquitectura. Y el conjunto de *maneras* de reaccionar de nuestra raza respecto a los problemas constructivos, sería la enseñanza más fecunda que podría darnos el pasado, por servirnos de punto de partida y apoyo firme de un movimiento progresivo”³⁴.

La intención de Torres Balbás no es hacer una arquitectura de “pastiches” repitiendo aquí y allí lugares comunes de la arquitectura tradicional, como hiciera Rucabado en proyectos como el de palacio para el Concurso de la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1911, que al decir de Lampérez: “En aquel excelentísimo proyecto de palacio montañés había exceso de arqueología y en él podían señalarse el escudo armero de Rubalcaba, la portada de Puente Arce, las solanas de Santillana, la torre de Elsedo, el rollo de Pámanes, los pórticos de Torranzo y la capilla de Gajano”³⁵.

Lo que realmente persigue Torres Balbás buscando lo español no son formas materiales concretas —eso sería folklore— sino la esencia, la pura abstracción, el puro concepto que inhiera en la materia. Podríamos decir que lo que busca es el “alma” de “lo español” que da vida al cuerpo material de la obra arquitectónica concreta. A esto se refiere: “No sabemos que quiere decir estilo español. ¿Se refiere al Mudéjar, Renacimiento, Herreriano, Barroquismo? Únicamente la audaz ignorancia puede emplear ese término”³⁶.

Lógicamente, como buen teórico Torres Balbás no encuentra nunca ese “alma” de lo español porque tampoco podría encontrarla al ser una pura abstracción. Tampoco pretendía buscar unas recetas que definieran la esencia de lo español para poder aplicarlas. En este sentido hay que recordar que años más tarde este tema fue objeto de estudio en el famoso manifiesto de la Alhambra y que Chueca definió lo que él llamaba “Invariantes castizos de la arquitectura española”. Estos invariantes eran como el sustrato geométrico o volumétrico que subyace en la arquitectura española en sus diversos estilos, serían lo que Torres Balbás llamó “cualidades comunes a todas las épocas, que constituirían la esencia más interna de lo que el pueblo español aportó de características esenciales y permanentes”³⁷.

A continuación, Torres Balbás, intenta definir lo que él entiende como tradicionalismo en la arquitectura española: “Una de esas características más aparentes de nuestra arquitectura ha sido su tradicionalismo, entendiendo por tal, el apego a las viejas formas y procedimientos empleados anteriormente, la repugnancia a abandonar las ya asimiladas al acervo nacional, su permanencia a través de épocas y estilos muy diversos”³⁸.

En la historia de España, y debido a su peculiar geografía, han sido siempre pocos los que se han visto influidos por las ideas innovadoras que llegaban del exterior, los más han permanecido ajenos, aislados —incluso geográficamente— de toda influencia, apegados al terreno, a sus viejas tradiciones: “El suelo español, hasta la

edad moderna, fue uno de los extremos del mundo civilizado. A él han ido llegando los movimientos artísticos, no como a tierra de paso encargada de asimilárselos y difundirlos, sino como etapa final en la que mueren.

En nuestro territorio de regiones tan distintas, con montañas elevadas, con cauces fluviales hondos y torrenciales, con una extensa meseta central separada por altas sierras de las comarcas a la orilla del mar –del civilizador camino del mar por el que se establecen frecuentes relaciones con otros pueblos– era imposible conseguir una rápida infiltración artística de formas nuevas. Si un pequeño número de villas y ciudades de la España central han estado en constante relación con el resto del mundo civilizado, infinidad de españoles que habitan grandes extensiones de terreno, del páramo, de la montaña, de los valles formados por las estribaciones de las numerosas sierras, han vivido –y viven– excéntricamente, apartados de todo tránsito, conservando celosamente sus antiguos usos y costumbres, con el espíritu cerrado a todo lo que es cambio, mudanza, rápido fluir de la vida que cada hora trae nuevas inquietudes e ideas nuevas³⁹.

Para Torres Balbás, “La historia de la arquitectura española lleva en sí ese dualismo. Hay a través de toda ella una minoría de reyes, príncipes, magnates, intelectuales y artistas, que escogen y propagan en nuestro suelo los movimientos exteriores. Son, desde la alta edad media, los monjes andaluces emigrados de Córdoba, ... Anteriormente bajo el patronato de Ramiro II, habiéndose construido en Asturias los edificios de Lillo, Naranco y Lena, ... Más tarde, los monjes de Cluny y el Cister, guardianes de la máxima cultura de su tiempo, traídos y amparados por nuestros reyes y magnates, propagan en España la arquitectura Románica, ..., finalmente la arquitectura del Renacimiento, difundida en nuestro suelo por familias nobles, como la de los Mendozas, gentes entusiastas de la cultura clásica, artistas extranjeros llamados por ellos y españoles a quienes la salida de nuestra patria había abierto nuevos horizontes”⁴⁰.

A continuación explica lo que ha llamado dualismo de la arquitectura española, la impenetrabilidad a todo lo externo que si consigue atravesar la coraza arraiga hasta tal punto que la novedad se convierte en tradición secular: “De todas estas corrientes artísticas muchas de ellas no consiguieron penetrar en la entraña del pueblo español, casi siempre aparte y sin relación alguna con la minoría culta y refinada y cuando penetraron, adquiriendo carta de naturaleza en algunas regiones de nuestro suelo, arraigándose en ellas de tal manera que luego fueron comarcas cerradas a movimientos posteriores. Así el arte ramirensis y el mozárabe tuvieron vida

breve, sin ulteriores consecuencias, por no haber llegado a difundirse en los cauces populares...

La arquitectura románica, en cambio, alcanzó plena difusión, tal vez por la inquieta vida de la España de entonces y por la elasticidad de sus fórmulas, que lo mismo se prestaban a grandes monumentos que a modestísimas iglesias rurales. Más tarde, la arquitectura ojival tuvo que luchar durante mucho tiempo con ese arte románico, ya compenetrado con nuestro pueblo. Regiones hay en él, en las que entró, en muy pequeña proporción y las formas románicas siguieron imperando hasta el siglo XV —tales algunas comarcas de Galicia, de Segovia—. En otras, la arquitectura del ladrillo, tan popular, no permitió la intromisión del arte gótico, y cuando algún monumento se hizo de este estilo, vivió aislado y fue como obra lejana sin influencia alguna; recordemos la catedral de Toledo rodeada de iglesias mudéjares coetáneas.

Para terminar, citemos entre los muchos casos de tradicionalismo, las numerosas iglesias góticas contruídas en la segunda mitad del siglo XVI, la supervivencia de yaserías y armaduras mudéjares en Castilla hasta bien entrado el siglo XVII, el empleo de las bóvedas de crucería en iglesias de las provincias vascongadas y Santander hasta principios del siglo XIX, el revoco segoviano usado desde hace más de quinientos años⁴¹. Nos hemos permitido incluir este largo texto porque explicita muy bien el camino seguido por Torres Balbás para buscar la esencia de lo “español” a través de un concienzudo estudio de su arquitectura.

Más adelante se pregunta: “Este tradicionalismo, este apego a las formas usadas, esta resistencia a la asimilación de las nuevas, ¿será un factor vital y, por tanto, aprovechable para nosotros los arquitectos españoles del presente, o será, por el contrario, una tendencia malsana de nuestro espíritu, de la que debemos emanciparnos? ¿Cultivaremos amorosamente la tradición, seguiremos marchando por el camino ya trazado, huiremos de influencias exóticas? O, por el contrario, desprendiéndonos del pasado, ¿abriremos el espíritu a toda nueva tendencia, a todo movimiento moderno, por extraño que sea a nuestra raza y a nuestra tradición?⁴². Preguntas que deja sin respuesta, “preguntas difíciles de contestar”, dice él. Es la indefinición propia de un hombre puente entre dos mundos, que asiste al brutal cambio que supone el nacimiento de las vanguardias europeas desde su formación tradicional.

Termina el ensayo con una postura de incertidumbre: “Tal vez, el arquitecto que más influido esté por el arte extranjero, al ir a trazar un edificio con la memoria

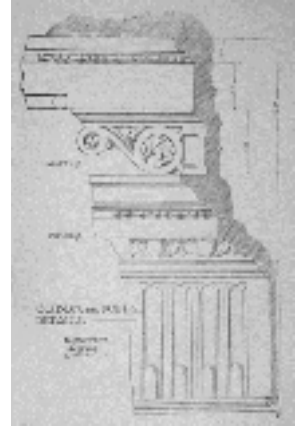
llena de formas exóticas, sin darse cuenta, inconscientemente, continúe la tradición nacional. Bajo las formas alienta el espíritu y si aquéllas son extrañas, éste puede ser intensamente castizo”⁴³. Torres Balbás insinúa el camino a seguir, un camino teóricamente atractivo: casar la tradición con la vanguardia, dos fidelidades difíciles de guardar y que únicamente algunos pueden hacerlo.

1.3. La casa de D. Carlos Gato

En este artículo publicado en Septiembre de 1919, Torres Balbás resume el estado de nuestra arquitectura: “Dos tendencias principales parecen predominar actualmente en nuestra arquitectura. Siguen una de ellas los que van buscando una orientación nueva a base de formas exóticas o personales, procurando huir de las históricas. Escasos son los espíritus que sienten tal ansia de modernidad. Como en otros muchos ordenes de nuestra vida, falta audacia en la arquitectura española actual y anhelo de lucha. Preferimos casi todos seguir los cauces conocidos a intentar abrir trabajosamente surcos nuevos”⁴⁴. Estas líneas reflejan la amargura e impotencia de un hombre que otea el horizonte cambiante pero que, al estar en el pasado, solamente vislumbra el porvenir.

“La otra tendencia es la de los que creen que hay que apoyarse en el pasado para dar un nuevo avance en arquitectura y que de las formas históricas puedan derivarse otras nuevas destinadas a un fecundo porvenir. Naturalmente que clasificamos tan solo en estos grupos a los que practican este arte con una elevada idealidad y un férvido entusiasmo, tratando de encontrar formas acertadas y de ninguna manera a aquellos otros que, o intentan atraer la atención con extravagancias no meditadas, o tienen por oficio calcar los edificios antiguos o fragmentos de ellos que aplican a sus obras torpemente”⁴⁵.

Hecho el preámbulo, Torres Balbás, pasa a analizar este edificio que él considera forma parte de esta segunda tendencia que pudiéramos llamar tradicionalista. Describe el método seguido por el arquitecto que consiste en estudiar detenidamente “elementos de arquitectura española de los siglos XVI y XVII y de caseríos vascos; analizando como fueron tratados en sus construcciones las molduras, los aleros, los ovarios, todos los detalles, en una palabra, ha logrado hacer una obra ecléctica y armónica que, vista en conjunto, tiene un atractivo aspecto de serenidad”⁴⁶.



Carlos Gato Soldevilla: Casa de la Calle Zurbarán, dibujo de la cornisa del portal y puerta de entrada.

El problema que se planteaba era sin embargo muy complejo por la dificultad de aplicar esos elementos que originalmente pertenecen a edificaciones de baja altura a una vivienda de seis pisos. “La esencia de una arquitectura, dice Torres Balbás, está más en la disposición de aquellos (elementos de arquitectura española) que en sus formas externas y al trasladarlos a una construcción de bastante altura y numerosos huecos alineados monótonamente, tales elementos pierden su belleza admirada en palacios y edificios de dimensiones y formas muy distintas a la de nuestras casas de pisos. Pero en ésta de la que hablamos se ha logrado evitar tal impresión volando muy acertadamente parte de la fachada, no haciendo impostas ni cornisas seguidas de todo su largo, alternando balcones salientes, antepechos, cierres de cristales y logias, variando la altura de los aleros de los diversos cuerpos. Y sin embargo, no hay confusión alguna, teniendo cada elemento su valor concreto y produciendo la obra entera una impresión de claridad y sencillez”⁴⁷.

Torres Balbás aprueba el método seguido por Carlos Gato para proyectar este edificio y en cierta forma lo recomienda: “La tradición ha inspirado este edificio, pero ha sido la tradición analizada y estudiada minuciosamente, con verdadero cariño, por una persona de sana orientación; no aquella otra que consiste en copiar elementos de antiguos edificios, y aún fachadas enteras, trasladándolos a obras modernas”⁴⁸. Este método consiste, como hemos visto, en hacer un riguroso análisis de los elementos constructivos y definidores de un estilo histórico o popular que se descontextualizan, trasladan y adaptan a las nuevas necesidades: fachadas más altas —de varios pisos— y mayor número de huecos de ventana.

Como estos elementos quedan fuera de escala, se propone dividir la fachada en partes más pequeñas moviendo su alineación vertical para que los elementos, que estaban sin escala, consigan la armonía necesaria. Este método de hacer pequeñas fachadas dentro de la fachada es, cuanto menos, ingenuo y aunque en este caso diera un resultado armonioso, donde las partes no perturban el todo, no es serio generalizarlo. Torres Balbás olvida puntos fundamentales que deben tenerse en cuenta y que no menciona en el artículo: La arquitectura no es solo la fachada, el edificio debe cumplir una función, está pensado para algo; parece no interesarle la polémica forma-función aunque es posible que no la conociera. La mayoría de las veces resulta sorprendente el simple traslado de los elementos decorativos, o incluso constructivos, de arquitectura popular o histórica desde el medio rural al urbano. No solo hay que referirse en este caso a las dispares funciones que deben cumplir, o al cambio de escala que sufrirán sino también a la inadaptación climática. Así solu-

ciones arquitectónicas de climas lluviosos como el vasco o el de montaña, se trasladan sin más a sitios como Madrid mucho más secos. Sirvan de ejemplo los grandes aleros empleados en el edificio.

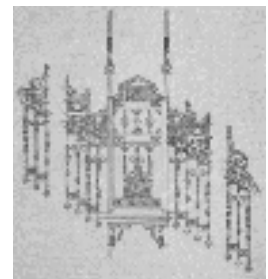
Torres Balbás termina el artículo con una profesión ecléctica ya anunciada en su primer artículo: *Mientras labran los sillares* diciendo que “su autor ha conseguido hacer una obra original y acertada, demostrando una vez más que toda tendencia es fecunda si se sigue con fervor y sin ahorrar el propio esfuerzo: Más que el fin, importa siempre el camino seguido para tratar de alcanzarlo”⁴⁹. Por último señala que “conviene marcar bien la diferencia de categoría entre un edificio como este –y otros como la Casa del Cura de San José de Madrid, por ejemplo– y los innumerables pastiches que se edifican... Los primeros son arquitectura en el sentido más alto de la palabra; a esos últimos no puede dárseles tal nombre”⁵⁰.



1.4. La última obra de Rucabado

En Mayo de 1920, Torres Balbás, publica este interesante artículo sobre Leonardo Rucabado. Además de referirse a aspectos de su vida, haciendo una nota necrológica, hace una crítica de la arquitectura del maestro montañés aprovechando la terminación de su obra póstuma: La casa de Tomás Allende en la plaza de Canalejas de Madrid.

Comienza el artículo con unas notas biográficas mencionando la influencia que, sobre



Leonardo Rucabado:
Casa Allende y
dibujo de la
barandilla de la
escalera, 1916-1923.

Rucabado, ejerció Vicente Lampérez. Siguiendo sus pasos, dice Torres Balbás, estudió Rucabado concienzudamente lo que se ha llamado arquitectura montañesa, es decir, los palacios, las torres, las casonas, las viviendas rurales de la provincia de Santander, pertenecientes, en su inmensa mayoría, a los siglos XVII y XVIII. Recorrió la región examinando detenidamente estas construcciones; hizo innumerables fotografías, copió gran cantidad de detalles: Molduras, cornisas, aleros, rejas, escaleras... “Y cuando al cabo de tres años dedicados casi por completo a esta labor llegó a poseer un conocimiento profundo de la arquitectura montañesa de los siglos XVII y XVIII, él, que había sido un ecléctico en sus obras anteriores, de tendencias exóticas casi todas, volvió los ojos a la arquitectura regional, construyendo varios edificios inspirados en los antiguos que había estudiado, mucho más movidos de masas y líneas que estos, más profusos en decoración, buscando siempre en ellos una impresión pintoresca, en todos lograda”⁵¹.

Es evidente la disparidad de maneras de entender la arquitectura “nacional y/o regional” de Torres Balbás y Rucabado. El primero va a la esencia de la arquitectura —lo de menos son las formas exteriores en las que se concreta cada estilo, no importa la teatralidad, se busca más bien lo humilde, lo impersonal, lo eterno, lo intrahistórico—; al segundo le preocupa más la imagen del edificio, la lectura de la fachada en clave histórica donde se “reconozcan” determinados elementos “históricos” que certifiquen que esa construcción es genuinamente de estilo “español”.

La concepción, un tanto ruskiniana, que tiene Rucabado de la arquitectura y que plantea en términos de apariencia le lleva, según hace notar N. Basurto, a trascendentalizar dicho concepto: “El ropaje arquitectónico, la mera vestidura artística, es de una importancia fundamental y sentimentalísima, ya que sólo ese ropaje, esta vestidura, dan cumplida satisfacción de esos innatos anhelos humanos de amenizar la vida mediante actividades espirituales y dejar grabada, en cada momento, la huella peculiar de su paso por la historia”⁵².

La personalidad desbordante de Rucabado parece que le lleva a demostrar toda su erudición en cada una de sus obras, por eso Torres Balbás dice: “Para nuestro gusto —declarémoslo con un gran respeto— las construcciones de Rucabado pecan de profundas; en ellas se han amontonado excesivas cosas, gran cantidad de detalles de diversos edificios antiguos, que se perjudican unos a otros. Casi todas caen en el pecado de la afectación (¿cómo no recordar la Hostería del Laurel, de Bilbao?), esa afectación arquitectónica que consiste en el olvido de lo natural, de lo lógico; en la concepción rebuscada, que trata de producir efectos por medios que no

tienen nada que ver con los recursos de la arquitectura⁵³. Sin embargo Torres Balbás, a pesar de no compartir sus criterios, sabe apreciar el talento, para algunos malogrado, de Rucabado, y cualquiera que sea la opinión que se tenga sobre las obras del arquitecto montañés, “hay que reconocer en ellas un talento arquitectónico y una probidad artística muy grandes. Rucabado quedará siempre como un artista, cualquiera que sea la opinión que se tenga sobre su orientación. Muriendo joven aún, nos privó tal vez de lo mejor de su obra. Espíritu sensible a los movimientos artísticos, era de esperar que su arquitectura se fuese despojando de la exuberancia juvenil de episodios que la abrumaban, para llegar a ser un arte sobrio y vigoroso”⁵⁴.

Torres Balbás hace una crítica de la moda del nacionalismo y regionalismo artísticos que, dice él, se extienden hoy por el mundo entero de manos de “las gentes adineradas de la región montañesa, en la que se hicieron grandes fortunas con la guerra, y muchas familias de la comarca, ennoblecidas en los últimos 60 años, atentas siempre a la postrera tendencia de la moda, quisieron vivir en hoteles, chalets o palacios, construidos en el llamado estilo montañés, y para amueblarlos compararon viejas arcas, pesados armarios de nogal, sillas recias de castaño, bancos de balaustres torneados, hasta escudos arrancados de los palacios antiguos y portaladas de piedra reconstruidas luego en sus fincas. Rodeándose de un ambiente señorial y antiguo, pretendían tal vez envejecer sus recientes blasones, adquiridos más por su gran caudal que por sus méritos propios, de que carecían”⁵⁵. Esta moda no pasaba de ser una pose de nuevo rico al que nada importaba la verdadera arquitectura popular montañesa. “Prueba de la sinceridad del amor despertado por el antiguo arte regional es el hecho de arruinarse mientras tanto, en Santillana del Mar, bellísimas casas antiguas que se hubiesen salvado con unos cientos de pesetas gastados en su reparación”⁵⁶.

Continúa Torres Balbás: “Muerto prematuramente persona de tanto valer como Rucabado, iniciador y apóstol del regionalismo arquitectónico montañés, varios arquitectos continuaron esa tendencia muy del gusto ya, como hemos dicho, de gente adinerada de la región. Pero si el talento de todos ellos es grande y extraordinarias sus condiciones, carecen en su gran mayoría de aquel conocimiento del arte montañés que Rucabado, trabajador infatigable, consiguió a costa de viajes incesantes y del gran número de fotografías y dibujos ejecutados en ellos. Es decir, que intentan proyectar en un estilo que ignoran”⁵⁷. Ésta es la verdadera acusación que hace Torres Balbás a la legión de arquitectos regionalistas: “Proyectar en un estilo que ignoran”.

Sin conocer el estilo que repiten tontamente, no es posible seguir con rigor ninguna de las corrientes por las que, como vimos anteriormente, discurre el regionalismo: el “historicismo” de Lampérez y Rucabado y el “casticismo” de Torres Balbás. En el primer caso les faltará erudición y memoria gráfica para repetir literalmente citas de antiguos edificios y solo producirán pastiches prefabricados en “un pseudoestilo llamado montanés, vulgar y anodino, en el que se proyectarán desde las farolas de los tranvías y los cestos públicos de papeles, hasta los altos hornos. Un movimiento iniciado tan noblemente por Rucabado es muy probable que termine así en completa decadencia, ya iniciada”⁵⁸. En el segundo caso, su ignorancia y su frivolidad les impedirá la serena reflexión que les permita abstraer aquellos valores permanentes del estilo.

Al menos en algunas cosas están de acuerdo ambos arquitectos: la necesidad de conocer exhaustivamente la arquitectura —culto o popular— de nuestros pueblos y ciudades, y el trabajo continuo. “Llegar en arte a hacer algo un poco intenso y serio, como lo fue la obra del arquitecto montanés, solo se consigue con un trabajo constante. De las escuelas se debe salir con una orientación y una técnica; tan sólo después de años de labor incesante se puede llegar a tener preparación suficiente para hacer algo de valor en arquitectura. Por ignorarlo, muchos arquitectos que se creen genios al terminar sus estudios dominados por el agotador afán del lucro, no pasan de medianos alumnos de proyectos en toda su vida”⁵⁹.

La última parte del artículo la dedica Torres Balbás a un análisis breve de la obra póstuma de Rucabado: el edificio situado en lo que entonces llamaban las Cuatro Calles, hoy plaza de Canalejas. “Tal vez, dice Torres Balbás, sea —con la Casa de Correos y el Banco Español del Río de la Plata— uno de nuestros modernos edificios más discutidos por la gente. La opinión pública que se equivoca escasas veces, le ha sido favorable, rindiéndose a su riqueza, a la perfección de detalle y de ejecución, al talento indudable del autor”⁶⁰.

A continuación hace una acertada crítica del proyecto, de sus aciertos y virtudes: “Los arquitectos jóvenes —y nuestra modesta persona con ellos— han visto en esa construcción, llevadas al límite, las cualidades y los defectos de la arquitectura de Rucabado —con todo respeto puede también decirse—. Para proyectarla, acordóse su autor de demasiadas cosas: Trozos de arquitectura clásica de Toledo, solanas montañesas, palacios de Salamanca, torres de ladrillo andaluzas, chapiteles madrileños... La profusión es general; no hay planos lisos que den valor a la decoración, y la vista se fatiga entre tanta riqueza de detalles. No hay, pues, más que una única

nota en toda la fachada en lo que se refiere al empleo de la decoración, y, faltando el contraste, la impresión es de monotonía. Cualquier otro arquitecto hubiera realizado, con elementos tan dispares como en la composición de esta casa entran, un conjunto abigarrado y descompuesto. El gran talento de Rucabado consiguió atarles con cierta unidad”⁶¹.

Como indica N. Basurto, parece que Rucabado sintiera la necesidad de darse del todo en Madrid, expresar sus conocimientos, hacer historia de todos los estilos pretéritos y de todos los edificios dignos de mención. Ahí estaba la Casa de las Conchas, el mudéjarismo toledano, la vistosidad y riqueza de la arquitectura andaluza, el renacimiento madrileño..., parece no querer olvidar nada como si sintiera próxima la muerte que en efecto le llegó. Rucabado se mantiene fiel en este proyecto a lo que escribió poco antes: “El prurito de la estética expresiva u ornamental no responde, pues, a una necesidad práctica porque piensa que el problema mecánico constructivo puede resolverse o subsistir con absoluta independencia del artístico”⁶². Termina Torres Balbás diciendo que “donde aparecen sus condiciones grandes de arquitecto es en los innumerables detalles de este edificio, trazados con mano segura de maestro y que demuestran la preocupación de su autor por los elementos más insignificantes y menos visibles, como hace todo arquitecto que merece el nombre de tal”⁶³.

1.5. La enseñanza de la Historia de la Arquitectura

Este artículo lo publica Torres Balbás en Febrero de 1923. Plantea un problema tratado innumerables veces por gentes de las más distintas ideologías. El artista, se pregunta Torres Balbás: “¿Necesita conocer lo que han hecho sus antecesores, el caudal enorme de las obras del pasado, o, por el contrario, ignorante de la tradición, ha de inspirarse tan sólo en la vida?”⁶⁴. Trata de responder a esta pregunta a lo largo del artículo dejando a un lado lo referente a las demás artes para ocuparse tan sólo de lo que afecta a la arquitectura.

Trae a consideración la opinión de los defensores de lo antihistórico para los que algunos de nuestros mejores arquitectos ignoraban las nociones elementales de la historia arquitectónica. “Para proyectar excelentes obras —decían—, no se necesita saber lo que han hecho los demás, lo que han laborado los grandes maestros y las épocas más excelsas. Huyamos de la tradición; tan sólo es posible crear algo original y moderno desconociendo el pretérito. Si nos entregamos a su estudio, se ahogará

nuestra personalidad de artistas actuales; perdidos en la selva inmensa del pasado, tan sólo seremos plagiarios condenados toda la vida a la evocación de formas viejas. Y lo más fuerte, lo más vital de nuestro temperamento artístico quedará ahogado por el perfume letal de la abrumadora tradición”⁶⁵.

No es esta la postura de Torres Balbás: el desprecio de la tradición, muy al contrario. “El arquitecto no tiene más remedio que echar mano de un cierto número de formas y disposiciones para crear sus obras. Imposible inventarlas sacándolas de la nada: se las encuentra ya elaboradas; son como palabras para el escritor, palabras que luego éste, si es hombre de talento, agrupará expresando ideas originales en un estilo personal. Si el arquitecto desconoce la tradición, si ignora la historia de su arte, fatalmente tomará las formas para sus creaciones de los edificios que contempla a su alrededor, y de aquellos otros que, por la fotografía o el dibujo, lleguen a sus manos”⁶⁶.

Con estas palabras parece caer en un determinismo que reafirma al decir que el arquitecto “inevitablemente se inspirará en la tradición”⁶⁷; y si esto es así no debe acudir a una “tradición híbrida, de segunda o tercera mano” que le proporciona el desconocimiento de la historia, sino al estudio de esa historia que “le ofrecerá, en cambio, un caudal de formas depuradas por obra de una lenta selección”.

Más adelante desarrolla, en su línea habitual de pensamiento, lo que él entiende como acudir a la tradición. Primero es necesario detenerse en ese determinismo que decíamos anteriormente, esa especie de fatalidad necesaria o sometimiento a la tradición. Torres Balbás parece ignorar que los movimientos de vanguardia del siglo XX rompen con la tradición. Esa ruptura es desde unos supuestos –además de formales (cabría cierta polémica al respecto)– funcionales, constructivos y sociales. Pensar al respecto lo que supusieron –en la época– los nuevos programas tipológicos de la vivienda urbana, de los lugares de trabajo y ocio; los modernos materiales que generaron nuevas formas coherentes a su técnica, o la inestabilidad social producida por el desarrollo industrial que repercutió en el urbanismo y en la política de viviendas de los ayuntamientos socialistas europeos.

La afirmación de que el arquitecto “inevitablemente se inspirará en la tradición” es tan rotunda que Torres Balbás necesita filiarla en alguien con prestigio. Para ello acude a una larga cita de Ingres: “Pretender –dice Ingres, citado por Azorín– prescindir del estudio de los antiguos y de los clásicos, o es locura, o es pereza. Sí; el arte anticlásico, si es que es un arte, no es sino un arte de perezosos; es la doctrina de los que quieren producir sin haber trabajado, saber sin haber aprendido; es

un arte sin fe y sin disciplina... Si consultamos la experiencia, encontraremos que, familiarizandonos con los inventos de los demás, es como se aprende, en el arte, a inventar uno mismo, del mismo modo que nos habituamos a pensar leyendo los ajenos libros. Por tanto, observando, estudiando incesantemente las obras maestras, es como podemos vivificar nuestros propios medios y hacer que se desenvuelvan”⁶⁸. Estas palabras de Ingres, que según Torres Balbás, están escritas pensando en la pintura y en la escultura, “son aun más ciertas y comprobables al aplicarse a un arte que, como el de la arquitectura, además de ser el más social y colectivo, tiene por fin satisfacer una de las más apremiantes necesidades humanas”⁶⁹.

Vemos, pues, que Torres Balbás considera imprescindible que el arquitecto posea un bagaje cultural de los tiempos pretéritos para resolver, adecuadamente, los problemas de lenguaje de la nueva arquitectura. No existirá peligro en el estudio de las obras del pasado, ni al sumergidos en él, nos acostumbraremos a sus formas perdiendo el contacto con la realidad actual, si acudimos a él con espíritu crítico. “Un análisis de la historia arquitectónica acertado y vital, no producirá nunca la imitación y menos la copia. Deberá profundizar en la entraña de la evolución constructiva y decorativa, mostrando como los grandes maestros y las épocas más refinadas han resuelto los problemas arquitectónicos; tras las formas tratará de mostrar la razón íntima a que obedecen y su ritmo”⁷⁰. Las formas son, según esto, hechos “históricos” concretos que obedecen a una razón de ser por lo que “el arquitecto que tras de lo externo de las disposiciones de los estilos históricos que cualquiera, aun el más ignorante, pueda imitar, haya aprendido a deducir la razón de su empleo en cada caso especial, creemos que será el que las tratará con más respeto, no extrayéndolas de un pasado lejano para emplearlas irracionalmente en los edificios modernos. Cuanta más historia arquitectónica se enseñe en nuestras escuelas, menos plagios de edificios antiguos, creemos, se verán en las calles de nuestras ciudades”⁷¹.

Torres Balbás se debate interiormente entre diferentes extremos: su formación clásica que le determina en su forma de ver las cosas; su extraordinaria erudición que le lleva al gusto por la tradición que es, por otra parte la tendencia común entre nuestros arquitectos de la época; su mente abierta y liberal que le lleva a interesarse por los movimientos de la vanguardia europea y, en la firme convicción, de que la tradición eterna (en sentido unamuniano), al ser eterna, vive en el presente y por lo tanto de ella y en ella vivimos. Por eso, y siguiendo la línea de anteriores artículos, propone acudir a la historia para aprender y no para copiar. “Estudiemos, pues, la historia arquitectónica. Compenetrémonos íntimamente con las obras de

los grandes arquitectos del pasado, no para copiarlos y emplear idénticas formas y disposiciones que las que ellos emplearon, sino para conocer sus “recursos técnicos” y “sus medios de expresión”, para ver como resolvieron algunos de estos problemas de la arquitectura, muchos de los cuales son permanentes, eternos”⁷². Cita a continuación una frase de Azorín: “experiencia e independencia” diciendo que “Tal debe ser la fórmula actual para la formación de los arquitectos”, invitándonos a aprovechar la “experiencia de nuestros antecesores, moviéndonos libremente dentro de la tradición”. No es casual que Torres Balbás cite a Azorín porque junto a Unamuno⁷³, forman su soporte filosófico. Citemos al respecto el consejo de Azorín: “hacer excursiones por el tiempo” para descubrir “la continuidad nacional”⁷⁴. Recordar también el parentesco entre los conceptos de Unamuno de “casticismo” e “intrahistoria”, y lo “intemporal” de Azorín en el sentido del íntimo anhelo de apresar lo que permanece por debajo de lo que huye, en definitiva el paso de lo histórico a lo intemporal, y que tiene enorme trascendencia en el campo de la teorización de la arquitectura de Torres Balbás. Ese bucear en la historia –y por extensión en la de la arquitectura– de España, llevará a conocer nuestros monumentos y paisajes con ánimo de rescatar del olvido lo que “permanece” en ellos por encima de las formas concretas.

A continuación hace un breve repaso de la historia diciendo que “Las épocas arquitectónicas más originales y fecundas han sido iniciadas por gentes que acudieron devotamente a la escuela de la antigüedad. Los grandes artistas del renacimiento estudiaron concienzudamente las obras clásicas, las dibujaron, las midieron, y, modestamente, no pretendieron otro título que el de plagiarios. Examinemos algunos de los edificios más excelsos de nuestra patria: La catedral de Santiago, la de Toledo, la lonja de Valencia, El Escorial. ¿Cuántos elementos arquitectónicos o decorativos nuevos, es decir, no empleados hasta su construcción, encontramos en ellos? Puede decirse que ninguno: El valor de tales edificios no consiste en la novedad de su envoltura sino en lo acertado de su disposición, en la relación entre sus partes, en el ritmo interno con que se han acondicionado”⁷⁵.

Esta última parte del texto es muy significativa para entender que Torres Balbás no se anclaba al pasado, estaba atento a los nuevos vientos que soplaban en Europa. No concibe el edificio en términos de fachada, de “envoltura”, aunque tampoco entiende la forma como resultado de la función, sino más bien en cuanto a su “disposición”, a la “relación de las partes” o al “ritmo interno”, es decir en términos compositivos de planta y volumen dejando al margen los detalles accesorios orna-

mentales. “Los movimientos arquitectónicos modernos más importantes –continúa diciendo–, prescindiendo de aquellos otros efímeros que han nuestro tras su breve existencia, partieron de un conocimiento profundo del pasado. Otto Wagner, el revolucionario Otto Wagner, estudió intensamente la arquitectura griega antes de iniciar su escuela. Los arquitectos alemanes más innovadores fueron también primero fervorosos discípulos del pasado. De la nada, es decir, del desconocimiento absoluto de las formas históricas, es imposible que salga un movimiento fecundo. Para innovar, para dar un salto hacia el porvenir, hay que apoyarse fuertemente en lo que queda atrás”⁷⁶.

A continuación Torres Balbás expone sus opiniones referentes al ejercicio de la crítica arquitectónica, o lo que es lo mismo la emisión de un juicio de valor acerca de una determinada obra de arquitectura, para lo que es imprescindible –según él– la formación del gusto. “Para juzgar las obras de arquitectura –dice–, inevitablemente, fatalmente, hemos de acudir a la tradición. La norma de nuestro juicio crítico, la medida con la que hemos de valorar la obra actual está en el pasado, es decir, en nuestra experiencia. Y esto, por muy revolucionarios, por muy demoleedores que seamos”⁷⁷. Acudir a la tradición, por tanto, no sólo es necesario a la hora del proyecto también resulta imprescindible en el momento de la crítica. No en vano, a veces resulta imposible proyectar y no hacer a la vez crítica del propio proyecto con lo que es evidente lo que dice Torres Balbás que si se está formado en la tradición esta se hace presente en toda acción creativa del arquitecto. “Nuestra vista y nuestra inteligencia educan en la contemplación de ciertas formas y proporciones; cuando brutal e insospechadamente tropezamos con obras que las ignoran o desdeñan, si somos sinceros, hemos de confesar que no gustamos de ellas, a pesar de nuestro moderno eclecticismo que pretende gozar y comprender todo.

Si educamos la vista y la inteligencia en la contemplación de las obras más excelsas y depuradas de la historia arquitectónica, nos repugnarán aquellas otras que no lo sean. Habremos así educado esa cualidad imponderable y no sujeta a reglas ni preceptos que es el gusto, es decir, la refinada y espiritual sensibilidad artística. Y exigentes al mismo tiempo con nosotros mismos, con nuestras obras, seremos eternos descontentos de ellas y sus críticos más implacables y seguros, teniendo siempre un germen de desconfianza y ansia de perfección de nuestra propia labor, que será acicate implacable de progreso y mejora”⁷⁸. Hacemos notar que Torres Balbás entiende por tradición, en este momento, la historia de la arquitectura en su conjunto, y no un determinado estilo en particular.

Por último termina el artículo con unas reflexiones de cómo debe ser la enseñanza de la Historia de la Arquitectura en la formación de los arquitectos dados los supuestos anteriores. “Dos son los aspectos que en su enseñanza creemos han de tenerse en cuenta: Uno de cultura, de conocimiento del arte arquitectónico pretérito, esencial para el que actualmente lo practica. Otro, tal vez más importante que el primero, de familiarización con los problemas constructivos y decorativos que se han ido resolviendo a través de la historia arquitectónica. El primero es el que se tiene más en cuenta generalmente en la enseñanza, haciendo de la historia una asignatura erudita y verbal de fechas, estilos, perfectamente definidos y algunos nombres ... La historia le irá familiarizando con el lenguaje que ha de hablar durante toda su vida artística. Y para que entienda este lenguaje, para que aprenda a manejarlo y luego llegue a hablar en él personalmente, hay que sacar la enseñanza de la historia de la cátedra, quitándole su aspecto exclusivamente verbal y erudito, complementándola con el estudio gráfico y directo de los monumentos. Todas las explicaciones teóricas sobre el barroco madrileño, por ejemplo, dadas aun delante de los edificios que lo representan, no adquirirán su máximo valor docente hasta que los alumnos no hayan levantado la planta de un monumento de ese estilo, dibujando una puerta, un perfil, un pináculo, un detalle cualquiera de él”⁷⁹.

Hemos de decir una vez más para dejar las cosas en su sitio que Torres Balbás no acudía a la tradición como chamarilero en busca de objetos de valor, él concibe la tradición como Unamuno. La tradición verdadera vive en el presente y no en el pasado muerto. La tradición —como dice Chueca comentando a Unamuno— “se alimenta de lo que pasa y va quedando para el sustento de las cosas que seguirán pasando. La tradición así entendida, de la única manera que puede ser entendida —lo demás es anquilosamiento mineral, polvo de cementerio—, es, ante todo, un sistema de posibilidades, una plataforma de futuro. No propugnamos la vuelta al pasado, sino el salto al porvenir sobre el trampolín de la Tradición Eterna”⁸⁰.

La auténtica tradición está viva y es actual y ha permanecido siempre debajo de la historia misma, es la “intrahistoria”. Así es como hay que entender las siguientes palabras de Torres Balbás sobre la historia de la arquitectura. “Olvídase también frecuentemente en la enseñanza de la historia arquitectónica el concepto que nosotros creemos fundamental en ella: El de la evolución incesante, ininterrumpida, que hace que un estilo o una forma sean tan sólo un momento pasajero de un fluir continuo”.

Un estilo dice Torres Balbás es “un momento pasajero de un fluir continuo”. Interpretando a Unamuno, el estilo es como una de las olas del mar, que junto a

otras constituyen los acontecimientos históricos, la “apariencia de la historia”; como él diría “las olas de la Historia –que– con su rumor y su espuma ... ruedan sobre el mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol”⁸¹, esas aguas abisales constituyen la “intrahistoria”. Los estilos, por tanto, son acontecimientos “históricos” concretos que fluyen por encima de la vida real y continua que es la “intrahistoria” formando parte de ella –como las olas forman parte del mar sin ser el mar–; por eso no pueden sus “formas y disposiciones, considerarse en cierto modo aisladas de sus precedentes y consecuencias. Nuestra inteligencia muestra siempre gran preferencia por las cosas concretas, y en el caso enunciado tiende a concebir la historia arquitectónica como una serie de compartimentos estancos aislados y fijos a los cuales falta el dinamismo de todo lo vital”⁸².

1.6. Otros escritos

En este epígrafe recogemos otros artículos de Torres Balbás que consideramos de menor importancia en el conjunto de su obra escrita y que tratan del mismo tema.

En Abril de 1919, publica un artículo titulado: *El Concurso de Proyectos de la Sociedad Central*. La Sociedad Central de Arquitectos convocó este concurso entre alumnos de tercer curso de proyectos de las escuelas de Madrid y Barcelona, cuyo tema era el proyecto de “una casa de campo para un propietario acomodado” debiendo especificarse la región para la que esos proyectos son imaginados para tener en cuenta las características locales del clima, materiales, paisajes...etc. “Con ello, dice Torres Balbás, marcábase a los alumnos... una orientación...: La del regionalismo arquitectónico... Tendencia lógica y sana, la de acomodar la construcción moderna a las condiciones geográficas y geológicas y a la tradición del país en que va a levantarse”, sin embargo, vistos los resultados, esta tendencia “puede ser peligrosa por el fanatismo de algunos de sus adeptos, para los cuales no existen más que temas regionales, casi siempre fragmentarios.

Esos son los “pequeños rucabados”, como diría en otra ocasión, que sin la calidad de su maestro llegan a “perder en la exageración de tal tendencia la amplia visión de conjunto que el arquitecto debe poseer primordialmente, para no atender más que al detalle pintoresco y al rincón castizo, haciendo edificios que son muestrarios sin unidad ninguna, de temas vistos en construcciones antiguas”⁸³. Son el

ejército del que habla Unamuno, dedicados a exhumar todo tipo de fragmentos para pegarlos no se sabe dónde.

A continuación se refiere al denostado exotismo comparándolo con la tradición: “Más funesto casi que un exotismo exagerado en arquitectura, es el culto ciego a la tradición. Aquél, con sus muchos inconvenientes puede ser fecundo y aportar algún elemento capaz de futuro desarrollo en la evolución constructora; el tradicionalismo exagerado no produce más que elementos muertos sin consecuencias posteriores. Una moderna casa alemana construida en nuestras ciudades, puede dar origen a la asimilación de formas y al enriquecimientos de los temas arquitectónicos nacionales”⁸⁴.

Este concurso es interesante por los cuatro únicos participantes: Rafael Bergamín, Luis Blanco Soler, Pascual Bravo y Valentín Lavín. Respecto a los tres primeros, integrantes de la Generación del 25, hacer mención al tipo de formación que estaban recibiendo y que queda de manifiesto en este concurso. Todos ellos, dice Torres Balbás, “demostraron gran discreción en el uso de temas regionales, manejándoles muy acertadamente. En sus proyectos no se sacrificaba la idea central a la colocación de un elemento prematuramente pensado. La sujeción de sus autores al regionalismo arquitectónico había sido condicionada y no servil, por lo que no nos daban esa impresión de cosa vista y ya pasada de las de bastantes seguidores de tal tendencia”⁸⁵. El primer premio se otorgó al proyecto de casa de campo aragonesa de Pascual Bravo. Terceros premios otorgáronse —ex aequo— a los otros tres.

En Agosto de 1919, se publica en *Arquitectura* un artículo de Torres Balbás, reproducido del dia-



Pascual Bravo: Casa de campo aragonesa, 1919.



Luis Blanco Soler: Casa de campo, 1919.



Valentín Lavín: Casa de campo en la costa cantábrica, 1919.



S. Zuazo y E. Fernández Quintanilla: Concurso para el Círculo de Bellas Artes, 1919.

rio El Sol titulado: *Concurso de Proyectos para el edificio del Círculo de Bellas Artes*. En él hace un comentario crítico de los proyectos presentados que siguen la tendencia del exagerado nacionalismo/regionalismo imperante: “Hay proyectos con detalles renacentistas, cresterías y pináculos pegados a las fachadas, ante los cuales los beocios dirán que son “muy españoles”⁸⁶. En este texto queda crudamente de manifiesto el rechazo de Torres Balbás del “falso casticismo”. Opina que el mejor proyecto es el de Zuazo y Fernández Quintanilla. Se detiene en la descripción de la fachada que está compuesta: “Con elementos clásicos..., tratados en su disposición más que en el detalle”⁸⁷. Critica el proyecto de Palacios al que acusa de colosalismo: “Caminamos hacia las calles de Madrid... bordeada por casas nuevas, pródigas en adornos de escayola y cemento y coronadas por pináculos y torres absurdas. ¿Irá a alzarse en la calle de Alcalá un edificio más de este tipo?”⁸⁸.

En Septiembre de 1919, aparece publicado el artículo: *Rincones inéditos de antigua arquitectura española*. En él Torres Balbás anima a vagar sin rumbo, sin guía, por las callejuelas de una villa olvidada en busca de edificios sin nombre para aprender en ellos la armonía del conjunto. Es un consejo, que como vimos anteriormente, él practicaba siguiendo la tradición aprendida en la Institución Libre de Enseñanza y en los hombres del 98 como Azorín y Unamuno. Torres Balbás da una lista de los edificios que él considera más castizos, más representativos de la historia de nuestra arquitectura que son:

- Palacio de Monterrey de Salamanca.
- Ayuntamiento de Sevilla.
- San Vicente de Avila.

San Juan de los Reyes de Toledo.
 San Pablo y San Gregorio de Valladolid.
 La Mezquita de Córdoba.
 La Lonja de Valencia

No es intención de Torres Balbás ofrecer paradigmas de nuestra arquitectura histórica como elementos de consumo, cementerios para extraer trozos de cresterías, cornisas, frisos, etc. para colocar en las nuevas construcciones. Pretende más bien exponer unos ejemplos “históricos” –en el sentido unamuniano– que sirvan de lección para aprender en ellos lo que pudiera ser la esencia de la arquitectura española, que es lo “intrahistórico”. Quizás lo “intrahistórico” esté mejor representado en la arquitectura popular que en la culta porque refleja con más precisión la obra de los millones de hombres sin historia que forman la tradición eterna. Sería análogo a lo que hace Unamuno cuando dice que entre las actitudes castizas españolas están el idealismo y el realismo, eso sería lo intrahistórico. Personificarían esa actitud, y eso sería lo histórico, D. Quijote y Sancho Panza respectivamente. En ese sentido las Torres de Monterrey –a las que también se refiere Unamuno cuando dice: “Esta mi Torre de Monterrey me habla de nuestro Renacimiento, del renacimiento español, de la españolidad eterna, hecha piedra de visión y que me dice que me diga español”⁸⁹– representarían lo “histórico”, sería como D. Quijote que encarna el idealismo en una actitud desmedida y, por tanto, no en su justo término que es lo que constituye la virtud.

Torres Balbás al reflexionar sobre la arquitectura española piensa, como vimos anteriormente, que lo “español” no está en los edificios de autor sino más bien en los rincones y ambientes de la arquitectura popular que representa mejor lo castizo. “Cuando ...en un momento de síntesis, nos preguntamos cuales han sido las notas características de nuestra arquitectura, más que a las grandes construcciones de todos los tiempos, tan admiradas, trataremos de recordar esos rincones encantadores que contemplamos rápidamente en nuestras peregrinaciones”⁹⁰.

En el análisis que hace del ayuntamiento de Valderrobles (Teruel) parece que define notas que caracterizan lo “español”: “Es obra castiza, fuerte, con contrastes violentos de luces y sombras, con líneas acentuadas más vigorosas que exquisi-



F. J. y L. Ferrero: Concurso para el Círculo de Bellas Artes, 1919.



José Yarnoz: Casa de la calle de Alcalá, 1920.

tas, obra de un arte imaginativo y desordenado que tiende a la expresión despreciando el refinamiento de líneas y formas”⁹¹. Estas características profundizan más y completan las descritas en los artículos anteriores.

En Febrero de 1920 Torres Balbás publica, bajo la inicial T, el artículo titulado: *El resurgir del Barroco y la última obra del Arquitecto Yarnoz*. Comienza diciendo que “En el renacimiento de estilos nacionales á que asistimos –y que va siendo un movimiento general– no ha sido olvidado en nuestra patria el barroco... tiene la ventaja de ser aún fácilmente asimilable a nuestra vida... vivimos en ciudades barrocas, entre edificios de este estilo”⁹². En este artículo se defiende la rehabilitación del barroco como estilo nacional y se hace un elenco de sus ventajas para la construcción actual porque las ciudades modernas están pensadas para edificios barrocos por la amplitud de espacios y calles. “Los edificios góticos, por ejemplo, exigen una contemplación cer-

cana; los barrocos son ya contemporáneos nuestros, pues necesitan para ser admirados los amplios espacios libres de las ciudades modernas. Además, la gran ventaja de la arquitectura barroca para trabajar en ella actualmente, es su gran libertad, que causaba la indignación de las gentes de educación académica. Es un arte sin reglas, sin preceptos, a través del cual la personalidad del artista puede manifestarse libremente”⁹³. Es en este sentido, el de la libertad de las reglas académicas, por lo que Torres Balbás considera moderno el barroco.

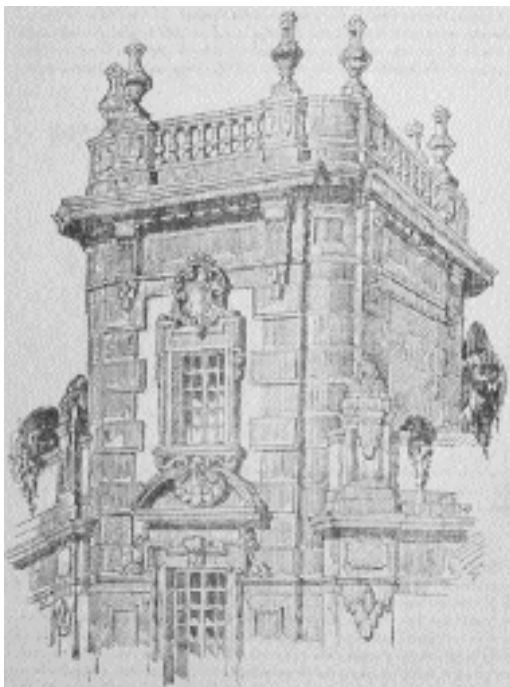
Este estilo no es moderno por sus aspectos decorativos: molduras y adornos que serían la concreción formal del estilo, o sea lo “histórico”; sino por lo que representa de actitud viva en el alma española que es lo esencial del barroco: la libertad formal, los contrastes, lo pasional, lo no manido, el estudio de la luz... que constituye lo “intrahistórico”. “Por eso para hacer arquitectura barroca lo primero que hay que hacer –y esto parece una perogrullada– es conocer la del siglo XVIII”; pero no

con mentalidad de desenterrador de antigüedades, eso lo haría el que “proyecta una casa de pisos y luego, en guarniciones de puertas y ventanas, va como pegando molduras y adornos de cualquier monumento de Madrid, rematándola con un antepecho de balaustres y pináculos del mismo origen”⁹⁴, sino con ilusión de descubrir su esencia.

Según Torres Balbás, la mejor obra barroca del moderno Madrid es la casa del cura de la Iglesia de San José en la calle de Alcalá “su obra es barroca de espíritu tanto como de forma”. En el artículo anterior ya se refirió a este edificio citándole como ejemplo. Para el articulista, también es un buen ejemplo del barroco actual la última casa de Yarnoz, de la calle de Alcalá esquina a Claudio Coello, que es a la que se refiere en este artículo. “Yarnoz ha conseguido felizmente una silueta movida, muy del estilo, con una gran sencillez, agradable a la vista”⁹⁵.

En Junio de 1923, *Arquitectura* publica un número monográfico sobre El Escorial con un total de nueve artículos. El primero es un magnífico trabajo de Ortega y Gasset titulado *El Monasterio*. El segundo, al que nos referiremos más tarde, lo firma Anasagasti con el título *Juan de Herrera: ¡Reivindiquemos su fama!* Los siguientes son reproducciones de libros cuyos autores son: C. Justi, E. Bertaux, Mme. D’Aulnoy, Teófilo Gautier, M. Barrés y G. Hanotaux. El último artículo es de Torres Balbás y se titula: *Lo que representa el Escorial en nuestra historia arquitectónica*.

En este artículo, Torres Balbás, —a propósito de El Escorial— hace unas reflexiones sobre el espíritu español: “El Escorial —dice— ... es el triunfo absoluto del Renacimiento en nuestro suelo, es decir de un arte extranjero, y la eliminación definitiva de toda sugestión gótica o mudéjar con desprecio de nuestra historia y nues-



José Yarnoz: Casa de la calle de Alcalá, dibujo del torreón, 1920.

tra raza; podríamos llamarle el primer edificio cronológicamente de la edad moderna en España”⁹⁶. Es un edificio moderno porque es lo opuesto al espíritu y a la manera de ser del alma española: “Si alguna cualidad podemos asignar sin miedo a equivocarnos al espíritu nacional, es el anticlasicismo, la de oposición a todo lo que representa equilibrio, medida, armonía...”⁹⁷ que son parte de las características de El Escorial. El mazazo a la tradición arquitectónica española que supone la construcción de El Escorial, hace que ésta se mantenga latente y como a la espera de acontecimientos: “La tradición mantiénesese viva en las humildes manos populares, y pocos más de cien años después vuelve a surgir diferenciada y rica en variedades por toda España al desarrollarse el pintoresco y recargado arte barroco, tan nacional”⁹⁸. Es como la venganza de la tradición que se apropia de los elementos formales clásicos reinterpretándolos y pasándolos por la tradición anticlásica española.

Recordemos a propósito de las opiniones de Torres Balbás que desde que Amador de los Ríos —en el siglo XIX— propusiera el mudéjar como estilo genuinamente español, pasando por Urioste y el plateresco, siguiendo con Lampérez y sus estilos vivos y muertos hasta Torres Balbás, ninguno de nuestros arquitectos, que intentaron definir las características de un posible estilo “español”, jamás consideraron El Escorial como paradigma de tal tendencia. El propio Torres Balbás cuando propone los edificios más representativos de nuestra arquitectura omite toda mención a El Escorial, cosa que por otra parte no deja de extrañar⁹⁹.

Pensamos que a lo largo de este epígrafe ha quedado ampliamente expuesto el pensamiento de Torres Balbás; conceptos tales como “tradicionalismo” y “casticismo” hemos intentado filiarlos en Unamuno y Azorín por entender que, en su exposición, Torres Balbás sigue la línea marcada por la Generación del 98. También hemos hablado acerca de lo que para él significa la búsqueda de una posible “arquitectura nacional” y cuales son los supuestos que habrían de tenerse en cuenta.

Por último, como colofón, nos parece que debemos insistir en una última idea: Torres Balbás intenta buscar, en la arquitectura popular, una posible salida válida a las doctrinas del resurgir de la Arquitectura Nacional. De este mismo parecer es Sambricio cuando dice que Torres Balbás plantea “una de las más interesantes alternativas a la arquitectura de estos años al insinuar cómo toda la problemática de lograr una arquitectura “nacional” se resume en la idea de desarrollar términos paralelos a los de una arquitectura popular”¹⁰⁰. Torres Balbás piensa que lo genuinamente español está en la arquitectura popular y a ella hay que acudir porque “lo más perenne, lo más vital de la arquitectura española, lo que puede aun servir de manan-

tial capaz de renovar formas agotadas, es la arquitectura popular. A ella hay que ir a buscar sugerencias e ideas, temas y soluciones, que aparecen en estado embrionario, capaces de dar una nueva juventud a nuestro gastado arte”¹⁰¹.

Considerar la arquitectura popular como alternativa a una “arquitectura nacional” era una idea ya expuesta en 1913 por uno de los maestros de Torres Balbás: Manuel B. Cossío en su *Elogio del Arte Popular*¹⁰². También podemos remontarnos a la influencia que ejercieron las descripciones literarias del paisaje, especialmente castellano, tan frecuentes en los escritores del 98. En concreto podemos referirnos a algunos textos de Unamuno: *En torno al Casticismo* (1895), *Por tierras de Portugal y España* (1911), *Andanzas y visiones españolas* (1922); de Machado: *Campos de Castilla* (1912) y Azorín como: *Los pueblos* (1905), *La ruta de D. Quijote* (1905), *Castilla* (1912), *El paisaje de España visto por los españoles* (1917).

Azorín mira a España con un íntimo anhelo de apresar lo que permanece por debajo de lo que huye. Él pone de relieve ese paso de lo histórico a lo intemporal y su intención parece orientarse a descubrir en lo que es lo que fue, para darnos la sensación de lo inmutable, de lo permanente, de lo “intemporal”, en esas callejuelas, en esos caserones que describe: “Hay nada más ensoñador y sugestivo en una vieja casa que estos anchos corredores desmantelados, sin muebles, silenciosos, con una puerta pequeña? ¿Hay nada más sugestivo en una vieja ciudad que una de estas callejas cortas –como la de la Daga– en que no habita nadie, formada de tapias de corrales, acaso con el ancho portalón –siempre cerrado– de un patio?”¹⁰³.

Se esfuerza por encontrar “la esencia de España en su historia. Mejor: en su “intrahistoria”, porque –aun sin emplear esta palabra– Azorín coincide con Unamuno en su interés por esos aspectos cotidianos, escondidos y profundos, del pasado. “Los grandes hechos –dijo– son una cosa y los menudos hechos son otra. Se historia los primeros. Se desdeña los segundos. Y los segundos forman la sutil trama de la vida cotidiana”¹⁰⁴. En este sentido la arquitectura popular, la arquitectura anónima, sin nombre, es intemporal, permanece como tradición viva, tradición eterna, que diría Unamuno, que vive en el presente y en la que aprenderemos la esencia de lo “español”. A través de la interpretación de la esencia de la arquitectura popular, huiríamos de los dos extremos paralizadores de nuestra arquitectura de esos años: de un lado la exaltación retórica de un gran pasado, en la línea de Rucabado y de Aníbal González, y de otro la vulgaridad y la ramplonería agobiantes, de un presente monótono y sin fermentos verdaderamente juveniles, de los seguidores de ambos arquitectos a los que les falta su capacidad creativa.

Además de Torres Balbás, también Anasagasti se había planteado el problema de la “arquitectura nacional” a través de la las enseñanzas que podrían sacarse de la arquitectura popular, así en 1923 escribe: “Mejor que ir a buscar formas y colores del porvenir en elementos muertos de otras épocas que llegaron al límite de evolución, y de las que nada se puede extraer, como no sea el pastiche y las reproducciones de yeso, es acercarse con devoción a los temas raciales generados por el paisaje, la luz y las estirpes locales”¹⁰⁵. Vemos que también Anasagasti está cerca de los términos en los que se expresaban los escritores del 98. En 1929, Anasagasti ingresó en la Real Academia de San Fernando y pronunció un discurso de ingreso titulado: *La Arquitectura popular*, materia inédita hasta el momento en los discursos académicos. También Fernando García Mercadal se ocupará del problema del tradicionalismo en la arquitectura contemporánea, en sus estudios sobre la *casa mediterránea*, buscando los caracteres propios del paisaje, de las tradiciones y de la arquitectura popular. En 1930, publicó su conocido libro *La casa popular en España* donde se recogen sus estudios sobre el tema.

Exceptuando a Torres Balbás, pocos son los arquitectos que se ocuparon de teorizar sobre el controvertido tema de una posible arquitectura “nacional”. De hecho sus escritos tuvieron gran influencia en los arquitectos más críticos del momento y sirvieron para encauzar, desde el sentido común, los desvaríos de los seguidores de Rucabado que no poseían el más mínimo sentido de la medida y del gusto. A ello se refiere Amós Salvador en la necrológica de Rucabado: “en las últimas conversaciones con él, lo vi desprendido del apetito tradicional y colocado muy cerca de aquel criterio que compartimos hoy muchos compañeros y que se recoge tan acertadamente en el magistral artículo de Leopoldo Torres Balbás *Mientras labran los sillares*”¹⁰⁶.

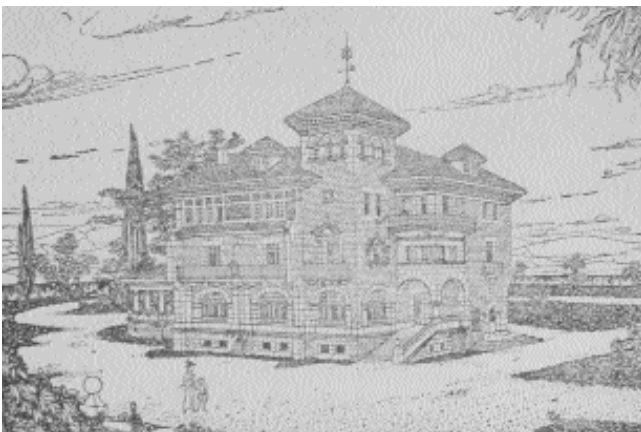
2. Vicente Lampérez habla de Rucabado

Sobre el controvertido tema que nos ocupa de la búsqueda y definición de lo “español”, es necesario mirar hacia Vicente Lampérez, uno de los personajes que con más ahínco trató el problema. Las coordenadas en las que se movía nada tienen que ver con las de Torres Balbás y sí con los supuestos de su discípulo Leonardo Rucabado. Resulta clarificador, en este sentido, el artículo que escribió Vicente Lampérez, en Diciembre de 1918, titulado: *Leonardo Rucabado*.

En este artículo Lampérez pone de manifiesto que Rucabado poseía cualidades sorprendentes para la composición arquitectónica. Erudito en el conocimiento de todos los estilos, sabía usar cada lenguaje con notable maestría, elevando su eclecticismismo hasta cotas no conocidas en una misma persona; era capaz de proyectar en cualquier estilo. Vicente Lampérez comenta al respecto: “El año 1907 estaba yo en Bilbao con ocasión del IV Congreso Nacional de Arquitectos. Visitando un hermoso ensanche, atrajo mi curiosidad el moderno barrio de Indauchu, por la caótica confusión de estilos de sus edificios; aquí una iglesia gótica, allá un cottage inglés; a la derecha una alta casa del secesionismo de Otto Wagner; a la izquierda un hotel puro Darmstadt; todo de gran belleza y acertado purismo dentro de cada estilo. Dijéronme que el barrio entero era obra de un mismo arquitecto, y oí el nombre de Leonardo Rucabado. A poco, conocía personalmente al ecléctico artista”¹⁰⁷.

Esta facilidad de Rucabado es aprovechada —naturalmente con su consumo— por la rica burguesía que sabe ver en él, al arquitecto capaz de dar rienda suelta a su exótico capricho. “Su labor de entonces representaba un alarde artístico, un profundo estudio social y técnico y... un don de gentes admirable. Conquistado tenía un buen nombre de arquitecto entendidísimo. Más Rucabado no se satisfacía con él. Algo sentía en su espíritu, incitador de la rebeldía contra el cliente: de llevar el arte por otros caminos”¹⁰⁸.

Lampérez describe en este artículo como Rucabado va transformando su personalidad y por tanto su arquitectura. Ya no le interesan tanto los estilos, su verdadera preocupación es la búsqueda de una arquitectura “nacional”, de una arqui-



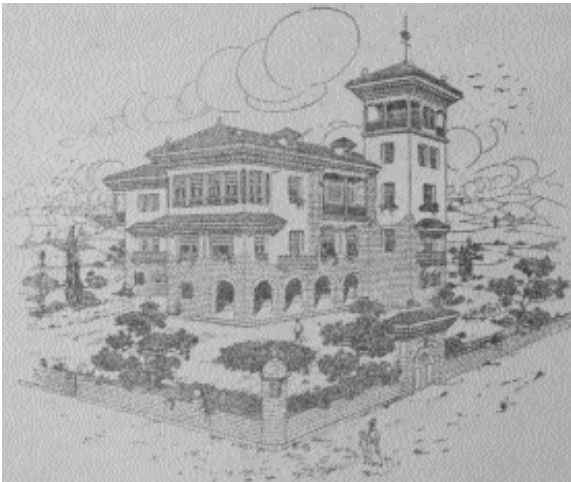
L. Rucabado:
Anteproyecto de casa-
palacio en Bilbao.

tectura española. En la búsqueda de los estilos nacionales Rucabado se centra en su región. Para encontrar la verdadera arquitectura hay que estudiar a fondo los distintas arquitecturas regionales, que en su caso es la arquitectura de la montaña santederina. Para ello: “Dedicóse a recorrer de punta a cabo la montaña, estudiando sus casonas armeras, dibujando las portadas, fotografiando rollos y torres; velando en las cocinas ahumadas o descansando en los estragales de las casas rústicas; leyendo a Escalante, a Pereda o a Menéndez y Pelayo; empapándose, en fin, en el ambiente regional. Y uniendo impresiones y motivos, su activa inteligencia concibió un doble proyecto: Escribir una historia de la arquitectura montañesa, y transformar su estilo, creando uno de inspiración regional. Y como lo pensó lo hizo”¹⁰⁹.

Como vimos al principio de este capítulo, los escritos de Menéndez y Pelayo fueron la referencia filosófica que dio cuerpo doctrinal a la empresa. “En múltiples escritos defendió sus teorías, adoptando como credo las frases de Menéndez y Pelayo, afirmativas de que el respeto a la tradición es la base de la personalidad nacional”¹¹⁰.

Lampérez hace referencia a la formación académica de Rucabado en la Escuela de Arquitectura de Barcelona: “Su iniciación acaso estaba en las obras medioevalistas de ciertos arquitectos de Cataluña; mas allí no había pasado de una modalidad de arqueólogos regionales, y estaba más en los detalles externos, que en el espíritu íntimo. Rucabado lo sintió firme, resueltamente”¹¹¹.

No deja de extrañarnos la ligereza de Lampérez en juzgar a los dos arquitectos que dejaron su huella en las generaciones que entonces salían de la Escuela bar-



L. Rucabado: Anteproyecto de casa de campo en Castro Urdiales, 1919.

celonesa: Doménech i Montaner y Puig i Cadafalch. Según Nieves Basurto, estudiosa del arquitecto montañés, sería este último quien marcará definitivamente la trayectoria de Rucabado, “y la devoción que por la personalidad del maestro catalán siente será tan fuerte que incluso cuando deserta, y aun diríamos reniega, de gran parte de lo que aprendió en Barcelona, la imagen de Puig i Cadafalch surge como sagrada, como algo siempre salvable y digno de la más sincera admiración”¹¹². Ambos arquitectos, dejando al margen las diferencias, tienen de común las correrías que, por sus regiones respectivas, hacen en un intento de estudiar, recoger y divulgar las técnicas constructivas y las enseñanzas que la tradición ha dejado en sus antiguos edificios. Fruto de estos viajes son, en el arquitecto catalán, los tres volúmenes de *L'Arquitectura Románica en Catalunya*, y en Rucabado su ambicioso estudio de la *Arquitectura Montañesa*.

Por otra parte recordemos que trece años antes de que Rucabado empezase la carrera, Doménech i Montaner publicó en la *Renaixença* en 1878, su conocido artículo, al que anteriormente ya nos referimos, *En busca de una arquitectura nacional*.

En este artículo Doménech planteaba la pregunta: ¿Podemos hablar hoy de una verdadera arquitectura nacional? Cuestión que se planteó Rucabado cuarenta años más tarde en sus *Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional*; aunque desde unos presupuestos diferentes. En definitiva la formación que Rucabado recibió en Barcelona le marcó en la arquitectura de su etapa bilbaína de marcado carácter ecléctico con influencias exóticas y no desapareció totalmente con su conversión al “tradicionalismo arquitectónico” de la mano de Vicente Lampérez. El propio Lampérez refiriéndose a esta “conversión” dice: “¿A qué se debió la transformación de su personalidad? Amós Salvador, en una notabilísima semblanza del llorado compañero (maestra por lo sintético y completa comprensión de su persona), que ha publicado en el *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, la atribuye a mis *predicaciones regionalistas*. Entiendo que me asigna con ello una influencia que sólo tuvieron el alto espíritu de Rucabado y el medio en que su actuación profesional se desenvolvía”¹¹³.

Para Vicente Lampérez, Rucabado no fue un mero arqueólogo erudito con facilidad para el dibujo y la composición. Rucabado es más que eso, es quien sabe mejor que nadie adaptar el espíritu moderno a la tradición, las necesidades modernas al lenguaje tradicional. “Rucabado supo componer una arquitectura en la que lo montañés o lo vasco imprimen carácter a unas edificaciones cuya modernidad, no obstante, se exhala potente, inconfundible. Con ello creó una escuela. No fue,

como se ha dicho, el propulsor de una imitación servil, sino el implantador de una adaptación sagaz y nadie como él, hasta ahora, supo *adaptar* el *hall* inglés al *estragal* santanderino; el *window* a la *solana*, la *logia* al *pórtico*, y la silueta del *cottage* o del *hotel*, a la *casona* hidalga, o a la de la *casuca* pasiega”¹¹⁴.

Recordemos que Lampérez, iniciador del tradicionalismo, nunca hablaba de imitación servil de los estilos nacionales sino de “adaptación sucesiva, lógica y ordenada de nuestras formas tradicionales, conservando en ellas lo que es inmanente: el genio de la raza sobrio y robusto, en lo espiritual, y el país y el cielo, en lo material... que cuando a fuerza de adaptaciones se hayan modificado los estilos tradicionales, el estilo nuevo y nacional habrá surgido”¹¹⁵. Lampérez parece ver en Rucabado la materialización de su doctrina, aunque luego, debido a las exageraciones del santanderino, se distanciara de él.

Esta labor en busca de una arquitectura regional para llegar a una arquitectura nacional lleva a Rucabado a polemizar continuamente con los detractores de esta empresa. Rucabado no se limita a hablar, presenta hechos, presenta proyectos. Así en 1917 recibe la medalla de oro en la exposición nacional de bellas artes.

En cuanto a su pensamiento queda meridianamente reflejado en la ponencia que, con Aníbal González, presentó en el VI Congreso Nacional de Arquitectos reunido en San Sebastián en 1914. El tema fue: *Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional*. En él, Rucabado afirma que no existe en el presente una arquitectura propia. Partiendo de esta premisa explica la razón de ser de un arte nacional: “Todas las grandes naciones tienen perfectamente definido su arte propio; de él alardean con orgullo como muestra de su florecimiento intelectual y lo presentan como concepción de sus cualidades y sentimientos, de su culto y de sus costumbres, sin dejarse desnaturalizar por otras influencias extrañas que aquellas que positivamente representan un avance más en lo mecánico y material que en lo artístico... España vería-se hoy en una situación precaria y desairada, si forzosamente hubiera de dar fe de vida en un concurso mundial de arquitectura. Completamente divorciada de sus veneradas tradiciones, sin originalidad alguna en su producción, aparecería su obra como una servil y desmedrada mezcla de cuantos matices y temperamentos circulan por el mundo, sin alma y significación española de ningún género”¹¹⁶.

Llegado a este punto, Rucabado expone la necesidad de emprender la búsqueda de una arquitectura propia por “dignidad nacional” como dirá más adelante. Sería como una necesidad que nos pondría a la altura de las grandes naciones europeas. “Conveniente y saludable, será, a nuestro entender, la empresa conquistadora

de una arquitectura nacional, expresiva de algo íntimo y predilecto de nuestro modo de ser y de nuestros ideales; manifestación en lo mecánico y dispositivo de nuestros usos y recursos locales, desdeñando para su ropaje ornamental cuanto no sea más que habilidad manual inanimada, sin relación alguna con nuestras glorias históricas, con estilizaciones personales de nuestra flora y nuestra fauna”¹¹⁷.

En esta ponencia, Rucabado hace un resumen de su pensamiento en los siguientes puntos:

“1º. Por dignidad nacional se impone la necesidad de un resurgimiento del arte español arquitectónico.

2º. España no muestra predilección por la libertad artística en arquitectura.

3º. El culto a la tradición es uno de nuestros caracteres de raza.

4º. El culto a la tradición ha originado los más grandes estilos históricos y continúa alimentando los modernos en los pueblos más florecientes, sin que haya excluido nunca los caracteres de obra de arte derivados del temperamento personal del artista.

5º. Las prácticas para la instauración del arte arquitectónico español, tendrán, por inspiración esencial, los estilos históricos nacionales, con las naturales adaptaciones de lugar y época...”¹¹⁸.

Estos cinco puntos eran aderezados con afirmaciones tales como: “La primera práctica que a nuestro juicio es conveniente, es el servilismo, sin eufemismos y templanzas, a las viejas escuelas, a los viejos estilos”. Esta afirmación no supone para Rucabado un estancamiento o una mera labor de arqueología porque “solo el hecho de vestir las necesidades modernas con el ropaje antiguo, constituye ya una evolución”. En este punto entraríamos en la polémica forma-función tan extraña y ajena al pensamiento de Rucabado. Si hemos traído estas largas citas textuales de Rucabado y recogidas por Lampérez en su artículo, es para poner de relieve que ambos militan en un bando completamente opuesto al de Torres Balbás. Además, también con la intención de comprobar que *Arquitectura*, desde el primer momento, se incorpora a las fases finales de la polémica de la búsqueda de una arquitectura nacional, trayendo a sus páginas los textos más controvertidos. La participación de la Revista es esencial precisamente por la figura de Torres Balbás que es quien, como hemos visto, sabe dar una salida coherente a esta búsqueda con su condena de la imitación servil.

Vicente Lampérez refiriéndose a Rucabado dice: “Protestaba en seguida del llamado arte libre, por entender que la arquitectura no ha sido nunca, ni puede ser,

un producto personal”¹¹⁹. Esto podría entenderse en el sentido de suponer que el arquitecto siempre debe moverse en los límites de la tradición. En ellos sí es libre pero fuera no. No sería lícita, por tanto, la creatividad al margen de la tradición, opinión del todo aventurada y que Lampérez se cuida de dejar claro que no es él quien lo dice sino Rucabado. Precisamente la radicalidad de planteamientos de Rucabado, que para algunos es exageración aunque nosotros pensamos que es coherencia de principio a fin, sin que por ello estemos de acuerdo en las premisas, le lleva al distanciamiento con su maestro Lampérez. Y es que la postura de Lampérez de *adaptación* de los estilos nacionales a las necesidades modernas no deja de ser una quimera.

Solamente hay dos posturas válidas: la de Torres Balbás que condena el servilismo a los estilos pretéritos proponiendo ir a la esencia de la arquitectura española; y la de Rucabado que propone una sumisión tal que la arquitectura deja de ser libre porque “no ha sido nunca, ni puede ser, un producto personal”. Si se copia, podríamos decir, cópiese bien, como lo hacía Rucabado, claro que para ello se deberían poseer las extraordinarias cualidades y conocimientos de la historia del arquitecto montañés, virtudes que no adornaban a sus seguidores. Los que hablaban de adaptación, se quedaban en las medias tintas, en una postura un tanto hipócrita que, como dice Isac, “terminaba siendo un eufemismo de la imitación servil que todos –salvo excepciones– repudiaban”¹²⁰. La posición de Torres Balbás, aunque más atractiva y culta, tampoco está exenta de dificultades; porque ¿como podemos concretar en piedra, ladrillo u hormigón los conceptos extraídos de Unamuno y Azorín?

“Muy combatidas –dice Lampérez– fueron las teorías y las conclusiones de la ponencia, por muchos congresistas que veían en ellas exceso de tradicionalismo imitativo, y demasiadas limitaciones para el arte libre. Ausentes los autores. quedó un tanto indefensa la teoría, y fueron muy distintas las conclusiones. Y entendiendo Rucabado que su pensamiento había sido mal comprendido, revolvíase contra la incomprensión en carta que conservo, y de la que entresaco algunos párrafos que, aunque en estilo hartó familiar, expresan bien su ardorosa creencia, y al par su noble condición: “si yo no fuera un hombre que trabaja con absoluta honradez y plena conciencia, de que hago lo único que debo y puedo; si yo no tuviera entrañabilísima fe consciente de mis ideales y cabal concepto de la pobreza de mis medios para hacerlos brillar, me harían ustedes vacilar y desconcertarme con sus reparos, que se me antojan difusos e imprecisos. Deseo vivamente que hablen ustedes, pero con

claridad, con ejemplos vivos y posibles, sobre cómo debe practicarse la instauración de carácter nacional en las construcciones... Para aclarar mi interpretación de esos reparos, le diré que me hacen ustedes el efecto, mientras no se claren más, de unos señores que piden a voz en grito un guisado de patatas, sin patatas o con una proporción microscópica de patatas, que no acaban ustedes de recetar con precisión y claridad”¹²¹. Esto lo decía Rucabado por la no aceptación total de los puntos más conflictivos de su ponencia que quedaba de esta forma aguada. Sí que se quería una arquitectura nacional pero no se estaba dispuesto a pagar el precio que ponía Rucabado.

Termina Lampérez su necrológica de Rucabado con un rendido reconocimiento a su figura: “Murió Rucabado en todo el apogeo de sus facultades y de su nombre. Su actuación en el arte español, bruscamente truncada, marca una ruta a seguir por los que creen que la arquitectura del porvenir ha de formarse sobre la decantación y la adaptación de los fondos nacionales. Y aun los incrédulos de esa teoría, han de rendirse ante la figura y la labor del malogrado arquitecto, espejo de honradez profesional, de amor a su arte, de calor de alma, y de clarividencia intelectual”¹²².

Por último Lampérez habla de la obra póstuma de Rucabado en Madrid: “No veré, no, el esperado día, en que, desarmado el andamio y caídos los telones que ocultan la fachada, admire el público la casa por él levantada en las Cuatro Calles. La sanción del Madrid artista, era legítima aspiración de Rucabado, y la esplendidez de uno de sus clientes bilbaínos, puso a su disposición uno de los más propicios emplazamientos; limitaciones de espacio y obligadas vecindades, le rodeaban de pies forzados. Firmemente pensó en hacer una fachada española, aunque su pensamiento hubo de vacilar entre el estilo “Isabel” o el toledano “siglo XVI”, de mampostería, granito y ladrillo, el barroco madrileño y su credo montañés. Y a cualquiera de estos partidos habría de ir ligado el espíritu y la hechura de la casa moderna europea. La vecina casa “Meneses”; la necesidad mercantil de grandes huecos, y la escasa y mixta línea disponible, ponían limitaciones a su fantasía. Cuando en breve los telones caigan, apreciará el público si acertó a resolver las dificultades, y si supo aunar las tendencias de su pensamiento en aquella fachada en la que hay altas columnas gigantes, las conchas salmantinas en los paramentos de ladrillo, una solana montañesa, elementos “renacientes” y tendencias barrocas. Envuelto todo en una elegancia y una riqueza completamente modernas y ultra-europeas. ¡Otra página viva de sus teorías sobre la adaptación!”¹²³. Calificar este

edificio de ultra-europeo no deja de sorprender teniendo en cuenta que acaba de describir la multitud de estilos de su fachada, todos ellos con la pretensión de ser estilos genuinamente españoles.

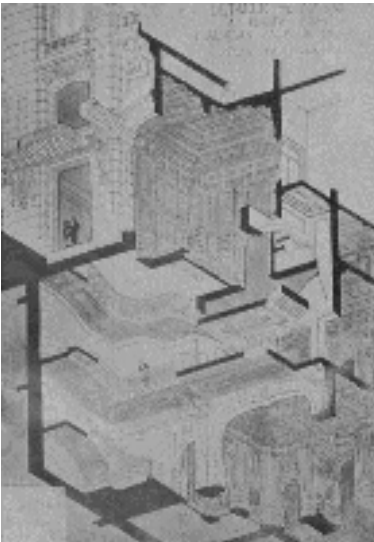
3. El Concurso del Círculo de Bellas Artes

En Agosto de 1919, *Arquitectura* publica una serie de artículos sobre el Concurso para el Círculo de Bellas Artes. Destacamos entre ellos el escrito por Torres Balbás que ya hemos comentado; y los de Rafael Doménech y Margarita Nelken de los que nos ocuparemos a continuación.

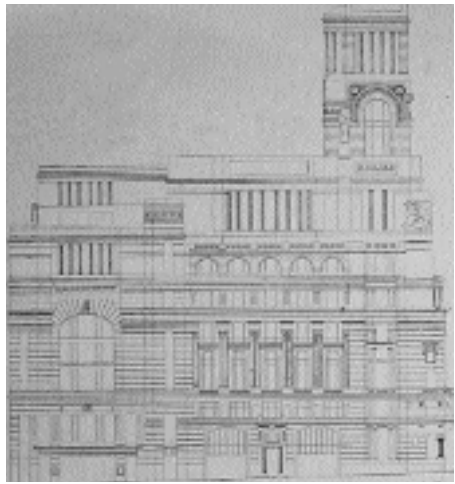
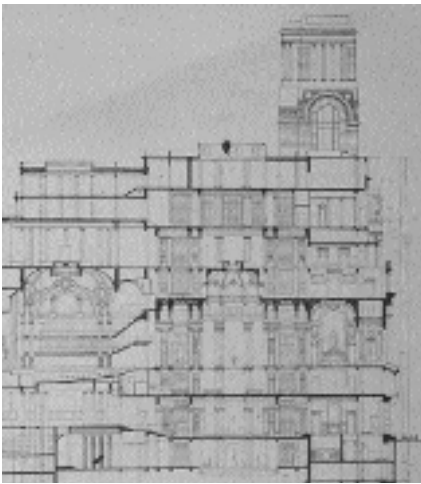
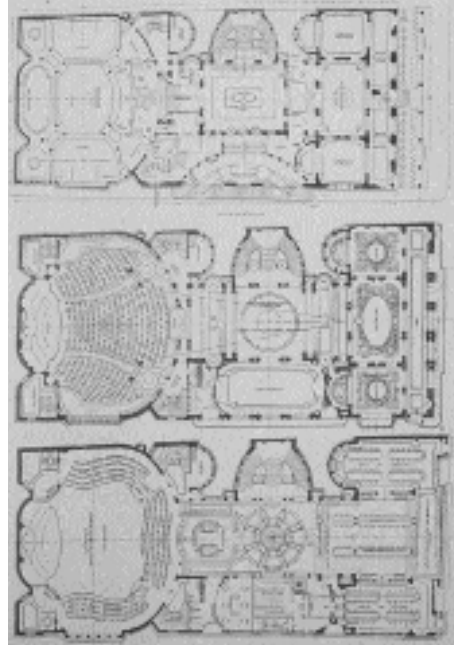
Comenzamos por el artículo de Rafael Doménech, director del Museo de Artes Decorativas e Industriales titulado: *Notas de Arte. Un Concurso de Arquitectura*. El autor tacha a los proyectos presentados de atender más al pintoresquismo que a solucionar de un modo concienzudo las distribuciones de las plantas, ya que todos los proyectos siguen rígidos esquemas de distribución a lo Beaux-Arts. Acusa

a los concursantes de influir en el ánimo del jurado y del público que asiste a la exposición de los proyectos con: “Los hechizos pseudoartísticos, proyectos forzados y puntos de vista fuera de la realidad, y una belleza aparente... con los más variados trucos de decoración”¹²⁴. Con la expresión “hechizos pseudoartísticos”, Doménech se refiere a que los planos de los proyectos presentados estaban realizados con la técnica de la acuarela con el propósito de buscar el impacto en el público y en el jurado, como si sus autores no confiaran en el valor que en sí mismo tiene todo proyecto de arquitectura bien concebido.

Doménech opina que “una obra arquitectónica tiene su base fundamental de belleza en el valor orgánico de sus elementos; es decir, es el acuse de sus partes activas de la construcción en orden a la función que han de desempeñar; y esa estructura orgánica adquiere una mayor belleza en las relaciones de proporcionalidad de unos elementos con otros. Jamás un trabajo decora-



Hernández Briz y Saiz Martínez: Concurso para el Círculo de Bellas Artes, detalle del ingreso y del salón de fiestas, 1919.



Antonio Palacios: Círculo de Bellas Artes, 1919-1926.

tivo podrá enmendar los defectos orgánicos de un edificio, como no hay sastre ni modista que pueda disimular una joroba o una cojera. No hay arte alguno que en su desarrollo exija una tan gran cantidad de lógica como la arquitectura”¹²⁵.

Doménech, en este texto, pone de relieve la incoherencia a la que se había llegado con el eclecticismo reinante donde lo único que primaba era la “vestimenta” decorativa del edificio dejando al margen todo problema funcional. Por eso, si se seguía al pie de la letra el consejo de Rucabado de que “la primera práctica que es conveniente, es el servilismo, sin eufemismos y templanzas a las viejas escuelas, a los viejos estilos”, si además no se estaba dotado de la capacidad creativa del maestro montañés, los edificios compuestos con estos criterios tenían un lenguaje formal lleno de ripios. “Se habla de los ripios en la versificación; yo confieso que en obra de literatura alguna de ese género he visto tantos y tan garrafales como en arquitectura. Completar el número de sílabas en un verso con un ripio es nada en comparación de ciertos entablamentos dobles o triples. ¡Lo que sudó el autor de ellos para llenar el espacio que va por encima de unas columnas; las cosas que proyectó para elevar la altura de una columna, y el trabajo que le costó distraer una superficie mural!”¹²⁶.

El otro artículo, al que antes nos referíamos, sobre el Concurso del Círculo de Bellas Artes es el titulado *Nuestra Arquitectura*, escrito en *El Fígaro* por Margarita Nelken y reproducido por *Arquitectura*. Es un artículo fuertemente crítico con los proyectos presentados que parecen hechos “para un bazar, unos grandes almacenes, o una estación de ferrocarril estilo “quai d’ orsay”, ya que están presentes todos los estilos al uso desde “fragmentos griegos hasta torres de iglesia medieval”. Critica también, como Doménech en el artículo anterior, el exceso de “visualidad en el papel” (las acuarelas en que estaban realizados los planos) y la profusión en la decoración. Aboga por dejar desierto el Concurso a la vista de la arquitectura presentada que ella llama de “pastelero”.

Margarita Nelken, defiende la tesis de que la arquitectura que debe hacerse en España y más concretamente en Madrid debe ser muy “nuestra”. “Lo que conviene a nuestro suelo, a nuestro aire, a nuestra luz, a nuestro carácter; en una palabra, “a nuestro ambiente”, no puede ser más que de él, nacido en él y hecho expresamente para él ... No hay uno solo de los proyectos de esta exposición que denote tener en cuenta que este Círculo de Bellas Artes ha de ser en Madrid y no en Chicago o en la capital de Liberia”¹²⁷.

Este comentario era por la profusión de estilos “exóticos” del eclecticismo francés, con el que se redactaron muchos proyectos, y en los que los arquitectos

autores parecían hacer un alarde de erudición y “modernidad”. “Dejemos a un lado la ciencia de estos arquitectos, hasta podemos admirar sus profundos y múltiples conocimientos; más ¿como expresar todo lo lamentable que es el exotismo de esta ciencia, que ignora los más elementales recursos prestados a su poseedor por su tierra y su tradición? ¿Cómo expresar todo lo lamentable que son estos conocimientos que, en lugar de servir de base sólida al artista le hayan servido tan solo para despreciar su base natural, su única base lógica y estable? Si muy pobre resulta hoy construir un edificio remedando uno de siglos atrás, por creer así hacer arte español, tan pobre y mucho más grotesco resulta elevar un edificio que parezca un muestrario de todas las épocas y de todos los estilos”¹²⁸.

En aras de un exotismo ecléctico, se desprecia una tradición española de siglos creando un pastiche que, a la postre, no tiene ninguna raíz en el lugar y que es todavía más condenable que el servilismo a nuestros estilos históricos. “Y si en modelos ya establecidos necesitaban inspirarse nuestros arquitectos, ahí está, el soberbio ministerio de Hacienda, hecho para siempre y que creemos más digno de servir de inspirador que su lamentable vecino, el informe, fofo y advenecido casino de Madrid”¹²⁹. El Casino de Madrid, obra hecha en un eclecticismo francés principios de siglo, formaba parte del elenco de edificios afrancesados entre los que se encuentran los hoteles Palace y Ritz, el edificio de El Fénix, el de la Equitativa, el palacio Riera, etc.

Para exponer mejor su pensamiento sobre lo que debe ser la arquitectura nacional, Margarita Nelken relata dos acontecimientos, casi simultáneos, que tienen lugar en Madrid: de un lado la serie de conferencias con las que la Escuela Nueva conmemoraba el primer centenario del nacimiento de Ruskin; de otro el banquete que varios admiradores ofrecían a los arquitectos Palacios y Otamendi para celebrar la terminación de sus obras: La Casa de Correos, el Banco del Río de la Plata y el Hospital de Convalecientes. Aunque los dos actos, a primera vista, no ofrecían relación alguna entre sí, la autora del artículo los utiliza por contraste comparando las creaciones de Palacios con la enseñanza de Ruskin para demostrar cuán lejos están uno del otro. Las enseñanzas de Ruskin, dice Nelken, tienen una “elevación y pureza espiritual que se imponen al más rebelde. Ruskin, ese grandioso apóstol de una vida contemplativa, susceptible de encajar en nuestra época ... domina ante todo por su sinceridad y por su fe.... En toda página de Ruskin hay siempre unas palabras sencillas, cuya lógica cordial se impone a todo sentimiento estético mediocrementemente desarrollado. Estas palabras nos servirán de piedra de toque

para la sinceridad del espíritu que acompaña las obras de Palacios y Otamendi”¹³⁰.

A continuación y para seguir la comparación, cita un texto de Ruskin de *Siete Lámparas de la Arquitectura*: “No emplead arados de oro, y no encuadernéis con esmaltes los dietarios. No aventéis el trigo con palas labradas; no pongáis bajorrelieves sobre las piedras de los molinos”. La obra de Palacios según este criterio resultaría falsa, superflua, arbitraria en su decoración: “La Casa de Correos madrileña esta hecha sobre un plano que serviría lo mismo para una catedral, y a cada lado de la puerta del Banco del Río de la Plata se alzan, destacándose como merengues sobre la totalidad gris del edificio, remedos de las marmóreas cariátides del luminoso “Erekteion”¹³¹. Las enseñanzas de Ruskin, dice Nelken, aunque son conocidas por algunos “elegidos de buena voluntad”, son ignoradas por la generalidad, que no penetra en las normas de la lógica y, como consecuencia, de la verdadera belleza.

Ruskin, dice Margarita Nelken, “además de volver cada estética hacia su tradición, quiso poner en guardia a los pueblos nuevos contra las estéticas repentinas. Pero nosotros tenemos una tradición arquitectónica, no solo gloriosa, sino nuestra, hecha para nuestras propias necesidades. ¿Cómo tolerar entonces que unos hombres ignorantes quieran imponernos una arquitectura de becerro de oro?”¹³². Esta despiadada crítica a Palacios nos hace suponer (no hay ningún otro artículo de la autora en *Arquitectura*) como sería la que hiciera a los seguidores de Rucabado que, aunque buscaban nuestra tradición, lo hacían desde el punto de vista de la imagen. “Así como una mujer de buen gusto, citando a Ruskin, no gastará joyas falsas, así un constructor que se respete a sí mismo, despreciará las ornamentaciones falsas. En todas las obras de Palacios y Otamendi, en toda la colosalidad de sus obras, no hay un solo adorno lógico y verdadero, no hay un solo trozo en que los arquitectos se hayan respetado a sí mismos”.

A continuación para ejemplificar lo que es una obra sobria en la decoración y ubicada con perfección en el paisaje castellano, cita El Escorial que, según ella, sigue los dictados de la naturaleza y cuyas líneas se destacan fundiéndose sobre el paisaje ambiente. Sin embargo “Palacios y Otamendi, sin ideal, sin comprensión, sin haber mirado jamás hacia el cielo ni hacia la tierra, plantan en una plaza moderna, a modo de edificio utilitario, una caricatura de oración medieval (el edificio de Correos), y en la esquina de una calle estrecha, que lo entenebrece, el modelo de un templo de Acrópolis, rebajado al papel de una casa de banca (el Banco del Río de la Plata)”¹³³. Sus obras las considera completamente arbitrarias en la decoración con torres imitadas, cariátides transplantadas, y amontonamiento de elementos de

diferentes estilos. Hay que acabar, termina diciendo, con “gentes que no comprenden que la imitación *en toc* de un templo o de una catedral es un sacrilegio, cuyo pecado recae sobre toda una época, es un mal que es menester sajar”¹³⁴. Duras son estas palabras, podríamos decir, teniendo en cuenta como estaba el panorama arquitectónico y donde eran contadas las excepciones de los que no hablaban de la imitación servil a los estilos antiguos o de su “adaptación” –bondadoso eufemismo– a las necesidades modernas.

Termina Margarita Nelken su artículo remarcando la sinceridad de planteamientos de Ruskin, que toda su vida trabajó por el camino de la belleza lógica, frente a la arbitrariedad y artificialidad de Palacios que, según ella, no teme ser antagonista viviente de la belleza natural y de la lógica más sencilla.

4. Elías Ortíz de la Torre y el Estilo Montañés

En Diciembre de 1926, *Elías Ortíz de la Torre* escribe un artículo titulado: *El Estilo Montañés*. En este ensayo, con una perspectiva histórica de más de una década, se ofrece un interesante estudio de la arquitectura montañesa haciendo incapié en su origen y en las motivaciones que llevaron a Rucabado a ser su abanderado. Comienza el artículo con una declaración de principios dejando claro que él no comparte el entusiasmo tradicionalista de Leonardo Rucabado; “creo, por el contrario, que cada hombre es hijo de su siglo y que no debe valerse de un lenguaje anticuado para expresar ideas que son o que deben ser modernas. Si la casa ha de ser, como dice Viollet-le-Duc, una envolvente de las costumbres, claro está que como tal envolvente ha de cambiar de forma a medida que varíe la del objeto envuelto. Nuestras costumbres difieren esencialmente de las del siglo XVII; pues ¿por qué nuestra casa ha de ser un remedo de la que habitaron los súbditos de Felipe IV o de Carlos II?”¹³⁵.

Para fundamentar esta afirmación, además de a Viollet-le-Duc, cita las conocidas palabras de Goethe: “Lo que no puedo aprobar es que se amueblen de un modo anticuado las habitaciones en que se vive de ordinario. Eso resulta una especie de mascarada... Nada tiene de particular que una persona, en una noche alegre, se vista de turco para ir a un baile; pero ¿qué diríamos de un hombre que anduviese todo el año con un disfraz semejante?” Ortíz de la Torre además de condenar el servilismo a ultranza a los estilos nacionales de Rucabado, tampoco está de acuerdo con la “adaptación” a las necesidades modernas de esos estilos como propone Lam-

pérez. Esta distinción semántica él la califica como “tradicionalismo” y “regionalismo”; a este último correspondería más bien la idea de adaptación, con la que —como hemos dicho— tampoco está de acuerdo. “No soy partidario —dice Ortíz de la Torre— del regionalismo arquitectónico (que muchas veces consiste en la adaptación de las prendas rústicas a la indumentaria ciudadana), ni creo que por ese camino se llegue a crear ningún monumento que se incorpore a la historia universal del arte. ¿Concibe alguien a un Gaudí proyectando masías catalanas?”¹³⁶.

Después de manifestar sus opiniones, Ortíz de la Torre pasa a hacer una descripción del “estilo montañés”, en la formulación moderna que hace Rucabado, y de los elementos que le caracterizan, tomados de la región santanderina que tiene una arquitectura autóctona, con caracteres propios perfectamente definidos. Son conocidas las tipologías que le definen: las humildes casucas aldeanas, las típicas casonas solariegas y los palacios hidalgos, descritos por Pereda, Escalante, Galdós... Ortíz de la Torre, hace un elogio de Rucabado en “quien concurrían en grado eminente las cualidades de inteligencia y entusiasmo” que fue quien “estudió con el mayor cariño y atención aquellas viejas construcciones, extrajo de ellas los elementos más típicos, los desposeyó de su rudeza originaria y, combinándolos habilmente, creó un tipo de casa montañesa moderna”¹³⁷. Creó en definitiva lo que ya entonces se llamaba el “estilo montañés” originando una escuela de seguidores que sin embargo carecían de sus dotes geniales. El éxito fue total y motivó, según el autor del artículo, que la mayor parte de las obras dirigidas por los arquitectos de Santander durante esos años fueran del tipo regional.

Llegado a este punto, Ortíz de la Torre se plantea analizar las citas estilísticas que utiliza Rucabado en sus proyectos fijándose en su origen y significación. Según él los elementos característicos de la casa montañesa, según la moderna adaptación de Rucabado son: la torre, el soportal y la solana; y son detalles complementarios: el alero de madera, los muros cortavientos, los hastiales escalonados, los ángulos en forma de cubo, los balcones semicirculares... “Una vez Rucabado en posesión de todos estos elementos tradicionales, pasados por la alquitara de su temperamento artístico, los aplica a un bloque arquitectónico de concepción moderna y obtiene de este modo un conjunto pintoresco que conserva un recuerdo de la arquitectura antigua, sin apartarse de los principios generales que han prevalecido en la arquitectura de estos últimos años: Planta movida y silueta accidentada, principios de los cuales se han derivado tan lamentables abusos (dicho sea de paso) que han ocasionado la violenta reacción a cuyo desarrollo empezamos a asistir”¹³⁸.

Ortíz de la Torre se refiere brevemente al origen funcional, estilístico e histórico de estos elementos y los agrupa en:

a) “Atavismos feudales, muy arraigados y manifiestos en la torre cuadrada, única o doble, que flanquea los edificios o que sirve de núcleo central de la construcción; en los refuerzos angulares y en los cubos que se alzan en las entradas y esquinas de las cercas”.

b) “Reminiscencias platerescas, muy simples y esporádicas, visibles únicamente en alguna garita decorativa o en alguna guarnición de hueco”.

c) “Elementos barrocos, atenuados por la preponderancia herreriana que desde los principios del siglo XVII se impone al corte regional y no deja de hacer sentir su influencia hasta tiempos muy próximos a los nuestros”¹³⁹.

En cuanto a la tipología, distingue dos ramas: La popular y burguesa, de planta rectangular (con poco frente de fachada y mucho fondo), en la que casi siempre el elemento principal es la solana que ocupa todo el frente de la fachada principal; y la señorial, de planta más variada (cuadrada o rectangular, con un programa más amplio: capilla, cuadras, etc) en la que rara vez falta la torre, lateral o central.

Esta arquitectura se formalizó en los siglos XVII y XVIII. El XIX, como en todas partes, se caracterizó –según Ortíz de la Torre– por un eclecticismo exótico que recogía: “chalets suizos, cottages ingleses, hoteles Luis XVI, etc. Las nuevas generaciones de arquitectos –dice– tratan de reaccionar contra tanta chabacanería. Para huir de ella se les ofrecen dos caminos: O bien tratar de reanudar la tradición arquitectónica, buscando las esencias del arte nacional y de las modalidades regionales, o bien lanzarse atrevidamente por el camino de la invención artística, libre de toda traba histórica, adaptada a las necesidades actuales y a los recursos económicos del día”¹⁴⁰.

Rucabado opta por la primera vía y se constituye en adalid del tradicionalismo arquitectónico; lo defiende a capa y espada; lo estudia con el mayor afán y halla en las casonas y palacios de su tierra nativa fuentes inéditas de inspiración, e incorpora a la arquitectura moderna elementos tradicionales muchos años olvidados. Rucabado “merced a su gran instinto artístico, su perfecta educación arquitectónica y su extensa cultura histórica, literaria y folklórica, se halla en condiciones para crear un tipo de casa montañesa moderna, donde los elementos tradicionales típicos tienen su representación o mejor dicho, su recuerdo más o menos transfigurado, y donde, como él mismo dice, no falta ninguna de las condiciones de higiene y comodidad que concurrían en las casas que antes construyó en estilo inglés, francés o alemán”¹⁴¹.

Aunque Rucabado –dice Ortíz de la Torre– toma literalmente los elementos tradicionales de la arquitectura montañesa, no se conforma con citarlos sino que los reelabora en base a una nueva proporción y a un uso diverso. Así:

“La torre, que rara vez falta en las construcciones de Rucabado, ha alterado por completo en ella sus antiguas proporciones, ya no es la vieja torrona maciza y adusta de los siglos XIII y XIV ni siquiera la pesada y solemne del siglo XVIII, sino una especie de miradero diáfano y risueño que se encarama por encima de la construcción principal y que, en vez de la robusta cornisa de piedra que solía servirle de ornamentación, tiene ahora por remate un amplísimo alero de madera”.

“La solana alterna con la torre señorial, adquiere una profundidad inusitada y no se limita a un solo frente, sino que se repite con mayor o menor amplitud en varios”.

“Los hastiales escalonados, aunque no alcanzaron el periodo de plenitud de la arquitectura montañesa, constituían un elemento demasiado pintoresco para que fuera preferido por Rucabado, y éste no dudó en hacer uso de ellos, aun en combinación con otros de más moderna aportación”¹⁴².

También utilizó Rucabado con estos criterios cubos en los ángulos de algunas torres, balcones semicirculares, pequeños tejadillos en algunos salientes de las fachadas y aleros profusamente labrados. También del pórtico, típico de la arquitectura popular, sacó Rucabado un gran partido; desde el cuerpo central, donde suele desarrollarse, lo situó algunas veces en el basamento de la torre, con lo cual desposeyó a este elemento de su robustez tradicional.

Ortíz de la Torre termina el artículo sin ánimo de polemizar señalando únicamente lo que él llama “atentado arquitectónico” que es el “desconocimiento o el olvido de lo que significa cada elemento y de la función que en el arte regional ha desempeñado”¹⁴³.

5. Los escritos de Manuel Gómez Moreno, José Yarnoz Larrosa y Gustavo Fernández Balbuena

En Noviembre de 1919, **Manuel Gómez Moreno** publica el artículo titulado: *La civilización árabe y sus monumentos en España*. Es un artículo histórico que se remonta a los primeros albores de la civilización. El autor habla no solo de arquitectura sino de



José Yarnoz: Edificio en la Gran Vía, 1925.

la civilización en sus diferentes aspectos. En el transcurso del artículo está la polémica de la búsqueda de lo español y Gómez Moreno, para fundamentar su argumentación, cita la famosa frase de Alejandro Dumas “España no tiene de europeo sino el polvo que los vientos de Roma y de los bárbaros echaron sobre ella”. España produce en Alejandro Dumas sorpresa y perplejidad, es el choque entre el espíritu racionalista francés y el carácter individualista e idealista español que tiene a gala el desprecio a todo lo exterior y, si es francés, con más razón.

Gómez Moreno sostiene la tesis de que España es, desde sus orígenes, más oriental que occidental y a propósito de la denostada frase de Dumas dice: “La frase célebre de Dumas, aunque expresión inconsciente de orgullo, nacida al choque del alma española, que no sabe latir al unísono con el espíritu francés, lejos de resultar un denuesto, es verdad capital que debería ponerse al frente de nuestra historia. España no tiene de europeo sino el polvo que los vientos de Roma y de los bárbaros echaron sobre ella. Si ese polvo se sacude, veremos debajo una personalidad muy diversa, de tipo complejo. Con bravezas que dan impresión de algo intenso, pero despacible, irregular,

complicado al análisis y pródigo en modalidades, cuya expresión artística hemos de ir, en parte, indagando”¹⁴⁴.

Con esta postura Gómez Moreno se alinea con la corriente tradicional española de considerarse diferente del resto de Europa, postura enfrentada a aquellos que, desde la Ilustración, pretendían europeizar a España como necesidad de progreso. Estas posturas irreconciliables vuelven a plantearse, como hemos visto, a propósito de la arquitectura con la crisis del 98. Esta crisis produce aún mayor antagonismo entre estas posiciones y para matar el orgullo patrio, herido por la pérdida del Imperio, se acude a los momentos más gloriosos de nuestra historia en busca de lo genuinamente “español” que sirva de punto de partida para el futuro.

Gómez Moreno piensa que los momentos en los que brilla verdaderamente el genio español es en los periodos más orientalistas de nuestra historia como es la dominación árabe. Roma y los bárbaros trataron de europeizar España pero no lo consiguieron. “Roma y los bárbaros, durante nueve siglos, representan la absorción del elemento indígena; tentativas para nacionalizar a España, tan rebelde a ser unificada; una europeización incompatible con sus premisas originarias, y, en consecuencia, periodos de rebajamiento e infecundidad. La España visigoda, bajo una doble acción romana y germánica, no obtuvo sino caer en el desquiciamiento y la ruina, a principios del siglo VIII. Paz interior y exterior, un cúmulo de leyes sabiamente promulgadas, unidad religiosa y política de cuño perfectamente europeo, todo ello no dio de sí, al primer embate social, sino la evidencia de que faltaban espíritu colectivo y disciplina”¹⁴⁵.

Según esto, Roma y los bárbaros, al igual que los iluministas del siglo XVIII y los afrancesados del XIX, no pudieron europeizar España por ese carácter indomable español que, incluso, produce un sello propio que imprime sobre cualquier influencia extranjera. Es lo que Torres Balbás buscaría como esencia de lo español que está por debajo de cualquier manifestación estilística. “Con todo, pudo aún la modalidad española dejarse ver con fuerza sobre el rasero nivelador romano. Así, un Séneca llevó al pensamiento latino aires de orientalismo, que le eran extraños. La arquitectura rompió clasicismos a cada paso en el suelo español, ya con el arco de herradura, ya con ciertos aparejos inusitados en Roma, ya haciendo revivir en la decoración temas helénicos, ya prefiriendo un tipo cruciforme para las iglesias”¹⁴⁶.

De todas las invasiones extranjeras, dice Gómez Moreno, la que más perdura es prácticamente la árabe porque es la más afín al carácter orientalizante español. No solo la que más se extiende en el tiempo sino la más fecunda. La civilización ára-

be, en arquitectura, produce su joya de más esplendor en la Mezquita de Córdoba que es paradigma del “orientalismo” que caracteriza lo español y donde aparecen ya los elementos castizos. “Con la Mezquita de Abderramán I, que llena todo un siglo de arte español, quedaron echados los cimientos de la nueva arquitectura islámica occidental, y fijada su dirección, ya definitiva, sobre temas por de pronto castizos”¹⁴⁷.

En el mes de Noviembre de 1923, José Yarnoz Larrosa, escribe el artículo titulado: *El casino de artistas e industriales de Toledo*. Comenta en esas líneas el proyecto ganador del concurso para el Casino de Toledo. El autor del proyecto es el joven arquitecto Felipe Trigo que proyecta un edificio en el más puro mudéjar empleando todos los materiales típicos de este estilo. La distribución de las plantas procura hacerla con la mayor racionalidad posible.

A José Yarnoz, autor del artículo, este edificio le parece un camino a seguir para las intervenciones arquitectónicas en las casas de nuestras antiguas ciudades: “Mientras en las fachadas del casino –de Toledo– predomina el más puro mudéjar, en la distribución interior impera el más amplio sentido moderno, para que nada falte al confort y buen gusto que el carácter social del edificio ha de mantener”¹⁴⁸.

Yarnoz es un antecesor de la política actual, de la década de los ochenta, de conservar las fachadas y distribuir las plantas según las necesidades del momento. Piensa que el único modo de respetar la ciudad y su ambiente es construir los edificios en el estilo propio del lugar. Para Yarnoz la creación arquitectónica debe moverse en los cauces de los estilos históricos que son suficientes para dar cabida a la originalidad del arquitecto: “El acervo arquitectónico de España es tan fecundo, que no se precisa de audacias para ser original. Basta con depurar la cultura, aprovechando de ella lo que en cada caso es adaptable”¹⁴⁹. Con estas palabras Yarnoz se aleja de la posibilidad de evolución de los estilos artísticos, de la aparición de nuevas formas. Identifica creación con erudición. El más erudito, el mejor conocedor de los estilos artísticos será el mejor arquitecto. Yarnoz es contemporáneo de los arquitectos del Movimiento Moderno y qué lejos está de ellos en su pensamiento.

José Yarnoz no ve como puede evolucionar la construcción como técnica si no es con los estilos tradicionales: “Muchos jóvenes de talento se malogran por no condicionar discretamente el afán inmoderado de estilizaciones nuevas. Dibujar, no es construir. La edificación ha de tener bases más firmes y científicas que las gráciles líneas de un capricho imaginativo”¹⁵⁰.

Estas palabras nos llevan a la queja que por esas fechas hacía R.B. (pensamos que Rafael Bergamín). “Cuando el alumno, lleno de entusiasmo, va a sus profesores



Juan Moya: Casa del cura de la Iglesia de San José (a la derecha), 1910-1912.

—a los que ya saben cosas de arquitectura, él que esta tratando de aprenderlas— con un croquis o un dibujo que ha salido espontáneamente de su lápiz —después de una no menos espontánea meditación—, se queda desconcertado y perplejo al oír estas palabras: “Sí; pero eso no es arquitectura”.

Entonces nuestro alumno vuelve malhumorado a recluirse entre los libretos de la biblioteca, y ante sus ojos medio nublados o adormecidos van pasando en tropel: columnas, capiteles, triglifos, metopas, frontones, templos griegos, romanos,... —Habrà que aprender arquitectura, piensa—.

Y después, cuando cae en sus manos una revista francesa o alemana, cuando descubre algo que le estremece o que le hace sentir algo nuevo, cuando experimenta un vivo deseo de coger el lápiz e inventar; de trazar líneas ágiles como aquellas, libres del peso de la tradición, espontáneas, sin precedentes..., le aparecen sobre el papel las terribles palabras: “Sí; pero eso no es arquitectura”. Y sin poderlo remediar, su lápiz rodea las cuatro líneas de la puerta o de la ventana que está proyectando con

artículos de primera necesidad: Jambas, columnas, capiteles, etc...”¹⁵¹.

En Febrero de 1925, **Gustavo Fernández Balbuena** publica un original ensayo titulado: *José Yarnoz Larrosa*. En este artículo se analiza la utilización del barroco en los edificios actuales. A propósito del edificio de Yarnoz construido en la avenida Pí y Margall (Gran Vía), Gustavo Fernández Balbuena hace un certero análisis sobre la inversión de zonas en las fachadas de los edificios barrocos antiguos y nuevos. En los edificios barrocos antiguos el basamento era pesado, fuerte, en contraste con la ligereza, diafanidad y sutileza de su coronación. En los barrocos actuales, como es el de Yarnoz para la Gran Vía, se invierten las zonas. La inferior—debido a los escaparates de las tiendas y a las oficinas de los primeros pisos— es ligera, sutil, luminosa, impávida; la superior es pesada, ya que pierde los efectos de profundidad, entre los torreones de coronación, por la necesidad de macizar todo el espacio útil. En este artículo Fernández Balbuena se suma al cortejo de admiradores de la reforma de la Iglesia de San José de Moya, considerada como el paradigma del moderno barroco madrileño.

Comienza su ensayo Gustavo Fernández Balbuena preguntándose si es cierta la afirmación de que en todas las artes plásticas es lícito hablar de impresionismo menos en arquitectura, concluyendo que no es así porque la realidad dice que determinados problemas arquitectónicos son problemas de luz y de color, lo que supone un verdadero “impresionismo”, aun cuando la técnica y el oficio sea matemático. Este “impresionismo” se localiza especialmente en los bajos de un edificio de una ciudad moderna a través de las sensaciones de luz y color que producen los modernos escaparates. “Llega a adquirir tal importancia este valor en la tienda como foco de luz, que sus irradiaciones destruyen ópticamente el estaticismo propio de una obra pesada, anulan todo el efecto orgánico de su estructura basamental, hoy reducida, de ordinario, al límite físico.; y al tiempo que se utiliza y hace aéreo y luminoso y, sensorialmente, movable el basamento, la exigencia del destino previsto para los pisos altos de los edificios requiere una reducción de la diafanidad absoluta, disminución de huecos y aumentos de masas materiales, condicional que se opone a todos los principios de la vieja estética arquitectónica, cuando los problemas de



Juan Moya: Casa del cura de la Iglesia de San José, torreón, 1910-1912.

forma se planteaban menos pictóricamente y con menos vitalidad propia y supramaterial”¹⁵².

A continuación intenta explicar lo que él llama “zonificación” de la fachada de un edificio barroco, para concluir que los efectos de perspectiva y profundidad de un antiguo edificio barroco han cambiado de zona en los barrocos modernos. Estos efectos se han invertido, y el “barroquismo de hoy ofrece sus efectos de penetración y sutilidad en otras partes de la obra que el de antes. En efecto, la faja de luz de las plantas bajas, el enorme valor pictórico de los escaparates, la diafanidad exigida en esta zona inferior de las edificaciones que circundan la calle, está en esencial y permanente contradicción con el viejo concepto de los basamentos, de la antigua teoría arquitectónica, que exigía entre función y forma, desempeñándola, una relación simple, elemental, bárbara, de equilibrio, peso y masa, porque la escasa complejidad espiritual y estética del espectador, requería sistemáticamente, fuese cual fuese el caso o el problema, de la forma lograda la demostración contundente de su función mecánica y una rotunda expresión de su posibilidad estética”¹⁵³. Esa forma antigua de concebir el basamento y ese criterio estético condujeron al empleo desbordante del material, proyectando esos zócalos imponentes, apenas calados por ventanas imperceptibles en su superficie, que si tuvieron su razón de ser cuando la función interior del edificio exigía intimidad, ahora con las nuevas necesidades comerciales no tienen sentido. El basamento impenetrable de piedra da paso a la membrana permeable de cristal que deja al edificio como suspendido en luz y color.

Por el contrario, sigue diciendo Fernández Balbuena, tuvo el antiguo “barroco, como condición esencial, la diafanidad, el vacío entre los volúmenes arquitectónicos, elevados, que eran propicios para la utilización de sus masas y la desaparición de la materia que había de gravitar sobre las inferiores”¹⁵⁴. En el moderno barroco también en las partes altas de la fachada hay una inversión de zonas debido a la supresión de los espacios entre los volúmenes elevados (torres, cuerpos ornamentales, etc.) que son macizados buscando mayor aprovechamiento de superficie útil. Esta operación de relleno maciza el edificio originando un efecto de pesadez contrario al de ligereza de los antiguos edificios, haciendo, por tanto, imposibles los efectos de profundidad en aquellos planos del edificio. En resumen, dice Fernández Balbuena, la “zonificación barroca” queda invertida en los nuevos edificios que se construyen en nuestras ciudades.

Además de la inversión de zonas, que llamaríamos de permeabilidad o diafanidad, del edificio barroco moderno frente al clásico, también ha habido otra ope-

ración formal: el aplanamiento de la fachada. “Conviene señalar ahora como la calidad plana –ausencia de superficies en diferentes planos– de la zona alta del edificio, en el barroco madrileño actual, es atribuible a D. Juan Moya e Idígoras al ofrecernos una “continuación” sin contradecir el principio ornamental, del estilo de la iglesia de San José, en la calle de Alcalá, adaptándola al nuevo y mixto destino. Como comprobación de nuestra tesis, compárese el edificio antes de su modificación, tan inteligentemente efectuada, y después de ella. En un principio el edificio era estructuralmente expresivo, siluetado de un modo orgánico y congruente; si entonces se hubiese suprimido de él todo lo ornamental, permanecería, a pesar de ello, orgánicamente barroco; hoy no: Su estructura cúbica actual, nacida de exigencia imperativa no eludible, es solo y formalmente barroco”¹⁵⁵.

Yarnoz Larrosa, según Fernández Balbuena, da un nuevo paso: se propone coordinar la fórmula de Moya –el “aplanamiento” de la fachada– con la inversión de las zonas o fajas de composición señaladas anteriormente. “En este modo de lograr la profundidad, de descomponer los planos esenciales, de meter, conducir, llevar el ambiente de la calle dentro de la base del edificio, es donde únicamente puede encontrarse el sentido barroco moderno de Yarnoz Larrosa, porque en la fidelidad con que al detalle caracterizó, se ve al hombre erudito de la forma, conocedor del perfil, del modelado de lo viejo, que pervive en él, solamente de modo ocasional y cerebralmente logrado”¹⁵⁶. Fernández Balbuena reconoce el dominio de Yarnoz en el modo de usar del detalle arquitectónico, y su capacidad para la resolución minuciosa de todos los problemas que le son propios: uniones, encuentros, ingletes, etc.

En este edificio de la Gran Vía, Yarnoz, dice Fernández Balbuena, no “acude a los recursos que pudiéramos llamar retóricos, disimulando u ocultando la dificultad por medio de la talla, del escudo o del grupo de hojas (Gaudí ha llamado “parlamentarios de la arquitectura” a los arquitectos de esta tendencia), a la manera típica de Palacios y de los que le siguen, sino que todo problema queda escuetamente definido. En ningún momento pierden en Yarnoz Larrosa las líneas su “valor confinante” (Wölflin); y así, Yarnoz Larrosa no se permitirá la licencia de quitar valor a una línea arquitectónica. No la circunscribe o desvaloriza con guirnaldas ni ornamentos florales; cuando más, es a estos a los que rodea o encuadra. Yarnoz Larrosa propende más bien al empleo de ornamentos geométricos, más o menos descoyuntados y rotos, según la exigencia del estilo, usando del follaje, frutas, conchas, etc., con sentido restrictivo”¹⁵⁷. En definitiva Yarnoz no trata en este edificio de reunir una serie de “citas” eruditas dispuestas hábilmente en la fachada, sino que intenta “adaptar” el barroco a las modernas necesidades.

NOTAS

- ¹ VILLAR MOVELLAN, Alberto, *Introducción a la Arquitectura Regionalista. El modelo andaluz*. (1978) pp. 35-36.
- ² UNAMUNO, Miguel de, *En torno al Casticismo*, (1986), p. 19.
- ³ SAMBRICIO, Carlos, “Arquitectura” en *Historia del Arte Hispánico ...* op. cit. p. 18.
- ⁴ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, “La arquitectura española contemporánea. Tradicionalismos y exotismos”, *Arquitectura y Construcción*, XV, (1911), p. 195.
- ⁵ RUCABADO, Leonardo y GONZALEZ, Aníbal, *Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional*, (1915), p. 32.
- ⁶ *Ibidem*, p. 41.
- ⁷ ISAC, Ángel, op. cit. p. 347.
- ⁸ SAMBRICIO, Carlos, “Arquitectura”, *Historia del Arte Hispánico ...* op. cit. p. 11.
- ⁹ *Ibidem*, pp. 16-17.
- ¹⁰ SALVADOR Y CARRERAS, Amós, “D. Leonardo Rucabado”, *Arquitectura y Construcción* (1918), p. 466.
- ¹¹ TORRES BALBAS, Leopoldo, “Mientras labran los sillares”, *Arquitectura*, Junio de 1918, p. 31.
- ¹² *Ibidem*, p. 32.
- ¹³ *Ibidem*, p. 32.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 33.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 33.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 33.
- ¹⁷ *Ibidem*, pp. 33-34.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 34.
- ¹⁹ Sobre los orígenes de tales excursiones y visitas culturales véase CACHO VIU, Vicente, op. cit., p. 503-505.
- ²⁰ TORRES BALBAS, Leopoldo, op. cit. p.35.
- ²¹ *Ibidem*, p. 34.
- ²² TORRES BALBAS, Leopoldo, “La última obra de Rucabado”, *Arquitectura*, Mayo de 1920, p. 136.
- ²³ UNAMUNO, Miguel de, op. cit., pp. 36-37.
- ²⁴ *Ibidem*, pp. 33-34.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 35.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 38.
- ²⁷ *Ibidem*, pp. 38-39.

- ²⁸ TORRES BALBAS, Leopoldo, op. cit. p. 34.
- ²⁹ UNAMUNO, Miguel, op. cit. p. 39.
- ³⁰ TORRES BALBAS, Leopoldo, op. cit. p. 34.
- ³¹ UNAMUNO, Miguel de p. 33.
- ³² *Ibidem*, p. 37.
- ³³ *Ibidem*, p. 35.
- ³⁴ TORRES BALBAS, Leopoldo, “El Tradicionalismo en la Arquitectura española”, *Arquitectura*, Octubre de 1918, p. 176.
- ³⁵ LAMPEREZ Y ROMEA, Vicente, “Leonardo Rucabado”, *Arquitectura*, Diciembre de 1918, p. 219.
- ³⁶ TORRES BALBAS, Leopoldo, “El Tradicionalismo en la Arquitectura Española”, *Arquitectura*, Octubre de 1918.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 176.
- ³⁸ *Ibidem*, p. 176.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 176.
- ⁴⁰ *Ibidem*, pp. 176-177.
- ⁴¹ *Ibidem*, p. 177.
- ⁴² *Ibidem*, pp. 177-178.
- ⁴³ *Ibidem*, p. 178.
- ⁴⁴ TORRES BALBAS, Leopoldo, “La casa de D. Carlos Gato, en la calle Zurbarán de Madrid”, *Arquitectura*, Septiembre de 1919, p. 252.
- ⁴⁵ *Ibidem*, p. 252.
- ⁴⁶ *Ibidem*, p. 253.
- ⁴⁷ *Ibidem*, pp. 253-254.
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 254.
- ⁴⁹ *Ibidem*, p. 254.
- ⁵⁰ *Ibidem*, p. 254.
- ⁵¹ TORRES BALBAS, Leopoldo, “Arquitectura Española Contemporánea: La última obra de Rucabado”, *Arquitectura*, Mayo de 1920, p. 132.
- ⁵² Cita de Rucabado tomada de BASURTO, Nieves, op. cit. p. 92.
- ⁵³ TORRES BALBAS, Leopoldo, op. cit., p. 132.
- ⁵⁴ *Ibidem*, p. 132.
- ⁵⁵ *Ibidem*, pp. 132-133.
- ⁵⁶ *Ibidem*, p. 133.
- ⁵⁷ *Ibidem*, p. 134.
- ⁵⁸ *Ibidem*, p. 135.

- ⁵⁹ *Ibidem*, p. 135.
- ⁶⁰ *Ibidem*, p. 135.
- ⁶¹ *Ibidem*, pp. 135-136.
- ⁶² Véase RUCABADO, Leonardo, “La Tradición en Arquitectura”, op. cit. p. 31.
- ⁶³ TORRES BALBAS, Leopoldo, op. cit. p. 136.
- ⁶⁴ TORRES BALBAS, Leopoldo, “La Enseñanza de la Historia de la Arquitectura”, *Arquitectura*, Febrero de 1923, p.37.
- ⁶⁵ *Ibidem*, p. 37.
- ⁶⁶ *Ibidem*, p. 37.
- ⁶⁷ *Ibidem*, p. 37.
- ⁶⁸ Esta cita de INGRES la recoge TORRES BALBAS en las pp. 37-38.
- ⁶⁹ TORRES BALBAS, Leopoldo, op. cit p. 38.
- ⁷⁰ *Ibidem*, p. 38.
- ⁷¹ *Ibidem*, p. 38.
- ⁷² *Ibidem*, p. 38.
- ⁷³ Véase el epígrafe que hemos titulado: “La Crisis del 98 y su repercusión en la Arquitectura Española: La idea “regeneradora”.
- ⁷⁴ Véase TUSON, Vicente, LAZARO, Fernando, op. cit. p. 122.
- ⁷⁵ TORRES BALBAS, Leopoldo, op. cit. pp. 38-39.
- ⁷⁶ *Ibidem*, p. 39.
- ⁷⁷ *Ibidem*, p. 39.
- ⁷⁸ *Ibidem*, p. 39.
- ⁷⁹ *Ibidem*, pp. 39-40.
- ⁸⁰ CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes Castizos...*, op. cit. p. 25.
- ⁸¹ UNAMUNO, Miguel, *En torno al Casticismo*, op. cit. p. 33.
- ⁸² TORRES BALBAS, Leopoldo, op. cit. p. 40.
- ⁸³ TORRES BALBAS, Leopoldo, “El Concurso de Proyectos de la Sociedad Central”, *Arquitectura*, Abril de 1919, p.104.
- ⁸⁴ *Ibidem*, p. 104.
- ⁸⁵ *Ibidem*, p. 105.
- ⁸⁶ TORRES BALBAS, Leopoldo, “Concurso de Proyectos para el Círculo de Bellas Artes”, *Arquitectura*, Agosto de 1919, p. 226.
- ⁸⁷ *Ibidem*, p. 226.
- ⁸⁸ *Ibidem*, p. 226.
- ⁸⁹ UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y visiones españolas*, (1975), p. 197.

- ⁹⁰ TORRES BALBAS, Leopoldo, “Rincones inéditos de antigua arquitectura española”, *Arquitectura*, Septiembre de 1919, p. 249.
- ⁹¹ *Ibidem*, p. 251.
- ⁹² TORRES BALBAS, Leopoldo, “El resurgir del Barroco y la última obra del Arquitecto Yarnoz”, *Arquitectura*, Febrero de 1920, p. 57.
- ⁹³ *Ibidem*, p. 59.
- ⁹⁴ *Ibidem*, p. 59.
- ⁹⁵ *Ibidem*, p. 61.
- ⁹⁶ TORRES BALBAS, Leopoldo, “Lo que representa el Escorial en nuestra historia arquitectónica”, *Arquitectura*, Junio de 1923, p. 219.
- ⁹⁷ *Ibidem*, p. 219.
- ⁹⁸ *Ibidem*, p. 219.
- ⁹⁹ Recordemos que TORRES BALBAS, Leopoldo en “Rincones inéditos ...”, op. cit. p. 249 proponía como edificios más representativos de nuestra arquitectura los siguientes: Palacio de Monterrey de Salamanca, Ayuntamiento de Sevilla, San Vicente de Avila, San Juan de los Reyes de Toledo, San Pablo y San Gregorio de Valladolid, La Mezquita de Córdoba y La Lonja de Valencia.
- ¹⁰⁰ Véase la introducción de Carlos SAMBRICIO al libro: Luis Lacasa, (1976), comentario a la nota a pie de pág. nº 50.
- ¹⁰¹ TORRES BALBAS, Leopoldo, “La moderna arquitectura española en Norteamérica”, *Arquitectura*, Diciembre de 1922, p. 476.
- ¹⁰² Artículo reproducido por *Arquitectura* en Enero de 1922, p. 1.
- ¹⁰³ AZORIN, “La novia de Cervantes”, *Los pueblos* (1905). Texto tomado de TUSON y LAZARO, op. cit. p. 134.
- ¹⁰⁴ TUSON y LAZARO, op. cit. pp. 123-124.
- ¹⁰⁵ ANASAGASTI, Teodoro de, El Monumental Cinema. Memoria”, *La Construcción Moderna*, XXI, (1923), p. 347.
- ¹⁰⁶ SALVADOR Y CARRERAS, Amós, “Don Leonardo Rucabado”, *Arquitectura y Construcción*, (1918), p. 466.
- ¹⁰⁷ LAMPEREZ Y ROMEA, Vicente, “Leonardo Rucabado”, *Arquitectura*, Diciembre de 1918, p. 217
- ¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 218.
- ¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 219.
- ¹¹⁰ *Ibidem*, p. 219.
- ¹¹¹ *Ibidem*, p. 219.
- ¹¹² BASURTO, Nieves, op. cit. p. 12.
- ¹¹³ LAMPEREZ Y ROMEA, Vicente, op. cit. p. 219.
- ¹¹⁴ *Ibidem*, p. 219.

- ¹¹⁵LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, “La arquitectura española contemporánea, Tradicionalismos y exotismos”, op. cit. p.199.
- ¹¹⁶RUCABADO, Leonardo, citado por LAMPÉREZ, en el artículo que estamos comentando, p. 221.
- ¹¹⁷*Ibidem*, p. 222.
- ¹¹⁸*Ibidem*, pp. 222-223.
- ¹¹⁹LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, “Leonardo Rucabado”, op. cit. p. 222.
- ¹²⁰ISAC, Angel, op, cit. p. 342.
- ¹²¹LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, “Leonardo Rucabado”, op. cit. p. 223. En esta cita se recoge un texto de RUCABADO de la ponencia que presentó en el citado Congreso.
- ¹²²*Ibidem*, p. 224
- ¹²³*Ibidem*, p. 224.
- ¹²⁴DOMENECH, Rafael, “Notas de Arte. Un Concurso de Arquitectura”, *Arquitectura*, Agosto de 1919, p.229.
- ¹²⁵*Ibidem*, p. 230.
- ¹²⁶*Ibidem*, p. 230.
- ¹²⁷NELKEN, Margarita, “Nuestra Arquitectura”, *Arquitectura*, Agosto de 1919, p. 230.
- ¹²⁸*Ibidem*, p. 230.
- ¹²⁹*Ibidem*, p. 231.
- ¹³⁰*Ibidem*, p. 231.
- ¹³¹*Ibidem*, p. 231.
- ¹³²*Ibidem*, p. 232.
- ¹³³*Ibidem*, p. 232.
- ¹³⁴*Ibidem*, p. 232.
- ¹³⁵ORTIZ DE LA TORRE, Elías, “El estilo montaños”, *Arquitectura*, Diciembre de 1926, p. 451.
- ¹³⁶*Ibidem*, pp. 451-452.
- ¹³⁷*Ibidem*, p. 452.
- ¹³⁸*Ibidem*, pp. 458-459.
- ¹³⁹*Ibidem*, pp. 456-457.
- ¹⁴⁰*Ibidem*, p. 457.
- ¹⁴¹*Ibidem*, p.458.
- ¹⁴²*Ibidem*, p. 458.
- ¹⁴³*Ibidem*, p. 460
- ¹⁴⁴GOMEZ MORENO, Manuel, “La civilización árabe y sus monumentos en España”, *Arquitectura*, Noviembre de 1919, p. 306.
- ¹⁴⁵*Ibidem*, p. 308.

¹⁴⁶*Ibídem*, p. 308.

¹⁴⁷*Ibídem*, p. 310.

¹⁴⁸YARNOZ LARROSA, José, “El casino de artistas e industriales de Toledo”, *Arquitectura*, Noviembre de 1923, p. 358.

¹⁴⁹*Ibídem*, p. 355.

¹⁵⁰*Ibídem*, p. 355.

¹⁵¹R.B., “Eso no es Arquitectura”, *Arquitectura*, Julio de 1924, p. 208.

¹⁵²FERNANDEZ BALBUENA, Gustavo, “José Yarnoz Larrosa”, *Arquitectura*, Febrero de 1925, p. 36.

¹⁵³*Ibídem*, p. 36.

¹⁵⁴*Ibídem*, p. 38.

¹⁵⁵*Ibídem*, p. 38.

¹⁵⁶*Ibídem*, p. 39.

¹⁵⁷*Ibídem*, p. 39.



EVOLUCIÓN Y RENOVACIÓN

Paralelamente a los intentos por definir una posible arquitectura “nacional”, desde supuestos muy diferentes entre sí, y que acabamos de ver en el anterior epígrafe; *Arquitectura* trae a sus páginas una serie de artículos de personalidades disconformes con la pobreza cultural que implicaba la arquitectura entendida como “cita arqueológica”. Nos interesa únicamente referirnos a los artículos teóricos en los que los arquitectos definen su pensamiento renovador y que son pocos en comparación con la difusión de obras historicistas.

En estos artículos, de autores tan diferentes como Torres Balbás, Anasagasti, Gustavo Fernández Balbuena o Enrique Colás, aparece la preocupación por encontrar una nueva arquitectura al margen de las influencias vernáculas. Estos arquitectos plantean la ruptura con los supuestos de la tradición asumida como “cita”; aunque sin embargo, por su formación académica, esta ruptura no suponga un corte total con la historia. Por eso no es extraño que en busca de la necesaria sencillez, como reacción a la frivolidad de la “cita arqueológica”, se acuda al lenguaje clásico que ofrece lógica, racionalidad, claridad compositiva en contraste con el repertorio de formas de la arquitectura regional o nacional de Rucabado. En este sentido, Anasagasti no podrá olvidar la enseñanza que recibió de la “contemplación y estudio de las grandes ruinas y construcciones romanas”¹.

La preocupación por entender el clasicismo, considerado no como estilo sino como desarrollo teórico donde lo que importa es el proceso de proyectar, como afirma Colás en su artículo “Hacia la nueva estética” que luego comentaremos, es lo que pretenden estos arquitectos con sus referencias a temas vieneses y alemanes. Insistiendo en esta idea es por lo que, como luego veremos, se publican obras de Piacentini, protagonista del movimiento clasicista italiano dentro del debate surgido con los racionalistas de la época fascista. En definitiva, lo que pretenden estos arquitectos renovadores es plantear los nuevos supuestos estéticos, técnicos y sociales que repercuten en el modo de proyectar, lejos de la nostalgia o la erudición historicista de sus contemporáneos. De hecho *Arquitectura* siguen publicando

simultáneamente multitud de obras de la arquitectura montañesa, renacentista o barroca. A este propósito cabe recordar el número monográfico sobre el barroco publicado en Febrero de 1920 y en el que aparece un artículo de Ortega y Gasset. Por último subrayaría un factor común a estos arquitectos renovadores: el considerar la ornamentación supeditada a la construcción.

1. El pensamiento de Torres Balbás: Los nuevos ideales

Anteriormente hemos estudiado en Torres Balbás conceptos tales como Tradicionalismo y Casticismo, lo que podría conducir al error tan frecuente, en ciertos autores, de considerarle en posiciones historicistas o arqueológicas. No compartimos la opinión de Eduardo Navarro² que acusa a Torres Balbás de impulsar una línea arqueológica en el contenido de *Arquitectura*; es más pensamos con Sambricio que es él quien en ese momento “más claramente define lo que debe ser la nueva arquitectura”³. Él es también quien impulsa su difusión, por sus propios conocimientos, y a través de los poquísimos arquitectos que entonces habían viajado por Europa como era Anasagasti. Hemos visto extensamente su crítica al concepto de arquitectura “nacional o regional”, entendida en términos de Lampérez, Rucabado o Aníbal González, y su defensa del casticismo, siguiendo los criterios expuestos por Unamuno, que le llevan al repudio más absoluto de la arquitectura de “cita”.

Estudiaremos a continuación los intentos de conexión de Torres Balbás con las nuevas ideas que se forjaban en Europa y sus reflexiones en torno a ellas. Veremos que Torres Balbás se aparta de la búsqueda de un nuevo lenguaje porque no le interesa la originalidad en la arquitectura, como no es tampoco original la arquitectura popular. Se centra más bien en el estudio, en el análisis de los factores que pueden originar un cambio arquitectónico como son los dos ideales que propone como motores de este cambio: El primero, la idea del “progreso humano continuo” y el segundo, la “redención de los parias, de los miserables”. A continuación analizaremos cronológicamente los escritos de Torres Balbás.

1.1. Las nuevas formas de la Arquitectura

Este ensayo lo publicó Torres Balbás en la temprana fecha de Junio de 1919. Es uno de sus escritos más significativos por hacer un certero análisis, en términos

filosóficos, del presente y del porvenir de la arquitectura en los cruciales años veinte. Comienza el artículo por la necesidad sentida en los últimos años por críticos y arquitectos que “claman sin descanso por el alumbramiento de nuevas formas arquitectónicas que estén de acuerdo con el espíritu y la sensibilidad de la civilización moderna. Nuevas ideas y sentimientos nuevos, servidos por materiales recientísimos, debían crear, se dice, un nuevo estilo”⁴.

Opina que el estado de confusión, en que se encuentra la arquitectura española, se debe a la desorientación de los arquitectos, que desprovistos de toda idea acuden a lo único que les queda: la erudición. “Actualmente, cada arquitecto proyecta en completa anarquía y su erudición permítele inspirarse en obras de todos los países y de todas las épocas”⁵. Acuden, unos a nuestra historia llenando las “calles de nuestras ciudades de edificios pseudo-góticos, pseudo-renacentistas ó pseudo-barrocos”, y otros a la última moda publicada en “una revista vienesa ó en un libro parisién”. Llegado a este punto, dice Torres Balbás, que es “imposible hallar los factores comunes en la arquitectura contemporánea y por ello dícese que no tenemos estilo”.

La desorientación no la sufre solo nuestro país, es general y tal vez sea Alemania “la nación que dió una nota más personal en la arquitectura contemporánea”. Torres Balbás justifica la supremacía alemana en la vanguardia arquitectónica con una razón un tanto sorprendente, aparte de que hubiera otras razones para ello. Dice que al ser la “arquitectura la menos individual de todas las artes; cuanto más colectiva sea su gestación, más ganará en extensión y universalidad”⁶.

Nos parece que Torres Balbás al hablar de una mayor participación “colectiva” en la gestación de la arquitectura no solo se está refiriendo a un posible trabajo de creación en equipo, sino de una implicación del pueblo en esa tarea. En los momentos actuales, el pueblo ya no tiene interés por la arquitectura, no hay “grandes movimientos afectivos” que a su “calor” puedan formar la nueva arquitectura como los hubo en la antigüedad. Torres Balbás no lo cita, pero es evidente que se está refiriendo a la Edad Media y a la empresa colectiva de todo un pueblo que supo crear la arquitectura gótica civil y religiosa.

En el siglo XX, el pueblo germánico es el único que “sintió en masa una de esas ideas apasionadoras capaces de dar vida á un arte tan colectivo. Fue la idea del poderío alemán, de su supremacía sobre los demás pueblos, del dominio que ejercería sobre el resto del mundo. Era el *Deutsche über alles* expresado en formas arquitectónicas por el monumento de Leipzig y los muchos levantados en Alemania á sus

reyes y guerreros ó simplemente a la grandeza y poderío de su pueblo”⁷. Pensar que los movimientos de vanguardia alemanes, que hacen posible el cambio en la arquitectura, se deban a la ilusión colectiva de un pueblo es un tanto ingenuo y no deja de ser un argumento no muy consistente. Precisamente las vanguardias siempre se han caracterizado por la ruptura con todo lo anterior. Ya lo decían, por ejemplo, los renovadores de la Secesión en el primer número de la revista vienesa *Ver Sacrum*: “no luchamos por o contra las tradiciones, simplemente no tenemos tradición”.

Lo que sí podemos decir —sin atrevernos a afirmar que este fuera el pensamiento de Torres Balbás— es que los efectos producidos por los movimientos de la vanguardia europea de los años veinte hicieron posible, a través de la arquitectura, los ideales de igualdad y progreso que exigía la sociedad. Sin los nuevos ideales y sin los nuevos materiales que hicieron posible la nueva arquitectura, no hubiera tenido lugar la explosión urbana de las ciudades europeas y el alojamiento de miles de personas siguiendo criterios racionales de progreso. En este sentido sí que la arquitectura moderna, que nace de las vanguardias, ha sido una ilusión colectiva y sí que se han cumplido los ideales que Torres Balbás proponía: “el progreso humano” y la “redención de los parias”.

Para reafirmar su argumentación, Torres Balbás, pone también el ejemplo de “otra nación vigorosa y joven, los Estados Unidos de América, —que— han creado un tipo de edificio moderno, los gigantescos rascacielos, representativos de la potencia de su raza”; aunque tal esfuerzo haya producido efectos contradictorios en el lenguaje formal. De una parte, “el acero de su estructura ha adoptado formas y disposiciones originales y modernas”, mientras que, sin embargo, no se ha adoptado ese mismo criterio de modernidad a la hora de revestir, con los antiguos materiales, las fachadas, de esos edificios. De lo cual resulta una paradoja: un edificio moderno en las formas y materiales de su estructura mientras que, en su fachada, “no se ha sabido más que imitar las formas viejas que en otras épocas dieron a la piedra y la madera”.

A continuación Torres Balbás hace su afirmación más categórica: “No tenemos ideales”. Es más, afirma que el grado de descomposición de nuestra arquitectura se debe a la ausencia de ideales que muevan al pueblo a una empresa común. Porque carecemos de ideales “con la mayor indiferencia concebimos hoy los grandes edificios modernos: ministerios, palacios, bancos, casas de alquiler y de comercio, fábricas, etc. ¿A qué gran ideal obedece su construcción? Si existe, somos incapaces de sentirlo. Trabaja en ellos nuestra inteligencia; no interviene la pasión que fecunda y vivifica todo cuanto toca”⁸. Esa falta de un ideal que mueva la propia

creación ha hecho que todo lo que, en ese momento se produce —dice Torres Balbás—, “son elucubraciones de nuestras inteligencias eruditas y pedantescas, casi siempre, sin calor de vida, sin que el más pequeño indicio de pasión las anime”. Por eso es por lo que el pueblo permanece indiferente a estas creaciones y por lo que la “arquitectura ha llegado a ser la menos popular de todas las artes, cuando por su esencia es la más”. Nótese que Torres Balbás rechaza la arquitectura concebida en términos monumentalistas —ministerios, palacios, bancos— (se puede recordar al respecto la Gran Vía de Madrid); le interesa lo popular, no lo de “pandereta” —como diría Anasagasti—, sino lo popular del pueblo.

A Torres Balbás le parece que la falta de ideales es total: “Carecemos de ideal religioso; preocupaciones de vida ultraterrena no nos inquietan como antaño; el poderío, la gloria de una nación como sentimiento exclusivo y de agresión desaparece de las muchedumbres; las varias conquistas y glorias militares, va aprendiendo el pueblo lo que cuestan; nadie es capaz de sentir un ciego entusiasmo por una casta, una dinastía, o un hombre”⁹. Torres Balbás hace una mezcla heterogénea de ideales introduciendo en el mismo saco, como si tuvieran idéntico valor cosas tan dispares como el ideal religioso —que no lo tuviera él no quiere decir que no lo gozaran otros— y el vasallaje ciego a una dinastía. Agotados los antiguos ideales, sigue diciendo, es necesario sustituirlos por dos ideales modernos que “conmueven la sensibilidad colectiva y pueden llegar a ser fecundos para el arte”, y que son: el “progreso humano en marcha continua” y la “redención de los parias”.

“Es el primero —dice Torres Balbás—, la idea del “progreso humano en marcha continua”, capaz de ir dominando el tiempo y el espacio. Sus creaciones, clasificadas hoy como de la ingeniería en una división que comienza a ser arbitraria, son las más bellas de nuestra civilización”¹⁰. El progreso humano, parece decirnos Torres Balbás, viene de la mano de la técnica por eso las construcciones metálicas fueron recibidas con gran entusiasmo, pensando que llegarían a ser la “arquitectura de los tiempos presentes”. Sin embargo esta expectación se desvaneció al ver los resultados obtenidos: las viejas formas se reprodujeron en el nuevo material. Recordemos lo que está en su memoria: las construcciones de la arquitectura del hierro de finales del XIX. Lo mismo ocurrió con el hormigón: “Acogieron después con iguales esperanzas y resultados las formas imprecisas del hormigón armado”.

La gestación de las nuevas formas arquitectónicas está siendo difícil, y llama la atención el conocimiento que tenía Torres Balbás de las experiencias alemanas de Darmstadt, Munich o Weimar. “En Alemania y en Austria, especialmente, bus-

cábase un estilo moderno a través de laboriosas gestaciones en las que se admitía todo, con tal de que no se pareciese a las obras maestras del pasado. ¡Consumidor afán de originalidad desconocido en épocas de apogeo arquitectónico! La mayoría de tales ensayos no producían obras bellas, pero en cambio eran incongruentes, aplastantes, y los buenos burgueses de Darmstadt, de Munich ó de Weimar, preguntábanse consternados si los arquitectos de sus ciudades habían perdido la cabeza”¹¹. Sin embargo la salida a tanta decadencia sólo es posible desde la técnica, desde el “progreso continuo”, que es capaz de producir creaciones, “clasificadas hoy como de la ingeniería” y que son las “más bellas de nuestra civilización”.

Esas creaciones de los ingenieros son “formas bellísimas que contemplamos diariamente; constituyen la verdadera arquitectura de la hora actual y tienen la sugestiva modernidad que anhelan nuestros espíritus. Son las que pudiéramos llamar la arquitectura dinámica: Los grandes trasatlánticos de curvas graciosas y enérgicas, los acorazados formidables, las locomotoras gigantescas que parecen deslizarse por las praderías, los aeroplanos que imitan como casi todas las anteriores las formas de la naturaleza. Ellas, unidas a las de los viaductos y puentes metálicos, las modernísimas estaciones de ferrocarril y las enormes fábricas construidas durante la guerra, hacen que nuestra época pueda compararse arquitectónicamente a los templos griegos y a las catedrales góticas”¹².

Torres Balbás pasa a explicar lo que él entiende por arquitectura estática y dinámica y como la primera, que es la clásica, será sustituida por la segunda que es hija de la técnica, del “progreso humano continuo”. “Los futuros historiadores de la arquitectura deberán señalar el comienzo de una nueva era en la que, mientras agonizan las formas tradicionales de una arquitectura basada fundamentalmente en principios estáticos, surgen esas otras formas de una belleza tan moderna y tan grande de la arquitectura del movimiento, propia de los tiempos presentes. El pasado, son la piedra y la madera, materiales con los que no tenemos ya nada que decir; el porvenir está en el hierro, el cobre y el acero. Y notemos, finalmente, que las obras de esta arquitectura moderna ofrecen la misma lógica constructiva; igual razonamiento de sus formas que el mejor templo griego y la catedral gótica más pura, y que como éstos, son obras colectivas cuyos autores permanecen en el anónimo”¹³.

El otro ideal que propone Torres Balbás es “la redención de los parias, de los miserables, el derecho de todo ser humano a alcanzar una vida en la que, libre de la miseria y de la injusticia, pueda disfrutar de los goces y tormentos de la inteligencia y del arte. Ideal más abstracto que el primero no ha alcanzado aún su interpretación

en formas arquitectónicas. Tal vez pasen siglos de luchas y transformaciones antes de conseguirlo; no olvidemos que el cristianismo, por ejemplo, tardó centenares de años en lograr su acabada representación arquitectónica”¹⁴. Este ideal llegará con el tiempo y, desde su pensamiento cercano al socialismo, dice: “Derrúmbase la burguesía después de la Gran Guerra, así como la aristocracia cayó ante la Revolución francesa; el régimen económico del mundo comienza a transformarse radicalmente; una moral audaz, más de acuerdo con los sanos instintos naturales, empieza a presentirse; el pensamiento humano ahonda cada día con mayor independencia en las interrogaciones eternas de la vida”¹⁵. Nótese la concepción laicista de la existencia que tenía Torres Balbás, próxima a la ideología que aprendió en la Institución Libre de Enseñanza, de una moral natural arreligiosa y un igualitarismo impulsado desde unas minorías elitistas, que se vieron superadas en la catarsis de 1936. Este segundo ideal de la “redención de los parias”, está más en el deseo que en la realidad, y en ese momento, quizás Torres Balbás, esté pensando en la reciente revolución rusa de 1917, de la que todavía, en 1919, conocía muy poco y de cuyos terribles resultados se están liberando ahora muchas naciones. En el artículo “Utopías y divagaciones”, que luego comentaremos, Torres Balbás se hará eco de la revolución rusa.

1.2. Utopías y divagaciones

En Abril de 1920 Torres Balbás escribió este importante artículo en *Arquitectura*. en el que, en cierta forma, desarrolla las ideas expuestas en el artículo anterior. El título expresa muy bien las intenciones del artículo, pues son unas reflexiones sobre diversos temas en los que está presente la fina intuición de su autor que otea todo lo nuevo, basándose en su erudición y en una información bastante amplia de las nuevas ideas que en Europa se producen.

La primera parte del artículo es una llamada a la arquitectura “sintética y sencilla”. Comienza diciendo que “los días en que vivimos son de lo más trágicos y accidentados por que ha pasado la humanidad” después de los años de guerra mundial, con millones de muertos en los campos de batalla, y las “revoluciones que van transformando por completo la vida social”. Torres Balbás se está refiriendo a la revolución rusa que tantas expectativas estaba causando en esos momentos. Estos acontecimientos “han preparado nuestros espíritus para amar la sencillez, la concisión y la naturalidad. En las formas serenas y sintéticas buscamos un descanso a la vida febril y rápida, pródiga en frecuentes transformaciones”¹⁶. Esta llamada a la sen-

cillez en la arquitectura está presente en toda la trayectoria de Torres Balbás, el motivo aducido en esta ocasión no deja de ser circunstancial o si se quiere uno más del repertorio. Lo que verdaderamente le preocupa es la nueva significación de una arquitectura moderna basada en términos de la arquitectura popular, no de pande-reta sino para el pueblo, por eso dice: “Nunca aparece tan repetidamente en el arte el tema pastoril e idílico como cuando los hombres se sienten rodeados de un ambiente de tragedia”.

Esa arquitectura “sintética y sencilla” de la que habla Torres Balbás es además la consecuencia de la madurez de la sociedad: “Surge entonces, como la fórmula suprema del arte, la simplificación a que llegan las sociedades adultas y los hombres ya logrados siguiendo la trayectoria de lo complejo a lo simple”¹⁷. Con estas palabras Torres Balbás demuestra conocer las ideas de Loos, expresadas en 1908 en su famoso artículo “Ornamento y delito”, en el que mantenía que la arquitectura y las artes aplicadas deben prescindir de cualquier ornamento, considerado un residuo de “costumbres bárbaras”. Son también razones para la simplificación la economía y la rapidez en la construcción. “Las generaciones próximas, dice Torres Balbás, ... vivirán entre edificios sencillos y serenos, de puras líneas arquitectónicas”. Está expresando en estos momentos cómo serán los futuros edificios desprovistos de toda decoración cuyo único y verdadero valor será su “línea arquitectónica”.

Torres Balbás adolece, para expresar sus ideas, del vocabulario que puso en circulación el Movimiento Moderno, por ello es necesario hacer la correspondiente transcripción para así valorar mejor la modernidad de sus ideas. Sin embargo Torres Balbás es pesimista ante los resultados de esta arquitectura llevada a sus últimas consecuencias: “Una arquitectura así orientada llegará a convertirse en un arte puramente intelectual, frío y seco, sin vida y sin emoción, razonador, en vez de un puro encanto de los sentidos, como con frecuencia ha sido”¹⁸. Parece que está intuyendo la crisis del Estilo Internacional y las experiencias postmodernas y llevado de un cierto determinismo dice: “Siguiendo una ley eterna, aparecerá entonces una arquitectura sensual y mórbida, llena de fantasía, con las líneas onduladas de la naturaleza y con su rica policromía”.

Pasa Torres Balbás a reflexionar sobre otro tema de interés que es la preocupación por la originalidad. Esta preocupación no existía en otras épocas, cuando los artistas “trabajaban bajo la dirección de su maestro, tratando de imitarle”. Ahora, en cambio, se trabaja con la preocupación de hacer “algo nuevo, buscando ávida-

mente una modalidad no ensayada de arte, no pensando en la perfección presente, complacidos en su labor diaria, sino tentados por un remoto porvenir en el que se les aparecen la gloria y la inmortalidad. Y esa originalidad huye del que la persigue y se entrega al que no la pretende”. Sin embargo esta pretensión, aunque actual, no es moderna, ya lo decía Loos “guárdate de ser original”.

En este momento “la vida actual parece, en muchos aspectos orientarse más hacia la edad media que hacia el renacimiento. Los artistas de tiempos futuros, como los de aquella, tal vez trabajen anónimamente á beneficio de una obra social, en gremios, en sindicatos, dirigiendo sus esfuerzos en un mismo sentido. Si se logra entonces que todos esos artistas sientan el amor de su tarea y solamente por él trabajen, se habrá dado un paso inmenso hacia la formación de un arte nuevo, representativo de la sociedad futura”¹⁹. Torres Balbás vuelve a la idea expuesta en su artículo anterior de que “la arquitectura es la menos individual de todas las artes; cuanto más colectiva sea su gestación, más ganará en extensión y universalidad”²⁰. Da la impresión –como apunta el profesor Sambricio– que Torres Balbás pretende, con estos escritos, difundir los “puntos fundamentales del Consejo de los Trabajadores para el Arte”²¹.

El tercer tema que trata Torres Balbás es sobre el peso de la tradición clásica y sus principios orientadores. “Es difícil hoy día emanciparse de principios tan secularmente seguidos, como son: el de la simetría, el de la correspondencia de huecos en el alzado en las distintas plantas, el de la igualdad de esos vanos exteriores en una misma planta y parte del edificio... Casi todos ellos han sido respetados por las arquitecturas más distantes del clasicismo y por las que más presumían de renovadoras. Educados en esa estética tradicional, nos repugnan los edificios que la infringen”²². Baste recordar al respecto como los renovadores de la Secesión seguían los esquemas wagnerianos de simplificación del repertorio tradicional y como su arquitectura no supuso una ruptura total con los principios clásicos.

“Es hora ya –continúa diciendo– de ensayar nuevas disposiciones, de ensanchar los límites entre los que se mueven las formas arquitectónicas. Es hora ya de iniciar en nuestro arte una verdadera estética romántica, que pueda ser fecunda en consecuencias y que no consistirá en adoptar formas raras y disposiciones extravagantes, sino en alterar la ordenación de las actuales”²³. Conviene aclarar qué significado da Torres Balbás al término romántico; él mismo lo explica en la nota a pié de página del artículo. Con este término quiere expresar la irrupción de la realidad en el arte. Según esto, y a la luz de sus escritos, podríamos decir que para él la reali-

dad está definida en los ideales que proponía: “el progreso humano continuo”, que produce las nuevas ideas, la nueva moral, los nuevos materiales, la técnica moderna... ; y la “redención de los parias”, o la repercusión de esos nuevos supuestos en lo social y en lo político. Ambos ideales influirán en la arquitectura. Así técnica o progreso humano y realidad política o social, con lo que significan en todo su contenido ambos conceptos, serán los principios de la nueva estética.

Por último Torres Balbás sueña con la ciudad futura: “lejana y borrosa, en el horizonte de las ideas que serán realidades en un mañana tal vez más próximo de lo que creemos, se nos aparece la silueta de la ciudad futura, con cúpulas bulbosas y torres extrañas de un ornamentalismo nórdico, reminiscencias de esa fecunda y lejana Rusia que hoy es la preocupación de tantos espíritus”²⁴. Torres Balbás supone la influencia que la revolución marxista tendrá en Rusia como así fue hasta la llegada de Stalin. “Una transformación social tan honda como la que se inicia –dice– irá renovando las distintas formas de la civilización, y entre ellas, la arquitectura”. Sin embargo aunque el arte sigue o es reflejo del pensamiento de una época, sus evoluciones “son generalmente más lentas que las ideológicas y no siguen ambas una marcha paralela”. Por eso suponiendo una revolución social como la rusa, “las nuevas normas sociales –dice Torres Balbás– se dictarán aún durante mucho tiempo desde edificios construidos con las estructuras del régimen burgués”²⁵.

Para terminar, Torres Balbás ejerciendo un poco de visionario como en el resto del artículo, habla de nuevo de sus dos ideales: “Nuestra fe en la marcha progresiva de la humanidad, nos hace ver en el porvenir una arquitectura que será cada vez, dentro de formas simples, de más complejidad y diferenciación. Pero si el mejoramiento de los parias, de los que hoy sufren y padecen en la miseria y en la injusticia, exigiere del día de mañana la formación de una ciudad uniforme y monótona en la que todo el mundo tuviera un albergue higiénico y cómodo, habría que aceptar la fórmula arquitectónica que la nueva vida nos aportaba, y tratar de expresar con ella constructivamente el ideal de las muchedumbres redimidas”²⁶.

Acierta una vez más Torres Balbás en sus previsiones: “formas simples” en una arquitectura “compleja y diferenciada”. Las nuevas tecnologías y necesidades sociales generan programas urbanos mucho más complejos. La idea de la felicidad de las masas, que nuestro arqueólogo expone, producirá radicales transformaciones urbanas de carácter igualitario, en perjuicio de la estética de la ciudad, o si se quiere del tipismo. Aquí es donde encontramos a Torres Balbás considerado todavía como precursor y no como perteneciente a la vanguardia “Y de vez en vez, las gen-

tes de espíritu viejo, educadas en una estética antigua, atraídas tal vez por el espíritu nuevo, pero sintiendo el amor de la pretérita lejanía, iríamos a los rincones apartados que quedasen entonces a contemplar una arquitectura rudimentaria y primitiva, ignorante de sí misma, como la de nuestras pobres aldeas actuales”²⁷.

Terminamos el comentario de este artículo hablando de Unamuno al cual nos referimos con profusión al hablar del concepto de Torres Balbás acerca de la tradición y el casticismo. Cuando Torres Balbás habla del “progreso humano continuo” y de la “redención de los parias”, de alguna manera tiene presente el concepto unamuniano de intrahistoria, que ya quedó explicado anteriormente. La intrahistoria la forman “los millones de hombres sin historia que hacen su labor cotidiana y son ignorados y ellos mismos son ignorantes de sí, esos hombres forman la sustancia del progreso”²⁸

1.3. Tras de una nueva arquitectura

Torres Balbás escribe en Agosto de 1923, la crítica del libro de Le Corbusier: *Vers Une Architecture* publicado en París en 1923. Este texto sirve de ejemplo para manifestar el conocimiento que tenía de las nuevas ideas sobre la arquitectura. Torres Balbás hace una crítica mordaz al estilo literario y pone serios reparos a la teoría del autor francés. Los comentarios que hace al respecto son sutiles y demuestran la profundidad y erudición de su espíritu. Torres Balbás dice que Le Corbusier-Saugnier es uno de los teóricos de una “estética constructiva modernísima”, y además es autor de “varias obras atrevidas” de arquitectura. Junto a “Tony Garnier representa actualmente en Francia la corriente arquitectónica más avanzada”.

Comienza el comentario del libro por su forma literaria con la que no está de acuerdo. No puede estarlo porque, aunque es un hombre con inquietudes de vanguardia, es, ante todo, un espíritu culto y refinado. Sus propios escritos, construidos en un estilo sencillo y elegante a la vez, muestran su personalidad erudita lejana al mesianismo de Le Corbusier. *Vers Une Architecture*, dice Torres Balbás, está “escrito en tono mitad de proclama, mitad de libelo, con cierta petulancia de mediano gusto y un dogmatismo intransigente y antipático, es todo menos una de esas sutiles obras galas ricas en ponderación, gracia, medida y equilibrio. Pero hay que disculpar un poco esas cualidades en quien sale en plan de pelea, armado de todas armas y creyéndose un feroz revolucionario, aunque diste bastante de serlo”²⁹. Son significativas estas palabras de Torres Balbás, porque él es de los primeros en desmitificar a Le Corbusier, incluso antes de ser mito.

Se da cuenta de que Le Corbusier, a pesar de todo, es tributario de su formación académica. “Pretende arrastrarnos –dice– hacia un arte futuro y, sin embargo, Le Corbusier-Saugnier, a su pesar, no logra sacudirse, como buen francés, el polvo de la tradición. Tras de ideas que quieren ser audaces y sugerencias arquitectónicas que presumen de heterodoxia, aparece el respeto a la antigüedad, a las obras del pasado, y el sometimiento completo a casi todos los principios de teoría arquitectónica que le enseñaron un día como artículos de fe en la Escuela de Bellas Artes, de cuyas enseñanzas abomina”³⁰.

Torres Balbás al comentar el capítulo del libro de Le Corbusier, en el que este expone que la arquitectura debe someterse al control de los trazados geométricos reguladores, dice: “Hay un capítulo singularmente en defensa de la vieja teoría– francesa y académica– de proporcionar las plantas y alzados por medio de relaciones y figuras geométricas, de lo más endeble de la obra, ya que en él no queda probado lo que pretende el autor, con grandes aspavientos, demostrar: La utilización de tales procedimientos en las épocas pasadas y su bondad para la presente”³¹. Lo que está pretendiendo Le Corbusier, y parece que lo intuye Torres Balbás, es introducir en la cultura internacional moderna parte de los valores de la tradición francesa.

A continuación comenta “una de las ideas centrales de la obra”, la nueva arquitectura puede admirarse ya en los barcos, aeroplanos y automóviles. Esta idea resulta “familiar para los lectores de esta revista, pues ha sido sostenido repetidamente en sus páginas”. Sin duda se está refiriendo, entre otras cosas, al artículo que él publicó en 1919 en el que exponía la misma idea³². Parfraseando a Le Corbusier dice: “Todas las construcciones que hoy levantamos los arquitectos no son realmente arquitectura; las gentes que reclaman un estilo moderno están ciegas; no saben verle, pues existe con caracteres tan marcados y de tal grandiosidad como pocas veces se ha producido. Esa arquitectura, ese estilo de nuestra agitada vida moderna, es el de las grandes fábricas, de los silos gigantescos, de los barcos de miles de toneladas, de los automóviles, de los aviones, de los hangares de dirigibles, de las enormes máquinas de ferrocarril, de los puentes colosales, de las turbinas, de las grúas y los transbordadores; es decir, es el estilo potente y misterioso de las creaciones mecánicas de los días presentes”³³.

Es ésta una época de contrastes, viene a decir Torres Balbás, porque a pesar del gran avance de la técnica y esbozada ya la arquitectura del futuro en sus producciones: barcos, aviones, automóviles...; los arquitectos “no hacíamos más que

repetir las fórmulas, desprovistas de espíritu, del pasado”. La arquitectura parece haber escapado de las manos de los arquitectos sin apenas darse cuenta de ello. De hecho, “al comparar la estética arquitectónica actual con la de hace ochenta años, notaremos la escasa distancia que entre ellas media, cuando en muchos otros ordenes de la actividad humana esos ocho decenios suponen un inmenso recorrido”³⁴. En la vivienda es donde se pone de relieve esa disociación entre el presente y el pasado. “Con pequeñas diferencias, nuestras casas parecense a las medievales, y aún a las romanas; no se han transformado desde hace siglos. Exteriormente, no sólo en líneas generales permanecen inalterables, sino que con frecuente periodicidad tratan de plagiar el pasado. Y por dentro, más que viviendas de hombres modernos, parecen almacenes de muebles dispuestos para alojar a las gentes lo más incómodamente posible”³⁵.

Sin embargo, sólo ve un cambio en la vivienda si previamente cambian las costumbres de la sociedad. Por eso la necesidad de modernizar el concepto de vivienda, le hace pensar si “esa necesidad de que nos habla Le Corbusier-Saunier de armonizar la vivienda arcaica con la vida actual, ¿no será un tanto ficticia? ¿Es que el hombre moderno, con las mismas pasiones, con idénticos impulsos vitales que hace mil o dos mil años, necesita, para guarecerse, un techo tan distinto del de su antecesor remoto? La esencia de la vida familiar es bastante antigua, y ella informa toda la disposición del hogar; mientras no cambie por completo, es poco probable que, por vertiginoso que sea el progreso mecánico, la casa-habitación sufra una radical transformación en sus líneas generales”³⁶. Torres Balbás a pesar de poner en duda un posible cambio tipológico en las viviendas si no cambia la estructura y costumbres familiares, no oculta el gusto por la imagen gráfica de las viviendas que presenta de Le Corbusier como el grabado de la casa *Citrohan*³⁷.

Insiste una vez más Torres Balbás sobre la crisis de la arquitectura actual que permanece al margen de las necesidades y de la vida moderna y que ha quedado estancada varios siglos de retraso. La arquitectura moderna, dice, “no tiene nada que ver con los estilos: Es cuestión simplemente de plantas, superficies y volúmenes”³⁸. Estamos ante una afirmación importantísima de Torres Balbás que recoge de Le Corbusier cuando propone “tres sugerencias a los señores arquitectos: volúmenes simples, superficies definidas mediante las líneas directrices de los volúmenes, la planta como principio generador”³⁹.

El estilo ha de quedar al margen en la composición del edificio, ya no debe preocupar en cual se habrá de proyectar; son nuevos los términos que han de mane-

jarse: la planta, la superficie y el volumen. “Por ignorarlo, nuestras construcciones producen una impresión tan grande de monotonía y repetición. En efecto, tan solo variamos en ellas el detalle, es decir, lo más accidental de la arquitectura, y así las calles de las ciudades contemporáneas parecen todas idénticas, e idénticamente feas y monótonas. Las ménsulas, los guardapolvos de puertas y ventanas, las cornisas, las cresterías, las arquivoltas, todos esos elementos que nos complacemos en dibujar en nuestros proyectos, pensando al hacerlo que realizamos una obra de arte, todo eso es lo que el que circula por la calle, cada día más rápidamente, no ve, no puede ver nunca, y en cambio, la silueta general del edificio, los contrastes de luz y sombra, el juego de huecos y macizos, el volumen, que el lo único que puede percibirse, de eso no hacemos caso ni le damos valor alguno al dibujar nuestros proyectos”⁴⁰.

También está de acuerdo con Le Corbusier en la crítica de la arquitectura actual, dice que “es lo mejor de su obra, aunque no falten en ella puerilidades. Tal, el decir que San Pedro de Roma y la Villa Médicis son el cáncer de la arquitectura francesa, como si un espíritu avisado no pudiera en Roma, lo mismo que en París o Nueva York, deducir del pasado sus grandes enseñanzas vitales, sin intentar resucitarle. No; no es la educación clásica la que nos hace tributarios o plagiarios, en el peor sentido de la palabra, de la antigüedad: Con formación clásica o sin ella, si carecemos de orientación moderna y sana, no lograremos hacer en arquitectura nada vital”⁴¹.

Las soluciones que propone Le Corbusier para llegar a conseguir una arquitectura moderna, según Torres Balbás, “pecan de inconsistencia”. La principal de estas soluciones es la repetición de los tipos, la construcción en serie de todos los elementos y de los edificios. Así es como se produjo, según Le Corbusier, el Partenón y en nuestros días los últimos modelos de automóviles. Pero –se pregunta Torres Balbás, atacando el estilo de divulgación periodística de Le Corbusier que a veces carecía de rigor– ¿qué otra cosa hacemos ahora, sino repetir millares de tipos análogos de edificios? Las casas por ejemplo, ¿no vienen a ser casi idénticas en Madrid, París o Roma? Y, sin embargo, parece que no hemos conseguido todavía crear nuestro Partenón de viviendas de vecinos”⁴². Torres Balbás no comprende lo que significa la construcción en serie que no debe confundirse con la repetición mimética de ménsulas, cornisas o cresterías de estilos pasados. Enrique Colás en su artículo “Hacia la nueva estética. Las casas de hormigón colado”, publicado en *Arquitectura* en Octubre de 1919 entiende mucho mejor la estandarización de elementos y su utilización en los proyectos de viviendas.

Le llama poderosamente la atención, como decíamos más arriba, los grabados que presentaba Le Corbusier en su libro. Reproduce en *Arquitectura* además de las casas *Citrohan*, dibujos de 1922 correspondientes a su primer proyecto de ciudad ideal: *une ville contemporaine* de tres millones de habitantes. Reproduce de este proyecto los grandes rascacielos cruciformes y un inmueble-villas de ciento veinte viviendas superpuestas germen de las futuras *unités d'habitation*. A Torres Balbás estas realizaciones le parecen utópicas y dice: “Tal vez, en un día no lejano, se realicen en parte estas utopías sobre las ciudades futuras. Tal vez entonces las gentes vivan en casas-torres de más de cuarenta pisos, sujetos a la tiranía de ascensores, teléfonos, ventiladores, aparatos de calefacción y de radiotelegrafía, etc, etc⁴³”

Torres Balbás intuye los problemas de la gran ciudad y acaba su artículo de forma parecida a como concluía su anterior trabajo “Utopías y divagaciones”, con una resignación impotente al triunfo de la técnica y del progreso que, aunque servía para que la gente viviese mejor, desde el punto de vista de las necesidades primarias, tenía la contrapartida de la masificación impersonal del individuo. “Y tal vez entonces también, en sus oficinas mecanizadas, entre la complicación de sus vidas vertiginosas, esas gentes, en un raro y breve momento en el que puedan dejar en libertad la imaginación, evoquen melancólicamente un rincón lejano y escondido, ignorado de la rotación velocísima de la vida ciudadana, en el cual el hombre tenga lugar y calma para interrogarse a sí mismo sintiéndose vivir”.

Termina su crítica al libro de Le Corbusier diciendo: “Arquitectura o Revolución: Tal es el dilema infantil con que termina este libro, mediocre y viejo como literatura, flojo en el razonamiento, desordenado y lleno de grabados muy interesantes”. Aunque quizás sea más justo lo que decía al principio del artículo: “este libro, desordenado y falto de unidad, en el cual el argumento gráfico alcanza tanto valor como el escrito, tiene la gran virtud de suscitar en grado máximo el diálogo y la controversia, y por ello es más útil que cualquiera otra obra cuyo perfecto arte y proporción captara desde el primer momento nuestro aplauso incondicional⁴⁴”.

1.4. Otros escritos

En este epígrafe comentaremos tres artículos menores de Torres Balbás. El primero, escrito en Julio de 1920, está firmado solo con la inicial T. y lleva por título: *Arquitectura Española Contemporánea: Proyecto de Instituto para Salamanca*. En la introducción al comentario del Proyecto de Instituto para Salamanca, reflexiona

sobre el carácter de los edificios oficiales que pasarán de la ampulosidad a la sencillez según el Estado vaya perdiendo su carácter absoluto y providencialista. “Al variar el ambiente social y la concepción del Estado, habrá de irse modificando el aspecto de los edificios que para sus necesidades se levanten. A las antiguas construcciones enfáticas y ampulosas, como pregonando la soberanía indiscutible de tal Estado, sucederán otras prácticas y sencillas... Un ministerio no será en el porvenir más que una oficina bien dispuesta, ni alegorías ni atributos, una Casa de Correos no pretenderá ser un monumento al genio de las comunicaciones; una facultad universitaria se aproximará más bien a una fábrica que a un edificio de pretensiones decorativas con cuádrigas y frontones llenos de esmaltes”⁴⁵. No cabe duda que estamos ante un texto muy moderno de Torres Balbás en el que nos propone los supuestos de funcionalidad como únicos términos en la composición de los edificios oficiales. Plantea el nuevo sentido que debe tener la arquitectura en la nueva sociedad moderna, donde los edificios que siempre han sido considerados representativos dejan de tener un carácter intangible.

El segundo artículo que traemos a colación es el que escribió (Torres Balbás) comentando proyectos de Eugenio Fernández Quintanilla. Se publicó en Noviembre de 1924 con el título de *Arquitectura Española Contemporánea*. Aunque dicho



E. Fernández Quintanilla: Proyecto de Hotel Escuela de niños, 1924.

autor es montañés no sigue las líneas marcadas por Rucabado en lo que la gente entiende por arquitectura montañesa que es lo que se lleva en este momento. Torres Balbás dice que Fernández Quintanilla es un arquitecto montañés que no sigue la “fórmula extraída por Rucabado de las casonas de los siglos XVII y XVIII, con tal acumulación de detalles que suele producir en sus obras excesivo recargamiento”. Y sin embargo, a Fernández Quintanilla, se le debe considerar “por su raza, por su

formación y por su espíritu, como un arquitecto profundamente montañés”, ya que ha sabido superar el fácil montañismo herencia de los dictados de Rucabado. Fernández Quintanilla es considerado por Torres Balbás como precursor de las tendencias modernas de la arquitectura “hacia los ideales de austeridad, equilibrio, y armonía”.

Para Torres Balbás los proyectos y construcciones de Fernández Quintanilla “parecen de una pieza, como tallados en un enorme bloque de piedra, fáciles y espontáneos. En ellos no suele observarse detalle alguno del cual pueda prescindirse: Todos los que hay son necesarios y precisos”⁴⁶. No ocurre lo mismo con la mayoría de las edificios proyectados por las últimas generaciones de arquitectos. La moda arquitectónica imperante en ese momento es la de un “fácil casticismo externo y pegadizo hecho a base de unos cuantos detalles. Sus seguidores, cada día más numerosos, tienen una visión arquitectónica fragmentaria. Los edificios que proyectan parecen hechos para lucir un alero, unas rejas o unos detalles de escasa importancia”⁴⁷. Concebir la arquitectura en términos de fachada tiene el riesgo, que denuncia Torres Balbás, del detalle innecesario que forma parte de la planitud. Por ello, dice nuestro autor, será necesario seguir insistiendo en que las construcciones arquitectónicas tienen tres dimensiones. “Tal vez fuera medida muy conveniente obligar a los alumnos de nuestras escuelas a hacer los croquis en perspectiva para que tuvieran presente la condición primordial del volumen en toda obra arquitectónica, o aún mejor, pequeños modelos de barro o escayola”⁴⁸.

Termina su artículo Torres Balbás condenando por enésima vez la arquitectura de “cita arqueológica”, que ha producido un triste espectáculo en los barrios nuevos de nuestras ciudades. La operación de estos arquitectos arqueológicos ha consistido en sustituir por completo los “lugares comunes arquitectónicos ... de los que tanto abominábamos en nuestros años escolares”, por otros “extraídos del rico caudal de nuestro pasado artístico. ¡Pero extraídos, muchos de ellos, con qué ignorancia de su valor arquitectónico, con que audacia tan irrespetuosa! Son verdaderas caricaturas. Y la arquitectura hecha a base de aquellos, obra deleznable de la que ya —y cuenta con muy pocos años de vida— apartamos los ojos con cansancio en busca angustiada de una construcción tranquila, serena, independiente de las pasajeras modas”⁴⁹.

El tercer artículo y último que comentamos lleva por título *El nuevo puente de Toledo* publicado en Julio de 1925. Aprovecha Torres Balbás para referirse a su tema preferido: La conservación del patrimonio monumental. Toledo es sin duda la

mejor ciudad para ello; estando necesitada de un plan coherente de rehabilitación. Se pregunta porqué, antes de plantear la construcción de un nuevo puente, no se estudia un plan de ensanche de la ciudad (recuérdese al respecto que en Holanda es obligatorio desde 1901 un plan de ensanche para municipios de más de 10.000 habitantes, mientras que en España, dice Torres Balbás, se ha adaptado esta disposición recientemente). Como siempre en España todo está bajo la improvisación y lo que debía ser lo primero, el estudio del plan de ensanche, (para luego construir el puente que comunique con la ciudad antigua) no se considera y se construye el puente.

Propone el ensanche de la ciudad hacia la Vega, y la construcción del nuevo puente no junto al de Alcántara, sino próximo al ensanche. Si el nuevo puente se construye junto al de Alcántara, se deteriorará el paisaje urbano característico de la ciudad histórica. Si las autoridades se empeñan en construirlo entonces en nombre de los que aman Toledo dice: “Queremos para Toledo un puente moderno, un puente que sea obra representativa de nuestros días y no un “pastiche” más. Queremos un puente ingenieril, un arco o viga de cemento armado, sin masa casi, que sea como un línea tendida sobre el cauce del río. Nada de cerámicas ni hierros artísticos, nada de remedar inhábilmente formas antiguas desaparecidas hace siglos ni de resucitar los llamados estilos históricos. Siguiendo la lección del pasado, hagamos una obra actual, modernísima, en la seguridad de que será la que menos desarmonice el lugar”⁵⁰. En este texto recuerda conceptos ya explicados en anteriores artículos como es el que la nueva arquitectura ya está presente en las realizaciones de los ingenieros: barcos, aviones, puentes, automóviles...

Torres Balbás recoge, para apoyar su argumentación, unas frases de un artículo de Modesto López Otero publicado en el Sol: “Quien lo proyecte (el puente nuevo de Toledo) tiene que huir de todo propósito de emparejar morganáticamente el arte con la ciencia, ni de adornar el cálculo con la fantasía, ni de buscar consejos decorativos, ni socorros cerámicos, ni pensar en otra cosa que disponer la viga o el arco del modo más inadvertido posible, sin otra finalidad estética que la que pueda tener un poste de telégrafo o un soporte de línea eléctrica. El “cálculo hecho sólido sin ninguna otra aspiración vanidosa”⁵¹.

Estos dos textos son primicias de lo que más tarde sería una de las tendencias de restauración o edificación de nueva planta en ciudades históricas: La mejor forma de respetar la historia es no repetirla miméticamente sino hacer edificios con los medios actuales y con un diseño aséptico y neutro. Contrasta con Torres Balbás

y López Otero la opinión del entonces director de la Escuela de Ingenieros de Caminos. Este señor se muestra partidario de que, después de proyectado el puente de hormigón, sea realzado por la ornamentación a base de elementos carámicos como si la estructura no tuviera valor estético por sí misma. Torres Balbás dice que al respecto que “las estructuras modernas suelen poseer suficiente belleza en sí mismas, sin necesidad de añadido alguno, y que, al tratar de hacerlas artísticas es cuando se las desfigura y ridiculiza”⁵².

Concluido el análisis sobre el pensamiento de Torres Balbás, pasamos revista a los arquitectos que, a nuestro juicio, contribuyen con él a la renovación de la arquitectura en España. Nos referimos a aquellos que, desde el pretérito, supieron atisbar ciertos aspectos del porvenir. Dejamos para más adelante a otros arquitectos, como los componentes de la Generación de 1925, que trataron de culminar el cambio aunque con resultados más cercanos a lo formal que a lo esencial.

2. Enrique Colás Hontán: *Hacia la nueva estética*

En Octubre de 1919, siendo todavía alumno de la Escuela de Arquitectura, Enrique Colás Hontán publica un interesante artículo titulado *Hacia la nueva estética: Las casas de hormigón colado*. Este artículo tiene una clara visión de futuro y es un texto a tener en cuenta en la historiografía de estos años. Según él, la estética del futuro, la nueva imagen de los edificios y de la ciudad será consecuencia de la economía de la construcción, de la sencillez de planteamientos, de los nuevos materiales y de su tecnología propia, así como de la función que desempeñen. Impostas, columnas, dinteles, pináculos ... todas las formas antiguas no tendrán sentido con los nuevos materiales, la lógica constructiva presidirá el proyecto. Estos planteamientos son especialmente claros en el caso de la vivienda barata donde la finalidad y la economía priman sobre cualquier otra cosa.

Al principio del artículo, Colás se pregunta: “¿Cuál será, pues, la forma arquitectónica del mañana, y cuál será la estética de la ciudad futura?”. A sí mismo se da la contestación: “La forma arquitectónica será *verdadera*; como la columna de cartón en la falsa anécdota de Juan de Herrera, caerán las columnas postizas, las ménsulas de escayola que cubren viguetas de hierro, los pináculos huecos, los dinteles kilométricos... Pero esta evolución hacia la nueva belleza será lenta y trabajosa, porque pesa sobre la arquitectura toda la gloriosa historia de la construcción en

piedra, pero ello será, y entonces habremos llegado a la nueva forma *verdadera* y bella”⁵³. Forma *verdadera* es para Colás la desprovista de lo superfluo a la que también podríamos llamar sincera. Que lejanas están estas manifestaciones, escritas en 1919, a las de Rucabado de 1917, en su ensayo *La Tradición en la Arquitectura*, que recoge la polémica sobre la “arquitectura nacional” surgida en el Congreso de Arquitectos de San Sebastián.

La evolución hacia la nueva belleza que producirá la forma *verdadera* sera por dos razones: por una necesidad moral y por una causa práctica que la determina. Esta causa es la “crisis de la vivienda barata”, que es una necesidad perentoria, “que ha de depurar la arquitectura, que ha de renovarla, que ha de embellecerla y que ha de darle una fisonomía moderna”⁵⁴. Esta crisis está originada en Europa y en España por los mismos motivos, entre los que cita: “El alza en el costo de los materiales y de la vida en general, la reconstrucción de las ciudades arrasadas por la reciente guerra europea, las nuevas exigencias de la vida moderna y la necesidad de proporcionar vivienda a las clases menos favorecidas de la sociedad”. Estas nuevas necesidades plantean al arquitecto problemas “bien distintos de aquellos en que se podía construir un Monasterio del Escorial”. El problema de la vivienda barata es, para Colás, “principalmente, un problema de simplificación de forma, de supresión de ornamentación y de rapidez en la ejecución; y además, en él, no ha de olvidar el arquitecto que su profesión es un arte cuyo fin primordial es la expresión de la belleza; y así, la necesidad de conseguirla de una manera simple y sumaria con el empleo acertado de los materiales necesarios en la construcción, le hará ser modernísimo en su concepción”⁵⁵.

Las nuevas necesidades sociales que supone la creación de inmensos barrios para alojar a las clases marginales revolucionarán de tal modo la arquitectura que, según Colás, serán su motor de evolución. Colás muestra una notable visión de futuro y una conexión conceptual con lo que, al mismo tiempo, están diciendo las vanguardias progresistas europeas. “Podemos, pues afirmar, –dice Colás– que el barrio obrero será la obra arquitectónica del siglo, bien distinta de otras pomposas que no pasan de ser magnas colecciones de restos arqueológicos”. Como dándose cuenta de haber ido demasiado lejos en sus afirmaciones, Colás da un salto hacia atrás para conectar con la tradición y dice: “Pero el arquitecto moderno no puede ignorar el arte pretérito, sino que, conocedor de toda la tradición arquitectónica, y de todas las bellezas pasadas, ha de depurarlas, con alma de artista, para crear la síntesis de la obra bella, de la nueva línea bella, que ha de complacer el espíritu fatigado del obrero durante su estancia en el hogar”⁵⁶.

Colás no es un hombre teórico y enseguida desciende a la práctica poniendo ejemplos para conseguir esa evolución hacia la nueva forma arquitectónica. Propone como interesantes los tipos de casas baratas construidos por el novísimo procedimiento del hormigón colado. Enuncia dos métodos: El primero debido al ingeniero holandés Harms, y el segundo al americano Small. Describe el sistema de encofrado, el vertido del hormigón y el prefabricado de elementos y dice que todo el proceso de construcción dura 14 días. Las viviendas de hormigón colado que resultan son de una “sobria, selecta y nueva belleza. Ellas han de satisfacer nuestros anhelos de verdadera estética, acaso porque están concebidas sin preocupación estética. Y son modernas, limitadas por su silueta acusadora de rectas y planos, y por la rapidez de su ejecución, llena de vértigo actual que rige a nuestra vida intensa; febril ejecución que aparece en las líneas del edificio en su carácter especial, en la ausencia de retoques y enlucidos, y en la carencia de guardapolvos, impostas y salientes; y aparece este carácter, sin perjudicar al de solidez y estabilidad, cosa natural en obra de ejecución rápida, pero de concepción madura: madurez en el pensamiento y rapidez en la acción, virtudes de nuestra época”⁵⁷. Colás valora las nuevas viviendas baratas de hormigón colado, no en términos de fachada, sino intentando comprender la influencia que el proceso de proyectar tendrá en toda la obra. No concibe la nueva arquitectura a partir de un estilo sino de la distribución en planta. “La belleza en la distribución de puertas y ventanas estriba en que aparecen sencillamente a la fachada como manifestación de la vida interior, expresada lógica y cuidadosamente en las plantas, en cuyo estudio reside, como es sabido, una de las principales fuentes de la economía”⁵⁸.

A continuación, intenta abordar el problema de la ornamentación de estas casas y propone que el color sea el elemento clave; en concreto plantea que los muros de hormigón sean pintados en “colores violentos: azul ultramar intenso o un violado fuerte”. El color podría resolver el difícil problema de la ornamentación de estas viviendas causado por la novedad de los procedimientos constructivos empleados. Al suprimir en la ejecución de la obra las hiladas horizontales, “se hace difícil —dice Colás— el empleo de impostas y elementos análogos con la base de la línea horizontal, y la construcción sin solución de continuidad no hace racional el empleo de salientes en esta clase de muros; poco; pues, ha de servir la aplicación de las formas de la arquitectura tradicional”⁵⁹.

Efectivamente se da cuenta de la imposibilidad de emplear la arquitectura tradicional, en cuanto al estilo y a la técnica constructiva, para resolver, a gran esca-

la, las urgentes necesidades de vivienda. Es imposible, por tanto, recurrir a viejas formas arqueológicas para ser empleadas en las nuevas técnicas constructivas del hormigón colado. Colás no acaba de comprender que las nuevas formas constructivas, que él llamaba *verdaderas*, además de no proceder de la tradición, tampoco las puede encontrar en ningún otro sitio, son resultado de la función y de la técnica. Dándose cuenta que la tradición no le suministra los elementos del lenguaje formal, piensa encontrarlos en la naturaleza, aunque entiende que será “bien difícil el encontrarlos desempeñando funciones análogas; acaso la consideración sobre las formas estratificadas de los terrenos sedimentarios era un camino a seguir, pero un difícil camino, pues sería labor verdaderamente genial la de crear, mediante el estudio del natural, formas adaptables a lo tan intelectualmente concebido”⁶⁰.

Enrique Colás en las citas anteriores se refería a la nueva estética funcional, producto de la técnica constructiva y de la función. Ahora parece que le traiciona su formación académica y habla del problema de ornamentación de estos edificios. Esto es una contradicción y no se da cuenta de ello, la ornamentación no es otra que la forma que resulte del proceso que él propone. Colás, al igual que otros arquitectos españoles proclives a la renovación de la arquitectura, no consigue desprenderse de su formación tradicional recibida en la Escuela. Sus intuiciones respecto a la sencillez, finalidad, economía, simplicidad, no maduran en una vanguardia como ocurre por ejemplo en los miembros de Bauhaus; son agostadas por una pretendida filiación con las formas antiguas mediante su estilización. Muchos de ellos repiten en las fachadas composiciones clásicas donde todos los elementos que intervienen se estilizan. Así, por ejemplo, las columnas corintias con fuste estriado, se transforman en fustes estilizados –incluso sin guardar la proporción–; y los capiteles con volutas pasan a formas elementales, que recuerdan las antiguas. Lo mismo ocurre con las cornisas, frontones, impostas... No son capaces de encontrar un nuevo lenguaje abstracto y sin filiación como hizo por ejemplo Theo Van Doesburg.

Termina su artículo preguntándose: ¿Como será pues, la ciudad del porvenir? A sí mismo se contesta con unas palabras proféticas: “Acaso quedarán las actuales como núcleo de las venideras, como centro de la administración, los trabajos y los negocios; quedarán rodeadas de las futuras barriadas, con las habitaciones, las viviendas, las de la nueva estética, llenas de sencillez, de verdad y de belleza. Entonces aparecerán los edificios de hoy con sus molduras y sus cresterías, con sus esculturas y sus ornamentos, con la misma extrañeza y la complicación que aparecen los antiguos templos indios en en medio de la floresta virgen; solo que esta flo-

resta será de chimeneas, cables y de anuncios, esos elementos que caracterizan tan típicamente la fisonomía de las ciudades fabriles, ya con sus líneas duras, ya con sus colores violentos. ¡Bello e inmenso mañana! Entonces, acaso parezcan dulces cuadros a lo Fra Angélico las locuras de Marinetti”⁶¹.

3. Tres artículos de Anasagasti

Teodoro de Anasagasti, asiduo colaborador de *Arquitectura y Construcción* y de *La Construcción Moderna*, publicó tres artículos en *Arquitectura* a los que nos vamos a referir. Sus escritos más significativos se publicaron en *La Construcción Moderna* de la que fue redactor y secretario. Esta revista dedicó mucha atención a sus avatares profesionales: Proyectos, escritos y premios. En 1906, publicó su proyecto de reválida en la Escuela de Arquitectura de Madrid y en 1909 el que le sirvió para obtener plaza de pensionado en Roma. Las colaboraciones de Anasagasti en *La Construcción Moderna* comenzaron en 1907 con su trabajo de redactor. Desde Roma escribió varios artículos sobre las casas baratas y sobre el IX Congreso de Arquitectos celebrado en esa ciudad en 1911. Después, como consecuencia del viaje que hizo en 1914 por varios países europeos, escribió sus “Notas de viaje”. A partir de 1918 inaugura una sección fija titulada “Acotaciones”. A partir de 1921, sus colaboraciones son menos asiduas. En 1925 escribe sendos artículos sobre la Exposición Internacional de Arte Decorativo de París en *Arquitectura* y en *La Construcción Moderna*. En 1932, funda *Anta*, “periódico decenal de Arquitectura”.

Los tres artículos que Anasagasti publica en *Arquitectura* no son significativos, si se comparan con el volumen total de sus escritos, por lo que no reflejan la totalidad de su pensamiento. Con estas premisas pasamos a analizar someramente esos trabajos. Los dos primeros artículos tienen una temática común: la topografía como parte esencial entre las variables a tener en cuenta en el proyecto del edificio. En el primer artículo escrito en Octubre de 1918 y titulado *Apropiación estética de la topografía*, aboga por respetar la naturaleza del terreno adaptándose a él, por lo que critica a los que no suelen utilizar la topografía del terreno como son los “urbanistas que a golpes de rectángulos y armados de reglas y escuadras bien rectas, imponen la cuadrícula o destrozan cuanto avista el antejo taquimétrico”⁶².

En su segundo artículo titulado *Juan de Herrera: ¡Reivindiquemos su fama!*, publicado en Junio de 1933, Anasagasti insiste sobre la misma idea: la necesidad de

adaptar lo formal de la arquitectura al lugar, para ello analiza El Escorial. No deja de asombrarnos que Anasagasti no entiende la fábrica del Escorial aunque la admire. Resultan sorprendentes los comentarios que hace acerca de sus fachadas: “Inmensas fachadas planas, demasiado planas y carcelarias, con interminables procesiones de huecos iguales, sin resaltes”⁶³. A Anasagasti le parece un error de Juan de Herrera no haber respetado la topografía original del lugar que es lo que da vida a un edificio: “Se negaba a la naturaleza su aportación maravillosa, no había apropiación estética de la topografía, y el edificio sin su intervención, forzosamente tenía que pecar más tarde de artificioso y seco, repugnando el ambiente circundante”⁶⁴. Querriéndolo o no, Anasagasti define claramente su pensamiento en contra de lo racional como esquema implantado a priori sobre un lugar con independencia de la topografía. Está conceptualmente lejos del racionalismo y del movimiento moderno, especialmente de Le Corbusier y sus grandes “unidades de habitación” que se implantan, con independencia del terreno, sobre pilotes.

Sin entrar en valoraciones, poco actuales, de considerar a todo lo “moderno” bueno, y malo a lo que no lo es como el historicismo, lo que está claro en Anasagasti, a la luz de estos textos, es su alejamiento mental con posiciones “modernas” aunque a la vez le separa un abismo de los supuestos de la arquitectura arqueológica. En estos términos podemos entender la siguiente frase en su análisis sobre El Escorial: “Surge forzosamente la construcción por el poder absoluto, conforme a un plan inmutable y rectilíneo, fijado con reglas y escuadras muy rectas en el papel, de espaldas a la realidad”⁶⁵. Continúa Anasagasti: “¡Otro sería el edificio si, levantado sin niveletas, se hubiera acomodado paulatinamente, echando raíces, por aquellos riscos! ... ¡Que soluciones pintorescas de escenografía en la repetición de sus masas y en sus siluetas; en la configuración de rocas y cantos, rampas, escalinatas extrañas, atrevidos arcos y puentes salvando barrancos y ornados por riachos...!”⁶⁶. Anasagasti no entiende la implantación de una idea formal, clara, rotunda. Herrera y Felipe II si que fueron modernos, se adelantaron siglos.

A Anasagasti, El Escorial le parece poco humano. Su idea de apropiación de la topografía la expone como buscando un resultado un tanto pintoresco: “En una palabra, de no haber sido inmutable el plan, hubiese surgido un cúmulo de soluciones, problemas y ordenes arquitectónicos, un arte mas humano que no estaba previsto en el Vitruvio, ni en los tratadistas italianos, ni en los apuntes... de Herrera, durante sus andanzas por el país del arte (Italia)”⁶⁷. A continuación dice una frase lapidaria y un tanto profética si se piensa en los resultados que ha tenido la difusión

del estilo internacional: “El exceso de regularidad y la preocupación de las alturas uniformes –tendencia a la forma cajón– suelen padecerla los profanos”⁶⁸.

El último artículo que escribió Anasagasti en *Arquitectura* fue en Mayo de 1924 y llevaba por título: *El Arte Moderno y la Exposición Internacional de Arte Decorativo*. Se trataba de una información sobre el certamen convocado en París para 1925. Como dijimos antes, escribió en 1925 otro artículo sobre el mismo tema en *La Construcción Moderna*. Comienza Anasagasti preguntándose por la finalidad y las ideas que han estado presentes en la convocatoria de ese gran certamen. Afirma que el móvil ha sido la necesidad sentida de “renovar la Arquitectura y los bellos oficios, obstinados desde hace muchísimo tiempo en copiar los estilos históricos”. Esta utilización de las formas del pasado se ha hecho “bajo el deseo –mejor diríamos pretexto– de continuar la evolución” y con esa adaptación de las formas antiguas a las necesidades actuales, “se han realizado innúmeras mixtificaciones”. Se ha llegado, por este procedimiento, a un sin sentido porque –dice Anasagasti– “es absurdo que habiendo cambiado de ideas y de gustos vivamos aún de precario y en ambientes que deprimen y son opuestos a ellos”.

Afirma que en esta Exposición sólo se admitirán obras originales y modernas, quedando excluidas las copias y los estilos pretéritos. Hace una descripción de los temas y dice que se dará “preferencia a los materiales modernos, hierro y cemento armado especialmente, para que éste no permanezca, como hasta ahora, en forma vergonzante, oculto en falsas estructuras”. Estos dos materiales constructivos, hierro y hormigón “se bastan para ser utilizados con felices resultados; pero sin hacerlos clásicos como unos, o medievales, buscando la adaptación en la arquitectura ojival, como quería un ilustre historiador de la arquitectura española”. La preocupación de Anasagasti por los nuevos materiales es clara, no solo en su utilización, también “intenta integrar los nuevos conceptos de la construcción en sus proyectos”⁶⁹.

Hay, según Anasagasti, otros dos objetivos que se cubrirán con la Exposición de París. El primero: “La educación del público y de no pocos artistas que está aún por hacer”. Padecemos todavía las consecuencias: “¡Aun nos dura el mal de boca del modernismo, y la gente de gusto, que no aprecia bueno nada del arte moderno, continúa mostrando preferencias por lo que es imitación y falsedad!”. El segundo de los objetivos es la mayor compenetración entre artistas y productores: “Unos y otros no se comprenden como debieran. Los primeros, dueños de las ideas, situados en el plano superior, sienten profundo desprecio hacía los industriales, y éstos, a su vez, temiendo que falte la acogida del público, tachan de fantásticos y utópicos a los cre-

adores. Unos y otros deben complementarse, y ninguna ocasión como la que le brinda la futura exposición en la capital de Francia para conocerse y estimarse⁷⁰. Anasagasti era partidario de la colaboración entre arquitectos e ingenieros porque pensaba que el arte moderno debería basarse en la “máquina” y en la industria.

En este artículo que escribió antes de celebrarse la Exposición en realidad lo que hace Anasagasti es expresar un deseo. Para juzgar su opinión de los resultados habría que acudir al artículo que publicó en *La Construcción Moderna*. Baste decir que le causó un gran impacto el Pabellón ruso diseñado por Melnicov: “Sus construcciones, hechas a última hora, con cuatro tablas pintadas de blanco, rojo y negro, son algo tan insólito y revolucionario como su psicología actual⁷¹.”

4. Los hermanos Gustavo y Roberto Fernández Balbuena

Comentamos en este epígrafe artículos de Gustavo y Roberto Fernández Balbuena. Ambos muestran su inconformismo con la línea arqueológica que seguían la mayoría de los arquitectos contemporáneos, y ponen de manifiesto un espíritu renovador fundado en un notable conocimiento de los movimientos de arquitectura que aparecen fuera de nuestras fronteras.

Gustavo Fernández Balbuena, primer director de *Arquitectura*, publicó en Enero de 1919, con el seudónimo de Andrea Romano, el artículo titulado: *Divagaciones sobre Arquitectura*⁷². Comienza este trabajo negando un pretendido apogeo de nuestra arquitectura a pesar de las obras de “gran empaque realizadas últimamente” y de la gran actividad desarrollada en “otros aspectos profesionales: conferencias, publicaciones, concursos”. No hay apogeo afirma. “Es el actual un momento culminante —¿el último?— de una decadencia sin precedentes en la historia de la arquitectura. Consideramos cuantas cuestiones nos preocupan e inquietan; examinemos la manera de producir; veamos qué cualidades viven en nosotros y en que grado contribuyen a complementarnos; hagamos examen serio, detenido, con afán de acierto y deseo vivo de encontrarnos... Y veremos que concebimos ampulosamente, que somos elementalmente enciclopédicos y que nos falta el espíritu crítico...”⁷³. A continuación desarrolla estos tres defectos que para él tienen nuestros arquitectos. Antes de seguir, hacemos notar que el verbo de Fernández Balbuena peca del defecto que acusa a nuestros arquitectos: la ampulosidad; es un lenguaje en exceso barroco que contrasta con la sencillez de expresión de Torres Balbás.

“Concebimos ampulosamente” –dice– porque “Edificamos de una manera metafórica, si así puede decirse, y una idea simple, estricta, la hacemos parecer compleja y abstrusa; no tienen nuestras metáforas valor de realidad, ni aún son bellas por sí o por la mentira que dicen: Lo puro, lo simple ... nos espanta y aterroriza”⁷⁴. Son defectos aprendidos en la Escuela de Arquitectura en los proyectos de curso, concebidos con grandes dosis de pretensión y donde lo elemental, lo sencillo quedaba fuera de lugar. “Vivimos –continúa diciendo– ayunos de ideas fundamentales, de ideas madres; en nosotros no encontramos las “raíces del concepto”; nos horroriza nuestro páramo interior, seco, árido, pobre y triste, y por eso concebimos de ese modo aparatoso y pedantesco con tanto estrépito y tanta bulla, que siempre fue característico de las grandes decadencias el abuso de formas ampulosas, arbitrarias, sin conexión con el concepto pretendidamente expresado, sin contenido vivo, actual”⁷⁵.

Fernández Balbuena se enfrenta a los supuestos regionalistas de Rucabado y sus seguidores: “Toda nuestra moderna plástica monumental, al igual de la plástica de detalle, están constituidas por un conjunto de fórmulas arquitectónicas, restos de los estilos históricos, empleadas sin sentido estructural, sin conciencia de su significación intrínseca, con criterio de almacenistas de viejo, de pirotécnicos de feria”⁷⁶. Tiene una concepción paralela a la de Torres Balbás respecto al tema de la “arquitectura nacional”, que no es la del servilismo a la “cita” histórica. Condena, por tanto, el empleo de elementos arquitectónicos que son de hecho “absolutamente innecesarios –absurdos– dentro de la técnica constructiva de algunos de los sistemas actuales, y, sin embargo, no renunciamos a su empleo debiendo hacerlo, ya no en nombre del racionalismo, puesto que en cierto modo se ha hecho de él una oposición condicional a la expresión estética, sino en nombre de las deseadas sobriedad, precisión y concisión”⁷⁷. El empeño por emplear las “formas-solución” de otros tiempos en la arquitectura moderna resulta vano por la desconexión temporal y de técnica constructiva.

A continuación hace una interesante reflexión sobre el sambenito que merecían los arquitectos que intentaban racionalizar los nuevos conceptos desde supuestos no arqueológicos. Eran acusados de racionalistas: “El temor a ser tildados de racionalistas nos lleva á incurrir en las mayores arbitrariedades, creyendo merecer de este modo el apelativo opuesto, sin pensar que, más allá de esos temores, acaso tengamos que vencer, dentro de nuestro espíritu, vicios de acomodación perceptiva, prejuicios de preparación profesional, que limitando la visión íntegra del

problema nos conduce a estimar como fundamentalmente detestables formas o expresiones que quizá sean la solución del momento”⁷⁸.

El segundo defecto que padecen los arquitectos es el “enciclopedismo elemental”: “Sin duda, convencidos de la eficacia de nuestra organización escolar superior, aspiramos a ser tan enciclopédicos cuanto lo es nuestro plan de estudios, tan espléndidamente bizantino, y en fuerza de asomarnos con tan poca fijeza siempre a tanta disciplina varia, llegamos a convertirnos en amenos sábelo-todo, siendo así que, seriamente, sabemos muy poco”. Con los superficiales conocimientos de la Escuela nuestros arquitectos se lanzaban a hacer arquitectura de “cita” imitando a Rucabado, trayendo a colación todo tipo de recuerdos históricos de un estilo regional o nacional. El resultado era el pastiche porque la falta de conocimientos les lleva a “proyectar en un estilo que ignoran” como dice Torres Balbás refiriéndose a los seguidores de Rucabado que consiguió sus conocimientos del estilo montañés a “costa de viajes incesantes y del gran número de fotografías y dibujos ejecutados en ellos”⁷⁹.

A continuación reflexiona sobre la vieja polémica Arquitectura: Arte o Ciencia: “Hemos convenido –dice– en diferenciar dentro del complejo de nuestro arte arquitectónico valores integrales, Ciencias y Arte, y hemos convenido también en la rareza de su convivencia dentro de cada uno de nosotros, llegando a la conclusión de que ambos valores son contradictorios espiritualmente, que se excluyen, traduciendo las condicionales mutuas por incompatibilidades irreductibles; la Ciencia, según nuestro juicio acomodaticio, mata la inspiración; sus rigores de raciocinio restan flexibilidad y jugos a las maravillosas concepciones de que nos creemos capaces”⁸⁰. En estas palabras Fernández Balbuena describe la postura tradicional de la polémica: Arte y Ciencia son dos principios excluyentes. El Arquitecto es un artista o como diría Luis Cabello y Aso: “un sacerdote del Arte”. La conjunción entre técnica y arte o entre Arquitecto e Ingeniero, según este modo de pensar, es difícil ya que como dice José Manjarrés: “El arquitecto nace y el ingeniero se hace”⁸¹. Los conceptos de Arquitectura-Arte Supremo y Arquitecto-Artista y por lo tanto la primacía y diferenciación de Arte sobre Técnica son conceptos de la cultura arquitectónica del XIX, no superados hasta la llegada de la crítica racionalista. Termina Fernández Balbuena esta reflexión diciendo: “nos falta la energía intelectual necesaria para encauzar con solidez y organizar –dentro de nosotros y a nuestro alrededor– con eficacia, conocimientos tan distintos y tan distantes. Como esos conocimientos son precisamente los que constituyen nuestra técnica, resulta

que vivimos a su margen y en lugar de dominarla es ella la que nos domina. ¿Siendo así, hay posibilidad de llegar a formas actuales?”⁸².

Por último nos referimos al tercer defecto de nuestros arquitectos según Gustavo Fernández Balbuena: “La falta de espíritu crítico”. La capacidad autocrítica es, según él, “una de las actividades que mayor medida dan del perfecto estado mental y civilizado de un hombre o de un conjunto de ellos ...; siempre se han admirado a aquellos de entre todos que tenían la serenidad suficiente para contemplarse sin histerismo, y se ha dicho que es esa actividad el único modo posible de progreso”⁸³. Puede parecer que la falta de espíritu crítico se debe a una “ausencia de sensibilidad artística que nos impida reaccionar ante los aciertos conseguidos o maldecir de los desafueros perpetrados”, pero esa no es la causa, se debe a: “Un temor colectivo de parecer soberbios ó despechados ó vanidosos, una consideración personal exagerada al compañero”. Es quizá un mal entendido espíritu corporativo de unión para la defensa de intereses mutuos ante el intrusismo de otras profesiones. “En las demás artes –sigue diciendo-, en literatura, en pintura y escultura o en música, son juzgados –bien o mal– los que crean, pero hay lugar o posibilidad, más o menos remota de depuración. Entre nosotros no; vive vida robusta y floreciente la murmuración, y el chisme nos entretiene, pero no se vislumbra el estudio crítico, cordial, con afán de perfección”⁸⁴.

El segundo artículo de Gustavo Fernández Balbuena es de Julio de 1925 y se titula: *El Concurso para el Palacio Central de la Exposición de Barcelona*. Es un artículo extenso que recoge, con abundancia de dibujos y planos, los proyectos presentados al concurso para el Palacio Central de esa exposición que tendrá lugar en 1929. El proyecto ganador –que fue el que se construyó– es de Eugenio P. Cendoya y Enrique Catá. Recoge la relación de los miembros del jurado y de los arquitectos participantes en el concurso. Gustavo Fernández Balbuena se muestra muy crítico con el eclecticismo de los proyectos presentados; y por ser *Arquitectura* el Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos y, por tanto, “equilibrado representante de la clase”, se abstiene de manifestar sus opiniones sobre los proyectos presentados. Si no fuera por eso, –dice– “comentaría los proyectos analíticamente”.

Como no analiza ninguno de los proyectos del Concurso, se detiene a considerar algunos aspectos del estado de la arquitectura en España. Destaca la creciente seriedad y preocupación por los fundamentos del arte y por definir, con la mayor claridad, algunos conceptos de la arquitectura. Pone el ejemplo de la evolución de la técnica del dibujo que se va adecuando a una progresiva profundización

en la definición del hecho arquitectónico. “Así, el uso de papeles de grano grueso y de los lapiceros blandos, tan en boga hace una decena de años, para hacer el croquis nebulosamente gracioso, no se observa tan prolíjo y del gusto corriente; en cambio, la precisión, el detalle bien trabajado, que no elude la definición de lo que se pretende edificar, se acentúa más cada día”⁸⁵.

La definición del detalle arquitectónico, en cierta manera distingue la arquitectura tradicional de la moderna, y de esta forma, la evolución del dibujo va unida al progreso de la arquitectura. Así, “en los dibujos de aquella primera tendencia, está latente un deliberado propósito de dejar apenas esbozadas las ideas, para que, más tarde, artífices y obreros las continúen y acaben según la costumbre o el hábito local”⁸⁶. En la medida en que la arquitectura se hace más concreta, es decir se tecnifica, es necesaria también la concreción gráfica.

Otro aspecto sobre el que reflexiona Gustavo Fernández Balbuena es el del manejo, por parte de los arquitectos, de la imagen gráfica que les llega a través de las revistas. “El afán de concretar el pensamiento, que creemos advertir en las generaciones actuales”, o lo que es lo mismo, la creciente mentalidad práctica, nos viene a decir Fernández Balbuena, está llevando a los arquitectos a la esclavitud de la técnica de representación. “Escasean, en efecto, entre nosotros los arquitectos de formación sólida y bien aparejada, porque abundan los hombres fáciles y de intuición, dotados de una maravillosa memoria gráfica que aprehende lo externo –la sola “representación”– de las soluciones arquitectónicas y no su sentido lógico o genuina evolución. Como consecuencia, se observa el uso y el manejo hábil de elementos o formas plásticas, de conjunto o detalle, de carácter actual, o, por el contrario, arcaico, que alcanzan un parecido exterior con lo orgánicamente moderno o viejo, que confunde al juicio si este no para y hace parsimonioso el proceso analítico y se deja arrastrar por la impresión primera”⁸⁷.

Prueba de ello, dice Gustavo Fernández Balbuena, es el eclecticismo predominante en concursos, exposiciones, calles... “Parece la obra colectiva, de bazar. Obra que se nutriera de la aportación de distintos orígenes, producción importada, en suma, del arte antiguo o de lo muy nuevo”. La falta de reflexión ante una imagen de arquitectura, afecta por igual a los arquitectos arqueológico que a los modernos. La solución a estos males que denuncia está en una adecuada formación de los arquitectos, evitando el “esfuerzo aislado, la investigación solitaria y, consecuentemente, el tiempo perdido, porque se carece de experiencia colectiva y nada se aprovecha de la experiencia individual. No hay un trabajo que continuar, todo hemos

de empezarlo todos, en los mismos obstáculos hemos de caer y tropezar”. Esta “soledad” del arquitecto resulta chocante en una sociedad en la que avanzan los valores colectivos frente a los individuales.

Esa falta de formación que fomenta la individualidad trae como consecuencia la multitud de caminos por los que vaga nuestra arquitectura. Fernández Balbuena compara, desde este punto de vista, la situación de la arquitectura en Alemania y en España a través de los proyectos presentados al Concurso de Barcelona y al de un edificio en Berlín. Hay un “fondo común de hermandad y parentesco, que presta tan gran carácter orgánico al grupo alemán, y la contradicción, las orientaciones tan diversas y dispares que definen los proyectos de nuestros compañeros de aquí. Quizás alguien pretenda convertir esta cualidad nuestra en mérito revelador de una riqueza de ideas y de una exuberancia considerable de individualidades”. Pero esto no es cierto, viene a decir, porque hasta ahora, faltan las ideas verdaderas y se trabaja sobre caminos no nuevos. La arquitectura española —dice con gran claridad— “hoy, es un arte reflejo: Del tiempo histórico o de la tendencia moderna extranjera, pero un arte reflejo”.

Fernández Balbuena ha hecho un análisis certero de la arquitectura española que se debate entre la copia de las imágenes de la tradición, o de las novísimas que nos llegan en las revistas del extranjero. ¡Todo lo copiábamos de las revistas!, dicen que decía Mercadal⁸⁸. El fin de esa situación no lo ve cercano, porque “todavía vivimos el momento preliminar de la disputa, aquel en el que la discusión no ha profundizado lo bastante para que sea en torno de las ideas; hasta ahora luchamos por su representación: “Lámina”, contra “forma vieja”; revistas, contra viejas arquitecturas ... No resta, a mi juicio, esto importancia al esfuerzo individual; demuestra tan solo que nos tocó vivir ese momento de la evolución de una cultura que empieza a renovarse injertando en lo antiguo lo que los actuales hallaron”⁸⁹.

Roberto Fernández Balbuena publicó en *Arquitectura*, en Febrero de 1922, con el título de *Los rascacielos americanos*, un extenso trabajo de veintisiete páginas compuesto por una serie de notas y acotaciones de ideas recogidos en los dos años de estancia, como pensionado por la Academia de Bellas Artes, en Nueva York. También había estado pensionado en París y en Roma. El conjunto resulta un tanto deslabazado por la profusión de conceptos sobre los que, casi siempre, reflexiona tangencialmente. No es por tanto este trabajo un pequeño tratado sino un conjunto de impresiones sobre el pasado, presente y futuro de la arquitectura. Fernández Balbuena califica la arquitectura norteamericana de utilitarista, y aventura sobre

ella una acertada conclusión: “El fracaso del academicismo y la afirmación de la Ingeniería, como principio del que pudiera arrancar la nueva arquitectura”. De su estancia en Nueva York volvió Roberto Fernández Balbuena “convencido de que la arquitectura moderna ha de apartarse de los recursos del pasado y buscar sobriamente en la proporción y en la disposición de las masas su lenguaje futuro”⁹⁰.

Hace una descripción estadística de inversiones, habitantes, construcción, circulación de trenes y tranvías, que le llena de asombro y que parece inconcebible para la época. Describe el alma americana y algunas de sus características que explican el empuje tecnológico cada vez más intenso que influye en todos los aspectos su vida. “Ese pueblo (el norteamericano) organizado consistentemente en vista de un esfuerzo concreto, en el que todas las exaltaciones del maquinismo, de la eficacia... hallan su expresión”. No cesa de manifestar un asombro por las sorprendentes instalaciones de los rascacielos: Teléfonos a cientos, núcleos de ascensores, tubos neumáticos que suben las cartas a los últimos pisos.

Afirma que los dos únicos caminos posibles de civilización parecen ser: “Cartago o Grecia; el positivismo, el espíritu comercial, la inquietud egoísta, de una parte, y de otra, la vida intelectual, la belleza, la serenidad... ¿Será preciso aclimatar como inevitable la orientación cartaginesa? Para un arquitecto moderno sería colocarlo fuera de la realidad el querer afrontar los problemas de su profesión esquivando ese sentido positivista”⁹¹. Con estas palabras, apuesta por un cambio de mentalidad en los arquitectos que moviéndose en un eclecticismo no aciertan con el norte de la arquitectura.

Alaba a Sullivan como un auténtico creador que entiende lo que es un rascacielos, acentuando la verticalidad del edificio y huyendo de los impostas. Analiza la contradicción existente entre el lenguaje historicista de las fachadas de los rascacielos (con la reproducción de los estilos clásicos) y el concepto de edificios en altura compuesto de estructura y cerramiento. Señala, no obstante la tendencia a la sencillez se acentúa en las últimas edificaciones: “Se va, pues, a pasar a un tipo arquitectónico exento de todos los elementos expresivos tradicionales: ¿Se podría incluir este tipo en la historia de la arquitectura?... Nos preguntamos los que nos hemos educado en el culto de lo tradicional: ¿eso es Arquitectura? Y aún suponiendo que se continuase buscando en los estilos del pasado la solución del problema (de la arquitectura) ¿Podríamos afirmar que las obras así nacidas caracterizan nuestra época y definen nuestro estilo?”⁹².

Ve con angustia el futuro que nos espera y que parece ya real en nueva York donde todo queda aplastado por el gigantismo, la eficacia, el progreso, la utilidad

donde el hombre es un elemento infinitesimal: “¿Donde está la serenidad y el equilibrio? ¿No nos veremos forzados ... a cambiar o a sustituir muchos conceptos? ¿No veremos nacer de lo colosal y lo desmesurado una belleza enorme, aplastante, inmensa? ¿Vale la pena sacrificar en busca del progreso tantas cualidades contemplativas como parecen irse perdiendo?”⁹³. Roberto Fernández Balbuena se debate entre su formación académica y la gran aventura americana de Nueva York donde el futuro está en el presente y el pasado resulta arcaico. Parece perplejo y no sabe el camino a seguir. “Esos hombres (el hombre del futuro) no podrán entrar con el espíritu en lo que antes era belleza, emoción; para esos hombres lo que signifique intensidad, fuerza, dinamismo, será lo emotivo”.

Roberto Fernández Balbuena pone entre paréntesis la estética tradicional, y pide una reflexión sobre las nuevas categorías estéticas: El dinamismo, la acción, el progreso, lo eficaz, lo útil. Frente a estos invariantes contemporáneos los artistas, filósofos y literatos se plantean el problema del casticismo. Este hecho, renovado a diario, les plantea la obligada pregunta: “¿Es posible una adaptación de las formas expresivas pretéritas a las ideas, problemas y conceptos actuales? ¿Es posible una evolución de la forma nacida como necesidad de un concepto anterior en el sentido amplificante necesario para que sin pérdida de la justeza de claridad precisa exprese a un tiempo mismo dos conceptos, si no dispares, al menos distantes entre sí considerablemente?”⁹⁴.

Los arquitectos —explica Fernández Balbuena— se están debatiendo entre las formas arquitectónicas pasadas, y pretenden así resolver los problemas de la arquitectura y de las necesidades sociales de la vida moderna. “Si admitiéramos —dice— la permanencia e inmutabilidad de las formas arquitectónicas, negaríamos por ende la posibilidad de evolución de este arte; creer o esperar siempre en la existencia de algo nuevo, mejor que lo actual, es fecunda doctrina. La evolución, partiendo del concepto de *adaptación* de las formas viejas a nuevos problemas —casticismo—, no es admisible. La evolución no debe ser exclusivamente formal, ha de ser acorde con la del concepto; que no podemos olvidar que es la forma una consecuencia, nunca un punto de partida”⁹⁵. Es importante este texto de porque niega la inmutabilidad de las formas arquitectónicas, y su carácter arquetípico. También ve como imposible la evolución de esas formas —o adaptación en el sentido de Lampérez— porque el problema no es de la forma sino de la función, aunque no lo diga explícitamente.

Como “es la forma una consecuencia”, “las modernas estructuras metálicas y de hormigón armado, no debemos pretender aplastarlas, disimularlas debajo de

pilastras, columnas, cornisas, formas que nada tienen que ver con la razón se ser de aquellos ni con su vida mecánica”⁹⁶. En América también se presenta este problema a pesar de que no tienen una tradición arquitectónica tan enormemente variada y rica como la europea; y de ser el pueblo que mayor distancia ha establecido entre la civilización moderna, con sus manifestaciones, y las antiguas formas arquitectónicas. Así se han realizado “hábil adaptaciones de los estilos europeos, interpretaciones en las que las formas clásicas aparecen analizadas amorosamente, observadas con escrupulosa fidelidad; son ejemplos dignos de estudiarse, porque en ellos se manifiesta todo lo que hay de arbitrario y de absurdo en la tendencia casticista. Si analizando fríamente los tipos de arquitectura actuales echamos luego de ver el anacronismo que encierran nuestros principios de composición, más absurdos y anacrónicos nos aparecerán al ser aplicados a ejemplos gigantescos. Tal rascacielos de diez y ocho o veinte pisos de un florentinismo elefantiásico; tal otro, en el que los elementos helénicos se desplazan a alturas inverosímiles”⁹⁷.

Cuando América actúa siendo ella misma, “sin la preocupación literaria y europea del arte, halla formas y dispone estructuras constructivas de un gran contenido emocional. Son tipos indiscutibles de arquitectura moderna”. Dejando al margen la belleza —explica— estos edificios, concebidos sin preocupaciones eruditas, definen mejor que aquellos rascacielos, revestidos de formas históricas, el “espíritu de utilidad, de confort”, de la sociedad actual. Estos tipos de arquitectura “desnuda y escueta”, y en el fondo toda la arquitectura actual, son “una interrogación en pie”.

Sigue su discurso planteando la manida polémica de la Arquitectura si es Arte o si es Ciencia. El opina que no hay oposición entre estos términos sino que la Arquitectura nace de la colaboración de ambos. “A medida que la invención científica se ha ido haciendo más compleja, a medida que las formas estructurales han ido evolucionando, las expresiones de belleza han nacido necesariamente, porque nada obstruía el desarrollo de dos caminos paralelos. Así, hasta el arte de la Edad Media, última expresión completa y armónica de esta doble característica”⁹⁸. Aquí R. Fernández Balbuena sigue las ideas de Viollet-le Duc, de considerar la arquitectura gótica como máxima expresión de racionalidad técnica y por tanto de belleza. No es de la misma opinión Torres Balbás al decir que Viollet-le-Duc se equivocaba “pretendiendo encontrar los principios científicos de un arte que fue esencialmente empírico y de tradición romana”⁹⁹. Después sostiene que en el Renacimiento parece producirse el divorcio entre las dos actividades. “El humanismo hace brotar la erudición, y los arquitectos estudian con un respeto religioso las ruinas clásicas.

La expresión estética se estanca en los principios académicos”, mientras que la técnica sigue su avance. Este divorcio entre técnica y arte ha llegado a nuestros días muy agravado ya que la “ingeniería se destaca de la labor estética, para continuar una ruta acorde con la evolución incesante de la humanidad?”.

El desarrollo de la técnica –sigue diciendo– ha producido nuevos materiales “más dúctiles, más elásticos, más varios que los empleados anteriormente”. El estancamiento de la “expresión estética”, ha originado también la “incomprensión” hacia esos materiales porque “su función nos aparece vacía solo en fuerza de considerarlos como innobles: Acaso porque al compararlos con la piedra o el mármol les sentimos percederos”.

Del divorcio entre ciencia y arte, y entre “forma y concepto ... arranca ese eclecticismo desconcertante que define la arquitectura actual. ¿Sus causas? Creo que una de ellas radica desde luego en el hecho de que la educación artística sigue siendo la misma que en el renacimiento”¹⁰⁰. Roberto Fernández Balbuena pretende en este momento, demostrar que mientras las artes han progresado, la arquitectura permanece inamovible. La pintura se ha enriquecido con nociones nuevas procedentes del cubismo y anteriormente del impresionismo que, aunque “significa un proceso de desintegración con relación a la pintura antigua”, nos ha dejado su herencia en el campo del color. También Wagner –dice– ha revolucionado la música, y los “maestros modernos llegan al público con vocabularios nuevos”. Sin embargo los arquitectos –dice– “seguimos respetando el credo académico que ha predicado con unanimidad universal un principio muerto: El de pretender que razas distintas, diversas sensibilidades y pueblos ideológicamente separados por su historia y por su evolución, acepten incondicionalmente la supremacía artística de determinadas épocas”¹⁰¹.

Introduce ahora nuevos conceptos en su discurso, se trata de los fenómenos del “arcaísmo y de la erudición”. La erudición que padecemos a veces no es real, porque lo que “admiramos del arte del pasado, no es sino una deformación del mismo. Es un tópico muy frecuente el de afirmar que el tiempo creó la belleza. Lo que hace el tiempo es desfigurar la obra, es matarla lentamente, es, en una palabra, al hacerla variar constantemente, ir agotando su carácter de eternidad”. Esto es claro en la pintura cuando se admiran obras que deben casi todo su encanto a procesos puramente químicos que cambian el color, y aparecen ante nosotros distintas de como los artistas las concibieron. Esto no lo entienden los arquitectos que parecen sentir “horror a la virginidad del material en su agresiva crudeza. Han surgido

así las pátinas y el pastiche”¹⁰². Explica a continuación el fenómeno del “arcaísmo”, que consiste en volver la espalda a la vida actual, refugiándose en formas y conceptos pasados, en lugar de buscarlos en el presente. Con la búsqueda de formas pasadas en el tesoro de la tradición nacen las modas, y se organizan los tradicionalismos. El eclecticismo resultante es “caprichoso y no indica un sistema estético: es signo de desorientación”. Además los elementos formales de la tradición se utilizan indiscriminadamente, no se tiene en cuenta si el edificio va a ser una estación, un teatro, una iglesia ...

Roberto Fernández Balbuena trata ahora del trabajo del arquitecto. El proceso del proyecto —dice— es enormemente considerable para un solo individuo, y las obras modernas de arquitectura ya “son realizadas por técnicos anónimos, cuya labor usurpa el técnico legalmente responsable: El arquitecto”. Pone el ejemplo de la estructura de un edificio que la resuelven “técnicos de la industria, que no del arte”. El desarrollo continuado de la técnica plantea complejos problemas en la profesión de arquitecto. “El abismo que hoy nos separa de los ingenieros ha sido, sobre todo, creado por un vacío de educación: El clásico horror a la matemática, inculcado como un principio innegable en todos los que se sentían inclinados a cultivar las disciplinas artísticas. Y, sin embargo, el progreso es cada vez más matemático, más flexible, más incompatible con lo pintoresco... Y con los ingenieros hemos forzosamente de colaborar, hoy más que nunca”¹⁰³.

Los arquitectos —sigue diciendo— “queremos ... continuar armonizando nuestras producciones con leyes derivadas del pasado ... Ellos —los ingenieros-, sin más preocupación que la exclusivamente científica, han deducido una estructura y una forma consecuentes de los datos o factores mismos del problema, sin preocupación previa de la forma anterior. Si el puente, si el ferrocarril, hubiesen quedado estancados en sus formas primarias; si el ingeniero hubiese solo pensado en imitar o plagiar el puente y la calzada romanos, no se habría llegado a esas formas modernas que tienen la belleza de la fuerza y del equilibrio y que parecen presagiar aun otras insospechadas”¹⁰⁴. Y pone como ejemplo ilustrativo los grandes puentes de hierro u hormigón, como el Queensboroug y Brooklyn, o los depósitos de agua también de hormigón armado. En cambio los arquitectos, proceden a la inversa, “partimos de la forma conocida, premeditamos el estilo, para encubrir una silueta estructural, de la que ni aún somos autores en la mayoría de los casos”.

Aboga por la fusión de las enseñanzas de Arquitectura e Ingeniería, para que los ingenieros “incorporasen a la sequedad de su formación el matiz de la gracia, y

para que nosotros pudiéramos arrancar de la matemática, si no toda, al menos una buena parte de nuestra filosofía y de nuestra estética. No nos veríamos así empujados a manejar ..., casi siempre con un criterio elemental, un vademécum técnico ... Es preciso continuar al lado de los ingenieros investigando, depurando, para no adoptar ante sus ideas –acaso secas, acaso privadas de todo lo trivial, ideas puras, por tanto-, la postura un poco vanidosa del que se presta a revestirlas de belleza. De esta colaboración nacería, sin duda, lo verdaderamente actual”¹⁰⁵.

Termina su artículo con un interrogante: “¿Es que la complejidad de los conocimientos actuales impone la especialización cada vez más limitada?”. Si esto es así el futuro probable que nos espera es desconsolador para nuestra profesión, ya que nuestra especialización se limitaría casi a la de *decoradores y distribuidores*, pues parece ardua la labor de producir en un solo tipo el ingeniero-artista, ya que sus actividades “parecen presentarse cada día más antagónicas”. “Se impondría, en suma, una revisión total del concepto de la Arquitectura”.

5. Otros artículos

Para terminar este capítulo y por su interés comentamos dos artículos cortos: el primero sobre Luis Bellido y el segundo de autor desconocido.

En Febrero de 1919, *Arquitectura* publica un artículo firmado por R. y titulado: *Un nuevo matadero y mercado de ganados de Madrid* cuyo autor es Luis Bellido. El artículo se refiere a las buenas cualidades que en todos los sentidos tiene el edificio. Bellido viajó por Europa para estudiar de cerca edificios análogos y ver su funcionamiento, por lo que al matadero de Madrid podía considerársele dotado de todos los adelantos técnicos. Traemos a colación esta obra de Bellido por las reflexiones que hace, en la memoria del proyecto, a cerca del papel que desempeña la decoración en un edificio. “El aspecto decorativo –dice– debe ser una consecuencia del sistema constructivo de toda obra arquitectónica”¹⁰⁶. Bellido es partidario de no forzar la funcionalidad de un edificio, y su distribución interior, para conseguir, por simetría, efectos monumentales en el agrupamiento de masas. Lo importante es que el edificio funcione bien y sea racional, sin preocuparse de si es bello o no porque “es axiomático, que en arte, lo que es lógico y sincero tiene mucho adelantado para ser bello”¹⁰⁷.

En Febrero de 1926, *Arquitectura* publica, bajo el seudónimo de El Escriba de pie un importante artículo titulado: *Con perdón de ustedes*. Por el contenido y la for-

ma, posiblemente se trate de un artículo escrito por algún joven arquitecto inconformista y crítico con los estilos pretéritos al uso, aunque también podría tratarse de un alumno de la Escuela de Arquitectura, que firma con seudónimo por temor a represalias de sus profesores. El autor pone en tela de juicio la clasificación de la Arquitectura dentro de las Bellas Artes. Afirma que: “La Arquitectura como arte histórico con toda la extensión y alcance que hasta ahora se le ha concedido ha dejado de existir. En realidad dejó de existir hace mucho tiempo y solo figuraba como personaje imaginario en la grotesca parodia didáctica representada en las aulas escolares”¹⁰⁸.

En ese momento la enseñanza de la Arquitectura todavía, y por mucho tiempo, se plantea desde los viejos principios de la cultura del XIX: La Arquitectura-Arte y el Arquitecto-Artista. Por tanto los nuevos supuestos de funcionalidad, racionalidad, técnica ... o la consideración de los factores económicos, sociales o políticos quedaban al margen de la arquitectura. En este sentido, según el autor del artículo, la arquitectura ha dejado de existir y una vez más se pone de manifiesto lo que tantas veces ha pasado: que la realidad va por un lado y la enseñanza de la arquitectura por otro. En este momento la discusión se plantea, como hemos dicho, en los siguientes términos: El arquitecto: ¿Es un artista o es un técnico? Las Escuelas de Arquitectura españolas eran de la primera opinión.

El articulista opina que puede considerarse la arquitectura de dos maneras: De una parte según el concepto antiguo: La Arquitectura como una de las Bellas Artes, o, si se quiere, como Arte subjetivo: “La arquitectura es la manifestación plástica de una emoción o una idea por el razonado empleo de material y elementos constructivos ... El Partenón, la Catedral Gótica, El Arco de Triunfo... Arte subjetivo”. Otra forma de considerar la Arquitectura es según el concepto moderno: La Arquitectura Industria o Arte objetivo: “La arquitectura es la satisfacción de un fin útil creando con los materiales y elementos constructivos, una emoción plástica ... Es el rascacielos americano ... Arte objetivo”¹⁰⁹. A continuación el articulista arremete contra los arquitectos que pretenden moverse en las dos corrientes llevados del eclecticismo aprendido en la Escuela: “Para elevar la categoría artística de sus creaciones (nuestros arquitectos) acuden al irracional empleo de elementos decorativos que en pretéritas edades arreciaron como resultado lógico de procesos sociales perfectamente definidos. Y los prodigan con la agresiva generosidad con que Benvenuto Cellini prodigaba las estocadas (hace referencia al crimen que cometió el escultor para convencer a sus conciudadanos que era más que un orfebre)”¹¹⁰.

NOTAS

- ¹ Cita del arquitecto italiano FIRIUKO, S., escrita en 1912, elogiando a Anasagasti, tomada de ISAC, Ángel, op. cit., p. 260.
- ² NAVARRO, Eduardo, “Revista Arquitectura, 1918-1936”, *Arquitectura*, nº 204-205, 1977, p. 11.
- ³ SAMBRICIO, Carlos, “Arquitectura”, en *Historia del Arte Hispánico ...*, op. cit. p. 15.
- ⁴ TORRES BALBAS, Leopoldo, “Las nuevas formas de Arquitectura”, *Arquitectura*, Junio de 1919, p. 145.
- ⁵ *Ibidem*, p. 145.
- ⁶ *Ibidem*, p. 146.
- ⁷ *Ibidem*, p. 146.
- ⁸ *Ibidem*, p. 146.
- ⁹ *Ibidem*, p. 146.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 147.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 147.
- ¹² *Ibidem*, pp. 147-148.
- ¹³ *Ibidem*, p. 148.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 147.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 147.
- ¹⁶ TORRES BALBAS, Leopoldo, “Utopías y divagaciones”, *Arquitectura*, Abril de 1920, p. 105.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 105.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 105.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 106.
- ²⁰ TORRES BALBAS, Leopoldo, “Las nuevas formas de arquitectura”, op. cit. p. 146.
- ²¹ SAMBRICIO, Carlos, “Arquitectura”, en *Historia del Arte Hispánico ...*, op. cit. p.16.
- ²² TORRES BALBAS, Leopoldo, “Utopías y...”, op. cit. p. 106.
- ²³ *Ibidem*, p. 106.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 106.
- ²⁵ *Ibidem*, pp. 106-107.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 107.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 107.
- ²⁸ RULL, Enrique. Véase su introducción al libro de UNAMUNO, *En torno al casticismo*, op. cit.

- ²⁹ TORRES BALBAS, Leopoldo, “Tras de una nueva Arquitectura”, *Arquitectura*, Agosto de 1923, p. 263.
- ³⁰ *Ibidem*, p. 263.
- ³¹ *Ibidem*, p. 263.
- ³² En el artículo “Las nuevas formas de la Arquitectura”, *Arquitectura*, Junio de 1919, pp. 147-148, TORRES BALBAS se refería a las creaciones de los ingenieros diciendo que son “formas bellísimas que contemplamos diariamente; constituyen la verdadera arquitectura de la hora actual y tienen la sugestiva modernidad que anhelan nuestros espíritus. Son las que pudiéramos llamar la arquitectura dinámica: Los grandes trasatlánticos de curvas graciosas y enérgicas, los acorazados formidables, las locomotoras gigantescas que parecen deslizarse por las praderías, los aeroplanos que imitan como casi todas las anteriores las formas de la naturaleza. Ellas, unidas a las de los viaductos y puentes metálicos, las modernísimas estaciones de ferrocarril y las enormes fábricas construidas durante la guerra, hacen que nuestra época pueda compararse arquitectónicamente a los templos griegos y a las catedrales góticas”.
- ³³ *Ibidem*, pp. 264-265.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 265.
- ³⁵ *Ibidem*, p. 266.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 268.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 265. En este grabado recoge los comentarios de Le Corbusier: “Una, como un auto, concebida y dispuesta como un ómnibus o un camarote. Hay que considerar la casa como una máquina para vivir o como una herramienta. Cuando se crea una industria, se compran las herramientas; cuando se crea un hogar, se alquila, actualmente, un piso imbécil”.
- ³⁸ *Ibidem*, p. 267.
- ³⁹ LE CORBUSIER-SAUGNIER, *Vers une architecture*, p 11 y siguientes. Cita tomada de BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura Moderna*, op. cit. p. 480.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 267.
- ⁴¹ *Ibidem*, p. 267.
- ⁴² *Ibidem*, p. 268.
- ⁴³ *Ibidem*, p. 268.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 263.
- ⁴⁵ TORRES BALBAS, Leopoldo, “Arquitectura Española Contemporánea: Proyecto de Instituto para Salamanca”, *Arquitectura*, Julio de 1920, p. 186.
- ⁴⁶ TORRES BALBAS, Leopoldo, “Arquitectura Española Contemporánea”, *Arquitectura*, Noviembre de 1924, p. 317.
- ⁴⁷ *Ibidem*, p. 317.
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 317.
- ⁴⁹ *Ibidem*, p. 317.
- ⁵⁰ TORRES BALBAS, Leopoldo, “El nuevo puente de Toledo”, *Arquitectura*, Julio de 1925, p. 158.
- ⁵¹ Esta cita de LOPEZ OTERO, Modesto, está tomada del diario *El Sol* (no figura ni el día ni la página)

y la recoge TORRES BALBAS en el artículo que estamos comentando en la p. 158.

⁵² TORRES BALBAS, Leopoldo, “El nuevo puente de Toledo”, op. cit. p. 158.

⁵³ COLAS HONTAN, Enrique, “Hacia la nueva estética. Las casas de hormigón colado”, *Arquitectura*, Octubre de 1919.

⁵⁴ *Ibídem*, p. 287.

⁵⁵ *Ibídem*, p. 288.

⁵⁶ *Ibídem*, p. 288.

⁵⁷ *Ibídem*, p. 289.

⁵⁸ *Ibídem*, p. 289.

⁵⁹ *Ibídem*, p. 290.

⁶⁰ *Ibídem*, p. 290.

⁶¹ *Ibídem*, p. 290.

⁶² ANASAGASTI, Teodoro de, “Apropiación estética de la topografía”, *Arquitectura*, Octubre de 1918, p.174.

⁶³ ANASAGASTI, Teodoro de, “Juan de Herrera: ¡Reivindiquemos su fama!, *Arquitectura*, Junio de 1923, p. 170.

⁶⁴ *Ibídem*, p. 170.

⁶⁵ *Ibídem*, p. 170.

⁶⁶ *Ibídem*, p. 170

⁶⁷ *Ibídem*, p. 170

⁶⁸ *Ibídem*, p. 175.

⁶⁹ SAMBRICIO, Carlos, “Arquitectura” en *Historia del Arte Hispánico...*, op. cit. p. 14.

⁷⁰ ANASAGASTI, Teodoro de, “El Arte Moderno y la Exposición Internacional de Arte Decorativo”, *Arquitectura*, Mayo de 1924. Todas los entrecomillados son del artículo, p. 163.

⁷¹ ANASAGASTI, Teodoro de, “Acotaciones. La Exposición de París”, *La Construcción Moderna*, XXIII (1925), p. 289.

⁷² Hemos descubierto que escribía con este seudónimo por otro artículo que también publicó en *Arquitectura*, en el número de Abril-Mayo de 1928, p. 107, donde recoge textualmente, y lo firma con su nombre, parte de este artículo.

⁷³ ANDREA ROMANO (FERNANDEZ BALBUENA, Gustavo), “Divagaciones sobre Arquitectura”, *Arquitectura*, Enero de 1919, p.19.

⁷⁴ *Ibídem*, p. 19.

⁷⁵ *Ibídem*, pp. 19-20.

⁷⁶ *Ibídem*, p. 20.

⁷⁷ *Ibídem*, p. 20.

⁷⁸ *Ibídem*, p. 20.

- ⁷⁹ TORRES BALBAS, Leopoldo, “La última obra de Rucabado”, *Arquitectura*, Mayo de 1920, p. 134.
- ⁸⁰ FERNANDEZ BALBUENA, Gustavo, “Divagaciones...”, op. cit. pp. 20-21.
- ⁸¹ Las citas de Cabello y Manjarrés están tomadas de ISAC, Angel, op. cit. p. 181.
- ⁸² FERNANDEZ BALBUENA, Gustavo, op. cit. p. 21.
- ⁸³ *Ibidem*, p. 21.
- ⁸⁴ *Ibidem*, p. 21.
- ⁸⁵ FERNANDEZ BALBUENA, Gustavo, “El Concurso para el Palacio Central de la Exposición de Barcelona”, *Arquitectura*, Julio de 1925, p. 150.
- ⁸⁶ *Ibidem*, p. 150.
- ⁸⁷ *Ibidem*, p. 151.
- ⁸⁸ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Conversaciones con García Mercadal”, *Q*, Enero de 1981, p. 8.
- ⁸⁹ FERNANDEZ BALBUENA, Gustavo, op. cit. p. 152.
- ⁹⁰ T., “Los Trabajos del pensionado Sr. Fernández Balbuena”, *Arquitectura*, Enero de 1922, p. 29. La inicial corresponde a TORRES BALBAS. En este artículo comenta los proyectos de Roberto Fernández Balbuena pensionado por la Academia de Bellas Artes en Roma, París y Nueva York. Según él sus proyectos evolucionan desde el pintoresquismo barroco de sus años de estudiante en la escuela de Madrid (con profusión de pináculos y siluetas movidas) hasta una sobriedad decorativa desprovista de tintes históricos. Evoluciona hacía una arquitectura monumental y sobria, sin arqueología ni preocupaciones nacionalistas. Su obra no puede decirse que sea totalmente audaz en su ruptura con el pasado, ni completamente antiacadémica, es un intento de renovación en arquitectura.
- ⁹¹ FERNANDEZ BALBUENA, Roberto, “Los rascacielos americanos”, *Arquitectura*, Febrero de 1922, p. 42.
- ⁹² *Ibidem*, p. 48.
- ⁹³ *Ibidem*, p. 54.
- ⁹⁴ *Ibidem*, p. 55.
- ⁹⁵ *Ibidem*, p. 56.
- ⁹⁶ *Ibidem*, p. 56.
- ⁹⁷ *Ibidem*, p. 56.
- ⁹⁸ *Ibidem*, p. 57.
- ⁹⁹ TORRES BALBAS, Leopoldo, “De cómo evoluciona una teoría de la Historia de la Construcción”, *Arquitectura*, Agosto de 1920, p. 210. Según él, arqueólogos posteriores analizaron los monumentos medievales y comprobaron que casi nunca se verificaban en ellos las teorías de Viollet-le-Duc. Ha sido la guerra mundial la que ha dinamitado su teoría del gótico. Las ruinas que en las iglesias y las catedrales francesas produjeron los incendios y bombardeos permitieron estudiar a fondo la estructura de esos edificios. La ciencia de los constructores de la Edad Media —dice— era “exigua y vacilante; sus grandes guías y los factores de todo progreso eran la experimentación y la práctica”.
- ¹⁰⁰ FERNANDEZ BALBUENA, Roberto, op. cit., p. 58.
- ¹⁰¹ *Ibidem*, p. 58.

¹⁰² *Ibidem*, p. 59.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 61.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 62.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 63.

¹⁰⁶ BELLIDO, Luis, “Un nuevo matadero y mercado de ganados de Madrid”, *Arquitectura*, Febrero de 1919, p. 44.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 44.

¹⁰⁸ EL ESCRIBA DE PIE, “Con perdón de ustedes”, *Arquitectura*, Febrero de 1926, p. 63.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 63.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 63.



PRIMEROS CONTACTOS CON LA ARQUITECTURA EUROPEA

La información de los derroteros por los que se movía la arquitectura europea de vanguardia, se limitaba en los dos primeros decenios del siglo XX, a la Secesión vienesa. Como hemos visto anteriormente, Anasagasti y Torres Balbás son los arquitectos que, casi en exclusiva, se encargan de tender un puente entre esa arquitectura y las nuevas generaciones de estudiantes. Anasagasti, en los años veinte, se preocupa de que los jóvenes estudiantes de arquitectura conozcan la vanguardia europea. Desde su pensionado en Roma, años antes, asumiendo el papel de propagador de los nuevos caminos de la arquitectura europea difundió las obras de la Secesión, el manifiesto futurista de Marinetti o de Sant-Elia y los trabajos de Garnier y Perret. Torres Balbás por su parte, como hemos dicho en varios momentos, conocía además las actuaciones de los arquitectos de Darmstadt, de Munich y de Weimar. Su aportación más concreta para *Arquitectura*, en esta primera etapa, fue la publicación de la crítica al libro de Le Corbusier *Vers une Architecture*.

Toman el relevo a estos dos arquitectos, en la difusión de los movimientos europeos de arquitectura, los componentes de la llamada Generación de 1925 compuesta fundamentalmente por Mercadal, Lacasa, Bergamín, Blanco Soler, Sánchez Arcas... Algunos de ellos utilizan un estilo periodístico, siguiendo la moda de Le Corbusier, a la hora de escribir sobre estos movimientos.

En esta primera etapa de *Arquitectura* las colaboraciones escritas por arquitectos extranjeros son muy escasas. Hemos de esperar a la segunda etapa en la que la Revista adquiere un tono más internacional y apuesta con más decisión por las informaciones procedentes del extranjero. No obstante, a pesar de la parquedad, en estos artículos están representadas todas las tendencias del momento. En el artículo de Angelini se polemiza sobre la tradición si debe o no enraizarse en la vanguardia. Las noticias sobre Garnier y Perret pueden clasificarse en el apartado del clasicismo moderno como alternativa a esa vanguardia; de la aportación de la técnica de los ingenieros a la arquitectura, trata el artículo de Freyssinet; y por último, a la vanguardia pertenece el escrito de Mallet-Stevens.

1. Autores extranjeros: Colaboraciones diversas

En esta primera etapa el debate arquitectónico se centra, en gran parte, sobre los temas de la arquitectura nacional, por lo que son pocas las colaboraciones de los arquitectos extranjeros. Los escasos artículos que ellos publican, dan noticia de la arquitectura en Alemania, Francia e Italia.

De la arquitectura italiana se informa muy pronto, en 1919, con un artículo de Luis Angelini sobre la arquitectura de Piacentini, en el que refleja la polémica de la vuelta al clasicismo como punto de partida para la nueva arquitectura. De la arquitectura alemana la información nos llega mucho más tarde a través de Paul Linder corresponsal de *Arquitectura*. Su primer artículo es de 1924, con una información nada representativa de la arquitectura alemana, porque hablaba de los rascacielos alemanes comparándolos con los norteamericanos. Hacía una conclusión interesante: Manhattan representa el triunfo de la técnica y no de la arquitectura. Los rascacielos no son –según él– una obra maestra de la arquitectura sino de la construcción. Cita una frase de Le Corbusier que prácticamente no había sido citado desde el artículo de Torres Balbás: “Écoutons les conseils des ingénieurs américains, mais craignons les architectes américains”¹. No hay ningún artículo de arquitectos austriacos, belgas u holandeses (comprobarlo en el análisis bibliométrico).

De la arquitectura francesa es de la que se tiene más información a través de artículos de arquitectos de ese país. Es interesante por su importancia el artículo de Robert Mallet-Stevens al cual le dedicamos un epígrafe dentro de este capítulo.

1.1. Luis Angelini: La arquitectura de M. Piacentini

Este artículo de Luis Angelini sobre Marcelo Piacentini, se publicó en Septiembre de 1919 y llevaba por título *Una orientación nueva de la arquitectura italiana*. Luis Angelini aprovecha el artículo sobre el cine del Corso, de Piacentini, para polemizar sobre la tradición y la vanguardia. Propone a Marcelo Piacentini como ejemplo de arquitecto que sabe ser moderno respetando la tradición. Recordemos que Piacentini encuentra a través del regreso al neoclasicismo simplificado el repertorio de la escuela vienesa.

Al comienzo de su artículo expone las dos corrientes de la arquitectura italiana: Los tradicionalistas que son los que siguen los cauces de la arquitectura precedente, con el fin de respetar el ambiente de las ciudades de gran pasado histórico;

y los renovadores que pretenden liberarse del “yugo” de la tradición, justificando su postura en los cambios de diversa índole que tienen lugar en la vida contemporánea. Desde hace varios años se agudiza el enfrentamiento entre estas dos posturas ideológicas. Dice Angelini que los tradicionalistas ante la “desorientación que ellos sienten delante de las obras nuevas pensadas con genialidad ... hacen que las juzguen hostilmente, sin tratar de percibir la sensibilidad estética que las produjo”².

Con el mismo entusiasmo con que se acogen los progresos científicos, debería recibirse la nueva arquitectura y, paralelamente, las manifestaciones renovadoras de la pintura y la literatura. La gente acepta, aunque no comprenda, los progresos en la pintura y la literatura. No ocurre así con la arquitectura. La explicación puede estar, según Angelini, en que los pintores utilizan, como materia para expresar su arte, “idénticos elementos técnicos de representación que los usados en el pasado”; los escritores también usan el “mismo método de expresión” que siempre se ha utilizado. Sin embargo los arquitectos, cuando quieren renovar su arte que “es el más noble de todos”, con los nuevos medios técnicos puestos al servicio de la construcción y los nuevos materiales; “la crítica lo recibe ásperamente y el público le ataca irritado, con mordaz inconsciencia. Recuerdan las obras antiguas e invocan la vuelta al plagio, aunque sea flojo e incorrecto, protestando de la deformidad de la nueva idea y de la inutilidad del esfuerzo”³.

En Italia, el fenómeno de oposición a la renovación de la arquitectura, por parte del público y la crítica, según Angelini, “es casi patológico, y el mal puede decirse que es irremediable ante la descorazonadora imposibilidad de abrirse camino que tiene las nuevas ideas. Pero estas caminan también a través de la adversidad y tal vez más rápidamente: llegan, cuando se apoyan en la sinceridad y en la verdad, mucho más lejos de lo que se cree”⁴. Estas palabras escritas en 1919 reflejan un estado de desorientación similar al español. De hecho también se habla, como veremos más adelante, de la búsqueda de una nueva arquitectura italiana, como aquí se proponía española. Después de la primera guerra mundial, según Benevolo, “la cultura italiana experimenta, a su modo, la alternativa planteada entre la negación de toda regla vigente y un deseo renovado de regularidad, de estabilidad, pero no posee la energía suficiente para llevar hasta el fondo este dilema”⁵. La razón y la tradición se invocan ante los últimos estertores de Marinetti y los seguidores de Sant-Elia, muerto en la guerra; la tendencia tradicionalista parece imponerse. “Era preciso sustituir por alguna norma el exasperado y arbitrario individualismo, donde la habilidad y la fama de un proyectista consistía en la singularidad de sus hallazgos;

solamente a través de una disciplina y de una comunidad de sentimientos se formaría, al cabo de poco, una nueva arquitectura”⁶.

Entre los arquitectos renovadores Angelini cita a Marcelo Piacentini. Este “joven y conocido arquitecto romano, siente al mismo tiempo que un afán renovador de la arquitectura, que se marca en sus obras más recientes y en sus últimos estudios, una gran sinceridad de artista italiano”. La característica principal de su arquitectura es, según Angelini, que las formas nuevas consiguen lograr lo más importante del edificio: “El ambiente, es decir, el conjunto de particularidades por las cuales una cierta construcción alcanza su máximo valor en un sitio determinado y con una forma especial”⁷. Ese ambiente se logra respetando el “elemento pintoresco, según el cual, las masas están agrupadas con el fin de dar al conjunto un alto sentido armónico. Elemento pintoresco que no significa de ninguna manera la rotura de líneas, o la superposición de elementos arquitectónicos o de soluciones constructivas, como pudiera creerse, sino que aspira a mantener escrupulosamente, como ha venido ocurriendo durante bastantes siglos en el centro de las más bellas ciudades italianas, el gran valor de los elementos étnicos y de las características locales”. La renovación de la arquitectura vendrá, según las ideas de Angelini y Piacentini, de una sana recuperación de la tradición. Así, la enunciación de los conceptos de la arquitectura de Piacentini, no se apoyan “sobre movimientos de rebeldía personal, sino sobre un examen escrupuloso y persuasivo de la belleza antigua”⁸. El razonamiento de Angelini no puede más que concluir con el canto de la antigua belleza de la arquitectura italiana digna de admiración.

Los nuevos supuestos en que debería basarse la renovación de la arquitectura italiana debían de proceder de esa “disciplina” de las reglas clásicas de las que hablaba Muzio, y no de recurrir a lo histórico como a un bazar, en busca de recuerdos. “Solo analizando por qué razones constructivas o paisajísticas, arquitectónicas o pintorescas, nos aparecen maravillosamente sugestivas la plaza del Campo en Viena, o el grupo de la Basílica Franciscana de Asís, las Plazas de Perusa y de Orvieto, las calles de Subiaco y de Spello, se podrá dar a las modernas ciudades, con los nuevos medios de urbanización, un sentido de perfecta italianidad y de sincera y consciente vida actual. Si no pensamos en la compleja armonía de nuestras plazas, trazándolas con sabio conocimiento del equilibrio arquitectónico, lograremos tan sólo interesantes fragmentos de edificios de hábil composición, mezclados casualmente con mediocres e innobles mixtificaciones”⁹. La arquitectura de Piacentini tiene, según estos principios, la “sinceridad y modernidad que debemos exigir a

nuestros artistas”, porque siendo moderna, se inspira en la tradición clásica, en sus reglas y en su orden. No es la suya una arquitectura de cita que “pida a préstamo ... formas estéticas del pasado como si a nosotros se nos pidiera llevar los cascos y corazas de los caballeros medievales”¹⁰. Las obras de Piacentini, “sobre todo el cine Corso, serán consideradas como muy audaces por los tradicionalistas más ortodoxos y suscitan polémicas desproporcionadas, que esconden, bajo una vivaz apariencia, un inmovilismo sustancial”¹¹.

1.2. Paul Linder: La nueva arquitectura alemana

Solamente tenemos en *Arquitectura*, en el periodo 1918-1926, tres artículos que informen de la arquitectura alemana de vanguardia, escritos por un arquitecto de esa nacionalidad. Los tres artículos son del mismo autor: Paul Linder, corresponsal de la revista en ese país. Este arquitecto escribirá nueve más en el segundo periodo de la revista. De los tres primeros artículos comentaremos dos.

El primer artículo que comentamos de Paul Linder lleva por título: *Tres ensayos sobre la nueva arquitectura alemana* y se publicó en Enero de 1926. La Redacción encabeza el artículo con una nota presentándolo como el primero de una serie de tres que Linder escribe en su calidad de corresponsal de la Revista en Alemania. La Redacción también advierte que su publicación no significa aceptación de los contenidos de los artículos. Pensamos que esta aclaración se debe al tono dogmático en el que está escrito, que aunque era corriente entre los arquitectos de vanguardia, choca con la sensibilidad de un Leopoldo Torres Balbás director de la Revista. Recordemos, en este sentido, su comentario al estilo literario del libro de Le Corbusier *Vers une Architecture*: Está “escrito en tono mitad de proclama, mitad de libelo, con cierta petulancia de mediano gusto y un dogmatismo exigente y antipático”¹².

El artículo lo comienza Linder con una peculiar clasificación de los arquitectos de vanguardia. Hay dos tipos de arquitectos, dice:

a) Los tectónicos: Son los arquitectos que sienten y construyen con el espíritu nuevo.

b) Los arquitectónicos: Son los que construyen con formas nuevas, pero sin sentirlo, es decir, sin creer en ellas; plantean por tanto, el problema de la arquitectura en términos de formas o estilos. En este grupo de arquitectos sitúa a Poelzig.

Linder divide su artículo en tres partes. En la primera trata del estado actual de

la cultura, emitiendo una frase lapidaria, muy al estilo mesiánico de algunos arquitectos de la vanguardia: “Yo digo: Nosotros los arquitectos, tenemos que empezar a preparar una nueva cultura. Somos los constructores, y no se trata de si la tarea es difícil o fácil”¹³. La segunda parte trata de la meta que se ha de seguir en la nueva arquitectura. Linder, dice que no es posible mirar a la historia: “Cada mirada nostálgica hacia atrás es un pasivo ... No tenemos nada que ver con las decoraciones de las últimas representaciones. Con sus formas pasadas, falso brillo, derroche de trabajo, tiempo y dinero”¹⁴.

De la herencia arquitectónica recibida de nuestros padres, —dice Linder— solo podemos emplear el material de construcción: “ladrillos, hierro, cemento; no la intención”. Las nuevas ideas no podemos buscarlas en el pasado. Por eso hemos de mirar a la técnica para tratar de aprender. “Encontramos un aeroplano bello y a nuestro gusto, pero no vamos a llamar arte a eso. Pero es más importante ocuparse del aeroplano que del palacio” y es más importante porque del aeroplano aprendemos la nueva época, la materialización de una idea moderna. Del palacio sólo sacaremos las formas antiguas. Por eso, “Digamos por delante que el problema no es el de la forma, sino el de la idea. Cuando la idea luce con claridad a la luz del día, pronto tendrá, bajo la mano creadora, la expresión correspondiente. Ésta es la primera meta”¹⁵. Si hay idea, hay forma. Si a la idea le “llega el relámpago divino que le es necesario, la obra creada con mano hábil, cerebro claro y buena intención, se convierte en obra de arte y se alcanza la segunda meta”¹⁶. No deja de sorprender en el discurso de Linder esta afirmación mística, que contrasta, por poco moderna, con sus anteriores afirmaciones. Habla de obra de arte en un sentido decimonónico, como un producto cuasi divino, ajeno al vocabulario de la vanguardia.

La última parte del artículo la dedica a poner de manifiesto la internacionalidad del movimiento moderno de arquitectura. Lo importante es el hombre y no las fronteras. “Nosotros no sentimos las fronteras que en Europa forman las naciones, como fronteras de esta nueva intención. Pues la necesidad que nos lleva hacia adelante no la sentimos en un país o en un grupo de países. Las distancias no tienen importancia”¹⁷. Anteriormente, hablaba de crear una unidad donde ahora domina la descomposición, una unidad que producirá “uniformidad, que tiene más valor que la variedad, pues la fantasía domada está sobre la ilimitada”¹⁸. Ahora, Linder hace notar que las primeras manifestaciones arquitectónicas de la nueva arquitectura tienen, en países muy distintos, “una unidad exterior, en correspondencia con su interior armonía. Esto no es, como se les ha reprochado, la señal de su pobreza individual, sino de su fuerza común”¹⁹.

Termina Paul Linder su artículo definiendo la característica de la nueva forma arquitectónica: “la exactitud. Es sencilla, transparente y funcional como consecuencia de su problema. Su sencillez no está determinada interiormente; el nuevo estado de cosas exige ahorro de material, espacio y tiempo. Contiene el mayor aprovechamiento de las leyes estáticas y mecánicas. De la sencillez nace la nueva proporción, la alegría ante los cuerpos más elementales, cuya impresión es como vida nueva. Y además ha muerto la ornamentación”²⁰.

El segundo artículo de Linder es continuación del anterior y lleva, por lo tanto, el mismo título general aunque con el subtítulo de *Los Tectónicos*. Se publicó en Junio de 1926. El primer artículo solo tenía texto, no había fotos; en este reproduce múltiples fotos, dibujos, planos y maquetas. Recordemos llamaba arquitectos tectónicos a los que “sienten y construyen con el espíritu nuevo”. Refiriéndose a estos arquitectos dice: “Ellos, los arquitectos modernos predicán una cultura que ha de venir. El descubrimiento del cristal como nuevo material de construcción es para ellos algo más que una variante constructiva. La predilección por el cristal es predilección por lo luminoso, transparente, claro, o sea, por aquellas cualidades de franqueza y sinceridad que debieran ser las bases de la mutua relación a las que los hombres tendrían que aspirar”²¹.

Entre los arquitectos que cita tenemos a Mies van der Rohe y Adolf Meyer. Alaba la planta diáfana: “Una de las características más corrientes de sus planos es un gran espacio sin divisiones, renunciando al encajonamiento de la vida por los tabiques”. También destaca Linder la línea horizontal como composición característica: “La disposición horizontal de las habitaciones y la ordenación horizontal de los cuerpos de edificio expresa la función de una existencia natural y equilibrada”²².

1.3. Robert Mallet-Stevens: Las razones de la arquitectura moderna

Estamos ante el primer texto importante que un arquitecto de la vanguardia europea publica en *Arquitectura* después de ocho años de existencia. Este artículo, aparecido en Diciembre de 1926, corresponde a una conferencia que Mallet-Stevens dictó en París y lleva por título: *Las razones de la arquitectura moderna*. Comienza diciendo: “La arquitectura moderna no es moda, es una necesidad. Ante todo no es decorativa, es útil y normal. La parte ornamental no es más que un accesorio. Lo que crea una arquitectura es el sistema de construcción y no la decoración que se aplica”²³.

Explica que la arquitectura moderna no consiste solo en suprimir la decoración de pilastras molduras y guirnaldas esculpidas, y en su lugar colocar motivos triangulares de aspecto cubista: “La arquitectura moderna no es eso”. Para mejor explicarse pone una comparación y un ejemplo: el coche. Antes eran vehículos tirados por animales: cuatro ruedas de radios, una caja, dos varas y un caballo. Estos coches han variado poco en su forma a lo largo de los siglos, solo les diferenciaba la “ornamentación recortada, esculpida o fundida, pintada o de aspecto metálico”. En nuestros días, con la desaparición del caballo, la carrocería se hace más baja, se perfila; las ruedas macizas se guarnecen de neumáticos, la silueta, en general, se alarga. Nada, por tanto de común, con los siglos pasados. “Una carroza o un “tilbury”, por muy recargados que estuvieran de dibujos cubistas, nunca serían modernos. En la arquitectura sucede lo mismo: Ya no hay caballo, si puedo expresarme de este modo. El motor, ese órgano que ha revolucionado todo, científica y plásticamente, es al coche, lo que el hormigón armado es a la casa: construcción nueva, estética nueva, no tenemos ya nexo ninguno con el pasado, el hilo se ha roto, hemos dado un salto hacia adelante”²⁴.

Mallet-Stevens se detiene en relatar los avances técnicos que han hecho posible el confort de la humanidad: la electricidad, la calefacción central, el teléfono, el ascensor, el agua corriente caliente y fría en las viviendas “Y los que protestan todavía contra las formas modernas han admitido sin demasiada contrariedad la idea de un ascensor, del teléfono y de la electricidad. ¡Olvidan la tradición! Esta palabra, “tradición”, es una de las más peligrosas para la arquitectura. Es un espantajo revestido pomposamente, envuelto en la toga clásica, pero si nos aproximamos un poco advertimos sus pobres harapos sobre los cuales aparece bordada con grandes letras la palabra rutina”²⁵.

Para Mallet, la arquitectura está bajo el peso aplastante de la rutina, que fomenta la copia, la eterna copia de todo lo que nos precede. No se dan cuenta que lo que ahora imitamos, antes fue moderno. “En todas las épocas de la historia se ha sido furiosamente moderno. De otro modo, todavía nos albergaríamos en cuevas o cabañas ¡Luis XIV encargaría sus planos a Le Corbusier! El pueblo, la aristocracia, la masa, la nobleza, han preferido siempre los artistas más avanzados de su tiempo”²⁶. Esto siempre ha sido así hasta que el “maldito siglo XIX vino a detenerlo todo; ¡Alto!, exclamó, estamos en la cima. No busquemos más, no podremos hacer nada mejor. Somos desgraciadamente unos imbéciles puesto que lo que han creado nuestros antecesores es superior a lo que pudiéramos imaginar; somos incapaces y la

arquitectura está en su apogeo; copiemos; nuestro cerebro es inútil puesto que existe el papel de calco. Copiemos”²⁷. Estas palabras sobre el “maldito siglo XIX” en este momento carecen de actualidad pues nos encontramos –según Pita Andrade– en un momento de “interés creciente”²⁸ por el estudio de este siglo.

A partir del siglo XIX, dice Mallet, el plagio se hizo dueño de la situación, y las formas plagiadas de la historia han sido impresas en todas las obras modernas: radiadores de calefacción, cabinas de ascensor, griferías “El absurdo no tiene límites; invade la casa, se precipita sobre los muros, las puertas, los techos y las ventanas; es un desbordamiento de molduras, de baquetones, cornisas, cimacios, astrágalos; un frenesí de confitería de todos los estilos, mezclados, confundidos, tirados al azar”. Condena la práctica que en el siglo XIX era habitual en toda Europa: usar un estilo determinado según fuera el destino del edificio: En Francia, los palacios de Justicia tienen frontón y columnata; los ayuntamientos son siempre Renacimiento, las iglesias góticas; las cajas de ahorro, Luis XV; Los bancos Luis XVI. Estos clichés han servido durante más de un siglo.

“Dentro de poco no se copiará más –dice Mallet-Stevens–. De repente los hombres han descubierto lo que se podía realizar con un polvo gris preparado con caliza y arcilla, mezclado con un poco de arena y agua, uniéndole algunas toscas barras de hierro. Toda la arquitectura se ha modificado”²⁹. Explica las ventajas revolucionarias del hormigón aplicado en la arquitectura: grandes vanos, muy pocos puntos de apoyo y de reducidas dimensiones, posibilidad de voladizos... Problemas, hasta ahora insolubles, encuentran solución: Las columnas que molestaban a los espectadores en los teatros se suprimen, los pilares que entorpecían la circulación en los garajes también, “el espacio libre reina en todas partes”.

A continuación hace la consabida alabanza a las obras de los ingenieros: “puentes, fábricas, hangares construidas y concebidas sin otra preocupación que llegar económicamente a un fin práctico, ofrecían muchas veces, por efecto de la lógica que se desprendía de su ordenación, un aspecto de belleza severa pero real. La lección es concluyente. El arquitecto deberá recordar que no le está permitido olvidar el buen sentido, y que lo que hace tan difícil su arte es el deber de no separar jamás lo ideal de lo útil”³⁰. La técnica del hormigón, dará a la arquitectura una nueva expresión: “Las superficies se unen, los ángulos rectos dominan, las fachadas son limpias, tangibles y sinceras. Las proporciones llamadas clásicas no tienen porque sobrevivir; la armonía general se consigue con las proporciones, pero estas ya no son las mismas.

La “arquitectura moderna es simple –dice Mallet-Stevens-. El maquinismo, las formas de las máquinas que pueblan ahora nuestra existencia tienen también una influencia innegable sobre la plástica de la arquitectura moderna”³¹. Estamos muy lejos de la época en que Ingres decía “no queremos nada con la industria, esta debe permanecer en su puesto y no venir a establecerse en las gradas de nuestra escuela, verdadero templo de Apolo, consagrado sólo a las artes de Grecia y Roma”. Los arquitectos han sido educados con la idea fija de que el Arte, con A mayúscula, se basta sólo sin concurso de nadie. Se ha representado la arquitectura como una mujer vestida de vestal, negligentemente apoyada sobre un capitel (generalmente jónico) de una columna truncada, la mirada perdida, con el aire de inspiración. ¡Y esta mujer es la que ha dirigido sus destinos! Han olvidado lo esencial: El progreso”³².

Las características de la nueva arquitectura son para Mallet-Stevens: “Grandes planos, volúmenes extendidos, bellas fachadas desnudas, anchos vanos, líneas geométricas, claridad en la lectura de la obra, simplicidad. Ninguna ornamentación que sirva para marcar nuestra época; el procedimiento de construcción es lo único que define la edad del edificio. Los motivos decorativos de detalles han sido sustituidos en la arquitectura moderna por un motivo de conjunto: el conjunto es una enorme escultura, en donde la luz viene a chocar contra los grandes lienzos netamente determinados; es un bloque monumental tallado en plena masa. “La forma –ha dicho Emilie Trélat– es la intersección de la luz con la materia”. Aquí la materia se presenta con todas las ventajas: Unida, bien limitada, grande”³³; es una definición de la arquitectura cubista.

Termina Mallet-Stevens su artículo con unas palabras proféticas: “Podemos afirmar ahora que la Arquitectura moderna esta extendida por el mundo entero, sin embargo, seamos francos. El movimiento será general, pero confirmado por algunas excepciones. En el año 2000 se levantarán todavía casas *Louis style*, como dicen los americanos; pero los papeles se habrán invertido: Se ha reído con crueldad de las primeras obras modernas; creo que se reirá, esta vez con lástima, de las últimas obras copiadas”³⁴.

1.4. Otros artículos: M. Bissiere, E. Freyssinet y A. Perret

Con estos tres arquitectos franceses terminamos de pasar revista a los artículos de colaboradores extranjeros, que escribieron en la primera etapa, y que junto al belga Mallet-Stevens, afincado en París, completan la información de la arquitectura gala.

Arquitectura en Julio de 1918, reproduce un artículo de la Revista francesa *L'Opinion*, escrito por **Mora Bissiere**, Secretario General del Sindicato de Prensa Artística, titulado: *Encuesta sobre los actuales problemas arquitectónicos*. Es la segunda parte del que apareció en el mes anterior. En este artículo se hace una encuesta a tres personalidades francesas sobre la arquitectura moderna. Entre los entrevistados se encuentra el alcalde de Lyon, Edouard Herriot, que vierte unas opiniones sobre la arquitectura sorprendentemente lúcidas, teniendo en cuenta que quién habla es un político y no un arquitecto.

Recogemos en primer lugar sus opiniones sobre los arquitectos: “La mayoría de los arquitectos se encierran en la imitación”; “He otorgado mi confianza a los arquitectos que buscan el estilo únicamente en la subordinación de la construcción a su fin”; “Tony Garnier es un guía de la nueva escuela”. Tony Garnier era a la sazón, director de los servicios de arquitectura de Lyon. El gran trabajo desarrollado por Garnier en esa ciudad fue posible, en gran parte, al perfecto entendimiento con E. Herriot, alcalde de Lyon desde 1904. Desde esa fecha comienzan a colaborar y Garnier construye multitud de proyectos haciendo realidad el programa político de Herriot³⁵.

Hablando de la arquitectura moderna, dice Herriot: “Todo ornamento que se superpone, en lugar de seducirme, me parece condenable”. “No veo belleza posible en la arquitectura contemporánea más que en la pureza de líneas y belleza de proporciones”. “No veo más que el arte nacido de la ciencia, el arte objetivo”. Opina también sobre la función del edificio como valor supremo del proyecto: Son “modernos los edificios estrictamente de acuerdo con su destino”. “Un teatro en el que cada espectador pueda ver la escena, una sala de conciertos en la que todos puedan oír, un hospital en el que cada enfermo tenga su ventana, he aquí mi humilde programa. Que la arquitectura sea severa pero justa, tal es mi deseo”³⁶. Estas opiniones no cabe duda que están influidas por Garnier del que Herriot debió aprender mucho.

En Diciembre de 1925, se publica el artículo: *Los hangares para dirigibles en el aeropuerto de Orly*, escrito por su autor: **Freysinnet**. Es un artículo extenso, consta de trece páginas que recogen también fotos y dibujos del proyecto³⁷. Este interesantísimo artículo describe las peculiaridades técnicas de estos hangares de hormigón que merecieron el encendido elogio de Le Corbusier: “¡¡¡Capitalistas!!! ¡¡¡He aquí la nueva arquitectura!!! ¡¡¡Buena, bonita, barata!!!”. “El hangar de Orly es tan clásico como el partenón”. “La arquitectura tectónica no se proyecta con el lápiz blando, sino con la regla de cálculo”³⁸.

Arquitectura publica un importante artículo de divulgación de algunas obras de los hermanos **Perret, Auguste y Gustave**. Aparece en Octubre de 1926 con el título: *Los arquitectos A. y G. Perret*. Tiene este artículo siete páginas y nueve buenas fotos de los siguientes proyectos: El garaje de automóviles de París de 1905, el teatro de los campos Elíseos de 1911-13, el palacio de madera de 1924, y los talleres de confección de 1919. La redacción hace notar que el material del artículo lo han enviado los Perret directamente a la revista. A cerca de la ornamentación de los edificios dice Perret: “No debe entenderse nunca es un edificio ninguna parte destinada a servir únicamente de adorno, sino que, atendiendo a las bellas proporciones, deber convertirse en adorno todas las partes necesarias para sostenerlo”³⁹.

2. La Generación de 1925: Aportaciones iniciales

Como ya advertimos anteriormente, adoptamos este término introducido por Carlos Flores para designar a los arquitectos madrileños que obtuvieron sus títulos entre 1918 y 1923 y que, desde la Revista *Arquitectura*, introdujeron las nuevas ideas de la arquitectura en un ambiente dominado por la estéril polémica de la arquitectura nacional. La crítica moderna de literatura y arte denomina Generación de 1927 a los nacidos en torno al 98 (todos estos arquitectos nacieron en esas fechas). Nos parece que, para unificar criterios, sería más conveniente utilizar el término Generación de 1927 para designar a estos arquitectos que junto a esa pléyade de poetas, escritores, pintores... tienen similares inquietudes. No obstante y para no crear confusión mantenemos el término de 1925 para designar a estos arquitectos, porque además ayudará a diferenciarles de los escritores cuando nos refiramos a ellos.

Pensamos que no es posible tratar los cambios acaecidos en nuestra arquitectura, a partir de 1920, con las categorías empleadas por la historiografía tradicional, es decir, pretender establecer un proceso de legitimación de nuestras realizaciones con la ortodoxia racionalista de los grandes maestros y en especial de Le Corbusier. El resultado ha sido la desilusión al no hallar en las obras de los arquitectos considerados como “racionalistas” (los pertenecientes a la famosa Generación de 1925, feliz término acuñado por Carlos Flores) una obra en el más puro estilo racional, es decir químicamente pura. Las páginas de *Arquitectura* se han encargado de valorar, en su justo término, la impresionante aportación que los arquitectos madrileños han hecho a la cultura arquitectónica española, desde una

posición heterodoxa, o si se prefiere, no sumisa a los dictados de un nuevo formalismo racional. El protagonismo de estos arquitectos madrileños, en la renovación de la arquitectura española es, al menos, similar a la de los arquitectos catalanes del GATEPAC supuestamente ortodoxos.

Para entender la labor de algunos hombres de la Generación de 1925 es necesario situarse en el contexto de la década de los veinte en España en la que, como ya advirtió Unamuno en 1902, “bajo una atmósfera soporífera se extiende un páramo espiritual de una aridez que espanta. No hay frescura ni espontaneidad, no hay juventud”⁴⁰. Este mismo clima imperaba veinticinco años después cuando Rafael Bergamín decía desde París: “Nos encontramos en medio de esta gran borrasca... Ahí, en Madrid, no se mueve ni la hoja de un rábano”⁴¹. Los excesos cometidos en nombre de la arquitectura “nacional” eran evidentes. Como hemos visto anteriormente, las voces de Anasagasti, los Fernández Balbuena y Torres Balbás clamaban por el cambio de una arquitectura “ampulosa” y artificiosa por otra sencilla, auténtica, simple; valores cuya referencia más próxima encontraban en la arquitectura popular. Las fórmulas del “Monterrey” habían llegado al agotamiento.

En este clima, los arquitectos que terminaron la carrera en Madrid, entre 1918 y 1923, recibieron una formación con una fuerte carga académica que valoraba el ornato y la monumentalidad. Como explica Luis Lacasa: “aquel fue un periodo de formación caótico, desordenado; ecléctico en todos los sentidos. Despreciábamos a nuestros profesores. Nuestra verdadera escuela era la biblioteca, muy bien surtida”⁴², en la que teníamos “grandes sentadas”. En la biblioteca “devoran” las revistas que les caen en las manos, y va naciendo en ellos un gran deseo de conocer aquella nueva realidad que surgía en Europa.

También Blanco Soler se refiere a ello: “Estando yo en la Escuela, se produjo un hecho venturoso, un español residente en California, D. Francisco Cebrián, donó a la Biblioteca de la Escuela una espléndida colección de libros y revistas de Arquitectura Moderna. En los fondos de la Biblioteca pareció entrar una bocanada de aire fresco; monografías de los principales arquitectos alemanes (Behrens, Poelzig, Berg), los armarios de la Deutcher Werkbund, la obra de Sullivan y Wright, las mejores revistas inglesas, americanas y alemanas, etc. Desde entonces yo frecuentaba la biblioteca de la Escuela. Me sentía atraído por aquellas ideas de las que recibían profesores y alumnos en su mayor parte”⁴³.

Anasagasti, aconseja a Mercadal que se presente al Pensionado de Roma, lo cual le permite viajar por Europa y tomar contacto personal con las grandes figuras

de la época: en 1924 conoció a Hoffman en Viena, a Le Corbusier en París en 1925, fue discípulo de Poelzig y Jansen en Berlín en 1926, en 1927 visitó a Loos; también conoció a Behrens y Breuer. Fue amigo personal de Doesburg. Gracias a Mercadal, vinieron a España, como vimos en el segundo capítulo, Le Corbusier, Mendelsohn, Van Doesburg y Gropius. Es de justicia reconocer la gran labor de Mercadal en la divulgación de la nueva arquitectura, y el esfuerzo por traer a las grandes figuras de la arquitectura, no ha sido superado hasta el momento. Decimos esto porque en la labor de desmitificación emprendida por algunos, no se pueden olvidar estos hechos, aunque con verdad se diga que Mercadal difundió algo que no comprendió exactamente. Su labor divulgadora, hay que entenderla precisamente desde esos presupuestos periodísticos. Su papel es de periodista y como tal informa sin profundizar demasiado; es un gran corresponsal de prensa, un gran divulgador, o como diría Fullaondo un “gran conspirador”. Es también un gran ‘relaciones públicas’, pocos pueden jactarse de tener amistad personal con Doesburg y Le Corbusier, por poner dos ejemplos estelares. Este es su papel y esta es su grandeza.

Frecuentemente se ha considerado a Mercadal como caso único olvidando que no sólo fue él quién viajó por Europa. Para no perder la perspectiva, recordemos que otros arquitectos de su misma edad también lo hicieron. Luis Blanco Soler, permaneció casi dos años en Holanda y Alemania; Colás y Pérez Mínguez fueron alumnos de la Bauhaus. Luis Lacasa, por espacio de tres años, trabajó en la Oficina Técnica del Ayuntamiento de Dresde donde conoce a Tessenow —“admiro a Tessenow, el arquitecto humilde”⁴⁴, diría años más tarde—, y frecuentó, en 1923, la primera Escuela de la Bauhaus. Sánchez Arcas también viajó por Holanda e Inglaterra. También Miguel de los Santos se dirigió hacia el estudio de los métodos didácticos y las instalaciones de la Bauhaus, viajando por Alemania e Inglaterra, Francia y Holanda; incluso trabajó durante un año en París, en un estudio de arquitectos adictos al movimiento moderno⁴⁵. De manera que a estos arquitectos debemos también la introducción en España de las nuevas ideas en la arquitectura. Todos ellos usaron como portavoz las páginas de *Arquitectura* en la que escribieron artículos siendo además redactores.

En Europa en esos momentos la arquitectura sigue dos caminos: la vanguardia con todos sus ismos: expresionismo, racionalismo... y lo que Tafuri llama el “clasicismo moderno o la arquitectura sin vanguardia”. Como veremos posteriormente, con la primera línea conectará Mercadal, y con la segunda fundamentalmente, Lacasa. “No toda la arquitectura moderna —dice Tafuri— tiene sus raíces en la van-

guardia... contra el vitalismo del Futurismo y de Dada están el “estilo” y el “contenido” clásicos ... Behrens, Loos, Tessenow, Garnier, Perret oponen al lenguaje sin patria, pero redundante en ídolos, de la vanguardia, la “petrificación de las palabras”, buscando una nueva dignidad, pero también una “medida” de las formas, conscientes de los límites prevalecientes del lenguaje”⁴⁶.

2.1. Fernando García Mercadal

Pasaremos revista a los primeros artículos con los que Mercadal comenzó su dilatada labor periodística en *Arquitectura*. La mayoría de los artículos que escribió para la Revista tienen carácter informativo. Comenzamos con el primero que escribió, siendo todavía alumno de la Escuela, en Junio de 1920, titulado *Ruskin y la polícromía de los edificios*. Mercadal, en este escrito referente al historicismo de Ruskin, manifiesta sus ansias divulgadoras incluso sin haber terminado la carrera. Dice que Ruskin en una de sus Siete lámparas, en la de la Belleza, habla de la necesidad del color en la ornamentación arquitectónica, ya que la arquitectura es una realidad que debe tener realidad en todos sus atributos; su color debe ser, por tanto, tan estable como su forma. No es posible concebir la arquitectura sin el color; y ese color debe ser el de las piedras naturales.

Mercadal se esmera por encontrar las ventajas del empleo del color en los edificios en un momento en que no era costumbre hacerlo. Con el color se podrían “hacer expresivas nuestras obras; así coloreadas *dirán* más a la gente, que no incoloras como actualmente ... Quizás la falta de color de las casas de nuestras poblaciones nos aleje del optimismo”⁴⁷. Para ilustrar esta idea pone el ejemplo de la tristeza que producen los pueblos de las cuencas mineras, “sucios, monótonos de color, con su tono dominante único y su carácter al igual que el de las gentes que en ellos habitan: Cerrado y hosco”. Con el color –sigue diciendo Mercadal– “podremos hacer más sensible la separación de las diversas partes de un edificio, así como conseguir variar sus proporciones”. El paso del tiempo colabora también al efecto del color especialmente en las piedras que adquieren un tono dorado.

Opina que las ideas de Ruskin, también deben ser aplicadas a las modernas construcciones de hormigón, “en las que por razones constructivas la forma tiene que sintetizarse”. Mercadal nos dice que la forma depende de la tecnología y se pregunta: “¿Acaso la ornamentación de las futuras construcciones de hormigón armado no tendrá su porvenir en el color?”. Parece que en ese momento, se da cuenta

que, por necesidades ajenas a la propia arquitectura, la ornamentación está condenada a desaparecer. Lo que antes se conseguía con elementos formales como pilas-tras, cornisas... ahora podrá lograrse con el color. Es este un nuevo concepto de ornamentación. Igual que ocurre con la imagen exterior de los edificios, las formas de sus interiores también se simplifican según criterios constructivos. Además los muebles se hacen más sencillos por lo que el color deberá constituir la nueva decoración; “veáanse si no los interiores alemanes modernos”. El ejemplo a seguir está en la más refinada construcción de la técnica por su simplicidad en la forma: la arquitectura naval, donde el color juega un importante papel y puede decirse que es el único elemento ornamental.

El siguiente artículo que comentamos también lo escribió sin haber terminado la carrera. Se publicó en Diciembre de 1920, y se titula *Notas de un cuaderno de viaje Munich*. Son una serie de observaciones de su viaje a Munich en un momento en que todavía no está formada su personalidad ni tiene claros sus objetivos. Muestra esa capacidad de admiración por las novedades que será una de las constantes de su vida. La importancia de este artículo radica en que es el primero que escribe después de un viaje; no habla de arquitectura de revistas sino de arquitectura real.

Le llama la atención lo que él denomina “arquitectura de la escuela tradicionalista”, que considera “un buen camino que creemos muy relacionado con lo que llamaremos arquitectura de la escuela moderna, aquí realmente espléndida, tiende a la simplificación y estilización de la anterior”. Se está refiriendo a una arquitectura clasicista sometida al proceso de simplificación y estilización de sus formas. “Las características de esta escuela son la sencillez y la supeditación a lo práctico, que lleva a un muy agradable movimiento de las fachadas, no solo de huecos, sino también de masas, y la bien estudiada molduración, dominando las molduras finas y simplificadas de vuelos y contornos. Otra característica bien acusada es la admirable escultura decorativa, ejecutada con un sentido de adaptación magnífico, concediendo además una gran importancia a la decoración interior y a los detalles de todo género”⁴⁸.

En estos momentos Mercadal está todavía lejos de sus planteamientos posteriores cuando difunde las imágenes formalistas de Le Corbusier. En este sentido, resulta chocante cuando dice que “vemos que más que introducir nuevas formas, productos siempre del medio, hay que tender a una asimilación de técnica, de concepto. ¿Por qué no imitar sus hormigones tallados, con los que tan buenos efectos y

resultados se obtienen aplicados a la jardinería?”⁴⁹. Termina el artículo exponiendo que lo importante de esas obras de arquitectura es “la sinceridad con que son proyectadas y ejecutadas; cada cual se expresa con los medios de que dispone. Pocas o ningunas son las obras pretenciosas y fatuas; nada de escayolas y formas falsas. Una obra modesta tiene aquí una expresión modesta, pero pensada, expresada con gusto, buscando en la proporción y distribución de sus huecos su gracia. Sólo un detalle, quizás, pero finamente ejecutado y bien colocado, basta muchas veces para dar interés a una fachada de extrema sencillez”⁵⁰.

El tercer artículo de Mercadal se titula: *Desde Viena: La nueva arquitectura*. Está escrito en Octubre de 1923, el mismo año en el que gana el Premio de Roma. Comienza su artículo diciendo: “Creíamos, mi querido colega, por nuestros recientes viajes y por nuestra asidua lectura de revistas profesionales, conocer algo del movimiento arquitectónico en Europa, algo de lo nuevo que hoy se hace. Conocíamos los nombres de Poelzig, de Mendelshon, de Behrens, de Taut; los trabajos de la escuela de Weimar, leíamos y admirábamos a Le Cobursier-Saugnier, el arquitecto francés de *L'esprit nouveau*; pero, sin embargo, creo que nuestro conocimiento estaba bastante falto de realidad; habíamos situado estos nombres entre los que pudiéramos llamar *raros*, los que viven y vivieron siempre al margen de la corriente, los que nunca hicieron escuela; pero recientes Exposiciones, lecturas y visitas aquí, me hicieron reconocer nuestro error: Ni Mendelshon, ni Taut, ni Struad, ni ninguno de estos, forman un mundo aparte; tras ellos están todos los otros: Wlach, 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 postguerra”⁵¹.

Nos hemos permitido esta larga cita en la que junta en el mismo grupo a Le Corbusier y a Tessenow, por mencionar sólo dos personalidades opuestas, porque pensamos que ilustra bastante la trayectoria personal de Mercadal en sus descubrimientos de “nuevos mediterráneos”; en su formación autodidacta y a la vez caótica⁵². Con todo el respeto que nos merece, pensamos que es un caso típico de frivolidad informativa. Inmersión en imágenes gráficas adquiridas en libros y revistas, lectura de programas y manifiestos, interés por cualquier tipo de novedades, trabajos con arquitectos muy diferentes entre sí, todo ello aderezado con multitud de viajes. Da la impresión que sufre un empacho informativo y, por eso, no le dió tiempo a profundizar en las ideas que iba descubriendo, sólo pudo hacer lo que hizo:

divulgar y divulgar, y eso, lo hizo muy bien. Si no es así no se entienden los bandazos que dió en su vida. Como acertadamente ha dicho Fullaondo, Mercadal es el “arquitecto de los mil rostros ... es hombre de varias biografías simultáneas, vanguardismo, oportunismo, pragmatismo, realismo, vocación administrativa, componentes eclécticas, historicismo, secesión, monumentalidad, ismos figurativos, promoción de grupos de vanguardia, restauración y arqueología, triunfos académicos, precocidad, publicismo...”⁵³.

Mercadal dice que las ideas sobre las que gira la nueva arquitectura se pueden agrupar en dos o tres modalidades, que no dice cuales son. Sin embargo, aunque no las define, intenta buscar sus características. Dice que tienen en muchos puntos en común unas con otras –no dice cuales–, y ninguno con la arquitectura de los estilos históricos. La nueva arquitectura –dice–, es “fruto de la nueva época, y su modernidad es bien manifiesta”; pretende resolver cada problema “con espíritu nuevo, con sencillez, de manera práctica”. Da a conocer dos características de la nueva arquitectura: “Al dominio de la verticalidad que caracterizaba la arquitectura de pasados años, se opone hoy una horizontalidad manifiesta, y la tendencia a cubrir con terraza, sin preocupaciones de clima, nieves frecuentes y demás lugares comunes propios de los tiempos en que la construcción no estaba tan adelantada como hoy”⁵⁴. Por primera vez enuncia dos de las “recetas” racionalistas: La horizontalidad de los edificios y la cubierta plana que, gracias al adelanto de la técnica constructiva, puede construirse en cualquier lugar con independencia del clima.

A continuación expone el tipo de enseñanza que se imparten en las dos escuelas de arquitectura de Viena: La “Kunstgewerbeschule” que dirige J. Hoffman y la “Academie der bildenden Künste” que lidera Behrens; Esta última era la de mayor prestigio. En el epígrafe de la enseñanza de la arquitectura de este mismo capítulo nos referiremos ampliamente a los dos sistemas pedagógicos. Sólo señalo, en este momento, la sorpresa que le causa a Mercadal estas enseñanzas por contraste a lo que él vio en Madrid. “Tanto en una como en otra (de las escuelas de Viena), los trabajos tenían este sello inconfundible de las nuevas normas; aquí ya no se hace en la Escuela ni gótico, ni clásico, ni barroco, ni siquiera lo que ahí llamamos hoy *moderno* (lo que aquí se hizo hace quince años); se hace lo que, para entendernos, llamaremos *ultramoderno*: Lo de hoy, lo de la postguerra; se colabora unánimemente, no en la formación de un estilo, sino de obras que respondan al nuevo espíritu, que, como ves, afortunadamente, sin escándalo, sin estrépito, entró ya en la Escuela y Academia”⁵⁵.

Afirma que la arquitectura que se hace y se enseña en Viena es “sin chabacanerías; nada de *puzzles arquitectónicos*; nada de ventanas de aquí y puertas de allá; incluso en aquellos proyectos de marcado carácter nacional, una modernidad y buen gusto admirables. No faltaban los proyectos inspirados en los aviones y en los tanques. El único *pero* que pudiéramos ponerles sería la uniformidad de la escuela; apenas si se pueden distinguir unos de otros. ¿Y no crees que esto que aquí se lleva desde hace tiempo empezaremos ahí a conocerlo dentro de quince años? Es bien lamentable, pero nuestro alejamiento de la corriente es más que indudable”⁵⁶.

Por último, informa de las últimas obras en una ciudad empobrecida por la guerra, que atraviesa una gran crisis y donde la iniciativa privada construye muy poco, “pero con muy buen sentido”. Cita como obras recientes el “despacho de ferrocarriles de Karl-Platy, frente a Secesión, la obra del malogrado Ollbrich, y en la reforma de Josefstadt-theater, por Carl Witzmann”. Da noticia de los “Siedlung” o “Kleingarten” y de las iniciativas del Ayuntamiento, en materia de viviendas, que considera modelo.

El primer artículo que publica Mercadal en *Arquitectura* desde su Pensionado de Roma es en Abril de 1924 con el título de *Comentarios*. Está dedicado a su maestro Teodoro de Anasagasti al que califica de infatigable defensor de la reforma de la enseñanza. En el artículo da a conocer sus reflexiones en torno a un nuevo concepto del clasicismo que ha tenido la oportunidad de descubrir en su contacto con los novecentistas italianos. Esta nueva manera de entender lo “clásico” nada tiene que ver con lo que se enseña en la Escuela de Madrid, porque aquí cuando “queremos conseguir riqueza, serenidad, tenemos que recurrir al consabido entablamiento descansando sobre las consabidas columnas de tantos pies de diámetro por tantos módulos de altura”⁵⁷.

La idea de lo “clásico” que en Madrid se tenía y se enseñaba, según Mercadal, estaba relacionada con el mundo de la historia, de las fechas, de las normas de Vitruvio o Vignola; “pero aquí esta precisamente el error, al creer que para producir una obra clásica nos son indispensables los entablamentos y las columnas, los capiteles dóricos o jónicos; creemos que esto es quedarse en la cáscara”. Las formas son un medio, no el fin; “el espíritu es el módulo, es el orden, el fin, la serenidad, y así, tan clásica como el Partenón puede ser una casita de hormigón armado con ventanas sleepeng, si a la creación de ésta presidió el orden, el módulo, la razón, como lo fue a la de los templos de Grecia o de Sicilia”⁵⁸. Continúa Mercadal insistiendo: “En la escuela hemos creído hacer clásico, unas veces copiando o calcando tan pacien-

temente como insensiblemente aquellas láminas, cincuenta veces copiadas y calçadas por las generaciones que nos antecedieron ... Otras veces, al proyectar tal o cual edificio donde un pórtico clásico o una columnata parecían indispensables, y así todo contribuía a perpetuar nuestro error en nuestras tan rudimentarias como equivocadas ideas sobre lo clásico”⁵⁹.

En este momento pasa a definir la nueva manera de entender lo “clásico”, que no es, como puede parecer, un problema de formas, de columnas, entablamentos, sino de contenido. “En la enseñanza había habido sin duda un vacío. Nunca se nos había dicho que el clásico, más que como estilo, debería considerarse como un límite, como la aspiración a la perfección de la obra; nadie nos dijo que no hay arquitectura clásica ni no clásica; que no hay más que arquitectura buena o arquitectura mala; que sin hacer más entablamentos y columnas podíamos también aspirar a lo clásico, proyectando con serenidad, sin virtuosismo (esa cosa tan pequeña a la que, a veces, se da tanta importancia), pensando con medida y sobre las medidas, estudiando y comparando las relaciones de unas con otras; la Eurytmia, con sus ejes de simetría principal y secundaria, las relaciones entre estos, la ponderación de macizos y huecos; que el ahorrar líneas y huir de lo superfluo sería el camino único que nos podía conducir a la soñada perfección clásica”⁶⁰.

Mercadal nos está indicando que la arquitectura es o será clásica, si se sigue un método de proyectar basado en unas reglas lógicas, con independencia del resultado formal. Por eso como antes apuntó, una casa de hormigón también puede ser clásica. La lógica, la racionalidad, la medida, la proporción, son categorías de lo clásico que pueden controlar el regreso a un “orden nuevo” que frene los excesos formales de la tradición o de las experiencias extravagantes de las vanguardias futuristas. Después de la primera guerra mundial, la “vuelta al orden” es lo que se planteaba la cultura italiana como alternativa a la negación de toda regla vigente y como deseo renovado de regularidad, de estabilidad. La razón y la tradición se invocan ante los últimos experimentos de Marinetti y los seguidores de Sant-Elia. “Era preciso sustituir por alguna norma el exasperado y arbitrario individualismo ... solamente a través de una disciplina y de una comunidad de sentimientos se formaría, al cabo de poco, una nueva arquitectura”⁶¹.

En Septiembre de 1926, Mercadal manda desde Berlín, a donde había llegado en 1925, el artículo titulado: *La última obra de Poelzig: Capitol*. Como es sabido durante el curso 1925-1926 se matricula en la Escuela de Arquitectura de Charlot-

temburgo y asiste simultáneamente al seminario de Proyectos de Hans Poelzig, al que siempre reconoció como su maestro, y al de Urbanismo de Hermann Jansen. Mercadal descubre en las enseñanzas de un Poelzig que, ya había abandonado los supuestos expresionistas, una idea de la arquitectura muy diferente a la que se refería en su anterior artículo desde Italia. Mientras en Italia la nueva lectura del clasicismo trazaba el avance de la arquitectura, Poelzig le descubre un lenguaje formal independiente de cualquier referencia histórica. La no consideración del estilo de la arquitectura, determina la supremacía de la planta en la definición del edificio.

Comenta entusiasmado la nueva obra de Poelzig: El cine “Capitol”. Considera que esta obra posee: “El color y la luz, los nuevos factores vitales de la moderna arquitectura, cuyos secretos tan a la perfección conoce Poelzig”⁶². Describe los aspectos técnicos y estéticos del edificio. Destaca como soluciones originales que la cubierta interior de la sala está colgada de una gran estructura metálica. Así mismo pone de relieve la buena acústica del local lograda por el tratamiento de techos y paredes que no son lisos sino estriados para favorecer la dispersión del sonido. Le llama la atención el atrevido juego de colores de las tapicerías, paredes, moquetas... a base de amarillos, oros, violetas intensos, verdes y azules. Según Sambricio Mercadal aprende de Poelzig “unos supuestos teóricos basados en la dependencia del alzado respecto a la planta, prescindiendo por completo de conceptos formales y basándose en ideas de simplicidad”⁶³; sin embargo en la crítica que hace de la obra de Poelzig, parece valorar más los aspectos técnicos y decorativos que los problemas funcionales.

2.2. La nueva arquitectura alemana: Luis Blanco Soler y Luis Lacasa

Nos interesa destacar que la labor de difusión de la nueva arquitectura no solo la lleva a cabo Mercadal; otros arquitectos como Luis Blanco Soler y Luis Lacasa también viajan por Europa e informan puntualmente en *Arquitectura* de diversos temas como puede ser la vanguardia expresionista alemana.

Luis Blanco Soler trata la figura de Erich Mendelsohn en un artículo publicado en Noviembre de 1924 con un amplio reportaje gráfico⁶⁴. Comenta que las obras de Erich Mendelsohn han merecido de la crítica una acogida contradictoria. Unas veces han sido juzgadas como precursoras de la nueva arquitectura y otras simplemente “como ensayos faltos de sinceridad y definidos bajo un concepto intelectual”. A pesar de ello, se le reconoce “la viva originalidad de sus obras, que

logran, desde el primer momento, sugestionar nuestro espíritu y proyectarlo hacia el porvenir”.

Piensa que es difícil encontrar antecedentes en la obra de Mendelsohn, al margen de la eterna pugna entre clásicos y románticos, porque participa, en parte, del bagaje espiritual de ambos. Del mundo clásico toma “la síntesis y la limitación que hay en sus obras”; del romántico, “un concepto apasionado de la forma” que se traduce en “su modo particular de ver la arquitectura, fundida con la luz que eleva la masa a la expresión trascendental de una impresión rítmica».

Blanco Soler ve en la obra de Mendelsohn, la arquitectura del porvenir, que es consecuencia del gran progreso material alcanzado por la sociedad europea y que el maestro alemán parece dominar. “Dotado de un espíritu de audaz originalidad, lo que va siendo una rara virtud de inteligente orientación, enfoca los problemas, apenas iniciados en nuestra época como consecuencia de un enorme progreso material (grandes hangares para dirigibles, silos sobre puertos, fábricas, galerías de film, etc.) a través de los cuales parece comenzar a perfilarse la arquitectura del porvenir”⁶⁵.

Lo que según él caracteriza la obra de Mendelsohn es su “especial concepto del volumen” y “la influencia que el desarrollo del ‘maquinismo’ ha logrado alcanzar”. Es la arquitectura dinámica que ha iniciado una renovación absoluta de conceptos, análogamente a como la bóveda gótica supuso un nuevo esquema distinto del de las antiguas arquitecturas que descendían de los principios elementales de la construcción. Por eso Mendelsohn afirma “que para llegar a una nueva arquitectura es preciso comenzar estableciendo, ‘por una serie de acercamientos graduales’, la existencia de ‘un nuevo sentido estático’, que actualmente podría tener como base ‘la tensión del hormigón armado’ hasta que surgiera una técnica superior. Debemos tender, sigue afirmando, a deducir la síntesis arquitectónica del momento actual. Este propósito, que compartimos, transige en nosotros con la sospecha de que nuestra época carezca de la densidad de cultura capaz de producirla. La transformación de ese sentido estático a que Mendelsohn alude, como precursor de un arte nuevo, coincide con rara consecuencia con las épocas en que se ha producido una inflexión en la trayectoria espiritual de una cultura, y el momento presente, de honda crisis para cuanto significa valores esenciales, no parece llamado a producir fórmulas terminantes”⁶⁶.

Esta arquitectura de Mendelsohn la considera como alejada a nuestras posibilidades y, como indica Sambricio, con un interés “más cultural que práctico”⁶⁷, pues afirma que “descartando de la labor de Mendelsohn lo que en toda inquietud

innovadora hay de tanteos e indecisiones, incluso entre los mismos resultados definitivos, queda para un análisis sereno de la crítica del porvenir la rara personalidad que revelan sus obras, tocadas del ‘anhelo del espacio’ que debe sobreponerse, según él, en toda creación arquitectónica, a la relación entre ‘límite e infinitud, lógica y sentimiento’⁶⁸.

Luis Lacasa permaneció casi tres años en Alemania, de 1921 a 1923. Allí trabajó en la Oficina de Urbanización del Ayuntamiento de Dresden y visitó la Bauhaus de la que guardó un buen recuerdo: “En Alemania he convivido con muchachos del Bauhaus de Weimar; tenían un entusiasmo sin límites, pero sobre todo eran duros con ellos mismos; su fuerza era la propia disciplina; no creían que el triunfo era fácil. La nueva verdad no se alcanzará en un día de buen humor, sino que irá consiguiéndose en años de pisar terreno firme”⁶⁹.

Fruto de esos años son una serie de artículos que publica en *Arquitectura*. En el primero, enviado a la Revista en Mayo de 1922, Lacasa enjuicia la labor de Bruno Taut (al que considera, con Poelzig, a la vanguardia de la moderna arquitectura alemana) como arquitecto municipal de Magdeburgo, en lo referente a la restauración de las fachadas⁷⁰. Taut se propone dar color a la ciudad que es industrial y en la que predomina el gris. Incluso el río Elba que la atraviesa, se vuelve sucio con sus residuos industriales. Taut hace dos tipos de rehabilitación de fachadas: Si el edificio es clásico se policroma con colores puros: azul, rojo, amarillo... pero pintando la estructura del edificio (es decir, la cornisa de un color, las columnas de otro, enjutas de otro...).

Si las casas no tienen estilo alguno, son sin pretensiones, Taut ensaya un tipo de policromía basado en el camuflaje que los alemanes inventaron en la primera Guerra Mundial, para que el material de guerra pasara inadvertido al enemigo. En estas casas, la fachada está pintada de diversos colores (rojo, blanco, amarillo, verde...) no respetando molduras ni enmarcando huecos, separando los distintos colores con rayas negras o blancas, apareciendo figuras caprichosas sin ninguna ley. El efecto que producen estas fachadas es de reposo, de ausencia de sensación (dice Lacasa) que hacen que desaparezca el conjunto de los edificios logrando un efecto similar al camuflaje de los artificios de guerra.

El camuflaje que realiza Taut es un nihilismo artístico. Una ciudad camuflada, perdería la forma, desaparecería ante el observador. La tendencia de Taut es aniquilar la forma del edificio confundiéndola con el espacio circundante. Lacasa se pregunta: “¿Por qué querrá Taut borrar a Magdeburgo?”.

En 1924 ya en España, publica un segundo artículo sobre la arquitectura moderna alemana titulado *Un interior expresionista*⁷¹. Lacasa hace un interesante estudio sobre el expresionismo al que define como la “exaltación de lo característico”. Por otro lado Lacasa indica que “*expresionismo* evoca en inmediata contraposición a *impresionismo*. Es este último un objetivismo optimista mientras que el primero es un subjetivismo pesimista”. Para nosotros, los españoles, —dice Lacasa— el expresionismo tiene “un interés bastante remoto; es tan grande el retraso de nuestro ambiente, que tal vez no fuera demasiado optimista el pensar que hacia 1940 se intente hacer algo ‘a la manera expresionista’ pues no es pequeño el salto que hay que dar desde el neomonterrey y neobarroco en el que estamos hasta los problemas que presentan actualmente en Alemania. Tal vez tengan los alemanes el defecto contrario, pues se echan en brazos de la última idea y realizan audazmente, pero se equivocan mucho. Preferimos desde luego, esto a lo otro, porque realizar aunque sea en el aire es vivir, mientras que nosotros languidecemos entre montones de lugares comunes y tal vez nos vamos a morir pronto por falta de ideales”⁷².

A continuación Lacasa pone como ejemplo la habitación de Paul Linder, a la sazón corresponsal de *Arquitectura* en Alemania (recuérdese que en este momento Lacasa formaba parte de la redacción de la Revista). Esta habitación le produce un efecto tal que le lleva a decir: “¡Que lejos estamos de los corridos de escayola, entablamentos..., recuadros..., lugares comunes..., pereza intelectual! ¡Juventud, confianza en el porvenir... !”⁷³. Es de notar —como contraste— que en el mismo número de *Arquitectura* donde aparece este artículo, Pedro Guimón escribe: “Hace tiempo que es de buen tono, depurada orientación, el de hacer no ya arquitectura nacional, ni siquiera regional, sino arquitectura de los pueblos...”⁷⁴.

En Agosto de 1924, publica unos comentarios a un libro de Hermann Muthesius⁷⁵. Este libro trata del mejor modo de agrupar las viviendas baratas, estudiando las dos alternativas: la casa alta de viviendas multifamiliares o la casa baja de viviendas unifamiliares. La solución que propone son viviendas unifamiliares agrupadas en fila y de dos alturas. Lacasa crítica duramente los bloques de viviendas de nuestras ciudades, la mayor parte en unas condiciones insalubres, en los que se ha ido buscando únicamente el mayor rendimiento económico del solar. La ventilación de la mayoría de las habitaciones era a través de “unos tubos, que se llamaron patios para hacer la ilusión de que se iluminaban las habitaciones que no daban a la fachada”. Los precios de los terrenos y la codicia de los propietarios se dispararon y “el ingenio de los arquitectos se empleaba en exprimir los metros cuadrados dispo-

nibles del solar para apurar hasta el máximo las concesiones de las ordenanzas municipales, y fueron creadas las agrupaciones urbanas, que pocos años después hubo que combatir, pues el hacinamiento de la vivienda había llegado a ser un mal como cualquier epidemia”⁷⁶.

Piensa Lacasa que “desde el punto de vista moral tiene la construcción alta una influencia perniciosa. Los inquilinos no son propietarios, y el concepto de hogar se ha mutilado. Se convierten en números de un conjunto social, que no pueden dar fisonomía propia al rincón que han podido alcanzar y que siempre consideran como su hogar accidental”. Es necesario aclarar que lo que llama casas altas no tiene nada que ver con la “casa alta” de Gropius sino con los bloques de viviendas especulativas que surgieron en las ciudades europeas a raíz de la inmigración industrial. Aboga por la descentralización de la vivienda hacia la periferia de las ciudades donde el terreno es más barato y, en consecuencia, la construcción menos densa. Aparece así lo que pudiéramos llamar construcción baja, y que tiene por características: “La descentralización, poca densidad, propiedad individual (considerando como individualidad a la familia)”. Lacasa hace notar que, no obstante, una ciudad no puede organizarse sólo con construcciones bajas. “La moderna urbanización clasifica y ordena los diferentes grados de construcción, desde los rascacielos de los centros comerciales hasta las zonas de construcción baja, que cada vez van tomando más importancia”.

En su análisis del libro de Muthesius, Lacasa expone que la nueva vivienda, no es una reducción o adaptación de las grandes villas, sino que debe tener un carácter propio, basando su estructura en las propias necesidades. Propone la agrupación en fila con casas de planta rectangular, con su lado menor en fachada (este lado puede reducirse hasta 4 metros), y con un área que oscila entre 30 y 60 metros cuadrados. En planta baja puede haber una o dos habitaciones y otras tantas en la alta, también se puede aprovechar la buhardilla y el sótano. Si la superficie de planta es mayor de 60 metros cuadrados, la repercusión económica cambia; la agrupación en fila no es necesaria, y es una buena solución la casa doble, que, según él, representa la casa característica de la pequeña burguesía de la postguerra.

En Enero de 1926 en la sección “Revista de libros”, aparece una recensión firmada por L.L. (Luis Lacasa) sobre un libro de Bruno Taut⁷⁷. Lacasa dice que Taut dedica su libro a las mujeres porque “la mujer estuvo hasta el momento de espaldas a la casa, y ahora se vuelve hacia ella”, es más, según Taut, “El arquitecto, piensa; la mujer, decide”. En su libro, según Lacasa, Taut repite “con frecuencia las palabras

claridad y sencillez, que representan un concepto lo suficientemente determinado y sólido para servir de base, no ya a una arquitectura, sino hasta a una actitud total ante la vida”. Taut aconseja a la mujer “que se desprenda de todo aquello que considere innecesario; tal vez a ella le asalte el temor de que su casa va a perder su sentido íntimo; pero ... entonces es cuando aparece una estética y una ética nueva en donde encontrar la verdadera tranquilidad y claridad del nuevo hogar”⁷⁸.

Señala Lacasa como Taut considera que tradicionalmente en la vivienda siempre ha reinado cierta sobriedad; es en la segunda mitad del siglo XIX cuando aparece la confusión y acumulación de objetos y de elementos inútiles en la vivienda. Taut se inclina por “la ornamentación japonesa en los interiores, y buena prueba de que no es una predilección particular, sino una tendencia muy general, son los ejemplos de interiores holandeses y alemanes modernos que presenta y que acusan una semejanza, no solo formal, sino también de principios, con las casas de Extremo Oriente”.

Lacasa subraya que aparecen también en el libro las consabidas imágenes del aeroplano, del automóvil, del trasatlántico, tan usadas en la nueva arquitectura, y que “han sido más repetidas que comprendidas hasta el fondo”. Termina su artículo Lacasa con una de tantas andanadas a Le Corbusier como hizo en su vida y donde pone de relieve, como veremos en posteriores epígrafes, su oposición a la vanguardia ortodoxa entendida en términos del maestro suizo o de sus seguidores tales como Mercadal. “No podemos menos que pensar –dice Lacasa– en Le Corbusier al estar ante un libro como el de Taut. Tal vez ambos manejan las mismas ideas, pero, a nuestro juicio, el estilo es muy distinto, pues en Taut hay un fondo muy humano y sin jactancia, mientras que Le Corbusier presenta sus ideas como un nuevo rico de las ideas pensando que ya ha dicho todo. Nosotros, los que esperamos que estas ideas se extenderán, saludamos estos libros como el de Taut con un saludo cordial”⁷⁹.

2.3. La nueva arquitectura holandesa: Rafael Bergamín y Manuel Sánchez Arcas

La arquitectura holandesa interesó desde el principio a los jóvenes arquitectos madrileños de la Generación de 1925. En concreto les llamó la atención el empleo y las nuevas posibilidades constructivas y formales del ladrillo, un material con tanta tradición en España. Siglos antes también a Felipe II le atrajo de Flandes las cubiertas de pizarra, que, combinadas con el ladrillo formaron la típica arquitectura del Madrid de los austrias. Como veremos en el epígrafe siguiente, también el

pabellón holandés de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 despertó el interés de estos arquitectos.

Arquitectura publicó dos artículos informando de la nueva arquitectura holandesa: el primero lo firmaba R.B., que, como explicamos anteriormente, se trata de Rafael Bergamín; el segundo Manuel Sánchez Arcas.

El artículo de **Rafael Bergamín**⁸⁰ trata de los trabajos de Dudok en Hilversum; señala algunos aspectos urbanísticos pero se detiene más en disquisiciones formales y no analiza edificios concretos como el Ayuntamiento. Destaca de la arquitectura de las viviendas de obreros, “los efectos reposados de muros y huecos” y la exagerada “relación entre la altura de los tejados y los muros bajos, a fin de obtener de una manera muy marcada la intimidad familiar”. Pone de relieve que esta arquitectura sencilla posee unos “efectos seductores” que están “obtenidos con nada, en todo caso con muy poco de lo que llamamos ‘Arquitectura’ y de la que cubrimos tan generosamente nuestros dibujos”.

De los nuevos edificios públicos construidos por Dudok: escuelas, baños públicos, una biblioteca, una sala de lectura, y un matadero; destaca que tienen un aspecto completamente diferente de los edificios de viviendas: “este resultado se obtuvo por el juego de volúmenes, así como por la ejecución arquitectónica. ‘Unas veces, teniendo en cuenta el programa, se recurrió al *plan* simétrico, con su carácter más bien monumental, y otras se adoptó al *plan* disimétrico, con su carácter más bien romántico’”. Bergamín pone de relieve que la principal característica de estos edificios públicos es “la tendencia a una extremada simplificación, es decir, que el arquitecto ha procurado obtener sus efectos exclusivamente por el modo de agrupar los elementos indicados en el programa. Se tiene, por consiguiente, poca decoración exterior y, desde luego, ninguna ornamentación sin finalidad determinada; las puertas y las ventanas constituyen una ornamentación natural de las fachadas desnudas, ‘apoyando las grandes superficies sobre hileras de ventanas, como la frente reposa sobre los ojos’⁸¹.”

Estas obras de Dudok, dice Bergamín, “muestran un deseo de llegar a conseguir un ideal arquitectónico cada vez más en armonía con nuestra alma moderna. No cree el arquitecto que la construcción sea lo esencial de esta arquitectura, sino que sea leal y simple. No cree que la construcción científica sea la sola creadora de belleza; considera la arquitectura como un arte, no sólo de componer y construir con inteligencia, sino de proporcionar, crear relaciones armónicas que dan vida de obra de arte a una construcción razonada”⁸². Es decir piensa, con acierto, que la

arquitectura de Dudok no es puramente funcionalista sino que tiene en cuenta esos otros valores tradicionales heredados de las enseñanzas de Berlague.

Destaca Bergamín que el material empleado en toda esta ciudad es el ladrillo rosa o amarillo. En algunas zonas como las escaleras y los zócalos de los corredores, el ladrillo es barnizado u ordinario, trabajado para conseguir efectos decorativos. Esta “arquitectura holandesa de ladrillo causó en mí gran impresión”⁸³, diría años más tarde, y, sin duda, influyó decisivamente en su arquitectura.

Manuel Sánchez Arcas publicó su artículo un año más tarde, en Marzo de 1926, después de visitar la Exposición de París de 1925⁸⁴. Son una serie de notas de un viaje a Amsterdam, Rotterdam e Hilversum completadas por un amplio reportaje fotográfico. Trata de dar una visión de conjunto que comprende las edificaciones características holandesas y las nuevas construcciones que armonizan con las anteriores y que de alguna manera están influidas por ellas. Recoge una cita de Bruno Taut de la revista *Wasmuth*: “en Europa, en Holanda, después de siglos, reaparece la arquitectura”.

De esta nueva arquitectura define lo que él piensa que la caracteriza y cuáles son sus elementos principales: “el carácter principal de esta arquitectura en cuanto a plasticidad se refiere, es la relación de las distintas masas, claramente dispuestas, quedando los distintos volúmenes perfectamente equilibrados y armonizados. Las fachadas son tratadas, no como lienzos a decorar, sino como superficies que limitan volúmenes. La esquina que conviene definir con vigor le dan una curvatura que produce el oscuro necesario a dicho objeto. Otros elementos son acentuados con menor fuerza mediante el color y a veces por un cambio de aparejo del ladrillo. El edificio, desde cualquier punto de vista es armonioso de masas y los conjuntos tienen un ritmo horizontal acentuado por la proporción y disposición de huecos”⁸⁵.

2.4. La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925

Arquitectura concedió un gran relieve a esta exposición parisina. En Mayo de 1924, un año antes de celebrarse Anasagasti publicó un artículo preparatorio. En Octubre de 1925, cuando ya había tenido lugar, la Revista dedicó un número monográfico en el que escribieron sus impresiones Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y José Yarnoz.

Anasagasti en su artículo se pregunta por la finalidad y las ideas que están presentes en la convocatoria del certamen. Dice que se debe a la necesidad de reno-

var la arquitectura y de huir de la copia de los estilos históricos y por eso “no se admitirán en ella más obras que las originales y francamente modernas, quedando excluidas las copias y cuanto barrunte estilos pretéritos”. Afirma que se dará preferencia a “los materiales modernos, hierro y cemento armado especialmente, para que éste no permanezca, como hasta ahora, en forma vergonzante, oculto en falsas estructuras”. Estos dos materiales deberán emplearse según sus cualidades y características propias sin “hacerlos clásicos como unos, o medievales, *buscando la adaptación en la arquitectura ojival*, como quería un ilustre historiador de la arquitectura española”.

Termina su artículo con un deseo: “La educación del público y de no pocos artistas está aún por hacer. A ello tiende la Exposición francesa. ¡Aun nos dura el mal sabor de boca del modernismo, y la gente de gusto, que no aprecia bueno nada del arte moderno, continúa mostrando preferencias por lo que es imitación y falsedad! Se busca también una mayor compenetración entre artistas y productores: Unos y otros no se comprenden como debieran. Los primeros, dueños de las ideas, situados en el plano superior, sienten profundo desprecio hacia los industriales, y éstos, a su vez, temiendo que falte la acogida del público, tachan de fantásticos y utópicos a los creadores. Unos y otros deben complementarse, y ninguna ocasión como la que les brinda la futura Exposición en la capital de Francia para conocerse y estimarse”⁸⁶.

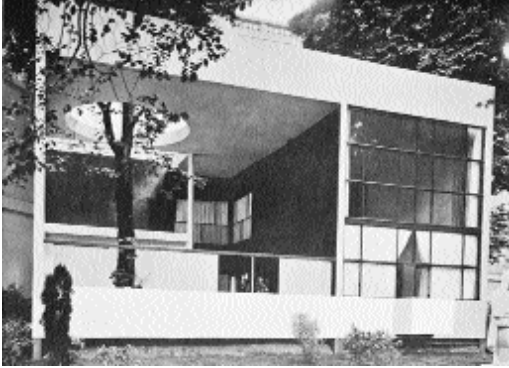
Anasagasti fue a la Exposición de París y aunque no publicó un artículo en *Arquitectura* sí lo hizo en *La Construcción Moderna*. En él destacaba el pabellón de la URSS y las construcciones de los arquitectos rusos: “Sus construcciones hechas a última hora, con cuatro tablas pintadas de blanco, rojo y negro, son algo tan insólito y revolucionario como su psicología actual”⁸⁷.

Si Anasagasti mostraba esperanzas de que la Exposición de París sirviera para presentar la nueva arquitectura, a **José Yarnoz Larrosa** le pareció que no se llegó a tal fin y que la impresión que producía en el visitante era de desconcierto porque la exposición no aportaba nada nuevo. Todo lo que se presentaba recordaba —según él— lo que ya se venía haciendo en Alemania y Austria que son quienes van a la cabeza de la nueva arquitectura. Yarnoz define las características que a su modo de ver tiene la arquitectura moderna: “Grandes lienzos lisos, predominio de la línea recta sobre la curva, y empeño, a veces exagerado, en que desaparezca cuanto tienda a recordar los estilos clásicos”⁸⁸. Con una definición tan simple parece que Yarnoz no hubiera profundizado lo suficiente en los ideales de la arquitectura moderna;

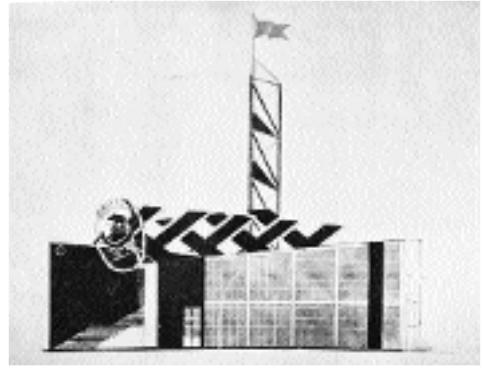
ni siquiera parece haberse detenido como observador para encontrar alguna característica formal más.

Piensa Yarnoz que “es innegable la necesidad que se siente de crear una arquitectura que esté más en armonía con las costumbres y gustos de la vida moderna y con el empleo racional de los nuevos elementos que intervienen en la construcción, como el cemento armado, principalmente; pero sería vano pretender que esta arquitectura surja improvisadamente, prescindiendo en absoluto, y aunque solo sea como enseñanza, de todo aquello que, por tener un valor positivamente reconocido, ha merecido perdurar a través del tiempo, privilegio que no ha sido de una época determinada, de un país o de una escuela”. Pone como ejemplo a seguir el Renacimiento, que fue un gran movimiento de renovación del espíritu humano, en las artes, en las ciencias y en las letras. En su arquitectura se inspiró en la antigüedad, pero logró imprimir a sus obras un sello especial de arte propio. “En la tendencia moderna, impera demasiado la fantasía irrazonada y el capricho, que si alguna vez, cuando los justifica el talento, produce aciertos indudables, las más, por el contrario, da lugar a creaciones arbitrarias y pretenciosas”.

Yarnoz no se detiene en analizar los pabellones, limitándose a brevísimos comentarios. Según él los más modernos son los de Holanda, Checoslovaquia y Polonia. El de la URSS lo enjuicia con un comentario que dice haber oído: “Rusia rompe con todo y no logra ofrecernos más que una escalera incómoda y una jaula de cristal, a través de la que se percibe un interior desordenado”⁸⁹. Destaca los pabellones del Coleccionista Ruhlmann, el de Oficios llamado también de la Embajada y el de España de Pascual Bravo del que dice “que no quiso prescindir de lo tradicional; pero esto avalora más su trabajo, ya que, a juicio nuestro, ha logrado, con el pie forzado que se impuso, hacer una construcción moderna, sin perder su carácter marcadamente español”⁹⁰. El pabellón de Pascual Bravo es, sin embargo, como apunta Sambricio “una muestra de la contradicción existente en un joven arquitecto de aquellos momentos, de alguien que no se atreve a seguir de forma rotunda a Rucabado, pero que al mismo tiempo se plantea la permanencia de la arquitectura de lo típico o regional”⁹¹. Al Teatro de Perret es al que dedica más espacio y pone de relieve que es el único edificio que, al dejar vista la estructura, la usa como elemento de decoración. Según Yarnoz, Perret demuestra en este edificio, “que la sinceridad y la verdad científica serán siempre dos factores que han de contribuir esencialmente a la renovación del arte arquitectónico”.



Le Corbusier: Pabellón de l'Esprit Nouveau de la Exposición de París de 1925.



K. Melnikov: Pabellón de Rusia de la Exposición de París de 1925.

El tercer artículo que comentamos es el de **Rafael Bergamín**. Lo forman un conjunto de impresiones o reflexiones desenfadadas, una detrás de otra, sin ninguna unidad temática. Es en este artículo en el que aparece la famosa frase de Bergamín tantas veces repetida: “Nos encontramos en medio de esta gran borrasca... Ahí, en Madrid, no se mueve ni la hoja de un rábano”⁹². “¿El lema de la exposición? –se pregunta– ‘Borrón y cuenta nueva’... Borriones..., muchos; cuentas nuevas..., ¡que pocas!”.

Manifiesta Bergamín sus preferencias: “Gracias a un Chareau, un Mallet, un Le Corbusier, experimentamos un hondo descanso, que agradecemos más en medio del zarandeo...”. Respecto al pabellón del turismo de Mallet-Stevens dice: “con su caja pintada de rojo con el auto y los bomberos dentro, con su torre de planta de cruz, sus relojes sin números, iluminados en la noche por faros de automóvil, su gran hall iluminado por las espléndidas vidrieras de 20 metros de longitud, con sus cristales todos blancos, admirables de dibujo y de ejecución, da quizás la nota más alegre y más verdadera de la Exposición”. De Le Corbusier, “al que conocemos muy bien por sus confesiones en *L'Esprit Nouveau* y que acaba de publicar lo que pudiéramos llamar la segunda parte de *Vers une Architecture*”, destaca de su pabellón de L'Esprit Nouveau, que es uno de los apartamentos de la ciudad ideal (que en realidad era una variante de la casa Citrohan). En el interior del pabellón se exhibe su proyecto de ciudad ideal aplicada a París en la que inserta grandes rascacielos de cristal en el centro, en donde se supone construida, haciendo desaparecer la Ópera, los grandes bulevares, etc.

Destaca y se entretiene en la descripción del pabellón de Austria obra de “nuestro antiguo amigo Joseff Hoffmann –que– aparece está vez ante nosotros como el maestro en el difícil arte de hacer un pabellón de Exposición. Su larga experiencia y su gran talento nos dan fácilmente resuelto, con una sencillez transparente, el complicado problema. El interior, con su luz plata y su cómoda circulación, abarrotado de depuraciones en todas las manifestaciones de las artes aplicadas, es una continua vitrina, ligera, con varillas de madera salpicadas de flores blancas (sobre fondo negro), por hábiles manos femeninas. La disposición del café, con sus terrazas sobre el río, sus vitrinas, su jardín de invierno (de Peters Behrens) y sus alegres y bien vestidas camareras, dan a esta instalación un atractivo especial y único”⁹³.

Del pabellón de la URSS destaca que “es ligero y graciosos. Su disposición es atrevida e ingeniosa. Sus airosas formas de madera pintada de vivos colores y su economía de construcción, hacen que parezca mejor que ningún otro el pabellón para una Exposición que va a durar sólo unos meses”.

El cuarto artículo corresponde a **García Mercadal**. Advierte que los comentarios no serán críticos porque no quiere entrar en polémica; se limita a “fijar la atención en las plantas de los pabellones extranjeros”. Analiza las plantas según los criterios de “circulación” y de “visualidad de los objetos expuestos”, dando mayor importancia al primero que al segundo. Respecto a la circulación le parece que el mejor pabellón es el de Polonia. El pabellón de Austria, destacado por Bergamín, a Mercadal “le llena de confusión”. Le parecen “desdichadas” las plantas de los pabellones de Holanda, Italia, España y Suecia. Del pabellón de Rusia opina que es “interesantísimo por todos los conceptos y de una indiscutible originalidad”.

Lo más sorprendente del artículo de Mercadal es que ignora completamente el pabellón de Le Corbusier; ni siquiera lo menciona. A este propósito Sambricio comenta que “su ignorancia del pabellón de Le Corbusier quizá se deba a que en esa fecha se encuentra en Berlín y que, deslumbrado por la arquitectura alemana, los comentarios críticos de Le Corbusier sobre lo que él tiene posibilidades de ver tienen un efecto negativo, dado que poco antes este había comentado como ‘...Toda la arquitectura alemana (que atrae tanto a los jóvenes franceses) se basa en un error de fondo: figurar. Los alemanes han querido hacer de su arquitectura una de las armas activas del pangermanismo: Mannesmann-Buro y Tietz en Dusseldorf, Wertheim en Berlín, la embajada alemana en Petersburgo, las oficinas A.E.G. en Berlín, son todas ellas obras concebidas a imponer, gritar y aullar la importancia... los arquitectos alemanes no tiene razón”⁹⁴. Cuarenta y dos años después, en 1967, Mercadal

parecía no recordar su omisión del pabellón de Le Corbusier porque a la pregunta de Carlos Flores sobre la Exposición de 1925, respondía: “Para mí el impacto fue Le Corbusier, cuyos escritos polémicos ya conocía. El Pabellón de L’Esprit Nouveau significaba ver materializadas todas sus ideas que tanta sugestión ofrecían a los que entonces éramos jóvenes y buscábamos nuevos caminos. Creo que fue un acontecimiento verdaderamente importante para nosotros”⁹⁵.

Esta Exposición que para Tafuri sólo tiene una importancia marginal en lo que concierne a la arquitectura a pesar del esfuerzo desplegado, sirve para el lanzamiento del denominado Art Deco. Se trata del “lanzamiento de una moda y de un nuevo gusto masivo capaz de interpretar ambiciones de renovación típicamente burguesas, pero no provincianas, ofreciendo garantías de moderación y de fácil asimilación. Se trata de un gusto que ... asegura una mediación tranquila entre vanguardia y tradición”⁹⁶, o como diría Curtis en parecidas palabras: “el Art Deco sirvió de mediocre puente entre lo moderno y lo consumista”⁹⁷.

Las tendencias exóticas y altamente decorativas, los lujosos caprichos en ricos materiales, la alta costura, los nuevos peinados presentados en La Exposición son recogidos por Yarnoz y Bergamín. Yarnoz en su primer artículo, hace referencia a estas manifestaciones de Art Deco: “en cristalería, cerámicas, hierros, muebles y decoración interior, en los que hay verdaderos aciertos que estimulan nuestro optimismo, en cuanto al futuro progreso de la evolución artística”⁹⁸. Bergamín por su parte, destaca “algunas vidrieras unicolores, en las que la técnica de los vidrios superpuestos y los relieves combinados ha conseguido valores nuevos e insospechados. Interiores, muebles de Chareau, Ruhlmann, Jourdain...; cristales, porcelanas..., ¡ah!, y los maniqués de Siégel”⁹⁹. Por último, Yarnoz publicó en Diciembre de 1925 otro artículo sobre las vidrieras presentadas a la Exposición parisina¹⁰⁰.

NOTAS

- ¹ Esta cita de LE CORBUSIER, la recoge LINDER, Paul, en “La construcción de rascacielos en Alemania”, *ARQUITECTURA*, Noviembre de 1924, p. 6. Cita casos concretos de edificios en altura en Alemania a los que no se les puede llamar rascacielos sino edificios altos. Entre los edificios citados: Casa de Chile en Hamburgo de Fritz Hoeger; casa de la industria, casa de Marx (arquitecto Kreis) en Dusseldorf. Cita también la casa Tegel de Berlín (no construida) y una casa en Colonia.
- ² ANGELINI, Luis, “Una orientación nueva de la arquitectura italiana”, *Arquitectura*, Septiembre de 1919, p. 238.
- ³ *Ibidem*, p. 239.
- ⁴ *Ibidem*, p. 239.
- ⁵ BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, op. cit. pp. 617-618.
- ⁶ MUZIO, G., “Alcuni architetti d’oggi in Lombardia”, en *Dedalo*, 1931, p. 1086; cita tomada de BENEVOLO, L. op. cit. p. 618.
- ⁷ ANGELINI, Luis, op. cit. pp. 239-240.
- ⁸ *Ibidem*, p. 240.
- ⁹ *Ibidem*, p. 240.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 239.
- ¹¹ BENEVOLO, L. op. cit., p. 619.
- ¹² TORRES BALBAS, Leopoldo, “Tras de una nueva arquitectura”, *Arquitectura*, Agosto de 1923, p. 263.
- ¹³ LINDER, Paul, “Tres ensayos sobre la nueva arquitectura alemana”, *Arquitectura*, Enero de 1926, p. 21.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 21.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 22.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 22.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 22.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 21.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 22.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 22.
- ²¹ LINDER, Paul, “Tres ensayos sobre la nueva arquitectura alemana. Los Tectónicos (II)”, *Arquitectura*, Junio de 1926, pp. 235-236.
- ²² *Ibidem*, pp. 235-236.
- ²³ MALLETT-STEVENS, Robert, “Las razones de la arquitectura Modern”, *Arquitectura*, Diciembre de 1926, p. 474.

²⁴ *Ibíd.*, p. 474.

²⁵ *Ibíd.*, p. 474.

²⁶ *Ibíd.*, p. 476.

²⁷ *Ibíd.*, p. 476.

²⁸ PITA ANRADE, José Manuel, “Prólogo” al libro de ISAC, Ángel, op. cit. “Quienes, como yo, –dice Pita Andrade– realizaron sus estudios en los lejanos años cuarenta, no olvidamos lo que se decía entonces sobre el “maldito” siglo XIX”. Sorprendentemente Pita acusa al régimen franquista de que –por razones políticas– había considerado al siglo XIX “fuente de todos los males”. Sin dudar de su afirmación, nos resulta chocante que sitúe el desprecio a esa centuria en los años cuarenta, cuando es conocido que el rechazo viene de bastantes años antes. Las palabras de Mallet-Stevens son elocuentes en este sentido, también hablan del “maldito siglo XIX”.

²⁹ MALLET-STEVENS, ROBERT, op. cit., p.477.

³⁰ *Ibíd.*, p. 477.

³¹ *Ibíd.*, p. 477.

³² *Ibíd.*, p. 484.

³³ *Ibíd.*, p. 482.

³⁴ *Ibíd.*, p. 484.

³⁵ Herriot decía de Garnier: “Desde hace quince años que llevo al frente de la Administración municipal, he elegido y conservado a Tony Garnier como uno de mis principales colaboradores... Con él he recorrido Alemania y Dinamarca para realizar juntos el plan de un hospital verdaderamente científico, que responda a las actuales preocupaciones de una filantropía ilustrada... Con él he concebido la ciudad obrera... Los monumentos de Garnier responden a las necesidades de una época que la ciencia ha transformado radicalmente. Véase fragmento del Prólogo de HERRIOT al libro de GARNIER *Grands travaux de la ville de Lyon*, recogido por BENEVOLO, Leonardo, op. cit., p. 386.

³⁶ Estas opiniones del alcalde de Lyon, las recoge MORA BISSIERE, en “Encuesta sobre los actuales problemas arquitectónicos”, *Arquitectura*, Julio de 1918, pp. 63-65.

³⁷ No nos detenemos a comentar el artículo en sí mismo por ser técnico y salirse del objeto de nuestra investigación. Véase FREYSSINET, “Los hangares para dirigibles en el aeropuerto de Orly”, *Arquitectura*, Diciembre de 1925, pp.317 y ss.

³⁸ Texto de LE CORBUSIER que recoge BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura española de la Segunda República*, op. cit., p. 16.

³⁹ PERRET, A. “Los arquitectos A. y G. Perret”, *Arquitectura*, Octubre de 1926, pp. 349 y ss.

⁴⁰ UNAMUNO, Miguel, *En torno al casticismo*, op. cit., p. 132.

⁴¹ BERGAMIN, Rafael, “Exposición de Artes Decorativas de París: Impresiones de un turista”, *Arquitectura*, Octubre de 1925, p. 236.

⁴² LACASA, Luis, “Notas autobiográficas” en SAMBRICIO, Carlos, *Luis Lacasa Escritos 1922-1931*, p. 78.

⁴³ CAMPO BAEZA, Alberto, *La Arquitectura Racionalista de Madrid*, Tesis inédita. Abril de 1976, pp. 178-179. El autor recoge unas notas de Blanco Soler escritas para esta tesis.

⁴⁴ LACASA, Luis, “Cuestionario sobre arquitectura moderna” en *La Gaceta Literaria*, 15 de Abril de

1928, núm. 32, Año II, p. 2.

- ⁴⁵ Véase lo referente a Miguel de los Santos en CHIAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid Génesis y Realización*, (1986), p. 55.
- ⁴⁶ TAFURI, Manfredo, DEL CO, Francesco, *Arquitectura Contemporánea*, (1980), p. 104.
- ⁴⁷ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Ruskin y la policromía de los edificios”, *Arquitectura*, Junio de 1920. Todos los entrecomillados pertenecen a las pp. 164-165.
- ⁴⁸ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Notas de un cuaderno de viaje. Munich”, *Arquitectura*, Diciembre de 1920, p.340.
- ⁴⁹ *Ibidem*, p. 340.
- ⁵⁰ *Ibidem*, p. 340.
- ⁵¹ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Desde Viena: La nueva arquitectura”, *Arquitectura*, Octubre de 1923, p. 335.
- ⁵² Como hemos citado en otra ocasión, recordamos que Lacasa decía que la formación que recibían en la Escuela era caótica porque se fundaba en “grandes sentadas” en la bibliotecas para devorar todo lo que caía en sus manos.
- ⁵³ FULLAONDO, Juan Daniel, Fernando García Mercadal, *Op. cit.* p. 6.
- ⁵⁴ *Ibidem*, p. 335.
- ⁵⁵ *Ibidem*, p. 335.
- ⁵⁶ *Ibidem*, p. 336.
- ⁵⁷ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Comentarios”, *Arquitectura*, Abril de 1924, p. 150.
- ⁵⁸ *Ibidem*, p. 150.
- ⁵⁹ *Ibidem*, pp. 150-151.
- ⁶⁰ *Ibidem*, pp. 151-152.
- ⁶¹ MUZIO, G., “Alcuni architetti d’oggi in Lombardia”, en *Dedalo*, 1931, p. 1086; cita tomada de BENEVOLO, L. *op. cit.* p. 618.
- ⁶² GARCIA MERCADAL, Fernando, “La última obra de Poelzig: “Capitol”, *Arquitectura*, Septiembre de 1926, p. 353.
- ⁶³ SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, *op. cit.* p. 115.
- ⁶⁴ BLANCO SOLER, Luis, “Erich Mendelsohn”, *Arquitectura*, Noviembre de 1924, p. 318-319.
- ⁶⁵ *Ibidem*, p. 318.
- ⁶⁶ *Ibidem*, p. 319.
- ⁶⁷ SAMBRICIO, Carlos, “El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura”, *Historia del Arte Hispánico*, (1980), p. 30.
- ⁶⁸ BLANCO SOLER, Luis, *op. cit.* p. 319.
- ⁶⁹ LACASA, Luis, “Arquitectura impopular”, *Arquitectura*, Enero de 1930, p. 12.
- ⁷⁰ LACASA, Luis, “El ‘camouflage’ en la arquitectura”, *Arquitectura*, Mayo de 1922, p. 3.

- ⁷¹ LACASA, Luis, “Un interior expresionista”, *Arquitectura*, Mayo de 1924, p. 174.
- ⁷² *Ibíd.*, pp. 174-175.
- ⁷³ *Ibíd.*, p. 176.
- ⁷⁴ GUIMON, Pedro, “El alma vasca en su arquitectura”, *Arquitectura*, Mayo de 1924, p. 166.
- ⁷⁵ LACASA, Luis, “Un libro alemán sobre casas baratas”, *Arquitectura*, Agosto de 1924, p. 231. Se trata de una reseña del libro de Muthesius: *Kleinsiedlung und Kleinsiedlung*, 1924.
- ⁷⁶ *Ibíd.*, p. 232.
- ⁷⁷ L.L. “Nota sobre Die Neue Wohnung (la nueva vivienda)”, *Arquitectura*, Enero de 1926, p. 32. Reseña al libro *Die Neue Wohnung* de Bruno Taut editado por Klinkhard y Biermann en Leipzig.
- ⁷⁸ *Ibíd.*, p. 32.
- ⁷⁹ *Ibíd.*, p. 33.
- ⁸⁰ BERGAMIN, Rafael, “Los trabajos de extensión del municipio de Hilversum (Holanda)”, *Arquitectura*, Enero de 1925, p. 18.
- ⁸¹ *Ibíd.*, p. 21.
- ⁸² *Ibíd.*, p. 22.
- ⁸³ BERGAMIN, Rafael, “Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Saw”, *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967, p. 39.
- ⁸⁴ SANCHEZ ARCAS, Manuel, “Notas de un viaje por Holanda”, *Arquitectura*, Marzo de 1926, p. 107.
- ⁸⁵ *Ibíd.*, p. 109.
- ⁸⁶ ANASAGASTI, Teodoro de, “El Arte Moderno y la Exposición Internacional de Arte Decorativo”, *Arquitectura*, Mayo de 1924, p.163.
- ⁸⁷ ANASAGASTI, Teodoro de, “Acotaciones: La Exposición de París”, *La Construcción Moderna*, XIII (1925), p. 289.
- ⁸⁸ YARNOZ LARROSA, José, “La Arquitectura en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas”, *Arquitectura*, Octubre de 1925, p. 226.
- ⁸⁹ *Ibíd.*, p. 232.
- ⁹⁰ *Ibíd.*, p. 232.
- ⁹¹ SAMBRICIO, Carlos, “El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura”, *Historia del Arte Hispánico*, (1980), p. 30.
- ⁹² BERGAMIN, Rafael, “Exposición de Artes Decorativas de París: Impresiones de un turista”, *Arquitectura*, Octubre de 1925, p. 236.
- ⁹³ *Ibíd.*, p. 237.
- ⁹⁴ SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura* (1983), p. 110.
- ⁹⁵ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Saw”, *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967, p. 39.
- ⁹⁶ TAFURI, Manfredo, *Arquitectura contemporánea*, (1978), p. 263.
- ⁹⁷ CURTIS, William JR. *La Arquitectura Moderna* (1986), p. 236.

⁹⁸ YARNOZ, José, op. cit. pp. 234-235.

⁹⁹ BERGAMIN, Rafael, op. cit. p. 239.

¹⁰⁰ YARNOZ LARROSA, José, “La vidriera artística y sus últimas manifestaciones en la Exposición Internacional de Artes Decorativas”, *Arquitectura*, Diciembre de 1925, p. 297.

III

El clasicismo moderno frente a la vanguardia: 1927-1936

La búsqueda de lo “español”: fin de un ideal

La difusión de la nueva arquitectura europea

Arquitectura de vanguardia:
la aportación de Mercadal

La eternidad de lo clásico: “el clasicismo moderno”.
arquitectura sin vanguardia

Personalidades al margen





LA BÚSQUEDA DE LO “ESPAÑOL”: FIN DE UN IDEAL

Acabamos de ver en el anterior Capítulo como los arquitectos de la Generación de 1925 comienzan a informar en *Arquitectura* de los nuevos derroteros por los que discurre la arquitectura europea de entreguerras. Es el prólogo a la verdadera difusión de estos ideales que, como veremos en los epígrafes siguientes, tendrá lugar en la Segunda Etapa de la Revista que comienza en 1927. Estas noticias que llegaban a Madrid producían una inquietud cultural entre los espíritus más abiertos que comprendían que la arquitectura no podía quedar al margen de las ideas que transformaban la pintura, la escultura y el mundo de las letras.

Esta abierta actitud de *Arquitectura* ante los movimientos de vanguardia se refuerza con la incorporación de José Moreno Villa a la Redacción de la Revista. Con él comienza la Segunda Etapa de *Arquitectura*, en la que asume un papel de difusión, no sólo de la nueva arquitectura, también de las obras de vanguardia de las demás artes plásticas. Trae a sus páginas fotografías de diversas obras de artistas de vanguardia como Victorio Macho, Adsuara, Capuz, “Fernando”, Palencia, Alberto Sánchez, Pérez Orúe, Solana, Alberto Arrue, Ucelai, Urrutia, Arranz, Manuel Hugué, Gargallo... Moreno Villa, además actúa de puente entre su militancia vanguardista y los arquitectos del 25 a través de un lugar común: la Redacción de *Arquitectura*. Moreno Villa desde su llegada a Madrid participa en los debates vanguardistas desde su condición de poeta, pintor surrealista y crítico de arte. Acude también a las tertulias de “Pombo”, y perteneció, entre otros movimientos vanguardistas, a ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas).

Paralelamente, como es norma de la Revista, sus páginas recogen el sentir diario de la arquitectura española. Aquí el debate se centra en tres niveles: Los tradicionalistas que pretenden cerrarse a las nuevas ideas en defensa de una pretendida españolidad; los que, desde posturas tradicionales, comprenden que algo está cambiando y que no es posible mantenerse al margen y aquellos que adoptan posiciones de vanguardia en sintonía con los esquemas europeos.

De esta última actitud trataremos en los siguientes capítulos. En este desarrollaremos las dos primeras posturas que tratan de la tradición desde dos lecturas opues-

tas. De una parte la tradición considerada como un valor histórico estático e inmutable que se debe conservar. De otra la tradición como principio dinámico y punto de partida que cimiente el futuro en las enseñanzas del pasado. En definitiva trataremos de los estertores de la vieja polémica surgida en torno a la búsqueda de una posible arquitectura “nacional” que se origina hacia 1918¹, entre Rucabado y Ribes y que, como hemos visto se desarrolla ampliamente en la Primera Etapa de la revista.

Esta polémica, de alguna manera, continua diez años más tarde aunque con mucha menos virulencia. Esta vez los protagonistas son: López Otero, Sáinz de los Terreros, Ignacio Cárdenas, Rafols... de un lado y Lacasa, Sánchez Arcas... de otro. Los primeros defienden una postura tradicionalista y los segundos, siguiendo las pautas marcadas por Torres Balbás, una posición que podríamos llamar funcional donde la forma no es pretendida. Zuazo y Fernández Quintanilla en este segundo grupo adoptan posiciones más ambigüas. A la polémica de “lo español”, Mercadal añade una variante con sabor de síntexis: su propuesta de arquitectura mediterránea. Dejamos para más adelante el desarrollo de este tema. De momento baste con decir que lo que Mercadal pretende es una propuesta de arquitectura vernácula con imágenes inspiradas en Le Corbusier, es la prosa racionalista vistiendo la tradición.

1. *La tradición conservada*

Pasemos revista a aquellos arquitectos que sostenían, una idea historicista de lo que debería ser la arquitectura española. En cierta manera son los herederos de Rucabado aunque no planteen la polémica en unos términos tan radicales como él. Y esto es así porque no están ciegos al avance de los nuevos conceptos funcionales y a los adelantos de la técnica. Son aquellos arquitectos que ante estos avances conciben lo “español” como una vestimenta de citas arqueológicas que ennoblezca las nuevas construcciones. En esta Segunda Etapa, la importancia que *Arquitectura* concede al debate de la búsqueda de lo “español”, es muy pequeña si lo comparamos con la Primera.

1.1. El “estilo español”: Un valor emblemático

Para mejor ilustrar el debate sobre la arquitectura “nacional”, recogemos algunas de las respuestas de estos arquitectos a las preguntas que, sobre el tema, Mercadal les hizo en la celebre encuesta que redactó para *La Gaceta Literaria*².



Ignacio de Cárdenas: Edificio de la Compañía Telefónica, 1925-1929.



Vista del tercer tramo de la Gran Vía en construcción, 1929.

Son ilustrativas las que da José F. Rafols. A la primera pregunta, en un alarde de eclecticismo, responde que todos esos arquitectos “pueden estar en lo cierto”. Dándose cuenta de las intenciones de Mercadal dice: “No se si las palabras ‘estilo español’ toman un sentido despectivo en su pregunta, pero yo creo que una villa de Le Corbusier en una vieja ciudad castellana ultrajaría al hombre sensitivo con igual fuerza que una imitación del toledano hospital de Santa Cruz puesto al lado de los silos gigantescos de Norteamérica”. A continuación afirma que él en sus obras hace a la manera de Le Corbusier, siguiendo un “trazado regulador” al componer las fachadas con independencia de la ornamentación. “Si mis huecos, después, yo los envuelvo con el molduraje del Brunellesco o de Francesco de Simone Martini, es que nunca he creído que una rosa en la mano de una mujer ultrajaría su belleza”³. Rafols sostiene, de esta manera, que el ropaje ornamental puede y debe añadirse a la obra de arquitectura y que esta puede ser, en su estructura funcional lo moderna que se quiera.

De parecida opinión es Ignacio Cárdenas en el artículo que publica en *Arquitectura* titulado: *El edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España en*

Madrid del cual es autor. Cárdenas justifica el empleo del barroco en el tratamiento de las fachadas por ser un “estilo imponente, fuerte, majestuoso y muy español y muy madrileño que es acorde a esta compañía por ser de ámbito estatal”. El papel que se reserva al barroco es, en este caso, puramente emblemático. De hecho la estrategia edilicia que planteó esta compañía, filial de la ITT, fue la de emplear profusamente los estilos españoles: “La idea nacional de nuestra Compañía –decía Cárdenas en 1927– se afirmará en las fachadas de sus edificios, los cuales pretendemos siempre que armonicen con el carácter peculiar de cada población, y así se levantó en Santander la primera Central de marcado estilo montañés. Los edificios de Barcelona, Zaragoza y Bilbao son sobrios, clásicos y fuertes. Alegres y luminosos el de Valencia y la sucursal del Grao. En el de Sevilla se empleará toda la riqueza decorativa del arte antiguo y moderno sevillano. En las Arenas, en Vizcaya, haremos una central que se asemejará a un pintoresco caserío vasco...”⁴.

En el edificio madrileño, al igual que en los rascacielos americanos, se emplea la técnica más moderna, como en la estructura metálica, que se calcula de acuerdo con las normas obligatorias en Nueva York recubriendo los elementos metálicos con hormigón para protegerlos contra el fuego. Como en los rascacielos neoyorquinos, que también tenían ropaje clasicista, se recurra al barroco como vestido de fachada que de empaque al edificio. Es por tanto un ejercicio de yuxtaposición ornamental. Cárdenas hace un llamamiento al empleo del barroco en los edificios modernos. “Indudablemente, el barroco es un estilo de amplias posibilidades modernas y en su tratamiento admite las innovaciones últimas, adaptándose maravillosamente a un edificio como el nuestro”⁵.



Manuel Muñoz Monasterio:
Nueva Plaza de Toros de
Madrid (las Ventas),
1919-1930.

Esta idea de considerar los estilos españoles como un símbolo de prestigio que marca el abo­lengo de la tradición, fue aplicada sistemáticamente en los edificios de los dos primeros tramos de la nueva Gran Vía madrileña cuando a partir de 1910 comienza su construcción. También la serie de nuevos hoteles que entonces se promovieron en España se construyeron en alguno de nuestros estilos históricos. *Arquitectura* dedicó un número monográfico, en Julio de 1930⁶, a presentar estos lujosos edificios de estilo “español”. Podemos destacar entre ellos el magnífico Hotel Alfonso XIII de Sevilla de José Espiau. El Gran Hotel de Salamanca de Modesto López Otero en estilo barroco salmantino de líneas sobrias. Destacamos también el Hotel Atlántico de Cádiz de Ricardo Churruga. Este arquitecto hace un exhaustivo análisis de las necesidades funcionales de un hotel moderno estudiando, el programa de usos, en los más modernos hoteles del mundo. El edificio se proyecta en un estilo andaluz cargado de reminiscencias orientales –casi bizantinas– aunque con un tratamiento realmente sobrio.

El último hotel que queremos comentar es el de Jerez. Este proyecto de Agustín Aguirre define muy bien la lucha interna en que se mueven algunos arquitectos de la Generación del 25. De una parte su formación académica en la escuela de Arquitectura, de otra sus deseos de renovación, sus aspiraciones vanguardistas. Aunque tratan de hacer arquitectura moderna, su compromiso más que ideológico es formal por lo que no les importa hacer proyectos como este hotel de Jerez. La planta tiene una disposición racional en la distribución de las habitaciones, es decir, se ciñe a la función. Sin embargo el conjunto general es de inspiración académica. En las fachadas y en el tratamiento de interiores no se contenta con ciertas apariencias clasicistas sino que dispone elementos clásicos como columnas, frontones, cúpulas... dando a todo ello un aspecto de barroco andaluz de líneas sobrias.

Otros edificios también representativos, en alguno de los estilos históricos, y que *Arquitectura* presenta son la nueva plaza de toros de las Ventas en Madrid, de Muñoz Monasterio, en un correcto neomudéjar⁷ y los de las universidades de Deusto⁸ y de la Laguna⁹. Para esta última universidad se convocó un Concurso que la revista recoge en un artículo de Saturnino Ulargui. Todos los proyectos presentados al concurso, con excepción del de Aníbal Álvarez y Esteban de la Mora, están pensados en estilos nacionales con notas populares. Las composiciones en planta son del más puro estilo académico aunque sin la grandiosidad que caracteriza esta manera de concebir la arquitectura. Son proyectos pobres en cuanto a la idea y a la realización (estos proyectos están firmados por Andrés Ceballos, Rafael Hidalgo,

Alfonso Jimeno, Pérez de la Mata). El proyecto de Aníbal Alvarez y Esteban de la Mora es el más moderno de todos los presentados. Es un proyecto de renovación, de simplificación de las formas decorativas; la planta también está resuelta siguiendo el compromiso entre la rigidez académica y la libertad moderna.

Por último queremos citar el famoso *Concurso para el Ateneo Mercantil de Valencia* al que se le dedicó un número monográfico en 1928 elaborado por Gustavo Fernández Balbuena. Al concurso se presentaron 48 proyectos con composiciones de fachada de signo tradicional. Únicamente el de Blein parece estar elaborado en un lenguaje más moderno. Los proyectos premiados fueron: El de Zabala y Rivas Eulate y el de Fernando Arzadum.

Gustavo Fernández Balbuena hace una fuerte crítica de los proyectos presentados al concurso. Como preámbulo a su crítica, cita los artículos que publicó en la revista en Enero de 1919¹⁰ (con el seudónimo de Andrea Romano) y en Julio de 1925¹¹ en los que se refería a la desorientación total de la arquitectura española y de los arquitectos. En 1919 decía: “Veremos que concebimos ampulosamente, que somos elementalmente enciclopédicos y que nos falta el espíritu crítico” porque “edificamos de una manera metafórica, si así puede decirse, y una idea simple, estricta, la hacemos parecer compleja y abstrusa; ... Lo puro, lo simple ... nos espanta y aterroriza”. “Toda nuestra moderna plástica monumental, ... está constituida por un conjunto de fórmulas arquitectónicas, restos de los estilos históricos, empleadas sin sentido estructural, sin conciencia de su significación intrínseca, con criterio de almacenistas de viejo, de pirotécnicos de feria”¹². De parecida manera se expresaba en 1925 comentando los proyectos presentados para el edificio central de la Exposición de Barcelona.

Estamos en 1927 –dice– y seguimos en el mismo sitio a juzgar por los proyectos presentados al concurso del Ateneo de Valencia. “Mis palabras en los años de 1919 y 1925 no han sido rectificadas. Prevaleció la lámina, la estampa sobre lo fundamentalmente arquitectónico. Las palabras que siguen de Puig y Cadafalch, acaso encierren el secreto de mi crítica: ‘un plano bien dibujado, con un paisaje bien pintado con magníficas nubes engaña al que lo contempla, y la obra pictórica sobrepasa a la obra arquitectónica: un engaño análogo al de quien juzgase la obra musical por su buena edición o al escritor dramático por la pulcritud de su buena letra’¹³.

1.2. El historicismo de Modesto López Otero

López Otero, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando titulado: *La influencia española en la nueva arquitectura norteamericana*¹⁴, dejó patente su veneración por la tradición y por los estilos del pasado. Su trayectoria personal siguió el camino historicista trazado por “el amado maestro Lampérez”¹⁵ y no la línea casticista de Torres Balbás.

En las palabras de introducción trata de las dos tendencias de la arquitectura: “las *adaptaciones y derivaciones* de raíz pretérita, peculiar, y con sentido localista, y las *nuevas arquitecturas*, cada vez más aceptadas y progresivas por la aparición de recientes estructuras y por las imposiciones de orden estético y social”¹⁶. En términos generales, la primera tendencia se da en los Estados Unidos mientras que la segunda en Europa. Aparece así la contradicción de que en un país sin apenas tradición, se adaptan a “las incomparables estructuras de los rascacielos ... formas europeas de todas las edades”; sin embargo “las modernas manifestaciones en arquitectura han tenido su campo de floración en las viejas naciones centrales de Europa”.

Además de los estilos europeos, los arquitectos norteamericanos también acuden a su corta tradición que comprende “dos periodos: el colonial, que comprende los siglos XVII y XVIII, y el nacional, comenzado con la libertad del país, en los estilos que en Inglaterra son dependientes de Jones y Wren, y entrando en el siglo XIX, al compás de la misma actividad europea. Se incluye en el primer periodo la fase colonial española. Comprende la arquitectura de los territorios de Nueva España, anexionados al mediar el pasado siglo. Es, realmente, un capítulo de la Historia del arte hispanomejicano, que los americanos sajones no han dudado en hacerlo suyo, sirviéndose, con una intención nacionalista, para conseguir uno de los más interesantes resurgimientos modernos”¹⁷. Para crear este “estilo”, los arquitectos de California y de otros lugares, analizaron las ruinas que quedaban de nuestra arquitectura colonial, que junto con la gran arquitectura virreinal de Centroamérica y algunos temas propios de la Península, dieron “lugar a una evidente manifestación de influencia española, en una gran arquitectura extranjera, con extensión e intensidad que no tiene entre nosotros precedente”.

Los arquitectos españoles no supieron mostrar ningún interés por conocer nuestra arquitectura colonial; tuvieron que ser otros los que hicieran el trabajo. López Otero señala en ella dos variantes: La virreinal o culta, y la misional, que está considerada

como una arquitectura menor. El tipo que aparece en el territorio norteamericano es más bien de carácter misional. La misión es “a la vez templo, monasterio, asilo, colonia, y escuela .. se extiende al conjunto de edificios que levanta apenas consolidada y admitida por los indígenas. En su arquitectura se inicia la adaptación moderna”¹⁸. El periodo de esplendor de las misiones del territorio mejicano coincide con el comienzo de la decadencia del Imperio español. Su declive con la independencia de Méjico y su casi desaparición con la secularización de ese país. Cuando los norteamericanos se anexionan ese territorio casi habían desaparecido.

Durante dos siglos misioneros españoles de diversas ordenes religiosas establecieron sus fundaciones, destacando las veintiuna edificadas por los franciscanos bajo la autoridad de Fray Junípero Serra. Todas ellas se extendían a lo largo de la costa californiana desde San Diego hasta San Francisco.

En todas ellas es común la pobreza de medios y materiales, arcilla y rara vez piedra. También las concesiones estilísticas, aunque pueden observarse reminiscencias góticas, barrocas e incluso neoclásicas. El resultado no puede calificarse propiamente como un “estilo”: “La arquitectura misional es sólo una deducción del estilo superior urbano o ciudadano que, al descender al plano rústico, transforma sus valores en otros propios de su fusión con la Naturaleza (elementalidad de estructura, crudeza de materiales, simplicidad de formas...)”¹⁹.

La organización de las misiones es de dos tipos: las ubicadas en zonas rebeldes o peligrosas, con aspecto de fortaleza de adobe, cerradas, desnudas de toda ornamentación y las consolidadas asentadas en lugares seguros. Estas últimas tienen una estructura regular, con un amplio recinto en el que está situado el templo. Las viviendas de misioneros y colonos, cuadras, depósitos, graneros, escuelas y refugio se disponen en una sola planta alrededor de un gran patio central. Al lado el cementerio. Su disposición es semejante a la de los cortijos andaluces de la época y a los conventos andaluces y extremeños exportados al nuevo mundo.

Las primeras adaptaciones de los arquitectos norteamericanos consisten en componer los locales en planta formando un patio a veces con arquerías de medio punto sobre pilares cuadrados. En las paredes muros lisos y desnudos. Pocos huecos, desguarnecidos, de dintel o arco de medio punto. Horizontalidad, alterada a veces con una espadaña. Cubiertas poco inclinadas de teja árabe; aleros sencillos. Interiores de viguería y pocas veces abovedados. “Puede afirmarse que el estilo misiones, en este su primer periodo, es una adaptación admisible y loable, española de origen y de un futuro amplio y venturosos”²⁰.

Este “estilo”, saltó de California a Florida y a la costa atlántica, construyéndose desde pequeños bungalows a lujosas mansiones e incluso escuelas, iglesias y hoteles. Además se visten en este estilo estaciones de ferrocarril, locales de espectáculos, templos protestantes...; usos que repugnan su origen sencillo y humilde. López Otero opina al respecto, que “la arquitectura pobre y sencilla de las misiones no nació para la suntuosidad”. También se dan cuenta los arquitectos norteamericanos y por eso las nuevas adaptaciones se inspiran en las monumentales composiciones coloniales del Méjico virreinal y en sus estilos platerescos y barrocos.



Modesto López Otero: Edificio de la Unión y el Fénix, 1928-1930.

La acción adaptadora tiende a ponderar, suavizar y atenuar lo más hondo de los contrastes, dando a la transcripción una serena y correcta frialdad. A estas nuevas adaptaciones ya no se les puede llamar “estilo misiones” sino “estilo virreinal”.

El proceso no se detiene aquí: para las nuevas adaptaciones, estos arquitectos, descubren, siguiendo el árbol genealógico, al origen peninsular de las arquitecturas virreinales. Ya no se trata del “estilo virreinal” sino del “estilo español” en toda la amplitud del término. Sin embargo, López Otero, señala como estos adaptadores del “estilo español” han cometido, “por lo incompleto del sentimiento y conocimiento de los focos originales”, adulteraciones y aberraciones que se producen:

—Al extraer un determinado elemento de su contexto y adaptándolo a otro diferente, como la copia de la portada del Hospital de Santa Cruz de Toledo situada en Palacio de la Minería en la Exposición de San Francisco.

—Cuando se mezclan en un mismo organismo estilos diferentes como en la iglesia presbiteriana de Santa Bárbara que aparece la torre plateresca de Monterrey junto a otras copias barrocas.

—Aceptando mixtificaciones de origen francés o italiano como si fueran españolas.

La obra de estos arquitectos, “podrá sufrir censura y hasta el reproche de los criterios modernos, por el fondo del anacronismo propio de toda adaptación” ya que lejos de innovar prefieren simplemente copiar esta arquitectura “prefiriéndolo los goces de sus frutos ya maduros a las inquietudes y preocupaciones que supone toda transformación innovadora. Se hace retrógrada, investigadora y cómodamente conforme, en vez de progresiva, inquieta e imaginativa”²¹. López Otero se muestra aquí partidario de una arquitectura que no copie literalmente los estilos históricos, sino que inspirándose en ellos, los adapte, en una progresiva evolución, a las nuevas necesidades.

Este movimiento que en Norteamérica se denomina como “estilo misiones”, tiene para los españoles un interés inestimable; a pesar de la carga nacionalista que ellos le dan. López Otero pensaba que los arquitectos españoles, que hasta ese momento se mantenían al margen, podían ayudar a la renovación y evolución del estilo y sugiere esta colaboración con iniciativas de carácter paternalista.

Piensa que ese estilo llegará, por agotamiento de las citas literales, tarde o temprano a su fin. Sin embargo: “debemos aspirar a conservarlo a través de todas las mudanzas del porvenir. Esto podrá conseguirse, no de cara a lo pasado, sino de espaldas; y no por la repulsa, sino por la marcha segura y el rápido caminar de una evolución, al empuje de la tradición misma, puesto el pensamiento en una nueva arquitectura”.

“Creo en la posibilidad de una arquitectura universal —sigue diciendo— con modalidades que, al anunciarse, no han sido repudiadas. Las novísimas tendencias van dejando de ser intransigentes, para adquirir mandatos nacionales o raciales”²². Pretende hacer compatible una arquitectura moderna de valores comunes de ámbito universal, con las tradiciones patrias inmutables; y ese sería el camino de la nueva arquitectura española. “Creo —continúa— en la eternidad del espíritu hispano dominando un gran aspecto de la arquitectura americana del Norte y del Sur, y cuya transformación, por muy radical que sea, podrá conservar, sin detrimento de la modernidad, las propias características de las personalidades creadoras”²³. Éste es el camino y la misión que propone al Estado y a los arquitectos españoles.

El otro artículo de López Otero que queríamos comentar reproduce su proyecto para el edificio de la Unión y el Fénix en Madrid en el que también colaboró Miguel de los Santos. En él se muestra a la defensiva como si tuviera mala conciencia del edificio que había realizado. Comienza justificando la solución adoptada con una lista de diez condicionantes insalvables. El más llamativo es que la entidad propietaria (La Unión y el Fénix) no aceptaba la arquitectura moderna, según acuerdo del consejo de administración de 1928. Por ello el estilo del nuevo edificio debería armonizar con la vecina iglesia de “Las Calatravas” de forma análoga a como “La casa del cura” lo hacía con la iglesia de San José también en la calle de Alcalá.

López Otero dice que este caso es completamente distinto a la llamada “casa del cura de San José”, tan justamente celebrada. Allí se trataba de armonizar en superficie. Aquí, en volumen y contornos con una construcción de épocas y orígenes diversos. En este proyecto se impone la condición de respetar la visión de la cúpula de la iglesia de “Las Calatravas” desde cualquier lugar de la calle de Alcalá. Como si se arrepintiera de su obra López Otero dice: “Era así imposible no caer en el pastiche y en lo anacrónico, y toda la preocupación ha sido tratar de orillar aquél lo más discretamente posible, sin conseguirlo”²⁴.

2. *La verdadera Tradición*

Los arquitectos tradicionalistas buscan una arquitectura nacional, incorporando a los lenguajes históricos los avances de la técnica moderna, siguiendo el procedimiento de revestir los edificios con un ropaje del pasado. Frente a ellos se sitúan aquellos que, siguiendo a Torres Balbás, comprenden que la esencia de lo “español” nada tiene que ver con las citas arqueológicas de los antiguos monumentos, porque lo formal no deja de ser una anécdota concreta. “El practicar el estilo español (entre comillas) –dice Lacasa en la encuesta de la Gaceta Literaria antes citada– tiene todo lo innoble de levantar a un muerto, pero no hay que asustarse, pues apenas ha nacido el movimiento tectónico y ya tiene sus levantadores de muertos. Pero el nuevo estilo español (sin comillas) ha de llegar algún día, es decir, ha de llegar la expresión española de la nueva arquitectura, y esto sucederá cuando tengamos más preparación, más fuerza mental y más confianza en nuestras propias energías”²⁵.

El pensamiento de Lacasa sobre la cuestión del regionalismo o de la arquitectura nacional, queda aún más claro si seguimos fijándonos en la respuesta a esta

encuesta de Mercadal: “Bien poco pueden enseñar las arquitecturas regionales en el uso del hormigón armado, pero en el empleo de otros materiales, tienen provechosos ejemplos, experiencias de siglos (racionalismo). En cuanto a sus formas orgánicas y estéticas pueden ser de gran utilidad: todo está en no copiar de memoria, sino analizar y aprovechar la lección (los tectónicos no admiten lecciones de nadie). Yo me figuro a los tectónicos ... reunidos en un estudio a tomar el té, y discutiendo acaloradamente ... sobre el ‘racionalismo’ de la arquitectura. Pero el racionalismo no está allí en el ambiente intelectualizado, sino en la obra”²⁶. Podemos observar de una parte la clara influencia de Torres Balbás en lo referente al examen crítico, y no formal, de las enseñanzas del pasado y de otra una actitud nada pretenciosa de Lacasa, que lo único que busca es la coherencia de la obra bien hecha dejando al margen el recurso formale. Como el mismo dice al final de esta encuesta, lo que admira es a “Tessenow, el arquitecto humilde”.

En esta misma línea tenemos a Sánchez Arcas. En su respuesta a Mercadal sobre la disyuntiva entre arquitectura moderna o el “estilo español” dando por sentado que la buena arquitectura es la primera, dice: “No creo que pueda trazarse esa línea divisoria entre ‘estilo español’ y ‘no estilo español’ para separar la buena arquitectura”. Para Sánchez Arcas, la arquitectura moderna española no vendrá de resolver problemas estilísticos sino de funcionalidad, de racionalidad, de economía.

Para Sánchez Arcas, la nueva arquitectura no es un ejercicio de erudito diseño, no es un problema de fachada. “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 del grupo antes mencionado (los arquitectos racionalistas). Me refiero, principalmente, a los edificios de los Estados Unidos, aunque no exclusivamente. Aparecen estas obras valorizadas por elementos ornamentales de épocas anteriores, aprovechando toda la enseñanza del pasado, pero sin hacerle concesiones esenciales. Les falta crear la nueva ornamentación, el detalle puramente. No será el Barroco, ni Renacimiento ... sino un nuevo estilo que sea consecuencia de los nuevos tipos ya creados, ya que no en todos los casos se prescindirá de enriquecer los edificios con decoración que hoy, en general, se considera superflua, en parte como reacción a lo anterior, en parte para obrar con mayor libertad en la resolución de problemas arquitectónicos de difícil solución”²⁷.

En esta larga cita Sánchez Arcas pone de manifiesto que lo que para él puede ser el “estilo español”, diciendo lo que no es. Al principio de la encuesta dice: El

“estilo español” no es el de la “arquitectura cuyo propósito es únicamente el de imitar los estilos y elementos de épocas anteriores, sin adaptación al espíritu y necesidades de la nuestra”. Se ve que lo que le preocupa es el funcionalismo, influjo de su viaje a USA, un funcionalismo no reñido con el ornamento porque él no considera “como característica esencial de la arquitectura moderna la ausencia de decoración”.

Hemos comenzado esta introducción sobre la verdadera tradición en arquitectura con Lacasa y Sánchez Arcas precisamente porque esta polémica les coge de lejos, la superan por elevación. Hemos visto que sus respuestas a cerca de la tradición carecen de prejuicios formales ya que pertenecen a una generación que no se plantea problemas de estilo. El lenguaje formal es lo de menos, lo importante es lo funcional.

2.1. Eugenio Fernández Quintanilla: Autocrítica

Eugenio Fernández Quintanilla terminó la carrera en el mismo año que Zuazo, 1913. Es por tanto mayor que los componentes de la Generación de 1925. Desde su puesto de arquitecto municipal de Madrid como director de la oficina de Información sobre la Ciudad, en la que trabajaron Bernardo Giner de los Ríos, Vallejo Mercadal y Czekelius, asiste como protagonista –quizás sin comprender bien su gestión– a un momento especialmente importante para el urbanismo en Madrid: El Concurso Internacional para el Plan de Extensión de Madrid.

En esta ocasión nos queremos referir al artículo que publicó en *Arquitectura* titulado: *Eugenio Fernández Quintanilla: Autocrítica*. Fernández Quintanilla comenta sus obras hechas en estilo montañés y dice: “En alguna ocasión he sido censurado... porque mi labor como montañés de pura cepa, no respondía a las normas trazadas por el insigne maestro Rucabado. Admiro a Rucabado y admiro sus obras... He deseado inspirarme en la mayor parte de mis proyectos, en sus sanos principios tradicionales... filosofando un poco sobre el arte tradicional, pero haciéndolo con un punto de vista amplio de concepto”²⁸. No se aferra a la tradición porque comprende las innovaciones del mundo moderno, pero siente la necesidad de partir de esa tradición para una posible evolución.

Fernández Quintanilla se plantea entonces el problema de la tradición frente a lo moderno, es decir, frente a las nuevas ideas de una cultura que ya no es local sino mundial o universal. “Es indudable que las modernas arquitecturas nacionales y regionales, tienden a unificarse en su marcha estilística con el espíritu colectivo

que responde a la actual cultura mundial... Este concepto de generalidad que distingue a la arquitectura actual, responde al deseo, sentido también en todo el universo, de hacer cosmopolitas las producciones humanas. Las tradiciones regionales, y aún las nacionales, sufren notorias modificaciones a causa de la gran cultura reinante, es decir, existe una civilización mundial que pretende igualar en los diferentes países la concepción arquitectónica”²⁹.

Pretende, con su arquitectura, apostar por lo moderno sin renunciar al pasado, porque de ninguno de los dos factores (tradicción y modernidad) podemos prescindir. Sin embargo se da cuenta que lo primero que debe hacer es enunciar su concepto de tradición. “La tradición no debe suponer empleo caprichoso de formas que desempeñaron sus funciones en culturas pasadas, sino que ha de responder a una serie evolutiva de conocimientos perfeccionados dentro del espíritu moderno. La tradición es el arma de defensa del estilo; su influencia es necesaria, pues supone el esfuerzo natural humano para contrarrestar la ruptura que bruscamente tiende a producir el invento. La lucha entre ambos, tradición e invento, provoca precisamente el equilibrio que ha de buscarse en todo estilo determinado”. Fernández Quintanilla denomina “invento” a las nuevas formas arquitectónicas de la vanguardia europea, a esas formas que, para él resultan tan arbitrarias y fuera de lugar como las citas arquitectónicas indiscriminadas y sin sentido de algunos arquitectos tradicionalistas. “El arquitecto moderno necesita acudir a la tradición, no reduciéndola a una época tan sólo ni a una sola región”³⁰.

No obstante, el hecho de acudir a la tradición es un planteamiento confuso porque la tradición es rica y llena de contrastes con multitud de estilos dispares entre sí. Fernández Quintanilla se plantea el problema: “Pero... ¿Cuál es la tradición española? ¿Dónde hemos de buscarla? ¿Yo entiendo que, al igual que ocurre en el mundo entero, debemos partir de la época en que el espíritu se asimiló a un estado de civilización que evolutivamente fue la nuestra, diferenciándose de la que antes existía con caracteres definitivos. Esta época parece lógico fuera aquella en que el mundo existente se relacionó con otro mundo; cuando la cultura se universalizó, empezaron a vivir las ciudades; cuando al misticismo gótico secedió el espíritu realista, sucediendo a la catedral gótica en arquitectura el palacio mundano. Los españoles debemos partir principalmente de Carlos V y Felipe II. Nos ha de interesar, sobramanera, el estudio de Diego de Siloé, Covarrubias, Machuca, Juan de Toledo, Herrera y Mora, continuando en el Siglo XVII con Donoso, Churriguera y Ribera para proseguir en el XVIII con Ventura Rodríguez y Villanueva”.

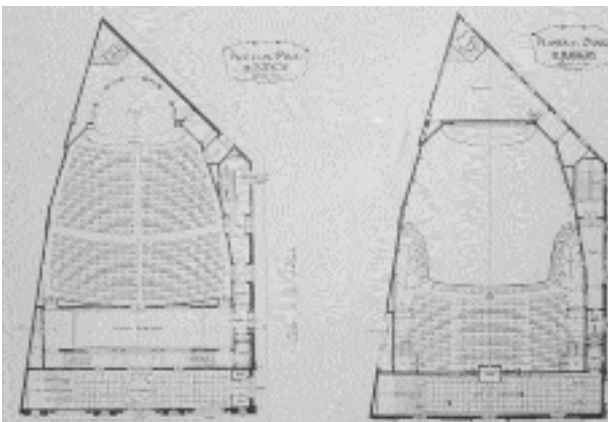
Que Fernández Quintanilla sitúe el comienzo de la tradición en la época imperial de Carlos V no es nuevo. Enlaza con todos los que, desde principios de siglo, veían en el plateresco nuestro estilo nacional por excelencia. Quizás las razones que aduce sean nuevas: es un momento análogo al actual, ya que la España de entonces, por su política exterior, se relacionaba con una cultura que entonces era universal. España, en aquel momento, supo asimilar las influencias extranjeras enraizándolas con la tradición. Ése es el camino a seguir. “En estos tres siglos nos es preciso relacionar el arte producto indígena, con el exótico importado por el gran número de artistas italianos y franceses... las influencias flamencas, asiáticas y americanas... etc. La marcha progresiva y acompasada de estas épocas... constituyen el mejor ejemplo para la futura marcha; que entonces quedó rota, como sabemos, por la guerra de la Independencia, seguida de los acontecimientos políticos, sociales y coloniales por los que atravesó España”³¹. Termina el artículo diciendo que el continuador de esa tradición es Villanueva y a él es donde hemos de acudir. Recordamos que en ese momento también Zuazo estudiaba a Villanueva y a Ventura Rodríguez.

2.2. Secundino Zuazo. Carta a Moreno Villa: Autocrítica

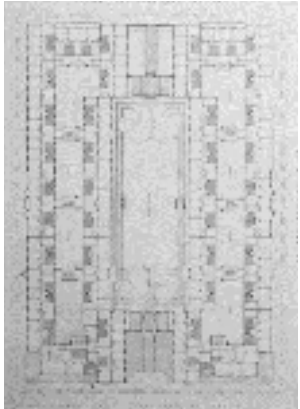
Cuando titulamos como *La verdadera tradición* este apartado que ahora estudiamos pensábamos en Zuazo y en lo que de él y de su obra decía Carlos Flores: “Aquí la tradición sí que está tomada según el sentido que le presta su raíz latina –tradere: ‘llevar más lejos’–. Ni Richardson, ni Berlage, ni Zuazo usarán las formas antiguas con otro fin que el de lograr avances y superar el presente”³². Pero también recordábamos a Torres Balbás y su idea de vuelta a los orígenes; y a Tessenow “partidario del retorno de las formas a sus principios elementales, a una ‘pureza original’”³³.

La idea de Zuazo acerca de la tradición en la arquitectura, queda muy clara en una de sus mejores obras: El Palacio de la Música. *Arquitectura* publicó un amplio reportaje del edificio con profusión de fotografías y planos³⁴. Este edificio, como era de esperar, fue criticado por Mercadal diciendo que a pesar de sus tendencias modernas, no puede aún ser designado como ejemplo de la nueva arquitectura³⁵. Y es que Mercadal no podía entender la otra arquitectura moderna que no tenía sus orígenes en la vanguardia ortodoxa, dejando, de momento, al margen la oportunidad de Zuazo de hacer un edificio barroco.

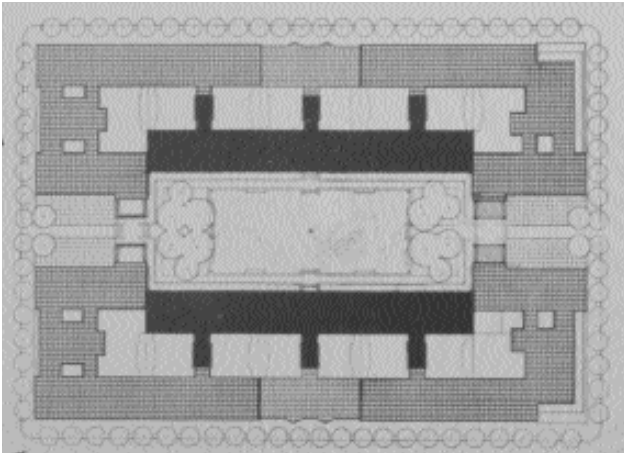
Arquitectura publicó otro artículo con motivo del Palacio de la Música³⁶. Esta vez lo firmaba Moreno Villa tomando como base su larga conversación con Zuazo y una extensa carta que este le escribe haciéndose una autocrítica. Zuazo opina que el exceso de material informativo contribuye al desconcierto reinante entre los arquitectos (piensese que aunque se publicaban bastantes libros y revistas no llegaba a la situación actual de verdadera inundación). Esa desorientación también se debe a la carencia de un deseo común por parte de los arquitectos, un deseo unificador que otorgue a la *Arquitectura* una función social. Por eso, y limitándose al caso de la arquitectura en España, no será posible un modo concreto de arquitectura moderna española, si junto a una casa renacimiento se levanta una gótica y más allá una clásica o una rústica.



Secundino Zuazo:
Palacio de la Música,
galería y plantas, 1924-1928.



Secundino Zuazo:
Casa de las Flores,
1930-1932.



Piensa Zuazo, que “Es necesario estar convencido de algo, y no a merced cada día de la sugestión que llegue. El arquitecto español podrá vacilar entre muchas sugerencias; pero todas caben entre estos dos polos: tradición o modernidad. Ahora bien: España no mira con afecto el exotismo moderno y en cambio como país viejo, responde siempre al sentido de la tradición. En los países centroeuropeos se busca lo nuevo desde hace muchos años, hasta el punto de que allí lo tradicional es ya esa búsqueda de lo nuevo; hay una “tradición moderna”, mientras aquí lo que se busca, y se busca en vano, es el riñón o el hilo que verdaderamente sea lo cualitativo o específico nuestro. Ni arqueólogos ni fisiólogos dan con la clase de lo español; pero todos tenemos un momento de clarividencia en que exclamamos delante de un edificio o de una obra de arte: ‘que español es esto’”³⁷.

La tradición española siempre es esa, buscar el hecho diferenciador que nos distinga, para bien o para mal, de lo exterior. La diferencia pretende encontrarse en un concepto un tanto etéreo: lo “español”. La afanosa búsqueda de lo “español” resulta un tanto esterilizante porque lo “español” es como hallar la síntesis de una inmensa variedad de influencias. En el supuesto caso de que alguien descubriera la esencia de lo español sería una mente privilegiada y andaría en el terreno de la intuición y, por tanto, resultaría aventurado plasmarlo en una serie de invariantes o fórmulas para ser aplicadas. En la mayoría de los casos los resultados están a la vista: centenares de arquitectos buscando lo “español” y respondiendo a la búsqueda con una colección de pastiches que no satisfacen a nadie. En la posguerra Chueca escribe sus famosos *Invariantes castizos de la arquitectura española* que resultan ser un interesante ejercicio de análisis, pero de aplicación práctica dudosa.

Mientras tanto en centroeuropa, el planteamiento es diferente. No importa si la arquitectura es alemana, austriaca, holandesa... Lo importante es que debe responder a las nuevas experiencias sociales y técnicas: la escasez de viviendas en las grandes aglomeraciones urbanas, que llevan a la construcción de nuevos barrios con la repetición de un número limitado de tipologías; la estandarización de los nuevos materiales producidos en grandes unidades; los condicionantes económicos y políticos; los nuevos promotores que ya no son solamente particulares sino principalmente municipales o estatales; los nuevos valores estéticos, la importancia del color, el sentido del espacio, la repulsa a lo académico. Éstos son, entre otros, los grandes temas pendientes que no afectan a una sola nación, son universales; por tanto la arquitectura, necesariamente, pasará a tener unos elementos comunes o si se quiere internacionales. En España muy pocos parecen darse cuenta de esto.

Pero estamos en un momento en que no sólo se pone en crisis a la arquitectura sino al arquitecto. Mientras en España todavía se habla de lo “español” en arquitectura y del arquitecto “artista”, en Europa se hace arquitectura internacional y el arquitecto no es un artista, es un técnico, y, en algunos casos, un nuevo salvador que traduce las inquietudes sociales a realidades concretas que mejoren la calidad de vida. Por eso la mayoría de los arquitectos militan en formaciones políticas extremas de tintes socialistas y marxistas. Este concepto, un tanto mesiánico, es el extremo contrario al concepto de arquitecto que era común en España.

Volviendo a las reflexiones de Zuazo vemos que para él, como para Fernández Quintanilla, la cadena de la arquitectura española queda rota en el siglo XIX. Desde entonces, cae la Arquitectura en lo anodino, sin fuerza y sin escuela primero, y luego, en la desorientación de nuestros días. Zuazo se incluye entre los desorientados del momento y propone como solución –no definitiva– sino momentánea una que a primera vista es conservadora: Enlazar con la tradición donde esta quedó rota: *El barroco*. En el Palacio de la Música pone en práctica esta idea y ensaya una decoración barroca sevillana que pretende evolucionar a través del color a soluciones que el define como muy modernas.

Hacemos notar la desorientación que está presente en todo el proceso creativo de este proyecto. El edificio se concibe como una sala con todos los elementos de la técnica moderna del cine y con los adelantos constructivos del momento. Al principio la sala tenía un aspecto formal un tanto vanguardista. Luego rectifica esa solución y lo explica con estas palabras: “La disposición de la sala debía responder a la forma actual, aceptada en casi todos los países; la estructura resistente en hormigón armado se acusaba claramente ..., al pensar en su ejecución reflexioné sobre las dificultades con que tropezaría al construir la idea, y cuando vi además, que me agitaba dentro de una tendencia no nacida en mi país ni sentida por él, juzgué falso el camino, me ví inseguro y desorientado ... No quería repetir el caso de los Perret, haciendo en París, en época todavía próxima, ese admirable ejemplo de la Arquitectura moderna, pero lleno de influencias alemanas. El teatro de los Campos Elíseos. En ese momento Francia siempre a la vanguardia en el siglo XIX, siempre teorizante e impresionando al mundo con sus orientaciones, por salirse de su tradición, perdía su hegemonía”³⁸.

Zuazo se ve incapaz de adoptar en este proyecto que, desde el punto de vista técnico, tiene todos los adelantos, un lenguaje de vanguardia que no comprende. Le repele adoptar expresiones formales ajenas y no adopta, como podría parecer, una

actitud historicista a lo Rucabado, sino que renuncia voluntariamente a una originalidad formal.

Como vemos a Zuazo no le interesan los esquemas de la vanguardia ortodoxa, pretende entender el sentido del clasicismo como valor eterno y racional de la arquitectura. A propósito del chalé que construyó en El Escorial, Torres Balbás decía en 1920: “No abundan entre nosotros los que siguen una trayectoria recta y den tan gran impresión de plenitud y equilibrio ... De espíritu moderno, Zuazo tiende cada vez más a la concisión y la sobriedad ... de la arquitectura clásica ... El hotel reproducido es obra inspirada en el ambiente escurialense, de un sano regionalismo que no contempla y copia, sino que estudia y crea una obra original, con un sugestivo acento de la remota fuente”³⁹.

En estos años Zuazo estudia a Juan de Villanueva para entender los conceptos claves del clasicismo, y es “cuando Zuazo empieza a manipular la historia, pero no planteándola desde supuestos historicistas eruditos, sino tomándola como ejemplo de una posible solución a una crisis”⁴⁰. Como apunta Sambricio, Zuazo junto con otros arquitectos de Madrid como Lacasa o Sánchez Arcas, “frente a los intentos de diferentes arquitectos por ligarse a la vanguardia europea, ... plantea la crisis desde el análisis del clasicismo y de la tradición arquitectónica. Dejando de lado los conceptos pastichistas, no entendieron la discusión sobre la arquitectura como la preocupación por adoptar un lenguaje u otro sino que, por el contrario, entendieron éste como la consecuencia de un estudio de los materiales, de sus posibilidades, al tiempo que consideraban una valoración del espacio olvidada en cuanto a método de proyectación”⁴¹.

A propósito de lo que acabamos de decir, recordemos la pregunta que Mercadal, en 1928, plantea a Zuazo en la Gaceta Literaria: “¿Como ve la tendencia racionalista? Con viva simpatía –contesta Zuazo–. Pero no creo que sus principios sean completamente valederos para todas las formas y para todos los países. Europa está en condiciones diferentes que nosotros. Simplifica, pero es a cambio de construir maravillosamente. Entre nosotros hay que quitar mucha incultura de encima, a público y a constructores”⁴².

Arquitectura publicó más obras de Zuazo como su famosa “Casa de las Flores”⁴³. No vamos a comentar ninguno de estos proyectos suficientemente conocidos. Lo que hemos pretendido es acercarnos al pensamiento de Zuazo.

3. José Moreno Villa. Director de Arquitectura

Moreno Villa escribió un total de treinta y un artículos, siendo 1927 el año de mayor producción. Se publican, casi en su totalidad, en la Segunda Etapa de *Arquitectura* que es en la que él hacía la función de Director.

Desde su atalaya en la vanguardia cultural de los años veinte opinaba en sus artículos sobre arquitectura, aunque éste no era el tema principal en su actividad. Otras sollicitaciones le atraían: Poesía, pintura, ensayo, crítica de arte, arqueología. Pensaba Moreno Villa que el espíritu de vanguardia era la urdimbre que sostenía esas actividades que estaban relacionadas entre sí. “Que duda cabe que hay un cierto paralelismo entre las artes –respondía a una encuesta de la *Gaceta Literaria*-. Más aún, de que unas toman de otras, y, según las épocas, una es la capitana. Yo creo que la pintura inició la renovación de las artes o, mejor dicho, la ruptura total, con lo que se venía haciendo, y que muchos de sus postulados pasaron a la arquitectura y a la literatura. En seguida la literatura se ha vivificado y hoy es ella la que impone ciertos postulados a la pintura (me refiero al surrealismo y antes al cubismo)”⁴⁴. En otros momentos nos hemos referido al papel que las vanguardias artísticas pudieron tener sobre determinados arquitectos como Mercadal.

Pasamos a examinar, a través de los más significativos artículos que publicó en la Revista, sus opiniones sobre arquitectura.

3.1. El confusionismo en la arquitectura española

Moreno Villa en sus artículos sobre arquitectura, a veces, utiliza las referencias al pasado para reflexionar sobre la crisis del presente. Este es el caso del titulado *Buitrago: Un hospital y una iglesia del siglo XV*. Aprovecha la ocasión para analizar el confusionismo arquitectónico español comparándolo con otros países europeos: “Alemania y Francia se esfuerzan por avanzar en un arte francamente racionalista. España no acaba de salir de su regionalismo”⁴⁵. Es un momento de polémica estéril planteada en terminos historicistas con la difusión de recuerdos del pasado como el neorenacimiento español a lo Monterrey. En esta situación, Moreno Villa hace un llamamiento a la cordura y a la reflexión para no quedarse en lo puramente decorativo y formal: “El modo de recoger lo antiguo no fue el mejor. Fue de aceptación no de asimilación. Se tomaron silueta y motivos ornamentales, pero nada fundamental y de posible desarrollo. De aquí la fatiga que sobrevino”. Es evidente que Moreno Villa

no adopta una postura de ruptura con la historia como no la tomaron los escritores de la Generación de 1927, ni tampoco arquitectos como Torres Balbás o Lacasa.

En este sentido se expresa cuando en el citado artículo se refiere a la labor de la Revista “*Arquitectura* se ha esforzado desde su origen –debido sobre todo al esfuerzo y a los conocimientos de Leopoldo de Torres Balbás– por ir revisando y representando la España arquitectónica en sus etapas diversas, y no ha de perder la ocasión que sea de afirmar que hay otros puestos de arranque o de unión. Hay siglos o periodos que nos parecen más llenos de posibilidades que ese del renacimiento, agotado ya, a los pocos años”⁴⁶.

Moreno Villa aunque clama contra un regionalismo estéril, no parece apostar por la importación de las imágenes de la vanguardia ortodoxa europea que, en esos momentos, Mercadal difunde desde las páginas de *Arquitectura*. Adopta una posición de búsqueda entroncada en la tradición, tratando de descubrir las raíces de los “español” que no está en el ornamento ni en el pastiche, sino en “aquellas cosas firmes, claras, limpias y sólidas, lo que no tenga asomo de pacotilla. Porque esto es lo terrible y lo que a toda costa debemos hacer que desaparezca. El esfuerzo no hay que pedirlo exclusivamente a los arquitectos; es la palabra en la revista, en la prensa y en la conversación la que ha de modificar o encauzar el gusto de los propietarios hacia la depuración del mismo”⁴⁷. Esta búsqueda de lo genuinamente español le produce perplejidad porque, al igual que Torres Balbás, no acierta a definirlo y menos a descubrirlo: “ni arqueólogos, ni filólogos, dan con la clave de lo español; pero todos tenemos un momento de clarividencia en que exclamamos delante de un edificio o de una obra de arte qué español es esto”⁴⁸.

Podrían resumirse sus ideas respecto a la arquitectura en esta frase: “lo caedizo es antiarquitectónico”. Este es el mensaje que lanza a los constructores en medio de la inseguridad que parece dominar a todos respecto al camino a seguir en la nueva arquitectura. “A estos hay que decirles: La verdad será la que sea, pero desde luego no es la “pletina”, ni las aplicaciones del yeso, ni los ringorrangos sustitutos de los latiguillos modernistas de 1908. Lo caedizo es antiarquitectónico. Y esto rige para la obra de carpintería también, para muebles como puertas y ventanas. Queremos una cosa bastante sencilla y racional: que las cosas ajusten bien, cierren bien e inspiren tranquilidad, reposo, bienestar”⁴⁹.

Estas ideas expresadas en 1927 las repite casi literalmente en su respuesta a la encuesta que Mercadal hace en la *Gaceta Literaria* a algunos escritores en 1928. A la pregunta sobre si está satisfecho con su casa y como la soñaría responde: “Soy

partidario de la casa racionalista. Si me pide que concrete más, le diré que sueño con una casa que sea como el mechero Dunhill ... chisqueros perfectos, sólidos, bien ajustados, limpios, inmarrables. La gente les llama Rolls, equiparándoles a la mejor máquina que acaricia carreteras hasta hoy. ‘Una casa Rolls o una casa Dunhill, esto es lo ideal para mí’. Sin adornos, sin garrambainas, sin historias, sin erudición”⁵⁰. Es ni más ni menos lo que ya ha definido años antes Le Corbusier al considerar la vivienda como “machine à habiter”, lo que demuestra, por otra parte, como habían calado sus ideas en hombres como Moreno Villa empeñados en buscar una arquitectura moderna enraizada en la tradición. Y es que este concepto de Le Corbusier sobre la vivienda, como dice Rossi, “es tan exacto que todavía hoy suscita la indignación de muchos críticos; y nótese que se trata de algo más que un slogan. Es la definición más revolucionaria de la arquitectura moderna”⁵¹.

Moreno Villa se expresa en términos de funcionalidad cuando intenta definir las condiciones de habitabilidad en la vivienda que él llama Rolls o Dunhill. “Una casa en donde todo ajuste bien, ... de materiales sólidos y verdaderos, amueblada y guarnecida con lo que realmente me sirva y mantenga en equilibrio. Me sacan de éste, por ejemplo, en las casas actuales: la calefacción insuficiente, los soplos de las ventanas de madera de pino, los portazos y toda clase de ruidos ... La casa que no se parezca a los Rolls no sirve. Es peor que una choza. Porque en esta suele haber silencio y soledad”⁵².

El posible parentesco de la arquitectura moderna con la tradición la ve Moreno Villa en la claridad de volúmenes e incluso en el color blanco del revoco de las construcciones de la vanguardia. Por eso cuando intenta definir la forma externa de la vivienda acude a las imágenes de la Weissenhof de Stuttgart. “¿Y por fuera? Por fuera que se aproxime al albergue de un morabito. Los arquitectos de Stuttgart, ese núcleo donde los hay buenos y malos, holandeses, franceses, suizos y alemanes, producen edificios que coinciden, por su aspecto exterior, con algunos nuestros y del Africa del Norte. Claros, sencillos y herméticos. Desde luego, eliminando esos estilos residuales que ya deben ir a las alcantarillas”⁵³.

3.2. Sobre la arquitectura popular

El tema de la arquitectura popular como posible solución autóctona a la arquitectura moderna, o lo que es lo mismo la búsqueda de una arquitectura “nacional” moderna en las enseñanzas de la arquitectura popular, sigue abierto en 1930.

Recordemos que Anasagasti, en 1929, ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciando un discurso sobre *La arquitectura popular*, un tema inédito hasta entonces en las disertaciones académicas. En 1930, Mercadal publicó su libro *La casa popular en España*⁵⁴ donde pone de manifiesto su interés por la arquitectura popular.

En este clima, Moreno Villa publica en la revista, en Junio de 1931, el artículo *Sobre arquitectura popular*. Comienza preguntándose: “¿Se puede hablar de lo permanente en arquitectura si se excluyen las leyes elementales de construir? De otro modo: ¿Hay algo permanente bajo los estilos arquitectónicos que sin ser pura ley constructiva dibuje o selle la producción regional o nacional?”⁵⁵. Evidentemente no contesta a tal pregunta porque no tiene respuesta. Tampoco Torres Balbás, como hemos visto en el Capítulo III, supo responder a la cuestión. Se limitaba a repetir que había que acudir a la historia a buscar la esencia de lo “español”, que no consistía en recoger citas arqueológicas para después repetir en los edificios modernos; sino en bucear en el pasado con la visión unamuniana de la historia que pretende lo intemporal, lo eterno, lo que permanece en el devenir de los acontecimientos cotidianos. Semejante pretensión no está carente de dificultades especialmente para los que tratan de conseguir recetas que poder aplicar.

A continuación Moreno Villa expone algunas ideas sobre el “estilo”, y hace un original paralelismo entre la arquitectura popular y la que produce el racionalismo al que llama puritanismo: “Se dice comunmente que en lo popular es donde se encuentra lo permanente ..., una de las notas permanentes que puede tener lo popular arquitectónico es su independencia de los estilos o formas pasajeras. Yo diría que los estilos son por esencia “lujo” y, por lo tanto extraños a la pobreza. Y la arquitectura popular principia por ser pobreza, no puede ser otra cosa”. Ésta es la razón por la que la arquitectura popular carece de estilo, es decir adolece de formas gratuitas y no esenciales a la función que desarrolla. Es aquí donde puede establecerse el paralelismo con la arquitectura racionalista porque, según él, ambas arquitecturas nacen de un problema común: el económico. “La nueva arquitectura nace del problema económico como la arquitectura popular”.

Esta afirmación es un tanto simplista porque la pretendida ausencia de estilo en la arquitectura popular, es además una cuestión de cultura. El estilo es, entre otras cosas, la producción de un autor en una cultura generalmente urbana y, casi siempre, bajo el patronazgo de un mecenas o de una Institución como el Rey o la Iglesia; reducirlo a una ausencia de medios económicos no deja de ser una simplifi-

cación. Equiparar el estilo al lujo o a la economía está cerca de la visión marxista de la historia en la que la economía es su motor. El estilo no es lujo, es más bien una disquisición intelectual: La inteligencia recreándose en la originalidad

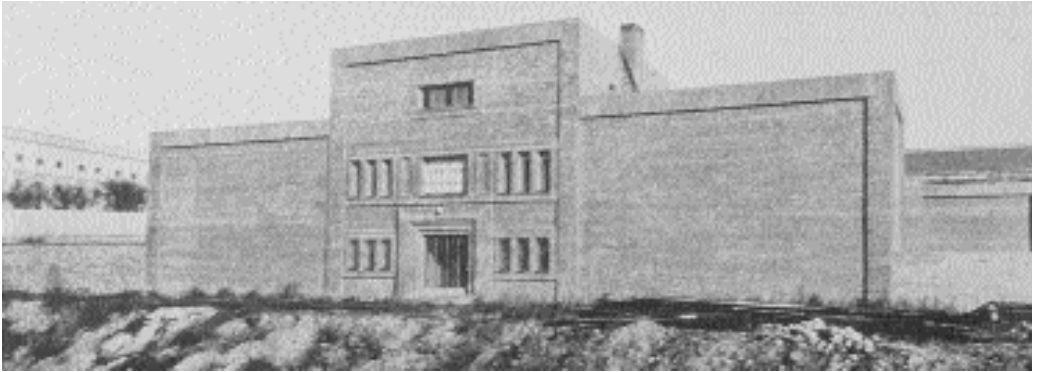
En cuanto a la arquitectura racional, a la que llama puritana, pensamos que además del problema económico, hay otros factores que intervienen en el proceso. Economía en este caso habría que entenderla no sólo desde el punto de vista monetario sino desde una visión más genérica. Economía de medios, de espacios, de formas, de procedimientos constructivos, de materiales; en definitiva, de aquellos elementos no esenciales a la función.

Aunque parten de los mismos principios los resultados de la arquitectura popular y racional no son idénticos. Son análogos. Tienen en común la ausencia de estilo. Difieren en que la “eliminación de lujo por limpieza no equivale a eliminación de lujo por pobreza”. En la arquitectura popular el lujo es eliminado por pobreza, es decir, por necesidad, mientras que en la arquitectura racional es eliminado conscientemente en aras de la limpieza. “El gran esfuerzo, lo más hermoso para mí del movimiento racional y puritano (tan bastardeado y mal entendido por muchos), consiste en alcanzar fuerza estética una vez que fueron eliminados todos los recursos decorativos. Por la tirantez de una línea o de un lienzo, por la situación y proporción de un hueco o más, por el módulo que rijan en el conjunto, o bien por el ritmo de ciertos elementos indispensables. Reconocemos al pensar así que la diferencia entre lo popular y lo puritano es como la diferencia entre la miseria y la limpieza”⁵⁶.

La eliminación del estilo, es decir del lujo, en la arquitectura popular es una necesidad no sentida por el pueblo: “A la pobreza le podemos llamar también incapacidad y la limpieza capacidad. Porque no está dicho que el pueblo ame la eliminación del lujo (al revés), es que no puede usarlo; mientras el que llamamos “limpio” ama, se deleita en esa eliminación. Aquí, en Arquitectura hay también lo del quiero y no puedo y lo del puedo y no quiero. Hay un producto ignorante y un producto sabio. Por esto cabe decir aquello de: “acertó por casualidad”, o de “hay un antecedente en lo popular. Justamente aquí es donde yo veo que puede el producto popular tener un rasgo permanente que mostrar al arquitecto. Los aciertos casuales pueden ser en toda época base para el arquitecto genial. Pero, como se ve en seguida, estos aciertos no pueden reducirse a sistema. Una vez serán de un orden y otras de otro”⁵⁷.

3.3. Necrológica de Gustavo Fernández Balbuena

En Enero de 1932, *Arquitectura* publicó un número monográfico sobre Gustavo Fernández Balbuena con motivo de su muerte. Entre las colaboraciones presentadas está la de Moreno Villa con un artículo en el que apunta la influencia que la arquitectura moderna europea ha tenido en España y, en particular, en Fer-



Gustavo Fernández Balbuena: Edificio de oficinas de SEFA, 1928.



Gustavo Fernández Balbuena: Casa de la calle de Miguel Ángel, 1925-1927.

nández Balbuena. Indudablemente la propaganda de Le Corbusier hizo mella incluso entre los que no se consideraban sus seguidores. “A pesar de sus mofas para Le Corbusier y los secuaces buscaba cada vez más la limpieza en las fachadas. Aceptó los grandes ventanales y las grandes líneas tendidas, pero aún en sus últimas obras mezcló estas normas con elementos de verdadera protesta barroca. Ejemplo: Los aleros, que en él adquirirían proporciones casi monstruosas”⁵⁸.

Moreno Villa considera que a Gustavo Fernández Balbuena le alcanzó de lleno el cambio que en arquitectura sobreviene a partir de 1910. Perteneció a una generación que se ha formado según los principios historicistas. Esto no hay que olvidarlo para juzgar su obra; “porque si por temperamento se inclinaba al barroco, por el ambiente que le rodeó en los primeros años de su carrera también. Y aquí viene lo interesante: a pesar de todo eso, sus primeras obras no caen jamás en el profuso adorno “latiguillesco” no “floreale” que abochorna en la parte primera de la Gran Vía, por no citar más”. Balbuena, como Zuazo, va “más adentro que los adornistas de fachada”. Es para Moreno Villa uno de los pocos que fueron capaces de enlazar con los arquitectos más jóvenes por haber tomado en serio “eso” de la construcción y del urbanismo, que son los problemas de hoy en día”.

Moreno Villa, aunque no es arquitecto, se muestra certero en esta apreciación, porque la preocupación por los problemas de la ciudad es un indicio de que Balbuena supo darse cuenta de la nueva situación. En efecto, desde la oficina de Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid, desarrolla una serie de estudios sobre la historia urbana de la capital, intentando analizar los problemas del tráfico, las necesidades de zona y la intervención en los cascos históricos. Es en ese momento cuando define la urbanización de las márgenes del Manzanares y la protección de los puentes de Toledo y Segovia y, junto con Salaberry, hace el proyecto de reformas y alineaciones de Madrid.

Sobre la influencia que Fernández Balbuena pudo tener de algunos arquitectos alemanes, piensa Moreno Villa que fue en el uso del ladrillo, aunque en esto también pesaba la tradición española: “Le regocijaba la impresión que hacían a los extranjeros algunas obras de rasilla que veían ejecutar, sin acabar de entender cómo podían resultar resistentes y estables. Las bóvedas fabricadas para escaleras, por ejemplo”. También en el intento de usar un concepto funcional en algunos de sus proyectos como en el chalet al lado de la Residencia de Estudiantes. “Delante de mi ventana –dice Moreno Villa– ... he asistido a ese dramatismo que dije antes: porque la ordenación de huecos en una de las fachadas fue tan laboriosa, que llegué a dudar

de su terminación. Su preocupación primera fue la de no respetar simetrías ni ejes, sino abrir allí donde lo pedía la distribución interna. Pero esto —que, desde luego, es preocupación muy moderna— no le resultaba una vez llevada a la práctica”⁵⁹.

Ese debate interno entre las nuevas ideas y su formación académica y al que Moreno Villa ha calificado de dramático, le llevaba a reacciones contra lo que él consideraba como excesivo. Moreno Villa cuenta la respuesta de Balbuena a Bergamín: “Estaba muy reciente aún la casa que hizo D. Rafael Bergamín para el marqués de Villora en la calle de Serrano, que yo califique de “honesta”, en un artículo, por ser la primera que llevó al extremo la eliminación de todo adorno y otras normas frecuentes ya en Holanda y Alemania; desde luego, con azotea en vez de tejado. La reacción de Balbuena fue levantar junto a aquella casa la de su hermano, que publicamos aquí. Un hotel sólido, de buenos materiales, bien trabajado, pero con su montera a varias aguas, gran alero —de los pesados que ya inició en la calle de Almagro— y encuadramiento fuerte en las ventanas y puerta principal. En este hotel y en el de la Calle de Valdivia, que le sigue inmediatamente, se ve lo que el autor era capaz de conceder al movimiento centroeuropeo en lo que tiene de formal. Movimiento al cual se entregaron otros con suma facilidad, pero sin penetración”⁶⁰. Y es que —como señala Sambricio— Gustavo Fernández Balbuena, junto con Zuazo, “son arquitectos formados en los primeros años de la década de los diez. Centrados, por tanto, en una problemática que intenta redescubrir las propuestas del clasicismo, se enfrentan a los supuestos regionalistas”⁶¹ y a aquellos que, como Mercadal, defienden un vanguardismo ortodoxo.

NOTAS

¹ Nos hemos ocupado de esta polémica en la Parte I, en el Capítulo titulado: *El debate arquitectónico previo a la fundación de ARQUITECTURA*, en el epígrafe n. 4.

² La encuesta apareció en el n. 32, del 15 de Abril de 1928, año II. Casi todo el número estaba dedicado al tema. La revista *Hogar y Arquitectura* la recoge en el n.70 de Mayo-Junio de 1967, pp. 47 a 57.

La primera pregunta era: ¿Quiénes cree usted que están en lo cierto: Oud, Poelzig, Le Corbusier, Taut, Dudok, Frank, Hoffmann, Mies van der Rohe..., que se esfuerzan en producir una nueva arquitectura, de acuerdo con nuestra época, o nuestros arquitectos que cultivan el “estilo español”?

La segunda: ¿Quien cree usted que se oponen más en España a la introducción de la arquitectura moderna, los arquitectos o el público; y en qué año calcula entrará España en el moderno movimiento arquitectónico europeo?

La tercera: ¿Cree usted en una arquitectura racionalista? Si es que cree, ¿por qué no la cultiva?

La cuarta: 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?

La quinta: Las arquitecturas regionales, ¿pueden suponer un valor en la arquitectura del porvenir?

La sexta: ¿No ve usted un estancamiento de la vivienda en España en relación al progreso experimentado en otros órdenes: medios de transporte, indumentaria, deportes...? ¿A qué cree que es debido?

³ RAFOLS, José F., “Cuestionario sometido a los arquitectos” *La Gaceta Literaria*, op. cit. p. 3.

⁴ Cita tomada de NAVASCUES, Pedro, “Regionalismo y arquitectura en España”, *A&V*, op. cit. p. 34.

⁵ CARDENAS, Ignacio, “El edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España en Madrid”, *Arquitectura*, Febrero de 1928, p. 42.

⁶ Además de los hoteles citados *Arquitectura* recoge el de El Escorial, de Amós Salvador y el de Zaragoza de Antonio Rubio.

⁷ MUÑOZ MONASTERIO, Manuel, “La nueva plaza de toros de Madrid”, *Arquitectura*, Febrero de 1930, p. 35.

⁸ AMANN, Emiliano, BASTERRA, “La Universidad comercial de Deusto”, *Arquitectura*, Diciembre de 1927, p. 435.

⁹ ULARGUI, Saturnino, “Concurso de Anteproyectos para la Universidad de la Laguna”, *Arquitectura*, Septiembre de 1930, p. 275.

¹⁰ ROMANO Andrea, “Divagaciones sobre arquitectura”, *Arquitectura*, Enero de 1919, p. 19.

¹¹ FERNANDEZ BALBUENA, Gustavo, “El Concurso para el Palacio Central de la Exposición de Barcelona”, *Arquitectura*, Julio de 1925, p. 149.

¹² ROMANO Andrea, “Divagaciones sobre Arquitectura”, *Arquitectura*, Enero de 1919, pp.19-20.

¹³ FERNANDEZ BALBUENA, Gustavo, “Concurso para el Ateneo Mercantil de Valencia”, *Arquitectura*, Abril-Mayo de 1928, p. 127.

- ¹⁴ Este discurso lo publicó *Arquitectura* en el número de Junio de 1926, p. 242.
- ¹⁵ *Ibídem*.
- ¹⁶ *Ibídem*, p. 242.
- ¹⁷ *Ibídem*, 243.
- ¹⁸ *Ibídem*, p. 245.
- ¹⁹ *Ibídem*, p. 246.
- ²⁰ *Ibídem*, p. 247.
- ²¹ *Ibídem*, p. 250.
- ²² *Ibídem*, p. 251.
- ²³ *Ibídem*, p. 251.
- ²⁴ LOPEZ OTERO, Modesto, “El nuevo edificio de la compañía de seguros ‘La Unión y el Fénix Español’”, *Arquitectura*, Diciembre de 1933, p. 326.
- ²⁵ LACASA, Luis, “Cuestionario sometido a los arquitectos”, *La Gaceta Literaria*, op. cit. p. 2.
- ²⁶ *Ibídem*, p. 2.
- ²⁷ SANCHEZ ARCAS, Manuel, “Cuestionario sometido a los arquitectos”, *La Gaceta Literaria*, op. cit. pp. 2-3.
- ²⁸ FERNANDEZ QUINTANILLA, Eugenio., “Eugenio Fernández Quintanilla: Autocrítica”, *Arquitectura*, Marzo de 1927, p. 99.
- ²⁹ *Ibídem*, p. 99.
- ³⁰ *Ibídem*, p. 100.
- ³¹ *Ibídem*, p. 101.
- ³² FLORES, Carlos, *Arquitectura Española Contemporánea I, 1880-1950*, op. cit. p. 138
- ³³ TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Arquitectura Contemporánea*, (1980), p. 93.
- ³⁴ ZUAZO, Secundino, “El Palacio de la Música”, *Arquitectura*, Diciembre de 1926, p. 462.
- ³⁵ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Origen y estado de la arquitectura moderna” en *La Construcción Moderna*, 1928, t. XXVI, pp. 145-148.
- ³⁶ MORENO VILLA, José, ZUAZO UGALDE, Secundino, “El arquitecto Zuazo Ugalde”, *Arquitectura*, Febrero de 1927, p.67.
- ³⁷ *Ibídem*, p. 68.
- ³⁸ *Ibídem*, p. 69.
- ³⁹ TORRES BALBAS, Leopoldo, “La arquitectura moderna en la Sierra de Guadarrama: Una obra de Zuazo en El Escorial”, *Arquitectura*, Marzo de 1920, p.84.
- ⁴⁰ SAMBRICIO, Carlos, “Arquitectura”, en *Historia del Arte Hispánico...*, op. cit. p. 31.
- ⁴¹ *Ibídem*, p. 31.
- ⁴² ZUAZO, Secundino, “Entrevista con el arquitecto Zuazo”. *La Gaceta Literaria*, 15 de Abril de 1928, n.32, Año II, p. 3.

- ⁴³ ZUAZO, Secundino, “Casa de las Flores. Bloque de viviendas en Madrid”, *Arquitectura*, Enero de 1933, p. 11.
- ⁴⁴ MORENO VILLA, José, “Cuestionario sometido a los escritores”, *La Gaceta Literaria*, 15 de Abril de 1928, n. 32, Año II, p. 5.
- ⁴⁵ MORENO VILLA, José “Buitrago: Un hospital y una iglesia del siglo XV”, *Arquitectura*, Agosto de 1927, p. 283.
- ⁴⁶ *Ibidem*, p. 284.
- ⁴⁷ *Ibidem*, p. 284.
- ⁴⁸ MORENO VILLA, José, “El arquitecto Zuazo Ugalde”, *Arquitectura*, Febrero de 1927, p. 67.
- ⁴⁹ MORENO VILLA, José, “Buitrago...”, op. cit, p. 284.
- ⁵⁰ MORENO VILLA, José, “Cuestionario sometido a los escritores”, *La Gaceta Literaria*, 15 de Abril de 1928, n. 32, Año II, p. 5.
- ⁵¹ ROSSI, Aldo, *Casabella*, n. 246 (1960), p. 4.
- ⁵² MORENO VILLA, José, “Cuestionario...”, op. cit. p. 5.
- ⁵³ *Ibidem*, p. 5.
- ⁵⁴ Recientemente se ha publicado una edición facsímil con prólogo de Antonio Bonet Correa: GARCIA MERCADAL, Fernando, *La casa popular en España (1930)*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981 y GARCIA MERCADAL, Fernando, *Arquitecturas regionales españolas*, Madrid, Ed. Comunidad de Madrid, 1984.
- ⁵⁵ MORENO VILLA, José, “Sobre arquitectura popular”, *Arquitectura*, Junio de 1931, p. 187.
- ⁵⁶ *Ibidem*, pp. 188-189.
- ⁵⁷ *Ibidem*, p. 189.
- ⁵⁸ MORENO VILLA, José, “Algo sobre su arquitectura”, *Arquitectura*, Enero de 1932, p. 20.
- ⁵⁹ *Ibidem*, p. 20.
- ⁶⁰ *Ibidem*, p. 23.
- ⁶¹ SAMBRICIO, Carlos, *Luis Lacasa. Escritos*, op. cit. p. 57.



LA DIFUSIÓN DE LA NUEVA ARQUITECTURA EUROPEA

El papel que desempeña *Arquitectura* en la difusión de la arquitectura europea de los años veinte, ya hemos tenido ocasión de comprobarlo anteriormente. Veremos a continuación que esta realidad se supera ampliamente en la segunda etapa en la que la revista pasa a ser un instrumento fundamental. De esta opinión es Tafuri cuando dice: “muchos arquitectos progresistas madrileños se agruparon en los años veinte en torno a la revista *Arquitectura*, en la que colaboran, en particular después de 1927, los representantes más avanzados de la cultura europea”¹. Con frecuencia, y por ignorancia, se ha minimizado su aportación eclipsada por la propaganda y mitificación de la revista *AC* editada por el GATEPAC, por lo que conviene repartir en justicia los méritos. *Arquitectura* y *AC*, son dos revistas no comparables porque sus objetivos son diversos. La primera es el órgano oficial de un colectivo profesional, la segunda de un grupo de vanguardia. Desde el punto de vista historiográfico, nos parece fundamental el papel que juega *Arquitectura* en la Historia de la Arquitectura española desde 1918 hasta nuestros días.

Como dijimos anteriormente, *Arquitectura* siempre fue una revista ecléctica; y, esto, lejos de ser esta una afirmación peyorativa es la característica esencial del periodismo arquitectónico. Por su condición ecléctica, recoge la totalidad del debate arquitectónico de la España de la época. Si hubiera sido una revista de grupo de vanguardia, una revista de tendencia, como lo fue *AC*, en estos momentos no tendríamos del rico material que nos permite el análisis de la arquitectura de esos años. *Arquitectura* ha sido testigo de la polémica búsqueda de lo “español”; apostó decididamente por la conservación del patrimonio; le interesó la información de los nuevos materiales y técnicas constructivas; participó en la solución de los problemas profesionales como la fundación de los Colegios Oficiales de Arquitectos; fomentó los Concursos de Arquitectura; se interesó por la enseñanza de la Arquitectura; abordó con rigor los temas de la historia del Arte y de la Arquitectura; introdujo las nuevas ideas sobre la Arquitectura y el Urbanismo que se difundían por Europa... En fin, hizo todo lo que cabía esperar de una revista en la que información, opinión y disertación teórica coexistían pacíficamente.

En este Capítulo tendremos ocasión de ver cómo Mercadal juega un papel decisivo en la difusión de la nueva arquitectura. La mayoría de los arquitectos que colaboraron en la revista, lo hicieron a instancia suya. Los artículos se ciñen, casi exclusivamente, al periodo que va de 1927 a 1933.

1. Revista de prensa

En este apartado se recoge, a título de ejemplo, parte de la exhaustiva información que *Arquitectura* daba sobre las nuevas publicaciones que iban apareciendo en Europa o América, así como las noticias referentes a la Arquitectura, tomadas de diferentes medios, y que reproducía en una sección propia. Mercadal contribuyó decisivamente a esta difusión dando a conocer las publicaciones que descubría en su estancia europea y, que de alguna manera, eran las que iban labrando su propia idea de la arquitectura. Muchas de las publicaciones, libros y revistas, estaban editadas en alemán y fueron traducidas por Moreno Villa; esta era una de las múltiples actividades del entonces responsable de *Arquitectura*.

A los arquitectos de la vanguardia europea, desde el primer momento, les interesó el contacto con el público porque era una forma de ganar adeptos a la causa de la nueva arquitectura siempre en permanente conflicto con las concepciones académicas. Tenían una concepción casi mesiánica de la nueva arquitectura lo que implicaba que desarrollaran una actividad necesariamente apologética. Gropius, Hilberseimer, Bruno Taut, Le Corbusier, Van Doesburg, Meyer..., con la colaboración de los propagandistas Giedion, Henry-Russell Hitchcock y Pevsner... se esforzaron por transmitir una imagen mítica de la arquitectura de la vanguardia. No escatimaron esfuerzos: libros, revistas especializadas, artículos de prensa, exposiciones, congresos, todos los medios resultaban válidos para tan alto fin. Le Corbusier, sin lugar a dudas, fue el que hizo una labor periodística más audaz acuñando slogans de gran éxito publicitario que también se difundieron en España.

Siguiendo las recensiones de libros y revistas y las noticias de diversas fuentes que publica *Arquitectura*, podremos tener detallada información del momento en que, en España, los arquitectos y el público en general, tienen noticia de aquellos acontecimientos que pretendieron cambiar el curso de la Arquitectura

1.1. Libros

Recogemos a continuación algunos de los libros que sobre la nueva arquitectura se publicaron en la revista en su correspondiente sección al final de cada número. Como indica Benevolo², tras el folleto de Gropius *Internationale Architektur*, publicado en 1925, se multiplican rápidamente las publicaciones sobre el movimiento moderno. Así en Mayo de 1927, *Arquitectura* recoge ampliamente la referencia al libro de Bruno TAUT, *Ein Wohn Haus* (Una vivienda)³, García Mercadal traduce el libro y hace el siguiente comentario:

“Bruno Taut, que fue el paladín de la aplicación del color a la arquitectura moderna, sigue con su preocupación colorista que le lleva al extremo de estudiar por separado, no solamente el color de cada una de las habitaciones, sino también los elementos de cada habitación, tales como muebles, paredes, techo, pavimento, radiadores de calefacción, tubos...; y tal es su deseo de mostrar al lector cómo su casa está pintada, que su libro termina con un numerado muestrario exacto o gamas de los colores al que hace mención en el texto.

Terminaremos estas breves notas –sigue diciendo Mercadal– recomendando a los lectores de *Arquitectura* la atenta lectura de este libro, con lo cual se evitaría el seguir proyectando con lo que uno de nuestros colegas a llamado *mano suelta*.”

En Septiembre de 1927, se publica una reseña sobre el libro de HILBERSEIMER, *La nueva arquitectura internacional*⁴, En esta ocasión se traduce el prólogo, “breve y sustancioso”. Entre otras cosas dice: “Las premisas y fundamentos de la nueva Arquitectura son muy varios y diferentes. Los respectivos fines a que se destinan las obras marcan el carácter de ella. El material y la construcción son los medios materiales de su existencia. A la par determinan un influjo poderoso la técnica de su ejecución y la dirección de la empresa, sea social o comercial. Pero sobre todo sigue dominando la voluntad creadora del arquitecto. Él determina las medidas de las partes de cada elemento. Forma la unidad del conjunto manejando las unidades que surgieron.

El modo de verificarse el proceso de formación determina el carácter de la nueva Arquitectura. Ella no descansa en la decoración externa, sino que expresa la penetración espiritual de todos los elementos. El elemento estético no sigue dominando por consiguiente; no es un fin en sí, como en la Arquitectura de fachada, que ignoró siempre el organismo de la obra, sino que pasa a ser uno de tantos elementos subordinados al total. No llega a tener sentido y valor sino en relación con el conjunto.

La supremacía de un elemento origina siempre perturbaciones. Por esto la nueva Arquitectura tiende al equilibrio de todos los elementos, a la armonía. Pero ésta no es nada externo, ni esquemático sino algo en cada caso nuevo, ante cada problema. No descansa sobre un esquema estilístico: es más bien la expresión forzo- sa que resulta de la compenetración de los elementos sometidos al poder de la voluntad constructora. Por esto no hay en el fondo de la nueva Arquitectura proble- mas de estilo, sino problemas de construcción.

Así se comprenderá también la sorprendente coincidencia de las formas externas de la nueva Arquitectura internacional. No obedecen a una moda cir- cunstancial, como se cree por muchos, sino a la expresión elemental de una nueva razón arquitécnica. Se notan desde luego diferencias locales y personales, pero, en general, los productos surgen de las mismas premisas. La uniformidad de apariencias se debe a eso. El espíritu las une por encima de todas las fronteras.”

En Diciembre de 1927, se informa del libro de LE CORBUSIER. *Urbanisme*⁵. Comenta la Redacción que las “soluciones que propone Le Corbusier para las metrópolis son utópicas. Su obra está llena de ideas magníficas pero de nada servirá al que en ella busque soluciones prácticas. Desearíamos que tanto ésta como todas las obras de Le Corbusier fuesen leídas y meditadas por los lectores de Arquitectura”.

Sobre la Exposición de Stuttgart se publicó en Enero de 1928 el libro de Alfred ROTH, *Zwei wohnhauser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret* (Dos viviendas)⁶, Pre- senta el libro las dos casas de la exposición con fotos, planos y dibujos. La reseñación de este libro es de Mercadal, que afirma: “Tendremos que reconocer que en estas casas Le Corbusier y Jeanneret, más que la vivienda de hoy, ha creado la del mañana; por ello, sin duda, son muchos las que las creen poco confortables y prácticas.”

En Diciembre de 1930 se cita el libro de Bruno TAUT, *Modern Architecture*⁷. La reseñación es de Moreno Villa “El gran arquitecto alemán penetra en la biblio- grafía inglesa con este volumen esmeradamente editado, rico en fotografías y texto. Abre su estudio preguntando: “¿Por qué un nuevo movimiento?” Sigue con la his- toria de éste. Se pregunta en el tercer capítulo que es arquitectura moderna. Conti- núa con el desarrollo próximo de la arquitectura moderna. Habla de los grandes edificios. Estudia los elementos. Y después de tratar los puntos o cuestiones proble- máticas, concluye prestando atención a Inglaterra y añadiendo una buena biblio- grafía.

Como uno de los animadores principales que ha sido en todo el movimien- to, pues él funda en 1921 (o sea cuatro años antes que Le Corbusier “L’Esprit Nou-

veau”) la revista “Frühlicht”, su libro tiene algo más que el valor informativo. La selección de obras es excelente. En las 212 páginas quedan representados, con lo mejor suyo, los arquitectos universales que han contribuido al mayor y más interesante movimiento arquitectónico de nuestra época.”

Del libro de Alberto SARTORIS *Gli elementi dell'Architettura Funzionale*⁸ se publica una recensión en 1935 sin firma. De esta obra se afirma que es el “compendio más completo y más logrado de los publicados en los últimos años” de la arquitectura moderna. Sobre nuestro país, el editorialista dice que “España figura en la obra que comentamos con algunas obras de marcado aire moderno, principalmente de elementos del grupo “Gatepac”, siendo lástima que no figuren otras muchas más recientes, de singular valor dentro del movimiento arquitectónico nacional y que confiamos se acusen en próximas publicaciones de esta editorial”.

Como acabamos de ver, *Architettura* da noticia de dos libros fundamentales: el de Hilberseimer y el de Behrendt. También de Le Corbusier *Urbanisme y Obra Completa hasta 1933*, además de *Vers une architecture* del que se ocupó Torres Balbás en Agosto de 1923. Igualmente se recogen los de Taut y Sartoris. Desde la perspectiva de nuestro tiempo, se echan en falta algunos libros que han resultado básicos en el estudio de la historiografía de la época. La razón pudiera ser la peculiar visión de Mercadal que no conociera o no pensara que esos libros pudieran tener importancia⁹.

1.2. Revistas

Las revistas jugaron un papel decisivo en toda Europa en la difusión de los movimientos de la vanguardia arquitectónica. También en España se seguían con gran interés estas publicaciones, aunque muchas veces, con el exclusivo propósito de copiar lo que se llevaba en Europa: “¡Pero si todo lo copiábamos de las revistas!, dicen que exclamó una vez Mercadal”¹⁰. *Architettura* dió notable relieve a los artículos que recogían las más importantes revistas del momento como las de vanguardia *De Stijl*, desaparecida en 1928, y *Bauhaus*, en 1929. Del *L'Esprit nouveau*, en esta Segunda Etapa, no se hizo ninguna referencia porque había dejado de publicarse en 1925. Otra revista de vanguardia de la que se dió noticia fue *Das neue Frankfurt*, que refleja la experiencia de E. May. Sin embargo se ignora a *Die Form*, órgano del Deutscher Werkbund que comenzó a publicarse en 1926. También se recogen artículos de las revistas tradicionales que ya han comenzado a admitir en sus páginas

artículos de los arquitectos vanguardistas. Entre estas revistas podemos destacar a *Wasmuth*, *Moderne Bauformen*, *Stadtebau*, *The Architectural Review* y la recién aparecida *L'Architecture d'aujourd'hui* que lo hizo en 1930. Es de destacar que no se nombra para nada a la italiana *Casabella*.

A continuación nos detendremos en los comentarios a algunas de estas revistas que, a nuestro juicio, reflejan mejor la difusión, entre nosotros, de las nuevas ideas y de las obras de arquitectura que ellas producen.

Empezamos con el número de *L'ARCHITECTURE VIVANTE*. (Paris, Otoño-invierno de 1925). El director de la Revista era Jean Badovici que pertenecía al movimiento “De Stijl”. Este número estaba dedicado íntegramente al grupo “De Stijl” con artículos de Badovici, Mondrian y Van Doesburg. Se publican además proyectos de Mies, Rietveld, Van Eesteren, Wils, etc.

Fernando García Mercadal recoge íntegramente el artículo de Van Doesburg¹¹ con los principios neoplasticistas que clasifica en los siguientes apartados:

- 1.º LA FORMA: Para crear un desarrollo sano de la arquitectura y del arte en general es preciso desterrar la concepción de una “forma” a priori. En lugar de emplear los elementos de los antiguos estilos, es necesario plantear de nuevo el problema de la Arquitectura.
- 2.º LOS ELEMENTOS: La nueva arquitectura es elemental, es decir, se desenvuelve partiendo de los elementos de la construcción en el sentido más amplio: función, masa, luz, materiales, plano, tiempo, espacio, color, etc... Estos elementos son al mismo tiempo elementos creadores.
- 3.º LA ECONOMÍA: La nueva arquitectura es económica, es decir, utiliza los medios elementales más importantes sin malgasto de medios o de materiales.
- 4.º LA FUNCIÓN: La nueva arquitectura es funcional; está fundada sobre la síntesis de exigencias prácticas. La arquitectura los determina en un plano claro y legible.
- 5.º LO INFORME: La nueva arquitectura es informe, pero al mismo tiempo bien determinada. No conoce un esquema a priori, un molde donde vaciar los espacios funcionales. Contrariamente a todos los estilos del pasado, el nuevo método arquitectónico no conoce tipos fundamentales. La división y subdivisión de los espacios del interior y del exterior, se determinan de una manera rígida por planos rectangulares, es decir, por planos que no tienen forma individual. Por esta determinación de planos se puede llegar hasta el infinito, en todos los sentidos, sin limitación. Resulta así un sistema coordinado, en el cual los diferentes puntos corresponden a una misma cantidad de puntos en el espacio universal. Existe una relación entre los diferentes planos y el espacio exterior.
- 6.º LO MONUMENTAL: La nueva arquitectura realiza lo monumental con independencia de lo grande y lo pequeño.

- 7.º EL HUECO: La nueva arquitectura no conoce ninguna parte pasiva: ha vencido al hueco. La ventana tiene una importancia activa en relación a la superficie plana, ciega, de los muros. Un hueco o un espacio vacío no puede proceder de parte alguna, pues todo está determinado de una manera rígida por su contraste.
- 8.º EL PLANO: La nueva arquitectura ha traspasado el muro; de suerte, que suprime la dualidad entre el interior y el exterior. Los muros se han convertido en simples puntos de apoyo. Resulta según esto, un nuevo plano, un plano abierto, totalmente diferente de los del clasicismo, en que los espacios del interior y del exterior se penetran.
- 9.º LA SUBDIVISIÓN: La nueva arquitectura es abierta. El conjunto subsiste en un espacio general, el cual es subdividido en diferentes espacios en relación con el confort de la vivienda. Esta subdivisión se hace por planos de separación (interior) y por planos de muros (exterior). Los primeros, que separan los espacios funcionales, pueden ser móviles (entre éstos se pueden contar las puertas).
En un estado ulterior del desenvolvimiento de la arquitectura moderna, el plano desaparecerá. La composición de espacio proyectado en dimensiones por un corte horizontal (el plano), podrá ser reemplazado por un cálculo exacto de la construcción. Las matemáticas euclidianas no podrán servirnos más; pero, gracias a las estimaciones no euclidianas en cuatro dimensiones, la construcción será más fácil.
- 10.º TIEMPO Y ESPACIO: La nueva arquitectura no cuenta solamente con el espacio, sino con el tiempo también, como valor arquitectónico. La unificación del espacio y del tiempo da a la visión de la arquitectura un aspecto más completo.
- 11.º EL ASPECTO PLÁSTICO: Es obtenido por la cuarta dimensión del espacio-tiempo.
- 12.º ESTÁTICA: La nueva arquitectura es anticúbica, es decir que los diferentes espacios no están comprendidos en un cubo cerrado. Al contrario, las diferentes células de espacios (los volúmenes de balcones, etcétera incluidos) se desenvuelven excéntricamente, del centro a la periferia del cubo, por lo cual las dimensiones de altura, de longitud, de profundidad y de tiempo, reciben una nueva expresión plástica. Así, la casa moderna dará la expresión de cernirse, suspendida en el aire, de oponerse a la gravitación natural.
- 13.º SIMETRÍA Y REPETICIÓN: la nueva arquitectura ha suprimido la repetición y ha destruido la igualdad de dos mitades: la simetría. No conoce la repetición. Un bloque de casas es un todo lo mismo que una casa independiente. Las mismas leyes rigen para el bloque de casas que para la casa particular. En lugar de simetría la nueva arquitectura propone: la relación equilibrada de partes desiguales, es decir, de partes que difieren (en posición, medida, proporción, et.c) por su carácter funcional. La adaptación de estas partes entre ellas, tiende al equilibrio de partes desemejantes y no a la igualdad.
- 14.º FRONTALISMO: Contrariamente al frontalismo, nacido de una concepción estática de la vida, la nueva arquitectura logrará una gran riqueza por el desenvolvimiento plástico poliédrico en el espacio-tiempo.
- 15.º COLOR: La nueva arquitectura ha reemplazado la expresión individual de la pintura, es decir, la expresión imaginaria e ilusionista de la armonía (el cuadro con las formas natura-

listas) por la expresión más directa por los planos coloreados. La nueva arquitectura toma el color orgánicamente en sí misma. El color es uno de los medios elementales de hacer visible la armonía de las relaciones arquitectónicas sin color, las relaciones de las proporciones no son una realidad viviente; por él la arquitectura obtiene el completo de todos los efectos plásticos, tanto en el espacio como en el tiempo.

En una arquitectura neutra acromática, el equilibrio de relaciones entre los elementos arquitectónicos es invisible; por lo cual se ha buscado una nota complementaria: un cuadro sobre un muro, o una escultura en el espacio. Pero esto era un dualismo en relación con la época en que la vida estética y la vida real estaban separadas.

En el momento en que nació la moderna arquitectura, el pintor-constructor encontró su verdadero campo de acción creadora. Organiza estéticamente el color en el espacio-tiempo y hace visible plásticamente una nueva dimensión.

En un estado ulterior del desenvolvimiento de la arquitectura, se podrá el color pintado por el de los materiales desnaturalizados, pero siempre en relación con su utilidad.

- 16.º DECORACIÓN: La nueva arquitectura es antidecorativa. El color no tiene un valor ornamental, sino que es un medio elemental de expresión arquitectónica.
- 17.º LA ARQUITECTURA COMO SÍNTESIS DE LA CONSTRUCCIÓN PLÁSTICA: En la nueva concepción arquitectónica la estructura del edificio está subordinada. Solamente por colaboración de todas las artes plásticas, alcanza la arquitectura su plena expresión.

El neoplástico está convencido de que construye con el dominio del espacio-tiempo, y esto le supone la posibilidad de desplazarse en sus cuatro dimensiones; su fin es crear una armonía, solamente con sus medios propios. Cada elemento arquitectónico debe contribuir a crear un máximo de expresión plástica sobre una base lógica y práctica.”

En Junio de 1926, *Arquitectura* reseña el número de primavera de *L'ARCHITECTURE VIVANTE*. Número dedicado al constructivismo ruso. Además recoge obras de Gropius, Meyer, Mendelssohn y Luthmann. Esta revista sigue una línea de vanguardia con el propósito de recoger todo lo que representa una idea nueva y original sin fronteras ni nacionalidades.

En Agosto de 1926, del número de *L'ARCHITECTURE VIVANTE* correspondiente al verano de 1926. Se comenta el artículo *Ornamento y delito* de Adolf Loos. Recuérdese que este artículo fue publicado por Loos en 1908. La nota crítica a la revista está firmada por R.B. con toda la seguridad es Rafael Bergamín que a la sazón era uno de los tres secretarios de la Revista. R.B. parece que no tenía noticia de este artículo publicado en 1908 y dice: “El artículo de Adolphe Loos, *Ornament et crime*, merecía la pena de traducirse todo él y reproducirse en estas páginas. No lo hace-

mos por falta de espacio”. A Bergamín se ve que le causa sorpresa el artículo de Loos y cita textualmente una frase suya: “A medida que la cultura se desarrolla, la ornamentación desaparece de los objetos usuales”. “Alrededor de esta ley promulgada por él, —dice Bergamín— Loos escribe cosas muy graciosas y muy bien vistas; cosas que deberían contribuir al catecismo elemental en nuestras escuelas de arquitectura, en donde todavía desgraciadamente, impera la ornamentación como elemento indispensable de expresión”. No sabemos con que intención *Architecture Vivante* reproduce en 1926 este artículo de Loos.

En Diciembre de 1928, se presenta a los lectores la revista *BAUHAUS*. Hace una recensión muy elogiosa y dice: “Es *Bauhaus* una de las revistas más avanzadas del mundo, y el año en curso es al segundo de su publicación. *Bauhaus...* tiene establecido cambio con *Arquitectura* y puede ser consultada en nuestra Redacción”. En Noviembre ya se daba noticia del nº 4 de ese año. En ese número los artículos que *BAUHAUS* publicaba eran: *¿Formación?* por N.Gabo. *Proyecto de casas en serie para Tel Aviv, Construir por Hannes Meyer* y *¿Muebles de madera, de acero o de...?*. En el nº3 de Julio-Septiembre de 1929, *BAUHAUS* publicaba el artículo de Ernesto Giménez Caballero titulado: *Loa de los anuncios y reclamos*.

En Enero de 1929, publica la recensión de *DAS NEUE FRANKFURT* editada por Englert und Schollosser en Farnkfurt am Main y que se publicaba desde 1926. Dice la Redacción que esta revista era poco conocida en España, sin embargo en Alemania “se ha colocado en poco tiempo en la primera fila de las publicaciones sobre arquitectura. La presencia de Ernst May..., uno de los más sólidos sostenes del actual tinglado arquitectónico germano, ... bastaría para hacer de esta nueva revista un órgano importantísimo”. El director es Ernst May con Fritz Wichert. Colaboran y han publicado originales: Oud, Wright, Behne, Tessenow, Le Corbusier...

En Febrero de 1928 se hace la reseña de la revista *DE STIJL, LE STYLE, 1917-1927*. Publicación que conmemora los primeros diez años de existencia de este movimiento. Este estilo en palabras de Oud condujo a una arquitectura que “parece liberada de la materia aunque a ésta esté más que nunca estrechamente ligada. Desprovista de todo sentimentalismo impresionista, de proporciones puras, de dolores francos, de claras formas orgánicas; desembarazada de todo lo superfluo, esta arquitectura sobrepasa la pureza clásica”.

Otra revista a la que se hace referencia es a la berlinesa *DEUTSCHE BAUZEITUNG*. En Julio de 1927 se publica el artículo: *La nueva construcción* sobre la

Werkbund-Ausstellung de Stuttgart. En Diciembre de 1928 se recoge el n° 88 de ese año con un artículo sobre la pequeña vivienda en la exposición “Heim und technik” que se celebró en Munich.

De *L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI* que comienza a publicarse en 1930, *Arquitectura* hace la reseña en dos de sus números: el de Junio de 1932 donde aparece la separata de la revista francesa sobre “*Le problème de l'habitation à Vienne*”. Trata este número del programa de construcción de viviendas en Viena hecho por el ayuntamiento socialista y sobre el grupo de viviendas Karl Marx Hof del arquitecto Karl Ehn. La otra reseña es del n° de Enero de 1933 sobre *Mobiliario escolar (tubo de acero y madera curvada)* por André Lurçat y que aparece en *Arquitectura* en Marzo de ese año.

Otra revista importante de la que se hace reseñas es *MODERNE BAUFORMEN* publicada en Stuttgart por la Editorial Julius Hoffmann. En el número de Octubre de 1927 aparecen artículos sobre Joseph Hoffmann con algunos interiores en Viena y otro artículo sobre la Exposición de la Vivienda en Stuttgart. En Agosto de 1928, *MODERNE BAUFORMEN* presenta la exposición “El vivir de los tiempos nuevos” en Viena. En Noviembre de 1930 tres edificios comerciales de Erich Mendelsohn. Por último en Julio de 1931, *MODERNE BAUFORMEN* publica el artículo de Walter Gropius ¿*Casa alta o casa baja?*. Recordamos que este mismo trabajo lo publicó *Arquitectura* en marzo de 1931 anticipándose a esta revista alemana.

Por último, comentamos otra de las revistas reseñadas. Se trata de *WASMUTH* revista publicada en Berlín. En 1926 se informa en cinco ocasiones de esta revista berlinesa. En Febrero, se hace la reseña del número de *WASMUTH* de Diciembre de 1925. En esta ocasión firma la reseña L.L. (Luis Lacasa): “Siempre que hemos hojeado esta revista hemos sentido la misma sensación: envidia. Envidia, y no por el papel, los grabados y la presentación, pues hay otras publicaciones que en ello le aventajan. Hemos sentido envidia porque en esta revista, como en ninguna otra, aparece la arquitectura, no representada por formas inmutables e indiscutibles, sino como un organismo viviente que nunca está completamente tranquilo de haber ya terminado su misión. No quiere decir esto que se lance de una manera desahogada detrás de lo más nuevo, y bien claro es el ejemplo de este número. En él aparece un artículo de Theo Van Doesburg apoyando los principios neoplasticistas. Este artículo, hecho por invitación del director de la revista, Werner Hegemann, está precedido de una extensa nota del mismo, en la que declara no

estar conforme con las ideas fundamentales de su invitado. Según él, las cualidades que Van Doesburg considera en la nueva arquitectura de *informe* y *asimétrica*, no son ciertas, y para demostrarlo, reproduce numerosas fotografías del arte nuevo con las observaciones convenientes. Este caso de independencia de criterio resultará imposible entre nosotros, pero Werner Hegemann, con un concepto muy alto de los valores intelectuales, no piensa ofender a la persona de Van Doesburg al combatir de un modo tan inmediato sus ideas”.

En Marzo de 1926, se recoge el *WASMUTH* de Enero de 1925 con obras de Hannes Meyer que *Arquitectura* considera de “puritana objetividad”. En Abril, se reseña otro artículo de *WASMUTH* sobre la Arquitectura Holandesa del siglo XX. Firma la reseña Anasagasti. Para Anasagasti, la arquitectura holandesa es la más avanzada, la primera, la más personal de todas las europeas. Los grandes propagandistas de la arquitectura holandesa son los franceses que no quieren reconocer y aceptar la moderna arquitectura alemana. Finalmente, en Julio aparece el *WADMUTHS* de junio de 1926 que recoge un artículo de Mendelsohn sobre Frank Lloyd Wright.

1.3. Noticias

Con este título aparece, en Enero de 1929, una nueva sección de *Arquitectura* que, después de tres años, se publica por última vez en Diciembre de 1932. Se sitúa al final del último artículo y antes de la Revista de Libros. Las noticias recogidas son de muy diversa índole aunque todas referidas, de una u otra forma, a la arquitectura, la construcción y el urbanismo. Hemos seleccionado cronológicamente, por años y meses, las que nos han parecido más convenientes para la temática que estamos desarrollando en este epígrafe. La reseña que hacemos de cada noticia es literal.

AÑO 1929:

- Recoge la noticia de la construcción del edificio más grande del mundo en ese momento: el Chrysler en Nueva York con 246,58 m. de altura y 68 pisos. Explica el sistema de ascensores y el servicio de agua del edificio. (Mayo).
- Erich Mendelsohn en Madrid. La sociedad de Cursos y Conferencias inauguró su actividad cultural del curso 1929-30 con una conferencia de Mendelsohn. Versó la conferencia sobre el tema: “Rusia-Europa-América”. El conferenciante ilustró su tema con numerosas proyecciones y tuvo un éxito completo. (Diciembre)

AÑO 1930:

- Noticia de USA: Frank Lloyd Wright, “genio excéntrico comparable a nuestro Gaudí”, presenta el primer rascacielos de paredes de cristal. Tendrá 18 plantas y dos áticos. (Febrero).
- Se da la noticia de la reunión que se celebró el 3 de febrero en París para preparar el III Congreso CIAM. Asistieron Le Corbusier, Víctor Bourgeois, Hans Schmidt, Mart Stam y el que hizo de secretario S. Giedion. Ernst May y Walter Gropius estaban excusados. (Febrero).
- Frankfurt y sus nuevos edificios. Como típicos del nuevo estilo pueden tomarse las casas en serie construidas por Ernst May. En varios talleres se han construido las puertas, molduras y tabiques, para montarlos en obra, con gran economía de tiempo. (Marzo).
- Bloques de casas en Alemania. Así como el rascacielos caracteriza la arquitectura norteamericana, los bloques de casas hacen lo propio con la alemana. El primero crece en vertical, los bloques en horizontal desarrollado en extensa superficie: “¡Magnífica solución para el problema de la vivienda!”. Ejemplo de esto lo tenemos en la obra más reciente de Bruno Taut, la colonia de Berlín con planta en forma de herradura y capaz de alojar 1.000 viviendas. (Se está refiriendo a la Britz Siedlung de Berlín). (Julio).
- Sobre Bruno Taut. “Gastón Varenne se ocupa de este arquitecto en un artículo de la *Revue d’Art*. Reducido a lo más esencial dice así: “Bruno Taut declara que al hablar de arquitectura es preciso esforzarse en desterrar la palabra *arte*, de la cual tanto se ha abusado y hoy caída en total descrédito. No se trata, en efecto, de hacer obras artísticas. Lo más esencial es borrar el pasado y libertar, definitivamente, a la Arquitectura de los errores tradicionales que todavía pesan sobre ella. Los arquitectos se apartarán cada vez más de los antiguos moldes estéticos y adoptarán las soluciones impuestas por las necesidades de la vida. En particular se mostrarán implacables con todo cuanto signifique sentimiento, pues el afán de rendirle culto es la causa de los atrasos y errores que ha padecido la Arquitectura. Bruno Taut, como tantos contemporáneos suyos, desdeña las fachadas y para él no son otra cosa que la envolvente más adecuada a las necesidades interiores”. (Julio).
- Como nota curiosa vienen los honorarios de William Van Alen como autor del edificio de la Chrysler de Nueva York. Le corresponden un 6% de los 14.000.000 de dólares que costará la obra. Traducido a pesetas sus honorarios ascendían a 7.785.000 ptas. Van Alen tuvo que acudir a los tribunales para conseguir cobrar sus honorarios. Para hacerse una idea de lo que equivalían, en 1930, esos 7.785.000 ptas. tenemos que, en la Exposición Universal de Barcelona, costó construir el Palacio Nacional 8.000.000 ptas. y el Estadio Olímpico 3.710.000 ptas.
Otra cifra comparativa es lo que costó el edificio Chrysler que, haciendo el cambio a pesetas de la época, equivalía aproximadamente a 130 millones, cifra enorme comparada con la cantidad de edificios e infraestructura de la Ciudad Universitaria cuyo presupuesto ascendía a 360 millones. (Septiembre).
- Un puente gigantesco. “En San Francisco de California se va a construir el puente de Golden Gate, que, con sus 2.727 metros de longitud total, será, por ahora, el más largo el mundo. El tramo central, situado a una altura de 67 metros sobre el nivel del mar, medirá 1.252 metros.

Toda la estructura irá protegida por una capa de pintura de aluminio. Autor del proyecto es el ingeniero Sr. Joseph B. Strauss, que estima necesarios una plazo de cuatro años y una cantidad de \$ 35.000.000 para realizar la obra”. (Diciembre).

- Recoge la noticia del 10º aniversario de la Fundación de “Bauhaus” en el año 1919. Explica la Redacción sus fines: “Comprenden sus miras gran variedad de materias, desde las enseñanzas propias de la Arquitectura y Urbanismo hasta los más pequeños detalles de la Decoración de interiores, entre otras materias, lo que se refiere a carpintería, trabajo de los metales, pintura y fabricación de tejidos”. (Diciembre).
- Escuelas vanguardistas en Hilversum por Dudok. “Hilversum, nunca hubiese sobresalido del montón de lindas ciudades holandesas, si los atrevidos proyectos de Dudok, no la hubieran dado en estos últimos tiempos renombre mundial”. (Diciembre).

AÑO 1931:

- Exposición Gropius. Exposición en Zurich (Suiza) del 14 de febrero al 15 de marzo. Gropius es presentado en esta exposición como el líder de la arquitectura moderna e iniciador de la nueva fórmula “acero-cristal”.
“En las salas del Kunstgewerbemuseum, de Zurich, ha tenido lugar esta Exposición desde los días 14 de febrero al 15 de marzo. Aparece en la portada del Catálogo de la Exposición, editado por la Dirección del Museo, un puño amenazador blandiendo una llama negra, con la punta hacia abajo; todo lo cual, traducido del lenguaje simbólico al lenguaje ordinario, significa revolución-revolución artística, por supuesto. El Catálogo hace la presentación del artista en los términos siguientes:”Desde la época que comenzó en el otoño de 1918, ningún artista alemán se ha expresado en términos más precisos que Walter Gropius. Fue el primero en prescindir de todo sentimentalismo, dirigiendo la Arquitectura en el sentido de buscar nuevas aplicaciones a los materiales conocidos; y fue el iniciador de la nueva fórmula constructiva “acero y cristal”. Apenas si podríamos hacer un ligero resumen de las obras expuestas, entre las cuales el famoso grupo de casas denominado “Siedlung Törten”, del cual se cuenta, por cierto, que no tuvo gran éxito desde el punto de vista económico ni constructivo: lo primero, porque resultó el metro cúbico de edificación a veintiocho marcos, siendo veinticuatro marcos el tipo normal; y lo segundo porque, debido a defectos de ejecución, al año de terminado el grupo de casas hubo necesidad de emprender importantes obras de reparación. De todas maneras, la Exposición ha tenido un éxito completo”. (Abril).
- El 1 de mayo de 1931 se inaugura el edificio más alto de mundo: el Empire State Building. (314 metros, desde el suelo hasta el pie del mástil que lo remata, que sirve para el amarre de aeronaves). Se han empleado 57.000 toneladas de acero y 10 millones de ladrillos. Ya en Septiembre de 1930, se había informado de este edificio con el expresivo título: Una revolución en la construcción. Como novedad se daba la noticia de que estará recubierta la fachada de láminas de acero inoxidable que darán al edificio un bello aspecto de plata gris. Esta tecnología será en el futuro la solución, y es a lo que aspiran muchos arquitectos, hacer un edificio de metal. (Mayo).

AÑO 1932:

- Triunfará la casa de diez pisos. “En una reciente visita a la capital, el arquitecto alemán Sr. Water Gropius, dijo que cada vez se generalizará más la construcción de casas de diez pisos, por ser el tipo de que resulta más económico en proporción al valor del terreno y capital empleado, obteniéndose el máximo de ventajas económicas cuando se utiliza la cubierta plana para restaurant o jardín y se aprovechan como plazas y lugares de recreo los espacios abiertos entre las manzanas”. (Marzo).
- El “Estilo Internacional”. “En las galerías y exposiciones de Arte de Nueva York comparten por igual los honores de la actualidad la Arquitectura y la Pintura. Tuvo lugar la primavera pasada, en el Museo de Arte Moderno, una exposición que despertó gran curiosidad, dedicada al “Estilo Internacional”. Al mismo tiempo se exponían también en la Architectural League dibujos de Arquitectura moderna, de Joseph Urban, y, en el Museo de Roerich, varios croquis sobre la ciudad futura. Pero vamos a ocuparnos ahora de la exposición organizada por el Museo de Arte Moderno, bajo la dirección del Sr. Philip Johnson. Fue una exposición selecta. limitada a las primeras figuras de la Arquitectura mundial, en la cual sólo se admitieron trabajos de los artistas siguientes, americanos o extranjeros: Sres. Frank Lloyd Wright, Raymond Hood, Howe Lescaze, Richard J. Neutra y los hermanos Bowman, Walter Gropius, Mies van der Rohe y Otto Haesler, Le Corbusier y T. J. P. Oud. Todos los proyectos presentados están concebidos en el “Estilo Internacional”. En el prólogo del catálogo de la exposición, el crítico de Arte señor Alfred H. Barr. lo define así: “El “Estilo Internacional”, en su doble aplicación al aspecto exterior de los edificios y a la estructura de los mismos, es tan fundamentalmente original como los estilos griego, bizantino o gótico. Hace años, el “Estilo Internacional”, que, en el fondo, es sólo la aplicación racional y metódica que hace el arquitecto de los materiales puestos a su disposición, se denomina funcionalismo. Sin embargo, los interpretes del nuevo estilo insisten en presentarlo como una producción marcadamente post-funcionalista, si bien la distinción entre ambos pertenece más bien a sutilezas de la crítica que a conceptos de fondo. A pesar del carácter racionalista del “Estilo Internacional”, la exposición prueba que la belleza no se haya ausente de esta clase de obras”. (Junio).
- Es frecuente en la revista que aparezcan noticias de arquitectura y urbanismo en la URSS. Por ejemplo en este mes de junio de 1932 se habla de los planes de urbanización de Moscú que ha proyectado Ernst May que está establecido en Rusia desde hace mucho tiempo. (Junio).

2. Concursos

Otro de los medios de difusión que utilizan los arquitectos de la vanguardia europea para dar a conocer sus ideas son los concursos de arquitectura. En estos concursos, la mayoría de las veces, los arquitectos vanguardistas enfrentaron sus proyectos a las soluciones que proponían los tradicionalistas. Los jurados, casi siempre, estaban for-

mados por “personalidades” de la cultura académica con lo que el enfrentamiento entre ambos estaba servido. Indudablemente existió una falta de comunicación entre ambos “que se exacerbó más aún por la propia postura de la cultura vanguardista, con su arrogante desden por los tópicos y por lo convencional. Tal vez resulta comprensible que los jurados de los concursos del *Chicago Tribune*, de la Sociedad de Naciones, e incluso del Palacio de los Soviets votasen de la forma que lo hicieron. Parte del problema consistía en una falta de comprensión acerca de como las nuevas formas podían transmitir las opiniones defendidas de un modo general”¹².

Del Concurso del *Chicago Tribune* celebrado en 1922 no se ocupó *Arquitectura*; si lo hizo de los otros dos citados anteriormente y del convocado para el Faro de Colón.

2.1. Palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra

La gran confrontación entre los arquitectos modernos y los tradicionalistas surge con el concurso para la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra. Es la oportunidad de demostrar ante la opinión pública mundial la superioridad de las nuevas ideas basadas en el funcionalismo sobre los esquemas rígidos derivados de las Beaux-Arts. Se trataba de ver quien podría resolver mejor un mismo programa “monumental”. El edificio debía ser como un parlamento mundial alojado en un gran sala que fuese la Asamblea de las Naciones Unidas, con una capacidad para 2.500 personas. Además debería tener un Secretariado para 550 oficinas, numerosas salas para comisiones, restaurante y biblioteca; un extenso y complicado programa de funciones a orillas del lago Léman.



Le Corbusier: Proyecto para el Concurso de la Sociedad de Naciones, 1927.

El jurado estaba formado por cuatro arquitectos académicos: Ch. Lemaire, J. Burnet, A. Muggia y el español Carlos Gato; otros cuatro que podrían entender las nuevas ideas como Berlage, Hoffmann, Moser y Tengbom y el presidente y encargado de desempatar Victor Horta. Se presentaron 367 proyectos de todo el mundo en los que abundaban los neoclásicos junto a una minoría de propuestas funcionales. Tras seis semanas de deliberación se eligieron nueve proyectos, y ante la indecisión de Horta, el jurado estimó que nin-

guno merecía el encargo plegándose a la negativa de los académicos a premiar el proyecto de Le Corbusier que desde el principio había destacado como merecedor del premio. No obstante el dinero previsto para los premios se repartió entre los ocho proyectos académicos y el de Le Corbusier.

Arquitectura reprodujo los proyectos ganadores con 10 dibujos en un artículo de Agosto de 1927. Hizo una dura crítica de los 8 proyectos académicos premiados y únicamente alaba el proyecto de Le Corbusier. De este propuesta dice: “El proyecto más original y más inteligente por no haberse olvidado del paisaje, es el de los arquitectos franceses Le Corbusier y Janneret. Es el más original por haber esquivado esa peligrosa fachada monumental donde todos se hundieron”¹³. Y es que Le Corbusier, como dice Curtis, “quería definir para la era moderna una auténtica monumentalidad que evitara esas limitaciones. Quería hacer monumentos que comunicasen ideas acerca de las instituciones públicas pero sin recurrir a las imágenes opresivas o a las referencias históricas evidentes”¹⁴. Le Corbusier, como muy bien intuía la Redacción de *Arquitectura*, pretendía buscar un simbolismo ajeno a imágenes retóricas del pasado. Entendía la Sociedad de Naciones, desde una concepción humanista y elitista, como una reunión de los líderes mundiales ilustrados en busca de la paz y el progreso de los pueblos.

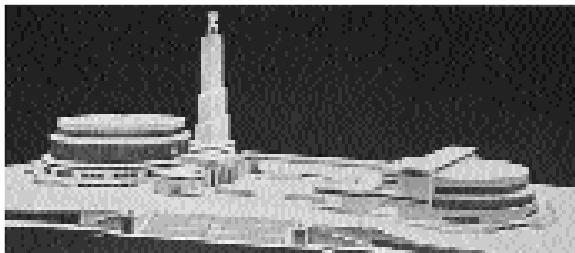
Estos se alojarían en un edificio a modo de máquina moderna en contacto con la naturaleza en la que penetraba a través del bosque cabalgando sobre *pilotis*: “Han preferido internarse en la profundidad del bosque, hacer que los cuerpos del edificio convivan en la espesura. Únicamente la sala de la asamblea es la que se destaca sobre el lago. El reproche que se le hace a este proyecto es el abuso de la ventana, el hacer que se convierta en plena ventana toda una fachada. Esto lo justifican ellos por el deseo de luz y la antipatía a los pasillos”¹⁵. La Redacción de la revista se está refiriendo al edificio de oficinas que estaba dotado de doble acristalamiento, que se extendía a lo largo de toda la fachada, para aprovechar al máximo la luz y las vistas. “La luminosidad era la clave del esquema, una metáfora, sin duda, de las decisiones acertadas tomadas de un modo honesto. Durante las sesiones nocturnas las paredes traslúcidas del Auditorio de la Asamblea General resplandecerían sobre el agua, como un faro que asegurase la cooperación internacional. En el proyecto de la Sociedad de Naciones, Le Corbusier puso todo su idealismo, su noble visión del hombre triunfante, su esperanza de que se podría alcanzar un nuevo orden mundial en el que las normas humanas armonizarían sobre las leyes de la naturaleza”¹⁶.

Es indudable que la Redacción de *Arquitectura* se encontraba más próxima a las tesis de Le Corbusier que a las de Meyer que también participó en el concurso. A fin de cuentas Le Corbusier combinaba sus “cinco puntos para una nueva arquitectura” con una sutil interpretación de los recursos compositivos clásicos a base de ejes primarios y secundarios, simetrías bien definidas en algunas fachadas y una cierta distinción entre lo ceremonial y lo burocrático. El proyecto de Meyer era muy diferente, una torre para el Secretariado en clara exaltación de la ingeniería y una Asamblea a modo de fábrica con unas imágenes lejanas al utopismo poético de Le Corbusier. Meyer “marxista, con fuertes convicciones funcionalistas, quería ... un parlamento de los pueblos, abierto a todos: un instrumento consagrado a la causa del socialismo mundial”¹⁷. Las transparentes formas industriales, emparentadas con el Constructivismo ruso con su imagen proletaria, serían la mejor manera de encarnar esta idea.

2.2. Palacio de los Soviets en Moscú

El gobierno ruso convoca en 1931 un concurso internacional para el Palacio de los Soviets en Moscú. Esta convocatoria causó grandes expectativas entre los arquitectos vanguardistas de toda Europa porque, se suponía, que las fuerzas “reaccionarias” triunfantes en el concurso de la Sociedad de Naciones de Ginebra, con un proyecto ecléctico, nada podrían en el paraíso socialista. Por lógica, había llegado la hora de la arquitectura moderna y acudieron a la llamada Gropius, Mendelsohn, Perret, Le Corbusier y Poelzig; la desilusión no tardó en llegar con el fallo del concurso. Se concedieron tres premios a proyectos eclécticos. El primer premio del ruso B. M. Iofan es un edificio escalonado ostentoso y banal, como una tarta de bodas, rematado por una gigantesca estatua de Lenin más grande que la estatua de la Libertad de Nueva York. Nos preguntamos que hubiera sido de esta estatua, de haberse construido, en las circunstancias actuales por las que atraviesa la antigua URSS con el desmantelamiento de los mitos. Al pueblo moscovita le hubiera resultado imposible trepar por el descomunal edificio en su ímpetu iconoclasta de acoso y derribo de sus símbolos.

Arquitectura se hizo eco en dos ocasiones de la polémica que generó este concurso. En el número de Marzo de 1932 se decía: “El concurso Internacional del Palacio de los Soviets en Moscú, que ha sido recientemente fallado, es el tema de apasionados comentarios en los círculos profesionales europeos. La sorpresa y con-



B. M. Iofan: Maqueta para el Palacio de los Soviets en Moscú, 1931.

fusión al ver el paso atrás que el fallo supone, por el estilo académico del proyecto elegido, no tiene límites”¹⁸. Es evidente que en ese momento nadie se explicara la razón de este cambio, posteriormente, con la perspectiva de los años, todo se comprende. Al régimen socialista ruso le interesaba volver a las imágenes de autoridad tradicionales para consolidar su posición, igual que le ocurría al régimen nazi en Alemania: “La abstracción era algo opuesto a las necesidades de comunicación de masas del totalitarismo: el realismo en las artes visuales y una especie de clasicismo efímero en la arquitectura fueron adoptados al mismo tiempo tanto en Alemania como en la Unión Soviética”¹⁹. Sin embargo esta equiparación entre arquitecturas clasicistas de los regímenes totalitarios europeos no parece estar tan clara para Tafuri: “Quienes hoy se horrorizan ante la regresión de la arquitectura de la época stalinista comparándola, tal vez, al monumentalismo fascista o nazi, deberían reflexionar acerca de los orígenes de tales deformaciones ideológicas, preguntándose si es posible que no estuvieran ya implícitas en la tendencia populista de la actividad de Mayakovskij”²⁰.

Lo cierto es que en ese momento “los Arquitectos de todo el mundo, sobre todo alemanes, que han ido a Rusia a colaborar en el plan quinquenal llevando las normas de la Nueva Arquitectura y con la ilusión de tener la ocasión de ponerlas en práctica en gran escala, se sienten desilusionados y fracasados, según referencias directas que tenemos del “Grupo May”²¹. *Arquitectura* se está refiriendo a los arquitectos que acompañaban a Ernst May en su aventura soviética: Meyer, Forbat, Stam Schmidt y todos los que habían esperado hallar en Rusia la verificación de las hipótesis enunciadas en Alemania y en Holanda y que más tarde se vieron obligados a abandonar la URSS.

En el número de Noviembre-Diciembre de 1932, *Arquitectura* vuelve a tratar de este concurso en un artículo de Hans Schmidt. En esta ocasión trae a colación la polémica surgida entre los miembros del CIRPAC y el llamado grupo May. “El fallo que se dió al concurso –dice la Redacción– para este palacio en Moscú, ori-

gina, como se sabe, un malestar en los elementos de CIRPAC, que se manifestó en el congreso de delegados tenido en Barcelona del 29 al 31 de Marzo de este año. Consecuencia de un informe de ello publicado en el número 2 de la revista *Die Neue Stadt* fue un cruce de cartas entre el grupo de arquitectos operantes en Moscú y los de CIRPAC, que pueden verse en el número doble 6-7 de la revista citada. Como más que las cartas mismas, lo interesante es el fondo de la discusión entre elementos tan afines un día, traducimos aquí un artículo de Hans Schmidt, que ilustra sobre el particular. Se ve al trasluz suyo lo que modifica a las cabezas mismas el ambiente en que se vive, y, desde luego, la poco firme del terreno en que se definen los censurados por CIRPAC”²².

Esta polémica estaba originada por el intercambio de misivas entre el grupo de Moscú con carta firmada, entre otros, por May, Hannes Meyer, Julius Neumann y Ahrends y los del CIRPAC con la carta de Van Eesteren, Burgois y Giedion.

Hans Schmidt, en el artículo antes citado que envía desde Moscú, trata de explicar la situación de la arquitectura moderna en la URSS con ánimo de que en Occidente se comprenda el por qué del fallo del concurso. Entre otras cosas dice: “La solución dada al Concurso para el Palacio de los Soviets ha indignado a los arquitectos radicales de Occidente. No está en nuestro ánimo fomentar su indignación ... pero estamos obligados a darles a nuestros colegas de Occidente una imagen más objetiva de la situación de la construcción moderna en la República Soviética”²³. Piensa que la arquitectura moderna con su peculiar “unidad entre la forma artística y la forma técnica”, ha surgido en Occidente como consecuencia de la “última fase del capitalismo, bajo la insignia de la racionalización y estandarización” que es posible gracias a la “desarrollada técnica capitalista”. Sin embargo a esta técnica no la ve capaz para procurar el bienestar de todos por lo que se “ha empujado hacia el socialismo a toda una ala izquierda de la construcción moderna” en clara referencia a los componentes del grupo May.

La situación de la URSS en ese momento estaba empezando a cambiar; “el grupo de artistas jóvenes que emprendió la lucha con la generación de viejos arquitectos y condujo hacia una aparente victoria a la construcción moderna” había pagado –según ellos– su inexperiencia y falta de preparación para dar solución a los gigantescos problemas urbanos y de alojamiento. Entretanto los arquitectos tradicionalistas no desaprovecharon “la brecha que les dejó abierta la falta de preparación cultural y técnica” de sus colegas modernos y se alistaron en la revolución. A la arquitectura moderna –dice Schmidt– le ha faltado diez años para poder competir

en igualdad de condiciones con la historicista ya que en Rusia no ocurre como en Occidente que “vale el principio de la libre concurrencia”, es decir que cada uno es libre de elegir entre una obra tradicional o una vanguardista. “La Rusia soviética exige a toda idea su alistamiento en las líneas generales de la revolución. La construcción moderna ha desperdiciado esta posibilidad. Y con ello le trae la enemiga de la masa, de la juventud además. Peor todavía: choca hoy contra un frente ideológico cerrado por completo”²⁴.

Hans Schmidt peca de una candorosa ingenuidad al echar la culpa de la crisis de la arquitectura moderna a ella misma, a la falta de preparación cultural o técnica de sus jóvenes valores o incluso al retraso técnico o económico por el que atravesaba la URSS. No cabe duda de que son elementos que, en algún sentido, intervienen en el problema. Sin embargo es más bien ese “frente ideológico” del que habla el culpable de la situación. Es la tiranía de un sistema lo que ahoga toda libertad de expresión oral, escrita o artística. Es la megalomanía de los regímenes totalitarios —soviético y nazi— que pervierten el sentido de la arquitectura utilizándola al servicio de sus intereses represivos mediante una monumentalidad fácilmente legible que transmitiera el vigor de su poder e impresionara a un pueblo sometido. Pocas diferencias existen entre la impresión que debía causar en el ciudadano de a pie el Reichsparteitagsgelände de Nuremberg, de Albert Speer, y los proyectos para la Universidad en las colinas de Lenin, a las que se llega desde la Plaza Roja por medio de una carretera axial de treinta kilómetros sembrada de plazas e inmensos palacios.

Es el momento en que en la URSS empieza a triunfar el argumento que Lenin había dado en 1920: “Es imposible para nosotros resolver el problema de la cultura proletaria sin tener una comprensión clara y un conocimiento exacto de la cultura que ha sido creada en el curso de la historia humana. Sólo refiriéndonos a ella podremos determinar una cultura proletaria”²⁵. Otros dirigentes del Partido como Kameniev dan un paso decisivo en su crítica a la vanguardia: “El gobierno de los trabajadores debe decididamente poner fin al crédito que se ha dado hasta ahora a todo tipo de futuristas, cubistas, imaginistas y parecidos contorsionistas. No son artistas proletarios y su arte no es el nuestro. Son un producto de la corrupción y de la degeneración burguesa”²⁶. Siguiendo estas directrices se comienza a utilizar el clasicismo que resulta el más conveniente por representar los valores cívicos de la Antigüedad: “Los paralelismos entre los ideales democráticos marxistas y griegos quedaban resumidos en el lema ‘columnas para el pueblo’, pero las alusiones imperialistas eran obvias”²⁷.

Hans Schmidt enumera en el artículo de *Arquitectura* que estamos comentando los cuatro puntos que considera esenciales en el nuevo planteamiento ideológico de las autoridades soviéticas. El primero dice: “Las ideas de la construcción moderna, que en Occidente también se conoce por “Constructivismo”, “Funcionalismo” y “Mecanicismo”, son resultados del capitalismo actual, de su técnica racionalizada y estandarizada. El segundo: La repulsa de la construcción moderna a la monumentalidad y al símbolo, su negación de la absoluta belleza, su incapacidad para satisfacer la tarea ideológico-artística de la arquitectura son pruebas de la decadencia de la cultura burguesa”²⁸. Es incomprensible que estas afirmaciones se hagan desde supuestas posiciones revolucionarias que han sido incapaces de crear su propio lenguaje y recurren a un clasicismo que utilizaban los zares una década antes. Como dice Curtis “el gran estilo del Zar había vuelto con toda su fuerza, pero sin el elegante sentido de la ornamentación anterior”²⁹. Tampoco era un recurso al clasicismo desde posiciones de vanguardia como era el caso de Tessenow, sino para utilizar su valor emblemático como un lenguaje formal al servicio del nuevo poder.

El tercer punto que cita Hans Schmidt dice: “La dirección utópico-idealista de la construcción moderna (Le Corbusier) busca como los “utopistas de la izquierda” en el terreno político etapas para llegar al socialismo, y obra, por lo tanto, contrarrevolucionariamente en el sentido político”. Y por último el cuarto punto: “No es propósito del socialismo destruir los valores culturales del pasado, sino al revés, y contra lo del capitalismo hundido, acoger y desarrollar esos valores”. Es como señala Tafuri, el momento en que la praxis del Partido “exige la fundación de una ‘arquitectura socialista’ que, como Engels, Lukács o Nizan indican, no podrá sino volver a unirse al gran filón del arte ‘positivo’ burgués. Balzac y Puschkin contra la disgregación lingüística futurista; el clasicismo y el eclecticismo contra el constructivismo ... un eclecticismo declaradamente *kitsch*: ‘el pueblo tiene derecho a las columnas’ ... el *kitsch* estalinista se expresará en la recuperación palladiana de Zoltovskij, en el eclecticismo de Burov o en las estaciones del Metro moscovita: el ‘realismo socialista’ quema así y para siempre las nostalgias ‘humanísticas’ y las utopías semánticas circulantes en el propio seno de las vanguardias”³⁰.

Por último, Hans Schmidt parece justificarse a sí mismo y a todo el grupo de arquitectos europeos que trabaja en Moscú: “Bajo estas condiciones, la reacción que padece la construcción moderna en la República Soviética es comprensible y lamentable, pero no demuestra nada contra la justeza de nuestras aspiraciones. Ni siquiera es de maravillar que aquellos arquitectos jóvenes que durante años libraron

de la muerte sobre el papel Watman el modelo de Le Corbusier con fachadas de cristal y techo plano, proyecte hoy sobre el mismo papel Watman, fachadas de belleza clásica bajo la dirección de los viejos maestros de la Arquitectura”³¹.

3. Congresos CIAM

La historia de los CIAM es de todos suficientemente conocida. En este momento pretendemos aproximarnos a esos acontecimientos a través de las noticias que iban apareciendo en *Arquitectura* íntimamente ligadas a Fernando García Mercadal único participante español en tales eventos. Los arquitectos radicales europeos en el decenio 1920-1930 ya dominan la mayoría de las publicaciones y revistas especializadas desde donde difunden la nueva arquitectura. A través de la prensa diaria el contacto con el gran público es también cada vez más frecuente. Sin embargo les falta un organismo capaz de extender las nuevas ideas a lo largo del mundo y esa necesidad se hace más patente a partir de la Weissenhof de Stuttgart en 1927. Es entonces cuando Hélène de Mandrot en 1928 se pone en contacto con Le Corbusier, Pierre Chareau y Gabriel Guévrekian y ofrece su Castillo de La Sarraz para la reunión de los principales arquitectos vanguardistas europeos. Nace así el I CIAM con la asistencia de Le Corbusier y veinticuatro arquitectos más con las notables ausencias de Gropius, Mies van der Rohe, Mendelsohn y Loos entre otros. Mercadal recibió en Madrid las dos únicas invitaciones destinadas a España y eligió como acompañante a Juan de Zavala³².

Extraña la participación de Mercadal y de Zavala ya que ninguno de los dos, y especialmente el último, eran conocidos por sus obras o por sus escritos. Entonces ¿por qué fue invitado Mercadal? A esta pregunta el propio Mercadal responde: “La invitación fue, sin duda, una consecuencia de mis contactos con Le Corbusier y el grupo de L’Esprit Nouveau”³³ Sin embargo Sambricio quiere ver detrás de esto intenciones oscuras de Le Corbusier: “Le Corbusier quiso aprobar sus tesis sobre los cinco puntos y, previendo los enfrentamientos que podía tener con Meyer, May, Stam o Schmidt, prefirió contar con el apoyo de arquitectos como Sartoris o Mercadal quienes o bien aceptan convencidos los cinco puntos o, por el contrario, solo se interesan por una arquitectura basada en La Sarraz”³⁴. Puede que la razón más probable por la que Mercadal fue invitado sea la pretensión de Le Corbusier de establecer en cada país un organismo que luche por difundir y establecer los logros de la nueva arquitectura.

Después de la reunión de La Sarraz, Mercadal regresa a España como único representante del recién creado CIRPAC, futuro organizador de los CIAM. En el mes de Agosto de 1928 publica en *Arquitectura* y en francés, la declaración final del Congreso de La Sarraz firmada por los asistentes³⁵. Mercadal no sólo difundió las conclusiones de La Sarraz en *Arquitectura*, lo hizo también en periódicos, revistas y conferencias³⁶. “A mi vuelta del castillo de La Sarraz, –dice Mercadal– donde tuvo lugar la primera reunión del CIAM, José Luis Sert y algún otro arquitecto barcelonés se dirigieron a mí para tratar de organizar un movimiento que promocionará la arquitectura moderna en España. Así es como surgió el GATEPAC que fue constituido oficialmente en Zaragoza el 26 de Octubre de 1930”³⁷. Desde ese momento la representación del CIRPAC Mercadal la puso en manos del GATEPAC.

En 1929, se convoca el II CIAM en Frankfurt que se ocupará de la ‘Existenzminimum’ (la vivienda mínima) en una discusión dirigida por Sigfried Giedion. En ese momento al tratar el tema de la tipología residencial, los CIAM afrontan el terreno de la política urbana. Simultáneamente se organiza una exposición donde arquitectos de diversos países presentan diferentes tipos de viviendas mínimas. Representan a España en este congreso Mercadal como delegado del CIRPAC y Amós Salvador como subdelegado. *Arquitectura* recoge el anuncio del Congreso y el concurso que Mercadal convoca con tal motivo: “Con el fin de que España pueda figurar en dicha Exposición, el Delegado del CIRPAC, el arquitecto Sr. García Mercadal, Secretario de la Sociedad Central de Arquitectos, crea un premio de 1.000 pesetas, que se concederá al proyecto ganador de un concurso que con este fin ha sido convocado”³⁸. En Diciembre de 1929, *Arquitectura* publica los Estatutos de los CIAM recientemente elaborados³⁹.

Terminamos el repaso a la información que da *Arquitectura* sobre el II CIAM con la reseña al libro *Die Wohnung für das existensminimum* publicado en Frankfurt am Main en 1930 como resumen del Congreso. La Redacción dice que es uno de los libros más interesantes publicados en los últimos años. Contiene 100 plantas a escala 1:100, perfectamente dispuestas y dibujadas con datos que permiten su estudio comparativo: Superficie habitable, superficie de ventanas, número de camas y una agrupación de las diferentes tipologías. El libro recoge cuatro plantas de arquitectos españoles que acudieron al concurso de la vivienda mínima convocado por Mercadal. Las plantas elegidas, y que figuraban en la exposición ambulante de la vivienda mínima que recorría las Escuelas de Europa, pertenecían a Arrate, Amós Salvador, Zarranz, Madariaga y Vallejo. Figuran como textos del libro “los intere-

santísimos *rappports* de Bourgeois, Le Corbusier (Pierre Jeanneret), Giedion, Gropius, May y Schmidt, presentados al último Congreso de Frankfurt... Libros como éste debían ser estudiados con atención por cuantos se interesan por los problemas de la vivienda de las clases modestas de la sociedad y por los autores de nuestra legislación sobre casas baratas y *ultrabaratatas*, en torno a la cual han sido fraguadas aquí tantas vergonzosas barriadas”⁴⁰.

En Noviembre de 1930, bajo la presidencia de Cor van Eesteren, tiene lugar en Bruselas el III CIAM al que también acude Mercadal acompañado por Luis Vallejo y José Luis Sert. El tema del Congreso es “La ciudad funcional” y se pretende conseguir un modelo de gestión urbanística que se anteponga incluso a propuestas tipológico-formales. Le Corbusier presenta en el Congreso su *Ville radieuse*. *Arquitectura* se refirió a este Congreso en tres ocasiones. La primera en Febrero de 1930, donde se da noticia de la reunión celebrada en París para preparar el III CIAM⁴¹. La segunda con un artículo de Giedion sobre la reunión que tuvo lugar en París los días 17 y 20 de Mayo de 1930 para preparar ese III CIAM. El fin que se propone este Congreso –se dice en el artículo– consiste en un cambio activo, vivo, sobre temas concretos con aspiración a conseguir soluciones prácticas. No se trata de resolver grandes problemas, sino de plantearlos (parece una contradicción con lo anterior) Recoge el acta de las sesiones. Curiosamente recoge el acuerdo de aceptar una demostración de ventanas de corredera horizontal rogándose que se elabore un listado de fabricantes de este tipo de ventanas⁴². La tercera vez que *Arquitectura* se refiere al III CIAM es para recoger la ponencia de Gropius: *¿Casa baja, casa mediana, casa alta?*⁴³ de la cual nos ocuparemos más adelante.

Sobre el III CIAM de Bruselas, *Arquitectura* recoge el volumen publicado por CIRPAC. titulado *Rationelle Bebauungsweisen*. con informes de Giedion, Gropius, Böhm, Le Corbusier, Kaufmann y Neutra. En la recensión que la Redacción de la revista hace sobre este libro se dice: “He aquí un libro desde hace unos meses ya esperado, resultado del Congreso celebrado por la Cirpac, en Bruselas, en noviembre del pasado año y que con el anteriormente publicado, *Die Wohnung für das Existensminimum* viene a completar tema de gran interés como la construcción racional de la vivienda ... de palpitante actualidad en todas las partes del mundo, y cuyo desarrollo y puesta en práctica en gran escala podría influir tan decisivamente en la paz social y en la salud pública. El volumen hoy comentado se ocupa especialmente de la parcelación de los terrenos dedicados a la construcción de viviendas, de la orientación de estas, altura de los edificios y separación entre estos, presentando

numerosos ejemplos de realizaciones y proyectos, así como detalles de la célula tipo y los porcentajes admisibles de la densidad de población de las nuevas agrupaciones desde el punto de vista higiénico ... El material está clasificado en cuatro grupos: edificaciones bajas, medias, altas y mixtas⁴⁴.

Por último nos referimos a los acontecimientos previos al IV CIAM. que debería celebrarse en Moscú. Los días 29, 30 y 31 de Marzo de 1932, hubo una reunión del CIRPAC en Barcelona para preparar ese IV Congreso. Asistieron Le Corbusier, Gropius, Giedion, Breuer, Van Eesteren, Bourgeois, Pollini, Steiger... Por España Aizpurua, Sert, Mercadal y López Delgado. Se estudiaron los problemas relacionados con la “ciudad funcional”. Extraña que *Arquitectura* no informara del acontecimiento a pesar de celebrarse en España y de asistir más arquitectos españoles que a los anteriores congresos. Tampoco lo hizo de la celebración, en 1933, de este IV CIAM que no fue en Moscú sino a bordo del buque Patris II, navegando desde Marsella hasta Atenas. Sin embargo, en esta ocasión, no nos resulta chocante que la revista no publicara nada ya que no asistió Mercadal. La única referencia de este IV CIAM que hemos encontrado en *Arquitectura* ha sido la reseña de una revista italiana⁴⁵. A bordo del Patris II los únicos españoles que iban eran los catalanes Sert, Torres Clavé, Ribas y Bonet que no tenían ninguna relación con la revista.

Este IV CIAM enfrentado al problema de la ciudad funcional, examinó treinta y tres ciudades entre las que se encontraban Madrid y Barcelona. Al finalizar el Congreso no se publicó ningún informe oficial; en 1941 se editó en París un documento anónimo (redactado por Le Corbusier) llamado *Carta de Atenas*. “A ella, probablemente, le corresponde el mérito de haber fundado, en buena medida, la ideología dominante de la arquitectura moderna, dotando a los arquitectos de un modelo de comportamiento tan flexible como irrealizable. Por otra parte, la carta es también la extrema demostración de las diversidades radicales y de la profunda fragmentación que caracteriza las visicitudes de los ‘años heroicos’. Intentando una síntesis de experimentos, en gran parte opuestos, no oculta la originalidad, ni ignora las derrotas, ni confunde los rastros⁴⁶.”

3.1. Walter Gropius: ¿Casa baja, casa mediana, casa alta?

Como dijimos anteriormente, *Arquitectura* publicó en Marzo de 1931 la ponencia presentada por Gropius al III CIAM celebrado en Bruselas en Noviembre

de 1930. Se trata de un largo informe recogido en seis páginas de la revista. Gropius comienza preguntándose “¿Cuál es la altura racional de los edificios en las edificaciones en masa de alojamientos populares?”. Antes intenta definir con exactitud lo que para él significa la palabra “racional” que no es un término idéntico a “económico”. “Racional –dice– quiere decir literalmente “conforme al buen sentido”, y comprende en nuestro caso, no solo las pretensiones económicas sino también todas las psicológicas y sociales. Las hipótesis sociales de sana política de la habitación son ciertamente mucho más importantes que las económicas, porque la economía es un medio para alcanzar el fin y no el fin mismo. Solo así es sensata toda racionalización cuando persigue un fin vital, es decir, económicamente hablando, cuando economiza esa materia preciosa que es la fuerza popular”⁴⁷.

A continuación se plantea cual debe ser la mejor manera para dar solución al grave problema de habitación de las ciudades industrializadas. La tendencia de “volver a la naturaleza” que llevaría a elegir las casas unifamiliares con jardín, con los problemas de ventilación e iluminación resueltos, la considera como una revancha frente a la locura devastadora de los que construyen en las ciudades viviendas insalubres olvidando los modernos principios higienistas. Sin embargo la idea de procurar una casa particular a la mayor parte del pueblo la considera como una utopía económica. “¿Es verdaderamente justo ese fin? –se pregunta Gropius–. La casa de familia con jardín ¿es verdaderamente la solución mejor para el obrero que trabaja en la ciudad? Esa forma de habitación, ¿proporciona por si sola la garantía de un desenvolvimiento de la habitación intelectual y corporalmente sano?, ¿podemos representarnos la extensión racional de una ciudad cuando todos los ciudadanos habiten una casa particular con jardín? No lo creo”⁴⁸.

Gropius piensa que la oposición entre casa unifamiliar y colectiva viene de la antigua antítesis entre la ciudad y el campo. “El hombre necesita contradicciones; los deseos del ciudadano para marchar al campo y del campesino por marchar a la ciudad, son de naturaleza elemental y buscan constantemente satisfacción”. Piensa que la lucha por la forma de la habitación es, en su base, de naturaleza psicológica y considera que “la luz, el aire y la posibilidad de salir directamente de la casa, son importantes factores en el bienestar del hombre”.

Estos tres factores se aplican mejor a la casa unifamiliar que a las construcciones adosadas. Sin embargo la “casa grande, bien comprendida, suponiendo grandes extensiones de verdor entre las edificaciones, también puede llenar todas las condiciones de iluminación, ventilación y posibilidades de salir al aire libre, propor-

cionando a la vez numerosas ventajas” como la cercanía a los lugares de trabajo. La casa unifamiliar no se adapta a esa necesidad. Cita como ejemplo el caso de Los Angeles (que proporcionalmente era la ciudad de mayor extensión del mundo constituida casi completamente por casas bajas) en la que sus habitantes cada día pierden tiempo y dinero para ir al trabajo. Esa pérdida es mucho mayor que la de la población obrera de las ciudades europeas, para la cual resultaría menos económico vivir en la periferia.

Para apoyar sus tesis, Gropius cita al higienista Friedberger que propone como más adecuada a la gran ciudad la construcción alta rodeada de verdor. Las detestables habitaciones-cuartel donde se hacina la población sin ninguna reserva de espacios verdes y sin las mínimas condiciones higiénicas han provocado el deseo de la casa unifamiliar, situada, en lo posible, en la periferia de la ciudad. La ilusión por la casa unifamiliar, rechaza demasiado fácilmente todas las consideraciones de orden económico.

Gropius piensa que hay que buscar el equilibrio entre la economía y el bienestar para saber qué tipo de casa es más conveniente. Opina que el precio de la construcción es mayor al aumentar los pisos por el número creciente de ascensores, y paralelamente a este incremento disminuyen los gastos del terreno y de infraestructura urbana. El límite económico lo sitúa en el punto en que el aumento de los gastos de construcción no se compensa con el ahorro sobre el precio del terreno y sobre los gastos de infraestructura. Con estas premisas fija como altura máxima para los edificios de vivienda entre 10 y 11 pisos.

A continuación Gropius, mostradas sus preferencias por las viviendas colectivas frente a las unifamiliares, opina que para la agrupación de estas viviendas no es lo más conveniente la manzana con patio tradicional sino el bloque en línea, que tiene la “inmensa ventaja de dar a cada departamento una buena e idéntica orientación y una excelente ventilación. Además, la organización de la construcción en línea permite una racional ordenación de barrios, economía en los gastos de instalación, sin dañar la posibilidad de utilizar el terreno. El resultado total de este sistema es más favorable, no solo desde el punto de vista higiénico sino también desde el económico y técnico”⁴⁹.

Comparando los diferentes tipos de vivienda, Gropius piensa que “vivir en casa baja con jardín representa un máximum de tranquilidad y aislamiento, posibilidad de restablecimiento, amplitud de movimientos en el jardín, facilidad de vigilar a los niños; en cambio, como casa pequeña, no da renta, su entretenimiento es

caro y absorbe mucho tiempo, obliga a recorrer caminos a pie, y además, hace a sus habitantes sedentarios. El departamento en la casa grande, ofrece corto camino de acceso; procura ventajas económicas y sociales gracias a las organizaciones centrales y a la vecindad. Por los inconvenientes del desplazamiento horizontal se vigila peor a los niños; pero por su tamaño reducido es de renta accesible y responde al sentido general⁵⁰. Además tiene las mismas ventajas que aquellas en cuanto a la iluminación, la ventilación y los espacios verdes que no son privados sino comunes.

Desde el punto de vista urbano, Gropius dice que “la casa baja no es la panacea contra todos los males; su consecuencia lógica sería la disolución y el desplazamiento de la ciudad. Pero el ideal es distender, no disolver las ciudades; aproximar los polos –ciudad y campo– con la ayuda de nuestros medios técnicos y con un acrecentamiento del verdor en todos los sitios posibles, ya sea en la tierra, ya en las terrazas, a fin de que la vida en la verde naturaleza sea una posibilidad diaria, no solo dominical⁵¹. Gropius propone como solución situar barrios de viviendas unifamiliares en las zonas exteriores de la ciudad, con baja cifra de gastos; y en las zonas céntricas, por ser más caro el suelo, se dispondrán bloques de viviendas entre diez y doce pisos, dotadas de zonas comunes de esparcimiento. Opina que la casa media no posee las ventajas de la casa baja ni las de la alta, siendo inferior a ellas desde el punto de vista social, psicológico y económico.

4. Exposiciones

Hemos visto que los arquitectos de la vanguardia europea estaban muy preocupados por la comunicación con el gran público, en su afán de hacerle participar de los logros de la arquitectura moderna a la que reservaban el papel de transformadora de la sociedad. Los medios más adecuados para llegar al gran público eran las revistas, los libros, los concursos y las exposiciones. Aunque muchas veces se trataba de hacer pabellones efímeros, los arquitectos modernos aprovecharon las exposiciones para presentar las nuevas ideas. Sirva de ejemplo el Pabellón de Mies en la Exposición de Barcelona de 1929.

Sin embargo los propios edificios hablaban por sí solos y esa sería su principal arma. Tuvieron ocasión de demostrarlo en algunas exposiciones donde pudieron construir no ya edificios provisionales, sino permanentes. También mostraron en esas exposiciones objetos fabricados por la industria para las necesidades del merca-

do y no simples modelos para admirar. Los arquitectos modernos no pretendían simplemente mostrar objetos, sino demostrar y explicar las ventajas de la técnica y, a través de la vivienda, proponer una nueva forma de vivir. De esta forma, “la exposición pierde así el antiguo carácter de mercado, se concibe como un gran mecanismo para sugestionar al visitante, utilizando todos los medios de representación que el movimiento moderno elabora mientras tanto. En 1928, Moholy-Nagy describe así los medios empleados: ‘paneles móviles con esquemas que ilustran las necesidades de nuestro tiempo, discos coloreados y giratorios, aparatos luminosos, reflectores y, por todas partes, transparencia, luz, movimiento’”⁵².

Arquitectura trae a sus páginas información sobre las siguientes exposiciones: La Weissenhofsiedlung, celebrada en Stuttgart en 1927; la Heim und Technik, de Munich de 1928 y la Bauausstellung, de Berlín en 1931. Veremos a continuación los artículos dedicados a las Exposiciones de Stuttgart y de Berlín. La noticia de la Exposición de Munich aparece en un artículo de Moreno Villa⁵³ que no vamos a comentar por tratarse de una crónica periodística que omite el estudio de los trabajos presentados. Sin embargo, no da ninguna noticia de la Werkbundsiedlung celebrada en Viena en 1932, organizada por Josef Frank como réplica a la Weissenhof de Stuttgart y con idénticas características.

4.1. La Weissenhofsiedlung, Stuttgart 1927

En Noviembre de 1927 se publicó un artículo del corresponsal en Alemania Paul Linder, sobre la Weissenhofsiedlung, celebrada en Stuttgart en 1927. El artículo lo titula como la *Exposición de la Werkbund Ausstellung* que era el nombre oficial. El Weissenhof era el lugar, en la periferia de la ciudad, donde se celebró dicha exposición, y que ha quedado para la posteridad. Linder analiza cada uno de los distintos edificios presentados y su programa de distribución en un extenso artículo de 16 páginas, con 23 fotografías (de algunos edificios en construcción, de otros acabados y de diversos interiores), 8 planos, la fotografía de la maqueta del conjunto y un plano de situación con el lugar que ocupa cada edificio y la fotografía de su autor. Como veremos posteriormente, *Arquitectura* publicó otro artículo de Mercadal sobre la Weissenhof al que nos referiremos detenidamente⁵⁴.

Linder no hace referencia en el artículo a la declaración inicial de Mies sobre los objetivos del Weissenhof en los que afirma que “el problema de la nueva vivienda es un problema esencialmente arquitectónico —*ein baukünstlerisches Pro-*



Le Corbusier:
Casa de la
Weissenhofsiedlung,
1927.

blem-, a pesar de sus implicaciones técnicas y económicas”⁵⁵. El objetivo que, según Linder, el Werkbund pretende en la Exposición, es como poder conseguir “rápida y baratamente gran número de viviendas sin peligro para la salud y al alcance de la mayoría de las gentes”. Es tal la gravedad de este problema, afirma, que ante él “se esfuman de momento los otros problemas de materiales y formas”⁵⁶.

Sin embargo, el problema del lenguaje no se deja de lado, como podría desprenderse de la afirmación de Linder, ya que en el Weissenhof se dan todos los elementos definidores de la gramática racionalista: volúmenes cúbicos, ventanas alargadas, color blanco, cubierta plana que era para algunos como Le Corbusier “tan incuestionable como la propia arquitectura moderna y uno de los puntos esenciales de la nueva arquitectura. Para otros, como Behrens, algo que facilitaba la evolución de la vivienda tradicional hacia una vivienda más abierta exigida por los nuevos tiempos. Para la mayoría como Gropius, Oud, Stam o Hilberseimer, una simple exigencia del nuevo modo de construir. Pero para otros, la cubierta plana no era más que una exigencia concreta de ese problema que podía ser abandonada una vez fuera de los límites de tal experiencia”⁵⁷. De hecho, con el paso del tiempo, algunos usuarios de estas casas sustituyeron la cubierta plana por la tradicional inclinada.

Además de los detalles formales que han convertido el Weissenhof en un símbolo de la vivienda moderna, el protagonismo del programa, los criterios de utilidad y el cuidado de los aspectos higienistas de la vivienda, hacen que estas construcciones también sean modelo de la arquitectura funcional de los años veinte. Ha sido la oportunidad buscada por los arquitectos vanguardistas que han utilizado la Exposición de Stuttgart para cruzar el límite entre la teoría y la realidad. Mucho se ha teorizado en el campo de la nueva vivienda pero es en Stuttgart —según Linder— donde se ha afrontado el problema fuera del campo teórico, poniendolo objetiva-

mente a los ojos, no mediante pabellones efímeros que buscan sorprender a los visitantes, sino con viviendas para verdaderos inquilinos. “Todo aquello nuevo y útil que se consiguió en los últimos años por los arquitectos e industriales se ha recogido allí dentro de un gran marco y en forma de organismo uniforme”⁵⁸.

Para Linder, los resultados de la Exposición indican que con el empleo de métodos constructivos que ahorren tiempo y material puede abarataarse el coste de la vivienda y hacerla asequible a la clase media y trabajadora. Sin embargo el problema de la vivienda no se reduce a los aspectos económicos, abarca además todas las conquistas en el terreno de la higiene y el “confort”, “penetrando por consiguiente en el terreno de la cultura doméstica”. Linder piensa que Stuttgart es el modelo a seguir en años sucesivos, porque sus casas “responden a las exigencias y necesidades naturales de la salud”, “son fácilmente limpiables”, y su “claridad y disposición armónica invitan a un modo de vivir sencillo y espontáneo”; con adelantos técnicos que suplirán a los “largos y penosos trabajos manuales”, por lo que serán las amas de casa el verdadero apoyo del arquitecto moderno.

A continuación Paul Linder analiza cada una de las casas desde el punto de vista funcional, con las consideraciones higienistas al uso; y desde los aspectos constructivos, con la descripción de los nuevos materiales y de sus técnicas. Comienza Linder con la casa de Mies haciendo notar que su estructura de hierro permite que la superficie de la vivienda quede libre de gruesos muros de obra lo que facilita la libre distribución de habitaciones y el mejor aprovechamiento de la luz y la ventilación natural. “Permiten estas nuevas casas una fácil variación de los cuartos”, de hecho, afirma Linder, cada inquilino podría distribuir su propia casa con los únicos condicionantes de la estructura, el cerramiento de fachada y el hueco de escalera. Describe los materiales que emplea Mies en su construcción: Placas Celotex y “Bimstein” (de piedra artificial de toba volcánica); tabiques de madera contrachapada, que son desarmables, y fácilmente montables, con los que se consiguen habitaciones variables, transformables, divisibles o unificables, según la necesidad del momento.

Analiza a continuación las dos casas de Le Corbusier construidas en un lugar privilegiado del terreno. Dice Linder que “son la atracción de la “colonia” (Siedlung). Sus masas, sus construcciones apilastradas, sus fajas de ventanas y sus jardines en azotea tienen un impulso que arrastra. En su arquitectura, más que en la de sus colegas, se encuentran armonía y gracia”. No se muestra tan de acuerdo con la “ordenación de espacios y la articulación de cuartos” y piensa que esas casas no se

ajustan al “espíritu que preside el programa de Stuttgart” que buscaba una fórmula común para la vivienda. De hecho los demás proyectos, según Linder, aunque con soluciones diferentes, pueden considerarse unidos por una misma línea de esfuerzo común hacia un mismo fin.

Paul Linder hace una acertada crítica a Le Corbusier al considerar a sus casas como objetos de diseño dignos de admiración pero que no aportan soluciones reales al problema de la vivienda: “El pensamiento de Le Corbusier –a juzgar por sus casas– se diferencia notablemente del de los demás arquitectos concursantes de Weissenhof. A nosotros nos parece que en el mismo interior de sus casas se mezclan los sentimientos de ahorro y dispendio, de parcialidad mecánica y caprichosidad individual, y todo en una proporción desdichada. Ni la solución para la casa unifamiliar ni el reducir los cuartos de dormir, vivir y trabajar a uno sólo, suprimiendo tabiques que aíslan del ruido, los olores o la temperatura; ni el proyecto de la casa bifamiliar (un cuarto divisible por medio de paredes corredizas, que se puede utilizar tanto para dormir como para estar y en el cual, durante el día, desaparecen las camas debajo de unos bancos de hormigón): Ni esta, repitió, ni aquella solución, pueden servir de guía en el problema de la vivienda para la gran masa”⁵⁹. Linder considera las casas de Le Corbusier fruto de un “individuo singular” a las que se reconocen “gracia, encanto e inventiva”, pero que no pasan de ser “una simpática amplificación de la “sección programática” de la Exposición”.

Después de Le Corbusier, Linder analiza las dos casas unifamiliares de Gropius en las que muebles y habitaciones son objetos destinados a un único fin. El funcionalismo manda en el proyecto y “el reparto de todas las faenas domésticas está exactamente fijado”. A la hora de proyectar estas vivienda Gropius sólo ha tenido en cuenta consideraciones racionales, técnicas y económicas de ahorro de tiempo y de material. Linder hace una detallada descripción de los materiales que usa Gropius, destacando que son los más modernos del mercado. La segunda casa, que tiene armadura de hierro apoyada en una placa de hormigón, “representa un progreso en el camino de la fabricación en serie con rápido y ligero montaje ... Gropius ha ido resueltamente a la solución del problema tal como se le planteaba; por eso sus soluciones son justas”⁶⁰.

A continuación Linder comenta la obra de J. P. Oud al que considera cada vez más destacado entre los arquitectos europeos. Sus casas de Stuttgart, se cuentan “entre los trabajos más serios y amables de este concurso”. Oud, dice Linder, no hace “concesión a la moda, aprovecha con avaricia el rincón más pequeño, utili-

zándolo para las habitaciones más reducidas y accesorias” y pone como ejemplo especialmente atractivo la cocina y el cuarto de estar. Las habitaciones no son ni demasiado lujosas ni demasiado escasas, y se ajustan al tipo que se pretendía definir en la Exposición. “Las filas de casas de Oud son documentos para el avance de las ideas democráticas en Europa. El fin de estas ideas no puede proclamarse hoy todavía, pero presentimos que ellas conducen a una lealtad exenta de fraseología”⁶¹. Como en anteriores ejemplos, Linder se detiene en describir el sistema constructivo y los materiales empleados, y señala como Oud evita el empleo de novedades técnicas si tiene soluciones antiguas satisfactorias.

De la casa de Hilberseimer, Linder dice que está “bien por su planta como por su arquitectura”, y considera una obra maestra –por la disposición, el colorido y el amueblado– la habitación principal, que es a la vez comedor y cuarto de estar. Linder presenta una fotografía del procedimiento constructivo de paredes y techos.

Linder alaba las dos casas de Döcker y dice que “en la solución de las plantas y en los detalles técnicos, acusa Döcker una seguridad digna de reconocimiento. Sus casas tienen en cuenta la manera natural de vivir”. Le parece acertada la distribución de las dos viviendas y en especial la solución dada, en la primera casa, al comedor-cuarto de estar comunicado con la cocina a través de un armario-trampilla. De la otra casa destaca, “el cuarto de baño, con todos los útiles de gimnasia y sport”, en “conexión con una terraza grande, pensada para los baños de sol, de acuerdo con las inclinaciones deportivas y atléticas del inquilino moderno”⁶².

A Bruno Taut, Paul Linder le considera “uno de los primeros combatientes a favor de la casita orgánica ... y padre espiritual, en fin, de muchas ideas que ahora se presentan por primera corporativamente en Stuttgart”. En la Weissenhof construyó Taut una de las casas más pequeñas a la que “él mismo le llama “La Proletaria” de la colonia y está concebida pensando en el coste de vida de las clases más sencillas”. En el interior, dice Linder, “se ha evitado todo gasto que no aportase una directa ventaja a las funciones domésticas. Toda medida representa la mínima medida posible. Y con todo esto, no es únicamente una de las casas más baratas que se muestran en Stuttgart, sino también, considerada ya por fuera, la que se lleva la palma entre sus vecinas por lo objetivo y apretado de su arquitectura”⁶³. También describe en esta ocasión la técnica constructiva y los materiales empleados.

De Peter Behrens, Linder dice que coincide con Mies en plantear una casa de alquiler de varios pisos aunque con claras diferencias conceptuales. Behrens construye un “bloque a base de cubos bien articulados y rodeado de grandes terra-

zas, cuya repartición interna no aporta ninguna mejora notable en las corrientes casas de pisos. Pone manifiesto la mejorable vivienda de hoy, no la mejorada de mañana. Justamente la comparación de los trabajos de Mies van der Rohe y Behrens permite ver claro este hecho”⁶⁴.

A la casa de Frank, Linder la considera entre las de “mejor solución. Su planta es clara, justa de medidas y escatimadora ...La situación respecto al paisaje y al sol está admirablemente aprovechada con el inmenso ventanal de la habitación principal y con la terraza del primer piso ... Al exterior sorprende agradablemente el retranqueo del cuerpo superior”⁶⁵. Destaca como de un gran interés técnico el que todas las instalaciones funcionen con electricidad en lugar de gas como en las demás casas de la Weissenhof.

Poelzig, según Linder, “presenta, con su casa unifamiliar, un trabajo maduro y positivamente adecuado. El plano opera con acoplamientos buenos y probados; el efecto especial está logrado con seguridad, gracias a unas proporciones claras”. Considera también de gran interés todo el desarrollo técnico de la obra.

De Stam, Linder dice que “trajó tres casas unifamiliares, como casas en serie, que hacen honor a su talento. Se trata de viviendas pequeñas, pero que, con la acentuación de un gran cuarto capital con gran ventanal en la planta baja, logra un efecto sorprendente de amplitud espacial”. Considera acertada la integración de las casas en el terreno por medio de desniveles.

De Scharoun, Linder comenta que también en esta ocasión utiliza la fachada curva. “No parece muy justificado el acentuar tanto el dinamismo —como es costumbre de Scharoun— de la arquitectura exterior en una casita donde la marcha ordinaria de la vida tiene formas sencillas”⁶⁶.

Linder termina su artículo afirmando que la “Weissenhof no es la raya final de una suma, sino el primer tanteo práctico de unas ideas constructivas tratadas hasta hoy sólo teóricamente, ensayos de material y experimentos de construcción”. Considerada así la Exposición, son disculpables las pequeñas deficiencias en la construcción surgidas por la premura de tiempo y por la novedad de los materiales no del todo experimentados. “Como conjunto —sigue diciendo Linder— lo de Stuttgart es inatacable. En años venideros se le ha de considerar como punto de partida en un modo nuevo de construir y de vivir. Su valor práctico se hará notar ya en las numerosas construcciones caseras de los años sucesivos. La consecuencia más importante para nosotros, los de hoy, es que aquí se cogió una *idea* en plena marcha triunfal. Si pueden conducir a mucho más todavía los cálculos técnicos y económi-

cos —a consecuencias más radicales—, la fuerza inductora para una evolución que tanto abarca, es de procedencia espiritual. No es la nueva casa la plantada en el centro del problema; la nueva casa debe acoger al nuevo tipo de hombre. Y este nuevo tipo humano es lo importante⁶⁷. Linder, en esta afirmación final, está en la onda de los arquitectos de la vanguardia que ven al arquitecto como artífice en la creación del “nuevo hombre”, en una postura de desconocimiento total de la misma condición humana.

4.2. La Bauhaustellung, Berlín 1931

En 1930 se celebra en el Grand Palais de París la Exposición del Werkbund en la que Gropius se encarga del montaje ayudado por Bayer, Breuer y Moholy-Nagy. Gropius adopta el modelo de una casa de apartamentos de diez pisos como marco. Gropius proyecta el mobiliario de la sala común utilizando algunos muebles de serie; Breuer amuebla un apartamento de la misma casa; Moholy-Nagy se encarga de los aparatos de iluminación y Bayer de las telas. Causan sensación especialmente los muebles de Breuer y en general la exposición tiene un gran éxito.

En 1931, la mayor parte del material expuesto en París se presenta nuevamente en la Bauaustellung de Berlín. En este momento ha explotado la crisis económica y los acontecimientos hacen presagiar un futuro incierto, para la arquitectura de vanguardia, con la inestabilidad de la democracia alemana alterada por el rápido avance de los partidos de las extremas derecha e izquierda. A Gropius y a los suyos, les empiezan a fallar los dirigentes que les habían apoyado cuando ven amenazados sus intereses. En este ambiente “la Exposición de Berlín de 1931 sirve, pues, como recapitulación del trabajo desarrollado y revela, en el cuidado obstinado del montaje, la desilusión punzante de los arquitectos frente al fracaso de sus esfuerzos”⁶⁸.

Arquitectura se hace eco de la Bauaustellung de Berlín en un artículo publicado en Septiembre de 1931 por su corresponsal en Berlín Paul Linder⁶⁹. Se trata de un artículo documentadísimo de 9 páginas y 24 fotografías de los trabajos presentados. En él hace un comentario sobre las distintas secciones de la exposición entre las que destaca la representación española en la Sección Internacional de Urbanismo. España presentó en Berlín el Primer Premio del Concurso Urbanístico Internacional de Madrid. Linder se hace eco del efecto positivo causado en la prensa profesional alemana que “aplaude a la “más joven República de Europa, que se manifiesta llena de vitalidad en el sentido de la nueva construcción”.

En esta exposición berlinesa se presentaron todos los principios fundamentales del urbanismo moderno que Linder enumera de la siguiente forma: “Separación absoluta de las zonas de viviendas y centros comerciales, penetración del paisaje o naturaleza, de las superficies verdes y parques en los limpios distritos domésticos, reconstitución de las teorías sobre la ciudad siguiendo las conveniencias y medidas ya reconocidas como mejores para las vivienda en particular, a saber: soleamiento, iluminación, posibilidad de administración racional, un cierto orden biológico, etc; diferenciación radical de las funciones de las calles, dirección rectilínea del tráfico, que busca enlaces rápidos entre grandes distancias y conecta las carreteras, de las conducciones de agua y de todo lo que afecta a la economía forestal y campesina o al ramo de la industria y de las minas, todos estos principios urbanísticos, en fin, que no son totalmente nuevos, se presentan y destacan por primera vez con claridad”⁷⁰.

En lo referente a la vivienda, la mayoría de los países presentan colonias de viviendas sociales entre los que destaca a Austria con sus cooperativas de viviendas. En cuanto a la vivienda moderna Linder afirma: “Lo cierto es que la Forma adecuada y la planta que se atiene a la función han triunfado sobre las porquerías de la vivienda de hace veinte años, pero que la idolatría, secundada hoy con muchas manifestaciones secundarias, como muebles de acero curvado y mesas con tablero de cristal, son insuficientes para resolver las cuestiones sociales de importancia que se agitan en las viviendas de las familias ricas, burguesas o de artesano”.

En Octubre de 1931, la revista publicó otro artículo sobre la Bauhaustellung de Berlín⁷¹. Se trata de un estudio riguroso sobre el futuro Gran Berlín. Pretende este estudio dar ideas directrices para un futuro plan general de urbanización y extensión de Berlín. Es un trabajo documentadísimo y todo un ejemplo para seguir. No faltan las consideraciones teóricas sobre lo que es el urbanismo en el que consideran dos aspectos básicos: el cuantitativo o numérico y el cualitativo o formal. El primero incumbe al ingeniero que estudia y calcula las superficies, el número de habitantes, la capacidad económica y el volumen de energía que estos factores representan. El problema formal del urbanismo es el que atañe a los arquitectos aunque en el presente se le da menos importancia: “Se olvida que la eficiencia de una vía pública, de una vía férrea, de un barrio o de una ciudad entera, no depende solamente de sus dimensiones, sino también de su forma (gestalt).

5. *Arquitectura alemana*

La información sobre la arquitectura en Alemania ocupa un lugar preferente en las páginas de la revista con una extensión muy superior a la que llegaba de otros países. La redacción de la Revista es consciente que en Alemania es donde se ha fraguado la nueva arquitectura y por eso en Enero de 1927⁷² se nombra corresponsal en ese país a Paul Linder. Linder publicó doce artículos, el primero ya lo había escrito en Noviembre de 1924 y el último lo hizo en Marzo de 1933.

El nombre de Linder no aparece en los manuales de Historia de la Arquitectura, no fue, en ese sentido, un arquitecto famoso; lo único que sabemos de él es que fue alumno de la Bauhaus⁷³. Nos parece que este dato es muy significativo a la hora de valorar la información que Linder transmitía para *Arquitectura* pues lo hacía, como es lógico, desde posiciones próximas a Gropius. De hecho los artículos sobre Gropius y la Bauhaus son muy elogiosos. Lo que sí queda claro es que la revista buscó un corresponsal en Alemania “comprometido” con la vanguardia, lo que prueba, una vez más, la tesis sostenida en esta investigación de que esta revista ocupó un papel absolutamente decisivo en la difusión en España de los movimientos de la vanguardia. En sus artículos Linder utiliza un estilo muy al uso entre los arquitectos de la vanguardia en un tono, a veces, un tanto mesiánico en su defensa de los nuevos valores de la arquitectura moderna.

Paul Linder no sólo da noticias de arquitectura, en Marzo de 1933 publicó un reportaje sobre las obras del escultor Georg Kolbe autor de la famosa mujer del Pabellón de Alemania, de Mies van der Rohe, en la Exposición de Barcelona. En este artículo, Linder trata de la integración de la escultura en la arquitectura y presenta ocho obras de Kolbe⁷⁴.

Por otra parte, conviene recordar que, en ese momento, estaba al frente de la Redacción de *Arquitectura* un germanófilo: Moreno Villa. De hecho él tradujo algunos artículos para la Revista además de la mayor parte de las reseñas de libros y revistas que, sobre la arquitectura moderna, se publicaban.

5.1. La Bauhaus y Walter Gropius

La información sobre la Bauhaus no podía faltar en las páginas de *Arquitectura*, siempre atenta a difundir los movimientos de vanguardia. En el número de Marzo de 1927⁷⁵, apareció un artículo del corresponsal en Berlín Paul Linder sobre

los nuevos edificios de Dessau. Linder comenta que la meca de los arquitectos jóvenes ya no es Hilversum con la arquitectura de Dudok; ahora es Dessau “el Hilversum alemán” gracias a la “actividad, inteligencia y dones de Walter Gropius” que le ha convertido en la “orientación y punto de apoyo del arte alemán moderno”.

Comenta Linder que ya desde Weimar, creció el nuevo Bauhaus, con una idea “clara y sencilla de volver a descubrir el perdido camino desde el oficio a la forma creadora, no por reflejos sensitivos, sino con ayuda de todos los materiales modernos y medios técnicos”. Desde entonces no faltaron las continuas objeciones y oposición de los *antiguos* contra esa idea. “Entonces –dice Linder– nos agrupábamos todos alrededor de Gropius. Y raramente se han encontrado hombres independientes más unidos, con claridad en la meta, ánimo en la empresa, ojos brillantes y corazones latiendo, trabajando para la construcción de un nuevo mundo pasando por el Arte. La bandera del Bauhaus fue: El Arte como gran unidad de todas las disciplinas y todas las creaciones realizadas en un gran edificio”⁷⁶.

Linder describe los edificios de la Bauhaus y presenta tres fotografías del conjunto. Para él, estos edificios no sólo son un techo, donde se desarrollan unas experiencias y unos métodos de trabajo; son, “sin duda, idealmente la representación del joven arte constructivo alemán”. Linder dice que el conjunto de edificios se divide en tres zonas principales sin que se distinga un eje determinado ni un punto culminante: La casa-estudio con viviendas y cuartos de trabajo para los estudiantes, el ala de talleres y laboratorio y el edificio de escuela técnica. Señala Linder como tanto en la planta como en el alzado, se han evitado simetrías, ordenaciones y ritmos que no obedezcan al programa, a los materiales y a sus condiciones constructivas: “El edificio realiza los principios del programa de Bauhaus: racionalismo de la forma, desarrollada según su destino”. Linder destaca que en la composición de los edificios “con extraordinaria finura y gran originalidad se ha articulado la circulación del edificio principal con una derivación para el ala lateral”. Linder está describiendo lo que Tafuri con otras palabras diría de este edificio: “el equilibrio de las formas surge de la perfecta integración de las funciones, del empleo orgánico de ellas por parte de una comunidad cuyo trabajo no conoce contradicciones”⁷⁷.

Al final del artículo, Linder cree ver una concesión de Gropius a la “belleza” del edificio, a la nota que le da humanidad por encima de la utilidad y que es el color “Con el empleo del color en el interior y el subjetivo tratamiento de las superficies en los exteriores aparece lo que pudiéramos llamar una nota romántica en la sinfonía utilitaria, nota que nunca lamentaríamos. También en los límites objetivos

del arte nuevo es la mano del Creador sólo aquel cuyo signo sea el dominio del espíritu sobre la pura utilidad y la obtusa materia”⁷⁸.

Sobre Gropius, *Arquitectura* publicó otro artículo muy elogioso escrito también por Paul Linder y publicado en Agosto de 1930⁷⁹. En este artículo de diez páginas, Linder explica los postulados teóricos de Gropius y expone numerosas obras construidas con algunas fotografías. Linder, en su condición de alumno de la Bauhaus, parece que conocía bien los talentos de Gropius y en este artículo hace un panegírico de su maestro. “El y la “Bauhaus” han llegado a ser un solo concepto. Su nombre y la palabra “Bauhaus” se pronuncian en toda Europa con igual frecuencia”. Gropius fue –continúa Linder– quien formuló nuevos postulados y metas a la arquitectura y a la construcción moderna. Ha sido “profesor y guía” de jóvenes arquitectos y “ha gastado realmente muchos años de su vida en fundir, formular y propagar sus teorías ... Su carrera como artista de la construcción empieza con los orígenes de la historia arquitectónica moderna alemana”⁸⁰.

Linder cita como la primera gran obra de Gropius el Pabellón del Weerkbund en Colonia, le siguen la fábrica Fagus, el concurso del Chicago Tribune y el edificio de la Bauhaus. Entre el pabellón del Weerkbund y la Bauhaus hay doce años de “un proceso que conduce a la maestría”. La fábrica Fagus y el Concurso para el Chicago Tribune “fueron para la arquitectura alemana de la postguerra como fanales de un nuevo concepto de la construcción. Para nosotros alumnos de la “Bauhaus”, fueron a un tiempo revelación y programa”⁸¹. Resulta aleccionador este testimonio que Linder hace sobre Gropius ya que puede reflejar, en parte, el sentir de sus alumnos de la Bauhaus.

Abandonada la Bauhaus después de diez años, Linder dice que Gropius se dedica a “cuestiones más apremiantes que las pedagógicas” como es el problema de la vivienda. A él también aplica su conocimiento de las ciencias exactas: las matemáticas y la física que le sirven de fundamento. Destaca de Gropius “su manera de acometer metódicamente los grandes problemas. Con una escueta objetividad va sondando las características sociales, psicológicas, técnicas y económicas de cada caso, reduce a estadísticas y cuadros las consecuencias y calcula la solución final”⁸².

Linder pone como ejemplo de la rigurosidad de Gropius el proyecto para el concurso del barrio experimental de Spandau-Haselhorst de Berlín en 1929 y muestra el plano de distribución y la perspectiva de la casa laminar de doce pisos estudiada. En este proyecto Gropius demostró –según Linder– que a igual densidad de habitantes, el aprovechamiento del terreno con bloques de doce pisos era mejor,

desde los puntos de vista económico, higiénico y de habitabilidad, que las de construcciones bajas y de pocos pisos. Recordemos que Gropius pensaba que en Alemania, teniendo en cuenta todos los factores, el número ideal de pisos es de diez a doce. Con esta altura se obtendría la coincidencia de amplios espacios libres y una fuerte densidad de construcción lo que permite una concentración adecuada de servicios con un coste no prohibitivo para las viviendas populares. Sin embargo Gropius no llegó a construir ninguna de sus casa altas en Alemania. La primera, según los criterios de Gropius, se realizó en Holanda en 1934: el Bergpolder de Brinkmann, Van der Vlugt y Van Tijen.

Siguiendo con el análisis que hace Linder de las colonias de Gropius nos referimos al concurso que ganó para el barrio Dammerstock en Karlsruhe que realizó en compañía de Riphahn, Haesler y otros. Linder pone de relieve el plan de conjunto formado por bloques orientados en dirección Norte-Sur, para distribuir simétricamente sobre las dos fachadas la iluminación solar. Describe el esquema de circulación adoptado: las calles peatonales paralelas a las casas y el tráfico principal en sentido normal a los bloques de casas, es decir, en la dirección Este-Oeste. Linder se detiene en describir lo que a él parece preocuparle y que Gropius estudió con profundidad: la repercusión económica del proyecto. Se siguió en este proyecto, para calcular y normalizar el costo de cada vivienda, el método de deducir los gastos de construcción, rentas y alquileres no solo de los metros cuadrados de superficie, sino también del número de camas que encierra cada vivienda. Este “cálculo por cama” –según Linder– es el más exacto para las pequeñas viviendas.

También Linder se refiere brevemente al barrio Törten de Dessau donde Gropius ensaya un sistema de prefabricación parcial, a pie de obra, de las jácenas de hormigón utilizadas y que se apoyan sobre muros de carga transversales. En este barrio Gropius “rebasando el cuadro de sus compromisos, aborda el problema de los materiales de construcción (diferentes clases de *beton*) y el problema del método (plan económico, fabricación de piedras normalizadas y de vigas) con el propósito de aclarar la disminución del costo”⁸³.

Por último Linder, a propósito de la oficina de Trabajo que Gropius construyó en Dessau, hace un análisis de la personalidad del maestro. “La arquitectura de Gropius es –como lo demuestra precisamente esta oficina de Dessau– arquitectura metódica. El arquitecto desaparece detrás de su obra. La ausencia del antojo y de la “nota personal” hace que su trabajo sea de efectivo valor en todo. Solamente así puede encontrarse un punto de partida para llegar a un estilo general.

Gropius puede ser considerado como el antípoda de todos esos arquitectos constructivistas que atacan la resolución del problema desde fuera. El coloca, por el contrario, en primer plano el derecho particular, o sea la misión propia del edificio y la función de los elementos constructivos. Es opuesto a cualquier dictadura artística, se llame Formalística o Dinámica; construye basándose únicamente en los fundamentos esenciales de las cosas. El anteponer lo objetivo necesario y el sustituir lo caprichoso por lo que es de sentido común, son los motivos conductores de Gropius hacia un modo de construir sano y de verdadero arte.

Porque Gropius no se sujeta a las ideas de los “unos” sino que expresa en su arquitectura la voluntad del conjunto social, llevan sus trabajos un sello que puede influir en la mente de un grupo numeroso. Su ejemplo señala evidentemente hacia afinidades que están por encima de fronteras nacionales. La arquitectura de Gropius es social y europea”⁸⁴.

5.2. Bruno Taut y sus Siedlungen

Como vimos anteriormente en el epígrafe de Gropius, a Paul Linder le preocupaba el problema de la vivienda. Tiene ocasión de hablar de este tema en el artículo que publicó en *Arquitectura* en Enero de 1929 sobre el sentido social de la arquitectura⁸⁵. Después de unas reflexiones sobre el tema, Linder pone de ejemplo las *siedlung* Britz y Zehlendorf de Bruno Taut a las que considera prototipo de colonias de viviendas de carácter social.

Linder comienza su artículo con un llamamiento a los arquitectos: “Es ya tiempo para nosotros los arquitectos, de considerar el problema de la arquitectura de nuestros días como problema de la vivienda ... Es ya hora de que nosotros los arquitectos dejemos de considerar la construcción de la vivienda como dentro de una zona secundaria o inferior de nuestros intereses artísticos. Hemos de convertirlo en tema fundamental de nuestro interés. La Academia nos inculcó la creencia de que el arte “puro, sin finalidad”, era la meta más elevada de nuestras perspectivas artísticas. Corremos un gran peligro si nos confiamos a esa tesis lo mismo que todos los que trabajan de un modo vivo en arte.

Hemos de tener el valor de puntualizar que para nosotros no es menos moral o ético, ni más necesario el construir viviendas que lo fue para los arquitectos del Renacimiento el levantar palacios. Es falso llamar arte utilitario el de construir viviendas para de este modo rebajarlo estimativamente. Los templos, acueductos,

catedrales y palacios tuvieron también su utilidad o finalidad, como todo arte; una finalidad con miras al hombre, fuese desde un punto de vista moral o económico. Establecer una diferencia de valor entre los edificios del culto griego y las viviendas pensadas con sentido social, puede ser motivo de análisis para la historia del arte; pero nunca para el arte en producción”⁸⁶.

A continuación reflexiona sobre el procedimiento para resolver el problema de la vivienda que no es ni la promoción individual ni la del promotor-constructor privado cuyo único fin es el económico. Corresponde exclusivamente al Estado, según él, solucionar el problema para así poder frenar toda especulación privada. Pero parece dudoso que el “Estado u los Municipios, sobreponiéndose a lo burocrático, puedan inculcar a los registradores y administradores de los intereses en pugna



B. Taut: Britz Siedlung, 1928.

el entusiasmo y el conocimiento necesario para una gran acción. La acción debe, pues, ir a manos de organizaciones especiales, profesionales, bien orientadas en lo económico y en lo artístico, que trabajen sobre bases comunes de utilidad y economía. Organizaciones de esta índole existen ya en Alemania, y los pequeños éxitos conseguidos hasta hoy en la perentoria transformación de la arquitectura y la vivienda, se consiguieron gracias a ellas”⁸⁷.

Linder presenta a continuación con un despliegue de 14 fotografías y 6 planos las colonias Britz y Zehlendorf de Bruno Taut “el propagandista y profesional alemán de la casita adecuada y confortable”. Sobre la siedlung Britz hecha con Martin Wagner, Benevolo opina que su composición “está subordinada, con evidente artificiosidad, a algunos expedientes escenográficos, como la doble herradura”⁸⁸. Sin embargo Linder no opina lo mismo cuando explica como los proyectistas respetaron el lago principal y lo convirtieron en centro de la composición del conjunto disponiendo en torno a él la famosa “herradura” de tres pisos. “La vista de este gran rondo, con sus jardines céntricos, en declive hacia el agua, es una de las más amables estampas que puede presentar el Berlín nuevo”. En ella se sitúan los cafés, las tiendas y los locales de reunión. Linder explica que la disposición de las calles es en dirección Norte-Sur lo cual permite aprovechar mejor la iluminación solar. También en la Zehlendorf las calles siguen la misma dirección al igual que el barrio Dammerstock de Gropius; y es que, en Berlín, esa es la dirección

principal para aprovechar al máximo el soleamiento. En ambos barrios Taut impone una rigurosa unificación de la tipología de la edificación, cuatro tipos diferentes de viviendas en Britz y tres en Zehlendorf.

Por último Linder hace notar que en el barrio Britz, planteado inicialmente para obreros, habitan también médicos y abogados, lo que indica que las condiciones de vida son apetecibles. Pero no sólo eso, sino que también es importante valorar que la idea de vivir en comunidad social integrada va alcanzando cada vez a mayores círculos de población.

5.3. Walter C. Behrendt: Victoria del nuevo estilo

Con este título, *Arquitectura* hace una extensa recesión del libro del crítico Walter C. Behrend *Der Sieg des neuen Baustils* publicado en Stuttgart en 1927. A lo largo de tres artículos, Moreno Villa presenta este libro que él mismo traduce del alemán y reproduce fotografías de obras de Le Corbusier, W. Dudok, A. Fischer, E. May, H. Tessenow, entre otros. Indudablemente la Revista al dedicar estos tres artículos al libro de Behrendt le da mayor importancia de la que realmente tuvo en su momento; no obstante su publicación suponía una notable contribución a la difusión de los nuevos conceptos y de las nuevas imágenes.

En el primer artículo publicado en Junio de 1928, Behrendt hace un análisis formalista de las características del nuevo estilo racional. No obstante advierte que la arquitectura racional no es una simple moda efímera, producto de un grupo local, sino un movimiento internacional que se extiende por la mayoría de los países. Ante él no debemos quedarnos con la simpatía o antipatía que en nosotros despierte: “Para comprender su esencia es preciso ir más hondo, buscar primero la atmosfera espiritual que germinó este movimiento”. Lo que propone el nuevo movimiento es “la voluntad de retroceder a los fundamentos y reglas elementales de toda construcción y trabajar como los antiguos; es el deseo de ponerse acorde con las exigencias de la época con sus nuevos contenidos vitales; es el esfuerzo de pensar y elaborar tales exigencias y darles forma mediante la construcción; es la aspiración de librarse de la carga pesada de lo transmitido sin ton ni son ya, y de conceptos formales anquilosados, sin todo lo cual el trabajo sería suelto, espontáneo y original, como va siéndolo en todos los ramos del trabajo constructivo cuyos productos dan fisonomía a nuestra época; es, en fin, el anhelo de fructificar a la arquitectura con ese constructivismo creador que domina el mundo de nuestra técnica y de nuestro

trabajo individual, para hacer de ella también, una componente de nuestro tiempo viva y creadora”⁸⁹.

Respecto a las características estilísticas de la arquitectura racional Behrendt hace un elenco, a modo de receta, de lo que él ha observado en las obras de diversos arquitectos de las que presenta numerosas fotografías que ilustran sus afirmaciones. Behrendt dice que las construcciones son “rigurosas y simples en su forma, de muros lisos, tejados planos y líneas horizontales y verticales. La articulación de un cuerpo con otro en el edificio se consigue en la mayoría de los casos con un escalonamiento más o menos acusado de las masas constructivas y con el reparto de ventanas y huecos en las superficies murales. En esto llama la atención que unos y otras, e incluso las loggias, se apoderan de los ángulos del edificio, contra todas las reglas tradicionales, puesto que estábamos acostumbrados a considerar las esquinas como soportadoras en realidad de toda la casa ... Se prefieren paredes lisas, y se utiliza su alisamiento precisamente como medio arquitectónico. Se ordenan cuerpos de construcción sencillos, articulados plasticamente por sí mismos, y se crea, por medio de acentos lineales y plataformas voladizas con sus batientes de sombras, un ritmo fuerte que subraya la impresión de corporeidad y estabilidad”⁹⁰.

Según Behrendt, la carencia de ornamentación es el signo más significativo de la nueva arquitectura y ese es el origen de la mayoría de las críticas de sus detractores. “El mismo juicio artístico —dice Behrendt— se halla preso aún por la superstición corriente de que el arte significa tanto como decoración. Esta superstición, hondamente arraigada, trae consigo el que tales casas desprovistas de adornos parezcan no ya sólo a los legos, sino a un gran círculo de profesionales, secas y frías, en bruto o sin acabar, y, desde luego, exentas de arte. Se evita en ellas el encanto acostumbrado de la ornamentación. Se choca en ellas con la rectilineación y la dureza y angulosidad de sus formas”⁹¹. Esa ausencia de decoración que produce la búsqueda de la funcionalidad constituye el mismo impulso formal que se manifiesta en las construcciones industriales y que Behrendt ve como el “signo indudable del estilo”⁹².

Los enemigos de la nueva arquitectura de los que habla Behrendt son tres. Los más peligrosos, por el daño que pueden causar, son los que él llama “simpatizantes”. Estos son los que con habilidad hacen suyas todas las recetas formales y se valen de ellas. Son los que “desacreditan el nuevo movimiento poniendo en las palabras ‘*forma sin ornamentación*’ únicamente sus valores fonéticos, y provocan de nuevo con sus aborrecibles sentencias, un formalismo más, que por sus variables síntomas, no es mejor que cualquier otro”.

De los otros dos grupos, uno es el de los defensores de la tradición que, basándose en este sentimiento, se oponen a todo lo nuevo. Ellos ven atropelladas las reglas de la enseñanza académica por las obras del nuevo estilo constructivo, y por eso, se oponen a un radicalismo tan destructor. Ante estos enemigos no hay nada que hacer, su caso es irremediable porque desconocen el verdadero concepto de tradición que, no sólo significa conservación, sino que supone un ir adelante y resolver los problemas que nuestros antecesores nos han transmitido.

El otro grupo es el que considera las obras de la nueva arquitectura como “inocentes locuras del artista, no viendo en ellas más que una de las muchas nuevas modas de arte que se han ido sucediendo, en cambios rápidos, a lo largo de los últimos años”. Esta “moda”, —dice Behrendt— no parece ser tan tan inocente porque provocó incluso una interpelación, en el parlamento, al gobierno prusiano. Esa pregunta al gobierno no tiene desperdicio y la reproducimos por la hilaridad que produce y por el trasfondo que hay detrás. Dice así: “que a resultas de la moda de las formas rectilíneas, tanto en la arquitectura de las casas, como en las instalaciones y mobiliario, sufren de una gran falta de trabajo los torneros o ebanistas y los escultores o tallistas’. Como existe, por consiguiente, el peligro de que desaparezcan trabajadores de calidad de esas profesiones artísticas, se pregunta al gobierno si esta dispuesto a favorecer con encargos a estos oficios afectados, y, de camino, como dicen mas adelante, ‘cooperar a que cambie aquella dirección de la moda’. Este ensayo heroico de apelar al arte para salvar a la clase media tiene algo de conmovedor, pero indica desconocimiento de la situación si consideran que un movimiento artístico arraigado profundamente no es más que una moda frívola y enemiga de la clase media, posible de anular prontamente con reparticiones y encargos del Gobierno”⁹³.

En el segundo artículo publicado en Junio de 1928, Behrendt habla de la nueva técnica de la construcción que originan los modernos materiales y que por sí misma es capaz de generar nuevas formas. Esas formas surgidas de la técnica, las máquinas y aparatos, los útiles de servicio, los modernos medios de locomoción, vapores, aviones, automóviles, etc. son formas utilitarias. Han sido hechas en busca de un fin determinado que no se consiguió de golpe sino que fue surgiendo a través de un proceso de integración de los nuevos métodos de producción de la maquina, con las exigencias de los materiales y de la construcción. El proceso de perfección de la forma y de la utilidad se muestra claro en las locomotoras, aeroplanos, automóviles, etc. La forma no es en ellas —dice Behrendt— “un problema estético, sino

constructivo. Pero también es verdad que ellas contienen una serie de elementos estéticos: en lo que se llama su línea, en la absoluta pureza de las proporciones, en la tirantez de sus superficies planas o abombadas, en la coloración luminosa y brillante de sus esmaltes. Hay tantos elementos de esta clase en tales productos que se dice a menudo que la carrocería de un auto moderno de lujo, puede considerarse, en relación con nuestra época, como las carrozas de Federico el Grande en relación con la época del rococó. Y si estos elementos estéticos no son los de un nuevo estilo, hay que tenerlos como fermentos o puntos de arranque de él⁹⁴.

Por lo que respecta a la arquitectura, opina Behrendt, que si se la quiere orientar según los métodos de la técnica no debe hacerse superficialmente, es decir, imitando esas formas industriales. Esto sería un formalismo más, un “romanticismo maquinista”. La idea es, —según él— “huir de todo formalismo. La forma, en el concepto arquitectónico de hoy, no es ya simplemente un problema estético, sino a la vez, y sobre todo, un problema constructivo. Y esto no hay que entenderlo en el sentido naturalista o en el de cualquier “constructivismo”, ni según el dogma de procedencia rusa, ni según la vieja doctrina del materialismo contemporáneo de Violette le Duc y de la escuela neo-gótica, que veían la forma como un producto de estos tres factores: Finalidad, materiales y construcción, sino radicalmente en este sentido; *construir*, del latín “consttuere”, que significa descubrir, deducir, dar plasticidad y forma⁹⁵.

El último artículo del libro de Behrendt se publica en Septiembre de 1928. Trata de las que él llama modernas construcciones utilitarias: garajes, fábricas, silos, depósitos de agua, altos hornos, estaciones, hangares... Sus formas responden a exigencias de la función, de los materiales y de la técnica constructiva e indudablemente tienen valores estéticos. Estas construcciones han sido posibles gracias a nuevos materiales de construcción como son el hierro, el cemento, y el vidrio. Estos materiales aunque no eran desconocidos, no se usaron del modo y con la técnica de hoy. Concretamente gracias al hierro y al hormigón “el arte de la construcción ha sobrepasado los límites que tenía; casi se puede decir que no hay obstáculos para él. Estos nuevos métodos de construir permiten los mayores vacíos en el espacio y con ello obtener inmensos recintos libres de apoyos”.

A continuación Behrendt hace un penetrante análisis del origen de las confrontaciones entre arquitectos e ingenieros con la práctica renuncia de aquellos a la investigación técnica. Como vimos en el Capítulo primero, es un aspecto más de la vieja polémica que surgía ante el dilema de si el arquitecto era un artista o un téc-

nico, o de la dicotomía Arte-Técnica. El avance y desarrollo de los nuevos procedimientos constructivos –según Behrendt– ha sido, casi exclusivamente, cosa de los ingenieros que eran los únicos que disponían de los conocimientos matemáticos que han hecho posible la investigación sobre los nuevos materiales y sus condiciones técnicas. Esta es la razón –según Behrendt– de que aparezca, junto al arquitecto, el ingeniero constructor, como especialista en los problemas constructivos y técnicos, y de que, a partir del siglo XIX, se fuera quitando a los arquitectos, en beneficio de los ingenieros, la posibilidad de construir puentes, estaciones, fábricas y edificios industriales.

El recurso en el que se refugió el arquitecto fue –según Behrendt– hacerse “especialista y virtuoso de la decoración; ciñendo su actividad a resolver el problema de manejar con acierto las infinitas formas decorativas heredadas y a presentar nuevas variantes de las cinco históricas órdenes de columnas. Aplicado a resolver con seguridad y virtuosismo este arte de la decoración, olvidó por completo lo que era construir, hallar la forma, crear el cuerpo. Con esta unilateralidad perdió de vista casi por completo los infinitos problemas de la forma que los elementos de la época moderna iban presentándole”⁹⁶.

Para finalizar el artículo, Behrendt plantea dos interesantes problemas formales que se originan, en la nueva arquitectura, con el empleo generalizado del hierro y del hormigón y que han variado sustancialmente la antigua relación entre apoyo y carga. El primero es, “el voladizo sin apoyo, que constituye uno de los problemas formales más interesantes del nuevo estilo” y, “que ha enriquecido la arquitectura en una función más”. El segundo es el de la pared que, con el nuevo método constructivo, perderá su carácter tradicional y cambiará su función: “de ser elemento soportante pasara a ser elemento soportado. Sin sostener nada, se extenderá sobre el esqueleto sustentador como simple piel defensiva, viniendo a ser entonces pared y techo la misma cosa. Al perder su función sustentadora, la pared tiene la tendencia de adelgazarse. Teóricamente, podría convertirse en mera membrana para llenar su cometido. Pero, con esto, cambia también su carácter arquitectónico. Hasta ahora, el fuerte espesor de los muros ofrecía muchas posibilidades de modelación y articulación plástica. Esto es imposible al acercarse a la delgadez de la piel”⁹⁷.

El uso del vidrio viene a resolver, en parte, ese cambio de función de la pared formando muros continuos. Behrendt dice que en las fábricas y oficinas, donde la luz es especialmente necesaria, la mayor parte de las paredes exteriores son de cristal y pone como ejemplos la fábrica de zapatos Fagus de Walter Gropius, y el pro-

yecto de oficinas, de Mies van der Rohe Pero “donde mejor se ve el cambio de función a que se ve sometida la pared –de sustentadora a sustentada– es en Bauhaus de Dessau. De un marco superior cuelgan las paredes como un cendal fino, transparente. Un paso más y llegaremos a la pared enteramente de cristal. Tenemos ya una obra así en la escalera de caracol de la fábrica hecha en Colonia (año 1914) por la Werkbund”⁹⁸.

5.4. Hannes Meyer: Escuela en Bernau

En esta ocasión *Arquitectura* presenta un importante artículo de diez páginas de Adolf Behne sobre la Escuela de la ADGB (Federación General Alemana de Sindicatos) obra de Hannes Meyer⁹⁹. Este proyecto es el primer premio del concurso convocado al efecto. A él se presentaron proyectos de Berg, Klement, Ludewig, Mendelsohn, Meyer y Max Taut. El jurado estaba compuesto por el Presidente y Secretario de la ADGB, Leipart y Hessler, y por los arquitectos Tessenow, Martín Wagner y Behne.

La redacción de *Arquitectura*, da los gracias a Hannes Meyer por facilitar a la revista el material gráfico necesario para poder publicar el artículo. A continuación hace un elogio de esta escuela de Bernau: “La obra del profesor Hannes Meyer, de una modernidad toda científica, se destaca con luz propia en la moderna arquitectura alemana, y su posición de director de la famosa “Bauhaus” nos hace esperar que sus sanas doctrinas encontrarán en ella el ambiente apropiado a una espléndida fructificación”¹⁰⁰.

Nos limitaremos a recoger los elogiosos comentarios de Behne sobre Meyer y no a la completa descripción de los edificios y sus detalles técnicos de iluminación, soleamiento, instalaciones, construcción, materiales, mobiliario... Comienza Behne diciendo que: “Para los ojos hechos a la arquitectura clásica del Renacimiento la obra de Meyer tal vez no sea “arquitectura”. Le parecerá simplemente una fila de edificios irregulares que no presentan fachada, ni unidad, ni efecto de conjunto, ni siquiera una forma realzada artísticamente. La obra de Meyer, en efecto, no es arquitectura en el sentido histórico y no lo es porque Hannes Meyer es precisamente uno de los que combaten y detestan radicalmente la concepción histórica en arquitectura. Y no por aquello de “hacer algo distinto”, sino por razones de conciencia”¹⁰¹. En este sentido Meyer diría: “Cada época demanda sus propias formas. Nuestra misión consiste en formar el nuevo mundo con los medios de los que hoy

disponemos. Pero la carga de nuestro conocimiento del pasado se hace notar, y nuestra formación amenaza trágicamente con cruzarse en el nuevo camino emprendido, paralizándonos. La afirmación rotunda de los tiempos actuales nos lleva a renegar del pasado sin contemplaciones”¹⁰².

Behne sigue diciendo: “El principio de la composición equilibrada y regular, de masas dispuestas, según fórmula sabida, impide o dificulta las soluciones más convenientes para que la obra de todo su rendimiento. Si, como creemos hoy, el empeño de la construcción ha de ser llenar o responder a las exigencias de la vida lo mejor posible, no tiene porque supeditarse a la disciplina de la forma. Pues la vida no es formal, geométrica, ni simétrica”¹⁰³.

“Su interés por la forma –continúa Behne– queda en él tan preterido que, al desarrollar un proyecto, se desentiende de todo problema de efecto y presencia. Sin embargo, se equivocaría mucho quien, ante una obra surgida de este modo, como la escuela de Bernau, dijese que no tiene forma ni estilo. Sin duda que, según un formulismo cualquiera, es amorfa, esto es, sin precedente, primeriza y nueva; pero no es amorfa en el sentido de desordenada, sin orientación, caótica o casual. Pues tiene orden, dirección y finalidad. Solo que su finalidad no se concreta en una forma venida de fuera, sino en la que surge impuesta de adentro”. En estos comentarios Behne hace una perfecta descripción de lo que es el funcionalismo y de como la forma no se pretende a priori sino que es consecuencia de la función.

Behne expone los dos condicionantes principales de los que parte Meyer para hacer el proyecto. El primero es el programa pedagógico y el segundo es el mejor y más completo aprovechamiento de las condiciones del lugar (topografía, soleamiento, vegetación, situación respecto a la ciudad). La consideración de estos dos condicionantes –dice Behne– es lo que debe dar “-casi matemáticamente– la silueta o forma del conjunto”. Tafuri, al hablar de esta escuela, viene a decir lo mismo: “la forma está reducida al resultado de un proceso de tendencia científica de acercamiento a la técnica y a la función”¹⁰⁴. La forma surgida –sigue diciendo Behne– no podrá ser regular o simétrica porque no hay nada en las exigencias de la vida corriente que lo sea. “El arquitecto que piense en hombre sencillamente, no puede trazar un eje, puesto que al hombre no le sirve de nada un eje (es más, estamos convencidos por más de un ejemplo, de que le perjudica, puesto que le impide soluciones mejores). El eje satisface a lo sumo al historiador de arte, que no ve ya los edificios como instrumentos humanos, sino como hechos pétreos (petre fakte)”.

“La vida exterior de un edificio orgánico no ha de resultar otra cosa que la envoltura más estricta o ajustada al espacio dado y del material más conveniente. La ornamentación es incompatible con tales construcciones, y no por una tendencia de la moda, sino por íntima consecuencia, ya que aquí no hay partes de los muros faltas de expresión, y por consiguiente, no necesitan ornamento para adquirir importancia. Aquí cada elemento se caracteriza por el simple hecho de rendir al máximun”.

5.5. Siegfried Giedion: El arquitecto Marcel Breuer

Aunque Breuer nació en Hungría le consideramos, por claridad metodológica, como alemán por su paso por la Bauhaus primero como alumno y luego como profesor. *Arquitectura* publicó en Marzo de 1932 un extenso artículo sobre Breuer firmado por Giedion. Comienza Giedion diciendo que todavía no se ha realizado ninguna obra grande de Breuer porque su arquitectura –por se racionalista– no siempre es entendida. Sus proyectos –dice Giedion– “son proyectos desnudos y en los que su función está acentuada sin exaltación. Los proyectos de Breuer son para la gente, como los de Walter Gropius, anticipados y sosos, los propietarios cada vez en número mayor, siguen reclamando su “palacio”¹⁰⁵.

Este poco “éxito” de Breuer lo achaca Giedion al sambenito de diseñador de “horribles” muebles de acero con el que cargaba Breuer desde su puesto, en la Bauhaus, de director de la sección de mobiliario. Dice Giedion: “el efecto aparente de monstruosidad que en todas partes produjeron las sillas de tubo de acero (Breuer construyó la primera silla de tubo de acero el año 1925, en la Bauhaus de Dessau) contribuyó a cerrarle el camino de la arquitectura” y surgieron prevenciones contra él por considerarle como un “Arquitecto de muebles”. Según Giedion, Breuer habrá de contribuir a la desaparición del decorador y de los dibujantes de muebles en las casa modernas y será cada vez más necesario acudir a los muebles en serie para huir de los de estilo. “Actualmente, el mueble pequeño, bien terminado gracias a la fabricación en serie, reclama una unión íntima con el



M. Breuer: Muebles.

espíritu moderno de la construcción, que, como es natural, lleva a la realidad el Arquitecto”.

Los arquitectos y no a los dibujantes de muebles son –según Giedion– a los que corresponde el diseño de los muebles modernos y resulta “significativo que los muebles de acero a los que M. Breuer dió el primer impulso en 1925, no han sido desarrollados más adelante por dibujantes de muebles o por la industria, sino por el mismo Breuer y por Le Corbusier, Mart Stam, Mies van der Rohe y Alvar Aalto”¹⁰⁶. Las casas modernas –dice Giedion– necesitan muebles modernos hechos en serie ya que se ve como en las nuevas colonias que van surgiendo no se aprovecha convenientemente el espacio por usar muebles de diseño antiguo. Los arquitectos alemanes, y Breuer en particular, –según él– han contribuido a facilitar el camino con el éxito de la Exposición del Werkbund en París en 1930.

Además de hablar de Breuer como diseñador de muebles y presentar numerosas fotografías de sus famosas producciones, Giedion, dedica unos breves comentarios a su arquitectura. Habla del proyecto de reforma de la plaza de Potsdam, de su proposición para la construcción de una colonia en Haselhorst y del proyecto para el Concurso de un teatro en Charkow (Rusia) del que reproduce los planos. Elogia su conocido hospital para 1.100 camas, que, “sin haberse llevado a la realidad, ha sido ya imitado”.

6. *Arquitectura francesa y holandesa*

En este epígrafe recogeremos artículos de André Lurçat, de Theo van Doesburg y de J. A. Brinkman con L. C. van der Vlugt. Con estos artículos se pretende dar un breve panorama de como la arquitectura de estos países aparece en la Revista.

6.1. **André Lurçat: La arquitectura en Francia**

Este artículo corresponde al último capítulo del libro de André Lurçat *Architecture*. La redacción de *Arquitectura* pone al mismo nivel este libro que los escritos de Le Corbusier y de Walter Curt Behrendt. Lurçat es de la opinión de que cada una de las civilizaciones que nos precedieron “encontró su expresión arquitectónica en un tipo particular de construcción”. Pasa revista a la historia desde la civilización egipcia, y las construcciones que produjo, hasta nuestros días para

preguntarse: “¿Podemos presentir de algún modo cómo será la expresión arquitectónica peculiar de nuestro tiempo?”.

Una característica propia de nuestra época es el problema urbano originado por la masiva inmigración de las masas a la ciudad en busca de trabajo. Nuestras democracias están desbordadas por los acontecimientos, tienen la necesidad imperiosa de buscarles “alojamiento, fábricas, escuelas para sus hijos, salas de espectáculos. Hace falta conducirlos, transportarlas a su trabajo; hace falta nutrirlas y distraerlas”. Para esto, es preciso reorganizar radicalmente las ciudades, y no pensar primero, como muchas veces se hace, en el problema de habitación; es necesario, como dice Lurçat, que el “problema deba ordenarse de este modo: antes que pensar en la vivienda, es necesario pensar en la ciudad. Nuestras ciudades son angostas, sin relación con el ritmo de la vida moderna; es imposible vivir en ellas conveniente y confortablemente. El estudio de la vivienda moderna nos ha conducido a contemplar la calle, la ciudad; y hemos sacado la consecuencia de que solamente por una organización nueva de nuestras ciudades podrá nacer y vivir una arquitectura. Razones técnicas, sociales y económicas nos demuestran esto a cada paso y sin piedad”¹⁰⁷.

Según Lurçat, la solución al problema excede a la iniciativa particular o privada porque todo indica que entramos en una “era de grandes construcciones, que interesarán sobre todo a la vida colectiva; y nuestras obras maestras parece que han de ser las ciudades-jardines, los garajes, las escuelas, las salas de reunión y espectáculos, los bloques de barriadas; en suma, todos los monumentos útiles a la vida material y espiritual de la colectividad”. Aunque en estos proyectos se busque la utilidad, no pensemos que por eso “no tienen cabida las creaciones de un orden superior; al contrario. Teniendo la arquitectura ante su vista programas tan amplios por realizar, podrá permitirse, gracias a los medios técnicos, poderosos y perfectos, crear grandes obras de una calidad espiritual superior”¹⁰⁸.

6.2. Theo van Doesburg: La arquitectura moderna en Holanda

Theo van Doesburg, después de Paul Linder –corresponsal de *Arquitectura* en Berlín-, es sin duda el autor extranjero que más artículos publica debido a la amistad que le unía con Mercadal y también, como señala Tafuri, por la labor de propaganda en la que estaba inmerso¹⁰⁹. Vamos a comentar la serie de cuatro artículos que, como señala la Redacción, escribió especialmente para la revista. El primero apareció en Abril de 1927 y el último en Julio de 1928, con un total de veintiseis

páginas y Numerosísimas ilustraciones. Dejamos para un epígrafe posterior la conferencia que dictó en la Residencia de Estudiantes de Madrid que publicó la Revista en Septiembre de 1930.

En estos artículos se pone de relieve la fuerte personalidad de van Doesburg y sus planteamientos un tanto dogmáticos que le llevaron a que Gropius no le eligiera como profesor de la Bauhaus como él pretendía. “Yo me oponía –dice Gropius a Tomás Maldonado– a su entrada como profesor en la Bauhaus, porque consideraba que carecía de las cualidades del buen pedagogo, que, además, era excesivamente dogmático y agresivo, y que afrontaba los problemas en forma excesivamente simplista”¹¹⁰. Las relaciones con Gropius no fueron evidentemente cordiales ya que van Doesburg, no se recataba en los comentarios sobre los cambios que necesitaba la Escuela. Van Doesburg criticaba las tendencias expresionistas de la Bauhaus y recordaba que las intenciones iniciales de síntesis de arte y sociedad todavía no se habían realizado. Vilmos Huszar, como portavoz de van Doesburg resumía la situación en 1922: “¿Donde se ven intentos de una obra de arte unitaria, de una configuración unitaria de espacio, forma y color?”¹¹¹. A lo largo de los cuatro artículos veremos como van Doesburg entiende la integración de los tres elementos.

Comienza van Doesburg su primer artículo mostrando los dos grupos opuestos entre sí tanto en lo ideológico como en las obras, que constituyen la arquitectura moderna holandesa: El WENDINGEN (en español cambio), radicado en Amsterdam, y el grupo de STIJL (el estilo), de la Haya. Los artistas del grupo Wendingen gustan, sobre todo, de la “decoración, del capricho individual y de las construcciones extravagantes e ilógicas. Sacrifican todo el efecto pintoresco y pictórico. Los arquitectos de este grupo, llamado “Escuela de Amsterdam”, están influenciados del expresionismo alemán. Estos arquitectos (Klerk, Kramer van der Mey) son experimentalistas puros, y su fantasía no reconoce límites. Sus construcciones están inspiradas en formas naturalistas o mecánicas. En Berbeu-sur-mer han construido villas en forma de barco, cabeza humana o tranvía”¹¹².

Se oponen al movimiento Wendingen, los arquitectos del grupo De Stijl que “han partido de una concepción constructiva y elemental, consecuencia inmediata del cubismo, único movimiento artístico apreciado por los pintores y arquitectos de la revista De Stijl”. A continuación van Doesburg relata las grandes críticas de la prensa tanto al movimiento Stijl como a él mismo. “La crítica de arte lanzó insultos calificando al movimiento (y principalmente a su fundador) como “la bancarrota completa de la civilización, del espíritu y de la estética”. La crítica coti-

diana encontraba que estos artistas éramos “asesinos de la tradición”, y los insultos se multiplicaban: “desorganización de los sentimientos humanos”, “degeneración y aberración, barbarismo, decadencia, crueldad, alienado, asesino”, etc, etc. A pesar de estos insultos... los arquitectos recibían encargos, y es comprensible que desarrollaran una concepción colectiva supra-individualista, puesto que el fin principal del movimiento era: liberar del dominio individualista, tanto a la arquitectura como a las artes con ella relacionadas”¹¹³.

Van Doesburg pasa a explicar como el origen y desarrollo de la arquitectura moderna holandesa está ligado a la evolución que seguía la pintura; y es observable que “siempre, en un periodo evolutivo, las diferentes artes se influncian y controlan reciprocamente”. Pone el ejemplo de como los cubistas, hacia 1910, “se interesaban mucho por la música y la arquitectura, y buscaban en las leyes de estas artes un cierto control para su pintura. En los movimientos más recientes, el neoplasticismo y elementarismo, hay un gran interés por el tecnicismo, la industria y la ciencia, la higiene; en pocas palabras: por la vida contemporánea. Este control recíproco tenía por fin purificar los medios propios a cada rama del arte”¹¹⁴.

A continuación describe cuál ha sido el proceso seguido por los componentes del grupo De Stijl que, en cierta manera, es un relato autobiográfico. “Los artistas de De Stijl –dice– han purificado los medios de expresión. Ellos han, digámoslo así, elementarizado sus medios y examinado los elementos primarios de cada arte. Para la pintura han exigido el color puro y plano; para la escultura, el volumen cúbico y para la arquitectura, los materiales correspondiendo a su función”. Al reducir la pintura a su elemento plástico principal: el color puro y plano, se la liberó de los convencionalismos. Fueron los pintores los que fundaron entonces la nueva estética y los arquitectos no tuvieron sino que seguir su ejemplo. “Van’t Hoff, Wils, Oud y Esteren, más o menos pasivos, obedecieron a la dictadura del neoplasticismo y del elementarismo. Reciprocamente, al suprimir las formas naturales, devenía la nueva pintura capaz de completar la arquitectura en evolución”¹¹⁵. Pero esto no significa que se tratara de decorar el edificio con murales pintados, sino tratarlo como si fuera una escultura abstracta, una obra de arte total.

Después de buscar el origen de la arquitectura del grupo De Stijl en su relación con la pintura, van Doesburg, en su segundo artículo, se centra en los problemas propios de la arquitectura holandesa: “Se puede afirmar que hoy, después de una lucha de más de diez años, dispone Holanda de una arquitectura independiente de los estilos pasados, que se desenvuelve lógicamente desde la casa particular,

pasando por los bloques de casas, hasta penetrar en las soluciones del urbanismo. La renovación de la arquitectura moderna en Holanda (esto es, el grupo De Stijl) se apoya esencialmente en el desarrollo de la técnica, la higiene, la economía, etc., que permitió la posibilidad de construir más lógica, elemental y puramente que en otros días”¹¹⁶.

A continuación van Doesburg expone los puntos principales de la arquitectura del grupo De Stijl. Nos permitimos recogerlos textualmente por su indudable interés y porque esta vez *Arquitectura* está a la altura de las mejores revistas europeas difundiendo un manifiesto de completa actualidad. Estos puntos son los siguientes:

- Oponiéndose a la “morfoplástica”, que pone la forma natural en el primer plano de la creación artística y que ha venido cultivándose en los últimos siglos, “los artistas del grupo De Stijl, proclamaron que toda creación humana, comprendida la arquitectura, *saldrá de los elementos puramente plásticos o constructivos*”. Como apuntan Nicolini, Accasto y Fraticelli, “el abstraccionismo objetivo de De Stijl no se contrapone simplemente a la teoría del arte como *representación de la naturaleza*, de origen renacentista. La fase histórica en la que opera el grupo se entiende calificada, por obra del cubismo, no ya por la representación de las formas naturales, sino por la representación de los elementos formales. La tarea que se propone De Stijl es pasar a la *representación de los elementos plásticos* (plano, línea, color)”¹¹⁷.
- “Gracias al cubismo (español de origen) los artistas del grupo De Stijl sentíanse apoyados para realizar las exigencias de la nueva pintura. La realización le correspondía a la arquitectura, en el sentido más amplio del concepto. La arquitectura, como síntesis de todas las artes plásticas; la arquitectura como creación del medio que corresponde al hombre moderno”.
- “Los artistas del grupo De Stijl construyeron en contra de la arquitectura escenográfica, y de la decorativa y monumental, en el sentido de colosal”.
- “El arquitecto innovador, dijo: “Basta de imitar estilos viejos; basta de tipos clásicos que sólo sirven para calcar y copiar indefinidamente los edificios”. En vez de esta repetición fastidiosa es necesario partir de los elementos arquitecturales. Nosotros hemos cambiado el mundo orgánico y natural por un mundo mecánico y artificial. Si nuestros antepasados se inspiraron en la naturaleza, nos inspiraremos en los elementos mecánicos del mundo moderno, producto de nuestro avance material y espiritual”.
- “La arquitectura del porvenir será la expresión más pura y la síntesis más completa de este avance. El hombre moderno *fabricará* conscientemente sus ciudades según tales exigencias materiales y espirituales. Creará él mismo su ambiente, un medio que corresponda a su libertad espiritual. Lo que le envuelva o rodee no podrá ser nunca ni rústico ni decorativo. Como quiera que la vida en las grandes ciudades se desarrollará constantemente, el medio del hombre moderno ha de ser transformable. Nuestra moderna sensibilidad es enemiga de la estética, de los materiales pesados, macizos, voluminosos, de los materiales “inmortales” y lujosos”.
- “La arquitectura nueva descansará esencialmente sobre el cálculo y la simplicidad. La compo-

sición espacial, proyectada en dos dimensiones por una sección horizontal (la planta) puede reemplazarse por un cálculo exacto de la construcción”.

- “El arquitecto moderno suprimirá, no sólo la repetición monótona de los tipos clásicos, sino que destruirá también la igualdad de las dos mitades: La simetría. En lugar de esta, exigirá equivalencias que mantengan el equilibrio entre esas mitades desiguales (partes que son diferentes en posición, medida, proporción, etc., por sus caracteres funcionales, o sea, por la misión que les incumbe). La arquitectura nueva no distinguirá entre fachada y espaldas, costado derecho e izquierdo. Contraria al frontalismo surgido de una concepción estética de la vida, la nueva arquitectura será muy rica por el desenvolvimiento plástico poliédrico en el ‘espacio-tiempo’”.
- “La línea recta, el plano, el cubo, que ya dominan desde hace una decena de años, son resultados de la construcción pura y lógica. La forma elemental y la geométrica de la nueva arquitectura es igualmente consecuencia de los materiales modernos. Hemos pasado la época de la ornamentación, y la arquitectura ya no es ni simbólica ni misteriosa. La nueva arquitectura no permite ni pide nada a la imaginación, ni a la ilusión; ella no es más que una realidad. La arquitectura moderna tiene por fin crear un máximo de expresión plástica sobre base lógica y práctica. En cuanto a materiales de construcción, los arquitectos modernos utilizan el hierro, el cemento armado, el vidrio, el caucho y demás materiales sin juntas, materiales *desnaturalizados* producidos por la técnica moderna. Tales materiales poseen un máximo de elasticidad y son al mismo tiempo densos y ligeros”.
- “En todas las realizaciones, la arquitectura se desenvuelve de los elementos de la construcción: Función, luz, plan, masa, tiempo, espacio, materiales, color, etc. Estos elementos son a la par elementos creadores”.
- “El problema de la arquitectura ha llegado a ser mucho más científico que artístico. La nueva arquitectura, en todas sus manipulaciones, es un sistema de organizar los *materiales según las diferentes funciones prácticas*. He aquí una definición bastante exacta para comprender la distancia entre la arquitectura de la Edad Media, del Renacimiento y de nuestros días”¹¹⁸.

Definidos los puntos de la arquitectura de De Stijl, van Doesburg dice que Holanda, al no contar con tradición arquitectónica, era terreno favorable para plantear a fondo los problemas de la nueva arquitectura. Hubo, como en todos los países, una importación de clasicismo italiano, pero desde finales del siglo XIX comenzaron algunos arquitectos a rechazar la imitación de los viejos estilos. Dos edificios importantes de Amsterdam, La Estación Central de Cuypers y la Bolsa de Berlage, son los resultados de esta liberación. Estos dos arquitectos son la transición hacia una arquitectura independiente, elemental y moderna.

Van Doesburg analiza la obra de Berlage del que dice que nunca supo desprenderse del excesivo afecto que profesaba a las arquitecturas románica y gótica

que están presentes en la mayoría de sus edificios. Por ello Berlage es simplemente un personaje de transición y no el origen de la arquitectura moderna. “Su obra teórica, lo mismo que su labor práctica se basaba en un concepto esencialmente clásico ... Los medios de la arquitectura se tornan en sus manos como símbolos de una metafísica vaga, medio religiosa y medio socialista. Para él se halla el ideal de la arquitectura moderna en el “templo”, no en los hangares, fábricas, grandes tiendas, ciudades, etc. Es muy comprensible que tal arquitectura, nacida de una tendencia romántica del antiguo monumentalismo, no pudiese ser fuente de una arquitectura elemental, lógica y constructiva, de una arquitectura *real*, en suma”¹¹⁹.

Las consecuencias de la obra de Berlage –que sólo supuso transición y no revolución– se manifiestan en las construcciones “caprichosas y especulaciones artísticas de los arquitectos Van der Mey, Cramer, Dudok, Blaauw, Weydeveld, etc., que tuvieron su sede en Amsterdam y un órgano que se llamó “Wendingen”. Los numerosos edificios construidos en Amsterdam, en Bergen, etc., son demostraciones de una arquitectura bizarra, sentimental y a veces grotesca, nacida de una ambición mucho más artística que constructiva”.

Frente a ellos y para llegar a un “estilo colectivo, los arquitectos del grupo opuesto al de la “escuela berlagesca” (Escuela de Amsterdam) suprimieron todos los caprichos individuales, todas las especulaciones estéticas. Ellos comprendieron que *la arquitectura debe nacer de la belleza constructiva*, no de la belleza óptica, como la pintura y la escultura. Supieron lanzar un medio de expresión universal, y gracias a ese medio se debe, precisamente, que los arquitectos jóvenes de la escuela De Stijl hayan hecho efectivo el problema de *standardización* según un “módulo” y finalmente, el *urbanismo*”¹²⁰.

En el tercer artículo van Doesburg trata del urbanismo moderno que para él es un concepto un tanto restrictivo y elemental porque lo reduce únicamente a un problema de tráfico: “El problema del urbanismo –dice– es un problema de circulación” como puede comprobarse en ciudades como Londres, París o Berlín, que “dentro de diez años llegarán a taponarse, a obstruirse, acarreado la catástrofe total de la ciudad”. Después critica el concepto de urbanismo planteado en términos de habitación: “El urbanismo, es decir, la construcción de casas en serie, no viene a ser más que un detalle del gran problema de reconstrucción de las ciudades, problema de magna complicación a causa de las viejas ideas que se tienen sobre la ciudad”¹²¹.

El nuevo concepto del urbanismo pasa por plantearse el problema de la función para llegar a una solución realmente moderna, acorde con el desarrollo de la vida

contemporánea. No es lo mismo, desde ese punto de vista, la ciudad antigua (función centralizada) que la ciudad moderna (función descentralizada). Se pregunta si es verdaderamente posible transformar una ciudad antigua en moderna con el sistema empleado por Hausmann en París trazando en la ciudad largos bulevares. Muchos arquitectos piensan que la solución pasa por adoptar renovaciones verdaderamente radicales, como el trazado de circulaciones elevadas y subterráneas, la construcción de ciudades en pirámides escalonadas, la separación de las circulaciones de vehículos y peatones. Una alternativa podría haber sido la construcción de rascacielos como en América, pero se ha comprobado que, desde el punto de vista de la circulación de vehículos, esa no ha sido la solución porque el tráfico en ciudades como Nueva York, Chicago o Boston no es mejor que el de Londres, París o Berlín.

La ciudad “moderna” de hoy no sirve. “La misma concepción que hará cambiar día por día nuestra arquitectura, cambiará también al urbanismo”. En los tiempos antiguos —dice van Doesburg poniendo como ejemplo Roma— las ciudades se construían “desde un punto de vista estético y religioso. ¿Que diferencia con la ciudad contemporánea! Para el hombre de hoy, la ciudad no es ya, como antiguamente, una especie de museo al aire libre, una exposición de edificios, esculturas u objetos preciosos. La vida silenciosa y contemplativa de otros días fue reemplazada por la velocidad, el ruido y el reclamo mecánico. La hermosa fachada fue destruída por los enormes y mecánicos anuncios luminosos”¹²².

En la actualidad hace falta que nuestra ciudad sea un “aparato práctico, una máquina de circulación múltiple y heterogénea y, por esto, nuestro punto de partida para las ciudades modernas tiene que apoyarse en la *función total de la vida*. En nuestras ciudades no convienen ya plazas hermosas, jardines abundantes, emplazamientos monumentales históricos a expensas de una circulación que, por la estrechez de las calles y todo género de obstáculos en cada esquina, es insuficiente. ¿Cuál es la solución para evitar la catástrofe producida por el exceso de circulación? ¿Cuál es la forma nueva de la ciudad que nos hace falta?” La solución no se vislumbra todavía. “El problema del urbanismo no se resolverá jamás a base de la arquitectura individual, ni siquiera a base de la normalización. La quintaesencia de este problema no se halla en una arquitectura más o menos económica, en las casas baratas, sino en la justa solución del tráfico descentralizado. Ha sido el industrial Ford quien ha comprendido mejor que muchos arquitectos el desarrollo de la vida moderna en relación con la circulación intensiva, cuando dijo: “La ciudad moderna es dispensada: hoy está en bancarrota, mañana dejará de existir”¹²³.

Para terminar su artículo describe las experiencias de van Eesteren y las suyas propias en busca de una solución. Van Eesteren por medio de análisis y cálculos estadísticos del crecimiento de la población y del tráfico; fruto de ello es su proyecto de extensión del centro de Berlín con una concepción verdaderamente lógica. En cuanto a sus investigaciones, habla de su proyecto de “cité-viaducte”, una ciudad en la que se suprime la antigua estructura radial de las calles, los centros antiguos y las plazas. Lo importante —dice van Doesburg— es “organizar muy bien las diferentes funciones de la ciudad (negocios, circulación, transportes, reclamos, diversiones, etc.). La ciudad llega a ser un complejo de todas las actividades humanas, *una máquina funcional*, donde todas esas actividades hallarán su expresión adecuada en construcciones elementales y lógicas”¹²⁴. En la “cité-viaducte”, la circulación será por debajo de los edificios y la función de trabajo estará separada de la de habitar y de la de reposo.

En el cuarto y último artículo de la serie, y para tener una visión completa del movimiento De Stijl, van Doesburg habla “sobre la arquitectura de interior, la colaboración de las artes que confluyen en ella y la belleza del nuevo estilo”¹²⁵. Concibe la nueva arquitectura como la integración de todas las “artes plásticas, a fin de llegar —sobre la base de equilibradas relaciones— a un estilo puro, elemental”. “Hace falta que la estructura del edificio sea subordinada. Únicamente con la colaboración de todas las artes plásticas e industriales se completa la arquitectura. Como en toda época de renovación y desarrollo de un estilo, el propósito no es otro que crear una *totalidad*. Cada elemento arquitectónico contribuye a crear un máximo de expresión plástica sobre una base general. Hace falta (como otras veces) que la arquitectura consiga la síntesis de la nueva concepción de la vida, es decir de todas nuestras necesidades prácticas y estéticas”¹²⁶. Para llegar a esa totalidad será necesario que todos los objetos usados en la arquitectura de los interiores (muebles, etc) se creen con el mismo espíritu.

De nuevo van Doesburg vuelve a referirse a la influencia del cubismo y del futurismo en la pintura, influencia que resulto favorable para la arquitectura “por la conquista de la superficie, por el color plano, por el espacio-plano y por el principio de las relaciones equilibradas”. A continuación hace una distinción entre lo falsamente monumental que consiste en pintar o representar algo sobre un muro sin la menor relación orgánica con él, que era lo que hacía la “arquitectura afeminada del pasado”; y lo propio de la “arquitectura viril del futuro” que es la “expresión plástica” obtenida “por relaciones profundamente estéticas”. Por eso “con el avance del

concepto de que “la idea” debe expresarse en la *forma* y la *forma* en el *medio*, el arte monumental percibe una modificación importante. El carácter ilustrativo o decorativo debe suprimirse, como estando en completa contradicción con su ser, que consiste en crear, sobre el plan constructivo, un espacio estético por medio de relaciones de colores”¹²⁷.

Ahora van Doesburg marca la diferencia de la arquitectura con la pintura: “La arquitectura ofrece una plástica constructiva: ella junta, engarza, opuestamente la pintura que desengarza. Una concordancia armónica no nace de una igualdad característica, sino *justamente de una posición* entre *esa relación complementaria de arquitectura y pintura* de formas plásticas y colores planos. Así encuentra su base el arte monumental puro. No sólo porque la pintura se opone a aquello que es móvil y cerrado, porque opone la limitación a la extensión, sino porque a la vez libera la plástica orgánica cerrada de su carácter inmutable, oponiendo el movimiento a la estabilidad. Este movimiento no es, naturalmente, ni óptico ni material; es estético, y por eso aquel movimiento que se expresa en pintura por medio de relaciones de color debe contrapesarse con un movimiento contrario. El carácter neutro de la plástica arquitectónica contribuye a ello”. Mediante la colaboración de pintura y arquitectura se llegará a un concepto de lo monumental puramente moderno: *colocar al hombre en (no frente a frente) el arte plástico y, con sólo este hecho, hacerle tomar parte en él*¹²⁸.

Van Doesburg pasa a destacar el papel esencial que el color tiene en la nueva arquitectura. La arquitectura contemporánea está dominada por la línea recta y el plano que, al no ser elementos ambiguos, exigen el color puro. “Gracias a él, las relaciones entre los diversos planos y el ritmo de las líneas y volúmenes que busca el arquitecto moderno consiguen *visibilidad*; por eso cabe decir que el color *completa* la arquitectura”. El empleo del color en la arquitectura no tenía mayor importancia ya que la necesidad de expresar volúmenes no se imponía fuera del conjunto. “Sólo cuando la construcción llega a ser más arquitectónica, es decir, un compuesto de volúmenes, formas, planos y colores, es cuando este último recobra su importancia”¹²⁹.

Si el color no se emplea con lógica ejerce una acción destructiva sobre la arquitectura. No se trata de ver de qué color pintamos un edificio ya terminado: “Pintura y color son cosas distintas. La pintura es un medio, el color es un fin, se puede recubrir un interior o una fachada con pintura azul, amarilla, verde, violeta o roja sin que por eso se trate de color, por muy abigarrado que resulte el conjunto.

Así como amontonar locales o habitaciones no es ejercer la arquitectura, tampoco el extender diversas tintas, unas junto a otras, atañe al problema del color. La misma diferencia esencial que se halla entre pintura y color, existe entre “distribución” y “composición”¹³⁰. Lo que se trata es de lograr la unidad perseguida. La unidad da una impresión neutra, porque en ella no domina ninguna forma individual y caprichosa, ni ningún color que capte nuestra mirada. Si los detalles u objetos específicos resaltan por sus colores o por sus formas, es que no hay unidad ni armonía. Si por el contrario, hay unidad, el espacio y los detalles son uno, conservando, sin embargo, cada color su fuerza propia.

Entre las fotografías con las que van Doesburg ilustra su artículo hay una del “Café Aubette” de Estrasburgo, donde, en colaboración con Hans Arp, realiza una síntesis de sus búsquedas. En este local da realidad a sus ideas de espacio y color a una escala más amplia. Otra de la fotografías es de la casa Schroeder de Rietveld.

Después de estas disertaciones teóricas sobre el color, van Doesburg trata de distinguir las tres tendencias de la Arquitectura en cuanto a su uso. Son:

1. Arquitectura decorativa.
2. Arquitectura constructiva (exclusivamente utilitaria).
3. Arquitectura creativa.

En la arquitectura decorativa el color es exclusivamente ornamental y no forma unidad orgánica con la Arquitectura ya que se utiliza para decorar sus superficies. El color es un elemento independiente que, “en vez de fortalecer la expresión arquitectónica, la enmascara y, en los casos extremos, la destruye (periodo barroco) ... El pintor decorador, o del arte aplicado, confunde la distribución de los colores (sea en forma de flores o en formas geométricas, según su gusto personal) con la “composición”, basada sobre leyes eternas de la plástica”¹³¹.

En la arquitectura constructiva o utilitaria, que se preocupa sólo de cubrir las necesidades materiales, “el color no tiene otro papel que el de acentuar preferentemente con una tinta neutra (gris-verde-pardo), el elemento que traba y unifica la Arquitectura, y el de proteger la madera, el hierro, etc., contra la humedad. De mo-



G. Rietveld: Casa Schroeder, 1924.

do que contribuye a recalcar el carácter constructivo o anatómico de la Arquitectura”. La arquitectura utilitaria no se preocupa más que del lado práctico de la vida, sin embargo “existe todavía otra necesidad que no es la puramente práctica, a saber: La necesidad espiritual”.

Cuando el arquitecto o el ingeniero se plantean las proporciones, o las relaciones de equilibrio, o como se comporta un muro en su relación con el espacio, sus intenciones ya no son exclusivamente constructivas, sino más bien plásticas; es el momento en que entra en juego la estética. “Expresar conscientemente las relaciones de tensión o de energías inmateriales es hacer obra plástica”. Es en este momento en el que se puede hablar de la arquitectura creativa. En ella el color es un “material expresivo, de valor equivalente al de cualquier otro material, como la piedra, el hierro, el vidrio, etc. De modo que el color no sirve sólo para orientar, es decir, para hacer visibles las distancias, la posición, la dirección de los volúmenes y los objetos, sino, más aún, para satisfacer el deseo de hacer visibles las relaciones mutuas entre los espacios, los objetos, entre la dirección y la posición, la medida y la dirección, etc. En el orden que se dé a estas proporciones es donde reside justamente la estética de la Arquitectura. Si se atiende, por lo tanto, a la armonía, se atiende al estilo. No es preciso entrar en más demostraciones: un equilibrio no puede ser atendido sino por la participación razonable del ingeniero, el arquitecto y el pintor”. Conseguido esto, la Arquitectura habrá pasado de su periodo puramente constructivo, durante el cual se ha depurado. Y ya no se contentará con enseñar su anatomía, porque habrá llegado a ser un arte indivisible y animado”¹³².

6.3. J.A. Brinkman y L.C. Van der Vlug: Fábrica van Nelle

En Marzo de 1932, *Arquitectura* publica un extenso reportaje gráfico de las fábricas Van Nelle de Rotterdam¹³³. En cinco páginas se presentan planos y once fotografías de los edificios donde queda de manifiesto la estructura de planta libre con pilastras fungiformes y cerramiento compuesto alternadamente por bandas horizontales de cristal con antepechos opacos. La composición horizontal quedaba rota por las torres verticales de ascensores y tuberías. La arquitectura de la Van Nelle, perfectamente determinada por la claridad del programa constructivo y productivo, trasciende a esa implicación funcional y se idealiza transformándose en uno de “los puntos principales de la arquitectura de nuestro siglo”¹³⁴.



J. A. Brinkman y L. C. van der Vlug:
Fábrica van Nelle, 1927.

Con la publicación de este extenso reportaje sobre la Van Nelle se reconoce la importancia de un edificio que suscita el comentario de Le Corbusier: “Las fachadas diáfanas del edificio, cristal brillante y metal gris, se elevan... contra el cielo... Todo está abierto hacia el exterior. Y esto es de gran importancia para todos aquellos que están trabajando, en los ocho pisos del *interior*... La fábrica de tabacos Van Nelle en Rotterdam,

una creación de la era moderna, ha eliminado todas las connotaciones anteriores de desesperanza de la palabra ‘proletario’. Y esta desviación del instinto egoísta de la propiedad hacia un sentimiento de aprecio por la acción colectiva conduce al más feliz de los resultados: el fenómeno de la participación personal en todas y cada una de las fases de la empresa humana”¹³⁵.

7. Conferencias en Madrid

Entre las actividades de la Residencia de Estudiantes, promovida por la Institución Libre de Enseñanza, estaban las conferencias organizadas por la *Sociedad de Cursos y Conferencias* que se dictaban en el salón de actos de la Residencia, obra de Carlos Arniches y Martín Domínguez. Por ese salón de actos desfilaron personalidades de relieve internacional y a sus conferencias asistió la intelectualidad de la época¹³⁶. Gracias a las gestiones de García Mercadal vinieron a Madrid a dictar conferencias: Le Corbusier, en 1928; Mendelsohn, en 1929; Theo van Doesburg y Gropius, en 1930. Se publicaron en *Arquitectura* las de Gropius (que leyó en castellano) y van Doesburg. No ocurrió lo mismo con las de Le Corbusier y Mendelsohn (la de Le Corbusier, sin embargo, se publicó en la *Revista de Occidente*, número 59; *Arquitectura* se limitó a anunciarla en el número de Marzo de 1928). Tampoco se publicaron en la Revista las de Marinetti en 1928, ni la de Edwin Lutyens en 1934. De Moreno Villa, a pesar de estar al frente de la Redacción de la revista, tampoco se publicaron sus dos conferencias dictadas en 1930; una de ellas llevaba un título sugerente: *Función contra forma, confort contra lujo*.

Volviendo a la conferencia de Le Corbusier extraña que la Revista no la publicase siendo que Mercadal formaba parte de la Redacción. En su lugar y con tal motivo –como se hizo constar expresamente– se reprodujeron algunos de sus textos en un extenso artículo de ocho páginas donde se presentaron sus conocidos cinco puntos de la nueva arquitectura¹³⁷:

- 1.– Soportes que sustituyen el muro de carga y liberaran la planta.
- 2.– Las azoteas-jardín (tejado plano usado como jardín).
- 3.– Planta libre que resulta de sustituir los muros de carga por pilares.
- 4.– Ventana apaisada y corrida.
- 5.– Estructura libre de la fachada.

Estos cinco puntos se difundieron por España y el mundo entero como las recetas de la nueva arquitectura y se repitieron por doquier –como vocablos del nuevo lenguaje– sin que se entendiera su significado. Comenzó así a formarse el “nuevo estilo” a partir de unos elementos que nacieron con una clara vocación funcional y antiestilística.

7.1. Theo van Doesburg: Espíritu fundamental de la arquitectura contemporánea

En Mayo de 1930, Theo van Doesburg viene a Madrid a dictar su conferencia en la Residencia de Estudiantes. Mercadal es el hombre clave de la operación gracias a la amistad personal que le une a él. “Es Mercadal el hombre que conoce antes que nadie la infatigable prédica del maestro holandés, quien toma personal contacto con él, quien le invita a España, quien promueve la publicación de sus artículos en aquellos tempranos años de la revista *Arquitectura*”¹³⁸.

Un año después de su visita a España, el 7 de marzo de 1931, muere van Doesburg en Davos (Suiza). La revista da la noticia de su muerte con una necrológica¹³⁹. El artículo recoge una breve biografía así como una relación de sus publicaciones, exposiciones, conferencias y obras de arquitectura y pintura. También publica una foto de van Doesburg de su visita a El Escorial en 1930.

La conferencia de Theo van Doesburg que publica la revista en Septiembre de 1930, lleva por título el *Espíritu fundamental de la arquitectura contemporánea*¹⁴⁰. Comienza su disertación diferenciando la arquitectura del arte puro. Para el pintor no existe punto de partida en su creación que es sobre todo individual y puramente estética. Al arquitecto sin embargo, “si es verdaderamente arquitecto, es decir, constructor en el más alto grado”, no le ocurre lo mismo que a el pintor, el escultor

o el poeta. Su “punto de partida es la tierra, la materia, la función humana, las necesidades materiales”. El caso del poeta y del arquitecto son los más opuestos entre sí, por eso examina las dos posiciones.

El poeta, “que es el creador más libre, el más independiente de la materia partiendo de la idea puramente poética, no tiene otro fin más que expresar su espíritu por medio de un lenguaje poético. Desde el principio su espíritu crea, es decir, transforma, inventa. Para encontrar lo que yo aquí llamo “lenguaje poético”, el poeta se ve obligado a transformar el lenguaje práctico y vulgar en lenguaje abstracto, llamado también poético, no tiene que vencer otra materia más que la palabra, materia que sin espesor, sin pesadez, sin medida. El poeta no puede partir más que de la idea poética para llegar a una creación pura”.

El arquitecto si “parte del espíritu de la arquitectura pura llegará, ciertamente, a una bella construcción especial, a una especie de escultura, pero nunca a una construcción funcional y utilitaria. Desde el principio el arquitecto se ve obligado a compartir su atención, y en lugar de partir como el poeta o el pintor, de una idea puramente plástica, debe tener en cuenta la naturaleza del suelo, los cambios de temperatura, el sol, la lluvia, en fin, todos esos elementos naturales que influyen en su creación arquitectónica. Se ve forzado por el cálculo, la medida y la aplicación práctica de materiales resistentes a vencer la repugnancia de la naturaleza”¹⁴¹.

No cabe duda que el artista también depende de la naturaleza, es decir, de la materia; el pintor, de la luz, del color, del trazado; el compositor del sonido, el poeta, de la palabra... pero “el color, el sonido, la palabra, etc no son materias crudas, sino materias “indirectas, desnaturalizadas” ya por la inteligencia humana. No hay duda ninguna de que la naturaleza es el enemigo del espíritu, y que el arte es la reproducción exacta de la vida y de su lucha para encontrar un equilibrio. Es bien cierto que el problema de la arquitectura es el mismo de la obtención de este equilibrio entre la naturaleza y el espíritu, a pesar de que el punto de partida es otro completamente distinto que el del pintor, el poeta o el escultor. Según una cierta categoría de ideas filosóficas, se puede decir que el espíritu representa la actividad, y la naturaleza, al contrario, la inercia. La vida humana en todas sus manifestaciones, ¿que es sino la lucha hacia un equilibrio constante, o mejor todavía, hacia el triunfo del espíritu sobre la materia? En esto se resume toda la tragedia humana, el contenido de todas las religiones, de todas las artes, de todas las acciones políticas o sociales”¹⁴².

Con parecidas palabras se expresaba Mondrian respecto a las ideas expuestas por van Doesburg: “En el futuro, la realización de la expresión figurativa pura en

la realidad tangible de nuestro ambiente sustituirá a la obra de arte. Más para alcanzar esto es necesaria una orientación hacia una representación universal y un alejamiento de la presión de la naturaleza. Entonces no necesitaremos ya ni cuadros ni estatuas, puesto que viviremos dentro de un arte realizado. El arte desaparecerá de la vida en la medida en que la vida misma ganará en equilibrio”¹⁴³.

A continuación van Doesburg hace una breve historia de las pretensiones de De Stijl que aspira a una arquitectura “antiestética, antilírica y antidecorativa” opuesta a las especulaciones artísticas del grupo Wendingen. La arquitectura –sigue diciendo– “no es de ningún modo un simple juego de la fantasía, *sino un sistema de organización de las funciones y los materiales*. Todas esas construcciones ilógicas y caprichosas inspiradas por un esteticismo a priori, son de una arquitectura detestable”. Van Doesburg se muestra partidario de suprimir la idea de “Arte” en arquitectura para que ella se desenvuelva con sus propios medios. La idea de Arte siempre lleva consigo una carga subjetiva, el “predominio del individualismo, la fantasía personal”. Si consideramos los edificios del pasado como los templos griegos o las catedrales góticas veremos que son el resultado de una concepción colectiva, de un espíritu universal. Ése es el nivel en el que debería situarse la arquitectura de nuestra época y de nuestro tiempo. Ese estilo colectivo es la unidad, es la armonía entre las artes, es la síntesis, es el verdadero clasicismo por la que hay que luchar.

Hay que desterrar los elementos, los motivos o las formas de los estilos antiguos para descubrir el nuevo espíritu de la arquitectura que vendrá de la consideración de los elementos primarios de la edificación: la función, la luz, el espacio, los materiales, la estructura.; “la arquitectura se funda sobre la síntesis” ... “Lo que nosotros queríamos excluir –sigue diciendo– era la forma más o menos artística, la forma impresionante; la forma, en una palabra. En lugar de buscar complicaciones de forma, el arquitecto moderno crea un equilibrio solamente por los medios propios de la técnica”¹⁴⁴.

Otra vez van Doesburg vuelve a detenerse en la consideración de ese nuevo espíritu de la arquitectura que es su naturaleza social, porque a ella le corresponde preparar el nuevo ambiente de nuestros días que es la rapidez el ritmo de vida. “Esta rapidez está expresada en la línea recta de nuestra nueva arquitectura, y lo que nosotros amamos como no se ha amado nunca, es la precisión. Todos los accesorios de nuestra comodidad, desde la simple cacerola hasta el magnífico automóvil, muestran esta nueva inteligencia, sinónima de la belleza moderna; pero decir que esta belleza del automóvil es sinónima de la belleza de una obra de arte, es el gran error

de nuestros días. Nuestra época ha desarrollado una belleza fuera de la belleza artística, y esta es la insignia de un nuevo estilo. Se me podría objetar si entonces la belleza de nuestro ambiente, con todos sus accesorios, no tiene nada que ver con la belleza de nuestro arte y yo respondería que no; porque la belleza de cuanto nos rodea es la belleza de la precisión, mientras que la belleza de nuestro arte, es decir, de nuestro arte puro, de nuestra pintura, poesía, etc., es la belleza del espíritu universal”¹⁴⁵.

Sin embargo, van Doesburg reconoce que el arte moderno también utiliza la precisión técnica; pero a pesar de ello, una silla de metal o una cacerola de aluminio no tienen ni pueden tener el mismo valor que un cuadro o un poema. “Son los arquitectos alemanes los que confunden estas dos cosas: *producción* y *creación*. Una silla es un producto de la técnica y, sin embargo, no puede nunca reemplazar a una obra de arte. La silla, aunque sea el resultado de muchas investigaciones serias, desde el punto de vista de la función, economía, materiales, forma, etc. puede gustarnos por su línea elegante, pero esta línea no llega a tocarnos profundamente, no nos emociona. Es bien comprensible que la belleza fuera del arte juega un gran papel en nuestra arquitectura. Una arquitectura puramente racional y utilitaria, por ejemplo, un rascacielos americano, un elevador, un hangar de aeroplano, tienen una excelente belleza salida de la inteligencia práctica, no tiene nada que ver con el arte. Es la belleza de la lógica, de la verdad, la que nos toca, y nadie confundirá la belleza de una simple armadura de hormigón armado con la belleza de una catedral”¹⁴⁶.

La catedral gótica, “maravilloso documento del espíritu humano, muestra una unidad, un conjunto, una armonía entre los más altos poderes humanos: la religión, las artes, la tecnicidad. La arquitectura moderna tiene que aspirar a esa misma “unidad plástica, a ese estilo universal que muestra un equilibrio perfecto entre las artes plásticas y la presión técnica”¹⁴⁷. Para empujar la arquitectura hacia este ideal, van Doesburg narra en la conferencia sus experiencias tendentes a unificar las artes de acuerdo con la arquitectura. Aunque la arquitectura no sea arte puro, puede reunir las artes de manera que venga a ser la síntesis plástica y técnica.

En este punto, ya desarrolladas las ideas de van Doesburg, volvemos a la frase anteriormente señalada: “Son los arquitectos alemanes los que confunden estas dos cosas: *producción* y *creación*”. Con estas palabras pone de relieve que, aunque el arte moderno también utilice la técnica, un objeto utilitario como una silla de metal o una cacerola de aluminio no pueden tener el mismo valor que un cuadro

o un poema. Más adelante cita sus cursos en la Bauhaus en los años 1921-23 donde intenta corregir este tema. Mucho se ha hablado de la influencia que van Doesburg tuvo en el cambio de orientación pedagógica de la Bauhaus. Algunos como Walter Dexel hacen incapié en el hecho de que “el cambio fundamental que se operó allí en los años 1922-1923 habría sido inconcebible sin la influencia de van Doesburg”¹⁴⁸. Sin embargo Gropius no es de esa opinión: “La influencia de van Doesburg está absolutamente sobrevalorada ... Indudablemente, van Doesburg ejerció alguna influencia, pero, en mi opinión, en un campo que era relativamente pequeño y limitado con respecto al objetivo general de la Bauhaus ... se limitaba al terreno de la pintura y de la teoría arquitectónica”¹⁴⁹. Tomás Maldonado apoya la opinión de Gropius al decir que “el formalismo artístico de van Doesburg y su tendencia a considerar todos los problemas como problemas fundamentalmente formales, como documentan sus escritos, han demostrado su irrelevancia a lo largo de los últimos cuarenta años”¹⁵⁰.

Como último tema de la conferencia, van Doesburg trata del urbanismo y expone las ideas que anteriormente comentamos y que no vamos a repetir¹⁵¹. En esta ocasión encuadra dentro de este tema los progresos de la técnica estructural por ser de gran trascendencia para el futuro de la ciudad moderna. El antiguo método de construir (amontonamiento de piedras y de ladrillos unos sobre otros) ha sido reemplazado por el empleo del hormigón que ha hecho posible que la estructura cada vez sea más independiente de los muros. La construcción de la ciudad futura puede aprovechar el desarrollo técnico, y plantea como un avance en este sentido su “ciudad de la circulación”, compuesta por enormes bloques de plantas elevadas que dejan libre el terreno. La estructura es exterior al edificio por lo que la carga queda transferida fuera de él. La ciudad así concebida viene a ser, en toda su extensión, como una gran plaza libre que facilita la circulación y en la que los pilares de los edificios forman una unidad orgánica con ella.

7.2. Walter Gropius: La arquitectura funcional

La conferencia que dictó Walter Gropius en la Residencia de Estudiantes la publicó *Arquitectura* en Febrero de 1931¹⁵². La leyó en castellano y llevaba por título *Arquitectura funcional*. A esta conferencia alude Bernardo Giner de los Ríos: “Walter Gropius, en su conferencia en la residencia en 1930, explicando que era lo *funcional*, ponía como ejemplo aquel edificio (de Aguirre y Domínguez) y decía que



W. Gropius: Ilustraciones de su conferencia en Madrid, 1930.

las nuevas formas nacen de la esencia de la obra arquitectónica, de la *función* que la misma ha de cumplir”¹⁵³. Este es el segundo artículo de Gropius que publica la Revista en 1931, el otro ya hemos tenido ocasión de comentarlo.

En su disertación Gropius advierte que las ideas que va a desarrollar forman parte de sus enseñanzas en la Bauhaus. Recuerda que en el periodo histórico que acababa de terminar la Arquitectura había caído en una concepción estético-decorativa, cuyo fin era el empleo de motivos y ornamentos que recubrían los edificios sin relación alguna con su estructura interna; se llegó así a una ostentación de formas ornamentales muertas. En esta decadencia la arquitectura perdió su relación con los progresos técnicos y con los nuevos materiales. El arquitecto, el artista, permaneció estancado en un eclecticismo académico y, prisionero de convencionalismos, perdió el sentido de la estructuración de los edificios y de las cosas. Esta decadencia parece haber llegado a su fin. Un nuevo sentido esencial de la arquitectura se ha desarrollado simultáneamente en todos los países civilizados. Consecuencia de este nuevo concepto y de sus medios técnicos ha sido una “forma arquitectónica nueva, que no encuentra ya en sí misma su razón de ser, sino que nace de la esencia de la obra arquitectónica, de la función que la misma ha de cumplir. De aquí la expresión de “arquitectura funcional”¹⁵⁴.

A continuación Gropius desarrolla esta idea exponiendo el conocido principio de que “la esencia de una obra arquitectónica determina su técnica, y esta, a su vez, su forma”. Según esta idea si se quiere construir algo de manera que funcione —un mueble, una casa— primeramente se investiga su esencia.

Hacemos notar que para Gropius esencia y función vienen a ser lo mismo como queda claro cuando dice: “La investigación de la función o la esencia de una obra arquitectónica se halla tan ligada a los límites de la mecánica, la óptica y la acústica como a las leyes de la proporción”. Para él la proporción atañe al mundo espiritual, y la materia y la construcción son sus portadores, por medio de los cuales se manifiesta el genio de su creador. “La proporción va ligada a la función de la obra arquitectónica testimonio de su esencia, y es lo que le da el ritmo y su vida espiritual propia por encima de su valor utilitario”.

En el nuevo concepto de la arquitectura se rechaza lo individual. Lo que caracteriza a nuestra época es la voluntad de alcanzar una imagen unitaria del mundo, lo que supone “el anhelo de libertar los valores espirituales de su limitación individual y exaltarlos a la validez objetiva”. La arquitectura moderna prima lo objetivo sobre lo personal y lo nacional. La “unificación del carácter constructivo, favorecida por las comunicaciones mundiales y la técnica, llevada más allá de las limitaciones naturales de pueblos e individuos, se está abriendo paso. La arquitectura es siempre nacional, es también siempre individual; pero de los tres círculos concéntricos –Individuo, Nación, Humanidad– contiene el último y mayor a los otros dos”¹⁵⁵.

Gropius hace la analogía del lenguaje de las formas con el de las palabras. “Los elementos de las formas y de los colores equivalen a sonidos de un idioma, y sus leyes constructivas a la gramática del mismo”. También en la música ocurre lo mismo. El músico que quiere expresar una idea musical necesita, además del instrumento, el conocimiento del contrapunto, de la teoría normativa de la arquitectura de los sonidos, porque sin su dominio, la idea permanece en el caos. Esto es así porque “la libertad de la creación no reposa en la infinidad de los medios expresivos y formales, sino en una libre movilidad dentro de su estricta limitación normativa”. Por eso igual que el literato, en su labor creadora, domina la gramática y el músico la teoría de los sonidos, el arquitecto, para poder crear, debería conocer la teoría de la construcción. Sin embargo tiene que hallarla y es la Academia, cuya misión hubiera sido cultivarla y desarrollarla, la culpable porque perdió el contacto con la realidad. “Tal teoría no es en modo alguno una receta para producir obras de arte, sino el medio objetivo más importante para el trabajo colectivo de estructuración. Prepara la base común sobre la cual una multiplicidad de individualidades pueda luego crear en colaboración una obra unitaria más alta. No es la obra del individuo aislado, sino de muchas generaciones”¹⁵⁶.

Para explicar estas ideas Gropius pone el ejemplo de los colores. “Lo que da su sentido a las formas y a los colores es su relación con nuestro íntimo ser humano. Aislados o en relación unas con otras son medios expresivos de emociones diversas y de distintos movimientos anímicos”. El rojo, por ejemplo, provoca sensaciones muy diferentes al azul o al amarillo; también las formas redondeadas se expresan de distinta manera que las agudas o las quebradas. Estos elementos “son los sonidos con los cuales se construye la gramática de la forma y sus reglas de ritmo, de la proporción, del claroscuro, del equilibrio y del espacio, lleno o vacío. Tanto los sonidos como la gramática pueden aprenderse; pero lo más importante, la vida orgánica de la obra creada, procede de la potencia creadora original del individuo que busca y crea, dentro de aquellas normas objetivas, sus medios privativos de composición. Esta brújula viva será siempre lo decisivo y esencial. Pues el anhelo de exactitud y de unidad entraña el peligro, para los débiles, de eliminar el orden animado. El espíritu muere ahogado por lo mecanicista y por el número (su expresión) cuando no es alimentado continuamente por las fuentes de lo inconsciente”¹⁵⁷.

Los enemigos de la nueva arquitectura afirman que esta es un pecado contra la tradición. “Olvidan que la máquina ha traído consigo al mundo medios de producción totalmente nuevos. La forma, tan distinta, de las nuevas construcciones ha nacido tan lógicamente como de los carruajes antiguos la del automóvil, o de las estufas los radiadores”. Citada la tradición, Gropius explica su verdadero sentido y su relación, aparentemente opuesta, con lo radical: “La idea de la *tradición*, derivada de la palabra latina *tradere*, que significa *dar al siguiente o llevar más lejos*, no es de ninguna manera hostil o contraria a la idea de lo *radical*, palabra que significa lo que sale de la raíz. Es fácilmente posible que un hombre obre al mismo tiempo radicalmente y tradicionalmente. El miedo a lo nuevo —por el solo hecho de serlo— es un pecado contra la vida; al mismo tiempo, el aceptar el pasado sin crítica alguna y sin someterlo a una revisión, significa estancamiento. Si esto fuese tradición, viviríamos todavía hoy en cuevas de tierra. La tradición, para nosotros, posee sentido y valor solamente cuando usamos las experiencias de nuestros antecesores con viva inteligencia y cuando añadimos nuevas experiencias a las ya conocidas. Esto lo hará de manera óptima quien penetre el problema radicalmente, es decir, sin superficialidades”¹⁵⁸.

“De esta manera —continúa Gropius— subrayamos en lo tradicional lo que tiene un valor general: el *standard*, que satisface a muchos, significando una cosa: que posee máximas y óptimas cualidades”. Explica someramente el concepto de

estandard: “Si se ha aclarado la función de una cosa y se ha perfeccionado lo más posible su ejecución, esa cosa llega a ser estandard de valor tradicional y que nadie puede destruir. El estandard no es una invención de nuestra época racionalista, sino que significa siempre el punto más alto de una cultura, la elección de lo óptimo, la purificación de lo esencial y la superación de lo individual”¹⁵⁹. El estandard implica sencillez y uniformidad y por eso repercute en lo económico. Para aclarar esto pone como ejemplo la vista de una ciudad del Cáucaso con volúmenes claros, sencillos y uniformes.

Ahora Gropius pasa a hablar de un concepto afín: la *racionalización* que procede de la palabra “latina *ratio*, que es, en un sentido más avanzado, *razón*. Quiere, pues, decir: obrar conforme a la razón”. La idea de racionalización se aplica cada vez más a todos los aspectos de la vida de la sociedad y del individuo, e implica un cambio en la mentalidad de todos en favor de la colectividad y en contra de los intereses particulares. Muchos confunden la idea de *racionalización* con la de *rentabilidad*, “que aspira al mismo fin, es decir, a una máxima economía, pero no con respecto a una unidad total, sino a la persona o empresa particular. A pesar de toda su importancia, la economía nunca puede ser un fin egoísta, sino solamente un medio para otros fines. Cada racionalización tiene sentido solamente cuando enriquece la vida, es decir, cuando no desdeña las demandas elementales y biológicas”¹⁶⁰.

Para terminar Gropius insiste en la idea antes apuntada. La Arquitectura no se contenta solo con satisfacer necesidades materiales: debe mirar sobre todo a necesidades del espíritu, de orden más elevado, que “piden un ambiente armónico, sonidos definidos y proporciones claras, que hacen percibir el espacio como cosa viviente. Todo esto se encuentra comprendido en el concepto de “función” del que ya hemos hablado. La racionalización no es, por consiguiente, una ordenación puramente mecánica. No debemos olvidar de ninguna manera que además de la “ratio” existe *una finalidad creadora*. La economía como único fin, y tal como lo concebimos hoy día, es un *gran peligro*. La crisis que sufre actualmente el mundo civilizado no es quizá otra cosa que una venganza del espíritu encadenado”.

NOTAS

- ¹ TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Arquitectura contemporánea*, (1980), p. 272.
- ² BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, op. cit. p. 535.
- ³ TAUT, Bruno, *Ein Wohn Haus* (Una vivienda), Kosmos Hans Bücher, Franckhsche Verlagshandlung, W, Keller, Stuttgart, 1927. Recogido en *Arquitectura* en Mayo de 1927.
- ⁴ HILBERSEIMER, Ludwig. *La nueva arquitectura internacional*, Stuttgart, Verlag Julius Hoffman, 1926. *Arquitectura*, Septiembre de 1927.
- ⁵ LE CORBUSIER. *Urbanisme*, Paris, G. Gres et C. Editor (30 francos), 1925. *Arquitectura*, Diciembre de 1927.
- ⁶ ROTH, Alfred. *Zwei wohnhauser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret* (Dos viviendas), Stuttgart, Ed Akad, 1927. *Arquitectura*, Enero de 1928.
- ⁷ TAUT, Bruno. *Modern Architecture*, London, The Studio Limited, 1930. (30 s.). *Arquitectura*, Diciembre de 1930.
- ⁸ SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'Arquitettura Funcionale*. Editor Hoepli. Milán, 1932. *Arquitectura*, 1935.
- ⁹ Algunos de estos libros son: PLATZ, G.A. *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlín 1927. MEYER, P, *Moderne Architektur und Tradition*, Zurich, 1928. HITCHCOCK, H.R. Jr., *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration*, Nueva York, 1929. HITCHCOCK, H.R y Johnson, P., *The International Style, Architecture since 1922*, Nueva York, 1932. TAUT, B., El libro de PEVSNER, N. *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*, apareció en Londres en 1936 cuando ya no se publicaba la revista.
- ¹⁰ Conversación con García Mercadal”, Q, n° 41, Enero de 1981, p. 8.
- ¹¹ Este artículo de ARCHITECTURE VIVANTE, lo reproduce *Arquitectura* en Enero de 1926, p. 35.
- ¹² CURTIS, William, *La Arquitectura Moderna*, p. 237. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1986.
- ¹³ REDACCION, LA, “Concurso para el Palacio de la Sociedad de Naciones”, *Arquitectura*, Agosto de 1927, p. 289.
- ¹⁴ CURTIS, William. *Le Corbusier: Ideas y Formas*, p. 85. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1987.
- ¹⁵ REDACCION, LA, op. cit., p. 289.
- ¹⁶ CURTIS, William, op. cit. p. 87.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 86.
- ¹⁸ REDACCION, LA. “Concurso internacional para el Palacio de los Soviets en Moscú”, *Arquitectura*, Marzo de 1932, p. 95.
- ¹⁹ CURTIS, William. *Le Corbusier...*, op cit. p. 91.
- ²⁰ TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco. *Arquitectura Contemporánea*, op. cit. p. 220.
- ²¹ REDACCION, LA, op. cit., p. 95.

- ²² REDACCION, LA. “Discusión por Rusia con motivo del Palacio para los Soviets”, *Arquitectura*, Noviembre-Diciembre de 1932, p. 362.
- ²³ SCHMIDT, Hans, “La Unión Soviética y la Construcción Moderna”, *Arquitectura*, Noviembre-Diciembre de 1932, p. 362.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 362.
- ²⁵ Tomado de BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, op. cit. p. 588.
- ²⁶ *Ibidem*, pp. 589-590.
- ²⁷ CURTIS, William, *La Arquitectura Moderna*, op. cit. p. 217.
- ²⁸ SCHMIDT, Hans, op.cit., pp. 362-363.
- ²⁹ CURTIS, William, *La Arquitectura Moderna*, op. cit. p. 217.
- ³⁰ TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Arquitectura contemporánea*, op. cit. p. 218.
- ³¹ SCHMIDT, Hans, op. cit., p. 363.
- ³² Asistieron a esa reunión de La Sarraz: Paul Artaria, Petrus Berlage, Victor Bourgeois, Pierre Chareau, Josef Frank, Gabriel Guévrékian, Max Ernst Haefeli, Hugo Häring, Arnold Hoechel, Huib Hoste, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, André Lurçat, Gino Maggioni, Erns May, Fernando García Mercadal, Hannes Meyer, Werner Moser, Gerrit T. Rietveld, Alberto Sartoris, Hans Schmidt, Mart Stam, Rudolf Steiger, Henri Robert von der Mühl y Juan de Zavala. No asistieron y estaban invitados Gropius, Mies, Mendelsohn, El Lissitsky, Perret, Garner, Loos y Mosser. Además de los arquitectos citados asistieron políticos, industriales y críticos como Henry Frugès, Jean Michelin, Gabriel Voisin y Elie Faure. El elenco de asistentes está tomado de SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, op. cit. p. 152 y TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Arquitectura Contemporánea*, op. cit. p. 305.
- ³³ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Mesa redonda con...”, op. cit., p. 41.
- ³⁴ SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, op. cit. p. 153.
- ³⁵ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Congreso preparatorio internacional de Arquitectura Moderna en el Castillo de La Sarraz, del 25 al 29 de Junio de 1928”, *Arquitectura*, Agosto de 1928, p. 266.
- ³⁶ Véanse: *El Sol*, 23 de Agosto de 1928. *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, n. 277, 15 de Junio de 1928, p. 3. *La Construcción Moderna*, t. 26, 1928, pp. 260-261.
- ³⁷ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Mesa redonda con...”, op. cit. pp. 40-41.
- ³⁸ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Preparación del Segundo Congreso Internacional de Arquitectura Moderna”, *Arquitectura*, Marzo de 1929, pp. 108-111. Se recogen las bases del Concurso que convoca Mercadal y los acuerdos que tomaron los delegados del CIRPAC en la reunión de Basilea donde acordaron la convocatoria del CIAM de Frankfurt. Estos acuerdos están redactados en francés. En esta ocasión los delegados por España fueron Luis Vallejo y José Manuel Aizpurua, como consta en el Acta que recoge *Arquitectura*.
- ³⁹ “Estatutos de la Asociación “Los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna”, *Arquitectura*, Diciembre de 1929, p. 436.
- ⁴⁰ REDACCION LA, “Reseña al libro de VERLAG ENGLERT & SCHOSSER. *Die Wohnung für das existensminimum*, Frankfurt am Main, 1930”, *Arquitectura*, Marzo de 1930.
- ⁴¹ Véase “Noticias”, *Arquitectura*, Febrero de 1930. Asistieron a esa reunión: Le Corbusier, Victor Bour-

geois, Hans Schmidt, Mart Stam y Giedion que hizo de Secretario. Excusaron su asistencia Ernst May y Walter Gropius.

- ⁴² GIEDION, Sigfried, “Informe de la Comisión encargada de la preparación del Congreso de Bruselas (III CIAM, 1930)”, *Arquitectura*, Junio de 1930, p. 186.
- ⁴³ GROPIUS, Walter, “¿Casa baja, casa mediana, casa alta? Informe presentado al III CIAM, celebrado en Bruselas en noviembre de 1930”, *Arquitectura*, Marzo de 1931, pp. 75 a 109.
- ⁴⁴ REDACCION, LA, “Reseña del libro publicado por C.I.R.P.A.C., *Rationelle Bebauungsweisen*, Frankfurt am. Main. Ed. Englert und Schlosser, 1931. Contiene 56 planos y 210 págs”, *Arquitectura*, Noviembre de 1931, p. 392.
- ⁴⁵ Véase “Revistas: *Rasegna di Architettura*, n. 9. *Arquitectura*, Noviembre de 1933.
- ⁴⁶ TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Arquitectura Contemporánea*, op. cit. p. 247.
- ⁴⁷ GROPIUS, WALTER, “¿Casa baja, casa mediana, casa alta?”, *Arquitectura*, Marzo de 1931, p. 75.
- ⁴⁸ *Ibíd.*, p. 76.
- ⁴⁹ *Ibíd.*, p. 86.
- ⁵⁰ *Ibíd.*, p. 87.
- ⁵¹ *Ibíd.*, p. 109.
- ⁵² BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, op. cit., p. 532.
- ⁵³ MORENO VILLA, José, “La pequeña vivienda en la Exposición “Heim und Technik”, de Munich 1928”, *Arquitectura*, Diciembre de 1928, pp. 394-397.
- ⁵⁴ GARCIA MERCADAL, Fernando, “La Exposición de la vivienda en Stuttgart”, *Arquitectura*, Agosto de 1927, pp. 295-298. Anteriormente Mercadal a través de *Arquitectura* había cursado una invitación a los arquitectos españoles para que acudieran a dicha Exposición: GARCIA MERCADAL, Fernando, “Invitación a la 5 Werkbund Ausstellung de Stuttgart, 1927”, *Arquitectura*, Mayo de 1927, p. 200.
- ⁵⁵ MUÑOZ, María Teresa, “Viena, cinco años después. El Weissenhof Siedlung de 1927 y el Werkbund Siedlung de 1932”, *Arquitectura*, nn. 278-279, Mayo-Agosto de 1989, p. 43.
- ⁵⁶ LINDER, Paul, “La Exposición “Werkbund Ausstellung” en Stuttgart”, *Arquitectura*, Noviembre de 1927, p. 383.
- ⁵⁷ MUÑOZ, María Teresa, op. cit. p. 45.
- ⁵⁸ LINDER, Paul, “La Exposición “Werkbund Ausstellung”...”, op. cit, pp. 383-384.
- ⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 386-387.
- ⁶⁰ *Ibíd.*, p. 388.
- ⁶¹ *Ibíd.*, p. 388.
- ⁶² *Ibíd.*, p. 390.
- ⁶³ *Ibíd.*, p. 390.
- ⁶⁴ *Ibíd.*, pp. 391-392.
- ⁶⁵ *Ibíd.*, p. 392.

- ⁶⁶ *Ibidem*, p. 394.
- ⁶⁷ *Ibidem*, p. 395.
- ⁶⁸ BENEVOLO, Leonardo, op. cit. p. 530.
- ⁶⁹ LINDER, Paul, “La Exposición berlinesa de la construcción, 1931”, *Arquitectura*, Septiembre de 1931, pp. 287-295.
- ⁷⁰ *Ibidem*, p. 292.
- ⁷¹ KISCH, LOCWITSCH, NEUZIL, “Ideas al Proyecto ‘El mejor Berlín’, presentado en la Exposición de Urbanización y Construcción celebrado en Berlín el año corriente”, *Arquitectura*, Octubre de 1931, pp. 342-351.
- ⁷² “Acta de la Sesión” *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, año XI, n° 241, 15.1.1927. Véase también *Arquitectura*, Enero de 1927, p.1.
- ⁷³ Véase LINDER, Paul, “Walter Gropius”, *Arquitectura*, Agosto de 1930, p. 245. Linder refiriéndose a la fábrica Fagus y al edificio del Chicago Tribune de Gropius dice que: “para nosotros, alumnos de la Bauhaus, fueron a un tiempo revelación y programa”.
- ⁷⁴ LINDER, Paul, “Acerca de la plástica en arquitectura. Obras de Georg Kolbe”, *Arquitectura*, Marzo de 1933, pp. 80-84.
- ⁷⁵ LINDER Paul, “El nuevo Bauhaus en Dessau”, *Arquitectura*, Marzo de 1927, pp. 110-112.
- ⁷⁶ *Ibidem*, p. 111.
- ⁷⁷ TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Arquitectura Contemporánea*, op. cit. p. 149.
- ⁷⁸ LINDER, Paul, op. cit, p. 112.
- ⁷⁹ LINDER, Paul, “Walter Gropius”, *Arquitectura*, Agosto de 1930, pp. 245-254.
- ⁸⁰ *Ibidem*, p. 245.
- ⁸¹ *Ibidem*, p. 245.
- ⁸² *Ibidem*, p. 245.
- ⁸³ *Ibidem*, p. 247.
- ⁸⁴ *Ibidem*, p. 248.
- ⁸⁵ LINDER, Paul, “Arquitectos, pensad y construid con sentido social”, *Arquitectura*, Enero de 1929, pp. 12-21.
- ⁸⁶ *Ibidem*, p. 12.
- ⁸⁷ *Ibidem*, p. 13.
- ⁸⁸ BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura*, op. cit. p. 607.
- ⁸⁹ BEHRENDT, Walter Curt, “La victoria del nuevo estilo”, *Arquitectura*, Junio de 1928, pp.189-190.
- ⁹⁰ *Ibidem*, p. 187.
- ⁹¹ *Ibidem*, pp. 187-188.
- ⁹² *Ibidem*, p. 190.
- ⁹³ *Ibidem*, p. 189.

- ⁹⁴ BEHRENDT, Walter Curt, “La victoria del nuevo estilo”, *Arquitectura*, Agosto de 1928, p. 270.
- ⁹⁵ *Ibidem*, p. 270.
- ⁹⁶ BEHRENDT, Walter Curt, “La victoria del nuevo estilo”, *Arquitectura*, Septiembre de 1928, p. 296.
- ⁹⁷ *Ibidem*, p. 296.
- ⁹⁸ *Ibidem*, p. 296.
- ⁹⁹ No deja de sorprendernos que en el número 288 de *Arquitectura* de Agosto de 1991, pp. 68-80, se publique un artículo de Adolf Bhne sobre esta escuela, traducido de una reimpresión especialmente para la ocasión por Cecilia Rojo, cuando se podía haber reproducido, sin ningún coste adicional, el mismo artículo y casi con las mismas ilustraciones del que se publicó en Agosto de 1928, pp. 254-263.
- ¹⁰⁰ BEHNE, Adolf; MEYER, Hannes, “La Escuela de la Asociación General de Obreros Alemanes en Bernau”, *Arquitectura*, Agosto de 1928, p. 254. (Comentario de la Redacción).
- ¹⁰¹ *Ibidem*, p. 257.
- ¹⁰² MEYER, Hannes, Hannes Meyer Architekt 1889-1954, citado en “El nuevo mundo”, *Arquitectura*, Agosto de 1991, p. 55.
- ¹⁰³ BEHNE, Adolf; MEYER, Hannes, “La Escuela de la Asociación...”, op. cit. p. 257.
- ¹⁰⁴ TAFURI, Manfredo, *Arquitectura Contemporánea*, op. cit., p. 173.
- ¹⁰⁵ GIEDION, Siegfried, “El arquitecto Marcel Breuer”, *Arquitectura*, Marzo de 1932, p. 82.
- ¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 87.
- ¹⁰⁷ LURÇAT, André, “La arquitectura en Francia”, *Arquitectura*, Marzo de 1929, p. 101.
- ¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 101.
- ¹⁰⁹ Véase TAFURI, Manfredo, *Arquitectura Contemporánea*, op. cit., p. 126.
- ¹¹⁰ MALDONADO, Tomás, “Otra vez la Bauhaus. Textos, cartas, respuestas, comentarios”, en AAVV, *Bauhaus*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971, p. 183. Este comentario sobre van Doesburg pertenece a la carta que Gropius envía a Tomás Maldonado con fecha 22 de Octubre de 1963.
- ¹¹¹ Crítica de Vilmos Huszar “Das Staatliche Bauhaus in Weimar” citada en WICK, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 1986, p. 38.
- ¹¹² DOESBURG, Theo van, “La actividad de la arquitectura moderna holandesa”, *Arquitectura*, Abril de 1927, p. 143.
- ¹¹³ *Ibidem*, pp 146-147.
- ¹¹⁴ *Ibidem*, p. 148.
- ¹¹⁵ *Ibidem*, p. 148.
- ¹¹⁶ DOESBURG, Theo van, “La actividad de la arquitectura moderna holandesa”, *Arquitectura*, Junio de 1927, p. 213.
- ¹¹⁷ NICOLINI, Renato, ACCASTO, Gianni y FRATICELLI, Vanna, “La Bauhaus en la arquitectura europea: De Stijl, Constructivismo, Bauhaus” en AAVV, *Bauhaus*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971, p. 66.
- ¹¹⁸ DOESBURG, Theo van, “La actividad de...”, *Arquitectura*, Junio de 1927, pp. 216-218.

- ¹¹⁹ *Ibidem*, p. 218.
- ¹²⁰ *Ibidem*, p. 220.
- ¹²¹ DOESBURG, Theo van, “La actividad de la arquitectura moderna en Holanda”, *Arquitectura*, Enero de 1928, p. 16.
- ¹²² *Ibidem*, pp. 18-19.
- ¹²³ *Ibidem*, p. 20.
- ¹²⁴ *Ibidem*, p. 21.
- ¹²⁵ *Ibidem*, p. 21. Así aparece anunciado en este tercer artículo el tema que desarrollará en el cuarto que ahora comentamos.
- ¹²⁶ DOESBURG, Theo van, “La actividad de la arquitectura moderna en Holanda”, *Arquitectura*, Julio de 1928, p. 220.
- ¹²⁷ *Ibidem*, p. 221.
- ¹²⁸ *Ibidem*, p. 221.
- ¹²⁹ *Ibidem*, p. 222.
- ¹³⁰ *Ibidem*, p. 222.
- ¹³¹ *Ibidem*, p. 223.
- ¹³² *Ibidem*, p. 225.
- ¹³³ BRINKMAN, J.A., VAN DER VLUGT, L.C., “Fábricas Van Nelle en Rotterdam”, *Arquitectura*, Marzo de 1932, pp. 77-82.
- ¹³⁴
- ¹³⁵ CORBUSIER, Le, citado por CURTIS, William J.R., *La Arquitectura Moderna*, op. cit. p. 177.
- ¹³⁶ Véase GINER DE LOS RIOS, Bernardo, *Cincuenta años de arquitectura española*, op. cit. p. 88. Entre los conferenciantes cita, entre otros, a Unamuno, Cossío, Ortega y Gasset, Valle Inclán, García Morente, Salinas, Paul Claudel, Alfonso Reyes, H. G. Wells, Paul Valery, H. Bergson...
- ¹³⁷ Véase CORBUSIER, Le, “Cinco puntos sobre una nueva arquitectura”, *Arquitectura*, Marzo de 1928, pp. 78-85. Se tomaron textos de ROTH, Alfred, *De Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, Stuttgart, 1927 y de la revista *L'Architecture Vivante*, Otoño de 1927.
- ¹³⁸ FULLAONDO, Juan Daniel, *Fernando García Mercadal* (1984) p.13.
- ¹³⁹ REDACCION, LA, “Theo van Doesburg”, *Arquitectura*, Abril de 1931, p.145.
- ¹⁴⁰ DOESBURG, Theo van, “Espíritu fundamental de la arquitectura contemporánea”, *Arquitectura*, Septiembre de 1930, pp. 269-274.
- ¹⁴¹ *Ibidem*, p. 269.
- ¹⁴² *Ibidem*, p. 270.
- ¹⁴³ MONDRIAN, P., *Plastic Art and Pure Art*, Nueva York, 1947. Citado por BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura...*, op. cit. p. 448.
- ¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 270.
- ¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 271.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 271.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 271.

¹⁴⁸ DEXEL, Walter, *Das Bauhausstil-ein Mythos. Texte 1921-1965*, Ed. Walter Vitt, Starnberg, 1976, p. 32. Citado por WICK, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, op. cit. p. 38.

¹⁴⁹ GROPIUS, Walter, “Carta a Tomás Maldonado de 22 de Octubre de 1963” en MALDONADO, Tomás, “Otra vez la Bauhaus...”, op. cit. p. 183.

¹⁵⁰ MALDONADO, Tomás, “Otra vez la Bauhaus...”, op. cit. p. 185.

¹⁵¹ Véase DOESBURG, Theo van, “La actividad de la arquitectura moderna en Holanda”, *Arquitectura*, Enero de 1928, pp. 16-21.

¹⁵² GROPIUS, Walter, “Arquitectura funcional”, *Arquitectura*, Febrero de 1931, pp. 51-62.

¹⁵³ GINER DE LOS RIOS, Bernardo, op. cit. p. 89.

¹⁵⁴ GROPIUS, Walter, “Arquitectura funcional”, p. 51.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 52.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 53.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 53.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 55.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 55.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 56.



ARQUITECTURA DE VANGUARDIA: LA APORTACIÓN DE MERCADAL

1. Estudio introductorio

Para entender el papel que desempeña Mercadal en la introducción en España de los movimientos de vanguardia europeos, es necesario aproximarse brevemente al periplo de sus viajes por el viejo continente. Desde esa perspectiva se comprenderá mejor su aportación que –como dirá Fullaondo– será una misión de “conspirador-aventurero”¹. Mercadal flamante ganador del Premio de Roma, parte hacia esa ciudad en 1923 y hasta Octubre de 1927 en que regresa a España, su figura es la de un hombre que busca desesperadamente un estilo, unas formas acordes con la nueva época que le ha tocado vivir. Como diría Ernesto Giménez Caballero, Mercadal recorre Europa como un “conquistador de formas”, “siempre alerta a la novedad literaria y artística”². Mercadal parece que siempre tuvo la intuición de estar en el sitio preciso y en el momento justo, pero fiel a una idea fija: las nuevas formas.

1.1. Viaje por Europa

En los dieciocho meses que permanece en Roma toma contacto con los novecentistas italianos y allí descubre una nueva lectura del hecho clasicista. Mercadal comprende que no se trata ya de hablar de los aspectos formales del clasicismo: columnas, capiteles, cornisas, frisos...; es necesario plantearse su significado esencial: el sentido de la proporción, de la medida, de la simetría; de la la “Euritmia, con sus ejes de simetría principal y secundaria, las relaciones entre estos, la ponderación de macizos y huecos; que el ahorrar líneas y huir de lo superfluo sería el camino único que nos podía conducir a la soñada perfección clásica”³. Esta nueva manera de entender lo “clásico” nada tiene que ver con lo que se enseña en la Escuela de Madrid, porque aquí cuando “queremos conseguir riqueza, serenidad, tenemos que recurrir al consabido entablamento descansando sobre las consabidas columnas de tantos pies de diámetro por tantos módulos de altura”⁴.

La idea de lo “clásico” que en Madrid se enseñaba, según Mercadal, era desde términos historicistas y de cita arqueológica; y “aquí está precisamente el error, al creer que para producir una obra clásica nos son indispensables los entablamentos y las columnas, los capiteles dóricos o jónicos; creemos que esto es quedarse en la cáscara”. Las formas –dice Mercadal– son un medio, no el fin; “el espíritu es el módulo, es el orden, el fin, la serenidad, y así, tan clásica como el Partenón puede ser una casita de hormigón armado con ventanas sleepeng, si a la creación de ésta presidió el orden, el módulo, la razón, como lo fue a la de los templos de Grecia o de Sicilia”⁵. Mercadal comprende que lo “clásico”, no es un problema de formas sino de contenido. “Nunca se nos había dicho que el clásico, más que como estilo, debería considerarse como un límite, como la aspiración a la perfección de la obra; nadie nos dijo que no hay arquitectura clásica ni no clásica; que no hay más que arquitectura buena o arquitectura mala; que sin hacer más entablamentos y columnas podíamos también aspirar a lo clásico”⁶.

En su estancia en Roma es donde Mercadal está más cerca de sus compañeros de Madrid porque como dice Sambricio es entonces cuando “adopta –por primera vez y casi de manera única– una crítica a la utilización formal de los elementos de un lenguaje. Comprende que la discusión sobre el clasicismo consiste más en la búsqueda de una idea que en la introducción de elementos pertenecientes a un lenguaje formal”⁷. Por ello emprende sus estudios arqueológicos que producen la “Casa del Fauno en Pompeya”, estudia las casas de Capri en un intento de comprender el por qué de su construcción y profundiza en el sentido del clasicismo como hacían sus compañeros novecentistas italianos.

Desde Roma, en 1924 un año después de su llegada, se plantea la necesidad de acudir a Viena en busca de elementos que le ayuden a completar su esquema del clasicismo novecentista en el sentido expresado por Loos de abandonar lo superfluo. En esos momentos de posguerra, en Viena lo que menos preocupa son las discusiones de estilo. El problema central de la arquitectura vienesa no es, como en tiempos del Imperio, las cuestiones formales. El derecho a una vivienda con los problemas de financiación, expropiación y gestión es lo que preocupa. Por eso las discusiones se centran en la conveniencia de adoptar la Siedlung, de baja densidad, de Loos y Frank, o el Hof, de alta densidad, de Behrens y Karl Ehn. En este clima, tan diferente de Roma, se sumerge Mercadal y, por lo que parece, no le interesa demasiado.

Después de su estancia en Viena donde ha seguido el curso que imparte Behrens en la Escuela de Arquitectura, se marcha a Berlín para seguir en la Escuela de

Arquitectura de Charlottemburgo, durante el periodo lectivo de 1925-26, los Seminarios de Poelzig y Jansen. Sabemos que Mercadal, desde Berlín, acudió a la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 y a la que nos referimos en el capítulo anterior⁸. En Berlín abandona los esquemas novecentistas influido por Poelzig al que siempre consideró como su maestro. Según Sambricio, Poelzig en ese momento estaba abandonando los criterios expresionistas y planteaba un tipo de construcción donde será la planta la que determine el carácter del edificio: En definitiva, Poelzig le ofrece una propuesta de evolución formal, independiente de referencias históricas. Mercadal “tras su formación con Poelzig, aprende unos supuestos teóricos basados en la dependencia del alzado respecto a la planta, prescindiendo por completo de conceptos formales y basándose en ideas de simplicidad”⁹.

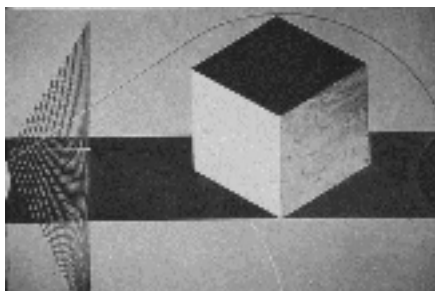
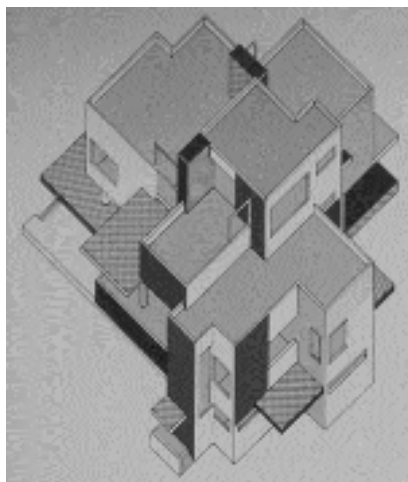
Además de Poelzig, también Jansen y su ayudante Otto Bünz influirán en la formación de Mercadal, si bien estos últimos lo harán en su concepción del urbanismo. Jansen y Bünz, gracias a Mercadal, tendrán dos intervenciones en España, el primero con Zuazo en el Plan General de Madrid; el segundo con el propio Mercadal en el Plan de Extensión de Bilbao. Resulta significativo que Mercadal se fijara en estos dos urbanistas e ignorara los trabajos de urbanismo que en ese momento desarrollaban Hilberseimer o Taut y Wagner. En cualquier caso lo que si parece claro es que a Mercadal lo que le seguía preocupando era los aspectos formales de la arquitectura e incluso del urbanismo.

Como señala Sambricio, es en Berlín, “cuando entiende, en los primeros momentos de 1926, que sólo desde París logrará tomar contacto con una vanguardia europea preocupada como él, en entender la forma arquitectónica”¹⁰. En París, Mercadal encuentra el clima propicio a su preocupación por un nuevo estilo, por una nueva forma; es decir piensa que la arquitectura es un problema de lenguaje. Por eso los principios de De Stijl, de Theo Van Doesburg o de Le Corbusier, le parecerán una manera más atractiva y “moderna” de definir el objeto arquitectónico. En definitiva, en París descubre una manera de afrontar la arquitectura desde la moda y no desde la ciudad como se entendía en Berlín. Por ello intentará difundir un nuevo gusto, una nueva moda que “entre por los ojos” —como diría en uno de sus escritos— para lo cual será conveniente emplear también una nueva representación gráfica: la perspectiva axonométrica. Esta perspectiva —tan querida por la vanguardia por expresar mejor la idea del objeto construido— es utilizada por Mercadal —influido por el artista ruso El Lissitzky y por Van Doesburg— como un sistema de representación a la “moda”¹¹.

Es difícil precisar cuando comienza el empleo del sistema axonométrico como nuevo lenguaje gráfico de la vanguardia. Para algunos como Bois, se produjo en la exposición de De Stijl celebrada en París, en la Galerie de l'Effort Moderne, durante los meses de octubre y noviembre de 1923, donde los dibujos de van Doesburg y van Eesteren causaron sensación¹². Como señala Frampton, el uso de las axonométricas por estos arquitectos se produce fundamentalmente “después de 1921, bajo el impacto de las composiciones de Lissitzky”, cuando “empezaron a proyectar, como dibujos axonométricos, una serie de construcciones arquitectónicas hipotéticas, cada una de las cuales comprendía un racimo asimétrico de elementos planos articulados suspendidos en el espacio alrededor de un centro volumétrico”¹³.

Estas composiciones de Lissitzky, los “proun”, objetos abstractos creados sobre la tela, constituían la “plataforma giratoria que conduce de la pintura a la arquitectura”, y en las que intentaba investigar la “estructura del objeto; un objeto no considerado aún por su carácter utilitario, sino desde el punto de vista de la forma pura, del material, de la masa, del espacio, del movimiento y de las tensiones internas... Puesto en movimiento, el ‘proun’ penetra en el espacio dando precisamente al observador una impresión de espacio. Si la pintura futurista hacía ver al espectador el interior del cuadro, el ‘proun’ lo introduce en el espacio, en dos o tres dimensiones”¹⁴. Los “proun” se concebían como ideogramas utópicos y como lenguaje formal primario que podía aplicarse tanto a la escultura, mobiliario o tipografía como a la arquitectura. Además de Lissitzky, otros artistas de la vanguardia rusa usaron el lenguaje axonométrico como modo de expresión propio del ideario constructivista. Baste citar, entre otras, las composiciones *Supremoler* de Ilya Chashnik o las axonométricas de Ilya Golosov.

Con las axonométricas, van Doesburg y van Eesteren, intentan un lenguaje expresivo propio más acorde con los nuevos conceptos que propugna su arquitectura. Se podrían resumir las intenciones de De Stijl como las de un movimiento de vanguardia que pretende: “el rechazo de la historia... unificando además los instrumentos figurativos y conceptuales de la pintura y de la arquitectura... Ni lo irracional, ni lo autobiográfico, ni la naturaleza, ni la historia, ni la memoria tenían cabida en la poética neoplástica. Su utopía formal pretendía organizar la vida y la metrópoli a través de un método. De la pintura a la maqueta y ahí a la arquitectura, la bondad y la corrección del método parecían incuestionables y algunos ejemplos llegaron a realizarse, mientras otros quedaron como sugerentes experiencias plásticas”¹⁵.



T. van Doesburg y C. van Eesteren: *Maison Particulière*, 1923 (Rijksdienst Beeldende Kunst). Arriba, El Lissitzky: *Proun 99*, 1924 (Yale University).

En definitiva, como afirma Jaffe, “El contenido esencial de las obras stijlianas es la armonía, una armonía que para ellos sólo puede expresarse por medios abstractos, mediante unas composiciones liberadas de cualquier asociación con el mundo exterior. Esa búsqueda de la armonía fue el acicate y el objetivo constante de De Stijl. Pese a ello, no era la estética lo único que preocupaba a los artistas del grupo. El movimiento fue un intento de renovar los lazos que unen el arte con la vida. Y así, al crear un nuevo estilo visual, quisieron crear un nuevo estilo de vida”¹⁶. Ese nuevo estilo visual, es el que cautivará a Mercadal y lo asumirá únicamente como modelo. Si juzgamos su trayectoria edilicia, no parece que los principios neoplásticos calaran en él, más bien pensamos que las atractivas imágenes axonómicas, elaboradas por los componentes de De Stijl, fueron para él una simple moda y no el resultado de un proceso lógico de proyectación. Mercadal utilizará estas perspectivas axonómicas en bastantes proyectos entre los que podemos destacar *El Rincón de Goya* y *Villa Amparo*.

Hemos visto como Mercadal en su periplo europeo va teniendo sucesivas “conversiones” y da la impresión, repasando de sus escritos, que no profundiza, que no capta la totalidad del mensaje recibido y que se queda solamente en los aspectos formales. Su postura es la de un corresponsal de prensa que narra a sus lectores las últimas novedades aparecidas y, cuando informa de ellas, no es capaz de penetrar en la esencia de las cosas quedándose muchas veces en cuestiones accesorias. Aunque también podría decirse que su actitud es la de esos periodistas que, llevando una idea preconcebida, intenta mirar la realidad a través de ese prisma conceptual. Lo

que él busca es una nueva imagen, unas nuevas formas; y desde esos supuestos, intenta juzgar los mensajes que en Europa recibe. Por eso se le escapan cuestiones importantes como, por ejemplo, el problema de la escasez de viviendas con la polémica entre la Siedlung o el Hof, con sus derivaciones de política municipal.

1.2. Regreso a Madrid

Después de permanecer en París dos semestres siguiendo cursos en el Instituto de Urbanismo de la Sorbona, vuelve a Berlín donde termina su pensión¹⁷. Regresa definitivamente a España en Octubre de 1927. De vuelta a Madrid, con su carga vanguardista, se encuentra a unos arquitectos –Lacasa, Sánchez Arcas, Blanco Soler, Bergamín...– interesados en unos problemas diferentes a los suyos. Estos arquitectos, que también han completado su formación en estancias o viajes por Europa, pretenden desarrollar una arquitectura en términos análogos a los enunciados por Behrens, Bonatz o Tessenow, es decir desde supuestos clasicistas aunque entendidos de forma diferente a los novecentistas italianos que conoció Mercadal en Roma. Estos se preocupaban más por las ideas de un “nuevo orden” –actitud propia del novecentismo–; mientras que los arquitectos madrileños estaban más próximos –como veremos más tarde– a posiciones asimilables a los planteamientos culturales de la Generación de 1927. Además a estos arquitectos madrileños les preocupaban en mayor grado los temas de ciudad, la tipología de las nuevas viviendas o la política de gestión municipal.

El poco interés por los problemas de un nuevo lenguaje formal, de una nueva moda, de un nuevo estilo, que muestran sus compañeros de promoción hace que Mercadal tenga que dirigirse a otro público:

a) A los arquitectos que, con pocas preocupaciones intelectuales, quieren ser “originales” y hacer lo que se estila, adaptando su arquitectura a los nuevos supuestos que se difunden en Europa. En este sentido basta recordar la profusión de obras aparentemente racionalistas que aparecieron en España. Todas ellas mostraban una apariencia moderna a través de imágenes que usaban las consabidas recetas: terraza plana, ventanas corridas, barandillas de tubos, pilotis... amén de las citas de arquitectura naval.

b) A los estudiantes de arquitectura siempre ávidos de novedades y prestos al consumo de nuevas imágenes. Mercadal conectó con algunos jóvenes arquitectos de la siguiente generación como Felipe López Delgado.

c) A los miembros de una vanguardia literaria y artística¹⁸.

Vamos a tratar de este último aspecto. Aunque a sus compañeros de promoción no parecía interesarles su mensaje, el ambiente que encontró Mercadal en Madrid, entre los círculos artísticos y literarios, era de lo más propicio a sus ideales vanguardistas. Ya en 1914 se percibe en España una *nueva sensibilidad* que se acentúa en los años 20 y que, como señala Tusón y Lázaro, “junto a rasgos comunes con el Novecentismo (antirromanticismo, europeísmo, afirmación de la autonomía del arte, etc.), se observa un alejamiento de la realidad aparente –como decisiva ruptura con cualquier forma de realismo– y aquella ‘deshumanización’ diagnosticada por Ortega. Y alcanza una intensidad inusitada la fiebre de exploración estética, en busca de nuevas formas, de un nuevo lenguaje. Todo indica que nuestros creadores están perfectamente sintonizados con las vanguardias europeas”¹⁹.

Esta postura que describen Tusón y Lázaro de búsqueda desesperada de la forma que supone un abrirse a cualquier novedad, actitud típica de las vanguardias literarias, es la que observamos en Mercadal. En efecto, con este término, tomado del francés *avant-garde*, se han designado en nuestro siglo aquellos movimientos que se oponen –frecuentemente con virulencia– a la estética anterior y que proponen con sendos manifiestos, concepciones profundamente nuevas del arte y de las letras. En España comienzan formándose estas vanguardias en las tertulias de Ramón Gómez de la Serna en el Café de Pombo y en el Café Colonial en torno a Cansinos-Asséns. No hay que olvidar tampoco la labor de las revistas: entre 1916 y 1922, aparecen y desaparecen *Cervantes*, *Grecia*, *Cosmópolis*, *Ultra*; sin embargo las que tienen un papel decisivo son *La Revista de Occidente* (fundada en 1926 por Ortega) y *La Gaceta Literaria* fundada en 1927 por Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre. De todos los “ismos” que se suceden nos interesa fijarnos, para entender la postura de Mercadal, en el periodo que va de 1918 a 1927, es decir desde la llegada a España, procedente de París, de Vicente Huidobro hasta los primeros contactos con el Surrealismo. Son los años presididos por el Creacionismo y el Ultraísmo con el predominio del optimismo vital, el juego y la exaltación de la modernidad²⁰.

Del contacto que Mercadal tenía con las vanguardias literarias nos da noticia Moreno Villa en su autobiografía *Vida en claro* publicada en Méjico en 1944. Recuerda Moreno Villa que entre las exposiciones de sus pinturas en Madrid, hizo una en una “tienda de artes que abrieron el arquitecto García Mercadal y el escritor Giménez Caballero”²¹. Giménez Caballero, en este sentido, hace un elogio de Mercadal del que dice que “circula su joven personalidad entre los más jóvenes valores culturales españoles. Siempre alerta a la novedad literaria, artística. Amigo de

medios selectos de nuestra sociedad”²². Giménez Caballero a través de la *Gaceta Literaria* de la que era director, participó decididamente en los movimientos de la vanguardia literaria madrileña; además esta revista también publicó artículos sobre arquitectura²³. Ernesto Giménez Caballero también escribió un artículo para la revista *Bauhaus*, titulado: “Loa de los anuncios y reclamos”²⁴.

Fullaondo parece intuir la actitud claramente vanguardista de Mercadal cuando a lo largo de su libro sobre nuestro arquitecto, intercala, entre el texto, versos dadaístas de “*El hombre aproximativo*”²⁵ de Tristán Tzara. En efecto, Fullaondo considera a Mercadal como un arquitecto “aproximativo” en el sentido en el que Tzara lo define. Sin embargo Fullaondo no se detiene a trazar el paralelismo con esas vanguardias literarias y artísticas. Es Sambricio, recogiendo un comentario de Sartoris, quien apunta el ultraísmo de Mercadal. Sartoris no considera racionalista a Mercadal ya que “el ascetismo abstracto está verdaderamente bastante alejado del ultraísmo español de Fernando García Mercadal y de José Manuel de Aizpúrua”²⁶. “La crítica de Sartoris –dice Sambricio– consiste en denunciar el carácter literario que adopta Mercadal en su arquitectura, señalando como las relaciones existentes con los núcleos intelectuales desfiguran, casi obligatoriamente, el sentido de su arquitectura ... El comentario de Sartoris servía para destacar no sólo el carácter vanguardista de Mercadal como que su actitud de búsqueda de la imagen era de naturaleza puramente literaria”²⁷. Es decir que intenta expresar mediante la imagen la propia esencia.

1.3. La influencia ultraísta.

Si analizamos brevemente el Creacionismo y el Ultraísmo podemos entender mejor la afirmación de Sartoris de que Mercadal era un ultraísta. En primer lugar advertir que no se deben identificar ambos conceptos por el simple hecho de emplear, los dos movimientos, la escritura caligramática²⁸: “Pudo ser la coincidencia en el empleo de esta (escritura), mucho más parco, por cierto, en los creacionistas, lo que desorientó a la crítica hasta el punto, increíble, de borrar los límites”²⁹. En este sentido es sintomático que cuando en 1929 *l’Esprit Nouveau* publica un inventario nominal de los diversos ‘ismos’ literarios y artísticos titulado: *Documents internationaux de l’Esprit Nouveau* no figure el Creacionismo y sí el Ultraísmo.

El Creacionismo, nacido en París encabezado por los poetas Pierre Reverdy y Vicente Huidobro, llegó a España de la mano de éste en 1918. Como apuntamos

anteriormente siguiendo la opinión del Prof. Sambricio, Huidobro, que pertenecía a la redacción de *L'Esprit Nouveau*, influyó en Le Corbusier a través de su texto *La Creation Pure*. En efecto, el Creacionismo propone la autonomía de la obra frente a la realidad circundante. “Los creacionistas –dice Huidobro– queremos hacer un arte que no imite ni traduzca la realidad”. De nuevo nos hallamos ante ese alejamiento de la realidad que, desde el Cubismo, conduce a la abstracción. La obra será un objeto autónomo, “creación” absoluta. “Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”. “Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada... No he de ser tu esclavo Madre Natura”³⁰.

El Creacionismo, en definitiva, quiso hacer de la imagen el centro; la obra de arte no debe copiar ni imitar nada, no evocará otra cosa que ella misma. La autonomía de la obra –como creación pura– frente a la realidad tiene su traducción arquitectónica en Le Corbusier en cuanto que concibe la obra arquitectónica como un objeto de formas puras –nuevas– que se “deposita” sobre el terreno con toda independencia de las condiciones físicas, evitando incluso su contacto por medio de los conocidos “pilotis”. El objeto arquitectónico es un artificio en sí mismo, una máquina perfecta, con unas formas originales que responden a una creación pura entendida en términos vanguardistas: originalidad formal –con el rechazo de lenguajes historicistas-, futurismo, maquinismo.

El Ultraísmo recoge elementos futuristas, como el culto a la velocidad y al maquinismo, “aunque debe más al Cubismo de Apollinaire y añade algún eco –puramente técnico– del Dadaísmo, cuyo manifiesto aparece en el mismo año y en la misma revista (*Cervantes*, 1919) que el primer *Manifiesto ultraísta*. El nombre de este movimiento indica una voluntad de ir más allá del Novecentismo”³¹. Como hemos indicado antes, la personalidad ultraísta de Mercadal queda intuida por Fullaondo cuando en su libro le llama “arquitecto aproximativo” siguiendo los versos de Tristan Tzara que pone de manifiesto esas gotas de dadaísmo, que según Vicente Tusón, tiene todo ultraísta. Mercadal a lo largo de su vida siempre hizo gala de un carácter “poco convencional” con ocurrencias en el más puro estilo vanguardista sin llegar, por supuesto, a las extravagancias surrealistas de Dalí.

El Ultraísmo proponía la apertura indiscriminada a todo lo que ofrecía aires renovadores, en oposición al contenido unitario, concreto del Creacionismo. Lo que para los creacionistas era transformación en un sentido creador perfectamente determinado, se convirtió para el “ultra” en un compromiso explícito con cualquier forma o teoría capaz de aportar un progreso a la creación. Y esto fue lo que hizo

Mercadal, una búsqueda de la imagen que le llevó a compromisos inseguros y no siempre entendidos: novecentistas italianos, Poelzig, Jansen, Van Doesburg, Le Corbusier. Por eso no siguió del todo a Le Corbusier, porque esa búsqueda tenía algo de obsesivo, y porque, siguiendo con la analogía literaria, aquel era creacionista y Mercadal ultraísta. Esta búsqueda de una imagen que hace Mercadal es paralela al ideal ultraísta que en la “forma, rechaza lo ornamental y busca imágenes nuevas, metáforas de múltiples sugerencias. A ello se añaden innovaciones tipográficas a la manera de los *Caligramas* de Apollinaire”³².

Estos *Caligramas* de Apollinaire son interpretados en clave ultraísta por Guillermo de Torre con sus poemas “visuales” del libro *Hélices* (1923). “La originalidad en la disposición tipográfica —dice Guillermo de Torre— es uno de los rasgos más característicos de los poetas ultraístas. Por el uso de este procedimiento se pasan las fronteras de la poesía (comunicación de un contenido psíquico determinado por medio de meras palabras) y se buscan efectos visuales como auxiliares de la expresión poética”³³.

Y es aquí donde cabe la pregunta que se hace Sambricio: “¿Qué significa decir que Mercadal era ultraísta?”, y la respuesta que podemos entresacar en sus escritos abundando en lo que más arriba apuntábamos: significa el “buscar en la imagen el valor visual por encima de cualquier otro”, es más el considerar que “su actitud de búsqueda de la imagen es de naturaleza puramente literaria”. Es decir que “Sartoris considera que Mercadal no hace arquitectura, no plantea los problemas que en esos momentos preocupan al Movimiento Moderno y que sólo adopta los elementos de un lenguaje sin definir como, por ejemplo, Le Corbusier lo había enunciado. Considera que las axonometrías que Mercadal realiza en estos años no son la resolución a un problema arquitectónico de expresión, sino que las utiliza como disposiciones tipográficas de ciertos caligramas, con la intención de lograr mediante cadencias arquitectónicas primarias, unos efectos visuales importantes. Para él, (Sartoris) Mercadal es un poeta: pero no un poeta que hace arquitectura, sino que utiliza los elementos de un lenguaje arquitectónico para expresar unos efectos visuales, unas imágenes”³⁴. Cuando comentemos, más adelante, el Rincón de Goya y Villa Amparo volveremos a referirnos a las axonométricas de Mercadal.

2. Actividad divulgadora

En la larga introducción que precede a este epígrafe ha quedado claramente expuesto el papel que desempeña Mercadal en la difusión en España de las ideas de la vanguardia europea. Hemos insistido en que la importancia de Mercadal radica fundamentalmente más que en su trabajo como arquitecto, es su labor de periodista de la arquitectura. Mercadal es un inteligente divulgador que, aunque sin comprender exactamente los fundamentos de las nuevas ideas, consume y difunde sus resultados: las atractivas imágenes que España desconocía.

Vamos a analizar algunos artículos que escribió directamente como corresponsal de *Arquitectura* en la segunda etapa de la revista. Por claridad metodológica dejamos para el epígrafe titulado *La difusión de la nueva arquitectura europea* las colaboraciones que, por amistad con él, algunos de los mejores arquitectos extranjeros hicieron para la revista, así como las conferencias que sobre arquitectura se dictaron en la Residencia de Estudiantes. Así mismo, dejamos para la “Revista de prensa” del citado epígrafe, la labor de Mercadal en cuanto a la introducción y difusión en España, y a través de *Arquitectura*, de libros tales como *Esthétique des proportions...* de Matila C. Chyka, *Ein Wohn Haus*, por Taut, *Documents internationaux de l'esprit nouveau*, etc. En definitiva, la labor que Mercadal hace en la revista es fundamentalmente de corresponsal o, si se quiere, de periodista de la arquitectura más que de crítico de arquitectura, en el sentido en que hoy lo entendemos. Por ello su labor se extiende casi a la totalidad de la información sobre la nueva arquitectura con independencia de quien firme el artículo.

2.1. Crónica desde Stuttgart: La Weissenhofsiedlung, 1927

En el número de Mayo de 1927, Mercadal anunciaba la invitación a los arquitectos españoles para que asistieran a la 5 Werkbund Ausstellung que se celebraría en Stuttgart durante los meses de Julio, Agosto y Septiembre. Mercadal debió ir en Julio puesto que en el número de Agosto publica este artículo sobre la citada exposición. Como es sabido, esta Exposición ha sido más conocida por la Weissenhof, nombre de la colina de las afueras de Stuttgart en que se asienta, y no por su nombre oficial Werkbund Ausstellung. Invitaba a los arquitectos interesados “por la arquitectura moderna, es decir, racionalista”, insistiendo en el interés excepcional de esta exposición sobre la vivienda, en la que “figurarán secciones de arte apli-

cado, del confort de los nuevos materiales de construcción, y como mayor atracción la construcción de una ciudad modelo por la elite de los arquitectos modernos europeos, franceses, holandeses y alemanes”³⁵.

Anunciaba quienes serían los autores de las viviendas: “Frank, de Viena; Oud y Stam, de Rotterdam, le Corbusier de París; Peter Behrens, de Berlín; Döcker, de Stuttgart; Gropius, de Dessau; Hilberseimer, de Berlín; Mies van der Rohe, Poelzig, Bruno y Max Taut, de Berlín; Rading y Scharoun, de Breslau; Scheck, de Stuttgart, construirán 60 casas destinadas a ser vendidas y en las que serán ensayados los materiales y las disposiciones técnicas más modernas”. “Mucho desearíamos –sigue diciendo Mercadal– que esta exposición fuese visitada por el mayor número posible de arquitectos de España, ya que nuestra arquitectura nacional está tan falta de racionalismo del que hacen verdadero alarde estos ases de la arquitectura contemporánea”³⁶.

Comienza su artículo centrándose en el lenguaje de la nueva arquitectura: “En la presente Exposición podemos ver la consagración oficial del cubismo arquitectónico o, mejor dicho, 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”³⁷. Las características de esta nueva arquitectura giran, según él, en torno a la forma, a la búsqueda de un estilo o de una fachada, que es lo que obsesivamente siempre busca. No parece entender que el problema planteado no es ese, lo que se pretende más bien es resolver la vivienda en los barrios residenciales. Por ello pasa por alto, en su comentario, los aspectos del trazado urbanístico que hace Mies en el que pone en práctica principios, ya aceptados, tales como independencia de la edificación respecto a la circulación perimetral y separación entre las circulaciones de peatones y vehículos.

En los comentarios sobre los edificios que más le gustan se centra, como era de esperar, en los aspectos formales de los dos edificios de Le Corbusier que fueron los más polémicos: “Nuestra preferencia va hacia dos casas construidas por Le Corbusier, que es, sin duda, de todos el que más lejos llegó en el camino. Sus teorías son aplicadas aquí en toda su extensión, y sus interiores una maravilla por su simplicidad y desprecio absoluto de lo que hasta ahora habíase llamado arquitectura”³⁸. Destaca además las casas de Frank, “de una elegancia toda suya y vienesa”; de Oud “curiosas y muy aquilatadas en la ponderación de sus espacios”. Le defraudan los hermanos Taut con su policromía “un poco brusca y desagradable tanto en los interiores como en los exteriores”.

Elogia “la simplicidad magnífica de Mies van der Rohe” pero no se detiene en comentar el origen de esa simplicidad ni en plantear lo que. Mies –igual que Gropius– en esos momentos pretende: el bloque exento que debía sustituir a la manzana de la ciudad y en el que cada vivienda gozase de iguales condiciones higiénicas, constituyendo además la alternativa a la vivienda unifamiliar aislada.

Mercadal tampoco se detiene a comentar las tipologías de estos edificios, señala únicamente aspectos funcionales de confort: “Las casas de Stuttgart como todas las verdaderamente modernas, se caracterizan por su confort y éste sólo la técnica con sus variadas instalaciones, nos lo puede hoy proporcionar. El lugar que antes ocupara la decoración, los estilos, la vanidad también, es ocupado hoy por todos estos aparatos perfectos que la industria nos proporciona y que tanto contribuyen a aumentar la economía doméstica y la comodidad”³⁹.

Se plantea la situación de nuestro país: “Será preciso reconocer que el racionalismo arquitectónico no nos ha llegado todavía a España; nuestras fachadas rara vez son el resultado de nuestras plantas y las posibilidades plásticas de éstas, en donde reside el verdadero valor plástico de una sana arquitectura, jamás son buscadas. Seguimos proyectando de fuera adentro y preocupados del motivo y de la decoración”⁴⁰. Es elocuente este comentario sobre el valor plástico de las plantas. Mercadal no se fija en los aspectos de funcionalidad o en los nuevos logros tipológicos, sino en sus valores plásticos. Es ahora cuando se entiende el comentario de Sartoris, al que anteriormente nos referimos, de que “Mercadal no hace arquitectura, no plantea los problemas que en estos momentos preocupan al Movimiento Moderno... sino un poeta que utiliza los elementos de un lenguaje arquitectónico para expresar unos efectos visuales, unas imágenes”⁴¹. Es evidente que lo que en ese momento preocupa a Mercadal es el valor visual de la imagen, en clara referencia a las posiciones ultraístas que buscan en la originalidad de la disposición tipográfica efectos visuales auxiliares de la expresión poética.

Siguiendo con la situación española, Mercadal termina su artículo con dos preguntas: “¿Es que España no figura en la exposición de Stuttgart por olvido? ¿Es que no existe en España una Arquitectura moderna?”. No responde a estas preguntas. Es evidente que en España todavía no se han planteado con toda su crudeza los problemas del alojamiento obrero o de las colonias residenciales. Tampoco él tiene ninguna experiencia en estos temas al no haberse planteado el estudio de tipologías de vivienda.

2.2. Otras noticias

En el número de Octubre de 1927, Mercadal publica un artículo titulado: *La arquitectura moderna en Francia. Andre Lurçat*. En él se muestran obras de Lurçat con un reportaje de fotos y planos. Este artículo es preámbulo de otro con el mismo título publicado en Marzo de 1929 en el que se da noticia de un libro del arquitecto francés.

En el artículo que ahora comentamos, Mercadal manifiesta que es sorprendente como Francia que está a la vanguardia del arte en literatura y pintura no lo esté en arquitectura. Uno de los pocos arquitectos que, según él, pueden calificarse de modernos es André Lurçat. “André Lurçat es uno de los pocos arquitectos franceses que podemos calificar de modernos, es decir, cultivadores de una arquitectura internacional, que repugna llamarse holandesa o rusa, para calificarse de racionalista y tectónica. Racionalismo y tectonismo son inseparables. La sana semilla esparcida por le Corbusier desde las columnas del Esprit–Nouveau y desde las páginas de sus libros, no encontró en Francia el terreno propicio... París no comprendió nunca a Le Corbusier”⁴².

Desde Italia dió, en sendos artículos, noticia de dos edificios. El primero publicado en Diciembre de 1927 se titulaba *Una visita a la fábrica Fiat de Turín*. Mercadal no entra en este caso a valorar aspectos teóricos del edificio, se limita a una descripción con un amplio reportaje de fotos y planos. El segundo artículo titulado *Una obra reciente de Sartoris en Turín*, tiene idénticas características que el anterior.

2.3. La nueva arquitectura de Aizpúrua, Labayen y Vallejo.

En este artículo Mercadal presenta obras y proyectos de estos arquitectos vascos con un amplio reportaje gráfico. Previamente hace unas reflexiones a cerca del origen geográfico de la arquitectura moderna y de su difusión: “En Arquitectura Alemania es el foco del cual irradian las nuevas formas y en ella Prusia, el centro donde más intensa es la evolución. De los países que rodean a Alemania unos se muestran propicios y otros reacios a la adopción de las formas de la nueva arquitectura, a la comunión de las ideas que la inspiran”⁴³. Comprobamos una vez más que Mercadal cuando habla de la arquitectura moderna lo hace desde presupuestos formalistas, lo único que le interesa es la imagen, la fachada o el volumen, en definitiva el efecto plástico. No se refiere, por ejemplo, a la tipología de la vivienda, ni a los problemas de gestión urbana o a las necesidades de habitación.

La influencia germánica, dice, la sufren más intensamente países tradicionalmente de su órbita como Austria, Holanda, Checoslovaquia y en menor medida los países escandinavos. Es en esos países donde hay “mayor número de devotos de la nueva arquitectura, de la que las revistas profesionales nos dan constanemente muestras de sus progresos”. Contribuye a ello, según él, que en esos países carecen de una arraigada tradición, lo que hace más fácil la “propagación del nuevo ideario arquitectónico”. Sin embargo, en otros países eminentemente tradicionalistas, como Inglaterra, Francia, Italia y España, “las dificultades que deben vencer los arquitectos de este credo son mucho mayores”.

No obstante, sigue diciendo Mercadal, Francia aventaja a los otros países tradicionalistas porque cuenta con algunos arquitectos de primer plano como: Perret, Le Corbusier, Mallet, Lurçat, Sauvage..., “París, acogedor a todo género de novedades artísticas, hasta hace muy pocos años no estaba dispuesto a aceptar éstas en su arquitectura. La lucha contra lo *pompier* ha sido titánica; pero hoy, al fin, esto empieza a mirarse con desdén... Una vez aceptada la nueva arquitectura en Francia nos encontraremos en España más dispuestos a su aceptación, ya que no puede negarse, siempre nos vinieron los gustos y las modas del otro lado de los Pirineos”⁴⁴.

Un acontecimiento que ayudará a la introducción en España de la nueva arquitectura, a través de los Pirineos, es la construcción de la Pérgola de Mallet-Stevens en San Juan de Luz. “El pasado verano —dice Mercadal— miles de españoles han admirado la obra de Mallet, otros miles, los jóvenes, la han dinamizado con sus danzas, otros la han criticado a su sabor, pero para nosotros, La Pérgola ha sido la ocasión de poner de nuevo en España sobre el tapete el tema de la nueva arquitectura como lo demuestra el que la prensa española se haya ocupado ampliamente de la ya famosa obra de Mallet-Stevens”⁴⁵. El contraste de esta obra con la arquitectura del País vasco no puede ser mayor. Allí donde los chalets-caseríos, “lugares geométricos de todos los lugares comunes de la arquitectura regional están tan en boga, hubiese parecido sin igual herejía y, sin embargo, la casi unánime opinión de profesionales y profanos ha sido que la Pérgola *hacía bien*”.

Esta anécdota de la pérgola de Mallet, la aprovecha Mercadal para desear que en adelante “los jóvenes arquitectos Labayen, Aizpúrua, viajeros inquietos y amantes de lo nuevo, y Vallejo,... encontrarán en su país una más grata acogida que hasta el momento les había sido dispensada, ya que no hacen sino ser vehículo en España de las ideas que, irradiando de Alemania, han conseguido atravesar la dulce Francia y colocar su último baluarte en San Juan de Luz”⁴⁶.

Se echa en falta que en este artículo, no analice las obras de estos arquitectos y es que lo suyo era la labor informativa, de comunicación y no el análisis crítico. Por otra parte recordamos en este momento su amistad con Aizpúrua. Según cuenta Fullaondo, Mercadal estuvo a punto de salvar la vida de Aizpúrua que murió tragicamente asesinado en San Sebastián, por elementos marxistas, en los primeros días de la guerra civil. Concretamente el 15 de Julio de 1936 en una visita que Aizpúrua hizo a Madrid, Mercadal le ofreció refugio en su casa, sin embargo él prefirió marcharse a San Sebastián donde encontró la muerte⁴⁷.

3. Algunas reflexiones

En este epígrafe trataremos de la labor de Mercadal reflexionando en torno a la arquitectura. Como es lógico el torrente de ideas a que se sometió en su búsqueda desesperada de la forma, le llevó a meditar y a tratar de sacar sus propias conclusiones. Estudiaremos su investigación sobre la arquitectura mediterránea y algunas de sus obras.

3.1. Horizontalismo o verticalismo

Este es el título del conocido artículo que Mercadal publicó en *Arquitectura* en Enero de 1927 como fruto del material que recoge en sus viajes. Mercadal pretende hacer un análisis de la arquitectura moderna desde supuestos formales, es decir desde los elementos de la fachada. Esto le lleva a hacer una clasificación de los arquitectos y de sus obras en tres grupos: Los verticalistas, los horizontalistas y los que participan de ambos términos como Le Corbusier.

Mercadal dándose cuenta de que este análisis formalista de la arquitectura moderna iba a resultar poco riguroso, se justifica y dice que va a fijarse más en el “campo de la estética que en el de la construcción”. Parece no entender que la arquitectura moderna no es un problema de estética, hay multitud de factores que intervienen en el proceso como los nuevos materiales, la construcción en serie, las nuevas tipologías la nueva concepción del espacio o el paso de la arquitectura al urbanismo. Desde la estética –dice–. hay lo que “pudieramos llamar lucha de líneas. Las horizontales se batían hoy con las verticales: las unas quieren dominar a las otras, ambas quieren vencer y la lucha aparece cada día más encarnizada. Vemos

como, en aquellos países donde la arquitectura es algo vital –no en el nuestro-, los partidarios de una y otra tendencia se esfuerzan con éxito, en plasmar sus ideas con los medios de expresión de hoy en obras que presentan las inimitables características clásicas”⁴⁸.

Los arquitectos, según esto, pueden clasificarse en “horizontalistas” o “verticalistas”, según sigan en su arquitectura la tendencia de las líneas horizontales o verticales. “Mendelsohn, Josef Hoffmann, Wright, Dudok, Lönberg, Körner... son horizontalistas; Poelzig, Fahrenkamp, Gerson...son verticalistas; Le Corbusier, Curt von Brocke y un sin fin más, luchan entre una y otra tendencia llegando a menudo a un perfecto equilibrio”⁴⁹.

Para apoyar su tesis, Mercadal invita a “hojear las publicaciones profesionales alemanas, austriacas, holandesas, francesas y hasta norteamericanas para observar por doquier abundantes ejemplos de esta lucha, que constituye hoy quizá la más clara característica de las nuevas tendencias arquitectónicas. El “horizontalismo” es más joven que el “verticalismo” que llenó toda la arquitectura alemana de los últimos treinta años, y como reacción a este abuso aparecieron las salvadoras horizontales, que vinieron a traer una cierta tranquilidad a nuestros espíritus, ya que, por lo general, allí donde dominan las horizontales la decoración desaparece, o al menos, es discreta. El equilibrio matemático sería la cuadrícula; pero la monotonía va unida a ella y la belleza serena debe de estar libre de impresiones semejantes”.

A continuación explica que la horizontalidad o verticalidad pueden conseguirse de varias maneras: bien por la repetición de huecos, que nos dan las formas de los macizos, o por el abuso de impostas corridas. Este procedimiento es el que usa, algunas veces, “Mendelsohn formando guardapolvos continuos de los huecos. En otras obras, el mismo Mendelsohn, obligado por la distribución a una disposición de huecos en eje vertical, vuelve hacia su horizontalismo por medio de fajas acusadas por un material diferente, en este caso, ladrillo”. Otro arquitecto horizontalista es Dudok con su ayuntamiento de Hilversum. Converso al horizontalismo –según Mercadal– es Josef Hoffmann, “el maestro vienés, anterior partidario de las verticales”, que en uno de sus “últimos proyectos, así como en el pabellón austriaco de la Exposición de Artes Decorativas de París, nos aparece como el horizontalista de nuevo tipo”. Wright, es también horizontalista, su “hotel en Tokio es quizá la más interesante de sus obras”.

Parece que lo que más le gusta es el horizontalismo porque a los verticalistas apenas les dedica unas líneas. Se limita a señalar que estos vencieron en el concur-

so del *Chicago Tribune*. Para dar autoridad a su horizontalismo acude a la historia señalando el “exquisito horizontalismo de Baldassare Peruzzi en el palacio Pollini de Siena”.

Al final del artículo Mercadal parece darse cuenta que no se trata de ser horizontalistas o verticalistas, el problema es otro: “No podríamos afirmar si estas predilecciones, este verticalismo u horizontalismo será una cuestión de momento, fruto de la moda, ya que a estas transformaciones no se simultanean notables cambios de las plantas. Las plantas son el alma de la arquitectura, la esencia de toda obra, y la influencia del mismo se deja sentir más lentamente sobre estas que sobre las fachadas”⁵⁰.

3.2. Arquitectura mediterránea

El Premio de Roma que Mercadal gana en 1923, va a significar para él y para la arquitectura española un hito. De su estancia en la Ciudad Eterna nos ha legado los estudios para una *arquitectura mediterránea*. De los supuestos que desarrolló, dio noticia en *Arquitectura* en una serie de artículos que iremos viendo a continuación.

Mercadal desarrolla en Italia un proceso de investigación sobre la doble lectura del concepto de mediterraneidad: lo culto y lo popular. Lo culto estaría representado por una nueva interpretación del hecho clasicista siguiendo a los novecentistas italianos. Como broche a su formación académica y siguiendo con la tradición vigente entre los pensionados en Roma, Mercadal inicia una notable labor arqueológica sobre las fuentes del clasicismo estudiando la casa del Fauno en Pompeya. *Arquitectura* publicó este trabajo que formaba parte de las entregas que debía hacer para su Premio de Roma⁵¹.

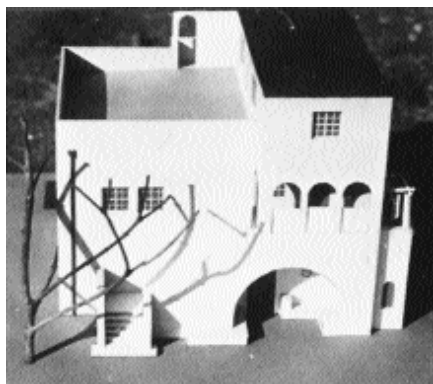
El concepto de mediterraneidad desde lo popular, corespondría al estudio de la arquitectura sin nombre, siguiendo los esquemas de la arquitectura popular iniciados por Torres Balbás. Mercadal estudió esta arquitectura menor a través de múltiples apuntes y dibujos desde su estancia en Capri y Taormina. Fullaondo quiere ver en esta inmersión en la arquitectura popular, el origen del cambio en Mercadal hacia una “cierta disolución del esquema académico”⁵². Sin embargo nos parece que no es el contacto con lo popular, que ya “empecé a estudiar con mi fraternal compañero Rivas Eulate ‘sobre el terreno’, durante los años de mi carrera”⁵³, lo que determina en él la evolución del concepto del clasicismo. Es, como ya apuntamos al comenzar este epígrafe, el contacto con los novecentistas italianos lo que le hace

entender el nuevo sentido del clasicismo, muy diferente al aprendido en la Escuela de Arquitectura de Madrid. La idea del clasicismo que en la Escuela aprendió estaba planteado en términos historicistas: “Nunca se nos había dicho que el clásico, más que como estilo, debería considerarse como un límite, como la aspiración a la perfección de la obra; nadie nos dijo que no hay arquitectura clásica ni no clásica; que no hay más que arquitectura buena o arquitectura mala; que sin hacer más entablamentos y columnas podíamos también aspirar a lo clásico”⁵⁴.

Sus viajes a Viena en 1924, a Berlín en 1925 y a París en 1926, son decisivos en la evolución de los trabajos que sobre la arquitectura mediterránea había empezado en Roma. En su búsqueda desesperada de un nuevo lenguaje, introduce una tercera vía en los dos aspectos antes mencionados. Mercadal pretende hacer una síntesis triple entre lo culto, representado por el clasicismo, lo popular y el racionalismo. El racionalismo de las imágenes que produce Le Corbusier y no el racionalismo como lo entiende Lacasa, que estaría más próximo a la idea de lo popular que Mercadal pretende difundir. Para Lacasa, precisamente lo que podemos aprender de esas arquitecturas populares es la racionalidad constructiva en el empleo de determinados materiales en los que “tienen provechosos ejemplos, experiencias de siglos (racionalismo)”⁵⁵.

Esa triple y ambiciosa síntesis, viene a ser como una nueva suerte de arquitectura nacional, una arquitectura sin las citas arqueológicas que todos condenaban. Los estudios sobre la arquitectura mediterránea serían entonces como una propuesta teórica de síntesis entre lo racional y lo autóctono; lo racional desde el punto de vista de la nueva imagen enraizada en la tradición clásica mediterránea. Este concepto estaría cercano a las propuestas novecentistas de Eugenio D’Ors que proponía una “visión clasicista y purista, que ... plantease una estética del equilibrio” en la “búsqueda de una arquitectura nacional”⁵⁶. Sería como la panacea que resuelve de un plumazo la dicotomía existente entre lo histórico y lo antihistórico. Se da cuenta que lo clásico ya no es sinónimo de capiteles y volutas, sino de pulcritud, de serenidad, de racionalidad. En este sentido, la arquitectura popular es clásica; y esa pureza y claridad de sus volúmenes la hacen más próxima a las imágenes racionalistas que a las poéticas de “Monterrey”.

Además, según Mercadal, el funcionalismo de la arquitectura racionalista es una lección que también podemos aprender en la arquitectura popular: “Las arquitecturas populares ... fueron para mí un ejemplo de lógica y funcionalismo. Muchos de mis primeros proyectos que realicé fuera de España presentaban esta clara filia-



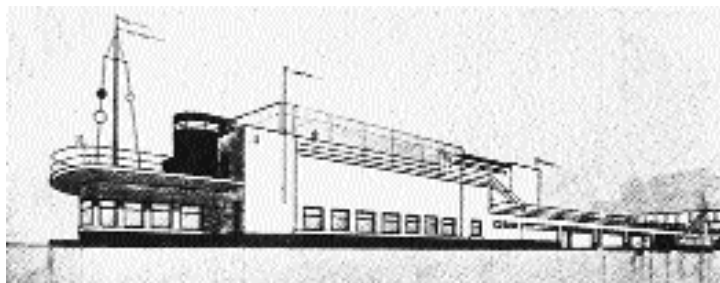
F. García Mercadal: Estudios sobre la Casa Mediterránea, 1926

ción”⁵⁷. Es lo que él, en otra ocasión, llama “funcionalismo agrícola” en el que lo determinante de la vivienda no es ni el material ni la forma “sino más bien ... las relaciones que se establecen entre los hombres, los animales y las cosas ... ya que el campesino concibe su casa como un instrumento de trabajo que adapta a las condiciones de explotación”⁵⁸.

En estos estudios sobre la arquitectura mediterránea, emprende un ejercicio sobre el espacio y los elementos de composición del proyecto que aplica a toda una serie de prototipos residenciales. En ellos se ve la evolución, que antes apuntamos, debida a la

influencia que recibe en sus viajes. Para Sambricio, esta evolución está tomada de la realizada en las villas de Le Corbusier, pero con la diferencia de que Mercadal “olvida que, en éstas, cada paso había quedado perfectamente definido y estudiado”. “La actitud de Mercadal es diferente –dice Sambricio– y, si bien integra los nuevos elementos constructivos desconoce, por el contrario, la evolución existente en Le Corbusier para quien cada uno de los proyectos será una auténtica puesta en cuestión del problema, desde supuestos distintos a los anteriores ... no existe relación entre el primer ejemplo de casa mediterránea y el proyecto que ofrece en 1927. Ocurre que los proyectos que envía no son los eslabones de una cadena de investigación sino que ... concebido cada uno como manifiesto, no deben buscarse las diferencias o contradicciones existentes dentro de lo formal porque son ejemplos de la búsqueda de una línea arquitectónica que defina las bases del clasicismo”⁵⁹.

Una muestra de estos envíos que Mercadal hace a Madrid, los publica en *Arquitectura* en Mayo de 1926. En esta ocasión presenta cinco propuestas de viviendas unifamiliares junto al mar y un hotel en Palermo. Hace una breve exposición sobre los dos tipos de construcciones rurales de Europa: La casa de madera, del centro y norte de Europa y la casa de piedra del mundo mediterráneo. Mercadal piensa que la casa rural es la que más se ajusta al paisaje: “Existen lugares, como en algunos del mundo mediterráneo, donde esta dependencia de la casa al suelo es tan grande, tan íntima la compenetración con el paisaje, que se diría inseparable del mismo; la casa aquí es tan del paisaje como los árboles o los montes, la casa es como una vegetación natural. Esta maravillosa compenetración de la arquitectura con la Natura-



F. García
Mercadal:
Proyecto de Club
Náutico, 1925

leza, sólo la encontraremos conseguida en las construcciones rurales tan al margen de los cánones escolásticos, y constituye por eso mismo una de las mayores dificultades que tiene que vencer el arquitecto de hoy eminentemente escolástico, cuando debe construir en el campo en plena Naturaleza”⁶⁰. Mercadal en este artículo se limita a presentar los proyectos pero no plantea los principios teóricos que extrae del análisis de la casa mediterránea tradicional y que parecen servirle para proyectar estos edificios en los que usa elementos del lenguaje racionalista mezclados con otros tradicionales mediterráneos. Aparecen entrelazados volúmenes claros y sencillos, junto a patios, arcos, terrazas, imágenes de la arquitectura de barco.

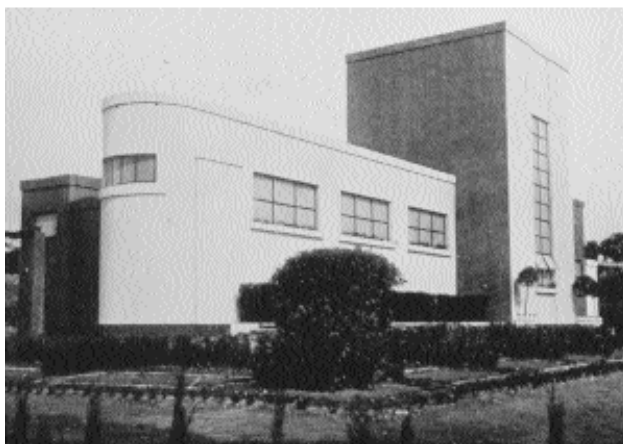
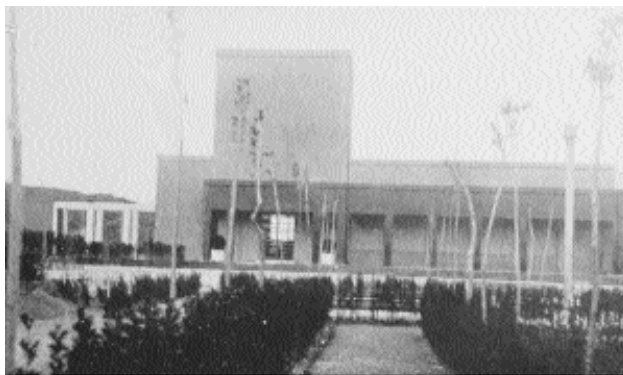
Mercadal publica en *Arquitectura*, en mayo de 1927, un segundo artículo con el mismo título de *Arquitectura Mediterránea*. En él presenta el proyecto de un Club Náutico para la costa mediterránea. Este edificio inicia la tipología de clubs náuticos que se repetiría en España y en el que sobresale de forma singular el de San Sebastián de Aizpúrua. Las características de este edificio las resume así: “la horizontalidad predominante, la simplicidad de las formas –nacidas de su estructura– la ausencia absoluta de decoración y una ligera intervención del color son algunas de las pretendidas características”⁶¹. Este edificio se concibe pensando en el uso al que está destinado, por eso dice que está hecho en arquitectura naval: “La directa inspiración en las formas de la arquitectura naval, es más que evidente; su plan general, unas terrazas cubiertas y descubiertas, la disposición y pendiente de las escaleras, etc, contribuyen a hacernos pensar en la desconocida forma de un nuevo tipo de barco”⁶². El color empleado contribuye a esta impresión: El edificio es blanco excepto la cabina de señales de planta semicircular que es rojo y un zócalo negro de alquitrán o breá.

Es en el análisis de este edificio donde apreciamos más claramente los comentarios de Sambricio a los que antes aludíamos. Nada tiene que ver la pro-

puesta de este club náutico con las primeras soluciones de arquitectura mediterránea de las villas al borde del mar. En el club Náutico son demasiado evidentes las imágenes de Le Corbusier.

3.3. Dos proyectos ultraístas: El Rincón de Goya y Villa Amparo

La historiografía tradicional considera que el Rincón de Goya de Mercadal, junto a la casa del Marqués de Villora de Bergamín y a la gasolinera para Petroleos Porto Pi de Fernández-Saw, constituyen la trilogía del primer racionalismo en España. Así lo considera Carlos Flores y con él Oriol Bohigas y Fullaondo por citar algunos nombres más. No deja de ser curioso que tanto Bohigas como Fullaondo, en dos de sus textos más conocidos, citen extensamente los mismos párrafos de Flores sobre



Fernando García Mercadal:
El Rincón de Goya,
Zaragoza, 1927

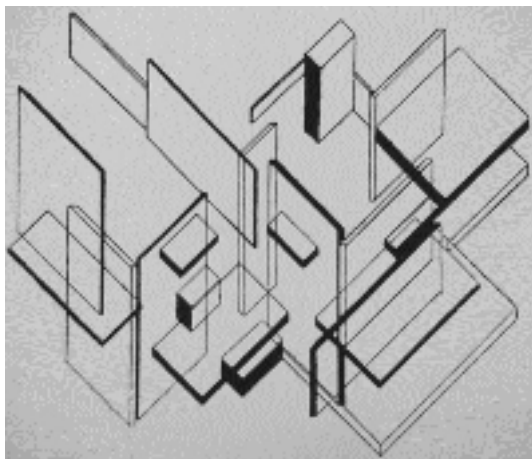
este proyecto de Mercadal⁶³. Bohigas considera que aunque es “el primer paso del racionalismo europeo en España”, sin embargo el “lenguaje –sin insistir siquiera en evidentes incoherencias sintácticas y de una cierta torpeza expresiva– no ha alcanzado todavía una definitiva integración cultural”⁶⁴. Recordamos que esta “integración” según Bohigas solo la consiguen los arquitectos catalanes del GATEPAC. Esa “integración” sería como el “cum laude” otorgado por Le Corbusier a sus seguidores y que, como hemos visto repetidamente, no interesa a los arquitectos de Madrid con excepción de Mercadal.

Arquitectura publicó un amplio reportaje gráfico sobre esta obra de Mercadal sin ningún comentario sobre los supuestos de los que partió su autor, ni sobre cuales eran sus pretensiones⁶⁵. Muchos años después, Mercadal decía refiriéndose a las motivaciones que consideró: “Pensé, ante todo, proyectar un monumento distinto, sin retórica. Algo que además de conmemorar tuviera una utilidad. Por eso surgieron los pabellones con biblioteca y sala de exposiciones dentro de un parque. Naturalmente causó escándalo. Creo que estaba en la línea de lo que entonces se hacía en Europa”⁶⁶.

Efectivamente, pensamos que en el Rincón de Goya, Mercadal aplica algunos de los principios de van Doesburg en *De Stijl* y que él difundió en la revista en 1926⁶⁷. De un breve análisis de esta obra podemos concluir que Mercadal sigue, en su composición, el procedimiento de adición de cubos y prismas desnudos de decoración, según un eje longitudinal. En el fondo se trata de una composición académica en la que con la pretensión de ruptura de la simetría y la axialidad, sutilmente, desplaza del eje longitudinal algunos de los cuerpos prismáticos, lo que produce una asimetría de volúmenes perfectamente compensados. Es la aplicación literal de uno de los principios de van Doesburg: “En lugar de simetría la nueva arquitectura propone la relación equilibrada de partes desiguales, es decir, de partes que difieren (en posición, medida, proporción, etc) por su carácter funcional. La adaptación de estas partes entre ellas, tiende al equilibrio de partes desemejantes y no a la igualdad”⁶⁸.

También aplica Mercadal otros principios de van Doesburg entre los que podemos señalar:

“La función: La nueva arquitectura es funcional; esta fundada sobre la síntesis de exigencias prácticas. La arquitectura los determina en un plano claro y legible”. “Lo monumental: La nueva arquitectura realiza lo monumental con independencia de lo grande y lo pequeño”. En el Rincón de Goya, Mercadal no hace un monumento, piensa un espacio útil.



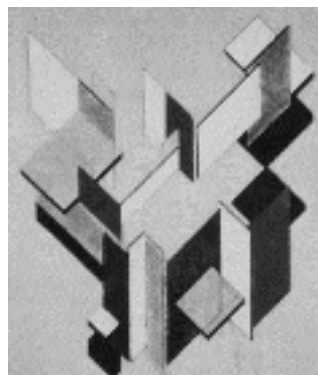
T. van Doesburg y C. van Eesteren: *Maison Particulière*, estudio espacial, 1923

otros dijeron. En el Rincón de Goya, Mercadal transmite un mensaje que consiste en la difusión de una nueva imagen, no sólo formal, también funcional definiendo lo que debe ser un monumento. Ese es su valor. Y como todo texto de vanguardia, esa imagen no es comprendida por la mayoría que esperaba soluciones al uso. El mensaje que transmite en el Rincón de Goya, lo hace de dos formas: con la arquitectura se dirige al gran público y con la representación axonométrica a los arquitectos y artistas de la vanguardia.

Con la perspectiva axonométrica, Mercadal puede transmitir un mensaje en la línea apuntada en la introducción de este epígrafe, esto es considerando la axonometría como una representación a la moda que le sirve para transmitir sus propósitos ultraístas de buscar en la imagen un valor visual por encima de cualquier otro. Como ya advertimos anteriormente, Sartoris considera que las axonométricas de Mercadal “no son la resolución a un problema arquitectónico de expresión, sino que las utiliza como disposiciones tipográficas de ciertos caligramas, con la intención de lograr mediante cadencias arquitectónicas primarias, unos efectos visuales importantes. Para él, (Sartoris) Mercadal es un poeta: pero no un poeta que hace archi-

“La decoración: La nueva arquitectura es antidecorativa. El color no tiene un valor ornamental, sino que es un medio elemental de expresión arquitectónica”⁶⁹.

Mercadal no propone al público español una obra racionalista sino un manifiesto de vanguardia que habla por sí mismo, a través de la expresión de su propia imagen. Mercadal no es un teórico de la arquitectura, como puede ser Le Corbusier o van Doesburg por citar personajes admirados por él; en su obra las palabras son escasas, y cuando las hay no son originales, se limita a repetir lo que



T. van Doesburg y C.: *Composición en colores primarios*, 1923

ectura, sino que utiliza los elementos de un lenguaje arquitectónico para expresar unos efectos visuales, unas imágenes”⁷⁰.

Este lenguaje gráfico de la vanguardia, común a todos los “ismos”, fue un hallazgo expresivo con un valor en sí mismo, de tal forma que, de alguna manera, ha pasado a ser sinónimo de ella: “Hay que haber vivido –dice Sartoris– las perspectivas del cubismo, del surrealismo y del *ultraísmo*; así como los brillantes capítulos de De Stijl, de la Bauhaus, ..., para saber lo que para nosotros representa todavía la palabra ‘vanguardia’; es decir lo que nunca envejece y se transforma en ‘clásico’”⁷¹.

Son estas palabras de Sartoris –uno de los arquitectos de la vanguardia que más utilizaron la axonometría– las que nos sirven para tomar conciencia de la importancia de esas axonometrías de Mercadal que él, con gran rigor terminológico, llama *ultraístas* y que se pueden filiar tanto en los principios de De Stijl, cuanto en los postulados de las vanguardias literarias de Madrid que igualmente dejaron poso en él.

Al analizar las axonométricas del Rincón de Goya y de Villa Amparo, se concluye que, en ambos proyectos, Mercadal aplica parecidas premisas sintácticas. Son dos aspectos de un mismo mensaje resuelto en dos programas diferentes: el primero doméstico y el segundo público. La disposición de la planta buscando descomponer la simetría longitudinal con volúmenes perfectamente compensados mediante la relación equilibrada de partes desiguales es semejante al proceso proyectivo del Rincón de Goya. Quizás en Villa Amparo aparece un nuevo recurso formal en la pérgola: el recuerdo a las analogías de la arquitectura naval de Le Corbusier y otros arquitectos de la vanguardia.

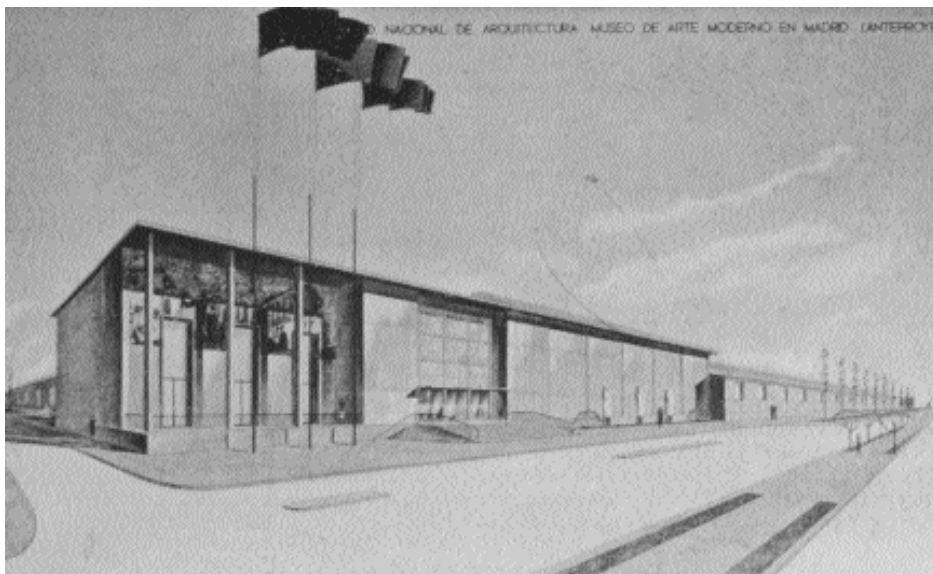
En las axonométricas para el Rincón de Goya y Villa Amparo, observamos que, además de las referencias a los dibujos de van Doesburg, sus rótulos se disponen al modo de los *Calígramas* de Apollinaire y de los poemas “visuales” de Guillermo de Torre. La analogía es más clara en Villa Amparo: Aquí los rótulos se colocan radialmente, según las dos direcciones del plano, en clara referencia a las *Girándulas* del poeta *ultraísta* Guillermo de Torre publicadas en su libro *Hélices*. “La originalidad en la disposición tipográfica –dice Guillermo de Torre– es uno de los rasgos más característicos de los poetas *ultraístas*. Por el uso de este procedimiento se pasan las fronteras de la poesía (comunicación de un contenido psíquico determinado por medio de meras palabras) y se buscan efectos visuales como auxiliares de la expresión poética”⁷².

Mercadal en estos dibujos imitó las contraconstrucciones de van Doesburg en las que éste “trató de analizar e interpretar los modelos, de evocar una imagen arquitectónica. Las contraconstrucciones son... sugerencias espaciales creadas a base de posibles encuentros de planos de color”⁷³. Aunque tanto las axonométricas de van Doesburg como las de Mercadal sean imágenes en sí mismas atractivas, la diferencia radica en que, en el primero, son la expresión coherente del proceso mental al que nos referimos anteriormente; mientras que en el segundo –por su influencia ultraísta– son la consecuencia de buscar en la imagen un valor visual por encima de cualquier otro. Mercadal utiliza las axonométricas como un lenguaje que expresa unos efectos visuales, unas imágenes modernas que no responden a un proceso crítico a priori; es la búsqueda de una imagen por el sólo hecho de la novedad. La prueba está en que no le importó abandonar posiciones de vanguardia como, por ejemplo, en su proyecto para el Museo de Arte Moderno (1933), en el que utilizaba referencias clasicistas con el pretexto de que “su modernidad sea duradera, habiendo huido por ello de los tópicos de la arquitectura moderna, tan en uso hoy”⁷⁴.

3.4. El IV Concurso Nacional de Arquitectura: Un Museo de Arte Moderno en Madrid

Como veremos en el epígrafe siguiente, Mercadal hacia 1932 se retira de la dirección de la vanguardia ortodoxa, manteniéndose voluntariamente al margen de esas polémicas, y poniendo en cuestión aquellos supuestos de modernidad que esbozó en los primeros años veinte. En este momento le interesa la arquitectura moderna como tal y no como manifiesto que provenga sólo de la dirección planteada por el grupo catalán del GATEPAC. Además en 1930 había publicado su libro *La casa popular en España*⁷⁵, que supone, de alguna manera, una ruptura con su compromiso vanguardista. Desde estas coordenadas es como debemos afrontar su proyecto para el IV Concurso Nacional de Arquitectura: un *Museo de Arte Moderno en Madrid*, celebrado en 1933 y en el que obtiene el Primer Premio. *Arquitectura* publicó este proyecto en Septiembre de ese mismo año.

Mercadal hace este proyecto exactamente a los diez años de su partida hacia Roma. 1923 es el inicio de su periplo europeo en busca de experiencias formales. 1933, con el proyecto del Museo, parece poner fin a esas experiencias volviendo, de algún modo y desde una óptica moderna, a los supuestos clasicistas,



Fernando García Mercadal: Concurso para un Museo de Arte Moderno en Madrid, 1933.

que nunca llegó a abandonar del todo. De esta manera su actividad vanguardista queda enmarcada por dos hitos: el Premio de Roma y el Premio Nacional de Arquitectura. Es interesante ver la evolución que se produce en Mercadal en estos diez años. El proyecto para el Premio de Roma es ecléctico, elaborado con criterios de composición dentro un clasicismo de tipo académico. El Museo es un proyecto elaborado con múltiples referencias: notas de un racionalismo funcional e imágenes de un estilizado clasicismo que le convierten en un producto delicadamente ecléctico.

Fullaondo en su análisis de este proyecto manifiesta que “está totalmente inundado de citas evocadoras de una disciplina neoclásica. Mercadal aquí revive con intensidad inusitada, la reminiscencia mediterránea filtrada no a través de Loos, ni de la imagen popular, sino en su decantación compositivamente monumental”⁷⁶.

En las notas de Mercadal a este proyecto y que recoge *Arquitectura*, queda clara la pretensión: que la arquitectura del museo sea tan aséptica que no influya en las obras que se exponen en él. Los visitantes saldrán del museo con la sensación de haber visto sólo las obras expuestas sin que nada les haya distraído. Esto no ocurre con los museos en edificios de gran valor ornamental donde la archi-

tectura por sí misma cautiva al espectador. Mercadal ve como nota de modernidad del proyecto la flexibilidad de la planta que la hace adaptarse a las necesidades futuras.

El principio ordenador de la planta ha sido similar al que antes apuntamos para el Rincón de Goya. Evidentemente la complejidad del Museo es muy superior. Mercadal huye de la simetría longitudinal descomponiendo sutilmente los espacios agrupando los distintos volúmenes en bloques de diferente tamaño que se compensan unos con otros logrando un sereno equilibrio. Tan sólo parece estar presente un eje longitudinal de simetría entre los dos espacios de exposición, el cubierto y el del aire libre. Es casi obsesiva la pretensión de Mercadal de huir de toda sensación que recuerde composiciones simétricas de los diferentes espacios en clara referencia al funcionalismo donde la dimensión de cada espacio depende de su uso. Pero a la vez toda la composición rezuma de nostalgias académicas. Como dirá Fullaondo Mercadal se sitúa en medio de “dos solicitaciones antagónicas”: de un lado “la intrincada constelación academia-erudición-historicismo-monumentalidad”, y la “revolución racionalista” de otro. “Mercadal se sitúa exactamente en el centro de las dos, dando lugar a una obra magistral como resolución de un compromiso imposible y extraordinariamente ambigua a la hora de su lectura cultural”⁷⁷.

Claridad y sencillez es lo único que pretende Mercadal tanto en la planta como en las fachadas. “Poco hemos pretendido al dar fisonomía a nuestro proyecto, limitándonos a expresar sobriamente su interior con líneas sencillas y superficies tranquilas, en las que se acusa, a la manera de los edificios clásicos, un módulo, existente también en la planta, y su destino al figurar como únicos ornamentos unas esculturas y una pintura al fresco, convenientemente protegida. Pretendemos que su modernidad sea duradera, habiendo huido por ello de los tópicos de la arquitectura moderna, tan en uso hoy”⁷⁸.

Con estas palabras Mercadal, sin duda, hace una crítica de sí mismo como difusor de esas recetas: terrazas planas, ventanas horizontales, volúmenes en semi-círculo, barandillas de tubo de acero... Pero también se refiere a tantos arquitectos españoles que, por moda, repiten sin cesar lugares comunes del lenguaje racionalista.

4. *Fundación del GATEPAC*

Pasamos a examinar brevemente la participación de Fernando García Mercadal en la institucionalización de la vanguardia ortodoxa con su participación en el CIRPAC y en el GATEPAC. Es historia de todos conocida como la condesa Hélène de Mandrot ofreció su Castillo de La Sarraz en Suiza para la reunión, promovida por Le Corbusier, de aquellos arquitectos con parecidos ideales vanguardistas. Mercadal recibió en Madrid las dos únicas invitaciones destinadas a España para la reunión que tendría lugar en Junio de 1928 en el citado castillo. Mercadal eligió como acompañante a Juan de Zavala.

La pregunta que cabe hacerse es ¿por qué fue invitado Mercadal? Esta pregunta es más enigmática si tenemos en cuenta que en esa reunión participarían los arquitectos más conocidos del momento tanto por sus obras como por sus escritos; Mercadal no era conocido ni por lo uno ni por lo otro. Sambricio quiere ver detrás de esto intenciones poco claras de Le Corbusier: “Le Corbusier quiso aprobar sus tesis sobre los cinco puntos y, previendo los enfrentamientos que podía tener con Meyer, May, Stam o Schmidt, prefirió contar con el apoyo de arquitectos como Sartoris o Mercadal quienes o bien aceptan convencidos los cinco puntos o, por el contrario, solo se interesan por una arquitectura basada en La Sarraz”⁷⁹. Esta misma pregunta se la hicieron a Mercadal que contestó: “La invitación fue, sin duda, una consecuencia de mis contactos con Le Corbusier y el grupo de L’Esprit Nouveau”⁸⁰. La pregunta queda en el aire aunque pensamos que la razón más probable fuera la pretensión de Le Corbusier de establecer en cada país un organismo que luchase por difundir y establecer los logros de la nueva arquitectura.

Según esto, Mercadal regresa a España como único representante del recién creado CIRPAC, futuro organizador de los CIAM. En el mes de Agosto publica en *Arquitectura* y en francés, la declaración final del Congreso de La Sarraz firmada por los asistentes⁸¹. De esta forma Mercadal queda vinculado a lo que podríamos llamar la “institucionalización de la vanguardia” como único delegado español del CIRPAC. Mercadal no solo difundió las conclusiones de La Sarraz en *Arquitectura*, lo hizo en periódicos, revistas y conferencias⁸².

En Mayo, un mes antes de la reunión de La Sarraz, Le Corbusier vino a Madrid, invitado por Mercadal, a dictar su famosa conferencia en la Residencia de Estudiantes. Aquí recibió un telegrama de José Luis Sert, que cursaba su último año de carrera, invitándole a dar una conferencia en Barcelona aprovechando el viaje

de regreso a París. Si nos detenemos en esto es para poner de manifiesto que el arquitecto catalán conoció a Le Corbusier aprovechando los contactos de Mercadal. Cuando en 1929 Sert termina la carrera viaja a París para ingresar en el estudio del maestro suizo. Al mismo tiempo abre otro estudio en Barcelona con Sixto Illescas y organiza la famosa exposición sobre arquitectura moderna en las Galerías Dalmau. El Catálogo de la exposición lleva como encabezamiento, escrito en catalán, lo que seguramente Sert había oído a Le Corbusier en París: “Una gran època acaba de començar. Existeix un nou esperit”⁸³.

De esta exposición, celebrada del 13 al 17 de Abril de 1929, se hizo eco la revista: “Incluso personas poco afectas al movimiento que se va denominando ‘lecorbusiano’, con más o menos justicia, han expresado la importancia de la exposición”⁸⁴. “Los expositores tienen acá, en Madrid, un amigo muy leal, un compañero en la Dirección (de *Arquitectura*)...: Nuestro compañero Fernando García Mercadal. En estas páginas nuestras puede verse lo que él aprecia y lo que ha hecho porque cambie en nuestro país el sentido arquitectónico. Y nuestra revista, que es de todos, es decir, está abierta a la presentación y difusión verbal de todo movimiento que signifique vida, espíritu, deseo de perfección, acoge y saluda muy afectuosamente a los jóvenes compañeros catalanes”⁸⁵. Es significativo lo que dice la Redacción de Mercadal y su influencia en la línea de vanguardia de la revista que también supone ser responsable y animador de la vanguardia en Madrid.

Le Corbusier vuelve a España en 1929, acompañado de Leger, y visita de nuevo Madrid y Barcelona. Este mismo año se convoca el II CIAM en Frankfurt que se ocupará de definir el concepto de vivienda mínima. Simultáneamente se organizaría una exposición de tipos de viviendas mínimas con proyectos de diferentes países. Mercadal acude representando a España como delegado del CIRPAC, acompañado de Amós Salvador como subdelegado. *Arquitectura* recoge el anuncio del Congreso y el concurso que Mercadal convoca con tal motivo: “Con el fin de que España pueda figurar en dicha Exposición, el Delegado del CIRPAC, el arquitecto Sr. García Mercadal, Secretario de la Sociedad Central de Arquitectos, crea un premio de 1000 pesetas, que se concederá al proyecto ganador de un concurso que con este fin ha sido convocado”⁸⁶. También en 1929, en el mes de Diciembre, *Arquitectura* publica los Estatutos de los CIAM⁸⁷.

El año 1930 va a ser importante para la arquitectura española. En Septiembre, en el Gran Casino de San Sebastián, con el patrocinio del Ateneo

Guipuzcoano, organiza la Exposición de Arquitectura y Arte Contemporáneo. Paralelamente Giménez Caballero organiza, en el salón de actos de ese Ateneo, una sesión de cine vanguardista, donde se proyecta su película *Esencia de verbena y Un perro andaluz* de Buñuel. Sebastián Gasch hace una crónica de esta Exposición en la *Gaceta Literaria*: “La Prensa ha discutido sobre ella y, en pleno verano de San Sebastián, esta manifestación artística ha sido comentada con apasionamiento, elogiada, denostada, ensalzada y hasta ridiculizada. Los organizadores de la Exposición no pudieron esperar más cuando pensaron en celebrarla”⁸⁸. A ella acudieron los pintores vanguardistas del momento como Picasso, Juan Gris y Miró⁸⁹.

Respecto a la arquitectura⁹⁰, Gasch destaca en su crónica, “el proyecto de Club Náutico para San Sebastián, de Labayen y Aizpúrua; varios proyectos de casas particulares de García Mercadal; otro de edificio para oficinas, de Barroso; una plaza de toros, de Churruga-Fábregas y Rodríguez Arias, y un proyecto de hotel, cine casino y balneario, de Sert y Torres Clavé. La parte de Arquitectura ha sido menos discutida. Casi todos los proyectos vienen inspirados en la escuela de Le Corbusier, con sus planos sin molduras, sus líneas rectas, sus colores brillantes y su obsesión de sencillez, higiene y luminosidad. Existen maquetas bellísimas y el público ha entrado francamente en las obras, que han causado general complacencia”⁹¹. *Arquitectura* se hace eco de esta Exposición de San Sebastián en el número de Septiembre⁹².

La Exposición de San Sebastián sirve para que la mayoría de los arquitectos participantes acuerden, por iniciativa de Mercadal y Sert, organizarse en un grupo de forma estable. Con este propósito se reúnen en el Gran Hotel de Zaragoza, los días 25 y 26 de Octubre de 1930 y ponen en marcha las bases de una organización que llaman GATEPAC. Con frecuencia, la crítica catalana ha minusvalorado el papel de Mercadal en la fundación del GATEPAC en favor de Sert. Oígamos lo que dice Mercadal al respecto: “A mi vuelta del castillo de La Sarraz, donde tuvo lugar la primera reunión del CIAM, José Luis Sert y algún otro arquitecto barcelonés se dirigieron a mí para tratar de organizar un movimiento que promocionara la arquitectura moderna en España. Así es como surgió el GATEPAC que fue constituido oficialmente en Zaragoza el 26 de Octubre de 1930”⁹³. Es natural que Sert acudiera a Mercadal porque era éste quien representaba oficialmente en España al CIRPAC. Desde ese momento la representación del CIRPAC, Mercadal la puso en manos del GATEPAC.

Como sabemos, el GATEPAC quedó dividido en tres grupos: Centro, Este y Norte⁹⁴, acordándose además publicar una revista que sirviera de portavoz del grupo que se llamó *AC. Arquitectura* no dió inmediatamente la noticia de la fundación del GATEPAC, lo hizo cuando apareció la revista *AC*: “Saludamos cordialmente a la nueva revista *AC*, publicación del GATEPAC. (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Architectua Contemporánea). El GATEPAC representa en España al Comité Internacional pour la réalisation de l’architecture contemporaine (CIRPAC), y está dividido en subgrupos: Centro, Norte y Cataluña”⁹⁵. En la sección Revista de revistas, durante 1932 y 33, *Arquitectura* suele recoger algún número de *AC*.

Es interesante señalar como *Arquitectura* omitió de forma sistemática la publicación de obras de los arquitectos catalanes del GATEPAC. Las únicas excepciones fueron el artículo publicado en Octubre de 1928, en el que se recogía un proyecto de Sert y de Torres Clavé, para el Concurso de la Asociación de Arquitectos de Cataluña⁹⁶ y el Hotel Atlántico de Cádiz de Ricardo Churruga, publicado en Julio de 1930⁹⁷. Ambos proyectos se publicaron cuando todavía no existía el GATEPAC. Es más cuando *Arquitectura*, da noticia de la publicación del libro de Sartoris *Gli elementi dell’Arquitettura Funzionale*, se queja que “España figura en la obra que comentamos con algunas obras de marcado aire moderno, principalmente de elementos del grupo “Gatepac”, siendo lástima que no figuren otras muchas más recientes, de singular valor dentro del movimiento arquitectónico nacional y que confiamos se acusen en próximas publicaciones de esta editorial”⁹⁸.

No hemos podido encontrar ninguna explicación a estas omisiones, lo único que podemos hacer es conjeturas y suponer que, aunque Mercadal era un elemento importante en la Redacción de *Arquitectura*, la mayoría de sus miembros habían optado por una posición de vanguardia no-ortodoxa como hemos explicado en diferentes capítulos. A estos arquitectos no les interesaba la arquitectura como moda que era la imagen que Mercadal difundía en Madrid. Además estos arquitectos no pertenecían al GATEPAC: “Yo nunca quise atarme a nadie”⁹⁹ dice por ejemplo Bergamín para argumentar su no pertenencia a ese grupo. Fernández-Saw que sí participó en la Exposición de San Sebastián tampoco acudió a Zaragoza.

Volviendo al papel de Mercadal en la institucionalización de la vanguardia, recordamos su asistencia al III CIAM celebrado en Bruselas en Noviembre de

1930; le acompañaron Luis Vallejo y José Luis Sert como subdelegado. *Arquitectura* sobre este Congreso dió noticias en tres ocasiones. La primera en Febrero de 1930, donde se comunica que se ha celebrado una reunión en París para preparar el III CIAM con la asistencia, entre otros, de Le Corbusier¹⁰⁰. La segunda con un artículo de Giedion sobre la reunión que tuvo lugar en París los días 17 y 20 de Mayo de 1930 para preparar ese III CIAM¹⁰¹. La tercera vez que *Arquitectura* se refiere al III CIAM es para recoger la ponencia de Gropius: ¿Casa baja, casa mediana, casa alta?¹⁰².

Los días 29, 30 y 31 de Marzo de 1932, hubo una reunión del CIRPAC en Barcelona para preparar el IV CIAM que debería celebrarse en Moscú. Asistieron Le Corbusier, Gropius, Giedion, Breuer, Van Eesteren, Bourgeois, Pollini, Steiger... Por España Aizpúrua, Sert, Mercadal y López Delgado. Se estudiaron los problemas relacionados con la “ciudad funcional”. En esta reunión se aceptó al GATEPAC como único representante español en el CIRPAC. En esta ocasión *Arquitectura* no informa del evento. Tampoco lo hizo de la celebración de este IV CIAM que se tuvo lugar en 1933, a bordo del buque Patris II, navegando por el Mediterráneo desde Marsella hasta Atenas. Este Congreso enfrentado al problema de la ciudad funcional, examinó treinta y tres ciudades entre las que se encontraban Madrid y Barcelona. Al finalizar el Congreso no se publicó ningún informe oficial; en 1941 se editó en París un documento anónimo (redactado por Le Corbusier) que resultó ser la famosísima *Carta de Atenas*. Al Congreso acudieron Sert, Torres Clavé, Ribas y Bonet. La única referencia que hemos encontrado en *Arquitectura* de este Congreso ha sido una reseña de una revista italiana¹⁰³.

Mercadal no asistió al IV CIAM. ¿Que le ocurre a Mercadal en 1932? ¿Advirtió quizás la desproporción establecida entre móvil y acción, entre sueño y realidad? ¿Se distrajo?¹⁰⁴ Son preguntas que se hace Fullaondo para tratar de explicarse la progresiva retirada de Mercadal del protagonismo rector que hasta ese momento había tenido en la vanguardia ortodoxa cristalizada en el GATEPAC. Su lugar lo ocuparía José Luis Sert. “Mercadal quizás aburrido ... acuciado probablemente por alguna dificultad económica, canaliza sus afanes predominantes por otros cauces ... pasando a adoptar, tirando los pies por alto, la postura independiente, deliberadamente situada al margen del GATEPAC ... Estamos ante un hombre indiferente, desengañado (desengañado ¿de qué?)”¹⁰⁵.

La retirada de Mercadal de las posiciones de la vanguardia ortodoxa, que en esos momentos detentaba el grupo catalán, la explica Sambricio desde lo que significó para este arquitecto el GATEPAC. “Para Mercadal GATEPAC significó la posibilidad de difundir en España un estilo nuevo, identificable al tema literario, cuando la actividad supuso algo más que declaraciones de principio y normas sobre formas concretas Mercadal deja la línea marcada por el grupo ortodoxo catalán”¹⁰⁶. Estamos de acuerdo con esta apreciación de Sambricio porque, como hemos apuntado en otro momento, la preocupación de Mercadal siempre fue una búsqueda de la imagen casi en paralelo con una vanguardia literaria. Además Mercadal después de La Sarraz –sigue diciendo Sambricio– “ya sabe cual es la idea de Le Corbusier y voluntariamente, renuncia a ella. Cuando Mercadal comprende el nuevo frente teórico de la arquitectura y abandona, definitivamente, aquellos supuestos de modernidad que esbozó en los primeros años de la década de los veinte y acepta sólo el tema del racionalismo formal, pero para él la idea de la arquitectura moderna –y esa es su gran contribución– no es identificable a una opción concreta (como aceptan los catalanes) sino que es válida desde cualquier opción”¹⁰⁷.

Insistiendo en esta idea, cuando analizamos el Museo de Arte Moderno que es un proyecto de 1933, vimos que Mercadal se apartaba de los postulados del racionalismo ortodoxo. “Pretendemos que su modernidad sea duradera –decía–, habiendo huido por ello de los tópicos de la arquitectura moderna, tan en uso hoy”¹⁰⁸.

Dejando a un lado las razones de Fullaondo o Sambricio sobre las razones que movieron a Mercadal a abandonar la vanguardia ortodoxa, nos detenemos en lo que él decía en *Hogar y Arquitectura*. A Mercadal le hacían la pregunta: “A partir de un cierto momento parece que su intervención en el GATEPAC queda interrumpida. ¿Como se produjo esta situación?” Contesta: “Durante algún tiempo luché denodadamente para introducir en España las nuevas ideas, hasta que llegó un momento en el que tuve que preocuparme de mi propia obra para vivir. 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”¹⁰⁹. Según esto las razones para el abandono eran de tipo económico. No estamos en disposición de averiguarlo aunque si así fuera, esa podría haber sido la razón por la que Mercadal no estuvo en el crucero, del IV CIAM por el Mediterráneo, teniendo en cuenta que había asistido en Barcelona a su preparación y que le encantaba todo lo que fuera protagonismo.

No obstante, podríamos hacer algunas preguntas sobre el grupo catalán: ¿Que hubiera pasado si Sert no hubiera sido un aristócrata acaudalado? ¿Que sería del grupo catalán del GATEPAC sin el apoyo institucional de la Generalitat? “Las obras de mayor ambición del GATEPAC se produjeron –según Oriol Bohigas– al socaire de organizaciones promovidas por el gobierno autónomo de Cataluña”¹¹⁰. “El gobierno autónomo de la Generalitat de Cataluña apoyó y casi oficializó el racionalismo vanguardista. La mayor parte de las obras del GATEPAC no se hubieran realizado fuera de estas circunstancias”¹¹¹.

Siguiendo con Oriol Bohigas, en Julio de 1933, el grupo catalán acuerda suspender totalmente a los grupos Norte y Centro, dejando solamente a Mercadal como delegado del GATECPAC en Madrid¹¹². A partir de este momento el grupo catalán detenta el control absoluto de la vanguardia institucionalizada y son ellos los que entonces darán el “nihil obstat” a los que pretendan ser modernos. Después de la Guerra Civil, a Sert le ocurrirá lo mismo que a Mercadal en 1932, que se liberará de la tutela de Le Corbusier y adoptará posiciones que ya no serán de vanguardia. Pero su caso no podemos decir que fuera por motivos económicos sino por todo lo contrario según parece insinuar Fullaondo: “Tampoco se ha hablado mucho –dice Fullaondo– del papel desempeñado por su tío, el gran pintor José María Sert, amigo de Rockefeller, muralista del Waldorf, etc., en el origen de la odisea americana de su sobrino. José María Sert era un triunfador en Estados Unidos. Había conseguido, incluso, anular a Diego Rivera. Probablemente, su actuación, a la hora de conseguir instalar a su sobrino en Estados Unidos, resultó decisiva”¹¹³.

Por último cabe preguntarse ¿que nos queda de la leyenda del GATEPAC? ¿Ha sido sólo leyenda? ¿Ha sido una historia habilmente contada y claramente exagerada? ¿Ha sido la única aportación culturalmente interesante a la arquitectura moderna en España? Recogemos algunas notas contradictorias entre sí que nos harán pensar. Dice Oriol Bohigas: “Es difícil encontrar en Europa un conjunto extenso y más ambiciosos anterior a la *Casa Bloc*; que el *Plan Macià* es una de las propuestas de actuación a fondo en un viejo tejido urbano, pocos años posterior al famoso *Plan Voisin* de París redactado plémicamente por Le Corbusier, y que la *Casa Vilaró* y las de las calles Rosellón, Muntaner y Vía Augusta no son mucho más modernas que las obras más famosas del inicio del movimiento europeo ... El GATEPAC es seguramente el grupo más joven que, en menos años, realizó mayor cantidad de arquitectura racionalista en Europa”¹¹⁴.

Dice Juan Daniel Fullaondo: “Desde la perspectiva internacional la aventu-

ra del GATEPAC ronda, ciertamente, si no lo impresentable, que no lo fue en verdad, por lo menos lo verdaderamente escualido”. “El Capitol de Feduchi y Eced, o el hipódromo de Torroja, Arniches y Dominguez, resulta objetivamente, más importante que todas las del GATEPAC puestas en hilera”. “Mucho menos coherente ideológicamente de lo que la leyenda quiere hacernos ver, imperceptible a nivel de realizaciones, sumamente moderado en el talento demostrado por la inmensa mayoría de sus componentes, irrelevante en la configuración de la ciudad (si establecemos, a nivel madrileño, un mismo parangón con la generación anterior) nulo en la definición de aportaciones verdaderamente originales, el GATEPAC nos revela, simplemente, cómo una delegación extraordinariamente provincial del racionalismo europeo, un equipo de corresponsales alborotados, entusiastas, incapaces de formular una sola idea nueva, sin paralelo con ninguno de los grupos de vanguardia”¹¹⁵. Aclaramos que Fullaondo se está refiriendo al grupo catalán del GATEPAC, que según la crítica tradicional es el único que merece ese nombre.

Pasamos a examinar las obras que *Arquitectura* recoge de los componentes del GATEPAC. Como advertimos anteriormente, la revista omite las realizaciones del grupo catalán.

4.1. Arquitectos del Grupo Norte

Aunque en principio el grupo está formado por tres arquitectos, en realidad solo Aizpúrua y Labayen trabajan como grupo, y es Aizpúrua quien determina la importancia de este grupo Norte y quien –según Sambricio– mejor nos sirve para “plantear las diferencias existentes dentro del GATEPAC. La situación, pues, del GATEPAC en tanto que grupo es claramente contradictoria en todos los sentidos. Frente a un Madrid preocupado por la difusión de unos modelos, Barcelona enuncia la posibilidad de utilizar la arquitectura como elemento de transformación y San Sebastián propone la autonomía de la obra arquitectónica en el replanteamiento de la norma desde los mismos supuestos”¹¹⁶. Y es que José Manuel Aizpúrua es un vanguardista en el sentido más propio de la ortodoxia.

En efecto, Aizpúrua, muy en la línea de los arquitectos de la vanguardia ortodoxa, utiliza un verbo próximo a los que veían al arquitecto como redentor de las masas o como transformador de la sociedad, a través de la arquitectura, en aras de un mundo mejor. En un artículo que publicó en *La Gaceta Literaria* decía: “A la

arquitectura no se le da importancia, y la tiene. A las masas se las educa con la arquitectura y el cine. El obrero español tiene derecho a vivir como viven los obreros alemanes, franceses, americanos, etc ... Mientras el arquitecto no tenga confianza en sí mismo, autoridad y criterio, no habrá arquitectos, estaremos en manos del cliente. ¿Como queréis construir vuestras ideas, si no educáis a las masas? ... Se pide al pueblo serenidad, tranquilidad para resolver actos públicos. Un espíritu sereno sale a la calle y ve edificios faltos de tranquilidad y llenos de sensualismo; pierde la serenidad y grita revolución”¹¹⁷. No sabemos si realmente Aizpúrua llegó a comprender aquella utopía que suponía el que el arquitecto fuera el coordinador y organizador de la nueva sociedad.

Y es que —sigue diciendo Aizpúrua en su artículo—, “La arquitectura en España no existe; no hay arquitectos, hay pasteleros. ¿Por qué no habrá turroneiros todo el año, con lo bonito que es el turrón? ... Al hablar de pastelería me acuerdo de las Exposiciones de Barcelona y Sevilla —exposiciones ¿de qué?—. Exposiciones de dulces será: almendras, peladillas, merengues; borrachos, también muchos borrachos; no faltan las clásicas mantecadas, los huesos de santos y las yemas, que —cosa más finas— resumen millones, muchos millones. ¿Para qué? Para que en el extranjero se rían de nosotros. Y la torre Eiffel, que se hizo en la exposición del 90, ¿no dice nada?”¹¹⁸.

Esos arquitectos pasteleros se empeñan en resucitar los estilos antiguos: “Los estilos antiguos los admiro. ¿Res... ningún modo. Al Museo con ellos. ¿No os figuráis lo que piensa una silla Luis XV cuando se sienta encima una marquesa de hoy? ¿Y cuando él viene de madrugada en su ‘bugatti’, y se acuesta en el lecho con dosel? ¡Farsantes! Es ridículo pretender que la nueva arquitectura sea para minorías selectas. Seguramente entrará por ‘snob’. Es preferible que no entre; la nueva arquitectura es de las masas, y viene a ellas para redimirlas ... Exigid en vuestras construcciones todo: higiene, solidez, ‘confort’, racionalidad, economía; todo, menos decoración; esa palabra os denigra, no debe existir, y si la pedís, os darán pastelería y pagaréis como cosa buena”¹¹⁹.

Arquitectura publicó varios proyectos de Aizpúrua y Labayen. Por su transcendencia comentamos el *Club Náutico de San Sebastián* que se publicó en Febrero de 1930 con gran despliegue informativo: un total de 8 páginas, 3 planos y 24 fotografías. Es un proyecto en el que estos arquitectos plantean una analogía naval en la línea de los diversos ejemplos europeos e incluso españoles. Mercadal cinco años antes había proyectado el suyo siguiendo parecidos esquemas formales. Mucha literatura se ha vertido sobre esta singular obra que, por lo general, solo ha merecido

alabanzas. Sirvan de ejemplo las de Fullaondo: “El Club Náutico de San Sebastián, obra de José Manuel Aizpúrua a cuyo lado palidece, de una forma demasiado estridente, el conjunto de investigaciones tipológicamente paralelas –Casa Villaró, de Sixto Illescas; Piscina La Isla, de Luis Gutiérrez Soto, etc.”¹²⁰. Y en otro momento diría: Arquitectura navegante donde las haya, testimonio arrebatado de la inversión del *dictum* de Le Corbusier en los “ojos que ven”. Los ojos que pueden ver y transfigurar la máquina, el vapor, el trasatlántico, el puente de mando ... pero también los ojos que pueden ver el mar, como si, por primera vez, en cada momento de la existencia fuera contemplado como una súbita, fulgurante revelación”.

Aizpúrua y Labayen, en este artículo se limitan a una descripción del edificio sin entrar en disquisiciones teóricas. Únicamente hacen referencia a la decoración que según ellos no existe porque todo se supedita a la contemplación de la bahía desde cualquier punto de los locales por medio de grandes ventanales en horizontal. Los muebles reponen, en este contexto, a una idea de comodidad y sentido práctico. Es interesante referirse a lo que supone para ellos el exterior del edificio en cuanto al tratamiento de fachadas y volúmenes: “Conseguido en el interior la comodidad, la visualidad y la relativa amplitud, el exterior, sin interés especial, le queda superado. Solamente vemos pies derechos, superficies lisas de paramentos, mucha superficie de huecos y bastante color; tonalidades en azul pálido, marrón, verde claro, crema, etc. Los chasis metálicos (carpintería metálica de ventanas y puertas) en negro. Ha presidido en todo una idea de espíritu limpio y sencillo”¹²¹. Una idea de funcionalidad donde sobran los elementos inútiles, donde sobra la decoración: “Vais a un teatro, y no oís; os atrae más la decoración que la escena. Vais a clase, y no podéis respirar. Vais a una iglesia. El Maestro pedía sencillez. ¿Como vais a tener devoción, si las aberraciones barrocas están llenas de sensualismo? Vais por la calle ... y el paisaje urbano os obliga a llevar los ojos bajos ... decoración; esa palabra os denigra, no debe existir”¹²².

Como resumen y también señal significativa de su pensamiento arquitectónico o más bien de la búsqueda de una arquitectura de vanguardia podrían señalar-



J. M. Aizpúrua: Club Náutico en San Sebastián, 1929-1930

se las siguientes palabras: “Hemos ensayado muchas cosas (para el proyecto del Club Náutico de San Sebastian). No creo sea nocivo. Se aprende a construir como se debía construir”¹²³. Y es que este edificio es sinónimo de una investigación sobre la arquitectura que, bajo un ropaje formal de la vanguardia racionalista, emerge una poética que trasciende a la materialidad formal del objeto construido.

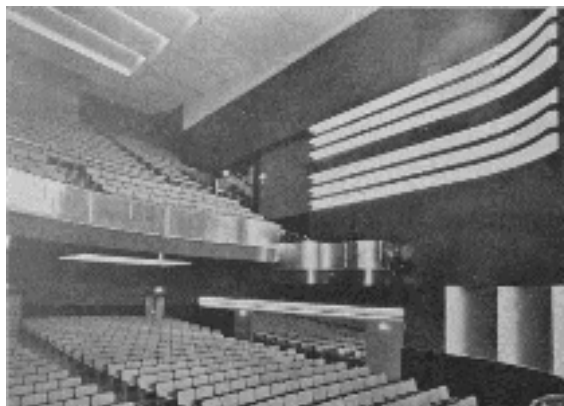
Otros proyectos se publicaron como la preciosa *Sala de Juntas de A.G.P.*, en San Sebastián, de dimensiones relativamente pequeñas y con una concepción completamente moderna, que sigue los principios del funcionalismo. En esta sala todo está al servicio de la función: La iluminación natural y artificial, el mobiliario, el color, el pavimento de linoleum, las paredes revestidas de franjas de madera de olmo, todo ello con una elegante sencillez. También se publicó la *Pastelería SACHA* en la misma ciudad y el *Concurso para un grupo de casas en Bilbao*, que ganó Emiliano Amann¹²⁴.

4.2. Arquitectos del Grupo Centro

Santiago Esteban de la Mora, Manuel Martínez Chumillas, Ramón Aníbal Alvarez, Victor Calvo y Felipe López Delgado, constituyen el grupo de arquitectos que, en Madrid, se reúne en torno a Mercadal formando el GATEPAC. Es todo menos grupo coherente; en realidad se trata de una serie de arquitectos que les mueve más bien la moda, que en esos momentos difunde Mercadal, un deseo de estar a lo que se lleva. De hecho solo plantearon una actividad de grupo en común sin demasiada trascendencia. Nos referimos al proyecto que, según el modelo definido por el grupo catalán del GATEPAC para la Ciutat de Repòs de Castelldefels, pretenden implantar a orillas del Jarama. A diferencia de la propuesta catalana, la de la playa del Jarama, se concibe según un planteamiento formal —en la línea de los participantes—, dejando al margen la vinculación con la ciudad. Aquella organiza, en una larga franja costera paralela al mar, un estilo de vida. Esta, es más bien una propuesta de diseño sobre una canalización puntual del río madrileño.

Lo más destacable de esta difusión que Mercadal y sus seguidores hacen en Madrid de la moda racional, se traduce en una serie de edificios que aparecen en la ciudad y que, de alguna manera, participan del lenguaje que pudieramos llamar racionalista.

Sin lugar a dudas la personalidad más destacada del grupo de Madrid, además de Mercadal, es Felipe López Delgado. *Arquitectura* publica su obra más cono-



Felipe López Delgado: Cine Fígaro, interior de la sala, 1930-1932.

cida: El Cine Fígaro (segunda medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932) que “constituye uno de los más brillantes ejemplos del racionalismo ortodoxo español –incluidos los componentes de Barcelona-”¹²⁵. En esta ocasión la revista dedica un amplio reportaje de 5 páginas 4 planos y 17 fotografías¹²⁶. También la revista AC le dedica comentarios elogiosos: “Es la primera sala de espectáculos de España, que se ha llevado a cabo dentro de los principios que definen el GATE-PAC. Es de notar la perfección con que se ha realizado, hasta en sus más pequeños detalles de construcción”¹²⁷. Esta perfección en la realización, denota el interés por los materiales que tenía López Delgado, de los que hace una relación en la memoria del proyecto: granito natural negro Atlas, mármol bronceado, marmol negro, marmorit alpaca, palma de pomely, palma de caoba amarilla...

5. *Ultimas manifestaciones de la vanguardia*

Cuando Mercadal comienza a retirarse de las posiciones de la vanguardia ortodoxa, ésta desaparece prácticamente de Madrid y sus restos se extinguirán con la Guerra Civil. Las últimas obras que la vanguardia realiza son de José Manuel Aizpúrua, Felipe López Delgado y Javier Ferrero.

Arquitectura publica dos proyectos de Aizpúrua. El primero, en colaboración con Lagarde, es para el Concurso del edificio destinado a los huérfanos de Correos en la Ciudad Universitaria de Madrid que obtuvo el tercer premio¹²⁸. En este proyecto se siguen criterios exclusivamente higienistas: “Las razones puramente higiénicas

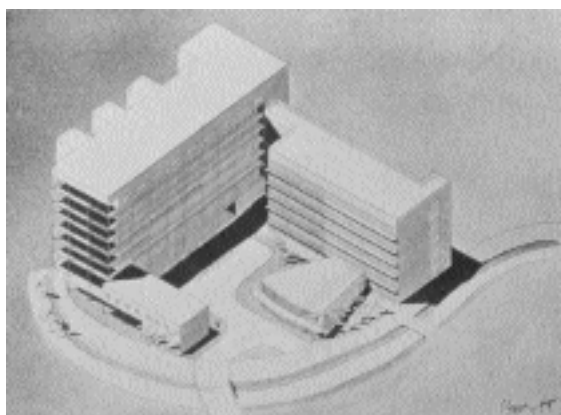
—dice Aizpúrua—, son las únicas que deben presidir este género de construcciones”¹²⁹. Buscan el soleamiento más adecuado para cada uso del edificio y eso les lleva a una clara separación de funciones en dos unidades básicas: un ala para la residencia y otra para la enseñanza. Dos pequeños elementos completan el conjunto: el salón de actos conectado con el ala docente y la enfermería unida a la residencia.

En el artículo se detallan las consideraciones funcionales seguidas para la distribución en planta de cada parte del edificio, en línea con la práctica habitual de los arquitectos modernos. Se estudia la separación de los alumnos por sexos y edades, se adopta también un módulo-dormitorio como unidad base de composición. Atención especial reciben las circulaciones horizontales y verticales. Los servicios comunes y las instalaciones ocupan, así mismo, una atención especial. En el edificio docente, “las aulas tienen una disposición especial de tipo *reversible*, con el fin de que pueda ser aprovechada la orientación más conveniente en cada época del año”. Esto se consigue con la incorporación del pasillo a la clase mediante grandes puertas correderas. Así en invierno las clases tienen orientación sur y en verano norte. Cuando en el verano se ocupa el pasillo para dar clase, la circulación de alumnos se hace por la terraza-corredor.

El segundo proyecto de Aizpúrua es en colaboración con Felipe López Delgado con el que le unía una gran amistad. Se trata del edificio destinado a la Exposición permanente de Bellas Artes que era el tema del IV Concurso Nacional de Arquitectura y en el que recibieron el segundo premio¹³⁰.

En la memoria del Concurso, explican los criterios que siguieron en las plantas y alzados del edificio: “dadas las escasas limitaciones del solar, la resolución del proble-

J. M. Aizpurúa y L. Lagarde:
Proyecto de Hogar-Escuela de
huérfanos de Correos en la Ciudad
Universitaria, 1935.



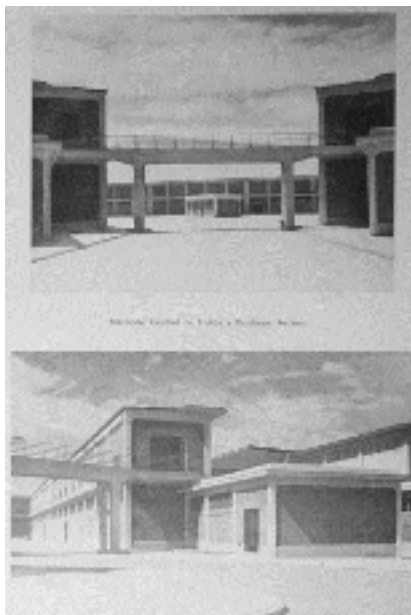
ma planteado se ha conseguido dentro de la mayor sencillez de plantas y alzados. Estos responden en su composición a módulos clásicos, adaptados al espíritu moderno, lográndose, con el empleo de la piedra y el ladrillo, tratados originalmente, una solución que hermana con la noble arquitectura madrileña del pasado siglo”¹³¹.

Se proponen la flexibilidad de la planta de exposiciones y procuran “buscar una arquitectura alegre y activa, evitando la solución penosa que se obtendría con una solución cerrada y poco flexible; visitar una exposición no es lo mismo que situarse en un recinto sagrado, sino todo lo contrario. La contemplación de obras de arte en todas sus manifestaciones, requiere escenarios adaptables a una visión libre y progresiva de la vida moderna, estimando que la solución adoptada responde a todas estas modalidades”¹³².

En este proyecto se siguen los usos racionalistas: terraza-jardín que sirva “como exposición de escultura al aire libre”; separación de circulaciones, del público y de servicio; zonificación del edificio según los diferentes usos, a la vez que se busca la versatilidad de la planta libre, en las salas de exposición, y su posible compartimentación con mamparas móviles; se estudian detalladamente las condiciones de uso como la iluminación de las salas de exposición, natural y artificial, directa o indirecta, además de sus posibles efectos en el cambio de color de las obras expuestas...

Por último veremos algunas de las obras de Javier Ferrero que *Arquitectura* publicó. No se las puede catalogar como de un racionalismo ortodoxo; su principal virtud es la adecuación funcional. Esto les lleva a una sinceridad estructural que acaba siendo su característica más conocida.

La primera obra que se publica es el Viaducto de la Calle de Bailén en Madrid. Este proyecto fue el ganador del Concurso que convocó el Ayuntamiento para sustituir el antiguo por otro de nueva construcción. Según el Jurado, su “principal mérito consiste en haberse adaptado a la realidad de la manera más sencillamente posible, con exención de alardes que, por otra parte, ninguna razón tenían de ser, ya que no existía ningún problema verdaderamente fundamental, que son, en verdad, los únicos que obligan a soluciones anormales”¹³³. La peculiaridad de la obra hace que, en este artículo, se enfatizen las características técnicas e incluso se expliquen las hipótesis de cálculo. El tratamiento formal de la estructura de hormigón armado y pulido, según Luis Moya, sigue las pautas del Art-Déco: “El Viaducto de Ferrero con los ingenieros de Caminos Aldaz y Aracil, fue la construcción más llamativa del ‘Art-Déco’, y quizá la última, pues el proyecto que ganó el Concurso es de fines de la década de los veinte”¹³⁴.

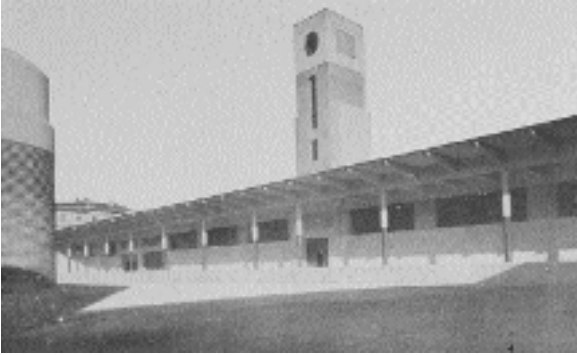


F. Javier Ferrero: Mercado de frutas y verduras, 1932-1935.

El segundo proyecto de Javier Ferrero es el de los Mercados de frutas y verduras. El artículo que publica la Revista, es muy elocuente en cuanto a la manera que tenía de concebir un edificio de este tipo, que nada tendría que ver con arquitecturas grandilocuentes y sí con el uso contenido de los recursos técnicos y formales. Destaca de este edificio la sencillez, que “ha presidido la construcción y ordenación de los nuevos mercados, hasta tal punto, que ha roto con todos los viejos moldes, dando lugar a una orientación fuertemente original. Aún los modernos y más perfectos mercados del extranjero: Reims, Leipzig y Franfort, etc., no obstante su acierto y magnificencia, no han podido desprenderse de... eso, de la magnificencia; resulta un tanto pueril ver elevarse sobre el cesto de modestas lechugas o el cajón de los aplastados

lenguados, una soberbia bóveda o una ingente cúpula, recuerdos del mercado Grand Hall, del siglo XIX”¹³⁵.

Ferrero pone énfasis en el higienismo tan en boga en esos años: Se ha “suprimido todo lo que puede significar gasto, para sustituirlo por un estudiado y acabado sentido higiénico; las grandes alturas se han reducido hasta la absolutamente necesaria para una proporción estética y nunca superando el posible alcance de una manga de riego, a fin de poder baldear incluso los techos; han desaparecido tanto en el exterior como al interior, los retallos, las molduras, los decorados, los rincones, los hierros retorcidos, etc., y, en general, todo lo que puede significar un aditamento inútil y un recogadero de polvo y basura, las grandes superficies de vidriera o persiana, difícilmente asequibles y siempre sucias, se han cambiado por ventanales metálicos del tipo corriente; la penumbra ha sido sustituida por la claridad, pero suavizando la luz por amplios volados que impiden la entrada del sol y por vidrio verdoso, que absorbe los rayos caloríferos de la gama del rojo; los solados se han hecho impermeables y con vertientes y rogueras; los zócalos, inatacables aún por los ácidos y a prueba de fuertes choques; los recubrimientos y revocos, persistentes... En



E. Javier Ferrero: Mercado de pescados, 1936.

resumen: se han edificado los mercados no para asombro del público, sino para su servicio, tratando la construcción e instalación como pudiera hacerse con un quírófano”¹³⁶.

Arquitectura publicó la tercera obra de Ferrero que es el Mercado de pescados de la Puerta de Toledo. En este artículo Javier Ferrero no entra en disquisiciones teóricas sobre la composición del edificio o el lenguaje de las fachadas. Se limita a explicar como resuelve técnicamente el problema del mercado y su funcionamiento concreto. Los espacios interiores son completamente diáfanos y “están simplemente limitados por cadenas o palenques móviles, lo que permite ampliar o reducir su superficie, según convenga”¹³⁷. En este edificio la función priva sobre la forma; la estructura de hormigón tiene un valor tal que acaba por ser el elemento esencial del edificio.

NOTAS

- ¹ Consideramos como un texto básico para entender a García Mercadal SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, op. cit. pp 95 a 197. También es útil, como complemento, para los aspectos biográficos y para lo referente al GATEPAC el texto de FULLAONDO, Juan Daniel, *Fernando García Mercadal*, op. cit.
- ² GIMENEZ CABALLERO, Ernesto, “El Arquitecto Mercadal”, *La Gaceta Literaria*, 15 de Abril de 1928, núm. 32, Año II, p. 2.
- ³ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Comentarios”, *Arquitectura*, Abril de 1924, pp. 151-152.
- ⁴ *Ibidem*, p. 150.
- ⁵ *Ibidem*, p. 150.
- ⁶ *Ibidem*, p. 152.
- ⁷ SAMBRICIO, Carlos, op. cit. p. 102.
- ⁸ Véase en la Parte II, el Capítulo titulado *Primeros contactos con la Arquitectura europea*, epígrafe n. 2. 4.
- ⁹ SAMBRICIO, Carlos, op. cit. p. 115.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 119.
- ¹¹ Sobre el significado de la perspectiva axonométrica como lenguaje gráfico en De Stijl y en los constructivistas rusos, véase, SAN ANTONIO GOMEZ, Carlos de, “La influencia de De Stijl y de las vanguardias literarias en los dibujos axonométricos de Mercadal”, *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, n.º. 2, Valladolid, 1994, pp. 166-169.
- ¹² BOIS, Y. A., “Metamorphosis of Axonometry”, en *Daidalos*, n. 1, 1981, p. 42.
- ¹³ FRAMPTON, K., *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, 1993, p. 146.
- ¹⁴ BOJKO, S., “El Vchutemas: Originalidad y conexiones de una experiencia didáctica en la URSS, en AAVV, *Bauhaus*, Madrid, 1971, p. 77.
- ¹⁵ RODRIGUEZ RUIZ, D., “La Arquitectura del siglo XX” en *Historia del Arte*, Madrid 1993, p. 60.
- ¹⁶ JAFFE., H. L. C., “Introducción” en AAVV, *De Stijl, 1917-1931: Visiones de utopía*. Madrid, 1986, p. 11.
- ¹⁷ FULLAONDO, Juan Daniel, op. cit. p. 25.
- ¹⁸ Para una interpretación de este periodo de las vanguardias literarias, véase: MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata*, Barcelona, LosLibrosDeLa Frontera, 1975.
- ¹⁹ TUSON, Vicente, LAZARO, Fernando, op. cit. p. 255.
- ²⁰ Entre las efemérides artísticas que podemos señalar en estos años de fervor vanguardista tenemos:
- En 1907 Picasso pinta *Les Femmes d'Alger (O. J.)* que hizo triunfar el Cubismo.
 - La publicación en 1909 del manifiesto *El concepto de la nueva literatura* de Ramón Gómez de la Serna
 - Llegada a España en 1919 de Vicente Huidobro aladid del *Creacionismo*.
 - Publicación en 1919 y 1920 de varios manifiestos del *Ultraísmo*.

—En 1925 se publican: *El Manifiesto del Surrealismo* en la *Revista de Occidente*; *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre y *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset. En este año también se celebra la “Exposición de Artistas Ibéricos” con la participación de todos los artistas de la vanguardia.

—El cine de vanguardia estrena en 1928 *Un chien andalou* y en 1930 *L'Age d'Or*.

—En 1930 *La Gaceta Literaria* publica un cuestionario en torno al concepto de vanguardia con respuestas de destacados vanguardistas.

²¹ MORENO VILLA, José, *Vida en claro*, p. 164, Madrid, 1976.

²² GIMENEZ CABALLERO, Ernesto, “El Arquitecto Mercadal”, *La Gaceta Literaria*, 15 de Abril de 1928, núm. 32, Año II, p. 2.

²³ Véase, por ejemplo, la encuesta que organiza la revista y en la que participan, entre otros, Lacasa, Sánchez Arcas, Zuazo... Se publica esta encuesta en la *Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de Abril de 1928, nº32, año II. Esta encuesta la publica posteriormente *Hogar y Arquitectura*, nº 70; Mayo-Junio de 1967. Otro artículo sobre arquitectura lo firma GIMENEZ CABALLERO “Etapa Holandesa: La nueva Arquitectura y el nuevo error” en la *Gaceta Literaria*, en el nº 41, de 1928. Otro artículo más en el nº115 de 1931.

²⁴ Este artículo al que nos referimos corresponde a *Bauhaus*, nº 3, Julio-Septiembre de 1929. *Arquitectura* da noticia de él en el nº de Septiembre de 1929 en la sección “Revista de revistas”

²⁵ FULLAONDO, Juan Daniel, op. cit.

²⁶ Cita de Sartoris recogida por SAMBRICIO, Carlos, op. cit. p. 135.

²⁷ SAMBRICIO, Carlos, op. cit. pp. 136-137.

²⁸ La escritura caligramática es de origen cubista. El Cubismo literario comienza en 1913 con Guillaume Apollinaire (1880-1918). Si en pintura suponía la descomposición de la realidad en líneas geométricas, en virtud de una captación intelectual y no sensorial de los objetos, el Cubismo literario también deshace la realidad, para recomponerla libremente, mezclando conceptos, imágenes, frases captadas al azar, etc. Además de los Caligramas de Apollinaire, aparecen especiales disposiciones tipográficas de los versos, formando “imágenes visuales”.

²⁹ GARCIA DE LA CONCHA, Victor, “Introducción al estudio del surrealismo literario español”, en *El Surrealismo*, (1982), p. 10.

³⁰ Textos de HUIDOBRO, tomados de TUSON, Vicente, LAZARO, Fernando, op. cit. p. 260.

³¹ TUSON, Vicente, LAZARO, Fernando, op. cit. p. 259.

³² *Ibidem*, p. 259.

³³ TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, t. II, p. 216. Madrid 1974.

³⁴ SAMBRICIO, Carlos, op. cit. Véase pp. 136 a 140.

³⁵ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Invitación a la 5 Werkbund Ausstellung de Stuttgart, 1927”, *Arquitectura*, Mayo de 1927, p. 200.

³⁶ *Ibidem*, p. 200.

³⁷ GARCIA MERCADAL, Fernando, “La Exposición de la vivienda en Stuttgart”, *Arquitectura*, Agosto de 1927, p. 296.

³⁸ *Ibidem*, p. 298.

- ³⁹ *Ibidem*, p. 296.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 296.
- ⁴¹ Veáanse los comentarios de Sartoris en SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, op., cit. pp. 139-140.
- ⁴² GARCIA MERCADAL, Fernando, “La arquitectura moderna en Francia. Andre Lurçat”, *Arquitectura*, Octubre de 1927, pp. 359-360.
- ⁴³ GARCIA MERCADAL, Fernando, “La nueva arquitectura en el País Vasco: Aizpúrua, Labayen y Vallejo”, *Arquitectura*, Noviembre de 1928, p. 358.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 358.
- ⁴⁵ *Ibidem*, p. 358.
- ⁴⁶ *Ibidem*, p. 361.
- ⁴⁷ Véase al respecto FULLAONDO, Juan Daniel, *Fernando García Mercadal*, op. cit. p. 39.
- ⁴⁸ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Horizontalismo o verticalismo”, *Arquitectura*, Enero de 1927, pp. 19-20.
- ⁴⁹ *Ibidem*, p. 20.
- ⁵⁰ *Ibidem*, p. 22.
- ⁵¹ GARCIA MERCADAL, Fernando, “La Casa del Fauno (Pompeya)”, *Arquitectura*, Marzo de 1926, p. 100.
- ⁵² FULLAONDO, Juan Daniel, *Fernando García Mercadal*, op. cit. p. 24.
- ⁵³ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Saw”, *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967, p. 42.
- ⁵⁴ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Comentarios”, *Arquitectura*, Abril de 1924, p. 152.
- ⁵⁵ LACASA, Luis, “Cuestionario sometido a los arquitectos”, *La Gaceta Literaria*, 15 de Abril de 1928, Año II, n. 32, p. 2.
- ⁵⁶ MONTANER, José María, “La búsqueda de una arquitectura nacional”, *A&V (Monografías de Arquitectura y Vivienda)*, n. 3, Madrid, 1985. p. 60.
- ⁵⁷ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Mesa Redonda con...”, op. cit., p. 42.
- ⁵⁸ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Arquitectura Mediterránea”, *Arquitectura*, Mayo de 1926, p. 192.
- ⁵⁹ SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, op. cit. p. 127.
- ⁶⁰ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Arquitectura Mediterránea”, *Arquitectura*, Mayo de 1926, p. 192.
- ⁶¹ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Arquitectura Mediterránea”, *Arquitectura*, Mayo de 1927, p. 190.
- ⁶² *Ibidem*, p. 191.
- ⁶³ El texto de Flores que es citado corresponde a FLORES, Carlos, *Arquitectura Española Contemporánea, I, 1880-1950*, Madrid 1989, Ed. Aguilar, pp. 173 a 176. Lo cita BOHIGAS, Oriol en *Arquitectura Española de la Segunda República*, Barcelona, 1970, Tusquets, Ed., p.47 y FULLAONDO, Juan

Daniel, *Fernando García Mercadal*, Madrid, 1984, Ed. COAM, pp. 27-28.

⁶⁴ BOHIGAS, Oriol, op. cit. p. 19.

⁶⁵ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Rincón de Goya en Zaragoza”, *Arquitectura*, Julio de 1928, p. 226.

⁶⁶ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Mesa redonda con...”, op. cit. p. 42.

⁶⁷ DOESBURG, Theo van, “Principios que resumen las ideas desarrolladas por el grupo ‘De Stijl’”, *Arquitectura*, Febrero de 1926, pp. 78-80. Este artículo está recogido por MERCADAL.

⁶⁸ *Ibídem*, pp. 79-80.

⁶⁹ *Ibídem*, pp. 79-80.

⁷⁰ SAMBRICIO, Carlos, op. cit. Véase pp. 136 a 140.

⁷¹ SARTORIS, A., “La actualidad del Racionalismo” en AAVV, *Alberto Sartoris*, Madrid, 1987, pp. 34-35.

⁷² TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, T. II, Madrid 1974, p. 216.

⁷³ POLANO, S., “De Stijl/Arquitectura=Nieuwe Beelding”, en AAVV, *De Stijl, 1917-1931: Visiones de utopía*. Madrid, 1986, p. 91.

⁷⁴ GARCIA MERCADAL, Fernando, “IV Concurso Nacional de Arquitectura. Tema: Un Museo de Arte Moderno en Madrid”, *Arquitectura*, Septiembre de 1933, p. 242.

⁷⁵ Este libro ha sido publicado en una edición facsímil, prologada por Bonet Correa. GARCIA MERCADAL, Fernando, *La casa popular en España (1930)*, Barcelona, 1981, Ed. Gustavo Gili.

⁷⁶ FULLAONDO, Juan Daniel, *Fernando García Mercadal*, op. cit. p. 11.

⁷⁷ *Ibídem*, pp. 11-12.

⁷⁸ GARCIA MERCADAL, Fernando, “IV Concurso Nacional de Arquitectura...”, op. cit., p. 242.

⁷⁹ SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, op. cit. p. 153.

⁸⁰ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Mesa redonda con...”, op. cit. p. 41.

⁸¹ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Congreso preparatorio internacional de Arquitectura Moderna en el Castillo de La Sarraz, del 25 al 29 de Junio de 1928”, *Arquitectura*, Agosto de 1928, p. 266.

⁸² Véanse: *El Sol*, 23 de Agosto de 1928. *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, n. 277, 15 de Junio de 1928, p. 3. *La Construcción Moderna*, t. 26, 1928, pp. 260-261.

⁸³ El Catálogo viene recogido en el libro de BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, Proclamas...*, op. cit. p. 176.

⁸⁴ REDACCION, LA, *Arquitectura*, Septiembre de 1929, p. 33.

⁸⁵ REDACCION, LA, “Exposición de arquitectos jóvenes catalanes en las Galerías Dalmau (Barcelona)”, *Arquitectura*, Julio de 1929, p. 277.

⁸⁶ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Preparación del Segundo Congreso Internacional de Arquitectura Moderna”, *Arquitectura*, Marzo de 1929, pp. 108-111. Se recogen las bases del Concurso que convoca Mercadal y los acuerdos que tomaron los delegados del CIRPAC en la reunión de Basilea donde acordaron la convocatoria del CIAM de Frankfurt. Estos acuerdos están redactados en francés. En esta ocasión los delegados por España fueron Luis Vallejo y José Manuel Aizpúrua, como consta en el Acta que recoge *Arquitectura*.

⁸⁷ Estatutos de la Asociación ‘Los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna’, *Arquitectura*, Diciembre de 1929, p. 436.

⁸⁸ GASCH, Sebastián, “Una Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas en San Sebastián”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de Octubre de 1930. Comenta Gasch, que la Exposición fue visitada por 2600 personas y que se desarrolló con gran éxito.

⁸⁹ Expusieron obras: Bores, Cabanas, Cossío, Juan Gris, Maruja Mallo, Laura Alas, Moreno Villa, Miró, Olasagasti, Olivares, Angeles Ortíz, Picasso, Peinado, Ponce de León, Pruna, Ucelay, Viñes.

⁹⁰ Participaron en la Exposición los siguientes arquitectos:

De Madrid: Aníbal Alvarez, Esteban de la Mora, Arrate, J. Barroso, Calvo de Azoitia, Fernández-Saw, García Mercadal, López Delgado, Amos Salvador y Saturnino Ulargui.

De Barcelona: Rodríguez Arias, Churruga, Fábregas, Illescas, Oms, Sert, Torres Clavé, Armengou y Perales.

De San Sebastián: Aizpúrua y Labayen.

De Bilbao: Vallejo y Real de Asua.

De Zaragoza: Borobio.

⁹¹ GASCH, Sebastián, op. cit.

⁹² Véase “Noticias”, *Arquitectura*, Septiembre de 1930, p. 293.

⁹³ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Mesa redonda con...”, op. cit. pp. 40-41.

⁹⁴ Los arquitectos que pertenecían a esos grupos eran:

Grupo Centro: Fernando García Mercadal, Santiago Esteban de la Mora, Manuel Martínez Chumillas, Ramón Aníbal Alvarez, Victor Calvo de Azcoitia, Felipe López Delgado.

Grupo Este: José Luis Sert, Manuel Subiño, Germán Rodríguez Arias, Pedro Armengou, Cristobal Alzamora, Francisco Perales, Ricardo Churruga, Sixto Illescas y José Torres Clavé.

Grupo Norte: José Manuel Aizpúrua, Joaquín Labayen y Luis Vallejo.

⁹⁵ Véase “Revistas”, *Arquitectura*, Mayo de 1931, p. 184. *Arquitectura* dice que los propósitos del GATE-PAC son:

a) Estudiar por medio de Comisiones temas relacionados con la arquitectura contemporánea.

b) Participación del grupo o una representación suya en todos los Congresos, concursos y exposiciones de España y del Extranjero.

c) Organizar conferencias, concursos y exposiciones.

d) Dar publicidad en la forma más oportuna para cada caso y siempre que sea conveniente a los trabajos de los asociados.

e) Redactar una revista (A.C.) órgano del grupo.

f) Seleccionar y agrupar colaboradores industriales, orientándoles en sus distintas actividades, para conseguir tipos “Standards” que respondan a las ideas del grupo.

A continuación habla del primer número de A.C. “lo consideramos como un éxito de presentación. Sigue demasiado al pie de la letra cierta pauta germana, pero esto es excusable por dos motivos especialmente: porque el grupo representa en España al Comité susodicho, y porque la pauta elegida es

digna, efectivamente, de toda consideración”.

- ⁹⁶ SERT, José Luis, TORRES CLAVE, J. “Proyecto de hotel en la playa”, *Arquitectura*, Octubre de 1928, p. 318.
- ⁹⁷ CHURRUCA, Ricardo de, “Hotel Atlántico”, *Arquitectura*, Julio de 1930, p. 208.
- ⁹⁸ Véase “Libros: *Gli elementi dell’Arquitttura Funcionale*, SARTORIS, Alberto, Ed. Hoepli, Milán”, *Arquitectura*, Septiembre de 1935.
- ⁹⁹ BERGAMIN, Rafael, “Mesa redonda con...”, op. cit. p. 41.
- ¹⁰⁰ Véase “Noticias”, *Arquitectura*, Febrero de 1930. Asistieron a esa reunión: Le Corbusier, Victor Bourgeois, Hans Schmidt, Mart Stam y Giedion que hizo de Secretario. Excusaron su asistencia Ernst May y Walter Gropius.
- ¹⁰¹ GIEDION, Sigfried, “Informe de la Comisión encargada de la preparación del Congreso de Bruselas (III CIAM, 1930)”, *Arquitectura*, Junio de 1930, p. 186.
- ¹⁰² GROPIUS, Walter, “¿Casa baja, casa mediana, casa alta?. Informe presentado al III CIAM, celebrado en Bruselas en noviembre de 1930”, *Arquitectura*, Marzo de 1931, pp. 75 a 109.
- ¹⁰³ Véase “Revistas: *Rasegna di Architettura*, n.9. *Arquitectura*, Noviembre de 1933.
- ¹⁰⁴ FULLAONDO, Juan Daniel, *Fernando García Mercadal*, op. cit. p. 12.
- ¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 36-37.
- ¹⁰⁶ SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso...*, op. cit., p. 164.
- ¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 165.
- ¹⁰⁸ GARCIA MERCADAL, Fernando, “IV Concurso Nacional de Arquitectura. Tema: Un Museo de Arte Moderno en Madrid”, *Arquitectura*, Septiembre de 1933, p. 242.
- ¹⁰⁹ GARCIA MERCADAL, Fernando, “Mesa redonda con...”, op. cit. p. 41.
- ¹¹⁰ BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura española de la Segunda República*, op. cit., p. 52.
- ¹¹¹ *Ibidem*, pp. 71-72.
- ¹¹² *Ibidem*, p. 49.
- ¹¹³ FULLAONDO, Juan Daniel, op. cit. p. 34.
- ¹¹⁴ BOHIGAS, Oriol, op. cit. p. 71.
- ¹¹⁵ FULLAONDO, Juan Daniel, op. cit. p. 35.
- ¹¹⁶ SAMBRICIO, Carlos “El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura”. *Historia del Arte Hispánico*, op. cit. p. 47.
- ¹¹⁷ AIZPURUA AZQUETA, José Manuel, “¿Cuándo habrá Arquitectura?” *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de Marzo de 1930. Tomado de BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, Proclamas...*, op. cit. pp. 256-257.
- ¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 255 y 257.
- ¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 256-257.
- ¹²⁰ FULLAONDO, Juan Daniel, op. cit. p. 28.
- ¹²¹ AIZPURUA, José Manuel y LABAYEN, Joaquín, “Real Club Náutico de San Sebastián”, *Arquitectura*, Febrero de 1930, p.50.

- ¹²² AIZPURUA, José Manuel, “¿Cuándo habrá Arquitectura?”, op. cit., pp. 256-257.
- ¹²³ AIZPURUA, José Manuel y LABAYEN, Joaquín, op. cit., p. 50.
- ¹²⁴ Estos proyectos los publica *Arquitectura* en Mayo de 1929, p. 170; Febrero de 1931, p. 68 y Julio de 1932, p. 214, respectivamente.
- ¹²⁵ SAMBRICIO, Carlos, “Introducción” *Luis Lacasa. Escritos*, op. cit., p. 48.
- ¹²⁶ LOPEZ DELGADO, Felipe, “Teatro Fígaro”, *Arquitectura*, Febrero de 1932, p. 56.
- ¹²⁷ AC, n. 4, Cuarto Trimestre, 1931, p. 34.
- ¹²⁸ AIZPURUA, J. Manuel, LAGARDE, Eduardo, “Concurso de anteproyectos para la construcción de un edificio destinado a hogar-escuela de huérfanos de Correos en la Ciudad Universitaria de Madrid”, *Arquitectura*, Marzo-Abril de 1935, p. 58.
- ¹²⁹ *Ibidem*, pp. 58-59.
- ¹³⁰ AIZPURUA, J. Manuel, LOPEZ DELGADO, Felipe, “VI Concurso Nacional de Arquitectura: Edificio destinado a Exposición permanente de Bellas Artes”, *Arquitectura*, Febrero de 1936, p. 45.
- ¹³¹ *Ibidem*, p. 50.
- ¹³² *Ibidem*, p. 50.
- ¹³³ FERRERO, F. Javier, ARACIL, José Juan, ALDAZ, Luis, “Viaducto de Madrid”, *Arquitectura*, Junio de 1933, p. 166.
- ¹³⁴ MOYA, Luis, op. cit., p. 143.
- ¹³⁵ FERRERO, F. Javier, “Nuevos mercados madrileños”, *Arquitectura*, Junio de 1935, p. 121.
- ¹³⁶ *Ibidem*, pp. 121 a 124.
- ¹³⁷ FERRERO, F. Javier, “El Mercado de pescados”, *Arquitectura*, Enero de 1936, p. 3.



LA ETERNIDAD DE LO CLÁSICO: “EL CLASICISMO MODERNO”. ARQUITECTURA SIN VANGUARDIA

1. Estudio introductorio

En el capítulo anterior ha quedado patente que las inquietudes de Mercadal, que suponían la continua búsqueda de nuevas formas, de nuevas imágenes, era una actitud propia de las vanguardias con las que estableció estrechas conexiones a su regreso a España. Antes las había tenido en Europa especialmente con su amistad con van Doesburg y con Le Corbusier.

En Junio de 1930, *La Gaceta Literaria*, somete a un grupo de intelectuales españoles un cuestionario en torno al concepto de vanguardia¹. Las respuestas son significativas; por ejemplo Rosa Chacel dice que “la vanguardia, en cuanto vanguardia, sólo presenta un postulado bélico”. Vanguardia, por tanto, significa, en general, declaración de hostilidades y en muchos casos solamente eso. Esa ruptura está en contra de posiciones que se consideran caducas y anacrónicas y tiene lugar cuando se pretende hacer tabla rasa con lo anterior, entrando en terrenos nuevos e inexplorados: “si es heroico el que va delante, el que va primero, el que se atreve a ir más allá con lo inexplorado, será vanguardista”, dice Ramón Gómez de la Serna. Éste es el vanguardismo que podríamos llamar “ortodoxo” o radical y al que, como hemos visto anteriormente, Mercadal estaría próximo.

1.1. Desinterés por la vanguardia

Esta actitud de ruptura y de búsqueda de un nuevo lenguaje, que en muchos casos era producto de una simple moda, no parecía interesar a la mayoría de los arquitectos madrileños que decidieron permanecer al margen de los debates de los cenáculos vanguardistas del momento; tan sólo Rafael Bergamín acudía, desde su fundación y sin mayor protagonismo, a las célebres tertulias de “Pombo”². A esa actitud se refiere el Prof. Sambricio cuando dice que “así se explica que los textos de

Anasagasti en los que se comentan los manifiestos futuristas, los artículos publicados por Ramón Gómez de la Serna en revistas como *Prometeo*, *Cosmópolis* o la *Revista Blanca* se ignoren por los arquitectos, de la misma manera que tampoco afecta que Guillermo de Torre, González Blanco, Alomar o Foix difundan manifiestos futuristas, den a conocer la vanguardia ultraísta o figuren como corresponsales de las primeras revistas europeas: Autores de manifiestos intelectuales desconocidos por la mayoría de los arquitectos”³.

En efecto, a nuestros arquitectos de la Generación de 1925, con excepción de Mercadal, no parecían interesarles las discusiones de la vanguardia ortodoxa. Si se repasan cronológicamente los acontecimientos clave de la historia de las vanguardias en España de 1910 a 1931, que ha recogido y estudiado Jaime Brihuega⁴, comprobamos que, entre el amplio elenco de fechas y nombres, tan solo encontramos a Fernández Balbuena (no sabemos si Gustavo o Roberto). El acontecimiento en el que éste participa es en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, que es inaugurada en Madrid el 28 de Mayo de 1925. Esta Exposición es, según Brihuega, “uno de los hechos que vertebran la historia de las actitudes de vanguardia de la España anterior a la guerra civil, más que por lo que se colgaba en sus paredes que, como puede imaginarse, no verificó ninguna ruptura considerablemente organizada, en relación con los lenguajes artísticos producidos hasta la fecha, por lo que coyunturalmente supuso de intento programático de una ofensiva artística con proyección de futuro. Entre los participantes encontramos a todos los nombres conocidos de la vanguardia artística, entre otros: Dalí, Victorio Macho, Adsuara, Capuz, “Fernando”, Palencia, Alberto Sánchez, Pérez Orúe, Solana, Alberto Arrue, Ucelai, Urrutia, Arranz, Moreno Villa...”

En 1930 tiene lugar otro acontecimiento vanguardista en el que tampoco participan los más señalados arquitectos madrileños de la Generación de 1925. Se trata de la Exposición de Arquitectura y Arte Contemporáneo celebrada en el Gran Casino de San Sebastián. Sebastián Gasch hace una crónica de esta Exposición en la *Gaceta Literaria*: “esta manifestación artística ha sido comentada con apasionamiento, elogiada, denostada, ensalzada y hasta ridiculizada. Los organizadores de la Exposición no pudieron esperar más cuando pensaron en celebrarla”⁵. Se presentaron, entre otros, varios proyectos de Mercadal; el Club Náutico de San Sebastián, de Labayen y Aizpúrua y obras de los catalanes Churruga, Fábregas, Rodríguez Arias, Sert y Torres Clavé⁶. Gasch destaca en su crónica que “casi todos los proyectos vienen inspirados en la escuela de Le Corbusier, con sus planos sin molduras, sus líneas rectas, sus colores brillantes y su obsesión de sencillez, higiene y luminosidad”⁷.

De los casi cien manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales sobre la vanguardia en España entre 1910 y 1936, que recoge Jaime Brihuela, apenas cuatro o cinco tienen relación con la Arquitectura. El primero es un artículo de Ramón Gómez de la Serna, escrito en 1922, sobre el proyecto para el monumento a la Tercera Internacional, la famosa torre de 400 m de altura proyectada en 1920 por Vladimir Tatlin, de la que hace grandes elogios⁸. Otro artículo interesante es el escrito por Aizpúrua, titulado: ¿Cuándo habrá arquitectura? En este texto, muy al estilo del mesianismo de Le Corbusier, Aizpúrua dice cosas como: “La arquitectura en España no existe; no hay arquitectos, hay pasteleros. ¿Por qué no habrá turrónes todo el año, con lo bonito que es el turrón?”⁹. Recordamos al respecto el conocido decálogo futurista de Dalí (1928) que propone: “Considerar con desprecio todo edificio que tenga más de 20 años... Propagar la idea de que realmente vivimos en una época postmaquinista... Propagar la idea de que el cemento armado existe realmente... De que efectivamente existe la electricidad...”¹⁰

Volviendo a los arquitectos de la Generación de 1925, parece claro, con los datos anteriores, que aunque no participaran como protagonistas en los debates de la vanguardia, nada indica que no leyeran revistas como *Prometeo* o *La Gaceta Literaria*. De hecho, el Prof. Sambricio supone que la revista *L'Esprit Nouveau* debió difundirse entre los arquitectos madrileños, en alguna de las frecuentes tertulias vanguardistas que entonces se organizaban¹¹. También es de suponer que acudieran a ciertas reuniones como las conferencias organizadas por la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes. Es una suposición con fundamento, al ser Moreno Villa tutor de esa Institución, además de que algunos de esos arquitectos habían sido residentes o estaban en contacto con la Residencia¹². La Sociedad de Cursos y Conferencias, también organizaba exposiciones como la muestra de vanguardia, en el Jardín Botánico de Madrid en 1929¹³.

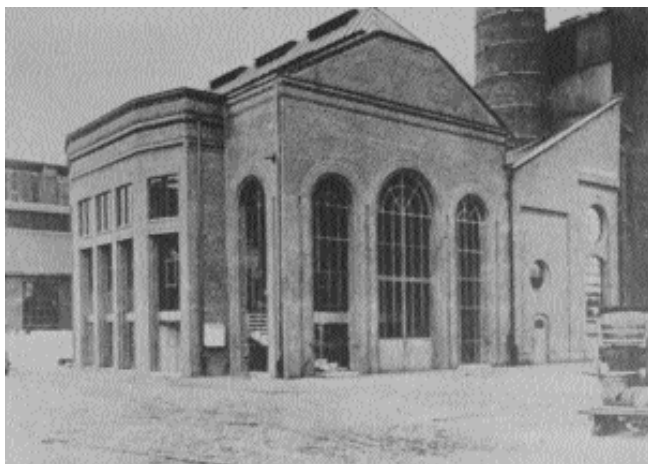
1.2. La otra alternativa

Si nos hemos extendido en señalar la no participación activa, como protagonistas en los debates de las vanguardias, ha sido para poner de manifiesto que cuando los arquitectos de la Generación de 1925 viajan por Europa¹⁴, y descubren las dos líneas por las que la arquitectura discurría: las vanguardias con sus ismos, y el “clasicismo moderno o la arquitectura sin vanguardia” —en expresión de Tafuri— de Behrens, Bonatz o Tessenow, tan sólo Mercadal parece conectar con la ortodo-

xia vanguardista; los demás arquitectos madrileños, y concretamente Lacasa, se encuentran más afines a las posiciones de Tessenow “que huye de todo experimentalismo vanguardista, sin caer en las nostalgias populistas o nacionalistas”¹⁵. Esta postura de Tessenow –de rechazo a la vanguardia, entendida en términos ortodoxos, es plenamente concordante con la actitud de ausencia de todo protagonismo que los arquitectos de la Generación de 1925, mantenían con las vanguardias oficiales.

Si recordamos la respuesta de J. M. de Cossío a *La Gaceta Literaria*: “La vanguardia no será sino la extrema avanzada de la tradición”¹⁶, y si consideramos que para Tessenow la tradición “no constituye una condición histórica a la que retornar, sino un objetivo que conquistar descomponiéndolo, analizándolo, huyendo de la “tosquedad”¹⁷, comprobaremos que ambos tratan de conceptos análogos. Como veremos, estos conceptos son compartidos por algunos arquitectos de la Generación del 25 como Lacasa. Cuando hablamos de tradición, nos estamos refiriendo a la nueva lectura del clasicismo que hacen esos arquitectos alemanes. En los signos clásicos buscan la eternidad de un lenguaje en un intento de romper la arquitectura ecléctica. La vanguardia y arquitectos como Behrens, Bonatz o Tessenow, en el fondo buscan los mismos objetivos de ruptura: unos creando nuevas formas, nuevos mitos; otros usando la atemporalidad de lo “clásico”.

“Tessenow, aun en forma diversa respecto a Bonatz y Behrens, es partidario del retorno de las formas a sus principios elementales, a su “pureza originaria”¹⁸, lo que le lleva a desterrar experiencias formales gratuitas. Analizando su obra se concluye, según Tafuri, que en ella “está negada toda exaltación al detalle”¹⁹, porque en



P. Behrens: Central de la fábrica de turbinas AEG, Berlín, 1909.

su arquitectura no hay tiempo para el lenguaje fuera de la repetición del distribuir y componer. En su proceso proyectivo no hay lugar a la “adición”, a la superposición de elementos superfluos. “Es necesario —escribe Tessenow— tender a una uniformidad sin demasiadas excepciones: primero ponemos sobre la cornisa del tejado una Venus de tamaño natural, después llega la administración de Correos e instala al lado sus tinglados telegráficos ... El ornamento o la decoración están en cualquier parte; pero es tanto mejor cuanto menos se desea, o bien, tanto más satisface cuanto más lo tratamos con indiferencia”²⁰. Nótese que el proceso proyectivo que seguía Rucabado en su arquitectura, era precisamente el de la “adición” sucesiva de citas arqueológicas menudas, como trozos de cornisas, e incluso elementos volumétricos como torreones, lo cual hacía que sus plantas no fueran modelo de racionalidad y orden.

También en España, Torres Balbás se muestra contrario a la “originalidad arquitectónica” y, como Tessenow, tampoco plantea “la necesidad de profundizar en aquella vanguardia que Anasagasti difundía desde 1914”, apartándose “de la búsqueda de un lenguaje formal para insistir en el análisis del momento del cambio como única forma de comprender lo que, años después, sería la arquitectura de la nueva era”²¹. Torres Balbás, como indica Sambricio, conocía la idea de Tessenow que señalaba que la “meta es el origen” o sea el retorno de las formas a su “pureza originaria”. Por eso en Madrid, entre 1920 y 1930, algunos arquitectos del 25 van a tratar de buscar, en la línea marcada por Torres Balbás, una nueva imagen de la

arquitectura basada en la tradición local y en el estudio de la propia historia y de los materiales del lugar como el ladrillo, la piedra de Colmenar y el granito de Guadarrama. La Ciudad Universitaria será el ejemplo de mayor envergadura, aunque quizás no el más representativo.

“Tessenow, Bonatz y Lacasa, tuvieron puntos en común puesto que rechazaron al unísono la idea de modernidad que consideraban alejada de una arquitectura auténtica y utilizaron la referencia a la historia como punto de



H. Tessenow: Casas unifamiliares, Hohensalza, 1920.



P. Behrens: Casa Cuno, Hagen,
1908-1910.

partida de su actividad, aunque desarrollaron criterios que en absoluto podrían ser calificados de historicistas. Creo, por último, que tuvieron también en común el plantear una actividad alejada de los grandes gestos y llamadas de atención prefiriendo, por el contrario, como comenta Lacasa en un cierto momento “una arquitectura humilde”²². La referencia a la historia, aunque parezca un contrasentido, como método para huir de todo historicismo —que es lo que significa el regreso a los orígenes—, el rechazo de todo formalismo gratuito —o repudio de toda originalidad—, la negación del detalle que implica la arquitectura humilde o sencilla, son notas que encontramos en estos arquitectos del clasicismo moderno.

Por eso, cuando Eduardo Navarro, en su breve estudio sobre *Arquitectura* dice que “a pesar de que las informaciones de los corresponsales indican que en Europa se está consolidando el movimiento moderno, en España los mejores arquitectos se reafirman en criterios clasicistas”²³, con el consiguiente rechazo o falta de interés por la modernidad ortodoxa —lo cual según estamos viendo es cierto—, no hace sino poner de manifiesto una realidad que puede interpretarse en dos sentidos: de una parte, la postura de la crítica tradicional que es la de considerar que estos arquitectos del 25 carecen de verdadera preocupación cultural debido a su acusada formación académica, lo cual les lleva a apartarse de los movimientos de vanguardia, y de otra, podemos interpretar, siguiendo a Sambricio, que esa postura de abandono de la vanguardia ortodoxa, no es sino una postura culta de marginación voluntaria de una vanguardia que comenzaba a producir unos elementos formales que resultaban ser los “nuevos ídolos”. Huyendo del formalismo gratuito del historicismo: ménsulas, cornucopias, cornisas, frisos..., que se repetía por doquier; se caía en el nuevo lenguaje de cubiertas planas, pilotis, ventanas horizontales corridas...,

las “recetas racionalistas”, nuevas “citas” de la arquitectura del mañana. Lo que sí parece claro es que esta marginación respecto a la vanguardia ortodoxa de Gropius o Le Corbusier, de la mayoría de los arquitectos de la Generación de 1925 con la excepción de la labor divulgadora de Mercadal, no se debía al desconocimiento de la arquitectura europea, ya que la mayoría de ellos habían pasado largas temporadas en Europa.

Hemos insistido en ligar esta postura clasicista, de algunos hombres del 25, a los postulados del clasicismo moderno alemán, porque Lacasa conocía la obra de Tessenow, aunque también, y sin necesidad de encontrar parentescos extranjeros, podría ser el resultado de la lógica evolución del pensamiento de Torres Balbás, aunque cabe a su vez que éste conociera ese movimiento. Esto sería lo más probable conociendo su erudición y su constante información del extranjero. Recordemos al respecto que, ya en 1923 en su rechazo a la vanguardia ortodoxa, Torres Balbás hizo una crítica rigurosa al libro de Le Corbusier *Vers une Architecture*²⁴ poniéndole serios reparos. Como en su momento estudiamos, Torres Balbás es partidario de acudir a la historia –regresar a los “orígenes”–, en busca de lo esencialmente español, desprovisto de todo apegamiento formal, tratando de encontrar una arquitectura intemporal que forzosamente ha de ser sencilla, humilde, sin aditamentos innecesarios; características que coinciden con las de la arquitectura popular. La arquitectura popular será, por tanto, objetivo prioritario; aquí no hay formas gratuitas, todo es necesario. Es, ni más ni menos, que el concepto unamuniano de intrahistoria, aplicado a la arquitectura, en el pensamiento de Torres Balbás.

Estudiamos anteriormente²⁵ que según ese concepto, lo importante no es un acontecimiento histórico concreto, como pueda ser una batalla; lo verdaderamente importante son los hombres anónimos, desconocidos, sin historia, que son los que constituyen la historia misma. Según eso, lo importante de la arquitectura no es el acontecimiento estilístico determinado: renacimiento, racionalismo, expresionismo...; lo importante es la arquitectura anónima, sin historia, simple, sencilla, desprovista de la originalidad que le da el estilo. El ejemplo que tenemos más próximo de arquitectura no original es el de la arquitectura popular que busca en lo “popular” del pueblo –no de lo folklórico– lo auténtico, lo simple, lo eterno. Además, estos arquitectos del 25, en la arquitectura popular –más cercana a ellos, por proximidad física y cultural que las experiencias alemanas–, podían encontrar principios de economía constructiva, funcional y formal verdaderamente racionales.

1.3. Madrid: Duplicidad de planteamientos

En definitiva, siguiendo a Sambricio, pensamos que el debate arquitectónico que se establece en Madrid, entre 1923 y 1930 y del que *Arquitectura* se hace eco, se centra en “una duplicidad de planteamientos” entre dos posturas; de una parte “los supuestos de análisis del hecho clasicista” y de otra “la difusión de la vanguardia europea”²⁶ Es decir, el debate arquitectónico en Madrid se centra en una duplicidad de planteamientos del hecho racional: de un lado considerar un racionalismo fundado en supuestos clasicistas (análogo al de Tessenow o Bonatz), de otro tomar un racionalismo puro, próximo a la vanguardia ortodoxa europea con referencias a la Bauhaus y a Le Corbusier. En el primer caso se busca un funcionalismo sin pretensiones formales; para ello no hay empacho en utilizar un lenguaje clásico reinterpretado que todos comprenden, e incluso se retoma lo que la arquitectura popular tiene de racional por encima de lo folklórico. En el segundo caso, el objetivo prioritario es la búsqueda de una nueva imagen más acorde con lo moderno y que no recuerde para nada motivos historicistas. Hay, sin embargo, un objetivo común; la racionalidad objetiva frente a la subjetividad a lo “Monterrey”.

En el acudir a lo “clásico” –para acabar con los excesos historicistas, para integrar los nuevos condicionantes sociales y para ordenar el desorden propio del material, del espacio, o de la función en el que las normas clásicas no son leyes sino “ayudas”– es donde encontramos el sentido que damos al título del presente capítulo: *La eternidad de lo clásico*, que en el siglo XX se convierte en *Clasicismo moderno*, como camino alternativo a las vanguardias, y que origina lo que Tafuri llama la *arquitectura sin vanguardia*.

De los seguidores de Le Corbusier nos hemos ocupado en el capítulo anterior. Ahora tratamos de los otros arquitectos madrileños que intentan buscar un nuevo sentido a la arquitectura equidistante del formalismo anacrónico de Monterrey y de las experiencias formales que empieza a producir la vanguardia europea que va creando el “estilo racional” (con sus recetas correspondientes). Por otra parte, algunas de estas nuevas imágenes que produce la arquitectura racionalista son producto de una técnica y de unos materiales inalcanzables para la situación económica e industrial de España en aquel momento. Se elige por tanto, el camino de lo sencillo, de lo sublime, y si se nos permite, de la tradición popular y local madrileña: el aparejo de ladrillo, el granito, la piedra de Colmenar; materiales que requieren una técnica conocida de siglos. Esto no es cerrarse a Europa, es una postura de

hombres que, conociendo Europa, conocen también España. Les interesa resolver problemas funcionales, con materiales asequibles y no formales con técnicas y materiales difíciles de conseguir.

1.4. El Novecentismo

La actitud de estos arquitectos madrileños de la Generación del 25, podría considerarse como novecentista y esa parece ser la opinión de Sambricio cuando, tratando de su posición, dice que se enfrentaban “los novecentistas madrileños tanto a la ciudad cubista como al pastiche salmantino”²⁷. No sabemos si lo que quiere decir Sambricio es que son novecentistas o que es así como los llamarían en Italia, a juzgar el texto que sigue al anterior: “Son estos años en los que los intelectuales dependen de Europa, abandonando problemas particulares y considerando cómo el problema de la racionalidad funcional y de la instalación de un nuevo lenguaje no es, en absoluto, patrimonio de la ortodoxia moderna sino que es también aplicable a ellos, es decir, a los que en Italia se les habrá calificado como de novecentistas”.

Sea como fuere, nosotros pensamos que estos arquitectos no pueden calificarse de novecentistas por su actitud hacia lo clásico. Su postura más bien se emparenta con los ideales de los componentes de la Generación de 1927. Tres “etiquetas” se han impuesto para referirse a los movimientos literarios y de pensamiento que aparecen entre 1914 y 1936: *Novecentismo*, *Vanguardismo*, *Generación del 27*. Se trata de tres ondas que se suceden y, a la vez, se superponen con amplias zonas de coincidencia y que además se aplican a realidades bastante complejas. Díaz-Plaja delimita el término Novecentismo²⁸ por medio de “dos negaciones: lo que ya no es ni Modernismo ni Noventayochismo, y lo que todavía no es Vanguardismo que desemboca en la llamada ‘generación del 27’”²⁹.

El Novecentismo supone la aparición de un nuevo tipo de intelectual. Frente a la bohemia modernista, la pulcritud. Contra el autodidactismo noventayochista una sólida preparación universitaria, frecuentemente ampliada en el extranjero. El irracionalismo y el “pathos” angustiado de los noventayochistas es sustituido por una voluntad de claridad racionalista. Frente al “casticismo” precedente oponen el europeísmo. Atienden a lo universal, resistiéndose a encerrarse en lo nacional. El punto de partida es la reacción contra lo decimonónico y sus secuelas como el historicismo y el casticismo. Como consecuencia viene la huída del sentimentalismo

que como diría D'Ors supone refrenar “lo dionisiaco” (lo romántico, la exaltación pasional) y orientarse hacia “lo apolíneo” (lo clásico, lo sereno)³⁰. La tendencia al clasicismo, a la “pulcritud”, y al equilibrio son por tanto características del Novecentismo.

Como hemos visto a lo largo de esta introducción, los arquitectos del 25 participan de algunas de estas características del novecentismo pero no se puede decir que pertenezcan propiamente a este movimiento. Mercadal en su estancia en Roma adopta posiciones totalmente novecentistas al encontrar en el lenguaje de la arquitectura clásica romana (que dominaba por su formación académica) un nuevo sentido lejano al pastiche. Cuando parte para Viena comienza una búsqueda de nuevas imágenes que le alejan del novecentismo y le sumergen de lleno en la vanguardia ultraísta³¹. Los otros arquitectos de Madrid se encuentran más próximos a otros planteamientos como pueden ser los del grupo poético de la Generación del 27 que como antes dijimos es la tercera “etiqueta” que aparece a partir de 1920 y que tiene su cumbre en 1927. No obstante, ya advertimos que son realidades complejas que se suceden y, a la vez, se superponen.

1.5. Los arquitectos y el grupo poético del 27

Pasamos a analizar la analogía existente entre los ideales que movían a los arquitectos del 25 con algunas características del grupo poético de la Generación del 27, al igual que hicimos entre el Ultraísmo y Mercadal, entre Torres Balbás y Unamuno y entre Rucabado y Menéndez y Pelayo. Como advierte Carlos Antonio Arean, “la renovación del 27 no se limitó a los arquitectos y a los artistas plásticos, sino que contó también con los poetas y otros escritores”; para después decir que “en el dominio de las artes espaciales, en donde más visible resultó la renovación del 27, es en arquitectura ... En escultura y pintura, tal vez el año 27 representa un corte menos perceptible”³².

En primer lugar señalar que todos o la inmensa mayoría de los arquitectos, escritores, poetas... tanto novecentistas como de la Generación del 27 fueron republicanos³³. También que se formaron en torno a la Institución Libre de Enseñanza (origen de su republicanismo) y que frecuentaron dos lugares que dependían de esa institución: la Residencia de Estudiantes y el Centro de Estudios Históricos. La Residencia, donde vivían algunos como Alberti y Lorca, era un privilegiado lugar de encuentro donde todos acudían atraídos por sus actividades culturales (confe-

rencias, exposiciones, representaciones teatrales y cinematográficas, lectura de poemas, tertulias...). En el Centro de Estudios Históricos donde varios trabajaban con regularidad y donde compartían, de la mano de Menéndez Pidal y de Américo Castro, el fervor por los autores medievales y por los clásicos. La conexión entre la Residencia de Estudiantes, el Centro de Estudios Históricos, *Arquitectura* y los arquitectos del 25, todos pertenecientes a la Redacción de la revista, la establece Moreno Villa. Como hemos tenido ocasión de comprobar, Moreno Villa comenzó a trabajar en el Centro de Estudios Históricos en 1910, en 1917 se trasladó a vivir a la Residencia y fue responsable de *Arquitectura* desde 1926³⁴.

El denominador común que cabría señalar entre los componentes del grupo poético del 27 y los arquitectos madrileños del 25 sería lo que Tusón y Lázaro denominan como “una cierta *tendencia al equilibrio*; o, en otras palabras, que tienden a una originalísima síntesis entre ciertos polos —en principio opuestos—”³⁵, entre los que destacamos los siguientes:

a) **Entre lo culto y lo popular.** Muchos de los poetas del 27 por su formación —la mayoría eran universitarios y algunos profesores (Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego)— están dotados de todos los instrumentos del saber crítico y literario moderno y de un conocimiento perfecto de la poesía tradicional y clásica que reciben como un legado común. Lo culto y lo popular se entretrejen por ejemplo en la poesía de Lorca, de Alberti y de Gerardo Diego.

Entre los arquitectos también ocurre algo similar: la formación científica que reciben en el extranjero se superpone con la valoración, a través de las enseñanzas de Torres Balbás, de los diversos aspectos de la arquitectura popular. Luis Lacasa sintetiza este equilibrio cuando dice: “respeto el racionalismo y el instinto, el Partenón y los hangares de Orly, el arte intelectual y el popular”³⁶. Lo culto y lo popular no siempre habían sido entendidos por los arquitectos como un binomio unido. No lo entendió Rucabado cuando elevó lo popular a la categoría de lo culto en sus elaboradísimas arquitecturas regionales, que como dice Lacasa “ya en sus primeras realizaciones fue escenografía y luego caricatura y siempre olvidando la enseñanza del respeto por los materiales y del verdadero racionalismo que tiene el arte popular”³⁷.

Luis Moya señala dos ejemplos de esta síntesis: el Hipódromo de la Zarzuela y el Frontón Recoletos. En ambos, Zuazo pone la más refinada técnica al servicio de imágenes tradicionales y populares logrando una mezcla perfecta. Respecto al primero dice: “teóricamente no es admisible esta mezcla de la técnica más refinada con

temas de arquitectura popular (manchega y andaluza), pero la realidad de lo conseguido en estas tribunas es una unidad perfecta de belleza y elegancia”³⁸. Del segundo: “una paradoja semejante (al Hipódromo) se dio en el Frontón Recoletos obra maestra desaparecida...; en ella estaban en armonía la bóveda de Torroja y la arquitectura regional santanderina y vizcaína realizada por Zuazo”³⁹.

b) **Entre lo universal y lo español.** Machado decía que los poetas de la Generación del 27 carecían de la “superstición de lo castizo”. “Es cierto que no hay en ellos tal ‘superstición’, pero sus hondas raíces españolas –hasta cuando no lo son, superficialmente, los temas– no necesita hoy demostración”. Dámaso Alonso lo precisa diciendo que la Generación del 27 “aunque abierta a muchos influjos exteriores, está profundamente arraigada en la entraña nacional”⁴⁰.

En Lacasa, Sánchez Arcas, Bergamín... tampoco se da esa “superstición de lo castizo”, de origen unamuniano, y que está presente en Torres Balbás. Este mantiene una posición “casticista”, hija de la época; es decir, le preocupa, en cierta forma, los problemas semánticos tradicionales tendentes a una definición de lo “español”, o a la búsqueda de una arquitectura moderna española opuesta a la frivolidad temporal de la arquitectura de cita y centrada en los valores “eternos de la raza”; aunque a la vez comprende que hay nuevos elementos económicos, políticos, funcionales y tecnológicos que intervienen en el problema de la arquitectura. Los arquitectos de la Generación del 25, también son hijos de la época, y por eso dan un paso adelante. Lo de menos es si se ha de buscar o no un “estilo español”; otros nuevos valores internacionalizan la arquitectura: el problema del suelo, la escasez de viviendas, los modernos materiales y sus tecnologías, los nuevos planteamientos tipológicos...

Luis Lacasa al ser preguntado sobre la práctica del “estilo español” dice: “El practicar el estilo español (entre comillas) tiene todo lo innoble de levantar un muerto, pero no hay que asustarse, pues apenas ha nacido el movimiento tectónico (el racionalismo) y ya tiene sus levantadores de muertos. Pero el nuevo estilo español (sin comillas) ha de llegar algún día, es decir, ha de llegar la expresión española de la nueva arquitectura, y esto sucederá cuando tengamos más preparación, más fuerza mental y más confianza en nuestras propias energías”⁴¹; para en otro momento decir: “Mientras tanto es muy útil seguir dejándose influir del extranjero, no con la boca abierta ante todo, sino con una gran atención a lo que verdaderamente representa valores positivos”⁴².

c) **Entre la tradición y la renovación.** Hay una componente común ante este binomio. Decía Jorge Guillén: “Una generación tan innovadora no necesitó

negar a sus antepasados remotos o próximos para afirmarse”⁴³. Los componentes del grupo poético del 27 reciben influencias de autores dispares como Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna; de Unamuno y los Machado, de Rubén Darío y de Becquer. Su amor por los clásicos fue inmenso a la vez que su profunda veneración por las formas populares. Sin embargo este respeto por la tradición y la utilización del lenguaje clásico no contradice la inmensa labor de renovación que acometen desde un rechazo a la vanguardia aunque asumen algunos de sus avances. A diferencia de los ultraístas que protestaban de las tradiciones literarias anteriores e imitaban movimientos extranjeros, los poetas del 27 se arraigan en la poesía tradicional y en la culta de sus antepasados.

Sánchez Arcas tampoco ve oposición entre el progreso y la tradición cuando responde a la encuesta de Mercadal “Las obras de los arquitectos mencionados y el ‘estilo español’ (siempre que las comillas no traten de reducir este grupo a tipos de arquitectura cuyo propósito es únicamente el de imitar los estilos y elementos de épocas anteriores, sin adaptación al espíritu y a las necesidades de la nuestra), no sólo pueden coexistir, sino que, en realidad, existen simultáneamente ... Ni creo que pueda trazarse esa divisoria entre ‘estilo español’ y no ‘estilo español’ para separar la buena arquitectura”⁴⁴.

Estos arquitectos del 25 no toman en consideración lo que parecían ser las condiciones que alumbrarían el “arte nuevo” y que darían lugar a una arquitectura de vanguardia basada en nuevas experiencias formales con un lenguaje original no visto hasta entonces. Ellos prefieren el uso de las normas clásicas como elemento de control en el proyecto, como pauta que organiza, según esquemas racionales de composición, los diferentes elementos arquitectónicos. Es la postura del racionalismo clasicista que renuncia a la forma en su búsqueda de lo útil, de lo sencillo y donde la originalidad no es el objetivo.

Por eso Sánchez Arcas –respondiendo a la encuesta de Mercadal en *La Gaceta Literaria*– dice: “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 del grupo antes mencionado (Oud, Poelzig, Le Corbusier, Taut, Dudock, Frank, Hoffmann, Mies van der Rohe...). Me refiero principalmente, a los edificios de los Estados Unidos, aunque no exclusivamente. Aparecen estas obras valorizadas por elementos ornamentales de épocas anteriores, aprovechando toda la enseñanza del pasado, pero sin hacerle

concesiones esenciales. Les falta crear la nueva ornamentación, el detalle puramente. No será el Barroco, ni Renacimiento, etc., el digno sucesor de nuestra época, ni sus derivados como parece deducirse de los diversos ensayos realizados hace pocos años, sino un nuevo estilo que sea consecuencia de los nuevos tipos ya creados, ya que no en todos los casos se prescindirá de enriquecer los edificios con decoración que hoy, en general, se considera superflua, en parte, como reacción a lo anterior, en parte para obrar con mayor libertad en la resolución de problemas arquitectónicos de difícil solución”⁴⁵.

Pensamos que estos arquitectos madrileños estarían de acuerdo con la apreciación de Ortega: “a mi juicio, lo característico del arte nuevo, ‘desde el punto de vista sociológico’, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa”⁴⁶. En este sentido baste como ejemplo el escándalo que causó en Zaragoza la inauguración del Rincón de Goya de Mercadal, considerada como la primera obra racionalista de España. Sin embargo, la arquitectura de los otros arquitectos de Madrid se “entiende”, mientras que la de la vanguardia no se “entiende”. Análogamente, el público entiende mejor a los poetas del 27 que a los dadaístas... La arquitectura no será una ciencia para iniciados con un lenguaje cabalístico, sino la expresión de lo sencillo: “admiro a Tessenow, el arquitecto humilde”⁴⁷ diría Lacasa.

Abundando en los argumentos anteriores, Veres D’Ocon, afirma: “los poetas del 27 rechazan cualquier forma de retórica; en nombre de esta perfección surge también el interés de cada uno de ellos en descubrir y emplear la palabra más eficaz, sin que esto implique la defensa de un vocabulario determinado y exclusivista o la sujeción a formas poéticas especiales; únicamente, su deseo de exactitud, nitidez, precisión”⁴⁸. Si en este texto, en vez de poetas del 27 decimos Lacasa, Sánchez Arcas o Bergamín, si en lugar de palabra empleamos alguno de estos términos: material, técnica, tipología, programa de usos o necesidades, y si sustituimos formas poéticas por formas plásticas, podemos también verificar la analogía que pretendemos establecer entre los componentes del grupo poético del 27 y los arquitectos del 25.

En definitiva, la ideología de los arquitectos de la llamada Generación del 25 emerge de un sentir común a toda una generación de poetas, literatos, pintores,

escultores..., que ha sido llamada del 27. Hemos mantenido la denominación del 25 acuñada por Carlos Flores para evitar confusiones por ser ampliamente conocida en el mundo de la historiografía arquitectónica. Evidentemente no es posible trazar una analogía completa, cerrada y exhaustiva entre los diversos campos: arquitectónicos, poéticos, plásticos o de pensamiento; como tampoco resulta real encasillarlos en compartimentos estancos o en clasificaciones cerradas: noventayochistas, novecentistas, vanguardistas, generación del 27. Sin embargo, como acabamos de ver, existen entre ellos algunos caracteres comunes que nos permiten hablar, en su conjunto, de la Generación del 27.

2. Luis Lacasa: *El rechazo a Le Corbusier*

La posición “antivanguardista” de Lacasa y su adscripción a lo que hemos llamado *arquitectura sin vanguardia*, queda patente en su crítica radical al formalismo y en la búsqueda de una arquitectura funcionalista “ligada al medio social, y urbano, a la situación tecnológica, a los problemas del momento, una arquitectura profundamente *realista*, y al mismo tiempo humilde en su integración en la ciudad, satisfaciendo al máximo las necesidades de los usuarios”⁴⁹. Su rechazo al formalismo lo traduce en una frontal oposición a quien él veía como su máximo vicario: Le Corbusier “periodista y charlatán”⁵⁰.

En un artículo publicado en *El Sol* sobre el maestro suizo, dice que “muchacha gente le considera el padre de la arquitectura tectónica ... puesto que ... siempre ha sucedido que las cosas parecen más hijas del pregonero que de su padre”⁵¹. Lacasa pone de relieve la “cordial y extensa aceptación” que alcanzó Le Corbusier entre los intelectuales españoles especialmente después de su conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Esta situación es explicable “puesto que el fondo moral de sus teorías de limpieza y sencillez es atrayente”. Sin embargo, los aspectos técnicos —aparentemente novedosos— se supeditan, según él, a los resultados plásticos.

Consciente de que los que no han aceptado las teorías de Le Corbusier van a ser tildados de reaccionarios, explica en ese artículo de *El Sol*, que su posición se encamina “hacia el verdadero progreso de la arquitectura” que discurre por dos caminos: “por un lado, la arquitectura racionalista europea, intelectual y decadente, que parte de principios dogmáticos y está animada de las inquietudes plásticas de la estética antitradicionalista; por otro lado, la arquitectura norteamericana, de

poderosa y serena técnica y en donde la estética es un accesorio, aunque importante ... En los últimos diez años se ha visto progresar la estética de los norteamericanos de manera sorprendente; van poco a poco desprendiéndose de los elementos superfluos, aquilatando sus interpretaciones de los estilos históricos; en una palabra, caminan hacia la perfección”⁵².

Se da la circunstancia, contra lo que podría parecer, que mientras los norteamericanos “llegan a la estética a través de la técnica”, los europeos “llegarán a la técnica partiendo de la estética, y en las obras más serias puede observarse cómo cede la verdadera técnica ante los principios técnicos dogmáticos”. Se refiere a los “falsos axiomas” que Le Corbusier enuncia como inamovibles, y que justificados desde una apariencia científica –que pretende ser objetiva-, esconden principios estéticos subjetivos. Para entender estas afirmaciones pone como ejemplos “algunos falsos axiomas” que él redacta a la manera de Le Corbusier:

–“No siempre es económico tratar el muro como simple cerramiento: en muchos casos el muro como elemento sustentante es la solución. Y en estos casos, la solución de la casa montada sobre pies derechos, que evita el movimiento de tierras del terreno, no será racionalmente aplicable”.

–“La estructura entramada de la vivienda en casos muy particulares estará indicada”.

–“La ventana apaisada no da más luz que la alargada y es antieconómica”.

–“En países como el nuestro es un inconveniente la luz excesiva”⁵³.

Su admiración por el funcionalismo de la arquitectura norteamericana, como después veremos, la comparte con Sánchez Arcas que piensa que los arquitectos norteamericanos “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”⁵⁴. Sin embargo Le Corbusier da prioridad a la imagen por encima de la técnica. Presenta sus obras como si fueran resultado exclusivo de la técnica cuando muchas veces son consecuencia de un formalismo elaborado a priori. Abundando en lo anterior, Lacasa opina que Le Corbusier “a su lírica de la técnica, a su triunfante ‘descubrimiento’ del ‘estándar’ (cuando ya la industria americana tenía voluminosos catálogos de productos ‘standarizados’), ha ido incorporando elementos técnicos siempre demasiado simples, adornando sus poesías técnicas con imágenes científicas, sólo imágenes”⁵⁵.

Es sintomático cómo Lacasa en 1937, sigue manteniéndose fiel a sus principios antiformales a la hora de proyectar, con José Luis Sert, el Pabellón del Gobier-

no de la República Española en la Exposición de París. Dice que, “aunque había combatido públicamente en España los principios de Le Corbusier y, por lo tanto, no participaba del formalismo que en la composición arquitectónica tenía Sert, consideré que no era aquella la ocasión de reñir una batalla por cuestión de tendencias ... En el transcurso de la redacción del proyecto, en colaboración con Sert, tuve ocasión de comprobar prácticamente lo que ya sabía de antemano: la cantidad de formalismo, de aceptación de formas aceptadas *a priori* como funcionales que tiene el estilo racionalista, so capa de un racionalismo a ultranza”⁵⁶. Es evidente que Sert utilizaba, como un nuevo manierismo del estilo racional, todo el repertorio formal que Le Corbusier había puesto en circulación, y precisamente eso era lo que siempre había combatido Lacasa.

2.1. Europa y América: Bajo y sobre el racionalismo de la Arquitectura

Con este título Luis Lacasa dictó una conferencia en Bilbao que recogió *Arquitectura* en Enero de 1929. En ella expone, de forma un tanto mordaz, su crítica al racionalismo y a la arquitectura de Le Corbusier. Según afirma, Europa está “bajo” el racionalismo y América “sobre” él.

Europa está “bajo” el racionalismo porque éste axfisia a la arquitectura privándola de libertad ya que este movimiento es “algo más que una serie de principios constructivos y estéticos, es nada menos que un sistema moral, una ética nueva, aunque si releemos la lámpara de la verdad en aquel libro de Ruskin, tan lejano ya de nosotros, veremos que sus palabras, aderezadas con unos cuantos *standard* y *ripostin*, pudieran muy bien servir en las proclamas de papel *couché* que nos acaba de presentar un cierto articulista arquitectónico (se refiere a Le Corbusier). Los racionalistas son puritanos, no ceden a los fáciles atractivos del arte histórico; plantean, con el corazón limpio y la cabeza serena, sus problemas en planta, y luego, sin concesiones al pasado, sin el menor temblor sentimental, levantan sus muros, cubren con sus terrazas y dejan plantada su obra, la obra de la verdad”⁵⁷.

Sin embargo, dice Lacasa, “hay espíritus maliciosos que no se han conformado con leer el nuevo decálogo y han querido contemplar el resultado material de tan rígidos principios. Según parece, estos malos espíritus no han quedado muy contentos, y hay quien dice... son murmuraciones, es claro, ..., hay quien dice que los racionalistas faltan a sus mandamientos. Sí, hay quien dice, por ejemplo, que en lugar de proyectar sus edificios de dentro afuera, partiendo de las necesidades cien-

tíficas, lo hacen de fuera a dentro, contando con el cubo de aquí, la horizontal de allí, o el ventanal apaisado de más allá. Es claro que son murmuraciones, aunque, sin embargo, es muy explicable que habiendo tantas revistas con unos cubos tan bonitos, la gente piense también sin olvidar sus principios, que también puede hacer cubos bonitos”.

Pone como ejemplo la arquitectura que tuvo ocasión de ver en la Weissenhofsiedlung de Stuttgart de 1927 donde “bajo el plano ropaje de la construcción racionalista se deslizaban las imágenes de la plástica cubista y constructivista, o, lo que es lo mismo, que aquellos hombres que habían acudido obedientes al llamamiento de la razón pura no podían renunciar a su sensibilidad y con razón nos llevaban también sus imágenes razonables preconcebidas”⁵⁸.

Lacasa opina que los arquitectos racionalistas no se han desprendido de la valoración de lo formal. Han destruído las formas históricas pero las han sustituido por nuevas imágenes, por un lenguaje diferente que dicen basar en la técnica y que, con sus “recetas”, viene a constituir un nuevo estilo: el estilo racional.

Para él, los racionalistas son “simplemente los hombres de transición” entre las viejas formas caducas y la arquitectura del futuro, porque “la naturaleza no da saltos, y los racionalistas han presentado de repente los nuevos problemas estéticos (insisto en que son estéticos). Ni un momento he creído que los racionalistas fueran unos farsantes; esas cosas solo las creen los de pueblo; pero sí creo que han querido correr demasiado, destruir y construir sobre las mismas ruinas”⁵⁹. La postura de los tradicionalistas tampoco es la correcta porque aunque el arte histórico esté muerto y sus valores intrínsecos sigan emocionándonos, esto no nos autoriza a copiar, interpretar o seguir las formas pasadas porque nuestro tiempo es radicalmente distinto.

Para explicar por qué los racionalistas son hombres de transición, pone el ejemplo de los pintores y escritores. “Si observamos la pintura española, vemos que está más lejos Picasso de Rosales que este último de Berruguete. Se ha dado un buen paso hacia adelante (no hacia la perfección), y si alguien se ha quedado parado con Rosales o con Berruguete es natural que no se haya dado cuenta de la zancada de Picasso. Es claro que ni el mismísimo Picasso ha dado un salto, sino solamente un paso grande, pues tampoco fue mal paso el que dio Marinetti cuando dijo: ‘Matemos el claro de luna’”⁶⁰.

En literatura ocurre lo mismo: “Si nos interesan Ramón o Cocteau, difícilmente puede entretenernos Pereda, por ejemplo”. Los avances o “zancadas son más

fáciles de realizar en un cuadro o en un libro, puros productos intelectuales, que en una obra arquitectónica, en la cual el movimiento mental tiene que ser seguido por el constructivo y todo ello solidamente apoyado por los medios geográficos, industriales y de cultura. Por eso los arquitectos racionalistas no han podido llevar a la misma velocidad la concepción estética y su realización técnica, y de aquí que sus obras sean imperfectas, intermedias y de transición”.

Por ello, “los hombres de la postguerra” —como se denomina a sí mismo—, “hemos aprovechado la lección y caminamos más despacio, procurando retardar algo la obra definitiva, pero con una cierta esperanza de que sea más duradera”. Reconoce el papel desempeñado por los racionalistas que han empezado a “educar la retina del público para el conocimiento de la nueva plástica, y lo han hecho con heroicidad, con una acometividad tan grande que en poquísimos años está ganando la batalla”. Sin embargo, aunque los principios racionalistas sean puros, a veces hay algunos que emplean tales principios para fines muy impuros. Son aquellos que sin entender las nuevas normas, las sostienen y difunden influyendo en aquellos “cándidos hombres de buena fe que, mirando una lámina cubista, se les quedó la nariz pegada al papel”.

En definitiva, la arquitectura europea se mueve por un estrecho cauce lleno de prejuicios, producto de su “vieja y complicada mentalidad, que ya a sus años no puede dejar de buscarle tres pies al gato”. Sin embargo, la arquitectura de Estados Unidos corre por un ancho y abierto cauce libre de prejuicios con una gran virtud que es la de tener un “claro sentido de los valores prácticos, no en el sentido ramplón y burgués que en España se da a esta palabra, sino en su sentido trascendente, es decir, práctico, en armonía con la realidad y libre de prejuicios y de dogmas”⁶¹.

Aparentemente tiene la arquitectura americana muchos puntos de contacto con la europea y especialmente con la inglesa, de la que ha tomado el sentido práctico, “pero no son tantos en el fondo, porque partiendo de la base de lo práctico, tienen los ingleses que soportar una serie de tradiciones y formas históricas y están, además, inexorablemente sometidos al compás vital europeo, mientras que los americanos, partiendo de los mismos principios, cuentan con su formidable empuje vital; y en cuanto a peso de las tradiciones no tienen ninguno, es decir, se ponen alguno encima por coquetería solamente”⁶².

Los racionalistas europeos hacen de su movimiento un dogma; camuflan los problemas de estilo, como si estuvieran superados, bajo el manto de la técnica. Se someten a su hechizo como a un ídolo que creará las formas nuevas. Los america-

nos, por el contrario, usan la técnica con mentalidad práctica y no sacerdotal. Sólo buscan en ella lo que es capaz de dar dejando al margen otro tipo de significados. “Los racionalistas europeos –dice Lacasa– van hacia las realizaciones a través de un dogma, mientras que los americanos van a lo práctico simplemente, ingenuamente, disponiendo con facilidad de sus enormes posibilidades industriales ... En conjunto, la evolución de la estética de la arquitectura norteamericana es una carrera triunfal; camina, o mejor dicho, corre hacia su plenitud, y en muy pocos años, después de haberse echado encima el pesado ropaje de los estilos históricos, empieza a desprenderse de él, simplificando, aquilatando, y sobre todo –y esto es lo más importante– cada vez sale más a la superficie la vitalidad orgánica de la arquitectura americana. Por allí vendrá, a mi juicio, el nuevo racionalismo, el racionalismo antiintelectual y antidogmático”⁶³.

Para explicar esto último, Lacasa pone como ejemplo una de las ideas más interesantes y extendidas en la arquitectura norteamericana: el ‘unit sistem’ o sistema de modulación. Explica largamente en qué consiste la idea de modulación en el edificio y pone como ejemplo el Instituto de Física y Química de la Fundación Rockefeller que él proyectó con Sánchez Arcas.

Al final de la conferencia, una vez explicado lo que significa estar *bajo* el racionalismo: “los esfuerzos de Europa bajo el peso de la palabra racionalismo”; y *sobre*, qué quiere decir “acerca de, alrededor de”, es decir, un racionalismo libre, sin prejuicios a priori, de la arquitectura norteamericana; analiza someramente el caso español.

En primer lugar trata de los tradicionalistas: “A mi juicio pues adolece la arquitectura española del defecto que anuncié hace un rato, o sea que ‘no sacamos de la escuela esa sólida estructura necesaria para ir sujetando a ella los conocimientos necesarios’. Como consecuencia de ello, las manifestaciones arquitectónicas nacionales presentan un aspecto heterogéneo, caótico, y anárquico; no tienen esa comunidad de principios que se acusan en las francesas, inglesas o alemanas; aunque aparentemente es tradicionalista nuestra arquitectura, es tan superficialmente tradicionalista, que no llega a coger el nervio de los artes históricos, tímida en sus realizaciones, y cuando cae en los extremismos de última hora, desenfundada, sin esa ordenación, esa solera tan necesaria en toda manifestación de la inteligencia”⁶⁴.

A los arquitectos jóvenes que practican el racionalismo como la nueva moda les dedica duras palabras: “Es un síntoma alarmante el que presentan algunos arquitectos jóvenes lanzando al público sus proyectos, impregnando el más ardien-

te deseo de modernidad racionalista; estos proyectos no merecen la aprobación de la opinión y ellos sacuden la cabeza orgullosos; se consideran incomprendidos, mártires, ya inmolados de la nueva idea, y no se les ocurre pensar que no han planteado el problema, que sin darse cuenta han salido por la línea de menor resistencia, que escamotean el verdadero esfuerzo y que en lugar de poner un huevo han puesto sólo la cáscara”.

2.2. Arquitectura impopular

Este es el título de otra conferencia que Luis Lacasa leyó en la Asociación de Alumnos de Arquitectura y que publicó *Arquitectura*⁶⁵ en Enero de 1930. El título responde a la idea de que la nueva arquitectura es impopular para los arquitectos, porque muy pocos se interesan por ella. También para el público, porque su “gestación es puramente científica”; los problemas funcionales del edificio “son más complejos que los de la vida de cualquiera de los individuos que han de usar de él”; y por último porque los problemas de urbanización, propios de la nueva arquitectura, son vistos por ese público como “una limitación de sus derechos”⁶⁶.

Comienza reflexionando sobre la idea ‘arquitectura’ para decir que como ocurrió en el periodo romano y en el gótico, “nos aproximamos rápidamente a una época en que se resuelven de nuevo con una armonía perfecta problemas estéticos y técnicos”. Le resulta imposible determinar cuándo se ha iniciado este movimiento, ya que depende de muchas fuerzas diferentes, y es el resultado de la evolución permanente de las ideas por lo que no puede destacarse ningún paso que haya alterado de golpe esa evolución.

Lo que sí ve claro es que “Le Corbusier, que no ha inventado nada, ha tenido la gran habilidad de saber encontrar gran cantidad de palabras, que son la vanguardia de la nueva arquitectura; por ejemplo: La casa es una maquina para vivir. Una pipa es tan bella como el partenón, etc, etc”. Es una evolución que se ha convertido en una revolución rápida, si pensamos que en 1930 ya aparece, con una lejanía de siglos, el modernismo de principios del XX.

La fuerza impulsora y definitiva ha sido la industria. “La gran industria, la de los consorcios, la taylorización, los modelos tipos. La industria ha empujado fuertemente y lo ha invadido todo, y el gran descubrimiento fue hecho por los ojos del artista al notar la belleza del producto industrial. Fue un descubrimiento bastante difícil, y la prueba es que los norteamericanos, aunque dentro de diez años estarán

delante de todos, aun no acaban de ver claro. Lo mismo sucede con los ingenieros de todos los países, que después de crear estructuras perfectas, se quedan muy tristes y llaman a un arquitecto, ¡que atrevimiento!, para que eche sobre su obra el manto de la belleza. En el descubrimiento de la belleza de la máquina está una de las bases de la nueva estética. Estamos en una época de pureza en la que ornamentar es hacer una incorrección”⁶⁷.

Las nuevas formas que aparecen con la revolución de la industria son totalmente diferentes de los estilos históricos. No se trata sólo de quitar capiteles y molduras; “tienen sus leyes y sus lógicas y sus principios duros que hay que acatar. Exige una sensibilidad propia y diferente de la clásica; una preparación agudísima, puesto que casi todos los recursos son de formas elementales y de proporción. Por eso es un monstruo el que dice ‘este arte que llaman moderno es la ruina del arquitecto; ahora la Arquitectura se pone en manos de los delineantes’. Abundan los monstruos de este tipo, que después de algún tiempo se dicen: ‘Caramba, parece que esto de los cubos se empieza a llevar; hay que hacer moderno’... y echan su cuarto a espadas. Pero como eran unos monstruos sin sensibilidad no pueden hacer más que monstruosidades cúbicas”⁶⁸.

A continuación analiza la función como elemento principal de la nueva arquitectura. Piensa, que las necesidades de la vida moderna, han influido decisivamente en la elaboración de nuevos programas que alteran sustancialmente el funcionamiento de los edificios y por tanto su tipología: “Si las necesidades de la vida no se hubieran alterado no habría razón suficiente para que el arte hubiera evolucionado; el progreso grande de la arquitectura ha sido el funcionamiento, y, por eso, el arte nuevo ha salido de las mismas necesidades, de una manera vital”. Por ello, “lo más profundo de la Arquitectura actual, lo que escapa a la mirada no técnica, lo que hace que la labor más importante del arquitecto de ahora permanezca en la sombra, es la solución del problema del funcionamiento, o sea, la proporción entre los diferentes servicios y circulaciones”⁶⁹. Sin embargo, para él, la función no tiene un resultado inexorable causa-efecto, según el conocido postulado: “la forma sigue a la función”, sino que existe la libertad creadora del arquitecto que ante similares problemas funcionales consigue resultados completamente diferentes: “Si la labor del arquitecto se detuviera allí (en la proporción entre los diferentes servicios y circulaciones –como antes decía–), sería una actividad puramente científica, casi fatalista pudiéramos decir, puesto que una vez determinadas las condiciones particulares de la obra aparecería ésta de una manera inexorable. Pero el arquitecto

tiene que ordenar los elementos de que dispone, tiene que componer una armonía, tiene, en fin, que crear la obra de arte”.

El racionalismo tiene también sus enemigos: los que hacen proyectos “a la manera racionalista”, es decir, los que hacen un falso racionalismo. “Se puede ser falso por tonto o por listo”. En el primer caso, “es falso por tonto el que cree que hay que ser racionalista a la fuerza y empieza a raspar todas las columnas, cornisas, archi-voltas y guardapolvos de sus proyectos; pero, eso sí, sigue dejando la puerta en el eje, con su montante y tres huecos a la derecha y tres a la izquierda y un balcón en el centro. Este hombre es tonto porque se está engañando a sí mismo; cree que ha entrado en una época nueva y sigue tan viejo como antes; con todos esos adornos que ha raspado, se ha raspado el corazón”⁷⁰.

“Es falso por listo el que dice: ‘Pues vaya, esto del arte moderno lo hace cualquiera: hombre, me cojo unas cuantas revistas y horizontal por aquí, hueco por allá, voladizo en semicírculo por acullá, y ya tienen ustedes que voy a la velocidad de los que van más de prisa’. Este falso arquitecto es mucho más peligroso que el anterior; está haciendo verdaderos estragos de desorientación; convierte nada menos que una de las bellas artes en una cuestión de rayas más o menos graciosas, falaces y oportunistas. Pero éste tendrá su castigo pronto, cuando el nuevo arte empiece a ser comprendido por el público; el castigo consistirá simplemente en que todo el que se cruce con él le dirá: ‘Amigo, se te ve el plumero’”⁷¹.

Lacasa analiza a continuación el caso de los que conciben la arquitectura moderna como un problema de imagen; son aquellos que se obsesionan con crear nuevas formas que, en teoría, responden a los diferentes elementos funcionales, pero que en la práctica vienen de una consciente manipulación de la función en beneficio del nuevo lenguaje. Estos son los “que plantean la cuestión con un vicio inicial. Prevén el resultado obtenido, prevén la plástica racionalista, e insensiblemente deforman el funcionamiento en beneficio de una fácil estética. Proceden a la inversa: En lugar de desarrollar la actividad de dentro a fuera, lo hacen de fuera a dentro. Estos son unas veces tontos y otras listos, pero siempre falsos, retardadores y desorientadores”.

Para terminar, hace hincapié en el estado en que se encuentra la arquitectura española centrándose, casi exclusivamente, en Madrid: “Allí empezaron Montreires en edificios públicos y particulares, en grandes palacios y bares. Hubo la época del estilo español, un torpe recuerdo del plateresco ... Y no es lo malo el remedio de ese arte histórico, con ser el pretenderlo una limitación; lo malo es hacerlo

pobremente de medios, de ideología y de capacidad para asimilarse lo profundo que lleva consigo cada época Después del llamado estilo español, viene el barroco ... más práctico aún para épocas de decadencia, puesto que ... permite a los imitadores que quieran sacar soluciones rápidas una gran movilidad, y al componer las fachadas ya se sabe: a huecos grandes, volutas anchas, y a huecos pequeños volutas estrechas”.

La última novedad que Lacasa señala en Madrid es la moda del Art Decó: “Ultimamente han aparecido unos atisbos de la Exposición de Artes Decorativas de París ... Y ahora ya tenemos un estilo que es una especie de barroco español de la Exposición de Artes Decorativas de París ... Es un estilo realmente difícil de conseguir, pero que una vez conseguido es muy práctico, porque tiene lo que tiene últimamente nuestra arquitectura, que no es que llegue al público, es mucho peor: es que el público ya sabe lo que quiere, y lo pide”⁷².

El retraso de nuestra arquitectura es consecuencia del retraso de nuestra sociedad: “De una manera inexorable representa la arquitectura el índice de la vida. Es un fiel reflejo del compás vital. Por más esfuerzos que haga el arquitecto por realizar una obra que resulte anacrónicamente avanzada, se escurrirá el ambiente por todas partes, lo envolverá todo y, además, no podrá nunca realizar una obra pura”. Pone como ejemplo del retraso social en que se encontraba la sociedad española en ese momento, los intentos por realizar promociones de casas baratas que fracasan en su concepción. “La cooperación, fenómeno de nuestro tiempo, les ha unido, pero no tienen más sentido que el individualista, que heredamos de los bereberes, y por lo tanto, se indigna con la idea de simplificar los tipos, de normalizar las dimensiones de los elementos de agruparse en bloques; lo único que quieren es tener la casa gratis y hacer cada uno de su capa un sayo. Así sucede que cuando vemos un grupo de casas baratas, en lugar de tener la sensación de que se ha planteado de golpe el problema de muchos para resolverlo en grande, parece que se han planteado muchos problemas pequeños independientes. ¡Qué envidia dan aquellos barrios nuevos de Amsterdam, anchos, claros y con sentido de la verdadera cooperación!”⁷³.

Por el contrario lo que se podía ver en Madrid era un “espectáculo atormentado, lleno de colgajos y minaretes de escayola, pináculos, torres, y cresterías. Solamente apartándose del centro, yéndose donde la edificación comienza a clarear, puede gozarse la de vista tranquilizadora de las medianerías, única arquitectura sincera que tenemos actualmente; grandes planos color rosa, fajas estrechas y altas de los patios blanqueados, en donde los huecos, en su ritmo monótono y claro, están

en su sitio sin hacer concesiones: medianerías de distintas alturas y que se cortan en ángulos variables, limitadas a veces en su base por la línea clara y simple de la valla de un solar. Este es el único espectáculo puro que puede darnos actualmente la arquitectura madrileña, en el que podemos ver la imagen del futuro iluminado”.

2.3. La vivienda higiénica en la ciudad

Corresponde este título a una conferencia que Lacasa dicta en la Escuela Nacional de Sanidad y que recoge *Arquitectura*⁷⁴ en Julio de 1931. En ella, como él mismo dice, hace una interpretación marxista de la historia urbana, desde planteamientos puramente económicos que hoy han quedado desfasados por excesivamente simplistas. Aclara que esa interpretación no le pertenece —la toma de Rudolf Eberstadt— aunque está de acuerdo con ella “porque considero que es importantísimo resaltar la razón económica de todos los vicios que presenta la ciudad moderna, pues sólo de esa manera podrá atacarse el mal en su propia raíz”⁷⁵.

Como en la conferencia anterior insiste en la idea de que la arquitectura es en cada época el reflejo de su vida social. Este influjo de las circunstancias vitales del momento lo ve como un determinismo absoluto porque “aunque el arquitecto crea, al proyectar una obra, que está siguiendo solamente el impulso de su imaginación, disponiendo a su libre albedrío de todos los elementos necesarios, está completamente rodeado de fuerzas exteriores a él, imperativas e inexorables, que hacen a su obra expresión fidelísima de las circunstancias”⁷⁶. Estas circunstancias son de diversa índole destacando tradicionalmente como más importantes las que se derivan del lugar: materiales locales y el clima. Pero el factor determinante, según él, es el económico. La técnica actual convierte el condicionante económico en único al quedar los otros dos sometidos a él. Para el avance tecnológico moderno “no hay limitaciones de materiales ni de climas”, todo se puede hacer; el único freno es la economía.

Hace un rápido y superficial recorrido por las diversas fases por las que ha pasado la arquitectura en donde queda patente su interpretación de la historia, en clave marxista, desde un elemental reduccionismo económico. En este examen se detiene fundamentalmente en el problema de la vivienda desde las ínsulas de Roma hasta nuestros días. Es más interesante y rigurosa la referencia que hace a los nuevos problemas de la vivienda que comenzaron a plantearse ya en el siglo pasado. Por ejemplo cita como en Inglaterra aparecieron los tres conceptos técnicos fundamen-

tales: “pavimentación, abastecimiento de aguas y saneamiento”. Estos tres conceptos sobre los que se apoya el higienismo urbano no hubieran prosperado sin otro concepto que determina el fin social del urbanismo: “La subordinación del interés privado al interés público”.

Al Ayuntamiento le corresponde garantizar esa subordinación y una forma concreta de conseguirlo es a través de las ordenanzas municipales de la edificación. Las ordenanzas tienen en el extranjero tres puntos esenciales: “1º Condiciones de las estructuras, 2º Ordenación de volúmenes; y 3º Condiciones de uso a que pueden ser destinados los edificios”⁷⁷.

El primer punto, trata de las características constructivas, estabilidad, seguridad e higiene. Pone dos ejemplos de ordenanzas extranjeras: las normas que determinan el espesor que han de tener los muros, según el número de plantas del edificio y de la longitud de fachada; y las prescripciones contra incendios en los países anglosajones, que son muy exigentes, llegando incluso a la escrupulosidad en los detalles.

Respecto al segundo punto, explica que con la ordenación de volumen, se impide la excesiva concentración de la edificación, ya que limita el aire y la luz que son los elementos imprescindibles de la higiene urbana. Las ordenanzas de volumen determinan los límites máximos a que pueden llegar los edificios. Las ordenanzas no se limitan a fijar las alturas, sino que determinan también el aprovechamiento en planta como forma de resolver en su totalidad el problema de la concentración urbana. “En su conjunto, las ordenaciones de volumen previenen contra un excesivo uso del suelo, con el desequilibrio consiguiente entre las necesidades privadas y públicas”.

El tercer punto de las ordenanzas municipales trata de las condiciones del uso a que pueden ser destinados los edificios. “La situación natural y con relación al uso público y al normal desarrollo de una ciudad, marca ya la especialización de distintos usos. Así sucede que la industria pesada se asienta junto a los ríos y a los ferrocarriles: las residencias de lujo están generalmente situadas lejos de la industria y barrios comerciales: la vivienda obrera se extiende en las zonas próximas a los lugares de trabajo y en contacto con los medios de transporte rápidos y baratos. Las limitaciones de volumen y las de uso dan lugar al concepto de ‘zonas’. Es decir, una ciudad bien organizada debe clasificarse en distintas zonas. Estas zonas son principalmente tres: residenciales, comerciales e industriales”⁷⁸. Explica seguidamente el concepto de zonificación y su implantación en Alemania y en otros países como EEUU y Japón.

Definidas las líneas generales de lo que son las ordenanzas de la edificación hace lagunas consideraciones al respecto: “Las limitaciones de la actividad privada son crecientes; la conciencia colectiva y el bien común se imponen sobre los que sólo buscan sus conveniencias particulares. La fuerza moral de las Corporaciones municipales crece de día en día y la edificación urbana empieza a dejar de ser una especulación, como las jugadas de Bolsa, para convertirse en la remuneración justa de las actividades constructivas, quedando todas las demás ventajas para el bien común. Pero como el capital privado, en el momento que se debilitan sus posibilidades, se retrae, en todos los países que han emprendido con energía la reforma legal de estas materias, han tenido que ser las Corporaciones oficiales, Estado o Municipio, las que plantearán directamente las tareas de la edificación”⁷⁹.

Lacasa termina su conferencia con una mención al caso español y más concretamente al de Madrid. Comienza por decir que aquí los ayuntamientos carecían de autoridad e independencia para emprender ninguna reforma urbana en profundidad. “Esa falta de autoridad es consecuencia del desconocimiento absoluto de la misión a cumplir” y de la ignorancia del principio antes enunciado: la subordinación del interés privado al público. “Las Ordenanzas municipales de Madrid son fiel reflejo de este estado de cosas. No se ha pasado de Napoleón III. El ancho de la calle es la norma que sirve de base para dimensionar los edificios, y es este un concepto demasiado primitivo, agravado notablemente porque el criterio en el trazado viario es completamente anticientífico. Los trazados encarecen los terrenos, y aún mayor encarecimiento traen el aprovechamiento usurario de los solares que se permite. No se manifiesta ningún género de reglamentación en las estructuras. El concepto de zonas tampoco aparece por ninguna parte ... La forma actual de las Ordenanzas municipales españolas, fiel trasunto de la conciencia ciudadana, están vergonzosamente retrasadas”⁸⁰.

3. Manuel Sánchez Arcas

La personalidad de Sánchez Arcas queda muy bien reflejada por Bonet Correa cuando dice: “La armonía entre lo práctico y lo hermoso dominaron siempre en la obra de Sánchez Arcas, arquitecto muy respetado siempre por sus amigos y discípulos a causa del dominio de su arte en el que no dejaba ningún cabo sin atar. Basta para constatarlo el leer las ‘Memorias de Obra’ de sus edificios y proyectos”⁸¹. Tam-

bién le califica como “el ‘arquitecto constructor’ más concienzudo y mejor formado” del grupo del 25.

Como Lacasa, también Sánchez Arcas se enfrenta al formalismo de la vanguardia europea pero a diferencia de aquél —más teórico— habla mejor con su arquitectura que con sus palabras. Podemos entender su postura de oposición al formalismo racionalista cuando dice: “sucede, que tipos de arquitectura ‘constructivista’ pocas veces pasan de la simple *expresión* de lo racionalista”. Constructivista no lo usa aquí en su acepción más conocida, la del movimiento ruso, sino que se refiere a una arquitectura de vanguardia que, bajo apariencias de racionalidad técnica, produce un formalismo tipo Le Corbusier.

Si seguimos con el anterior texto de Sánchez Arcas —que corresponde a la encuesta que le hace Mercadal en *La Gaceta Literaria*⁸²— podemos entender mejor a qué nos estamos refiriendo. Dice Sánchez Arcas: “Poco avanzó (la arquitectura ‘constructivista’) en otros aspectos desde su aparición. Forzoso fue, en sus primeros pasos, al desprenderse de todo lo anterior, incurrir en graves defectos. Supuso sin embargo un gran descubrimiento. Tan franca orientación encontró muchos adeptos que rápidamente y con la claridad de expresión de un cartel, recordaron valores arquitectónicos olvidados. Su evolución, hoy ya lenta, se agravará si persiste en su radicalismo”. Piensa que esta arquitectura no se integra en el paisaje urbano precisamente por su tendencia a la originalidad y por eso es “rural”: “Segue siendo una arquitectura rural, incivil, incapaz, casi siempre, de buenas formas urbanas”.

Contra los arquitectos “constructivistas” que dicen que su arquitectura es consecuencia directa de la técnica, señala que esa arquitectura “no tiene en cuenta el progreso industrial, no camina acompasadamente con él; por el contrario lo desorienta y lo retrasa por falta de disciplina y concentración”, ya que, muchas veces, las nuevas formas nacen como consecuencia del mero capricho. Como vimos, de esta misma opinión era Luis Lacasa que sostenía que la arquitectura racionalista europea era “intelectual y decadente, que parte de principios dogmáticos y está animada de las inquietudes plásticas de la estética antitradicionalista”. Por el contrario, la arquitectura norteamericana, sí que responde a una “poderosa y serena técnica y en donde la estética es un accesorio”. Por eso, mientras los norteamericanos “llegan a la estética a través de la técnica”, los europeos “llegarán a la técnica partiendo de la estética, y en las obras más serias puede observarse cómo cede la verdadera técnica ante los principios técnicos dogmáticos”⁸³. Se refiere a los “falsos axiomas” que Le Corbusier enuncia como inamovibles, y que justifica-

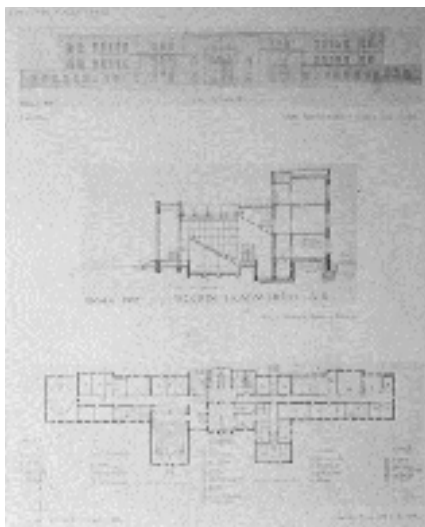
dos desde una apariencia científica –que pretende ser objetiva-, esconden principios estéticos subjetivos.

Sánchez Arcas, también admiraba la arquitectura inglesa y norteamericana; era “uno de nuestros principales anglófilos”⁸⁴, dice Lacasa. No cabe duda que el funcionalismo de Sánchez Arcas tiene que ver con el sentido práctico anglosajón y especialmente norteamericano que dispone, sin ningún condicionamiento estético a priori, del formidable empuje de su industria. Por eso dice: “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 del grupo antes mencionado (Oud, Poelzig, Le Corbusier, Taut, Dudock, Frank, Hoffmann, Mies van der Rohe...). Me refiero principalmente, a los edificios de los Estados Unidos, aunque no exclusivamente”⁸⁵.

La imagen formal es lo que menos le importa porque, como advierte al principio de la encuesta que estamos comentando, “no considero como característica esencial de la arquitectura moderna la ausencia de la decoración”. Evidentemente los valores funcionales, constructivos y técnicos priman sobre la imagen. Es una postura radicalmente contraria a la de la vanguardia europea y a la que propaga Mercadal en los círculos madrileños. Por eso siguiendo con la arquitectura norteamericana dice: “Aparecen estas obras valorizadas por elementos ornamentales de épocas anteriores, aprovechando toda la enseñanza del pasado, pero sin hacerle concesiones esenciales. Les falta crear la nueva ornamentación, el detalle puramente. No será el Barroco, ni Renacimiento, etc., el digno sucesor de nuestra época, ni sus derivados como parece deducirse de los diversos ensayos realizados hace pocos años, sino un nuevo estilo que sea consecuencia de los nuevos tipos ya creados, ya que no en todos los casos se prescindirá de enriquecer los edificios con decoración que hoy, en general, se considera superflua, en parte, como reacción a lo anterior, en parte para obrar con mayor libertad en la resolución de problemas arquitectónicos de difícil solución”⁸⁶.

3.1. La Fundación Rockefeller

En 1928 Sánchez Arcas y Lacasa ganaron el Concurso para el Edificio del Instituto Nacional de Física y Química promovido por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Sería construido con la donación de la Inter-



L. Lacasa y M. Sánchez Arcas: Fundación Rockefeller, alzado, sección y planta, y una vista aérea, 1927-1930.

national Education Board (Fundación Rockefeller) en terrenos de los Altos del Hipódromo, junto a la Residencia de Estudiantes de la Institución Libre de Enseñanza. El segundo premio fue para el proyecto de Agustín Aguirre y Miguel de los Santos. Este concurso tuvo posteriormente una enorme trascendencia ya que los dos equipos ganadores fueron elegidos por López Otero como arquitectos de la Ciudad Universitaria aduciendo que tenían “en su carrera antecedentes de trabajos similares”⁸⁷. *Arquitectura* publicó los proyectos que se presentaron al Concurso con abundante información gráfica⁸⁸.

El edificio Rockefeller, es el paradigma de lo que, siguiendo a Tafuri, hemos denominado como Clasicismo Moderno o Arquitectura sin vanguardia. Es una respuesta rigurosa, lógica y funcional, a modo de manifiesto, contra la arquitectura de vanguardia que promovía Le Corbusier tan ajena a nuestro medio nacional. En este sentido, recoge la analogía que hemos intentado trazar entre el pensamiento de estos arquitectos y las coordenadas del grupo poético del 27 que como entonces decíamos se trataba de una original síntesis entre polos opuestos: lo culto y lo popular; lo universal y lo español y la tradición y la renovación⁸⁹. Es un edificio con todos los adelantos funcionales que no renuncia a la tradición. Simboliza el esfuerzo por conectar la realidad española, de un retraso multiseccular, con los avances de las ciencias experimentales. Representa el esfuerzo de una arquitectura culta, que integra los últimos adelantos de la técnica, y en la que perdura una cierta nostalgia de lo popular “con un lenguaje, que se emparenta con tantas cosas tradicionales”⁹⁰

como el uso de la fábrica de ladrillo, según la tradición española, que tanta importancia tendrá después en los edificios de la Ciudad Universitaria.

Abundando en lo que acabamos de decir, podemos destacar como nota principal de este edificio: la recuperación del clasicismo como método de composición, de una realidad compleja, que resulta del exhaustivo análisis de las condiciones de uso. Esta postura significa la búsqueda de un funcionalismo “a la americana” donde las necesidades del programa y de la técnica están por encima de principios estéticos definidos a priori. A través del sistema clásico de composición en planta se rechaza tanto un historicismo trasnochado como las experiencias un tanto gratuitas de la vanguardia. De esta misma opinión es Capitel cuando refiriéndose a este edificio habla de la arquitectura madrileña de esos años que “en su reacción contra el eclecticismo historicista (contra el *Pompier* y sus enormes secuelas *nacionales*), se basaba, tanto o más, en la recuperación del rigor de los esquemas académicos derivados de la *Ilustración* que en la inserción de nuevas plásticas”⁹¹.

Como apunta el Prof. Sambricio, Lacasa “se atreve a contraponer frente al racionalismo esteticista la imagen de un funcionalismo americano”⁹², postura que es compartida también por Sánchez Arcas. Resulta altamente significativo que Lacasa, cuando habla de este edificio, lo hace en unos términos casi exclusivamente funcionales⁹³. Explica que el edificio se estructura según un sistema modular que permite dar unidad a todos los laboratorios, múltiplos de la superficie del módulo y, a la vez, estar iluminados uniformemente. La estructura de hormigón está pensada para dejar la planta libre y que los tabiques puedan moverse cuando las necesidades cambien. Se estudian detenidamente las cargas de los diversos aparatos; las juntas de dilatación que absorban las vibraciones de los motores y los revestimientos que aislen del ruido de las máquinas. Mención especial merecen las redes registrables de las instalaciones de todo el edificio y el sistema de ventilación y renovación de aire viciado. Se trata en definitiva de “una arquitectura pensada para que todo resulte práctico y eficaz”⁹⁴.

Lacasa es contundente cuando al referirse al proceso del proyecto dice: “El proceso que hemos seguido para la formación del proyecto del Instituto de Física, creo es simplemente de trayectoria racionalista, del racionalismo americano de dentro afuera, y no del europeo de fuera adentro”⁹⁵. Esto había sido posible gracias al exhaustivo estudio de las condiciones de uso para un edificio de esas características. Ganado el Concurso y antes de la redacción del proyecto definitivo, los dos arquitectos, acompañados de los investigadores E. Moles y M.A. Catalán, recorrieron

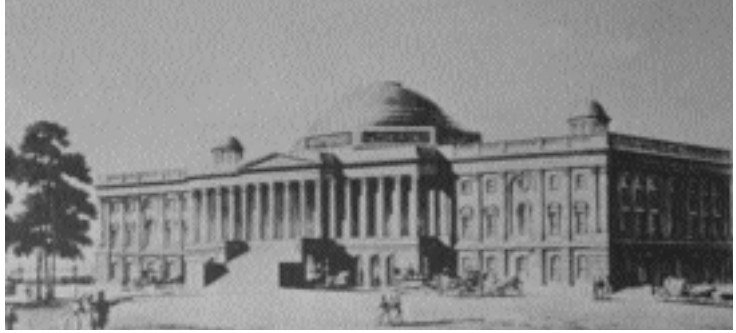
Francia, Suiza, Alemania, Dinamarca e Inglaterra visitando instalaciones similares y recogiendo las experiencias más modernas entonces conocidas⁹⁶. El resultado fue “un edificio total, a la vez que funcional y no exento de valores arquitectónicos, incluso monumentales en el mejor sentido de la palabra. El valor doble del edificio se debe tanto a la adecuación del destino adjudicado como a la calidad de una realización racional o científica de la arquitectura, paralela a la de la Ciencia que se investiga dentro de su recinto. Nada más ‘parlante’ que la armonía de su exterior y la correspondencia con el interior”⁹⁷.

Al referirse a las fachadas, Lacasa dice que “no presentan ningún elemento superfluo, o *voulu*, como diríamos en francés. Solamente en la portada hicimos una concesión, que creo es de poca monta, aunque confieso es innecesaria. Se proyectó un orden alargado, del estilo llamado colonial norteamericano, y se hizo así pensando en que Rockefeller, que prohíbe que su nombre figure en sus donaciones, tuviera un recuerdo, aunque fuera mudo”⁹⁸.

Respecto al famoso pórtico, Bonet Correa dice que “Sánchez Arcas ... que conocía directamente los ‘campus’ universitarios americanos, hubo de ser quien trazó este pórtico, digno de un ilustrado neoclásico, de un iluminista revolucionario del siglo XVIII. Interpretación de los pórticos paladianos de América, es muy vilanoviano y postmoderno, anticipándose al clasicismo dorsiano y de ‘retorno al orden’, muy de los años treinta y no se diga de los ochenta. En el fondo, este pórtico resulta un tanto extraño respecto a la ideología y mentalidad de Sánchez Arcas y Lacasa, los dos con conceptos políticos muy contrarios a los de aquellos que podían complacerse con una interpretación falsamente historicista de la arquitectura. Como Loos, consideraban un delito el ornamento superfluo”⁹⁹.

Nos parece que estas afirmaciones de Bonet Correa son susceptibles de claras matizaciones. Comenzando por el final, Sánchez Arcas no consideraba delito la ornamentación: “no considero como característica esencial de la arquitectura moderna la ausencia de la decoración ... No en todos los casos se prescindirá de enriquecer los edificios con decoración que hoy, en general, se considera superflua, en parte, como reacción a lo anterior, en parte para obrar con mayor libertad en la resolución de problemas arquitectónicos de difícil solución”¹⁰⁰. Respecto a que resultaba extraño a su ideología, más extraño aún es el Hospital de Toledo resuelto, como vimos, en “estilo toledano”. No sabemos si fue o no Sánchez Arcas quien diseñó el pórtico, pero nos parece que sus intenciones nada tienen que ver con el iluminismo. No hay que buscar ocultas interpretaciones a las cosas, la razón del pór-

W. Thornton, C. Bulfinch
y otros: Primer Capitolio
de Washintong,
terminado en 1827.



tico es simple y palmaria: “se hizo así pensando en que Rockefeller, que prohíbe que su nombre figure en sus donaciones, tuviera un recuerdo, aunque fuera mudo”.

Dice Lacasa que en el pórtico “se proyectó un orden alargado” lo cual no suponía una vuelta al neoclasicismo en un sentido historicista. Grassi lo explica muy bien cuando habla de la relación del tema clasicista con dos procesos que llama “simplificación” y “estilización”. El primero basado en reglas de deducción lógica; el segundo encaminado a expresar en la arquitectura el elemento lógico de la misma, es decir, su estructura. “Si pensamos –dice Grassi– en la pureza de las líneas y en la pureza de las formas definidas de la arquitectura de Loos o de un Oud, si pensamos en el trazo sutil que une el pasado con el diseño de un Behrens o de un Tessenow, no podemos evitar la referencia al elemento clasicista que manifiestan estas obras... Pero estas referencia al elemento clásico de la arquitectura tiene un valor especial. No se trata de una referencia cultural a una experiencia, a un momento de la histo-



R Adam: Osterley Park,
Middlesex, 1775.

ria, o sea, no se trata de un “neoclasicismo” en el sentido tradicional, sino que más bien se trata de una determinada estructura lógica que se integra, la consideración racional de las reglas de la arquitectura”¹⁰¹.

No es un contrasentido, por tanto, que estos arquitectos hicieran ese pórtico sino que, como hemos venido diciendo a lo largo de todo el capítulo, les traía sin cuidado la imagen ‘moderna’ del edificio. Sus únicos intereses eran los funcionales. La imagen clasicista que presenta el pórtico enraiza más con una tradición de la que partir que con un lenguaje historicista de una arquitectura de cita arqueológica que ellos rechazaban.

3.2. Arquitectura hospitalaria

Sánchez Arcas fue un gran experto en la arquitectura de hospitales en un momento en el que se planteó en el país la modernización de una infraestructura sanitaria claramente insuficiente. En 1926, junto con Lacasa y Solana, ganó el Concurso para el Hospital de Toledo. En 1928 recibió el encargo del Clínico de Madrid, aunque hasta 1931 no redacta el proyecto definitivo. En 1929, ganó con J. Arnal, el Concurso para el Hospital Español de la Beneficencia en Méjico que posteriormente se construyó. En 1930, también con Lacasa, ganó el Concurso para el de Logroño; y por último en 1933, participó con Aizpúrua, Labayen y Lagarde en el Concurso para el de San Sebastián. *Arquitectura* dió cumplida noticia de todos ellos con las excepciones del Español de Méjico y del Clínico de Madrid, sin duda una de sus mejores obras¹⁰².

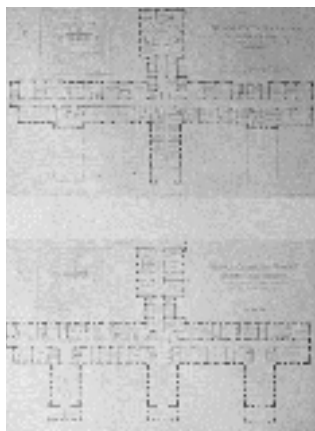
El Hospital de Toledo, *Arquitectura* lo publicó en dos ocasiones. La primera, en 1926 en la que presenta varios de los proyectos que participaron en el Concurso. La segunda al terminar su construcción en 1931¹⁰³. En este proyecto se expresa claramente la concepción que tenían de la arquitectura Lacasa y Sánchez Arcas y lo poco que les importaba dar una imagen moderna al edificio. Sólo les interesa resolver los problemas funcionales y de distribución de las diferentes partes del edificio. Presentan los diversos tipos de plantas, (rectangular, radial, por pabellones independientes unidos entre sí) que se han utilizado según la época histórica y justifican como la solución adoptada está en línea con las últimas novedades extranjeras. El proyecto recoge en planta los últimos adelantos en medicina hospitalaria, y sin embargo, siguiendo la tónica de desprecio al formalismo moderno, se le reviste de una fachada sobria y sencilla en “estilo toledano”. Estas fachadas, dice Lacasa, “se

confundían con el terreno rocoso circundante. No desentonaban ni por la escala ni por el material con el ambiente histórico de Toledo”¹⁰⁴. Es una arquitectura opuesta a la del racionalismo formal que Sánchez Arcas había calificado de “rural, incivil, incapaz, casi siempre, de buenas formas urbanas”. En definitiva siguen la postura de un funcionalismo análogo al norteamericano donde los problemas del estilo son secundarios.

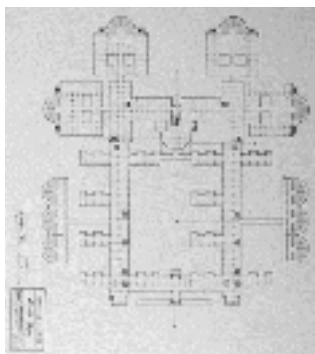
Lacasa se ocupó en este proyecto “de la adaptación al terreno accidentado de los distintos pabellones. Y de la composición del patio principal, alrededor del cual se dispusieron las oficinas y dirección, el convento de monjas, la capilla y las cocinas. El cuarto lado del rectángulo del patio lo formaban las galerías que unían las cabeceras de los tres pabellones principales”¹⁰⁵. Y es en este patio, a cubierto de la relación con el entorno histórico de Toledo, donde sitúan una pieza realmente magistral: el pabellón del quirófano, en el que vuelcan su hacer racional en una imagen aséptica ligada al resto del edificio tan sólo a través de la tenue línea del zócalo de mampostería.

En 1928, Sánchez Arcas recibe el encargo del Hospital Clínico de la futura Universidad de Madrid. Por primera vez en España se pretende realizar un edificio que cumpla el doble fin de enseñanza y hospitalización. Con tal motivo, en Diciembre de ese mismo año, emprende un viaje de tres meses por Estados Unidos y Canadá, acompañado por Miguel de los Santos —que a su vez proyectaría las Facultades de Medicina y de Odontología— para estudiar sobre el terreno las últimas y más modernas realizaciones en unos países a la cabeza de la medicina¹⁰⁶. Como es sabido, para el proyecto de la Ciudad Universitaria se tuvieron muy en cuenta las directrices de las universidades americanas y especialmente las de sus instalaciones médicas: “lo más perfecto —comentaría López Otero, en 1927, después de visitar durante dos meses universidades europeas y americanas— lo encontramos en Norteamérica”¹⁰⁷.

Fruto de las experiencias recogidas en ese viaje es la publicación, en Abril de 1929, en *Arquitectura* de un elogioso artículo sobre el Medical Center de Nueva York obra de Gamble Rogers¹⁰⁸. Según recuerda Miguel de los Santos, el Centro Médico de Nueva York, fue una de las múltiples instalaciones médicas que visitaron en ese viaje¹⁰⁹. Este Centro Médico, inaugurado en 1928, comprendía además de la Escuela de Medicina y Cirujía de la Universidad de Columbia, clínicas y hospitales. Era el ejemplo más moderno y con mayor parecido a lo que se pretendía hacer en Madrid, y no cabe duda que influyó notablemente en su concepción. Por el análisis



Rogers, J. G.: Medical Center, plantas, New York.



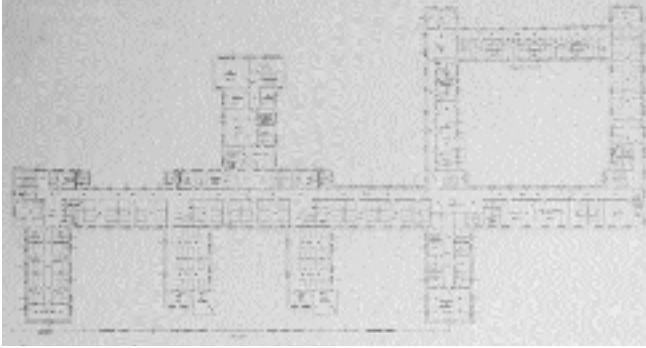
L. Lacasa y M. Sánchez Arcas: Hospital Clínico, planta, 1928.

que hace del complejo médico, se aprecia que era un experto en la materia y que, como antes quedó de manifiesto, lo único que le movía era la solución de los problemas funcionales y técnicos de esos edificios, omitiendo cualquier comentario a cerca del estilo, de las fachadas o de la decoración.

Destaca de estos edificios la claridad de la disposición general y la facilidad con que circulaciones tan complejas pueden encauzarse. El hospital se desarrolla en altura y es uno de los pocos ejemplos que existen según esta disposición, que se hace no por escasez de terreno sino de intento. Sánchez Arcas considera que los hospitales desarrollados en vertical son como pequeños hospitales agrupados por plantas. Este sistema permite una mayor economía de servicio y una mejor relación interna que los hospitales por pabellones independientes, que es la agrupación típica europea. En el caso europeo los pabellones no tienen ninguna relación entre ellos.

Califica de auténtica maestría la forma de resolver las circulaciones en las tres partes principales del complejo médico: Policlínica, Hospital y Facultad, y lo considera como la solución más radical y más brillante de las conseguidas hasta la fecha. Se detiene con detalle en el estudio de las distintas opiniones acerca del número de camas que debe tener un hospital, en cada planta (que fija en ochenta) y en su conjunto. Analiza también algunos problemas técnicos: ventilación, calefacción, materiales, absorción de vibraciones y sonidos...

No cabe duda que este centro Médico influyó notablemente en la concepción del Hospital Clínico de Madrid que Sánchez Arcas llevó a cabo de 1932 a 1936. No es este el momento de hacer un análisis en profundidad del Clínico; baste con mencionar algunas similitudes con el hospital neoyorkino. El Clínico se concibe de forma parecida: un único y gran edificio que agrupa las diversas funciones evitando los pabellones inconexos. Es de notar el parentesco en la distribución interior de las plantas de hospitalización que están formadas por alas paralelas con tres crujeas y unos elementos



L. Lacasa y M. Sánchez
Arcas: Hospital Provincial
de Logroño, 1930.

salientes en forma de peine, en los que se disponen las habitaciones colectivas. En la cabecera de estos peines se sitúa el característico solarium común al Medical Center, al Clínico, al de Logroño y al de San Sebastián; incluso también al proyecto que Pedro Muguruza hace para el citado Concurso de Hospital donostiarra.

En 1930, Sánchez Arcas y Lacasa ganan el Concurso para el Hospital de Logroño que *Arquitectura* publica en Marzo de ese mismo año¹¹⁰. Los autores hacen un estudio riguroso y exhaustivo sobre las necesidades y el organigrama de funcionamiento de un hospital y lo aplican al caso de Logroño. Aunque es un hospital mucho más pequeño que el Medical Center o el Clínico y además carece de funciones académicas, no obstante, como dijimos antes, en el área de hospitalización tiene soluciones análogas con ambos hospitales.

En 1933, Sánchez Arcas participa junto con Aizpúrua, Labayen y Lagarde en el Concurso para el Hospital de San Sebastián. *Arquitectura* lo publica junto a los demás proyectos participantes en Enero de 1934¹¹¹. No cabe duda de que se trata de un buen proyecto, concienzudamente estudiado, donde Sánchez Arcas acumula toda su experiencia anterior y en el que utiliza soluciones ya probadas con éxito en los otros hospitales que había proyectado. Son muy interesantes los pabellones de enfermos mentales de una sola planta y abiertos a un pequeño jardín.

Con respecto a este proyecto Oriol Bohigas dice: “En 1933 revienta el escándalo del concurso para el hospital de San Sebastián, en el que no logra vencer el proyecto de Aizpúrua, Labayen, Lagarde y Sánchez Arcas, el único con decencia cultural suficiente”¹¹². Lo sorprendente del caso es que López Otero, a la sazón responsable de las obras de la Ciudad Universitaria de Madrid y, por tanto, del Clínico, era vocal del jurado y no votó a este proyecto siendo que recogía toda la experiencia del hospital madrileño. López Otero justificó su voto hacia otro pro-

yecto “en el que las fachadas demuestren una preocupación de huecos diferentes, según ejes de simetría”. También criticó este proyecto Bergamín igualmente miembro del jurado¹¹³. Después del fallo del concurso, los autores del proyecto dirigieron una detallada respuesta al jurado rebatiendo las tesis de Bergamín y de López Albo que también formaba parte del jurado¹¹⁴.

4. Rafael Bergamín y Luis Blanco Soler

Agrupamos a estos dos arquitectos con fines metodológicos, ya que gran parte de su obra, en aquellos años, la hicieron en equipo; no obstante la más conocida en la historiografía tradicional –la casa del Marqués de Villora– es exclusiva de Bergamín.



L. Blanco Soler y R. Bergamín: Colonia Parque-Residencia, vivienda, 1931-1933.



Rafael Bergamín: Colonia de El Viso, grupo de viviendas, 1933-1936.

La colaboración entre ambos arquitectos se remonta a 1923 con el Concurso del “Teatre de la Ciutat” en Barcelona¹¹⁵. En 1925 participan en el Concurso para la Tabacalera¹¹⁶ en el que obtienen el Primer Premio compartido con el proyecto de Gutiérrez Soto. También en ese año participan en el Concurso para el Palacio Central de la Exposición de Barcelona¹¹⁷. En 1928, proyectan la Residencia del Amo, que fue la ocasión para que López Otero intentara que formaran parte del grupo de arquitectos encargado de la Ciudad Universitaria. Según cuenta Blanco Soler, López Otero, “con ocasión de un almuerzo, tanteó nuestro ánimo, sin duda, con el deseo de integrarnos en el grupo que dirigía, pero ni Bergamín ni yo recogimos el guante porque habíamos empezado a trabajar en varios encargos, y, especialmente, en el proyecto del Barrio Residencia, que consideramos fundamental para nosotros”¹¹⁸.

En 1929, Blanco Soler, viajó por Francia, Holanda, Inglaterra y Alemania para documentar el proyecto que con Bergamín presentaría para el Concurso del Aeropuerto de Madrid, que como ocurrió con el de la Tabacalera, hubieron de compartir el primer premio con el equipo de Gutiérrez Soto. En este mismo año es el proyecto del Hotel Gaylord's que terminarán en 1931. Durante los años 1932 y 1933, se dedicarán de lleno a proyectar y construir el conjunto del Parque Residencia. En 1933 les encargan la Casa del Barco que marcará el final de su colaboración profesional: "Empezamos la casa del Barco juntos, por encargo de María del Mar Vega. Ella estaba dispuesta a hacer una serie de absurdos. Yo me negué y dejé que la siguiera sólo Bergamín"¹¹⁹.



Rafael Bergamín: Casa del Barco (o del M^o del Mar Vega) en El Viso, 1933-1936.

Intentaremos, no obstante, referirnos a cada uno de estos arquitectos por separado. Comenzamos por Bergamín y su paradigmática Casa del Marqués de Villora, que para algunos es una de las tres primeras obras racionalistas de los arquitectos del 25. Las otras dos que componen la trilogía son El rincón de Goya, de Mercadal, y la Estación de Petróleos Porto Pi de Fernández Shaw¹²⁰. Dice Carlos Flores refiriéndose a estas obras: "A lo largo de 1927 tiene lugar la aparición en España de las primeras obras afines al movimiento centroeuropeo renovador de la arquitectura, esto es, vinculadas a lo que ha sido llamado posteriormente Movimiento Moderno ... No ha podido ser constatada, al menos hasta hoy, la existencia de ninguna obra precedente dentro de esta filiación, lo que otorga a las mencionadas un importante significado dentro de la historia de nuestra arquitectura contemporánea"¹²¹. Esta afirmación de Flores es objeto de clara matización porque no son comparables estas obras entre sí. Nada tienen que ver la poética racionalista de Mercadal en el Rincón de Goya, con el estricto funcionalismo de Bergamín en la casa del Marqués de Villora o con el eclecticismo de Fernández Shaw.

Ante todo, lo primero que cabría decir es que la postura de Bergamín, como la de Lacasa y Sánchez Arcas, también es opuesta al formalismo de Le Corbusier que difundía Mercadal. "La idea de la eliminación del ornato superfluo y un funcionalismo que respondiera íntegramente a las necesidades es el punto de partida que adopta Bergamín en sus nuevos proyectos. Aplicando el tema de la sencillez y la sobriedad, existe, sin embargo, una diferencia palpable entre el tratamiento que da

Bergamín a estos conceptos y el que aplica Mercadal. Más próximo Bergamín a unas referencias volumétricas en términos de maclas –próximas a las ideas de Mallet, mientras que Mercadal se interesa por Le Corbusier”¹²².

Los volúmenes que aparecen en la casa del Marqués de Villora, a los que se refiere Sambricio, son claros, limpios, sencillos, resultado de la aplicación estricta de un programa de vivienda; la forma no se busca a priori. “Bergamín, como dice Tafuri, se atiene a un correcto funcionalismo”¹²³ donde los problemas decorativos y formales no existen ni se buscan, al contrario que Mercadal al que le obsesionaba la búsqueda de nuevas formas. Por ello cuando éste le propone la encuesta de *La Gaceta Literaria*, le responde: “La idea perdurará (el racionalismo). La forma, si la afirmásemos sinceramente, es que empezábamos a equivocarnos ya”¹²⁴. Según esto, está claro que Bergamín no cree en unas formas o imágenes a priori según las recetas dictadas por Le Corbusier o por cualquier otro; lo único que afirma es el estricto cumplimiento de un programa de usos y una coherente aplicación de las nuevas tecnologías a los materiales de construcción y a las instalaciones del edificio.

“Me atrevo a dar a la publicidad los detalles de esta modesta obra –dice Bergamín de la Casa del Marqués de Villora– precisamente por lo que tiene de ensayo o de sincero intento. No hay en ella más pretensión que la de proporcionar a sus moradores el máximo de ‘confort’ con el mínimo gasto, procurando cumplir exactamente el programa de las necesidades impuesto por el propietario”¹²⁵. Esta sujeción al programa repercute en la composición de la fachada ya que los dormitorios principales, los de servicio, y algunas habitaciones de recibir se orientan al sol de mediodía. Esta orientación buscada expresamente al resolver las plantas, influyó “en la forma de la construcción y, sobre todo, en la disposición de las fachadas”.

En cuanto a la imagen final que nos ofrece, dice Bergamín, que la “he llamado *arquitectura limpia* y, en efecto, me he atrevido a *suprimir* de sus fachadas todo ese fárrago de elementos arquitectónicos que generalmente se consideran de primera necesidad (uno de mis principales apuros fue el dar el parte al Ayuntamiento de haber llegado a la cornisa). Los resultados de este ensayo han sido más rápidos que los otros. Ya en el curso de ejecución de las obras pude recoger algunas enseñanzas interesantes. Contra lo que yo esperaba, la casa ha gustado a algunas personas (conste que yo al proyectarla nunca pense dar gusto a nadie). En la disposición y en el estilo ‘exterior’ quede en absoluta libertad de acción. En la decoración interior no he tenido intervención más que en la disposición de los elementos primordiales; puertas, ventana, chimenea, etc.”¹²⁶.

“Repito que la casa ha gustado a algunas personas pero tengo que reconocer que una inmensa mayoría ha opinado en contra de ‘esa cosa tan tonta’, ‘que la falta algo’, etc. pero el caso más interesante es el de un joven arquitecto al cual su vista produjo tal indignación, que quería dar parte a la Sociedad Central de Arquitectos. Su teoría, que sin duda representa una respetable opinión es que, para hacer *eso*, no hay que ser arquitecto, y que nos exponemos a que, si esto se admite, todo el mundo podrá dibujar las cuatro *tristes* líneas a que, por lo visto, dejamos reducida una construcción después de la limpieza general de fachadas y tejados”.

Años más tarde, al ser preguntado por Carlos Flores sobre sus intenciones al proyectar esta casa manifestó: “Eliminación del ornato superfluo y funcionalismo que respondiera íntegramente a las necesidades. En cuanto a la plástica... sencillez y sobriedad. También una vuelta al ladrillo, que tanto me impresionó en Holanda”¹²⁷.



Rafael Bergamín: Casa del Marqués de Villora, 1928- 1929.

En efecto, la vuelta al ladrillo que caracteriza a estos arquitectos del 25, se realiza en la Casa del Marqués de Villora de manera magistral: se utiliza –según sus palabras– un “buen ladrillo cerámico madrileño” colocado a tizón. Deja una llaga triangular de ocho milímetros de altura y de profundidad “hundida en cemento oscuro que luego ha de tener una gran utilización en todo el grupo”¹²⁸.

La impresión que le causó la arquitectura de ladrillo de Dudok¹²⁹ no cabe duda que le

sirvió para descubrir las posibilidades que podía tener este material en la nueva arquitectura. Además con el ladrillo se enlazaba con una tradición constructiva tan española, en una originalísima síntesis entre polos –en principio opuestos– como son la *tradición* y la *renovación*, siguiendo la analogía con el grupo poético del 27. Por eso diría: “Los holandeses han encontrado la arquitectura de su buen ladrillo... También nosotros tenemos un buen ladrillo”¹³⁰. Como apunta Sambricio, Bergamín “en el tratamiento de los materiales sigue la lección esbozada por Torres Balbás y Zuazo”¹³¹ que son los que no han roto con la verdadera tradición.



Rafael Bergamín: Casa del Marqués de Villora, detalle, 1928- 1929.

Bergamín no sólo se limita, en esta casa, a resolver un problema funcional; pone en juego todo su saber técnico (era Ingeniero además de Arquitecto) y utiliza las nuevas tecnologías en el aislamiento de los muros exteriores y de la cubierta; en las instalaciones de gas, agua caliente y calefacción y en la tipificación de los huecos en los que se usaron ventanas de acero importadas tipo Hope.

En el mismo número de *Arquitectura*, que recoge el artículo de Bergamín sobre la Casa del Marqués de Villora, Moreno Villa publica un interesante ensayo titulado *Dos palabras a lo anterior*¹³². En él se plantea abiertamente el problema del “estilo” y de la “estética” de la arquitectura moderna. Aunque la arquitectura moderna, según sus mentores, carece de estilo, lo cierto es que hay toda una manera de hacer lo moderno, hay un lenguaje común a todas las obras modernas. Moreno Villa es uno de los primeros que plantean este tema adelantándose a su tiempo, porque como más tarde ocurrió, lo que nació como una arquitectura sin estilo se convirtió en la arquitectura del “Estilo Internacional”.

Invita a Bergamín y “a los que tengan algo pensado y estructurado, a que sitúen la cuestión del arte moderno lo más claramente posible”. Moreno Villa nos dice que el “estilo” es un tema tabú para los arquitectos modernos ya que su arquitectura ha nacido con intenciones antiestilísticas y antiestéticas. Sin embargo el no tener estilo –o norma– es ya un estilo –o una norma-. “Por hache o por be –probablemente por miedo, por miedo a confusiones y a desconfianzas, a que se les tome (a los arquitectos innovadores) por unos líricos sin fundamento o unos decoradores



L. Blanco Soler y R. Bergamín: Fundación del Amo.

que se visten de constructores— todos evitan hoy el hablar y hasta el pensar en el aspecto estético de la obra”¹³³. Lo que ocurre es que para los nuevos arquitectos, en teoría, no existía el “estilo”, y las formas plásticas no salían a priori, sino que eran consecuencia del programa de usos y de las leyes constructivas. En la práctica no ocurría así y pone el ejemplo de la arquitectura de Le Corbusier que “resulta de un valor estético, pero no de un valor constructivo”.

Esta opinión sobre Le Corbusier la pone en boca de sus enemigos que, aunque no cita, los tenía de compañeros en la redacción de *Arquitectura*: Luis Lacasa y Manuel Sánchez Arcas¹³⁴. “Admitiendo que sea verdad esta afirmación —sigue diciendo— tendríamos que en lo moderno hay, como en otras épocas, un ‘exterior’



L. Blanco Soler y R. Bergamín:
Fundación del Amo, detalle.



L. Blanco Soler y R. Bergamín: Hotel
Gaylord's, 1931.

imitable, es decir, unos valores que seducen a la vista y sobre los cuales cabe pensar y filosofar, porque por eso son elementos estéticos, elementos que se pueden manejar independientemente de la construcción”. Resultaba evidente, incluso para los profanos, que esto era así y más teniendo en cuenta las recetas dictadas por el propio Le Corbusier sobre las terrazas planas, las ventanas alargadas o los pilotis.

Pone el dedo en la llaga cuando dice: “Yo creo, francamente, que hay cobardía cuando se elude esta cuestión, que es casi siempre. Bergamín habla de la *limpieza* en esa obra suya, o ensayo, como él la llama. Y aquí hay un conato de entrar en lo deseado. Luego, toma nota de las frases oídas a profanos y profesionales; y lo que yo veo en esas frases es, sencillamente, el juicio estético, que quiere estallar y que no estalla”¹³⁵. Creo, en fin, que la lucha exige llevar claros delante de sí los dos aspectos de la cuestión y defenderlos. El arquitecto no puede mostrarse displicente delante del problema sensible, como no puede adoptar esa postura delante del constructivo. Y no basta decir que cuando una obra está perfectamente resuelta es bella. Eso será

verdad, pero el público pide, con razón, que se le explique la nueva belleza, ya que se le afea la que venía dándosele”¹³⁶.

Moreno Villa plantea el problema del sentimiento frente a la razón: “El arquitecto no puede mostrarse displicente delante del problema sensible”. En parecidos términos se expresaba Blanco Soler: “Es lógico pensar que algún día volverá la Arquitectura al mundo de lo razonable; lo razonable, digo, porque no creo en la ‘Soberanía de la razón pura’. Unamuno recelaba de todo lo químicamente puro, y el mismo Gropius llegó a decir: ‘La chispa de la inspiración humana trasciende la lógica y la razón’. A lo que añadirá: ‘Lo que no cabe duda es que hay que recordar lo que decía Kierkegaard: Trabajar contra la razón es un suplicio’”¹³⁷.

Por ello cuando Mercadal, en una de las preguntas que plantea a los arquitectos en *La Gaceta Literaria*, afirma de la arquitectura moderna que está “caracterizada por su racionalismo y por su ausencia de decoración”, recibe de estos arquitectos del 25 las siguientes respuestas: Bergamín dice: “No entiendo bien lo de ‘ausencia de decoración’... ¿Ausencia de escayola?... Presencia de decoro profesional”; Sánchez Arcas responde: “No considero como característica esencial de la arquitectura moderna la ausencia de la decoración”; y Arniches y Domínguez son muy claros cuando dicen que “tan perniciosa es la ‘preocupación’ del ‘no estilo’ como la de cualquier estilo español o extranjero”¹³⁸. Blanco Soler se refiere en otra ocasión a este mismo tema: “Antes, decorar un edificio era más bien condecorarlo, cargarlo de abalorios; hoy, la decoración va siendo cada vez más, labor de sensibilidad, de inteligente adecuación, de sinceridad”¹³⁹.

Estas opiniones vienen a refrendar lo que estamos sosteniendo a lo largo de este Capítulo y es que estos arquitectos madrileños, a diferencia de Mercadal, no les interesa el problema del racionalismo formal, es decir la imagen externa del racionalismo que difundía Le Corbusier, sino un racionalismo funcional “a la americana”, donde la imagen carece de importancia. Por ello, si el edificio está bien resuelto técnicamente y cumple el programa, no tienen el menor empacho en “ponerle una entrada con columnas y un frontón”, que además les sirve de memoria histórica que enlaza con la tradición.

La Fundación del Amo de Bergamín y Blanco Soler es otro de los ejemplos que se pueden poner. *Arquitectura* publicó un amplio reportaje gráfico de esta obra sin hacer ningún comentario¹⁴⁰. Cuando Hernández de León dice que en este edificio “se aprecia una cierta dependencia de un lenguaje tradicional en contradicción con unos espacios en clave moderna”¹⁴¹, pensamos que no es una contradicción. Se

trata de lo que afirmábamos más arriba: es un edificio impecablemente resuelto desde el punto de vista constructivo y funcional con una imagen externa en la que sólo se busca serenidad, claridad, sencillez; es decir, racionalidad. Blanco Soler diría que él siempre proyectó con un “cierto sentido de reposo, de claridad cartesiana”¹⁴².

Por eso este edificio, “pese a los condicionamientos clásicos que en el exterior nos impuso D. Gregorio del Amo”, forma parte del catálogo de obras modernas en todos los manuales de Historia de la Arquitectura española. La Fundación del Amo y la Fundación Rockefeller, con su pórtico clasicista de estilizadas columnas, a través de un clasicismo en el que se ha efectuado un proceso de “simplificación” y “estilización” —como diría Grassi—, son comparables a esas obras de Behrens o Tessenow que se catalogan en la *Arquitectura sin Vanguardia* del *Clasicismo Moderno* europeo. “Si pensamos —dice Grassi— en la pureza de las líneas y en la pureza de las formas definidas de la arquitectura de Loos o de un Oud, si pensamos en el trazo sutil que une el pasado con el diseño de un Behrens o de un Tessenow, no podemos evitar la referencia al elemento clasicista que manifiestan estas obras... Pero estas referencias al elemento clásico de la arquitectura tiene un valor especial. No se trata de una referencia cultural a una experiencia, a un momento de la historia, o sea, no se trata de un “neoclasicismo” en el sentido tradicional, sino que más bien se trata de una determinada estructura lógica que se integra, la consideración racional de las reglas de la arquitectura”¹⁴³.



5. *Carlos Arniches y Martín Domínguez*

Refiriéndose a Lacasa, Antón Capitel dice que “su escueto funcionalismo es servido por un modo de hacer, por un lenguaje, que se emparenta con tantas cosas tradicionales. Con Flores si se quiere y sin ir más lejos”. Este comentario le sirve como punto de referencia para hablar de Arniches y Domínguez “que no estaban tam-

C. Arniches y M. Domínguez: Granja El Henar, patio y arranque de la escalera, 1926.

poco muy lejos de este modo de ver las cosas, pero, al ser menos comprometidos eran más eclécticos y, así, más libres. Y, en paradoja aparente, más modernos ... El eclecticismo de Arniches y Domínguez, como el de Zuazo, reservaba a cada experiencia concreta su sentido estilístico y planimétrico, dependiendo éste tanto del uso como del conveniente papel a jugar por la arquitectura como ordenadora del lugar”¹⁴⁴.

Juzgada la obra de estos arquitectos desde las coordenadas del racionalismo ortodoxo, se la podría calificar de ecléctica –como dice Capitel– porque emplean un lenguaje con elementos modernos y tradicionales a la vez. Pero a lo largo de este Capítulo y, cuando hablamos de Lacasa, de Sánchez Arcas, de Bergamín y de Blanco Soler, hemos insistido en que el rechazo de la plástica racionalista es una postura culta y voluntaria, que responde al sentir común de estos arquitectos y de los poetas de la Generación del 27; y que, además, responde a planteamientos similares a los de Behrens, Bonatz o Tessenow.

En la obra de Arniches y Domínguez quizás se aprecie con más claridad esa analogía, de la que venimos hablando, con el grupo poético del 27. En la introducción al presente Capítulo decíamos que el denominador común que cabría señalar entre los poetas del 27 y los arquitectos madrileños del 25 sería como una cierta *tendencia al equilibrio*; o la síntesis entre ciertos polos opuestos. Entre ellos destacábamos los siguientes:

a) *Entre lo culto y lo popular*. Estos poetas del 27 conocen perfectamente la poesía tradicional y la clásica que reciben como un legado común. Por ejemplo, lo culto y lo popular se entremezclan en la poesía de Lorca, de Alberti y de Gerardo Diego. Lo culto y lo popular no siempre habían sido entendidos por los arquitectos como un binomio unido, sobre todo si lo popular se entendía como sinónimo de pandereta. La obra de Arniches y Domínguez se caracteriza “por un deseo de enlazar con la arquitectura popular que en ocasiones les aproxima a soluciones ingenuas al borde del folklorismo”¹⁴⁵. Esta apreciación de Carlos Flores es patente en algunas obras tempranas como las reformas de la “Granja El Henar” y del Bar del “Palace Hotel” publicadas en *Arquitectura*¹⁴⁶.

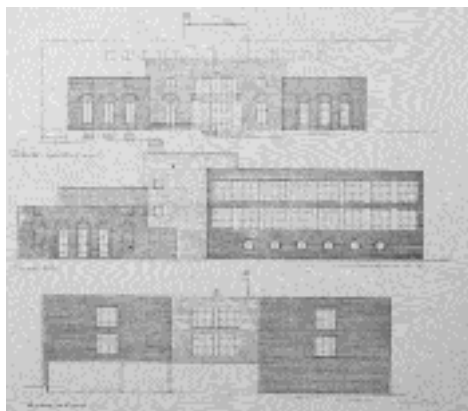
En la “Granja El Henar” se trataba de acondicionar un café muy popular de Madrid, por lo que se proponen “hacer un local en la más pura tradición madrileña aunque introduciendo simplificaciones y estilizaciones, en un sentido moderno, en sus elementos decorativos”. En el Bar del “Palace Hotel” hacen un bonito proyecto de decoración. Tratan de conseguir un ambiente con reminiscencias andaluzas y

moras sin emplear un solo detalle decorativo típico, solamente provocando la impresión del espectador. Tratan de conseguirlo por medio de la exageración de forma y proporciones de los elementos con el empleo del color, de la luz, de materiales ligeros, lonas, sedas, banderas. En los dos proyectos aparecen dibujos muy modernos que poco tienen que ver con la técnica de dibujo tradicional.

Otros ejemplos que podemos poner son: la Casa para el Marqués de Murrieta en Córdoba y un Albergue, en Manzanares, para el Patronato Nacional de Turismo que también publica *Arquitectura*¹⁴⁷. La primera obra es un precioso chalet producto de la simbiosis de lo popular y lo culto; conjugan con maestría elementos plásticos de la arquitectura tradicional andaluza con otros propios de la estética racionalista. No cabe duda que estos arquitectos, saben abstraer elementos esenciales de lo popular pasándolos por el tamiz de lo racional.

En el Albergue de Turismo, al igual que en el chalet del Marqués de Murrieta, Arniches y Dominguez pretenden “ambientar” su edificio en el lugar; en este caso hay que hacerlo en plena Mancha. El ejercicio consiste en hacer la simbiosis de un caserón manchego con la plástica racionalista. De lo primero toman tejados con teja árabe, ventanas pequeñas, muros encalados. De lo segundo la distribución de la planta donde no falta la típica habitación en semicircunferencia con amplios ventanales. Donde más claro aparece el nuevo lenguaje es en la decoración interior. Todo está diseñado especialmente y además con notable acierto: Muebles, camas, armarios... Todo es simple, huyendo de lo superfluo, con formas claras y precisas.

b) *Entre lo universal y lo español*. Según vimos, Dámaso Alonso decía que la Generación del 27 “aunque abierta a muchos influjos exteriores, está profundamente arraigada en la entraña nacional”¹⁴⁸. En el caso de los arquitectos del 25 el enraizarse en lo nacional, no significa que les preocupen los problemas semánticos tradicionales tendentes a una definición de un “estilo español”; otros nuevos valores internacionalizan la arquitectura: el problema del suelo, la falta de viviendas, los modernos materiales y sus tecnologías, las nuevas tipologías... Por ello ante la pregunta de Mercadal, en *La Gaceta Literaria*, sobre la influencia que las arquitecturas regionales podrían tener en la futura arquitectura, responden: “Creemos que las arquitecturas regionales influirán en la arquitectura del porvenir como han influido las del pasado. Debe, sin embargo, recordarse la tendencia a la internacionalización de toda la vida moderna”¹⁴⁹. Por eso les “resulta incomprensible que gente que anda en Rolls y viste en Wosth o Camin exija a sus arquitectos una casita barroca o renaciente. Por otro lado, hay tan pocos arquitectos que comprendan realmente las bellezas de un Rolls”¹⁵⁰.



C. Arniches y M. Domínguez:
Pabellón de Bachillerato del Instituto
Escuela, alzados.

Lo que pretenden es buscar, desde estos nuevos valores, “el nuevo estilo español (sin comillas) –que según Lacasa– ha de llegar algún día, es decir, ha de llegar la expresión española de la nueva arquitectura, y esto sucederá cuando tengamos más preparación, más fuerza mental y más confianza en nuestras propias energías”¹⁵¹. Como señala Bohigas, “la arquitectura de Arniches y Domínguez respondía exactamente a esa actitud, a ese progresismo que, paralelamente a la obra de algunos nórdicos, como Asplund, por ejemplo, se resistía a perder una cierta tradición formal”¹⁵².

c) *Entre la tradición y la renovación*. Decía Jorge Guillén: “Una generación tan innovadora no necesitó negar a sus antepasados remotos o próximos para afirmarse”¹⁵³. Amaron a la vez a los clásicos y a las formas populares. Sin embargo el respeto a la tradición y al lenguaje clásico no contradice la gran labor de renovación que acometen desde un rechazo a la vanguardia aunque asuman algunos de sus avances. Los poetas del 27 se arraigan en la poesía tradicional y en la culta de sus antepasados.

A los arquitectos del 25 no les interesa la arquitectura de vanguardia basada en nuevas experiencias formales y en un lenguaje original no visto hasta entonces. Ellos prefieren el uso de las normas clásicas como elementos que, en el proyecto, organizan, según los esquemas académicos de composición, las complejas realidades funcionales. Esta es la postura del racionalismo clasicista que renuncia a la forma en su búsqueda de lo útil, de lo sencillo y donde la originalidad o la moda no es el objetivo. Por ello al ser preguntados por Mercadal sobre la arquitectura racionalista dicen: “Lo que nosotros practicamos nos parece razonable; no sabemos si te parecerá racionalista. En la arquitectura moderna hay de todo, a nuestro juicio: sinceridad y snobismo. Hay mucho de ‘moda’, y quizá más que en otras épocas, por la mayor cantidad de medios de difusión actuales”¹⁵⁴.

En este momento cabría hablar de los edificios que Arniches y Domínguez construyeron en la Colina de los Chopos. Se trata del Instituto Escuela con sus dos pabellones y el Auditorio de la Residencia de Estudiantes. El conjunto de estos edificios dieron lugar a “la imagen más refinada y progresista del Madrid republicano,



C. Arniches y M. Domínguez: Pabellón de Bachillerato del Instituto Escuela.

no sabemos si por su real calidad o porque correspondía precisamente a dos de las instituciones más representativas de la cultura madrileña, los centros didácticos de mayor resonancia que ha tenido España: junto con la Junta de Ampliación de Estudios y el Museo Pedagógico Nacional, la Residencia de Estudiantes y el Instituto-Escuela fueron los esfuerzos más importantes para oficializar y dar curso a los métodos y a las promociones culturales de la Institución Libre de Enseñanza”¹⁵⁵.

Resulta significativo que la arquitectura de Arniches y Domínguez, tan ligados a la Residencia de Estudiantes, fuera como la cristalización material de los principios emanados de la Institución Libre de Enseñanza que, de manera simplificada, podríamos definir como los esfuerzos por modernizar España en todos los ordenes de la vida. Naturalmente la educación primaria y secundaria, el mundo universitario y científico y la cultura en todas sus manifestaciones ocuparon sus mejores esfuerzos. La modernización de España no significaba renuncia de la historia ni de la tradición. De hecho, a la Institución Libre de Enseñanza, y a alguno de sus miembros como Torres Balbás, se deben los primeros intentos de recuperación del patrimonio nacional deteriorado por el paso de los siglos. Es significativo también que los componentes de la Generación del 27 estuvieran ligados a esa idea de España. La obra de estos arquitectos tiene estos mismos principios que acabamos de enunciar en los apartados a), b) y c).

También, incluso en el uso de los materiales, las obras de estos arquitectos enlazan con un señalado institucionista como fue Antonio Flórez, arquitecto de la Residencia de Estudiantes, un edificio de ladrillo recocho que Walter Gropius —en su viaje a Madrid para dar una Conferencia— puso como ejemplo de arquitectura

funcional¹⁵⁶. Todos los edificios de Arniches y Domínguez saben conjugar un funcionalismo y unas imágenes austeras y sencillas próximas a esquemas racionalistas con el respeto a la tradición a través del uso masivo del ladrillo –siguiendo la tradición local– y de esquemas de composición en planta de sabor académico. En estos edificios, como pone de relieve Bernardo Giner de los Ríos, “triunfó el buen sentido de atender al programa de necesidades sobre toda otra consideración”¹⁵⁷.

Pasamos a comentar brevemente algunos aspectos del edificio de Bachillerato del Instituto Escuela que fue publicado por *Arquitectura* conjuntamente con la Casa del Marqués de Murrieta y con el Albergue de Manzanares¹⁵⁸. Según Antón Capitel el problema principal que se planteaba era de tipo urbanístico: ordenar “como lugar urbano escolar toda la parte norte de la meseta superior de la ‘Colina de los Chopos’. Una larga calle interna, perpendicular a Serrano y que enlaza con la de la Residencia y con la calle del Pinar, constituirá el eje de la ordenación, eje no académico, sino sometido a una geometría más libre”¹⁵⁹. En el lado norte de esta calle se sitúan los edificios escolares: los pabellones de Bachillerato y de Primaria. En el lado sur queda la zona universitaria, con el recientemente construido de la Fundación Rockefeller, al fondo, y en la esquina con Serrano se situaría el Auditorio de la Residencia de Estudiantes.

El edificio de Bachillerato –sigue diciendo Capitel– “es de aspecto moderno, pero, para dar fuerza a su implantación, se ha concebido como un edificio simétrico,



C. Arniches y M. Domínguez:
Pabellón de Párvulos del
Instituto Escuela, 1933-1935.

co, capaz de dar sentido a una plaza de acceso a la que da frente y ordena con su presencia, y que se configura también con la ayuda de una escalinata que conecta con la meseta superior. Como en la Rockefeller, la disposición simétrica es *elementarista* y académica, al tiempo que moderna, adquiriendo ambos edificios fuerte presencia y, así, poder de ordenación sobre el espacio exterior. En el caso del pabellón de

Bachillerato, sin embargo, vocabulario y sintaxis se ligan mucho más al del ‘estilo internacional’¹⁶⁰.

No sabemos si la razón de la planta simétrica es la que da Capitel, en cualquier caso esta planta está en línea no sólo con el edificio Rockefeller, sino también con todas las plantas de los edificios de la Ciudad Universitaria. Una vez más repetimos que para estos arquitectos el recurso a la historia no es un eclecticismo en sentido estricto, es una manera de enfrentarse a la nueva arquitectura desde unos supuestos diferentes a los de la vanguardia ortodoxa. Por otra parte la distribución de usos en la planta está perfectamente resuelta con la clara separación de la zona docente (aulas), de la de los servicios de apoyo: sala de reuniones, biblioteca, comedor, ... Además se estudia detenidamente el soleamiento de las aulas, e incluso, el color de sus paredes.

Lo que hacemos notar del pabellón de Bachillerato es el diferente tratamiento de sus fachadas. Es un caso análogo al Rockefeller pero sin marcar tanto el



C. Arniches y M. Domínguez: Auditorio de la Residencia de Estudiantes.

énfasis clasicista en la entrada del edificio. Aquí no hay pórticos de estilizadas columnas, pero sí un recuerdo al vecino edificio. *Arquitectura* recoge al respecto la siguiente nota: “la vecindad del Instituto Rockefeller (de Sánchez Arcas y Lacasa) ha impuesto a los arquitectos ciertas normas de estilo en la fachada principal”. Aquí el recurso clasicista se centra en enmarcar discretamente unos huecos rectangulares, de las dos pequeñas alas laterales, con unos arcos de medio punto. Las otras fachadas son de un esquematismo notable; las del edificio de aulas responden exactamente a la función del edificio con una ausencia total de decoración. Dos franjas de ventanas recorren el edificio pero no siguen el canon, de ventana corrida, de la arquitectura racionalista, sino que esa sensación queda rota con un ritmo de machones de piedra que corresponden a la estructura a haces con la fachada.

El edificio queda elevado sobre pilotis como proponía Le Corbusier, pero queda matizado por algunos de sus testeros cerrados por el muro de ladrillo, lo cual se adapta mejor a la función para la que está pensada esos bajos: zonas de clase en verano y de recreo a cubierto de la lluvia y del frío en invierno. Al cerrar los testeros se evita la corriente de aire que haría desagradable la estancia. Como vemos a Arniches y Domínguez no le preocupan las recetas racionalistas, les mueve un funcionalismo eficaz.

Nos detenemos ahora en el pabellón de la Escuela Primaria, que aunque no fue publicado por *Arquitectura*, ayuda a completar este breve análisis de los edificios escolares de la Colina de los Chopos. Este pabellón “al alinearse según la calle interna y plegarse después hacia el de Bachiller y a la salida de Vitruvio, es el que propiamente ordena la totalidad, definiendo arquitectónicamente los ejes de la planimetría del conjunto, y aprovechando así para construir una larga ordenación de aulas al modo de viviendas en hilera de una planta y con patio delantero. Esta línea se articula con el pabellón direccional y de servicios, de dos plantas, que se dispone octogonalmente para llegar a conectar con la plaza de acceso al Instituto y ayudar a configurarla como espacio”¹⁶¹.

Como pone de relieve Capitel, la ordenación en planta de este edificio, nada tiene que ver con el academicismo; responde únicamente a una mejor adaptación urbana y a los modernos condicionantes pedagógicos basados en un higienismo que proponía el contacto directo de estos niños de corta edad con la naturaleza donde pudieran hacer sus juegos e incluso plantar flores. Con estos principios, el edificio queda resuelto mediante la agrupación en línea de seis aulas que se abren, con una gran puerta vidriera de cinco metros de longitud, hacia un huerto o jardín, independiente para cada una, consiguiendo así la perfecta integración del aula con la naturaleza. Entre cada dos huertos se sitúan unas marquesinas de hormigón —diseñadas por Torroja— con bancos corridos para el descanso a la sombra.

En este pabellón se instalaron todos los adelantos técnicos en materia de calefacción y se aprovecharon las experiencias del edificio de Bachillerato en lo referente a los servicios que en este caso son independientes para cada aula. La estructura también es de hormigón y el cerramiento de ladrillo visto.

El edificio para Auditorio y Biblioteca de la Residencia de Estudiantes que comentamos a continuación, fue publicado por *Arquitectura* en Mayo de 1933¹⁶². Sirvió para completar los servicios académicos de los que carecía la Residencia. Este pabellón configura la esquina de la calle interior con la de Serrano y junto con el de

Bachillerato marcan los extremos de dicha calle, al Este y Oeste respectivamente. Como aquél su ordenación en planta es compacta y tradicional, al contrario del de Primaria que es alargado y de vanguardia que parece marcar una tensión direccional entre los primeros.

La ordenación en planta es la de “una curiosa trasposición del esquema conventual de claustro y templo, en el que el Salón de Actos toma el papel de éste. La apariencia no es tan moderna como la de los pabellones de enseñanza, sino más novecentista, próxima a cosas de Zuazo, y con la singular finura de esos autores”¹⁶³. No es preciso añadir que, en este caso, también se utilizaron todos los adelantos técnicos del momento. La fachada de entrada al Auditorio, sin utilizar ningún recurso formal ni de la tradición ni de la vanguardia, muestra una serenidad y simplicidad, que en lo esencial, enlaza con un clasicismo abstracto. Capitel sigue insistiendo en el eclecticismo de estos arquitectos que utilizan “tanto recursos vanguardistas como intenciones tradicionales o, si se quiere, académicas de ordenar el lugar como espacio arquitectónico. Su éxito fue hacerlo combinando con habilidad e inteligencia los distintos recursos que se utilizaron, manejar lúcidamente su eclecticismo”¹⁶⁴. Nada tenemos que añadir sobre este particular de lo dicho anteriormente.

Otra de las obras publicadas por *Arquitectura* de Arniches y Domínguez es la famosa Residencia de señoritas de la Calle de Miguel Angel de Madrid. La Revista publica exclusivamente un reportaje gráfico con fotografías del edificio, de los interiores y con los planos del proyecto.¹⁶⁵

Por último, citamos el Hipódromo de la Zarzuela de Madrid, proyecto hecho en colaboración con Torroja. *Arquitectura* publicó el Acta del Jurado que resolvía el Concurso convocado con ese fin¹⁶⁶. El artículo además recoge información gráfica de los proyectos presentados. El primer premio fue para Arniches y Domínguez; el

C. Arniches, M. Domínguez y E. Torroja: Dibujo perspectivo de la Tribuna del Hipódromo de la Zarzuela, 1935.





C. Arniches y M. Domínguez: Residencia de señoritas, 1932-1933

segundo correspondió a Eduardo Figueroa y David Zabala y el tercero para Gutiérrez Soto. Los edificios del Hipódromo con sus tribunas han sido publicados cientos de veces por lo que no nos detendremos en comentarlos. Como dato curioso reproducimos lo que decía el Jurado sobre las conocidas tribunas de Torroja: “Hay que criticar la tribuna de preferencia de Domínguez-Arniches, por su forma de

raja de sandía, que no permite pensar en añadidos sucesivos”¹⁶⁷. De la lectura del Acta, se deduce que este proyecto fue premiado porque era el que mejor resolvía el programa de necesidades.

En el Hipódromo de la Zarzuela, Arniches y Domínguez, consiguen esa *tendencia al equilibrio*; –de la que hablábamos– o la síntesis entre ciertos polos opuestos como son: lo *culto* y lo *popular*; lo *universal* y lo *español*; la *tradición* y la *renovación*; las *imágenes de vanguardia* producidas por la técnica (los famosos voladizos de Torroja) y las arquerías de sabor andaluz que, con sus muros encalados marcan una impronta de pesadez en contraste con la ingravidez de los voladizos.

De esta misma opinión es Luis Moya cuando comenta este contraste entre dos expresiones opuestas: “Los voladizos –dice– son una obra cumbre del hormigón armado, y marcan un tema que recoge la arquitectura de la zona baja de las tribunas; pero traducida con gracia a formas de estilos regionales de la Mancha y de Andalucía. Teóricamente no es admisible esta mezcla de la técnica más refinada con temas de arquitectura popular, pero la realidad de lo conseguido en estas tribunas es una unidad perfecta de belleza y elegancia”¹⁶⁸. Las tribunas del Hipódromo, son el mejor ejemplo de una arquitectura que utiliza los recursos técnicos más modernos al servicio de unos planteamientos que intentan definir una nueva arquitectura desde supuestos diferentes a los de la vanguardia ortodoxa de Le Corbusier. Incluso se encuentran soluciones funcionales completamente originales.

6. La Ciudad Universitaria de Madrid

El proyecto para la Ciudad Universitaria de Madrid, es el de mayor envergadura y prestigio que emprendió, en plena decadencia, la Monarquía de Alfonso

XIII. El Gobierno de la República, lejos de detestar esta magna obra monárquica, la dió nuevos bríos para así aprovecharla como elemento emblemático de la nueva política educativa. El Gobierno de Franco, al finalizar la Guerra Civil, también hizo suya esta empresa y la llevó a término respetando, prácticamente en todos los casos, los proyectos originales. Ha sido la única obra en España que ha logrado poner de acuerdo a gobiernos tan opuestos: la razón está muy clara; era un reto educativo, jamás planteado en nuestro país, que merecía el apoyo de todos los sectores. Desde el principio no se escatimó ningún medio: “Esta Junta ha realizado toda clase de estudios, llegando a la conclusión, confeccionados ya los planos de la futura Ciudad Universitaria, de que ella ha de ser la más perfecta del mundo”¹⁶⁹.

Los primeros bocetos que López Otero hizo del proyecto para la Ciudad Universitaria de Madrid se remontan a 1928. En Octubre de 1936 se cumpliría el primer centenario del traslado de la universidad desde Alcalá a Madrid. Con tal motivo se pretendía inaugurar en ese mes las Facultades de Filosofía y Letras (que ya funcionaba en parte) y de Farmacia y la Escuela de Arquitectura; una parte de los campos de deporte y algunas residencias de estudiantes. La Facultad de Medicina estaba prácticamente terminada y el Hospital Clínico y la Facultad de Odontología también se encontraban con las obras muy avanzadas. La Sección de Ciencias Naturales se había cimentado y la Facultad de Derecho estaba en fase de proyecto¹⁷⁰.

Contrasta la magnitud y la repercusión que tuvo, en España y en el extranjero¹⁷¹, el proyecto para la Ciudad Universitaria de Madrid, con el parco tratamien-



Eduardo Torroja: Viaducto de Cantarranas.



Eduardo Torroja: Viaducto de Aire (desaparecido).



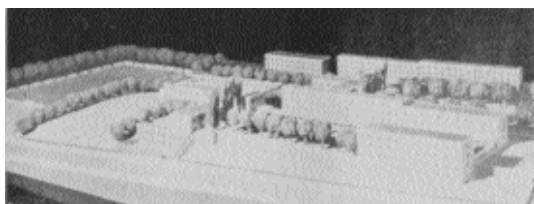
Manuel Sánchez Arcas: Central Térmica de la Ciudad Universitaria, 1932-1935.

enseñanza. Recientemente se había fallado el Concurso para la Fundación Rockefeller; se eligió a los componentes de los dos primeros premios: Lacasa, Sánchez Arcas, Aguirre y Miguel de los Santos. Pascual Bravo tenía el prestigio de ser autor del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1925.

Desde 1928, en que se presentan los primeros bocetos, hasta 1936 en que algunos edificios están terminados, tan sólo en seis ocasiones se informó sobre la Ciudad Universitaria, mientras que, por contraste y como agravio comparativo, en igual periodo de tiempo, se publicaron veintinueve proyectos de diferentes edificios de enseñanza de dimensiones e importancia mucho menor¹⁷³. Además resulta chocante que sólo se dedicara un número monográfico a la Universitaria (Facultad de Filosofía y Letras) y sí a temas de menor importancia.



Luis Lacasa: Residencias de Estudiantes de la Ciudad Universitaria, 1932-1936.



to que se le dió en las páginas de *Arquitectura*. Posiblemente se deba a cuestiones de celotipia profesional debida a la polémica surgida por la elección directa de López Otero, y de su equipo de colaboradores, sin haber mediado un Concurso previo entre los arquitectos¹⁷². El criterio que siguió López Otero para elegirlos fue que tuvieran experiencia reciente en edificios destinados a la investigación aplicada a la

Los artículos que se publicaron, por orden cronológico, son:

- Discurso de López Otero ante el Rey en Abril de 1930, p. 109.
- Fundación del Amo, Junio de 1931.
- Pabellón de la Junta, Noviembre de 1931.
- Los viaductos de la Ciudad Universitaria, Noviembre de 1931.
- Escuela de Arquitectura, Octubre de 1933.
- Facultad de Filosofía y Letras, Marzo de 1935.

No se dió ninguna noticia del Hospital

Clínico que era mucho más importante que los de Logroño, Toledo o San Sebastián que sí se publicaron. Tampoco de las Facultades de Física y Química, ni de las Residencias de Estudiantes proyectadas por Luis Lacasa. Del Campus Médico compuesto por las Facultades de Medicina, Farmacia y Odontología, tan sólo apareció la maqueta en el citado artículo que recogía el discurso de López Otero. Igualmente se omitió todo comentario sobre la Central Térmica de Sánchez Arcas.

Otra explicación a estas ausencias podría ser que, a partir de 1933, se van de la Revista Moreno Villa junto con la mayoría de los redactores pertenecientes a la Generación del 25, algunos de los cuales trabajaban en las obras de la Universitaria.



Vista general del grupo médico,
1928-1936.

Nos referimos ahora al diseño del Plan urbanístico para la Ciudad Universitaria en el que se manejaron tal cantidad de ideas que resultaba difícil llegar a un resultado coherente. A tal fin se estudiaron los diferentes tipos de universidad: La inglesa, que se preocupa preferentemente de la educación ciudadana del estudiante, de la que se destacan los *colleges* y los *sports*. La francesa, que se orienta hacia el enciclopedismo. La alemana, que da mayor importancia al cultivo de la ciencia que a las otras opciones, por lo que abundan los seminarios y laboratorios. La española, de influencia francesa; y la norteamericana, “que se basa en los caracteres de la tradición inglesa y toma de la alemana el sentido de la investigación científica. España ha adoptado para su Ciudad Universitaria un tipo al que se llegó en virtud de estudios muy detenidos. Se ha recogido la idea de agrupación de todos los edificios universitarios”¹⁷⁴ siguiendo el modelo del “campus” americano, pero disponiendo cada edificio de sus propios laboratorios. También se le dará importancia al confort y a la educación física de los estudiantes.

El “campus” madrileño estaría situado a caballo entre el jardín español del XVII y el bosque; sería —en expresión de López Otero— una “Universidad Jardín”, pero sin usos terciarios. En ella se aplicarían, con un fin académico, algunos materiales urbanísticos de los CIAM. En el resultado “cohabitaban la tradición compositiva Beaux Arts y el monumentalismo escenográfico, estremando el énfasis axial que es tan frecuente en los centros administrativos norteamericanos; también de ellos procedía el tratamiento jerárquico que caracterizaría el itinerario hacia el



Agustín Aguirre: Facultad de Farmacia, 1928-1935.

paraninfo”¹⁷⁵. De las Exposiciones Internacionales, se tomarían los recorridos efec-
tistas; y finalmente, también se vería afectado “por las corrientes europeas, por los
criterios de zonificación, por la influencia higienista ... Todo ello se evidenciaba a
nivel de diseño arquitectónico, pero de una forma tan escasamente comprometida
que evolucionaría más hacia el proyecto de la Sociedad de Naciones de Ginebra, de
Nenot y Flegenheimer, que hacia modelos más puristas”¹⁷⁶.

No resulta chocante esta apreciación de Pilar Chías ya que de la Junta de la
Ciudad Universitaria dependían, en gran manera, los resultados formales del pro-
yecto. Esta Junta estaba formada por la élite de la vida política y universitaria, “cuyas
inclinaciones arquitectónico –urbanísticas estaban ligadas a la Academia y al eclec-
ticismo, tan patentes en las Exposiciones Internacionales de la época”. Como es natu-
ral –decía López Otero, “en la Junta reinaban criterios tradicionalistas. No se podía
hablar allí de importaciones funcionales, sino de trasladar a las nuevas construc-
ciones universitarias las castizas y graciosas fachadas de Alcalá, ni aún haciendo paten-
te la incongruencia, el anacronismo de aquellas galanas y profusas menudencias
cubriendo la austeridad y frío utilitarismo de las clínicas y laboratorios, ya que la Uni-
versidad de hoy es bien distinta en su organización, funcionamiento y finalidad, de las



Perspectiva ideal de la Ciudad Universitaria.

del siglo XVII. Las formas tradicionales o los híbridos y estériles modernismos de
importación francesa o alemana, o aún italiana, seguían siendo preferidos, y lo
poco que de las nuevas corrientes se cono-
cía, por otro lado mezquinas y mal inter-
pretadas, sólo lograba una fuerte y airada
oposición pública, con más virulencia en
las capas sociales elevadas, incluso entre
los intelectuales”¹⁷⁷.

Si en el Plan de Conjunto se habían
seguido diversidad de criterios antiguos y

Pascual Bravo: Escuela
Técnica Superior de
Arquitectura después de su
reconstrucción, 1940.



modernos, filtrados bajo el tamiz académico, en los diseños de los edificios ocurriría algo semejante. De una parte, como acabamos de ver en las palabras de López Otero, estaba la Junta; en el extremo, Lacasa y Sánchez Arcas; en el medio Aguirre y Miguel de los Santos con Pascual Bravo; y, coordinando posturas tan opuestas, la figura conciliadora y ecléctica de López Otero que quería contentar a todos: “Yo ... conocía su fuerza y afirmación (de la nueva arquitectura) cada día más extensa ... lo que me permitía el irme convenciendo, a pesar de mi formación ecléctica, de que por responder sus fundamentos doctrinales a la vida y a la cultura moderna ... la nueva arquitectura sería la arquitectura del futuro ... Y así nos lanzamos, para el primer edificio (la Facultad de Filosofía y Letras), hacia un moderado racionalismo, utilizando los materiales, ladrillo, piedra blanca y granito, de la tradición madrileña. Hemos de confesar que aquello no gustó (a la Junta), y hubimos de claudicar, haciendo concesiones de parca adaptación neoclásica a la siguientes construcciones, las del grupo médico y la Escuela de Arquitectura, reduciendo los elementos arquitectónicos a la máxima simplicidad, dando valor a las superficies continuas y eludiendo toda ornamentación, o sea, acercándonos a los principios de la nueva arquitectura, ya que ésta no pudiera desenvolverse en toda su pujanza”¹⁷⁸.

Los edificios resultaron un difícil compromiso entre los principios académicos, impuestos por la Junta y por López Otero, y los deseos de los arquitectos de buscar las mejores soluciones funcionales y técnicas para una obra que debía ser la expresión de la nueva España. Con este fin se contrató a Torroja para que se encargara del diseño de las estructuras de todos los edificios y de todos los viaductos que son un alarde de la técnica de los años treinta. No se escatimaron los medios técnicos más modernos en las instalaciones de calefacción, aire acondicionado (en algunos lugares concretos) y fontanería. Se utilizaron nuevos materiales como pavimentos de corcho, aplacados lisos de piedra o madera, terrazas continuos hechos in situ, paredes de pavés, alicatados en zonas que no eran de servicios... En cuanto al material de laboratorios y mobiliario clínico-

co se importó o se fabricó con licencia de Estados Unidos. El mobiliario de las clases se diseñó según los criterios de última hora, etc.

Según Pilar Chías, “el conjunto (de los edificios) recordaría el proyecto de Nenot y Flegenheimer para la Sociedad de Naciones de Ginebra, dos años anteriores a la Universitaria”. Sin embargo, también cabría pensar que recuerda más bien a la arquitectura norteamericana que habían visto López Otero, Sánchez Arcas y Miguel de los Santos en su viaje de dos meses por Europa y Estados Unidos recorriendo sus principales universidades. De hecho, a su vuelta, López Otero diría: “lo más perfecto lo encontramos en Norteamérica”¹⁷⁹. Luis Moya también veía clara esta procedencia: “Los estilos adoptados recuerdan vagamente a los empleados en las Universidades norteamericanas de la época, pero resueltos aquí según la personalidad de su autor”¹⁸⁰.

La arquitectura de la Universitaria, como la norteamericana, bajo un ropaje formalmente clasicista, resuelve con éxito los nuevos problemas funcionales y técnicos. Es evidente que si los edificios de la Universitaria se juzgan desde la óptica del racionalismo ortodoxo europeo, no son sino un remedo que aplica algunas de sus recetas sin mayor contenido. Hay que juzgarlos desde la praxis americana que es de donde han tomado su inspiración. Al decir esto, no nos referimos a ningún edificio concreto ni a ningún detalle en especial, sino al espíritu que les anima. Evidentemente en un profundo análisis de cada edificio alguien podrá encontrar tal o cual detalle inspirado, por ejemplo, en el Politécnico de Berlín de F. Schirmer, o en motivos de decoración Arts Deco.

Luis Lacasa explica muy bien lo que queremos decir: “Los racionalistas europeos –dice– van hacia las realizaciones a través de un dogma, mientras que los americanos van a lo práctico simplemente, ingenuamente, disponiendo con facilidad de sus enormes posibilidades industriales ... En conjunto, la evolución de la estética de la arquitectura norteamericana es una carrera triunfal; camina, o mejor dicho, corre hacia su plenitud, y en muy pocos años, después de haberse echado encima el pesado ropaje de los estilos históricos, empieza a desprenderse de él, simplificando, aquilatando, y sobre todo –y esto es lo más importante– cada vez sale más a la superficie la vitalidad orgánica de la arquitectura americana. Por allí vendrá, a mi juicio, el nuevo racionalismo, el racionalismo antiintelectual y antidogmático”¹⁸¹.

Esa simplificación formal es la que se intenta en la Ciudad Universitaria. Como decía López Otero se redujeron, los “elementos arquitectónicos a la máxima simplicidad, dando valor a las superficies continuas y eludiendo toda ornamenta-

ción, o sea, acercándonos a los principios de la nueva arquitectura, ya que ésta no pudiera desenvolverse en toda su pujanza”¹⁸².

También Sánchez Arcas es muy claro al respecto cuando habla de la arquitectura norteamericana: “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 del grupo antes mencionado (Oud, Poelzig, Le Corbusier, Taut, Dudock, Frank, Hoffmann, Mies van der Rohe...). Me refiero principalmente, a los edificios de los Estados Unidos, aunque no exclusivamente. Aparecen estas obras valorizadas por elementos ornamentales de épocas anteriores, aprovechando toda la enseñanza del pasado, pero sin hacerle concesiones esenciales. Les falta crear la nueva ornamentación, el detalle puramente. No será el Barroco, ni Renacimiento, etc., el digno sucesor de nuestra época, ni sus derivados como parece deducirse de los diversos ensayos realizados hace pocos años, sino un nuevo estilo que sea consecuencia de los nuevos tipos ya creados, ya que no en todos los casos se prescindirá de enriquecer los edificios con decoración que hoy, en general, se considera superflua, en parte, como reacción a lo anterior, en parte para obrar con mayor libertad en la resolución de problemas arquitectónicos de difícil solución”¹⁸³.

En el Pabellón de la Junta, Sánchez Arcas resume, en cierta forma, lo anterior. *Arquitectura* reproduce este pequeño edificio dedicándole nada menos que doce páginas¹⁸⁴. Sánchez Arcas, en este artículo, omite todo comentario al “estilo” que parece no importarle, y centra su atención en los detalles técnicos. Ofrece una precisa información gráfica: doce fotografías de detalles constructivos y del estado del edificio en sus distintas fases de ejecución (que se fijó en 90 días laborables, todo un record para la época); y trece planos de estructuras, de instalaciones y de detalles constructivos. Se pretendía que este pabellón fuera el ensayo general para los grandes edificios de las facultades, en cuanto a planes de trabajo, tipos de materiales, etc... Para ello se hicieron diversos estudios estadísticos como, por ejemplo, el número de obreros que intervinieron en las diversas fases de las obras, o la marcha de los distintos oficios en el plan general de construcción.



Manuel Sánchez Arcas:
Pabellón de Gobierno, 1931.

Cuando, en el Capítulo anterior, hablamos de Sánchez Arcas, tuvimos ocasión de referirnos al Hospital Clínico y analizar cómo seguía las pautas funcionales que marcaba el Centro Médico de Nueva York. Con la utilización de una planta de contenido académico, al igual que en su homólogo norteamericano, se acudía, como herramienta compositiva, al orden y a la racionalidad que suministraba el clasicismo. Sin embargo en la imagen externa se buscó la simplicidad y sencillez.

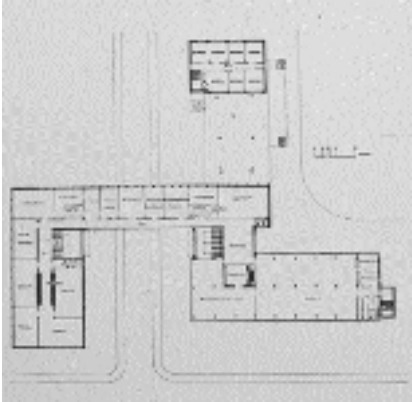
El edificio que tiene mayor influencia norteamericana es la Facultad de Medicina de Miguel de los Santos. Esta influencia la podemos ver en la composición de las fachadas a base de los elementos verticales que enmarcan las ventanas. Estos elementos definen un ritmo que resalta la verticalidad con franjas oscuras enmarcadas en una fina línea de piedra blanca que contrasta con el rojo del ladrillo. El propósito era la búsqueda de la ingravidez para un edificio gigantesco. En la actualidad este efecto es irreconocible debido a que los antepechos, entre las ventanas, se han pintado de blanco. La imagen que ofrece hoy esta Facultad es de confusión ya que el efecto buscado ha sido neutralizado.

A propósito de la influencia norteamericana, cuenta Miguel de los Santos que, en el viaje a Estados Unidos, “Con los planos de los anteproyectos que habíamos realizado, hicimos una exposición en el edificio de la Hispanic Society de New York (llegaron el 7 de Diciembre de 1928 y la exposición se celebró en día 9 del mismo mes) y tuvimos entrevistas con los profesores de la Institución Rockefeller: Mr. Lambert, Mr. Peer, y nos dieron su aprobación, haciéndonos algunas indicaciones interesantes que tuvimos en cuenta al desarrollar los proyectos”¹⁸⁵. Evidentemente no sabemos que tipo de sugerencias le hicieron los norteamericanos, quizás fueran funcionales, pero, en cualquier caso, queda de manifiesto esta influencia.

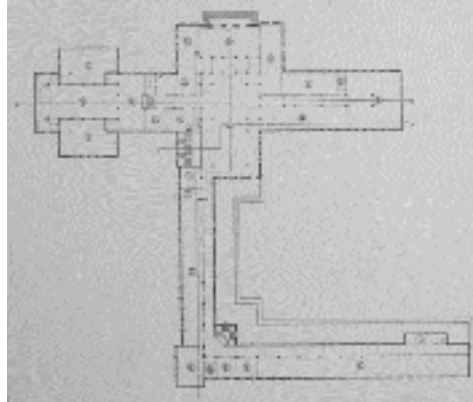


Sin embargo en los pórticos de acceso no acude, como Lacasa y Sánchez Arcas en el edificio Rockefeller, a un estilizado estilo victoriano como homenaje al magnate norteamericano, sino “a la arquitectura clásica y monumental que hicieron en Madrid, a finales del siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III, los arquitectos Villanueva y Ventura Rodríguez”¹⁸⁶.

Miguel de los Santos: Facultad de Ciencias, 1928-1935



W. Gropius: Edificio de la Bauhaus, planta, 1925-1926.

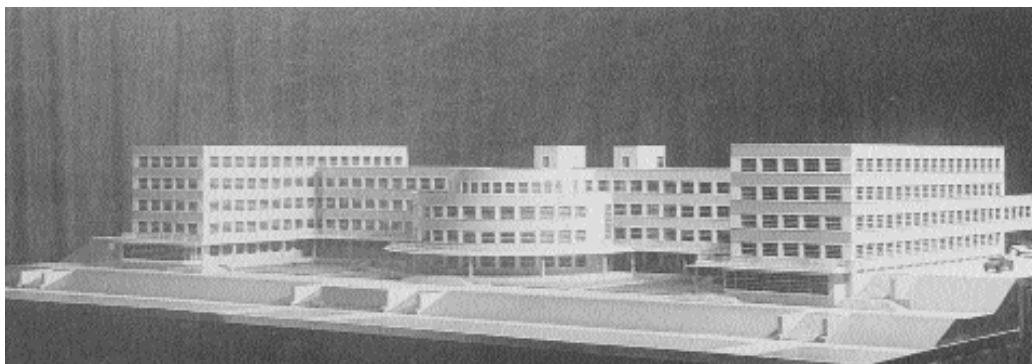


Pascual Bravo: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, planta, 1932.

En los edificios de ciencias Físicas y Químicas que proyectó después, aunque la planta sigue esquemas académicos, “las fachadas son totalmente distintas a las de Medicina, se proyectaron con una arquitectura más 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”¹⁸⁷. Campo Baeza, recuerda que cuando éste vino a España en 1952, “dedicó explícitamente a estos edificios sus más encendidos elogios”¹⁸⁸.

La Escuela de Arquitectura de Pascual Bravo, sin embargo, no tiene influencia norteamericana. Su planta no sigue los planteamientos académicos sino que —como indica Bonet Correa— está inspirada en la del edificio de Gropius para la Bauhaus¹⁸⁹. El pórtico de entrada, —como vimos anteriormente que decía López Otero— era una imposición de la Junta. Procedía de las “concesiones de parca adaptación neoclásica” que hubo que hacer, “reduciendo los elementos arquitectónicos a la máxima simplicidad, dando valor a las superficies continuas y eludiendo toda ornamentación, o sea, acercándonos a los principios de la nueva arquitectura”.

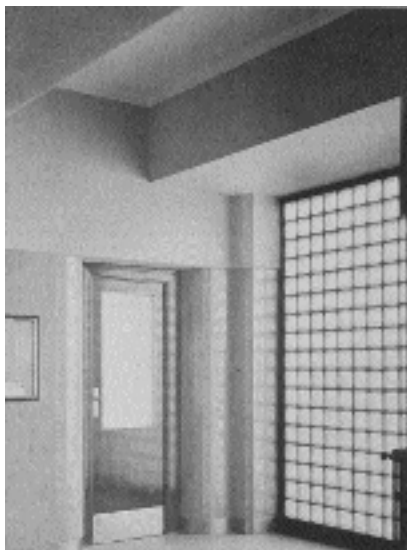
Volviendo a la planta, cabe suponer que, al estar este edificio situado marginalmente con respecto al eje compositivo de la Avenida Complutense, en la que se situaban los campus médico, de ciencias y de humanidades; López Otero permitiera una licencia más vanguardista, aunque luego quedara matizada por el pórtico clásico. También podemos imaginar que el “mito” de la Bauhaus, que *Arquitectura* —entre otros— había difundido, fuese una referencia obligada —aunque sólo formal— para la



Agustín Aguirre: Facultad de Filosofía y Letras, maqueta.

nueva Escuela. No nos parece extraño que fuera precisamente Pascual Bravo, que con López Otero era el arquitecto más ecléctico del grupo, el que hiciese un edificio a lo Bahuaus. No nos imaginamos proyectándolo ni a Lacasa ni a Sánchez Arcas.

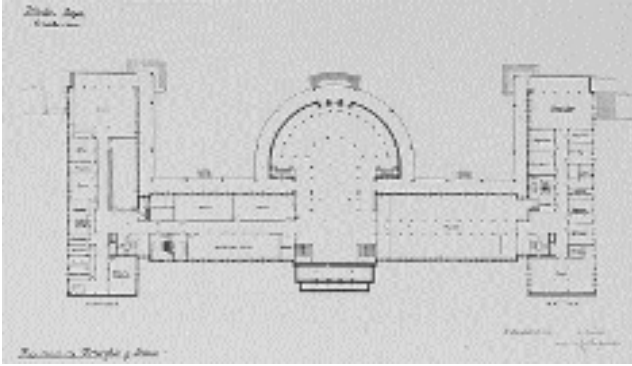
Arquitectura publicó un extenso reportaje de la Escuela en el que recoge la memoria del proyecto, haciendo referencia al programa de necesidades, materiales empleados y detalles constructivos. Es interesante la abundante información gráfica del artículo: dieciocho planos de distribución, alzados, secciones y detalles constructivos, así como fotografías del edificio en construcción¹⁹⁰.



Agustín Aguirre: Facultad de Filosofía y Letras, detalle interior, 1931-1933.

El último edificio que queremos comentar es la Facultad de Filosofía y Letras de Agustín Aguirre. *Arquitectura* le dedicó un número monográfico de treinta y cinco páginas. Reproduce una conferencia de Aguirre en la que describe el edificio y hace algunas consideraciones sobre algunos particulares de la nueva arquitectura.

“Las tendencias más modernas –dice– son las de proporcionarle (a todo edificio) la máxima cantidad de luz solar; con esto, el trabajo es ayudado en su desenvolvimiento, siendo hasta ahora los edificios destinados a la industria y a los negocios los más favorecidos por este criterio que las instituciones educativas. Mientras un edificio completamente de cristal y acero u hormigón, hace unos años, no parecía adecuado para el trabajo científico, los modernos archi-



Agustín Aguirre: Facultad de Filosofía y Letras, planta, 1931.

tectos extranjeros tratan de aproximarse lo más posible a ese tipo de construcción. Este concepto está de acuerdo con los principios racionalistas de la construcción moderna, que son fundamentalmente utilitarios¹⁹¹.

A continuación hace una profesión de fe funcionalista: “El arquitecto moderno no puede aceptar aquel principio de hacer una generación de que, ‘cualquier edificio es bueno para la Ciencia’, que adaptaba edificios de estilos históricos, con ventanas escasas y estrechísimas, con alturas de techo desproporcionadas, locales sin ventilación, en calles estrechas, con ruidos, etc, que imposibilitan un trabajo serio de investigación. Aceptado el principio base del que el aspecto externo del edificio debe ser una consecuencia del interior, lo primero a determinar, por lo tanto, fue ese interior”¹⁹².

Para ello empleó un sistema modular que determinara una unidad base, con el fin de fijar el espacio necesario para el tipo medio de clase. Esta unidad era de tres por seis metros. “Este sistema de unidades (Unit System) concuerda muy bien con las modernas estructuras de hormigón y acero, y hace posibles fáciles cambios en la distribución y futuras ampliaciones. Además de ser una solución económica, permite conseguir, por la regular disposición de los huecos, un aspecto exterior agradable”.

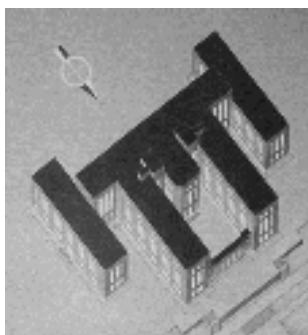
Éste es el edificio que —a profesionales y profanos— ha causado más admiración de todos los de la Universitaria. Jiménez Fraud —Director de la Residencia de Estudiantes— decía: “¡Renovación del cuerpo y del espíritu! La Facultad de Filosofía y Letras despierta a una nueva vida en un nuevo paisaje”¹⁹³ Por su parte, Víctor de la Serna exclamaba: “El edificio sereno y limpio como un soneto de la Facultad de Filosofía y Letras despliega toda su hermosura, que puede parecer otoñal y acaso lo es, pero que está dotada de los carismas del orden, bendición excelsa sin la cual la arquitectura no puede existir”¹⁹⁴.

Por último, queremos detenernos brevemente en comentar los dibujos axonómicos de las Facultades de Letras y de Odontología, ya que, de alguna manera, son la analogía del discurso hasta aquí expuesto sobre la Ciudad Universitaria. Representan unos edificios que, como hemos visto, responden al esquema de la arquitectura norteamericana: clasicistas en su composición volumétrica, y modernos en lo funcional

Los dibujos reflejan claramente esta dualidad por lo que emiten un doble mensaje: el de un conjunto compositivamente Beaux Arts, para tranquilizar a los espíritus más conservadores; y el de los nuevos valores funcionalistas de la arquitectura moderna a través de su imagen gráfica axonométrica. Cabría decir, por tanto, que la axonometría se utiliza como un elemento del moderno lenguaje gráfico que, en cierta medida, enmascara un esquema tipológico clasicista a través de imágenes que evi-



Axonométrica de las Facultades de Letras de la Ciudad Universitaria.



Axonométrica de las Facultad de Odontología de la Ciudad Universitaria.

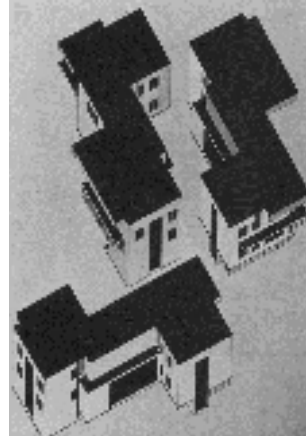
dencian otra realidad. La funcionalidad, los nuevos materiales, los avances de la técnica..., son realidades asociadas a la moderna arquitectura que, por ser nueva, dispone también de un grafismo distinto. Recordamos que los arquitectos europeos de los años veinte, mostraron mayor preferencia por la representación axonométrica, como el lenguaje de la nueva arquitectura, que por la tradicional perspectiva cónica. No obstante su interés no fue excluyente porque, de hecho, abundan ejemplos de representaciones cónicas de estos arquitectos¹⁹⁵.

El uso de la axonometría se generalizó por toda Europa y llegó a convertirse en una moda. España no fue una excepción: En los números de la revista *Arquitectura* de esos años, se comprueba que según se introduce la arquitectura de vanguardia, disminuyen los dibujos artísticos y aumentan las representaciones técnicas con planos y perspectivas axonométricas. Como diría Le Corbusier: “La arquitectura tectónica no se proyecta con lápiz blando, sino con regla de cálculo”¹⁹⁶. Es el intento por buscar la representación gráfica más adecuada al nuevo concepto de arquitectura, basado en términos funcionales y tecnológicos.

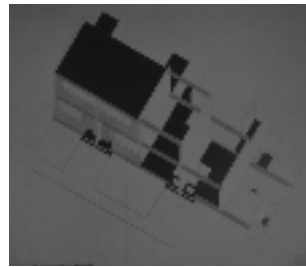
En cuanto al tipo de lenguaje propiamente dicho, lo que se intenta definir en estos dibujos de la Ciudad Universitaria, es la elementalidad volumétrica de los edificios sin entrar en mayores consideraciones. Se acude al esquema conocido de rellenar de negro las terrazas y definir, si interesa, esquemáticamente las fachadas, al modo como, por ejemplo, hizo A. Arndt en su Bauhaus Master-houses o Gropius en sus viviendas de Dessau.

Estos objetivos del mensaje gráfico atañen a los dos dibujos que acompañan al texto: La Facultad de Odontología y las Facultades de Letras. La Facultad de Odontología, de Miguel de los Santos, sigue los mismos objetivos funcionales y formales que la de Medicina. Lo que se transmite con su axonometría es ese compromiso al que antes aludíamos: un esquema clasicista que envuelve unas funciones racionalmente resueltas. Son unos dibujos que recuerdan que, en este caso, “la forma no sigue a la función”. En la axonometría de las Facultades de Letras, se incorpora texto, acompañando al dibujo, como un elemento más del mensaje, al igual que, como hemos visto, hacía Mercadal en sus perspectivas del Rincón de Goya y de Villa Amparo. El texto, las flechas indicando las circulaciones principales, los techos pintados de negro y los volúmenes simples omitiendo las ventanas, son elementos definidores de su mensaje.

En definitiva, estas axonométricas son imágenes lejanas de aquellas perspectivas preciosistas propias de una arquitectura historicista, tan en boga hasta entonces, aunque sin duda eran mejor entendidas por el público en general, pero que no reflejaban la nueva realidad: la arquitectura ya no discurre según esquemas tradicionales, otros planteamientos conceptuales, funcionales, sociales y técnicos ocupan su lugar.



A. Arndt: Bauhaus Master houses.



W. Gropius: Urbanización Törten, Dessau, m 1926-1928.

NOTAS

¹ Las respuestas aquí recogidas están tomadas de BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931.* (1982), pp. 20-21.

² Rafael Bergamín y su hermano José eran fundadores de esta tertulia. Véase al respecto GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Pombo*, p. 78, Ed. Trieste, Madrid, 1986. En el elenco de los asistentes a las tertulias que aquí se recoge, no figura ningún arquitecto de la Generación del 25. Tan sólo el pintor Moreno Villa como única conexión con el mundo de los arquitectos.

³ SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, op. cit., p. 14.

⁴ BRIHUEGA, Jaime, op. cit. pp 26 a 72.

⁵ GASCH, Sebastián, “Una Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas en San Sebastián”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de Octubre de 1930.

⁶ Es significativo que, con excepción de Mercadal, no acudieran a esta Exposición de Arquitectura de vanguardia ninguno de los arquitectos más significativos de Madrid como Lacasa, Sánchez Arcas, Bergamín, Blanco Soler, Aguirre, Arniches, Dominguez...

Participaron en la Exposición los siguientes arquitectos:

De Madrid: Aníbal Álvarez, Esteban de la Mora, Arrate, J. Barroso, Calvo de Azcoitia, Fernández-Saw, García Mercadal, López Delgado, Amos Salvador y Saturnino Ulargui. Algunos de estos nombres son de dudosa adscripción vanguardista como Amós Salvador o Ulargui.

De Barcelona: Rodríguez Arias, Churruga, Fábregas, Illescas, Oms, Sert, Torres Clavé, Armengou y Perales.

De San Sebastián: Aizpúrua y Labayen.

De Bilbao: Vallejo y Real de Asúa.

De Zaragoza: Borobio.

La Exposición de San Sebastián sirvió para que la mayoría de los arquitectos participantes acordaran, por iniciativa de Mercadal y Sert, organizarse en un grupo de forma estable. Con este propósito se reunen en el Gran Hotel de Zaragoza, los días 25 y 26 de Octubre de 1930 y ponen en marcha las bases del GATEPAC.

⁷ GASCH, Sebastián, op. cit.

⁸ GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, “La nueva Torre Eiffel”, *España*, Madrid, 12 y 19 de Agosto de 1922,

⁹ AIZPURUA-AZQUETA, José Manuel, “¿Cuándo habrá arquitectura?”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de Marzo de 1930.

¹⁰ TUSON, Vicente, LAZARO, Fernando, op. cit., p. 259.

¹¹ SAMBRICIO, Carlos, op. cit. pp 111-112. Según cuenta, en la redacción de *L'Esprit Nouveau*, había una serie de intelectuales españoles, entre los que destaca: Huidobro, Guillermo de Torre, Juan Gris, Pérez Jorba... “Sabemos –dice Sambricio– que Huidobro llegó a tener una influencia en Le Corbusier a través de su texto *La Creation Pure* por lo que, es de suponer que a su llegada a Madrid difundiese

entre los ambientes literarios esta publicación llegando a través de alguna de las tertulias madrileñas, a los arquitectos... Las ideas de Huidobro sobre Le Corbusier —sigue diciendo— se difunden en Madrid y llegan a Mercadal gracias a Guillermo de la Torre y a Giménez Caballero”.

¹² Cfr. el Primer Capítulo, epígrafe n. 2

¹³ Acudieron a esta muestra, entre otros: Palencia, Picasso, Alberto, Juan Gris, Dalí, Manolo Hugué, Gargallo, Miró, Uzelai... Los artistas españoles que en ese momento residían en París dan conferencias paralelamente al desarrollo de la exposición, explicando el sentido de la pintura nueva. Cfr. BRIHUEGA, Jaime, op. cit, p. 66.

¹⁴ No sólo Mercadal viajó por Europa. Recordemos que Luis Blanco Soler permaneció casi dos años en Holanda y Alemania; Colás y Pérez Mínguez fueron alumnos de la Bauhaus; Luis Lacasa, por espacio de tres años, trabajó en la Oficina Técnica del Ayuntamiento de Dresde donde conoce a Tessenow y frecuentó, en 1923, la primera Escuela de la Bauhaus; Sánchez Arcas también viajó por Holanda e Inglaterra; Miguel de los Santos se dirigió hacia el estudio de los métodos didácticos y las instalaciones de la Bauhaus, viajando por Alemania e Inglaterra, Francia y Holanda; incluso trabajó durante un año en París, en un estudio de arquitectos adictos al movimiento moderno. Véase Parte II, el Capítulo titulado: *Primeros contactos con la arquitectura europea* el epígrafe n. 2.

¹⁵ TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, op. cit. p. 104.

¹⁶ BRIHUEGA, Jaime, *Manifestos*, op. cit. p.21.

¹⁷ TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, op. cit. p. 105.

¹⁸ *Ibidem*, p. 93.

¹⁹ *Ibidem*, p. 104.

²⁰ Textos de TESSENOW que recoge TAFURI en su libro citado. p. 105.

²¹ SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, op. cit. p. 10.

²² *Ibidem*, pp. 13-14.

²³ NAVARRO, Eduardo, “Revista ‘Arquitectura’ 1918-1936”, *Arquitectura*, nn. 204-205, (1977), p. 13.

²⁴ Véase Parte II, Capítulo *Evolución y renovación* epígrafe n. 1. 3.

²⁵ Véase en la Parte II, la introducción al Capítulo *La búsqueda de lo “español”*: *El paradigma perdido* y el todo el epígrafe n. 1 con sus correspondientes apartados.

²⁶ SAMBRICIO, Carlos “El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura”. *Historia del Arte Hispánico*, op. cit. p. 36.

²⁷ SAMBRICIO, Carlos. *Cuando se quiso resucitar...*, op. cit. p. 132.

²⁸ Este término —o su equivalente catalán Noucentisme— fue usado ya en 1906 por Eugenio D’Ors para designar aquellas tendencias que rompían con las formas artísticas heredadas del siglo XIX. El Novecentismo como movimiento alcanzó su cenit en 1914, convivió con la vanguardia de 1920 y llegó a su ocaso con la politización de la literatura y de las artes a partir de 1930. El Novecentismo tiene su origen en un reformismo burgués cuyo horizonte abarca desde un liberalismo puro a posiciones socialdemócratas. Sus figuras más destacadas (Ortega y Gasset, Marañón, Pérez de Ayala, Azaña...) se comprometieron con los ideales republicanos.

²⁹ DIAZ-PLAJA, Guillermo, *Estructura y sentido del Novecentismo español*, p. 341. Madrid, 1975, Alianza Editorial.

- ³⁰ *Ibidem*, p. 219.
- ³¹ Véase en la Parte III, la introducción al Capítulo *Arquitectura de vanguardia: La aportación de Mercadal*.
- ³² AREAN, Carlos Antonio, “Situación del arte español en 1927”, *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio 1967, p. 57.
- ³³ Citamos como ejemplo, entre los arquitectos, a Lacasa, Sánchez Arcas, Bergamín; entre los novecentistas a Ortega y Gasset, Marañón, Pérez de Ayala y Azaña y entre los componentes de la Generación del 27 a Alberti, Lorca, Cernuda, Altolaguirre, Prados, Buñuel...
- ³⁴ Véase en la Parte I, en el Capítulo “*Arquitectura*”: *Una Revista de Arquitectura*, epígrafe n. 4, la conexión de los arquitectos que formaban parte de *Arquitectura* con Moreno Villa, la Residencia de Estudiantes y la Institución Libre de Enseñanza.
- ³⁵ Véase TUSON, Vicente, LAZARO, Fernando, op. cit., p. 273.
- ³⁶ LACASA, Luis “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal” en *La Gaceta Literaria* n. 32, año II, 15 de Abril de 1928, tomado de *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967.
- ³⁷ LACASA, Luis, “Arquitectura impopular”, *Arquitectura*, Enero de 1930, p. 12.
- ³⁸ MOYA, Luis, “La arquitectura madrileña en el primer tercio del siglo XX”, *Atlántida*, n. 2, Madrid 1990, p. 147.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 147.
- ⁴⁰ Véase TUSON, Vicente, LAZARO, Fernando, op. cit., p. 274.
- ⁴¹ LACASA, Luis “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal”, op. cit.
- ⁴² LACASA, Luis, “Arquitectura impopular”, op. cit. p. 11.
- ⁴³ Véase TUSON, Vicente, LAZARO, Fernando, op. cit., p. 274.
- ⁴⁴ SANCHEZ ARCAS, Manuel, “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal” en *La Gaceta Literaria* n. 32, año II, 15 de Abril de 1928, tomado de *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967. La pregunta de Mercadal era: ¿Quiénes cree usted que están en lo cierto: Oud, Poelzig, Le Corbusier, Taut, Dudock, Frank, Hoffmann, Mies van der Rohe..., que se esfuerzan en producir una nueva arquitectura, de acuerdo con nuestra época, o nuestros arquitectos que cultivan el “estilo español”?
- ⁴⁵ *Ibidem*.
- ⁴⁶ ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, Tomado de BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931.*, Ed. Cátedra, Madrid, 1982, p. 411.
- ⁴⁷ LACASA, Luis, “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal”, op. cit.
- ⁴⁸ VERES D’OCON, E. “Generación del 27”, *GER*, Tomo 10, p. 752, Rialp, Madrid.
- ⁴⁹ Del Prólogo al libro de SAMBRICIO, Carlos, LACASA, Jorge, *Luis Lacasa, escritos, 1922-1931*, op. cit. p. 3.
- ⁵⁰ SANCHEZ ARCAS, Manuel, “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal”, op. cit.

- ⁵¹ LACASA, Luis, “Le Corbusier, o Américo Vesputio”, publicado en *El Sol*, tomado de *Luis Lacasa. Escritos, 1922-1931*, op. cit. p. 128.
- ⁵² *Ibíd.*, pp. 129-130.
- ⁵³ *Ibíd.*, p. 131.
- ⁵⁴ SANCHEZ ARCAS, Manuel, “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal”, op. cit.
- ⁵⁵ LACASA, Luis, “Le Corbusier, o Américo Vesputio”, op. cit., p. 130.
- ⁵⁶ LACASA, Luis, “Notas autobiográficas”, de SAMBRICIO, Carlos, *Luis Lacasa. Escritos, 1922-1931*, op. cit. pp. 95-96.
- ⁵⁷ LACASA, Luis, “Europa y América: Bajo y sobre el racionalismo de la arquitectura”, *Arquitectura*, Enero de 1929, p. 31.
- ⁵⁸ *Ibíd.*, p. 32.
- ⁵⁹ *Ibíd.*, p. 32.
- ⁶⁰ *Ibíd.*, p. 32.
- ⁶¹ *Ibíd.*, p. 33.
- ⁶² *Ibíd.*, p. 33.
- ⁶³ *Ibíd.*, p. 33.
- ⁶⁴ *Ibíd.*, p. 35.
- ⁶⁵ LACASA, Luis, “Arquitectura impopular”, *Arquitectura*, Enero de 1930, p. 9.
- ⁶⁶ *Ibíd.*, p. 11.
- ⁶⁷ *Ibíd.*, p. 10.
- ⁶⁸ *Ibíd.*, p. 10.
- ⁶⁹ *Ibíd.*, p. 10.
- ⁷⁰ *Ibíd.*, p. 10.
- ⁷¹ *Ibíd.*, p. 11.
- ⁷² *Ibíd.*, p. 12.
- ⁷³ *Ibíd.*, p. 12.
- ⁷⁴ LACASA, Luis, “La vivienda higiénica en la ciudad”, *Arquitectura*, Julio de 1931, p. 219.
- ⁷⁵ *Ibíd.*, p. 220.
- ⁷⁶ *Ibíd.*, p. 219.
- ⁷⁷ *Ibíd.*, p. 225.
- ⁷⁸ *Ibíd.*, p. 234.
- ⁷⁹ *Ibíd.*, p. 234.
- ⁸⁰ *Ibíd.*, p. 235.
- ⁸¹ BONET CORREA, Antonio, “El edificio Rockefeller”, *Arquitectura*, Marzo-Abril de 1983, p. 69.

- ⁸² SANCHEZ ARCAS, Manuel, “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal” en *La Gaceta Literaria* n. 32, año II, 15 de Abril de 1928, tomado de *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967.
- ⁸³ LACASA, Luis, “Le Corbusier, o Américo Vespucio”, op. cit. pp. 129-130.
- ⁸⁴ LACASA, Luis, “Europa y América: Bajo y sobre el racionalismo de la arquitectura”, op. cit. p. 33.
- ⁸⁵ SANCHEZ ARCAS, Manuel, “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal”, op. cit.
- ⁸⁶ *Ibidem*.
- ⁸⁷ Véase CHIAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria...*, op. cit. p. 53.
- ⁸⁸ REDACCION, La, “Concurso de anteproyectos para el Instituto de Física y Química de la Fundación Rockefeller”, *Arquitectura*, Enero de 1928, p. 8.
- ⁸⁹ Véase la Introducción al presente capítulo.
- ⁹⁰ CAPITEL, Antón, “La construcción de la ‘Colina de los Chopos’”, *Arquitectura*, Marzo-Abril de 1983, p. 19.
- ⁹¹ *Ibidem*, p. 19.
- ⁹² SAMBRICIO, Carlos, *Luis Lacasa. Escritos...*, op. cit. p. 69.
- ⁹³ Véase una detallada descripción del funcionamiento, de las dimensiones modulares adoptadas, de las instalaciones sanitarias, de las técnicas constructivas de este edificio en la Conferencia de LACASA, Luis, “Europa y América: Bajo y sobre el Racionalismo de la Arquitectura”, *Arquitectura*, Enero de 1929, pp. 34-35.
- ⁹⁴ BONET CORREA, Antonio, “El edificio Rockefeller”, *Arquitectura*, Marzo-Abril de 1983, p. 71.
- ⁹⁵ LACASA, Luis, “Europa y América...”, op. cit. p. 35.
- ⁹⁶ BONET CORREA, Antonio, op. cit. p. 69.
- ⁹⁷ *Ibidem*, p. 70.
- ⁹⁸ LACASA, Luis, “Europa y América...”, op. cit. p. 35.
- ⁹⁹ BONET CORREA, Antonio, op. cit. p. 71.
- ¹⁰⁰ SANCHEZ ARCAS, Manuel, “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal”, op. cit.
- ¹⁰¹ GRASSI, G., *La construcción lógica de la arquitectura*, Barcelona (1973), p. 115.
- ¹⁰² Véanse notas autobiográficas de Sánchez Arcas en la Tesis Doctoral inédita de CAMPO BAEZA, Alberto, *La Arquitectura Racionalista de Madrid*, Abril de 1976, pp.242-259. Parte de esos datos fueron facilitados al autor por la hija del arquitecto María Sánchez Arcas. Campo Baeza comete un error en las fechas del Hospital de Toledo. Afirma que ganó el Concurso en 1931 cuando en realidad fue en 1926 como puede comprobarse en *Arquitectura*, Octubre de 1926, p. 381.
- ¹⁰³ Véanse REDACCION, La “Concurso de proyectos para el Hospital Provincial de Toledo, *Arquitectura*, Octubre de 1926, p. 381; y LACASA, Luis, SANCHEZ ARCAS, Manuel, SOLANA, Francisco, “Nuevo Hospital Provincial en Toledo”, *Arquitectura*, Julio de 1931, p. 226.
- ¹⁰⁴ LACASA, Luis, “Notas autobiográficas” en SAMBRICIO, Carlos, *Luis Lacasa...*, op. cit. p. 83.

- ¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 83.
- ¹⁰⁶ Hicieron el viaje además de los citados: Rafael Bergamín y los Doctores Floristán Aguilar, Gómez Ulla, Nicolás Cantos y Severino Bustamante, acompañados también por el Conde de Santa Cruz de los Manuales. Véase al respecto BONET CORREA, Antonio, “El edificio Rockefeller”, *Arquitectura*, Marzo-Abril de 1983, nota (8), p. 72. Se equivoca Carlos Flores cuando sitúa el viaje de Sánchez Arcas a EEUU en 1930. Véase, FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*, op. cit. p. 210.
- ¹⁰⁷ Cita tomada de CHIAS, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización*, op. cit. p. 48. El viaje por Europa y Norteamérica lo llevaron a cabo: López Otero y tres representantes de las Facultades de Medicina, Ciencias y Farmacia, señores Casares, Simonena y Palacios.
- ¹⁰⁸ SANCHEZ ARCAS, Manuel, “La Central Médica de Nueva York”, *Arquitectura*, Abril de 1929, p. 141.
- ¹⁰⁹ Dice Miguel de los Santos que visitaron: “las Ciudades Universitarias y Centros de Enseñanza más importantes de los Estados Unidos (y de Canadá). Entre otras visitamos los siguientes: Centro Médico de Nueva York, Instituto Rockefeller, Universidad de Montreal, de Mac Gill, Escuela Dental de Mac Gill, Hospital Ann Arbor, Universidad de Chicago, Hospital Billinjs, Counti, Universidad del North de Chicago, Escuela Dental y Facultad de Medicina de la Universidad de Berkeley, Universidad de Harvard en Boston, Facultad de Medicina Jorish Dental School, Facultad de Ciencias Físicas y Químicas de las diferentes Universidades que fuimos visitando y residencias de estudiantes, bibliotecas, campos de deporte, etc.”. Véanse estos recuerdos de Miguel de los Santos en CAMPO BAEZA, Alberto, op. cit., p. 211.
- ¹¹⁰ LACASA, Luis, SANCHEZ ARCAS, Manuel, “Proyecto de Hospital Provincial para Logroño”, *Arquitectura*, Marzo de 1930, p. 67.
- ¹¹¹ AIZPURUA, J. m., LABAYEN, J., LAGARDE, E. Y SANCHEZ ARCAS, M., “Anteproyecto de nuevo Hospital en San Sebastián”, *Arquitectura*, Enero de 1934, p. 12. Otros proyectos que se publicaron fueron los de AGUIRREBENGOA, D. y ARCOLA, F. en la p. 3; y el de MUGURUZA, P. en la p. 24.
- ¹¹² BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura Española de la II República*, op. cit. p. 68.
- ¹¹³ Véase CHIAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid...*, op. cit. p. 61.
- ¹¹⁴ CAMPO BAEZA, Alberto, op. cit. p. 250.
- ¹¹⁵ BERGAMIN, Rafael, BLANCO SOLER, Luis, “El Concurso del ‘Teatre de la Ciutat’”, *Arquitectura*, Mayo de 1923, p. 145.
- ¹¹⁶ BERGAMIN, Rafael, BLANCO SOLER, Luis, “Madrid. Concurso de la Compañía Arrendataria de Tabacos”, *Arquitectura*, Diciembre de 1925, pp. 312-317.
- ¹¹⁷ BERGAMIN, Rafael, BLANCO SOLER, Luis, “Concurso para el Palacio Central de la Exposición de Barcelona”, *Arquitectura*, Julio de 1925, p. 150.
- ¹¹⁸ Véase en CAMPO BAEZA, Alberto, op. cit. pp. 179-180, palabras de BLANCO SOLER.
- ¹¹⁹ *Ibidem*, p. 182.
- ¹²⁰ Véase BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura Española de la Segunda República*, op. cit. p. 17 y FLORES, Carlos “1927: Primera arquitectura moderna en España”, *Hogar y Arquitectura*, p. 37.
- ¹²¹ *Ibidem*, p. 37.

- ¹²² SAMBRICIO, Carlos, “El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura”. *Historia del Arte Hispánico*, op. cit. p. 34.
- ¹²³ TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, op. cit. p. 273.
- ¹²⁴ BERGAMIN, Rafael “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal” en *La Gaceta Literaria* n. 32, año II, 15 de Abril de 1928, tomado de *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967.
- ¹²⁵ BERGAMIN, Rafael, “Casa del Marqués de Villora en Madrid”, *Arquitectura*, Septiembre de 1928, p. 282.
- ¹²⁶ *Ibidem*, pp. 286-287.
- ¹²⁷ BERGAMIN, Rafael, “Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández Shaw”, *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967, p. 42.
- ¹²⁸ BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura Española de la Segunda República*, op. cit. p. 18.
- ¹²⁹ Véase BERGAMIN, Rafael, “Los trabajos de extensión del municipio de Hilversum (Holanda)”, *Arquitectura*, Enero de 1925, p. 18.
- ¹³⁰ BERGAMIN, Rafael, “Exposición de Artes Decorativas de París: Impresiones de un turista”, *Arquitectura*, Octubre de 1925.
- ¹³¹ SAMBRICIO, Carlos, “El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura”. *Historia del Arte Hispánico*, op. cit. p. 34
- ¹³² MORENO VILLA, José, “Dos palabras a lo anterior”, *Arquitectura*, Septiembre de 1928, p. 288.
- ¹³³ *Ibidem*, p. 288.
- ¹³⁴ Hemos visto detenidamente, a lo largo de este Capítulo las opiniones de estos arquitectos sobre Le Corbusier y nos remitimos a ellas.
- ¹³⁵ Se está refiriendo a cuando Bergamín cuenta en su artículo que a unos les gusta la Casa del Marqués de Villora y a otros no: “Repito que la casa ha gustado a algunas personas pero tengo que reconocer que una inmensa mayoría ha opinado en contra de ‘esa cosa tan tonta’, ‘que la falta algo’”.
- ¹³⁶ MORENO VILLA, José, op. cit. p. 288.
- ¹³⁷ Véase en CAMPO BAEZA, Alberto, op. cit. pp. 175-176, esta cita de BLANCO SOLER.
- ¹³⁸ Véase “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal” en *La Gaceta Literaria* n. 32, año II, 15 de Abril de 1928, tomado de *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967.
- ¹³⁹ Véase en CAMPO BAEZA, Alberto, op. cit. p. 176, esta cita de BLANCO SOLER.
- ¹⁴⁰ BERGAMIN, Rafael, BLANCO SOLER, Luis, “Residencia del Amo”, *Arquitectura*, Mayo de 1931, p. 158.
- ¹⁴¹ HERNANDEZ DE LEON, Juan Miguel, “In Memoriam: Luis Blanco Soler”, *Arquitectos*, 88/1, Enero de 1988, p. 73.
- ¹⁴² Véase CAMPO BAEZA, Alberto, op. cit. p. 184.
- ¹⁴³ Véase GRASSI, G., *La construcción lógica de la arquitectura*, Barcelona (1973), p. 115.
- ¹⁴⁴ CAPITEL, Antón, “La construcción de la ‘Colina de los Chopos’”, op. cit., p. 19.
- ¹⁴⁵ FLORES, Carlos, citado por BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura Española de la Segunda República*, op. cit., p. 85.

- ¹⁴⁶ ARNICHES, Carlos, DOMINGUEZ, Martín, “Notas sobre el decorado de la Granja ‘El Henar’ y Bar del ‘Palace Hotel’”, *Arquitectura*, Febrero de 1926, p. 45.
- ¹⁴⁷ ARNICHES, Carlos, DOMINGUEZ, Martín, “Un Hotel, un Albergue, un Instituto”, *Arquitectura*, Agosto de 1931, p. 256.
- ¹⁴⁸ Véase TUSON, Vicente, LAZARO, Fernando, op. cit., p. 274.
- ¹⁴⁹ ARNICHES, Carlos, DOMINGUEZ, Martín, “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal”, op. cit.
- ¹⁵⁰ *Ibidem*.
- ¹⁵¹ LACASA, Luis “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal”, op. cit.
- ¹⁵² BOHIGAS, Oriol, op. cit., p. 85.
- ¹⁵³ Véase TUSON, Vicente, LAZARO, Fernando, op. cit., p. 274.
- ¹⁵⁴ ARNICHES, Carlos, DOMINGUEZ, Martín, “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal”, op. cit.
- ¹⁵⁵ BOHIGAS, Oriol, op. cit. p. 85.
- ¹⁵⁶ GINER DE LOS RIOS, Bernardo, *Cincuenta años de arquitectura española*, op. cit. p. 89. El autor cuenta que Gropius “explicando que era lo *funcional*, ponía como ejemplo aquel edificio y decía que las nuevas formas nacen de la esencia de la obra arquitectónica, de la *función* que la misma ha de cumplir, y clamando, como muchos años antes hacía Ruskin, contra lo artificial y convencional, añadía que en arquitectura la función del color es esencial y esa sólo la dan los materiales nobles como la piedra y el ladrillo. Así era, en efecto: aquel carmín del ‘recocho’ al descubierto, con reflejos de oro, que le arrancaba el sol poniente de Madrid, era un espectáculo admirable”.
- ¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 91.
- ¹⁵⁸ ARNICHES, Carlos, DOMINGUEZ, Martín, “Un Hotel, un Albergue, un Instituto”, op. cit., p. 256. Se trata de un extenso artículo de veintitrés páginas con un notable despliegue gráfico.
- ¹⁵⁹ CAPITEL, Antón, op. cit. p. 20.
- ¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 20.
- ¹⁶¹ *Ibidem*, p. 20.
- ¹⁶² ARNICHES, Carlos, DOMINGUEZ, Martín, “Auditorium de la Residencia de Estudiantes”, *Arquitectura*, Mayo de 1933, p. 141.
- ¹⁶³ CAPITEL, Antón, op. cit. p. 20.
- ¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 20.
- ¹⁶⁵ ARNICHES, Carlos, DOMINGUEZ, Martín, “Nuevo Pabellón en la Residencia de Señoritas”, *Arquitectura*, Marzo de 1933, p. 89.
- ¹⁶⁶ REDACCION, LA, “Concurso de proyectos para un Hipódromo en Madrid. Acta del Juicio del Jurado”, *Arquitectura*, Junio de 1935, p. 125.
- ¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 138.
- ¹⁶⁸ MOYA, Luis, “La arquitectura madrileña en el primer tercio del siglo XX”, *Atlántida*, n. 2, Madrid 1990, p. 147.

- ¹⁶⁹ LOPEZ OTERO, Modesto “La Ciudad Universitaria” en “Sobre la actividad arquitectónica en España”, *Arquitectura*, Abril de 1930, p.99.
- ¹⁷⁰ Son muy abundantes los estudios sobre la Ciudad Universitaria. Pensamos que los más completos son dos monografías publicadas recientemente: CHIAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid*, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1986. AAVV., *La Ciudad Universitaria*, Tomos I y II, Ed COAM y Universidad Complutense, Madrid, 1988.
- ¹⁷¹ El proyecto fue expuesto en la Spanish Society de Nueva York en Enero de 1929, donde fue muy alabado por miembros de la Institución Rockefeller y de las universidades de Columbia y de Cornell. Posteriormente se envió a la Exposición Internacional de Barcelona, donde se le concedió un premio por el jurado internacional. Además las personalidades que visitaban Madrid se les mostraba el proyecto y los terrenos. Véase CHIAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid*, op. cit., pp. 102-103.
- ¹⁷² El 18 de Julio de 1928 se celebró una sesión extraordinaria de la Sociedad Central de Arquitectos donde se acusó a López Otero de que no se había convocado un concurso de proyectos y de haber olvidado sus deberes de compañero voluntariamente. Sin embargo, la mayoría de los componentes apoyó la postura de López Otero que simplemente se había limitado a aceptar un encargo. Véase CHIAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid*, op. cit., p. 39.
- ¹⁷³ Véase SUAREZ, Enrique, *Índice de Autores y materias de la Revista Arquitectura (1918-1936)*, Capítulo 29, pp. 63-64.
- ¹⁷⁴ LOPEZ OTERO, Modesto “La Ciudad Universitaria” en “Sobre la actividad arquitectónica en España”, op. cit, pp. 103, 105 y 108.
- ¹⁷⁵ CHIAS NAVARRO, Pilar, op. cit. p. 81.
- ¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 81
- ¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 41.
- ¹⁷⁸ LOPEZ OTERO, Modesto, citado por CHIAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid*, op. cit., p. 99.
- ¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 49.
- ¹⁸⁰ MOYA BLANCO, Luis, “La arquitectura madrileña en el primer tercio del siglo XX”, *Atlántida*, n. 2, Madrid 1990, pp. 146.
- ¹⁸¹ LACASA, Luis, “Europa y América: Bajo y sobre el racionalismo de la arquitectura”, *Arquitectura*, Enero de 1929, p. 33.
- ¹⁸² LOPEZ OTERO, Modesto, citado por CHIAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid*, op. cit., p. 99.
- ¹⁸³ SANCHEZ ARCAS, Manuel, “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal” en *La Gaceta Literaria* n. 32, año II, 15 de Abril de 1928, tomado de *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967.
- ¹⁸⁴ SANCHEZ ARCAS, Manuel, “Pabellón de la Junta y oficinas de la Ciudad Universitaria”, *Arquitectura*, Noviembre de 1931, p. 366.
- ¹⁸⁵ Véanse estas notas autobiográficas de Miguel de los Santos en la Tesis Doctoral inédita de CAMPO BAEZA, Alberto, *La Arquitectura Racionalista de Madrid*, Abril de 1976, p. 211.
- ¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 212.

- ¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 212. Estas palabras de Miguel de los Santos están escritas en 1977.
- ¹⁸⁸ CAMPO BAEZA, Alberto, op. cit., p. 212.
- ¹⁸⁹ BONET CORREA, Antonio, *La Ciudad Universitaria*, Ed. COAM, y Universidad Complutense, op. cit., p. 14.
- ¹⁹⁰ BRAVO, Pascual, "Proyecto de la Escuela Superior de Arquitectura en la Ciudad Universitaria de Madrid", *Arquitectura*, Octubre de 1933, p. 269.
- ¹⁹¹ AGUIRRE, Agustín, "La Facultad de Filosofía y Letras en la Ciudad Universitaria de Madrid", *Arquitectura*, Marzo-Abril de 1935, p. 35.
- ¹⁹² *Ibidem*, p. 35.
- ¹⁹³ Tomado de BONET CORREA, Antonio, op. cit., p. 15.
- ¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 15.
- ¹⁹⁵ Sobre el uso de la axonometría en la vanguardia es de gran interés el estudio de ALONSO RODRIGUEZ, M. A., *La axonometría o el espejismo científico de la Realidad, práctica y regla como técnica descriptiva*. Tesis Doctoral inédita. ETSA Madrid, 1991, pp. 408-425.
- ¹⁹⁶ Ver al respecto SAN ANTONIO GOMEZ, Carlos de, "Evolución de los dibujos y de las ilustraciones en la Revista Arquitectura entre 1918 y 1936" en *Diario di una Ricerca*, Actas del XIII Convegno Internazionale dei Docenti della Rappresentazione nelle Facoltà di Architettura e di Ingegneria. Lericci, Octubre de 1991, pp. 25-30.



PERSONALIDADES AL MARGEN

Con las lógicas reservas ante toda clasificación que, en cierta manera no deja de ser artificiosa, hemos señalado, a lo largo de este Capítulo, las dos grandes líneas por las que discurre la arquitectura moderna en España –en la década anterior al estallido de la Guerra Civil– y que a modo de resumen serían: de una parte la arquitectura de vanguardia que difundía Mercadal con unos esquemas próximos a Le Corbusier, que tiene como última consecuencia la aparición del GATEPAC; y otra parte, los que buscan una arquitectura moderna desde unos presupuestos diferentes a los de la vanguardia, como hacían Tessenow o Behrens, centrados en un funcionalismo opuesto al formalismo de Le Corbusier. Encabezan esta postura, que hemos denominado –siguiendo a Tafuri-, de arquitectura sin vanguardia, Lacasa y Sánchez Arcas.

Sin embargo otros arquitectos como Fernández Shaw, Gutiérrez Soto o Feduchi, no pueden encasillarse ni a una ni a otra tendencia. Estamos de acuerdo con Sambricio cuando dice que se “enfrentan dos tendencias claramente diferenciadas, por cuanto que una tercera, la que por algunos ha sido definida como la tendencia expresionista de Casto Fernández Shaw o Feduchi, no es en realidad sino un intento de solucionar con un lenguaje formal diferente –en algunos casos claramente caduco– las enseñanzas de Mercadal”¹ sobre los postulados de Le Corbusier.

De hecho Fernández Shaw, en la encuesta que éste le hace en *La Gaceta Literaria*, se dedica a repetir algunas de las expresiones dialécticas que Le Corbusier estaba imponiendo como fórmulas de notable valor propagandista y panfletario. Así repite: “¡¡¡Capitalistas!!! ¡¡¡He aquí la nueva arquitectura!!! ¡¡¡Buena, bonita, barata!!!”. ‘El hangar de Orly es tan clásico como el Partenón’. ‘La arquitectura tectónica no se proyecta con el lápiz blando, sino con la regla de cálculo’”. A las que añade otras de su cosecha en parecidos términos: “Nuestro carácter individualista es enemigo de la casa en serie. Todos queremos los zapatos a medida y ...¡claro!... vamos descalzos”². Por otra parte, al igual que Mercadal, lo que Fernández Shaw intenta buscar, es un nuevo repertorio de imágenes a base de “formas aerodinámicas

e hidrodinámicas”³ adoptando, como señala Tafuri, un eclecticismo “inclinado a considerar las lecciones mendelsohnianas”⁴.

El caso de Gutiérrez Soto no deja de ser sorprendente. Es el mejor ejemplo de arquitecto ecléctico que domina el uso de cualquier lenguaje arquitectónico con una soltura y maestría increíbles. Es capaz de proyectar imágenes de un puro racionalismo junto a otras de sabor regionalista o clasicista. No se le puede, por tanto, clasificar en ninguna tendencia.

1. *Casto Fernández Shaw*

La obra de Fernández Shaw, como señala Oriol Bohigas, “tiene un cierto aire intemporal entre anacrónico y anticipador”⁵. Pensamos que esto es debido a la formación que recibió. Él mismo lo cuenta: “Fui alumno de Palacios y creo que dejó en mí una huella importante. Su capacidad creadora y su inconformismo fueron un notable estímulo. En cualquier caso la influencia más decisiva la recibí de los ingenieros con quienes tuve relación con motivo de mis primeras obras: don Carlos Mendoza en la ‘Urbanización Metropolitana’ y don Santiago Rodríguez, discípulo de Hennebique. De un modo inconsciente, tal vez, a través de ellos llegué a valorar el papel de los problemas estructurales dentro de la arquitectura”⁶.

Esta doble influencia le lleva a entender la obra arquitectónica no como un todo sino como un compuesto de varios elementos: “Sólo el arquitecto moderno

Casto Fernández Shaw: Estación de Petróleos Porto Pi, 1927.



puede abarcar por completo los problemas de una construcción. Problema económico: Renta; Problema utilitario: Planta; Problema constructivo: Estructura; Problema artístico: Fachada y decoración interior”⁷. Concebir la fachada como una cuestión artística independiente de la estructura, está en el origen de su formación. De Palacios aprende la valoración de la imagen externa del edificio en el que la estructura desempeña un papel al margen. Recuérdese como, en el edificio de Correos, Palacios empleó una estructura metálica muy clara utilizando incluso forjados de pavés, pero siempre con la idea precisa de que lo importante era la imagen del edificio y, por tanto, la estructura era un elemento más a su servicio. Con la enseñanza que Fernández Shaw recibe de los ingenieros, da un paso adelante: lo importante ahora es el problema estructural; la fachada es un revestimiento. Decimos que es un revestimiento y no un cerramiento porque este establece los límites físicos del edificio mientras que aquel tiene connotaciones artísticas y así era como lo concebía Fernández Shaw.

Lo que acabamos de decir tiene un claro exponente en las colaboraciones que hace con los ingenieros en los Saltos del Carpio⁸ y de Jándula. Allí intenta dar expresión arquitectónica a una obra ingenieril. Es decir, reviste la estructura de las presas, que por sí misma tiene un gran valor expresivo y un claro sentido, de formas de recuerdo expresionista.

El eclecticismo de Fernández Shaw, también se pone de manifiesto cuando pretende que en cada edificio se utilice el estilo más adecuado. “El ‘estilo español’, como la ‘manuela’⁹, subsistirá para ciertos casos ... Creo en la arquitectura racionalista, sobre todo para determinada clase de edificios”¹⁰. Hacemos notar que esta opinión se remonta al eclecticismo de finales del XIX y principios del XX. Entonces se proponía usar, en cada edificio, el estilo que resultara más adecuado al programa y a las diversas condiciones de representatividad. Así, el clasicismo, era el estilo idóneo para la arquitectura civil y monumental, el gótico para los edificios religiosos, el exotismo para la arquitectura de recreo... También en Europa ocurría algo parecido con el uso del gótico: en Inglaterra, Alemania y Francia surgieron centenares de iglesias en este estilo¹¹.

Pasamos a continuación a comentar su más famosa obra: la Estación de Petróleos Porto Pi de Madrid. En *Arquitectura* aparecieron dos artículos; el primero firmado por el autor en el que hace una descripción del edificio, de los aspectos constructivos y técnicos, publicándose fotos, planos y dibujos¹². El segundo, es un breve comentario que la Redacción de la Revista hace de esta obra¹³.

En su artículo, Fernández Shaw, describe los detalles técnicos de la estructura y el funcionamiento del edificio. Pone de manifiesto que, esta obra, es voluntariamente antiestilística ya que, en el diseño, no ha privado ningún condicionamiento que no fuera el puramente funcional. Por eso dice que esta gasolinera “no tiene ningún estilo. Ha surgido una silueta de los elementos que integran la construcción. La superposición de los planos de las marquesinas, recuerdan a las alas de un biplano. La torre recuerda a los tubos de ventilación de los barcos. La estructura de hormigón armado se ha conservado en toda su pureza. Salpicándose tan sólo con cemento y arena de mármol. Unos faroles de línea sencilla animan las marquesinas; los aparatos que suministran la gasolina, el petróleo, los aceites, el agua, el aire a presión, los extintores de incendio, *decoran* la instalación. Los automóviles, el altavoz, las luces le darán vida”¹⁴.

En esta descripción que hace de su obra, señala Bohigas, “están todas las características de progresismo pero también de limitación cultural: la lucha teórica contra el estilo como esquematismo apriorístico (‘Ha surgido una silueta de los elementos que integran la construcción’), pero el reconocimiento de un nuevo mimetismo hacia los objetos maquinistas, símbolos del progreso en otros niveles creadores (‘La superposición de los planos de las marquesinas recuerda las alas de un biplano. La torre recuerda los tubos de ventilación de los barcos’)¹⁵. En definitiva, utiliza imágenes maquinistas importadas, que ya entonces definían el nuevo “estilo” moderno, a pesar de que esta obra nacía con una voluntad decididamente “antiestilística”. Parece una contradicción y lo es, ya que la expresión “estilo” quedaba para calificar los historicismos, no dándose cuenta que ellos mismos al recoger esos elementos estaban creando el nuevo “estilo racional”. La diferencia consistía en que mientras Rucabado utilizaba citas de la arquitectura montañesa, estos arquitectos usaban elementos de las revistas o libros de Le Corbusier.

En el comentario que la Redacción hace de esta obra se pone de manifiesto lo que acabamos de decir. A propósito de la afirmación de Fernández Shaw: “No tiene ningún estilo. Ha surgido la silueta de los elementos que integran la construcción”; dice la Redacción: “Estas dos frases bastarían, sin embargo, a los enterados del movimiento arquitectónico universal para saber la dirección o tipo de obra. Son conceptos racionalistas que nuestros lectores conocen por artículos de Theo Van Doesburg, García Mercadal y otros compañeros de avanzada. No sabemos hasta que punto se puede, pues, negar, el estilo en absoluto a lo que se reconoce incluso por las señas verbales. El autor no ha querido, sin duda, negarle el estilo en ese sentido.

Su pensamiento significa que la obra no lleva lastre alguno de estilo antiguo y que las formas aparecidas son resultado forzoso de los elementos necesarios para ella. Así dice: “Ha surgido la silueta de los elementos que integran la construcción”¹⁶.

“La obra ha despertado curiosidad –sigue diciendo la Redacción–. Hay gracia en ella, indudablemente. Su concepto lógico no escapa a nadie, por ajeno que sea a la arquitectura. Todo el mundo es capaz de ver que se ajusta más a su cometido que otras estaciones similares concebidas como templete o palacetes, con columnas griegas o cúpulas romanas. Y esto, que parece tan sencillo, de hacer las cosas con el sentido llano que ellas exigen, resulta ser la gracia, lo extraordinario. La juventud de hoy parece decir: ‘El mejor arquitecto será aquel que sepa construir la silla más cómoda, más conforme a lo que pide el cuerpo humano. La que no nazca para recibirlo bien, ya puede ser todo lo bonita que quiera’. Y esta es la gracia de la verdad, o, por lo menos, su primera parte, porque luego queda la gracia del resultado. Tiene que haberla en el principio o concepto y en el resultado”¹⁷.

2. *Luis Gutiérrez Soto*

Mucho se ha hablado del eclecticismo de Gutiérrez Soto y es abundante la bibliografía de que disponemos¹⁸. En lo que todos los críticos parecen coincidir es en que dominaba con gran soltura y maestría cualquier tipo de lenguaje arquitectónico. Maneja un vocabulario que oscila desde el Art Deco, pasando por un mendelsohnianismo, hasta el racionalismo. Después de la guerra civil, se convierte en el arquitecto de moda y sigue usando diferentes lenguajes desde “las estilizaciones del momento con influencia francesa e inglesa (estilo de los hermanos Adams, etc.), pasando por el funcionalismo y siguiendo luego hacia el tradicionalismo”¹⁹.

El devenir de Gutiérrez Soto por los diferentes estilos, nada tiene que ver con el itinerario de Mercadal cuando busca de nuevas imágenes. Mientras que la postura de éste es plenamente vanguardista, en la que la búsqueda de la imagen tiene un valor en sí misma; la actitud de aquel es típicamente ecléctica, es decir, trata de utilizar el lenguaje que mejor convenga en cada caso: al cliente, a la moda, a las necesidades funcionales, ... “Gutiérrez Soto sigue un criterio vitalista o biológico, es decir, sigue un criterio vital de adaptación a la vida, es como si a la vez que crea se sintiese usuario de lo que crea ... confrontando sus necesidades materiales y espirituales, adaptándolas al paisaje, destino, uso, ambiente, etc.”²⁰.



Luis Gutiérrez Soto: Viviendas en la calle de Espronceda, 1930-1933.



Luis Gutiérrez Soto: Cine Barceló, 1930.

Es decir, lo que más le preocupa, es resolver a la perfección el funcionamiento de un edificio, dejando las cuestiones del estilo, de la fachada, a la moda, al cliente o a las circunstancias. A propósito de esto, Sambricio cuenta como, para el Ministerio del Aire, “simultáneamente, Gutiérrez Soto concibe dos proyectos o, mejor, un único proyecto en el que introduce la idea de la máscara en la fachada. Por las memorias de Speer sabemos que de los dos proyectos presentados fue elegido por el alemán –sin duda como consecuencia de la impresión favorable que le produjo El Escorial tras su viaje a Madrid en 1941– el realizado posteriormente, claro reflejo de un historicismo herreriano”²¹.

Tenemos entonces que la preocupación por las cuestiones tipológicas y funcionales, es su nexo de unión con los avances de la arquitectura moderna europea, y aquí está realmente la influencia que esta deja en él. La imagen del edificio es una máscara que se pone según la conveniencia. Aquí también radica la diferencia de su posición respecto al funcionalismo de Sánchez Arcas o de Bergamín. Para estos, la imagen externa es consecuencia de la función y, en todo caso es voluntariamente sencilla y simple. Para aquel la fachada es un adorno, una máscara –como decía Sambricio– que cumple

una función de representatividad o de prestigio. De hecho Gutiérrez Soto siempre supo interpretar, como ningún otro, los gustos de la burguesía, tanto antes como después de la guerra civil.



Luis Gutiérrez Soto: Cine Callao, 1926-1927.

donde Gutiérrez Soto conecta totalmente con los gustos de esta burguesía de preguerra y en su dilatada carrera de postguerra. Sus plantas no tienen el esquematismo ascético de la vivienda mínima a que nos tenían acostumbrados los maestros europeos; tienen la generosidad superficial suficiente para sentir el gusto por el detalle, por el confort; el encanto del saber vivir que buscaban sus propietarios. “Las distribuciones de viviendas acomodadas son, sobre todo, su mayor acierto ... En conjunto sus obras tienen ... un buen funcionamiento logrado por una buena distribución, modernidad dentro de un aspecto tradicional más o menos marcado y una construcción cuidada, pero todavía decorativa e inspirada en sus detalles en cosas ya realizadas”²³.



Luis Gutiérrez Soto: Piscina de la Isla, 1931.

Respecto a lo que acabamos de decir, Sambricio señala cómo si “prescindimos del problema de la máscara en el Ministerio del Aire y nos planteamos la configuración volumétrica del edificio, podremos entonces ver cómo en realidad éste se encuentra más dentro de la línea de Bonatz, dentro de los esquemas de aquella arquitectura que la burguesía española de preguerra había insinuado”²².

Es en los edificios de viviendas

Arquitectura publicó algunas viviendas. Ponemos como ejemplo de lujo y refinamiento en los detalles, en los materiales y en la decoración, la reforma para la vivienda de Juan March en Madrid²⁴. También publicó el edificio de viviendas de la calle Espronceda también en Madrid²⁵. Sus plantas de distribución son perfectas; usa elementos decorativos de gran



Luis Gutiérrez Soto: Bar Chicote, 1931.

estilo aunque sencillos. Aquí también se pone de manifiesto que ninguno como él sabe interpretar los gustos de las clases acomodadas. Tradición en el uso de ciertos elementos y modernidad en la incorporación de técnicas constructivas e incluso de nuevos lenguajes expresivos. Nadie como él distribuía las plantas de viviendas. A propósito de esto, Julio Cano decía que Gutiérrez Soto le comentó, en cierta ocasión, que se sentía capaz de mejorar cualquier planta hecha por otro arquitecto y además sacarle una habitación más²⁶.

La revista sin embargo, no llegó a publicar la famosa casa de viviendas de la Calle Almagro de Madrid construida en 1934. Aquí introduce el uso de terrazas, como ampliación de la zona de estar de las viviendas, que tan marcada influencia habría de tener sobre la arquitectura madrileña de las décadas posteriores.

Otro proyecto publicado en la Revista es el Cine Callao donde Gutiérrez Soto se extiende en presentar los aspectos técnicos del proyecto. No obstante hace un breve comentario clarificador de su pensamiento arquitectónico a propósito de la decoración interior, en un estilo próximo al Art Deco, con la que pretende dar “con los motivos decorativos de figuras y pájaros de sus pinturas Casseine, la nota alegre y original que, sin incurrir en grandes atrevimientos, es lo suficientemente moderna para que sea fácilmente comprendida por nuestro público, aún no muy preparado para cosas más avanzadas”²⁷.

Sobre las fachadas dice que “se ha pretendido no seguir estilo alguno determinado, buscando la monumentalidad y elegancia que su emplazamiento exige en la sencillez de sus líneas y en la debida proporción de sus elementos clásicos, zócalos, fuste, friso y cornisamento, haciendo que su conjunto sea discreto y armónico, procurando obtener la perfecta expresión y carácter de edificio moderno de espectáculos”²⁸. Lo que parece pretender es una fachada con la forma que resulte de la función del edificio. Masas claras y rotundas, sin huecos, en el volumen del cine y con los necesarios en la parte de oficinas o vestíbulos. La terraza, para cine de verano, se manifiesta claramente al exterior; el empleo de una línea adintelada con

pilastras, a modo de pérgolas, definen claramente su función: espacio abierto para el verano en contraste con el cerrado para cine de invierno. Emplea molduras, cornisas, zócalos, pilastras como expresión ornamental que reviste la claridad volumétrica del edificio. Gutiérrez Soto como cualquier arquitecto que quiera ser moderno, emplea profusamente la luz y el color; a la luz le da un efecto emblemático en el torreón luminoso de esquina a modo de faro anunciador.

Gutiérrez Soto proyectó, como otros arquitectos del 25, obras menores de decoración e instalación de tiendas y locales de esparcimiento como por ejemplo el Bar Chicote²⁹ y el Cabaret Casablanca. Este tipo de proyectos era la ocasión para “lucirse” con las nuevas imágenes, con el gusto por lo moderno. “Si en la mayoría de las ocasiones, los arquitectos —y Gutiérrez Soto con ellos— realizaban este tipo de obras con la mirada puesta en lo que de centro-europa publicaban las revistas, en el caso del cabaré Casablanca, el tema es en realidad distinto, lo que le llevará al proyectista a referir su trabajo a los platós de Hollywood que conoce tanto por el cine como por las revistas ilustradas. Será, pues, el cine y, en concreto, la comedia musical, la que aporte desde su propio y escenográfico repertorio formal, aquella imagen que el arquitecto persigue, y en que logra apresar, incluso, buena parte de la vertiginosa movilidad, ilusionismo y hasta condición mágica que las películas exhibían”³⁰. El mismo lo reconoce cuando dice que, en esta obra perseguía una “nota de personalidad y originalidad”, que le obligaba a “tener que lanzarse por el camino de la fantasía y caer casi dentro del peligroso terreno de la escenografía”³¹.

Arquitectura dedica un completísimo reportaje gráfico de esta obra. A propósito de su estilo Gutiérrez Soto se muestra como lo que era: un ecléctico con un gran oficio que es capaz de manejar los diversos lenguajes arquitectónicos con el mismo éxito. Hace un comentario esclarecedor al respecto: “El arquitecto en este caso tiene que dejar a un lado todos los racionalismos puros de la moderna arquitectura: aquí todo es mentira,

Luis Gutiérrez Soto: Casablanca,
detalle interior, 1933.



todo es truco; de nada serviría hacer un dancing de una pureza de líneas perfectamente arquitectónicas, sin alegría y sin vida; el arquitecto tiene que olvidar todos esos prejuicios de perfección, para crear un ambiente, pues el racionalismo de un cabaret, como el de todo local esencialmente comercial, es el lograr la máxima atracción de público, que en este caso concreto ha quedado reducido a engañar piadosamente al espectador, haciéndole creer que puede tomar confortablemente en pleno enero un ‘whisky’ bajo la suave luz de las estrellas”³².

Para crear esa ilusión en el espectador, la sala dispone de una plataforma móvil en el escenario para la orquesta y los números escénicos. El techo, sobre la pista de baile, tiene una gran cristalera practicable, para que, en cualquier época, se pudiera tener la sensación de “ver las estrellas”. La iluminación está muy estudiada “para lograr los efectos de luz, de día, noche y amanecer”. Contaba con proyectores estratégicamente situados y juegos de agua y de luz que fingían ese exterior y provocar efectos de ilusión en los espectadores.

Sorprende que no fueran publicadas en *Arquitectura* dos de las obras más estudiadas de Gutiérrez Soto: la Piscina de la Isla y el Cine Barceló en los que despliega su repertorio formal siempre a la moda, aunque su lenguaje evidencie un tratamiento más puro. Se comprende mejor lo que acabamos de decir si comparamos la Piscina de la Isla con su referencia más directa: el Club Náutico de San Sebastián de Aizpurúa donde, por ejemplo, el hueco de ventana a lo largo del edificio es continuo, mientras que en la Piscina es una sucesión de ventanas. Gutiérrez Soto emplea una solución tradicional –la ventana-, repitiéndola sucesivamente buscando una apariencia moderna.

3. *Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced*

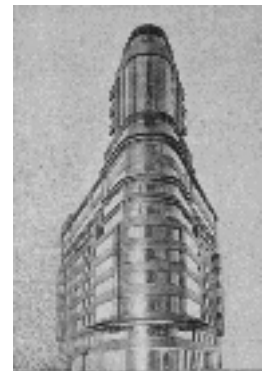
El nombre de estos dos arquitectos viene inevitablemente unido a su gran obra: el edificio Carrión, como se le conocía entonces, hoy llamado Capitol. Ocupó en tres ocasiones las páginas de *Arquitectura*. La primera recoge los proyectos presentados al concurso privado que convocó el propietario³³. A él se presentaron, entre otros, Pedro Muguruza, Manuel de Cárdenas, Gutiérrez Soto, y Feduchi con Eced. El promotor del concurso lo anuló y encargó posteriormente a estos últimos un nuevo proyecto en el que se aumentaba la superficie del cine.



V. Eced y L. Martínez
Feduchi: Edificio
Carrión, 1931-1933.

En Febrero de 1934, *Arquitectura* volvió a publicar el edificio. En esta ocasión, se recogían algunos proyectos presentados a la Exposición Nacional de Bellas Artes. La primera medalla quedó desierta. La segunda fue para el Edificio Carrión y las dos terceras para Muñoz Monasterio con la reforma de la Puerta del Sol y Enrique Colás con la ornamentación del Teatro Español. Del Edificio Carrión no se da ninguna información gráfica; se anuncia que se hará en un próximo número³⁴.

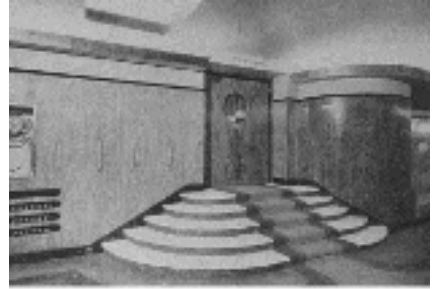
La tercera ocasión es en 1935. Al igual que se hizo con la Facultad de Filosofía y Letras, se publica un número monográfico de treinta y dos páginas en el que se muestra una impresionante exhibición gráfica con cuarenta y cuatro fotografías; y una selección de planos y dibujos³⁵. Se hace una descripción de los detalles técnicos poniendo de relieve que es un edificio donde no se han escatimado los últimos adelantos. Por ejemplo: se emplearon cuatro vigas *Vierendell* de hormigón para cubrir toda la superficie del cine; la mayor de 31 m. de luz y de 3,10 m. de altura, con un peso de 70 Tm., resultó ser la mayor de Europa. Las otras tres disminuían progresivamente de longitud según se acercaban al escenario. Se utilizó también otra viga *Vierendell* de hierro de 15 Tm. y 14 m. de luz. Se presentan planos y fotografías de la construcción en obra de estas vigas.



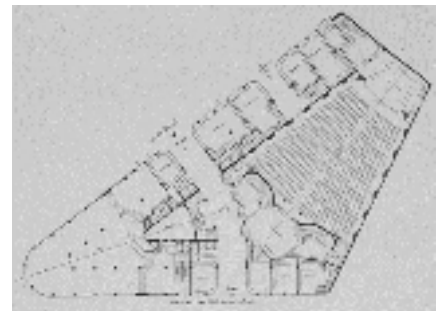
V. Eced y L. Martínez Feduchi: Edificio Carrión, dibujo, 1931.



V. Eced y L. Martínez Feduchi:
Edificio Carrión, montaje de la
viga Vierendell de fachada, 1932.



V. Eced y L. Martínez Feduchi: Edificio
Carrión, planta.



V. Eced y L. Martínez Feduchi:
Edificio Carrión, interiores.



V. Eced y L. Martínez Feduchi: Edificio
Carrión, aspectos del edificio.

Según contaba Luis Moya³⁶, que era el arquitecto de la empresa constructora, las instalaciones del edificio eran pioneras en España y como ocurre en la actualidad, en los edificios de este tipo, el local para las instalaciones ocupa una gran superficie. Este local ocupaba el sótano del cine y alojaba la maquinaria del aire acondicionado y la subestación de transformadores para el gran consumo de energía eléctrica requerido. Este edificio fue el primero de Madrid que tuvo aire acondicionado en toda su totalidad, lo que provocó innumerables problemas técnicos.

Moya decía que su designación como arquitecto de la contrata “fue recibida con satisfacción por parte de los autores del proyecto, pues ellos dos y yo fuimos compañeros de promoción de la Escuela”. Como protagonista directo de la construcción del edificio, sus opiniones sobre sus autores resultan muy valiosas. “Ambos miraban a la Alemania de aquellos años, y en especial a Mendelsohn; Feduchi veía el espíritu casi gaudiano de algunas de sus obras, y Eced miraba la calma a la manera clásica de las restantes. De la unión de ambos modos resultó el edificio, tanto en su conjunto como en sus últimos detalles, salvo el mobiliario; éste fue obra de Feduchi, y obra tan extraordinaria por su elegancia, su belleza y su sentido práctico, que no fue superada en su época, ni tan siquiera por las tan publicadas sillas de Breuer, Le Corbusier, Mies van der Rohe y otros³⁷.”

No resulta extraño que *Arquitectura* dedicara al edificio Carrión un reportaje tan amplio ya que “pronto se convirtió en el emblema del Madrid moderno, condición que adquirió no sólo por su imagen sino también debido a su programa: la forma de barco varado, de transatlántico que navega en la ciudad, es coherente también con sus características de autosuficiencia; se trata del primer edificio moderno que se concibe como totalidad de servicios”³⁸. Además de cine, tenía cafetería, salón de té, hotel, apartamentos... La admiración por este edificio quizás se deba a que, a la vez, “es ecléctico, moderno y tradicional, tiene expresionismo, art-decò, racionalismo, academicismo... y está profusamente cuajado de detalles exquisitos, al tiempo que, desde los manillares a los muebles, completamente diseñado. Es un edificio moderno construido a la antigua —el cuidado de los detalles modernos realizado con exquisita artesanía— y pionero en estructuras e instalaciones nuevas”³⁹.

NOTAS

- ¹ SAMBRICIO, Carlos “El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura”. *Historia del Arte Hispánico*, op. cit. p. 36.
- ² FERNANDEZ SHAW, Casto, “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal” en *La Gaceta Literaria* n. 32, año II, 15 de Abril de 1928, tomado de *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967.
- ³ FERNANDEZ SHAW, Casto, “Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández Shaw”, *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967, p. 42.
- ⁴ TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, op. cit. p. 273.
- ⁵ BOHIGAS, Oriol, citado por CHUECA, Fernando, *Historia de la Arquitectura Occidental X. El siglo XX: Las fases finales y España.*, p. 316, Madrid, 1984.
- ⁶ FERNANDEZ SHAW, Casto, “Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández Shaw”, op. cit. p. 39-40.
- ⁷ FERNANDEZ SHAW, Casto, “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal” en *La Gaceta Literaria*, op. cit.
- ⁸ FERNANDEZ SHAW, Casto, “Pantano del Carpio (Córdoba), *Arquitectura*, Abril de 1930, p. 111. En la Exposición de París de 1925, esta obra recibió la Medalla de Oro.
- ⁹ La “manuela”, era un tipo de coche de caballos que se había utilizado en Madrid y que en esos años ya se había sustituido por taxis. Su papel quedaba reservado para el tipismo.
- ¹⁰ FERNANDEZ SHAW, Casto, “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal” en *La Gaceta Literaria*, op. cit.
- ¹¹ Véase en el presente trabajo, la Parte I, Capítulo segundo, Epígrafe n. 2, titulado: *Influencia que estas ideas tienen en España*.
- ¹² FERNANDEZ SHAW, Casto, “Estación para el servicio de automóviles”, *Arquitectura*, Agosto de 1927, p. 301.
- ¹³ R., “La estación para autos del Sr. Fernández Shaw”, *Arquitectura*, Septiembre de 1927, p. 319.
- ¹⁴ FERNANDEZ SHAW, Casto, “Estación para el servicio de automóviles”, op. cit. p.303.
- ¹⁵ BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura Española de la Segunda República*, op. cit., p. 17.
- ¹⁶ R., “La estación para autos del Sr. Fernández Shaw”, op. cit., p. 319.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 319.
- ¹⁸ Véase, entre otras, *Hogar y Arquitectura*, n. 92 y la Monografía editada por el COAM en 1978.
- ¹⁹ UCHA DONATE, Rodolfo, *Cincuenta años de arquitectura española*, op. cit. p. 203.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 205.
- ²¹ SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, op. cit. p. 184.
- ²² *Ibidem*, p. 184.

- ²³ UCHA DONATE, Rodolfo, op. cit. pp. 205-206.
- ²⁴ GUTIERREZ SOTO, Luis, “Reforma en el hotel particular de D. Juan March”, *Arquitectura*, Noviembre de 1935, p. 307.
- ²⁵ GUTIERREZ SOTO, Luis, “Casa de vecindad en la Calle Espronceda”, *Arquitectura*, Febrero de 1934, p. 63.
- ²⁶ Comentario de Julio Cano al autor de este trabajo.
- ²⁷ GUTIERREZ SOTO, Luis, “El Cine del Callao”, *Arquitectura*, Febrero de 1927, p. 61.
- ²⁸ *Ibídem*, p. 62.
- ²⁹ GUTIERREZ SOTO, Luis, “Nuevo Bar en la Gran Vía”, *Arquitectura*, Octubre de 1931, p. 351.
- ³⁰ REDACCION, LA, “El Cabaré ‘Casablanca’ del arquitecto D. Luis Gutiérrez Soto, 1933. Antología”, *Arquitectura*, Septiembre-Octubre de 1982, p. 53.
- ³¹ GUTIERREZ SOTO, Luis, “Casablanca, Dancing-salón de té”, *Arquitectura*, Julio de 1933, p. 190.
- ³² *Ibídem*, p. 198.
- ³³ REDACCION, LA, “Concurso privado para el Edificio ‘Carrión’”, *Arquitectura*, Junio de 1931, p. 194.
- ³⁴ REDACCION, LA, “Exposición Nacional de Bellas Artes, *Arquitectura*, Febrero de 1934, p. 48.
- ³⁵ ECED, Vicente, MARTINEZ FEDUCHI, Luis, “El Edificio Carrión”, *Arquitectura*, Enero-Febrero de 1935, p. 1.
- ³⁶ MOYA, Luis, “Memorias del arquitecto de la contrata”, *Arquitectura*, Mayo-Junio de 1982, p. 60.
- ³⁷ *Ibídem*, p. 61.
- ³⁸ REDACCION, LA, “El edificio Capitol en el centenario de su construcción”, *Arquitectura*, Mayo-Junio de 1982, p. 57.
- ³⁹ *Ibídem*, p. 57.

Álbum de fotografías en color

EDIFICIO SIMEÓN, CASA MENESES, CASA ALLENDE, CÍRCULO DE BELLAS ARTES, BANCO DE BILBAO, HOTEL AVENIDA, CASA MATE SANZ, LA UNIÓN Y EL FÉNIX, EDIFICIO MADRID-PARÍS, EDIFICIO DE LA COMUNIDAD DE MADRID, PALACIO DE LA PRENSA, BANCO DE COMERCIO, NUEVOS MINISTERIOS, DISPENSARIO DE LA CRUZ ROJA, PLAZA DE TOROS MONUMENTAL, VIADUCTO, CINE EUROPA, DISCOTECA PACHÁ (CINE BARCELÓ), «EL VISO», RESIDENCIA DE SEÑORITAS, CASA DE LAS FLORES, VIVIENDAS EN LA C/ JOSÉ ABASCAL, VIVIENDAS EN LA C/ MIGUEL ANGEL, VIVIENDAS EN LA C/ ALMAGRO, CSIC (FUNDACIÓN ROCKEFELLER), I. RAMIRO DE MAEZTU (PABELLÓN DE PÁRVULOS), HOSPITAL CLÍNICO, FACULTAD DE FARMACIA, FACULTAD DE MEDICINA, FACULTAD DE FILOSOFÍA, FACULTAD DE CIENCIAS, ESCUELA DE ARQUITECTURA, EDIFICIO CAPITOL

FOTOGRAFÍAS EN COLOR

Con las fotografías en color se ha pretendido dar una visión actual de los edificios que hemos considerado más representativos en los que el lector puede comprobar las huellas del tiempo.



J. Carrasco y Encina: Edificio Simeón, 1916-1923



José M. Mendoza y Ussía: Casa Meneses, 1914-1915.



Leonardo Rucabado: Casa Allende, 1916-1920.



Antonio Palacios: Círculo de Bellas Artes, 1919-1926



Antonio Palacios: Círculo de Bellas Artes, 1919-1926



Ricardo Bastida: Banco de Bilbao, 1919-1922



Ricardo Bastida: Banco de Bilbao, 1919-1922



J. Yarnoz y A. Palacios: Hotel Avenida, 1925-1929



Antonio Palacios: Casa Matesanz, 1919-1923



Modesto López Otero: La Unión y el Fénix, 1928-1930



Modesto López Otero: La Unión y el Fénix, 1928-1930



Teodoro Anasagasti: Edificio Madrid-París, 1933-1934



A. Palacios: Edificio de la Comunidad de Madrid, 1933-1945



Pedro Muguruza: Palacio de la Prensa,
1924-1928



M. Galíndez y E. Arzadún: Banco de Comercio,
1930-1934



Secundino. Zuazo: Nuevos Ministerios, 1932-1936



Secundino. Zuazo: Nuevos Ministerios,
1932-1936



Manuel de Cárdenas: Dispensario de la Cruz Roja, 1924-1928



J. Espeliús y M. Muñoz Monasterio: Plaza de Toros Monumental, 1919-1930



J. Ferrero, J. J. Aracil y L. A. Muguero: Viaducto, 1932-1942



Luis Gutiérrez Soto: Cine Europa, 1928



Luis Gutiérrez Soto: Discoteca Paclá (Cine Barceló), 1930



R. Bergamín, L. Blanco Soler y L. E. Vivanco: -El Viso-, 1933-1954



R. Bergamín, L. Blanco Soler y L. F. Vivanco: «El Viso», 1933-1954



C. Arniches y M. Domínguez:
Residencia de señoritas, 1932-1933



S. Zuazo: Casa de las Flores,
1930-1932



E. Figueroa: Viviendas en la C/ José
Abascal, 1933-1935



G. Fernández Balbuena: Viviendas
en la C/ Miguel Ángel, 1925-1927



L. Gutiérrez Soto: Viviendas,
(fachada a Almagro), 1936-1941



L. Gutiérrez Soto: Viviendas, (fachada a
Zurbarán), 1936-1941



L. Lacasa y M. Sánchez Arcas: CSIC (Fundación Rockefeller), 1927-1930



C. Arniches y M. Domínguez: I. Ramiro de Maeztu (Pabellón de párvulos), 1933-1935



Manuel Sánchez Arcas: Hospital Clínico, 1928-1946



Manuel Sánchez Arcas: Hospital Clínico,
1928-1946



A. Aguirre y M. Garrigues: Facultad de Farmacia, 1928-1935



Miguel de los Santos: Facultad de Medicina, 1928-1943



Miguel de los Santos: Facultad de Medicina, 1928-1943



Agustín Aguirre: Facultad de Filosofía, 1931-1942



Agustín Aguirre: Facultad de Filosofía,
1931-1942



Agustín Aguirre: Facultad de Filosofía, 1931-1942



Miguel de los Santos: Facultad de Ciencias, 1928-1943



Pascual Bravo: Escuela de Arquitectura,
1932-1943.



Pascual Bravo: Escuela de Arquitectura,
1932-1943.



Martínez Feduchi y V. Eced: Edificio Capitol, 1931-1933

APENDICES

BIBLIOGRAFÍA

1. General: Libros y revistas.

- "A los arquitectos provinciales y municipales de España" *Arquitectura y Construcción*, I (1897).
- "Acta de la Sesión" *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, año II, nº 38.
- "Acta de la Sesión" *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, año X, nº 240, 30.12.1926.
- "Acta de la Sesión" *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, año XI, nº 241, 15.1.1927.
- "Acta de la Sesión" *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, año XI, nº 241, 15.1.1927. Véase también *Arquitectura*, Enero de 1927.
- "Acta de la Sesión" *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, año XI, nº 242, 30.1.1927.
- "Acta de la Sesión", *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, Año II nº 38.
- "Acta de la Sesión", *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, Año II, nº 33; también se recoge ese Acta en el nº 35, p.3 de este *Boletín*.
- "Acta de la Sesión", *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, Año II, nº 36.
- "Acta de la Sesión", *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, Año II, nº 37.
- "Acta de la Sesión", *Boletín del COAM*, año II nº 27 y 28, 1 y 15.11.1932; y año IV, nº 67, 1.7.1934. m
- "Acta de la Sesión", *Boletín del COAM*, año II, nº 10, 15.2.1932.
- "Acta de la Sesión", *Boletín del COAM*, año II, nº 15, 1.5.1932.
- "Acta de la Sesión", *Boletín del COAM*, año II, nº 17 y 18, 1 y 15.6.1932.
- "Acta de la Sesión", *Boletín del COAM*, año III, nº 37 y 38, 1 y 15.4.1933.
- "Conversación con García Mercadal", *Q*, nº 41, Enero de 1981.
- "El por qué de nuestro Boletín" *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, I (1917).
- "Nuestro propósito", *Resumen de Arquitectura* I (1891) p.1., nº 204-205, (1977).
- "Nuestro Saludo", *Arquitectura y Construcción*, I, (1897).
- "Palabras de la Junta de Gobierno de la Sociedad Central de Arquitectos". *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos* IX (1882).
- "Proyecto de edificio para el Casino de Madrid, presentado por el arquitecto Luis Sáinz de los Terreros", *La Construcción Moderna*, II (1904).
- AA.VV., "Casto Fernández Shaw", *Nueva Forma*, Madrid, octubre 1969.
- AA.VV., "Fernando García Mercadal", *Nueva Forma*, Madrid, octubre 1971.
- AA.VV., "GATEPAC 1 Y GATEPAC 2", nn.90 y 94 de *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, Julio-Agosto, 1972 y Enero-Febrero, 1973.
- AA.VV., "J.Ll.Sert", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona, septiembre-octubre 1972.
- AA.VV., "Jose Manuel Aizpúrua", *Nueva Forma*, Madrid, mayo 1969.
- AA.VV., "Martín Domínguez", *Nueva Forma*, Madrid, mayo 1971.
- AA.VV., "Secundino Zuazo", *Arquitectura*, Madrid, septiembre 1970.
- AA.VV., El expresionismo español, *Nueva Forma*, Madrid, julio-agosto, septiembre, noviembre, 1971.
- AA.VV., *La Ciudad Universitaria*, Tomos I y II, Ed COAM y Universidad Complutense, Madrid, 1988.
- AA.VV., *La obra de Luis Gutiérrez Soto*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1978
- AA.VV., *El Ultraismo y las artes plásticas*, catálogo de la exposición del mismo nombre a cargo de María Casanova, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, Valencia, 1996.

- AC, n. 4, Cuarto Trimestre, 1931.
- AIZPURUA AZQUETA, José Manuel, “¿Cuándo habrá Arquitectura?” *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de Marzo de 1930.
- ALBERTI Rafael, “Rostros de Moreno Villa” en, *José Moreno Villa (1887-1955)*, AA.VV, Madrid, Ministerio de Cultura y CSIC, 1987.
- ALONSO RODRIGUEZ, M. A. *La axonometría o el espejismo científico de la Realidad, práctica y regla como técnica descriptiva*. Tesis Doctoral inédita. ETSA Madrid, 1991.
- ALVAREZ Y BUQUET, Aníbal, “Exposición del sistema adoptado para la enseñanza de las teorías del arte arquitectónico”, *Boletín Español de Arquitectura*, I, (1846).
- ANASAGASTI, Teodoro de, “Acotaciones. Las Torres de Monterrey”, *La Construcción Moderna*, XVI (1918).
- “A uno de provincias. Arquitectura de pandereta”, *La Construcción Moderna*, XV (1917).
- “Acotaciones. Falso culto a lo viejo”, *La Construcción Moderna*, XVI (1918).
- “Acotaciones. La Exposición de París”, *La Construcción Moderna*, XXIII (1925).
- “Acotaciones. Otto Wagner”, *La Construcción Moderna* XVI (1918).
- “Arquitectura moderna. Notas de viaje”, *La Construcción Moderna*, XII (1914).
- “El Monumental Cinema. Memoria”, *La Construcción Moderna*, XXI, (1923).
- “IX Congreso Internacional de Arquitectos en Roma. Resumen de las sesiones”, *Arquitectura y Construcción*, XV (1911).
- “La arquitectura en Alemania”, *La Construcción Moderna*, XIV (1916).
- AREAN, Carlos Antonio, “Situación del arte español en 1927”, *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio 1967.
- AZORIN, “La novia de Cervantes”, *Los pueblos* (1905).
- *La generación del 98*, (1961).
- BALDELLOU, M. A., y otros, “La obra de Luis Gutiérrez Soto”, *Hogar y Arquitectura*, n. 92, Enero-Febrero 1971.
- BALDELLOU, M. A., y CAPITEL, A., *Arquitectura española del siglo XX*, Tomo 40, *Summa Artis*, Madrid, 1996.
- BASURTO, Nieves, *Leonardo Rubacado y la Arquitectura Montañesa*, Xarait, 1986.
- Bauhaus*, n° 3, Julio-Septiembre de 1929.
- BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili. Barcelona, 1974.
- BERGAMIN, Rafael, “Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Saw”, *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967.
- BOHIGAS, Oriol, “Homenaje al GATEPAC”, *Cuadernos de Arquitectura*, n. 40, 1969.
- *Arquitectura Española de la Segunda República*, Barcelona, Tusquets, 1970.
- *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista* (1973).
- BOIS, Y. A., “Metamorphosis of Axonometry”, en *Daidalos*, n.1, 1981.
- BOITO, Camilo, “Lo stile futuro dell’architettura italiana, en *Architettura del Medioevo in Italia*”, publicado en Milán en 1880 y recogido en *Casabella*, n. 208, 1955.
- BOJKO, S., “El Vchutemas: Originalidad y conexiones de una experiencia didáctica en la URSS, en AAVV, *Bauhaus*, Madrid, 1971.
- Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, n. 277, 15 de Junio de 1928.
- Boletín del COAM*, año IV, n° 62, 15.4.1934.
- Boletín del COAM*, año IV, n° 69, 1.8.1934.

- BONET CORREA, Antonio, "El edificio Rockefeller", *Arquitectura*, Marzo-Abril de 1983.
- "Estudio preliminar a las obras públicas en España, de Alzola", en El Ingeniero Pablo de Alzola y Minondo, o las obras públicas como política regeneracionista. Madrid. COICCP. y Ed Turner, 1979.
- *La Ciudad Universitaria I* Madrid, COAM y Universidad Complutense, 1988.
- BOSC, Ernesto, "Del arquitecto contemporáneo, de su educación e instrucción, y de sus obras", *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, IV (1877).
- BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Madrid, Ediciones Cátedra S. A., 1982.
- CABELLO Y ASO, Luis, "Marcha que el arquitecto debe seguir para alcanzar la debida consideración que merece su fin elevado en la Sociedad", *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, IV (1877).
- CABELLO Y LAPIEDRA, Luis María, "El arquitecto. Lo que es y lo que debe ser en la práctica de su carrera, en sus relaciones con la Administración pública y en sociedad. Su enseñanza, atribuciones y organización." *Resumen de Arquitectura VIII* (1898).
- "Urioste y el pabellón de España en París en 1900", *Resumen de Arquitectura*, 1899.
- "VIII Congreso Internacional de Arquitectos", *Arquitectura y Construcción XII* (1908).
- *La Casa española. Consideraciones acerca de una Arquitectura Nacional*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1917.
- CACHO VIU, Vicente, *La Institución Libre de Enseñanza, I. Orígenes y Etapa Universitaria (1860-1881)*, Madrid, RIALP, 1962.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "José Moreno Villa. Historiador y Crítico de Arte" en "*Jose Moreno Villa (1887-1955)*", AAVV, Madrid, Ministerio de Cultura y CSIC, 1987.
- CAMPO BAEZA, Alberto, *La Arquitectura Racionalista de Madrid*, Tesis Doctoral inédita. Abril de 1976.
- CAPITEL, Antón, "La construcción de la 'Colina de los Chopos'", *Arquitectura*, Marzo-Abril de 1983.
- *La Arquitectura de Luis Moya*, (1982).
- CASSON, Hugh, "On Architectural journalism" en *Concerning Architecture...*, John SUMMERSON, 1968.
- CERVERA VERA, Luis, "Torres Balbás y su aportación a la historiografía arquitectónica española", *Cuadernos de la Alhambra*, vol. 25, Granada, 1989.
- COLLINS, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna; Su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1970.
- CORTES, Juan Antonio, *Racionalismo Madrileño*, Madrid, COAM, 1992.
- Cuadernos de Arquitectura*, nº 52-53 (1963).
- CURTIS, William, *La Arquitectura Moderna*, Madrid, Hermann Blume, 1986.
- *Le Corbusier: Ideas y Formas*, Madrid, Hermann Blume, 1987.
- CHIAS NAVARRO, Pilar, *La ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización*, Madrid, Universidad Complutense, 1986.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la Arquitectura Occidental. El siglo XX. Las fases finales y España*, Madrid, Dossat, 1984.
- *Invariantes castizos de la Arquitectura Española*, Madrid, Dossat, 1981.
- DEXEL, Walter, *Das Bauhausstil-ein Mythos. Texte 1921-1965*, Walter Vitt, Starnberg, 1976.
- DIAZ-PLAJA, Guillermo, *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- DOMENECH I MONTANER, Luis, "En busca de una arquitectura nacional", *La Renaixença*, VIII, (1878).
- FERNANDEZ SHAW, Casto, "Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández Shaw". *Hogar y Arquitectura* nº. 70. Mayo-Junio de 1967.

- “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal” en *La Gaceta Literaria* n. 32, año II, 15 de Abril de 1928, tomado de *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967.
- FLORES, Carlos “1927: Primera arquitectura moderna en España”, *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967.
- *Arquitectura Española Contemporánea, I, 1880-1950*, Madrid, Aguilar, 1989.
- FLORES, Carlos, AMANN, Eduardo, *Guía de la arquitectura de Madrid*, Madrid, Artes Gráficas Ibarra, 1967.
- FRAMPTON, K., *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, 1993.
- FRECHILLA, Javier, “Veinte mil páginas de la revista *Arquitectura*”, *Arquitectura*, n. 251, Nov-Dic. 1984.
- FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, María Teresa, “Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces)”, *Historia de la arquitectura contemporánea española*, Tomo-I, Madrid, Kain Editorial, 1994.
- FULLAONDO, Juan Daniel, “Recopilación de proyectos y dibujos de Aizpúrua”, *Nueva Forma*, n.40, Madrid, Mayo de 1969.
- *Fernando García Mercadal*, Madrid, COAM., 1984.
- *La Arquitectura y el Urbanismo de la región y el entorno de Bilbao*, Tomos I y II, Madrid, Alfaguara, 1969.
- GARCIA DE LA CONCHA, Victor, “Introducción al estudio del surrealismo literario español”, en *El Surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982.
- GARCIA MERCADAL, Fernando, “Conversaciones con García Mercadal”, *Q*, Enero de 1981.
- “Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Saw”, *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967.
- “Origen y estado de la arquitectura moderna” en *La Construcción Moderna XXVI*, 1928.
- *Arquitecturas regionales españolas*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1984.
- *La casa popular en España (1930)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- Fernando, “Conferencias”, *La Construcción Moderna XXVI* (1928).
- GASCH, Sebastián, “Una Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas en San Sebastián”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de Octubre de 1930.
- GIMENEZ CABALLERO “Etapas Holandesas: La nueva Arquitectura y el nuevo error” en la *Gaceta Literaria*, en el nº 41, de 1928.
- “El Arquitecto Mercadal”, *La Gaceta Literaria*, núm. 32, Año II, 15 de Abril de 1928.
- GINER DE LOS RIOS, Bernardo, *Cincuenta años de Arquitectura Española II*, Madrid, Adir Editores, 1980.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, “La nueva Torre Eiffel”, *España*, Madrid, 12 y 19 de Agosto de 1922,
- *Pombo*, Madrid, Trieste, 1986.
- GONZALEZ AMEZQUETA, Adolfo, “Arquitectura neomodéjar madrileña de los siglos XIX y XX”, *Arquitectura*, XI (1969).
- GONZALEZ CARVAJAL, José, “Propaganda”, *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, XI (1884).
- GONZALEZ, Aníbal, RUCABADO, Leonardo, “Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional”, *Arte Español*, (1915).
- GRASSI, G., *La construcción lógica de la arquitectura*. Barcelona, 1973.
- GROPIUS, Walter, “Carta a Tomás Maldonado de 22 de Octubre de 1963”, en *Bauhaus*, AA.VV., Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971.
- HERNANDEZ DE LEON, Juan Miguel, “In Memoriam: Luis Blanco Soler”, *Arquitectos*, 88/1, Enero de 1988.
- HITCHCOCK, H.R. Jr., *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration*. Nueva York, 1929.
- HITCHCOCK, H.R. y JOHNSON, P., *El Estilo Internacional. Arquitectura desde 1922*. Murcia, Col OF. Aparejadores y Arq. Técnicos. 1981.

- ISAC, Angel, *Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos. (1846-1919)*, Granada, publicación de la Diputación provincial de Granada, 1987.
- JAFFE, H. L. C., "Introducción" en AAVV, *De Stijl, 1917-1931: Visiones de utopía*. Madrid, 1986.
- JENKINS, Frank, *Nineteenth-Century Architectural Periodicals*, en John Summerson (Ed.) *Concerning Architecture...* (1968).
- L'Architecture Vivante*, Otoño de 1927.
- L. "Arquitectura norteamericana", *Resumen de Arquitectura II* (1892).
- LACASA, Luis, "Cuestionario sobre arquitectura moderna" en *La Gaceta Literaria*, núm. 32, Año II, 15 de Abril de 1928.
- LAMPEREZ Y ROMEA, Vicente, "La arquitectura española contemporánea. Tradicionalismos y exotismos", *Arquitectura y Construcción*, XV, (1911).
- LASSUS, J.B.A., "Reacción de la Academia de Bellas Artes contra el arte gótico", *Boletín Español de Arquitectura*, I, (1846).
- LAZARO, Fernando y TUSON, Vicente, *Literatura Española*, Madrid, Anaya, 1981.
- LE CORBUSIER y JEANNERET, Pierre, *Ouvre complète*. Versión Castellana: *Le Corbusier 1910-1963*, Zurich-Barcelona, Artemis-G.Gili, 1971.
- LEFAIVRE, Liane y TZONIS, Alex, "El regionalismo crítico y la arquitectura española actual", *A&V*, 3. Madrid, 1985.
- LIPSTADT, Hélène, *Nascita della rivista di architettura: architetti, ingegneri e lo spazio del testo, 1800-1810*, en P. MORACHIELLO y G. TEYSSOT, *Le macchine imperfette*, 1980.
- LIPSTADT, Hélène, MENDELSON, Harvey et al., *Architectes et Ingenieur dans la presse: polémique, débats, conflit*, Paris, Comité de la Recherche du Développement en Architecture (CORDA), 1980.
- LOPEZ PIÑERO, José María, "Prólogo" al libro de PRICE, D.J.S., *Hacia una ciencia de la ciencia*, Barcelona, Ariel, 1973.
- LOTKA, A.J., "The Frequency Distribution of Scientific Productivity", *J. Washington Acad. Sciences*, 16, 317. (1926).
- MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata*, Barcelona, LosLibrosDeLa Frontera, 1975.
- MALDONADO, Tomás, "Otra vez la Bauhaus. Textos, cartas, respuestas, comentarios", en AAVV, *Bauhaus*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971.
- MARTINEZ GUTIERREZ, Manuel, "A nuestros lectores", *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos III* (1876).
- MARTORELL, Jerónimo, "La Arquitectura Moderna. I. La Estética. II. Las obras" *Arquitectura y Construcción*, XII (1908).
- MEYER, Hannes, *Hannes Meyer Architekt 1889-1954*, citado en "El nuevo mundo", *Arquitectura*, Agosto de 1991.
- MONDRIAN, P., *Plastic Art and Pure Art*, Nueva York, 1947.
- MONTANER, José María, "La búsqueda de una arquitectura nacional", *A&V (Monografías de Arquitectura y Vivienda)*, n. 3, Madrid, 1985.
- MONTES SERRANO, Carlos, *Teoría, crítica e historiografía de la arquitectura*, Eunsa, Pamplona, 1985.
- MORENO VILLA, José, "Cuestionario sometido a los escritores", *La Gaceta Literaria*, 15 de Abril de 1928, n. 32, Año II.
- *Vida en claro*. Madrid, 1976.
- MOYA, Luis, "D. José Moreno Vila. Director de la Revista 'Arquitectura' durante la época de la 'Generación del 27'", en AA.VV. *Jose Moreno Villa (1887-1955)*, Madrid, Ministerio de Cultura y CSIC, 1987.
- "La arquitectura madrileña en el primer tercio del siglo XX", *Atlántida*, n. 2, Madrid, 1990.

- “Memorias del arquitecto de la contrata”, *Arquitectura*, Mayo-Junio de 1982.
- MUÑOZ, María Teresa, “Viena, cinco años después. El Weissenhof Siedlung de 1927 y el Werkbund Siedlung de 1932”, *Arquitectura*, nn. 278-279, Mayo-Agosto de 1989.
- MUZIO, G., “Alcuni architetti d’oggi in Lombardia”, en *Dedalo*, 1931.
- NAVARRO, Eduardo, “Revista ARQUITECTURA, 1918-1936”, *Arquitectura*, nº 204-205, 1977.
- NAVASCUES, Pedro, “El problema del Eclecticismo en la Arquitectura española del siglo XIX”, *Ideas Estéticas*, 1971.
- “Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)”, *A&V*, n. 3, Madrid, 1985.
- *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Institutos de Estudios madrileños, 1973.
- NICOLINI, Renato, ACCASTO, Gianni y FRATICELLI, Vanna, “La Bauhaus en la arquitectura europea: De Stijl, Constructivismo, Bauhaus” en AAVV, *Bauhaus*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*.
- PALACIO, Alberto, “Reforma de la Sociedad Central de Arquitectos”, *Resumen de Arquitectura IX* (1899).
- PATETTA Luciano, *La polémica fra i Goticisti e i Classicisti dell’Académie de Beaux-Arts 1846-1847*, Milano, C.L.U.P., 1974.
- PEREZ DE AYALA, Juan, “Miscelánea Biográfica” en AA.VV., *Jose Moreno Villa (1887-1955)*, Madrid, Ministerio de Cultura Y CSIC, 1987.
- PEVSNER, N. *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires, Infinito, 1958.
- “Goethe y la arquitectura” en *Estudios sobre Arte, Arquitectura y Diseño*, Barcelona, G. Gili, 1983.
- *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Oxford, Glarendon Press, 1972.
- PITA ANRADE, José Manuel, “Prólogo” en ISAC, Angel, *Eclecticismo y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, revistas y congresos (1846-1919)*, Granada, Diputación provincial de Granada, 1987.
- PLATZ, G.A. *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlín 1927.
- Poesía*, nº18 y 19, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- POLANO, S., “De Stijl/Arquitectura=Nieuwe Beelding”, en AAVV, *De Stijl, 1917-1931: Visiones de utopía*. Madrid, 1986, p. 91.
- PRICE, D.J.S., *Hacia una ciencia de la ciencia*, Ariel. Barcelona, 1973.
- R.V. “Crónica” *Resumen de Arquitectura X* (1900).
- RAFOLS, José F., “Cuestionario sometido a los arquitectos” *La Gaceta Literaria*, op. cit.
- RAOUL-ROCHETTE, “Consideraciones sobre la cuestión de determinar si es conveniente construir iglesias de estilo gótico en el siglo XIX”, *Boletín Español de Arquitectura*, I, (1846).
- REDACCION, La, “El Cabaré ‘Casablanca’ del arquitecto D. Luis Gutiérrez Soto, 1933. Antología”, *Arquitectura*, Septiembre-Octubre de 1982.
- “El edificio Capitol en el centenario de su construcción”, *Arquitectura*, Mayo-Junio de 1982.
- RIBES, Demetrio, “La Tradición en arquitectura”, *Arquitectura y Construcción*, Anuario para 1919.
- “Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional. Trabajo leído por el arquitecto Demetrio Ribes”, *Arquitectura y Construcción*, Anuario para 1919.
- RODRIGUEZ RUIZ, D., “La Arquitectura del siglo XX” en *Historia del Arte*, Madrid 1993
- ROSSI, Aldo, *Casabella*, n. 246 (1960).
- ROTH, Alfred, *De Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, Stuttgart, 1927.
- RUCABADO, Leonardo y GONZALEZ, Aníbal, *Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional*, 1914.

- RUCABADO, Leonardo, "La Tradición en la Arquitectura (comentarios a la discusión de este concepto por el Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en San Sebastián, el año de 1915). A mi ilustre compañero y queridísimo amigo don Vicente Lampérez", *Arquitectura y Construcción* Anuario para 1918.
- RULL, Enrique, "Introducción" en UNAMUNO *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- RYKWERT, Joseph, *La casa de Adán en el paraíso*, Barcelona, G. Gili, 1975.
- S.C., "La Sociedad Central de Arquitectos", *Resumen de Arquitectura* VIII (1898).
- SAINZ DE LOS TERREROS, Luis, "El estilo moderno de Arquitectura en España", *La Construcción Moderna*, IV (1906).
- "Proyecto de edificio para el Casino de Madrid", *La Construcción Moderna*, II (1904).
- SALVADOR Y CARRERAS, Amós, "Don Leonardo Rucabado", *Arquitectura y Construcción*, (1918).
- "Los dos Ottos", *Arquitectura y Construcción*, XII (1908).
- SAMBRICIO, Carlos, "El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura", *Historia del Arte Hispánico*. Alhambra, Madrid, 1980.
- "Influencia en España", en *Arquitectura austriaca, 1860-1930. Dibujos de la Secesión Vienesa y su influencia en España* (1980).
- *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Murcia, 1983.
- SAMBRICIO, Carlos, y LACASA, Jorge, *Luis Lacasa, escritos 1922-1931*, Madrid, COAM, 1976.
- SAN ANTONIO GOMEZ, Carlos de, "El dibujo axonométrico de arquitectura en los arquitectos de la vanguardia española", *Actas del V Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Las Palmas, 1994.
- "Evolución de los dibujos y de las ilustraciones en la Revista 'Arquitectura'", *Actas del XIII Convegno Internazionale dei Docenti della Rappresentazione nelle Facoltà di Architettura e di Ingegneria: Diario di una Ricerca*, Genova, 1991.
- "José Moreno Villa y la Revista 'Arquitectura'", *Arquitectura*, n.º 270, Enero-Febrero de 1988.
- "La influencia de De Stijl y de las vanguardias literarias en los dibujos axonométricos de Mercadal", *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, n.º. 2, Valladolid, 1994.
- "La Revista 'Arquitectura': Análisis crítico del primer periodo. Una visión de la historia de la arquitectura española (1918-1936)", *Actas del IV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Valladolid, 1992.
- SANCHEZ ARCAS, Manuel, "Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal" en *La Gaceta Literaria* n. 32, año II, 15 de Abril de 1928, tomado de *Hogar y Arquitectura*, n. 70, Mayo-Junio de 1967.
- SANCHEZ VIDAL, Agustín en *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin.*, Barcelona, Planeta, 1988.
- SARTORIS, A. "La actualidad del Racionalismo" en AAVV, *Alberto Sartoris*, Madrid, 1987.
- SCHENK, H.G., *El espíritu de los románticos europeos*.
- SHORSKE, Carl E., *Viena Fin-de-Siècle. Política y Cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- SUAREZ, Enrique, *Índice de Autores y materias de la Revista Arquitectura (1918-1936)*, Madrid, COAM, 1975.
- TAFURI, Manfredo, *Arquitectura contemporánea*, (1978).
- TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Arquitectura contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1980.
- TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, t. II. Madrid 1974.
- TSVETAN, Todorov, *Goethe, Ecrits sur l'Art*. París, 1983.
- TUSON, Vicente, LAZARO, Fernando, (Ver Lázaro, Fernando) op. cit.
- UCHA DONATE, Rodolfo, *Cincuenta años de Arquitectura Española I, (1900-1950)*, Madrid, Adir Editores, 1980.

- UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y visiones españolas*. Madrid, 1975.
 — *En torno al Casticismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- VEGA Y MARCH, Manuel, “Regeneración artística”, *Arquitectura y Construcción* V, (1901).
- VERES D’OCON, E. “Generación del 27”, *GER*, Tomo 10, Madrid, Rialp.
- VILLAR MOVELLAN, Alberto, *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla 1900-1935*. Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979.
 — *Introducción a la Arquitectura Regionalista. El modelo andaluz*. Sevilla, Dep. Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, 1978.
- WATKIN, David, *The Rise of Architectural History*, London, The Architectural Press, 1983.
- WICK, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- XIRAU, J. “Manuel B. Cossío y la educación en España”, (1945)
- ZABALETA, Antonio de, “Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Academia. La Escuela gótica, y los eclécticos en Francia”, *El Renacimiento*, I (1847).
- ZUAZO, Secundino, “Entrevista con el arquitecto Zuazo”. *La Gaceta Literaria*, 15 de Abril de 1928, n.32, Año II.

2. Revista *Arquitectura* (1918-1936).

- AIZPURUA, J.M., LABAYEN, J., LAGARDE, E. y SANCHEZ ARCAS, M., “Anteproyecto de nuevo Hospital en San Sebastián”, Enero de 1934; p. 12.
- AIZPURUA, José Manuel y LABAYEN, Joaquín, “Real Club Náutico de San Sebastián”, Febrero de 1930; p. 43.
- AMANN, Emiliano, BASTERRA, “La Universidad comercial de Deusto”, Diciembre de 1927; p. 435.
- ANASAGASTI, Teodoro de, “Apropiación estética de la topografía”, Octubre de 1918; p. 174.
 — “El Arte Moderno y la Exposición Internacional de Arte Decorativo”, Mayo de 1924; p. 163.
 — “Juan de Herrera: ¡Reivindicemos su fama!, Junio de 1923; p. 168.
- ANGELINI, Luis, “Una orientación nueva de la arquitectura italiana”, Septiembre de 1919; p. 237.
- ARNICHES, Carlos, DOMINGUEZ, Martín, “Auditorium de la Residencia de Estudiantes”, Mayo de 1933; p. 141.
 — “Notas sobre el decorado de la Granja ‘El Henar’ y Bar del ‘Palace Hotel’”, Febrero de 1926; p. 45.
 — “Nuevo Pabellón en la Residencia de Señoritas”, Marzo de 1933; p. 33.
 — “Un Hotel, un Albergue, un Instituto”, Agosto de 1931; p. 256.
- BEHNE, Adolf; MEYER, Hannes, “La Escuela de la Asociación General de Obreros Alemanes en Bernau”, Agosto de 1928; p. 254.
- BEHRENDT CURT, Walter, “La victoria del nuevo estilo”, Junio, Agosto y Septiembre de 1928; p. 187, 270 y 295 respectivamente.
- BELLIDO, Luis, “Un nuevo matadero y mercado de ganados de Madrid”, Febrero de 1919; p. 43.
- BERGAMIN, Rafael, “Casa del Marqués de Villora en Madrid”, Septiembre de 1928; p. 282.
 — “Exposición de artes decorativas de París: Impresiones de un viaje” *A* n° 78, Octubre de 1925; p. 236.
 — “Los trabajos de extensión del municipio de Hilversum (Holanda)”, Enero de 1925; p. 18.
- BERGAMIN, Rafael, BLANCO SOLER, Luis, “Concurso para el Palacio Central de la Exposición de Barcelona”, Julio de 1925; p. 150.

- “El Concurso del ‘Teatre de la Ciutat’”, Mayo de 1923; p. 145.
- “Madrid. Concurso de la Compañía Arrendataria de Tabacos”, Diciembre de 1925; p. 312-317.
- “Residencia del Amo”, Mayo de 1931; p. 158.
- BLANCO SOLER, Luis, “Erich Mendelsohn”, Noviembre de 1924; p. 318.
- BRINKMAN, J.A., VAN DER VLUGT, L.C., “Fábricas Van Nelle en Rotterdam”, Marzo de 1932; p. 77.
- CARDENAS, Ignacio, “El edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España en Madrid”, Febrero de 1928; p. 42.
- CHURRUCA, Ricardo de, “Hotel Atlántico en Cádiz”, Julio de 1930; p. 208.
- COLAS HONTAN, Enrique, “Hacia la nueva estética. Las casas de hormigón colado”, Octubre de 1919; p. 287.
- DOESBURG, Theo van, “Espíritu fundamental de la arquitectura contemporánea”, Septiembre de 1930; p. 269-274.
- “La actividad de la arquitectura moderna holandesa”, Abril y Junio de 1927; Enero y Julio de 1928; p. 143, 213, 16 y 220 respectivamente.
- “Principios que resumen las ideas desarrolladas por el grupo ‘De Stijl’”, Febrero de 1926; p. 78-80.
- DOMENECH, Rafael, “Notas de Arte. Un Concurso de Arquitectura”, Agosto de 1919; p. 229.
- EL ESCRIBA DE PIE, “Con perdón de ustedes”, Febrero de 1926; p. 62.
- “Estatutos de la Asociación ‘Los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna’”, Diciembre de 1929; p. 436.
- FERNANDEZ BALBUENA, Gustavo, MUGURUZA OTAÑO, Pedro, “Concurso para el Ateneo Mercantil de Valencia”, Abril-Mayo de 1928; p. 69.
- FERNANDEZ BALBUENA, Gustavo, “El Concurso para el Palacio Central de la Exposición de Barcelona”, Julio de 1925; p. 149.
- “José Yarnoz Larrosa”, Febrero de 1925; p. 29.
- FERNANDEZ BALBUENA, Roberto, “Los rascacielos americanos”, Febrero de 1922; p. 41.
- FERNANDEZ QUINTANILLA, Eugenio., “Eugenio Fernández Quintanilla: Autocrítica”, Marzo de 1927; p. 99.
- FERNANDEZ SHAW, Casto, “Estación para el servicio de automóviles”, Agosto de 1927; p. 301.
- “Pantano del Carpio (Córdoba), Abril de 1930; p. 111.
- FREYSSINET, “Los hangares para dirigibles en el aeropuerto de Orly”, Diciembre de 1925; p. 317.
- GARCIA MERCADAL, Fernando, “Arquitectura Mediterránea”, Mayo de 1926; p. 192.
- “Comentarios”, Abril de 1924; p. 150.
- “Congreso preparatorio internacional de Arquitectura Moderna en el Castillo de La Sarraz, del 25 al 29 de Junio de 1928”, Agosto de 1928; p. 266.
- “Desde Viena: La nueva arquitectura”, *A*, Octubre de 1923; p. 335.
- “Horizontalismo o verticalismo”, *A*, Enero de 1927; p. 19.
- “Invitación a la 5 Werkbund Ausstellung de Stuttgart, 1927”, Mayo de 1927; p. 190.
- “IV Concurso Nacional de Arquitectura. Tema: Un Museo de Arte Moderno en Madrid”, Septiembre de 1933; p. 241.
- “La arquitectura moderna en Francia. André Lurçat”, Octubre de 1927; p. 359.
- “La Casa del Fauno (Pompeya)”, *A*, Marzo de 1926; p. 100.
- “La Exposición de la vivienda en Stuttgart”, Agosto de 1927; p. 295.
- “La nueva arquitectura en el País Vasco: Aizpúrua, Labayen y Vallejo”, Noviembre de 1928; p. 358.

- “La última obra de Poelzig: “Capitol””, Septiembre de 1926; p. 352.
- “Notas de un cuaderno de viaje. Munich”, *A*, Diciembre de 1920; p. 340.
- “Preparación del Segundo Congreso Internacional de Arquitectura Moderna”, Marzo de 1929; p. 108-111.
- “Rincón de Goya en Zaragoza”, *A*, Julio de 1928; p. 226.
- “Ruskin y la policromía de los edificios”, Junio de 1920; p. 163.
- GIEDION, Siegfried, “El arquitecto Marcel Breuer”, Marzo de 1932; p. 82.
- “Informe de la Comisión encargada de la preparación del Congreso de Bruselas (III CIAM, 1930)”, Junio de 1930; p. 186.
- GIRALT CASADESUS, R., “Arquitectura española contemporánea: El Concurso del Círculo Ecuestre de Barcelona”, Agosto de 1920; p. 228.
- GOMEZ MORENO, Manuel, “La civilización árabe y sus monumentos en España”, Noviembre de 1919; p. 305.
- GROPIUS, Walter, “¿Casa baja, casa mediana, casa alta?. Informe presentado al III CIAM, celebrado en Bruselas en noviembre de 1930”, Marzo de 1931; p. 75.
- “Arquitectura funcional”, Febrero de 1931; p. 51.
- GUIMON, Pedro, “El alma vasca en su arquitectura”, Mayo de 1924; p. 166.
- GUTIERREZ SOTO, Luis, “Casa de vecindad en la Calle Espronceda”, Febrero de 1934; p. 63.
- “Casablanca, Dancing-salón de té”, Julio de 1933; p. 190.
- “El Cine del Callao”, Febrero de 1927; p. 56.
- “Nuevo Bar en la Gran Vía”, Octubre de 1931; p. 351.
- “Reforma en el hotel particular de D. Juan March”, Noviembre de 1935; p. 306.
- KISCH, LOCWITSCH, NEUZIL, “Ideas al Proyecto “El mejor Berlín”, presentado en la Exposición de Urbanización y Construcción celebrado en Berlín el año corriente”, Octubre de 1931; p. 342.
- L.L. “Nota sobre Die Neue Wohnung (la nueva vivienda)”, Enero de 1926; p. 32.
- LACASA, Luis, “Arquitectura impopular”, Enero de 1930; p. 9.
- “El ‘camouflage’ en la arquitectura”, Mayo de 1922; p. 196.
- LACASA, Luis, “Europa y América: Bajo y sobre el racionalismo de la arquitectura”, Enero de 1929; p. 31.
- “La vivienda higiénica en la ciudad”, Julio de 1931; p. 219.
- “Un interior expresionista”, Mayo de 1924; p. 174.
- “Un libro alemán sobre casas baratas”, Agosto de 1924; p. 231.
- LACASA, Luis; SANCHEZ ARCAS, Manuel; “Proyecto de Hospital Provincial para Logroño”, Marzo de 1930; p. 67.
- LACASA, Luis; SANCHEZ ARCAS, Manuel; SOLANA, Francisco; “Nuevo Hospital Provincial en Toledo”, Julio de 1931; p. 226.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, “Leonardo Rucabado”, Diciembre de 1918; p. 217.
- LE CORBUSIER, “Cinco puntos sobre una nueva arquitectura”, Marzo de 1928; p. 78-85.
- LINDER Paul, “El nuevo Bauhaus en Dessau”, Marzo de 1927; p. 110.
- “Acerca de la plástica en arquitectura. Obras de Georg Kolbe”, Marzo de 1933; p. 80.
- “Arquitectos, pensad y construid con sentido social”, Enero de 1929; p. 12
- “La Exposición berlinesa de la construcción, 1931”, Septiembre de 1931; p. 287.
- “La Exposición “Werkbund Ausstellung” en Stuttgart”, Noviembre de 1927; p. 383.
- “Tres ensayos sobre la nueva arquitectura alemana”, Enero y Junio de 1926; pp. 20 y 235 respectivamente.

- “Walter Gropius”, Agosto de 1930; p. 245.
- “La construcción de rascacielos en Alemania”, Noviembre de 1924; p. 310
- LOPEZ DELGADO, Felipe, “Teatro Fígaro”, Febrero de 1932; p. 56.
- LOPEZ OTERO, Modesto, “El nuevo edificio de la compañía de seguros ‘La Unión y el Fénix Español’”, Diciembre de 1933; p. 326.
- LURÇAT, André, “La arquitectura en Francia”, Marzo de 1929; p. 99.
- MALLET-STEVENS, Robert, “Las razones de la arquitectura Moderna”, *A*, Diciembre de 1926; p. 470.
- MORA BISSIERE, en “Encuesta sobre los actuales problemas arquitectónicos”, Julio de 1918; p. 30.
- MORENO VILLA, José “Buitrago: Un hospital y una iglesia del siglo XV”, n.100, Agosto de 1927; p. 279.
- “Algo sobre su arquitectura”, Enero de 1932; p. 19.
- “Dos palabras a lo anterior”, Septiembre de 1928; p. 288.
- “La pequeña vivienda en la Exposición ‘Heim und Technik’, de Munich 1928”, Diciembre de 1928; p. 394.
- “Sobre arquitectura popular”, Junio de 1931; p. 187.
- MORENO VILLA, José, ZUAZO UGALDE, Secundino, “El arquitecto Zuazo Ugalde”, Febrero de 1927; p. 67.
- NELKEN, Margarita, “Nuestra Arquitectura”, Agosto de 1919; p. 230.
- ORTIZ DE LA TORRE, Elías, “El estilo montañés”, Diciembre de 1926; p. 451.
- PERRET, A. “Los arquitectos A. y G. Perret”, Octubre de 1926; p. 349.
- R., “La estación para autos del Sr. Fernández Shaw”, Septiembre de 1927; p. 319.
- R.B., “Eso no es Arquitectura”, Julio de 1924; p. 208.
- RAMOS GIL, Luis, “Arquitectura Española Contemporánea (Sobre Leopoldo Torres Balbás)”, Diciembre de 1920; p. 351.
- REDACCION, La “Concurso de proyectos para el Hospital Provincial de Toledo, Octubre de 1926; p. 381.
- “Editorial”, n.º 144, Abril 1931; p. 114.
- “Exposición de arquitectos jóvenes catalanes en las Galerías Dalmau (Barcelona)”, Julio de 1929; p. 277.
- La torre de la ermita de S. Martín de Avila, Septiembre de 1929; p. 315.
- “Concurso de anteproyectos para el Instituto de Física y Química de la Fundación Rockefeller”, Enero de 1928; p. 8.
- “Concurso de proyectos para un Hipódromo en Madrid. Acta del Juicio del Jurado”, Junio de 1935; p. 125.
- “Concurso para el Palacio de la Sociedad de Naciones”, Agosto de 1927; p. 289.
- “Theo van Doesburg”, Abril de 1931; p. 145.
- *Palabras iniciales*, Mayo 1918; p. 1.
- “Concurso internacional para el Palacio de los Soviets en Moscú”, Marzo de 1932; p. 95.
- “Introducción al artículo de Hans Schmidt: Discusión por Rusia con motivo del Palacio para los Soviets”, Noviembre-Diciembre de 1932; p. 362.
- ROMANO Andrea (Seudónimo de FERNANDEZ BALBUENA, Gustavo), “Divagaciones sobre arquitectura”, Enero de 1919; p. 19.
- SANCHEZ ARCAS, Manuel, “La Central Médica de Nueva York”, Abril de 1929; p. 141.
- “Notas de un viaje por Holanda”, Marzo de 1926; p. 107.
- SCHMIDT, Hans, “La Unión Soviética y la Construcción Moderna”, Noviembre-Diciembre de 1932; p. 362.
- SERT, José Luis, TORRES CLAVE, J. “Proyecto de hotel en la playa”, Octubre de 1928; p. 318.

- T., "Los Trabajos del pensionado Sr. Fernández Balbuena", Enero de 1922; p. 27.
- TORRES BALBAS, Leopoldo, "Arquitectura Española Contemporánea", Noviembre de 1924; p. 314.
- "Arquitectura Española Contemporánea. La última obra de Rucabado", Mayo de 1920; p. 132.
- "Arquitectura Española Contemporánea: Proyecto de Instituto para Salamanca", Julio de 1920; p. 186.
- "Concurso de Proyectos para el Círculo de Bellas Artes", Agosto de 1919; p. 225.
- "De como desaparecen los antiguos palacios de la nobleza", Abril de 1923; p. 105.
- "De como evoluciona una teoría de la Historia de la Construcción", Agosto de 1920; p. 205.
- "El Concurso de Proyectos de la Sociedad Central", Abril de 1919; p. 103.
- "El nuevo puente de Toledo", *A*, Julio de 1925; p. 153.
- "El Proyecto de Reforma Interior, en Madrid del Sr. Oriol", n°30, Octubre de 1920; p. 284.
- "El resurgir del Barroco y la última obra del Arquitecto Yarnoz", Febrero de 1920; p. 57.
- "El Tradicionalismo en la Arquitectura Española", Octubre de 1918; p. 176.
- "La arquitectura moderna en la Sierra de Guadarrama: Una obra de Zuazo en El Escorial", Marzo de 1920; p. 78.
- "La casa de D. Carlos Gato, en la calle Zurbarán de Madrid", Septiembre de 1919; p. 252.
- "La Enseñanza de la Historia de la Arquitectura", Febrero de 1923; p. 36.
- "La moderna arquitectura española en Norteamérica", Diciembre de 1922; p. 475.
- "Las nuevas formas de Arquitectura", Junio de 1919; p. 145.
- "Lo que representa el Escorial en nuestra historia arquitectónica", Junio de 1923; p. 215.
- "Mientras labran los sillares", Junio de 1918; p. 31.
- "Rincones inéditos de antigua arquitectura española", Septiembre de 1919; p. 249.
- "Tras de una nueva Arquitectura", Agosto de 1923; p. 263.
- "Utopías y divagaciones", Abril de 1920; p. 104.
- TUDELA DE LA ORDEN, José, "El arte en el hogar", Abril de 1920; p. 93.
- ULARGUI, Saturnino, "Concurso de Anteproyectos para la Universidad de la Laguna", Septiembre de 1930; p. 275.
- YARNOZ LARROSA, José, "El casino de artistas e industriales de Toledo", Noviembre de 1923; p. 355.
- "La Arquitectura en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas", Octubre de 1925; p. 225.
- "La vidriera artística y sus últimas manifestaciones en la Exposición Internacional de Artes Decorativas", Diciembre de 1925; p. 297.
- ZUAZO, Secundino, "Casa de las Flores. Bloque de viviendas en Madrid", Enero de 1933; p. 11.
- "El Palacio de la Música", Diciembre de 1926; p. 462.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fotografías en blanco y negro

K. F. Schinkel: Iglesia Friedrich-Werder, 1828	25
Viollet le Duc: Modelo de iglesia gótica	26
Antonio de Zabaleta, 1854-1855	31
Marqués de Cubas: Proyecto para la Catedral de la Almudena en Madrid, 1885	32
Universidad de Alcalá de Henares	35
Palacio de Monterrey en Salamanca, según A. N. Puentice	36
J. Grasés Riera: Palacio de la Equitativa, 1882-1891	38
L. Esteve y J. López Sallaberry: Casino de Madrid, 1905-1910	38
E. Rodríguez Ayuso y L. Álvarez Capra: Antigua Plaza de Toros de Madrid (desaparecida), 1874	43
J. Urioste: Pabellón de España en la Exposición Universal de París en 1900	44
Vicente Lampérez, 1920-1923	48
Leonardo Rucabado	50
A. Palacios y J. Otamendi: Banco Central, 1910-1918	58
Portada de <i>Arquitectura y Construcción</i>	70
Portada de <i>La Construcción Moderna</i>	71
Portadas de <i>Arquitectura</i>	74
Leopoldo Torres Balbás	77
José Moreno Villa: Autorretrato, 1927	81
Residencia de estudiantes de los Altos del Hipódromo	82
Moreno Villa con Dalí, Buñuel, García Lorca y Rubio Sacristán en la Residencia de estudiantes	82
F. García Mercadal con Le Corbusier en El Escorial, 1928	83
T. van Doesburg en El Escorial	83
Ricardo Velázquez Bosco, 1900	89
La «peña malagueña», 1908 (de izqda. a dcha. Moreno Villa, F. de Orueta, M. García Morente, R. de Orueta, A. y G. Jiménez Fraud)	90
J. Moreno Villa: Dibujo de la entrada a la Residencia de Estudiantes, 1926	92
Carlos Gato Soldevilla: Casa de la calle Zurbarán	120
Leonardo Rucabado: Casa Allende, 1916-1923	122
Pascual Bravo: Casa de campo aragonesa, 1919	133
Luis Blanco Soler: Casa de campo, 1919	133
Valentín Lavín: Casa de campo en la costa cantábrica, 1919	133
S. Zuazo y E. Fernández Quintanilla: Concurso para el Círculo de Bellas Artes, 1919	134
F. J. y L. Ferrero: Concurso para el Círculo de Bellas Artes, 1919	135
José Yarnoz: Casa de la calle de Alcalá, 1920	136, 137
L. Rucabado: Anteproyecto de casa-palacio en Bilbao	141
L. Rucabado: Anteproyecto de casa de campo en Castro Urdiales, 1919	142
Hernández Briz y Saiz Martínez: Concurso para el Círculo de Bellas Artes, 1919	148
Antonio Palacios: Círculo de Bellas Artes, 1919-1926	149
José Yarnoz: Edificio en la Gran Vía, 1925	157
Juan Moya: Casa del cura de la Iglesia de San José, 1910-1912	160, 161
E. Fernández Quintanilla: Proyecto de Hotel Escuela de niños, 1924	186
Le Corbusier: Pabellón de l'Esprit Nouveau de la Exposición de París de 1925	245
K. Melnikov: Pabellón de Rusia de la Exposición de París de 1925	245

Ignacio de Cárdenas: Edificio de la Compañía Telefónica, 1925-1929	257
Vista del tercer tramo de la Gran Vía en construcción, 1929	258
Manuel Muñoz Monasterio: Nueva Plaza de Toros de Madrid (las Ventas), 1919-1930	259
Modesto López Otero: Edificio de la Unión y el Fénix, 1928-1930	264
Secundino Zuazo: Palacio de la Música, 1924-1928	271
Secundino Zuazo: Casa de las Flores, 1930-1932	272
Gustavo Fernández Balbuena: Edificio de oficinas de SEFA, 1928	281
Gustavo Fernández Balbuena: Casa de la calle de Miguel Angel, 1925-1927	281
Le Corbusier: Proyecto para el Concurso de la Sociedad de Naciones, 1927	301
B. M. Iofan: Maqueta para el Palacio de los Soviets en Moscú, 1931	304
Le Corbusier: Casa de la Weissenhofsiedlung, 1927	316
B. Taut: Britz Siedlung, 1928	328
M. Breuer: Muebles	336
G. Rietveld: Casa Schroeder, 1924	347
J. A. Brinkman y L. C. van der Vlug: Fábrica van Nelle, 1927	349
W. Gropius: Ilustraciones de su conferencia en Madrid, 1930	355
T. van Doesburg y C. van Eesteren: Maison Particulière, 1923 (Rijksdienst Beeldende Kunst) .	371
El Lissitzky: Proun 99, 1924 (Yale University)	371
F. García Mercadal: Estudios sobre la Casa Mediterránea, 1926	386
F. García Mercadal: Proyecto de Club Náutico, 1925	387
Fernando García Mercadal: El Rincón de Goya, Zaragoza, 1927	388, 391
T. van Doesburg y C. van Eesteren: Maison Particulière, estudio espacial, 1923	390
T. van Doesburg y C.: Composición en colores primarios, 1923	390
Fernando García Mercadal: Villa Amparo, axonométrica, 1927	391
<i>Calígrama</i> de Apollinaire (original y traducción de Agustí Bartra)	391
<i>Girándula</i> de Guillermo de Torre, 1923	391
Fernando García Mercadal: Concurso para un Museo de Arte Moderno en Madrid, 1933	394
J. M. Aizpurúa: Club Náutico en San Sebastián, 1929-1930	405
Felipe López Delgado: Cine Fígaro, 1930-1932	407
J. M. Aizpurúa y L. Lagarde: Proyecto de Hogar-Escuela de huérfanos de Correos en la Ciudad Universitaria, 1935	408
F. Javier Ferrero: Mercado de frutas y verduras, 1932-1935	410
F. Javier Ferrero: Mercado de pescados, 1936	411
P. Behrens: Central de la fábrica de turbinas AEG, Berlín, 1909	422
H. Tessenow: Casas unifamiliares, Hohensalza, 1920	423
P. Behrens: Casa Cuno, Hagen, 1908-1910	424
L. Lacasa y M. Sánchez Arcas: Fundación Rockefeller, 1927-1930	448
W. Thornton, C. Bulfinch y otros: Primer Capitolio de Washington, terminado en 1827	451
R. Adam: Osterley Park, Middlesex, 1775	451
Rogers, J. G.: Medical Center, plantas, New York	454
L. Lacasa y M. Sánchez Arcas: Hospital Clínico, planta, 1928	454
L. Lacasa y M. Sánchez Arcas: Hospital Provincial de Logroño, 1930	455
L. Blanco Soler y R. Bergamín: Colonia Parque-Residencia, vivienda, 1931-1933	456
Rafael Bergamín: Colonia de El Viso, grupo de viviendas, 1933-1936	456
Rafael Bergamín: Casa del Barco (o de M ^{ra} del Mar Vega) en El Viso, 1933-1936	457
Rafael Bergamín: Casa del Marqués de Villora, 1928-1929	459, 460
L. Blanco Soler y R. Bergamín: Fundación del Amo, 1929	460, 461
L. Blanco Soler y R. Bergamín: Hotel Gaylord's, 1931	461
C. Arniches y M. Domínguez: Granja El Henar, 1926	463
C. Arniches y M. Domínguez: Pabellón de Bachillerato del Instituto Escuela,	466
C. Arniches y M. Domínguez: Pabellón de Párvulos del Instituto Escuela, 1933-1935	467, 468
C. Arniches y M. Domínguez: Auditorio de la Residencia de Estudiantes, 1932-1933	469

C. Arniches, M. Domínguez y E. Torroja: Dibujo perspectivo de la Tribuna del Hipódromo de la Zarzuela, 1935	471
C. Arniches y M. Domínguez: Residencia de señoritas, 1932-1933	472
Eduardo Torroja: Viaducto de Cantarranas	473
Eduardo Torroja: Viaducto desaparecido	473
Manuel. Sánchez Arcas: Central Térmica de la Ciudad Universitaria, 1932-1935	474
Luis Lacas: Residencias de Estudiantes de la Ciudad Universitaria, 1932-1936	474
Vista general del grupo médico, 1928-1936	475
Perspectiva ideal de la Ciudad Universitaria	476
Agustín Aguirre: Facultad de Farmacia, 1928-1935	476
Manuel. Sánchez Arcas: Pabellón de Gobierno, 1931	479
Miguel de los Santos: Facultad de Ciencias, 1928-1936	480
Pascual Bravo: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1932-1936	477, 481
W. Gropius: Edificio de la Bauhaus, planta, 1925-1926	481
Agustín Aguirre: Facultad de Filosofía y Letras, 1931-1933	482, 483
Axonométrica de las Facultades de Letras de la Ciudad Universitaria	484
Axonométrica de la Facultad de Odontología de la Ciudad Universitaria	484
A. Arndt: Bauhaus Master houses	485
W. Gropius: Urbanización Törten, Dessau, 1926-1928	485
Casto Fernández Shaw: Estación de Petróleos Porto Pi, 1927	498
Luis Gutiérrez Soto: Viviendas en la calle de Espronceda, 1930-1933	502
Luis Gutiérrez Soto: Cine Barceló, 1930	502
Luis Gutiérrez Soto: Cine Callao, 1926-1927	503
Luis Gutiérrez Soto: Piscina de la Isla, 1931	503
Luis Gutiérrez Soto: Bar Chicote, 1931	504
Luis Gutiérrez Soto: Casablanca, 1933	505
V. Eced y L. Martínez Feduchi: Edificio Carrión, 1931-1933	507, 508

Fotografías en color

J. Carrasco y Encina: Edificio Simeón, 1916-1923	515
José M. Mendoza y Ussia: Casa Meneses, 1914-1915:	516
Leonardo Rucabado: Casa Allende, 1916-1920	517
Antonio Palacios: Círculo de Bellas Artes, 1919-1926	518, 519
Ricardo Bastida: Banco de Bilbao, 1919-1922	520, 521
J. Yarnoz y A. Palacios: Hotel Avenida, 1925-1929	522
Antonio Palacios: Casa Matesanz, 1919-1923	523
Modesto. López Otero: La Unión y el Fénix, 1928-1930	524, 525
Teodoro Anasagasti: Edificio Madrid-París, 1933-1934	526
A. Palacios: Edificio de la Comunidad de Madrid, 1933-1945	527
Pedro Muguruza: Palacio de la Prensa, 1924-1928	528
M. Galíndez y F. Arzadún: Banco de Comercio, 1930-1934	528
Secundino. Zuazo: Nuevos Ministerios, 1932-1936	529
Manuel. de Cárdenas: Dispensario de la Cruz Roja, 1924-1928	530
J. Espeliús y M. Muñoz Monasterio: Plaza de Toros Monumental, 1919-1930	530
F. J. Ferrero, J. J. Aracil y L. A. Muguiro: Viaducto, 1932-1942	531
Luis Gutiérrez Soto: Cine Europa, 1928	532
Luis Gutiérrez Soto: Discoteca Pachá (Cine Barceló), 1930	533
R. Bergamín, L. Blanco Soler y L. F. Vivanco: «El Viso», 1933-1954	534, 535
C. Arniches y M. Domínguez: Residencia de señoritas, 1932-1933	536

S. Zuazo: Casa de las Flores, 1930-1932	536
E. Figueroa: Viviendas en la C/ José Abascal, 1933-1935	536
G. Fernández Balbuena: Viviendas en la C/ Miguel Angel, 1925-1927	536
L Gutiérrez Soto: Viviendas, (fachada a Almagro), 1936-1941	537
L Gutiérrez Soto: Viviendas, (fachada a Zurbarán), 1936-1941	537
L. Lacasa y M. Sánchez Arcas: CSIC (Fundación Rockefeller), 1927-1930	538
C. Arniches y M. Domínguez: I. Ramiro de Maeztu (Pabellón de párvulos), 1933-1935	538
Manuel Sánchez Arcas: Hospital Clínico, 1928-1946	539
A. Aguirre y M. Garrigues: Facultad de Farmacia, 1928-1935	540
Miguel de los Santos: Facultad de Medicina, 1928-1943	540, 541
Agustín Aguirre: Facultad de Filosofía, 1931-1942	542, 543
Miguel de los Santos: Facultad de Ciencias, 1928-1943	544
Pascual Bravo: Escuela de Arquitectura, 1932-1943, fachada principal	545
Martínez Feduchi y V. Eced: Edificio Capitol, 1931-1933	546

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- AALTO, Alvar: 337, 481.
ACCASTO, Gianni: 341, 363n, 554.
ADAM, R.: 451.
ADAMS, Thomas: 501.
ADSUARA, J.: 255, 420.
AGAPITO Y REVILLA, Juan: 70.
AGUADO, Gabriel J.: 72.
AGUADO, Miguel: 48.
AGUILAR, Floristan: 491.
AGUIRRE, Agustín: 260, 354, 448, 474, 476, 477, 482, 483, 486n, 495n, 540, 542, 543.
AGUIRREBENGOA, D.: 491n.
AHREND: 305.
AIZPURUA, José Manuel: 311, 360n, 374, 380, 381, 382, 387, 398, 403, 404, 405, 407, 408, 414n, 415n, 416n, 417n, 418n, 420, 421, 452, 455, 486n, 491n, 506, 549, 556, 550, 552, 557.
ALBENIZ, Isaac: 63n.
ALBERTI, Rafael: 83, 101n, 428, 429, 464, 488n, 550.
ALCANTARA, Francisco: 47.
ALDAMA, Ignacio: 88.
ALDAZ, Luis: 409, 418n.
ALFONSO XIII: 472.
ALOMAR: 420.
ALONSO RODRIGUEZ, Miguel: 495n, 550.
ALONSO, Dámaso: 429, 430, 465.
ALTOLAGUIRRE, Manuel: 488n.
ALVAREZ CAPRA, Lorenzo: 30, 42, 43.
ALVAREZ Y AMOROSO, Manuel Anibal: 416n
ALVAREZ Y BUQUET, Aníbal: 40, 41, 45, 46, 48, 63n, 260, 261, 486n, 550.
ALZAMORA, Cristobal: 416n.
ALZOLA Y MINONDO, Pablo de: 551.
ALLENDE, Tomás: 122.
AMADOR DE LOS RIOS, José: 30, 41, 452, 48, 138.
AMANN, Emiliano: 284n, 406, 552, 556.
AMO, Gregorio del: 463.
ANASAGASTI, Teodoro de: 45, 48, 57, 58, 60, 64n, 65n, 66n, 70, 72, 73, 75, 77, 80, 86, 100n, 137, 140, 167n, 171, 172, 175, 193, 194, 195, 196, 209n, 211n, 215, 227, 233, 242, 243, 251n, 279, 297, 420, 423, 526, 550, 556.
ANGELINI, Luis: 80, 215, 216, 217, 218, 248n, 556.
ANIBAL ALVAREZ, Ramón: 406, 416n.
APOLLINAIRE, Guillermo: 375, 376, 391, 392, 413n.
ARACIL, José Juan: 409, 418n, 531.
ARAGON, Louis: 7.
ARCOLA, F.: 491n.
AREAN, Carlos Antonio: 428, 488n, 550.
ARMENGOU, Pedro: 416n, 486n.
ARNAL ROJAS, José: 452.
ARNDT, A.: 485.
ARNICHES, Carlos: 80, 91, 349, 403, 462-472, 486n, 493n, 536, 538, 556.
ARP, Hans: 347.
ARRANZ: 255, 420.
ARRATE, Juan: 309, 416n, 486n.
ARRUE, Alberto: 255, 420.
ARTARIA, Paul: 360n.
ARZADUM, Fernando: 261, 528.
ASPLUND, Eric: 466.
AZANA, Manuel: 487n, 488n.
AZORIN, José (Martínez Ruiz): 33, 34, 36, 37, 62n, 127, 129, 134, 138, 139, 146, 167n, 550.
BADOVICI, Jean: 291.
BALAGUER, Víctor: 63n.
BALDELLOU, Miguel Angel: 550.
BALZAC, Honoré: 307.
BAQUERO I BRIZ, Manuel: 19.
BAROJA, Pío: 33.
BARR, Alfred H.: 300.
BARRES, M.: 137.
BARROSO, J: 416n, 486n.
BARRY, C.: 24, 25.
BASTERRA, Diego: 284n, 556.
BASTIDA, Ricardo: 520, 521.
BASURTO, Nieves: 63n, 64n, 123, 126, 143, 165n, 167n, 550.
BAYER, Herbert: 321.
BECQUER, Gustavo Adolfo: 431.
BEHNE, Adolf: 295, 334, 335, 363n, 556.
BEHRENDT, Walter C.: 291, 329, 330, 331, 332, 333, 337, 362n, 363n, 556.
BEHRENS, Peter: 56, 86, 227, 228, 229, 231, 232, 246, 319, 320, 369, 372, 378, 421, 422, 424, 451, 463, 464, 497.
BELLIDO, Luis: 48, 94, 207, 213n, 556.
BENAVENT, Pedro: 14.
BENEVOLO, Leonardo: 23, 29, 61n, 210n, 217, 248n, 249n, 250n, 289, 328, 359n, 360n, 361n, 362n, 364n, 550.
BERG: 227, 304.
BERGAMIN, Rafael: 80, 85, 102n, 133, 159, 169n, 215, 227, 240, 241, 242, 245, 246, 247, 249n, 251n, 252n, 283, 294, 295, 372, 388, 399, 414n, 417n, 419, 430, 432, 456-464, 486n, 488n, 491n, 492n, 502, 510n, 534, 535, 550, 551, 552, 556.

- BERGSON, H.: 364n.
 BERLAGE, Hendrik Petrus: 29, 242, 301, 342, 343, 360n.
 BERRUGUETE, Alonso de: 436.
 BERTAUX, Emilio: 137.
 BESTEIRO, Julián: 94.
 BLAAUW: 343.
 BLANCO SOLER, Luis: 80, 87, 88, 91, 103n, 133, 215, 227, 228, 235, 236, 249n, 250n, 372, 456, 457, 460, 461, 462, 463, 464, 486n, 487n, 491n, 492n, 534, 535, 552, 556, 557.
 BLASCO IBAÑEZ, Vicente: 63n.
 BLAY, Miguel: 47.
 BLEIN, Gaspar: 88, 261.
 BOHIGAS, Oriol: 12, 45, 63n, 65n, 77, 86, 93, 96, 101n, 102n, 103n, 249n, 388, 402, 414n, 415n, 417n, 455, 466, 491n, 492n, 493n, 498, 500, 510n, 550.
 BÖHM, Dominicus: 310.
 BOIS, Y.A.: 370, 412n, 550.
 BOITO, Camilo: 29, 54, 65n, 550.
 BOJKO, S.: 412n, 550.
 BONATZ, Paul: 372, 421, 422, 426, 464, 503.
 BONET CORREA, Antonio: 286n, 311, 400, 445, 450, 481, 489n, 490n, 491n, 495n, 551.
 BORES, F.: 416n.
 BOROBIO, Regino: 416n, 486n.
 BOSCH, Ernesto: 551.
 BOTELLA, Antonio: 88.
 BOURGEOIS, Víctor: 298, 305, 311, 360n, 400, 417n.
 BOWMAN: 300.
 BRAVO, Pascual: 133, 244, 474, 477, 481, 482, 495n, 545.
 BREUER, Marcel: 86, 228, 311, 321, 336, 337, 363n, 400, 509, 558.
 BRIHUEGA, Jaime: 415n, 417n, 420, 421, 486n, 487n, 488n, 551.
 BRINKMAN, Johannes Andreas: 326, 348, 349, 364n, 557.
 BULFINCH, C.: 451.
 BUNZ, Otto: 369.
 BUÑUEL, Luis: 82, 84, 85, 91, 103n, 488n, 555.
 BURNET, J.: 301.
 BUSTAMANTE, Severino: 491n.
 CABANAS: 416n.
 CABELLO Y ASO, Luis: 198, 212n, 551.
 CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M.: 45, 49, 55, 63n, 64n, 65n, 70, 71, 72, 100n, 107, 109, 113, 551.
 CACHO VIU, Vicente: 62n, 103n, 164n, 551.
 CALVO DE AZCOITIA, Víctor: 406, 416n, 486n.
 CALVO SERRALLER, Francisco: 102n, 551.
 CAMPO BAEZA, Alberto: 103n, 249n, 481, 490n, 491n, 492n, 494n, 495n, 551.
 CANO LASSO, Julio: 504, 511n.
 CANSINOS ASSENS, Rafael: 372.
 CANTOS, Nicolas: 491n.
 CAPITEL, Antón: 61n, 449, 463, 468, 469, 470, 471, 490n, 492n, 493n, 550, 551.
 CAPUZ: 255, 420.
 CARDENAS, Ignacio de: 88, 284n, 557.
 CARDENAS, Manuel de: 256, 257, 258, 259, 506, 530.
 CARLOS III: 480.
 CARLOS V, Emperador: 269.
 CARRASCO Y ENCINA, J.: 515.
 CASANOVA, Marfá: 549.
 CASARES: 491n.
 CASSON, Hugh: 100n, 551.
 CASTRO, Américo: 91, 429.
 CASTRO, Fernando de: 33.
 CATA, Enrique: 199.
 CATALAN, M. A.: 449.
 CEBALLOS, Andrés: 260.
 CEBRIAN, Francisco: 227.
 CELLINI, Benvenuto: 208.
 CENDOYA, Eugenio P.: 199.
 CENDRARS, Blaise: 7.
 CERNUDA, Luis: 488n.
 CERVERA VERA, Luis: 101n, 551.
 CLAUDEL, Paul: 7, 364n.
 COCTEAU, Jean: 436.
 COLAS HONTAN, Enrique: 80, 171, 184, 189, 190, 191, 192, 211n, 228, 487n, 507, 557.
 COLBERT, Jean-Baptiste: 95.
 COLLINS, Peter: 68, 100n, 551.
 CORREA, Norberto: 80.
 CORTES, Juan Antonio: 14, 551.
 COSSIO, José María de: 422.
 COSSIO, Manuel B.: 80, 89, 102n, 139, 364n, 416n.
 COSTA, Joaquín: 33.
 COUSIN, Víctor: 28, 32, 68.
 COVARRUBIAS, Alonso de: 269.
 CUBAS, Francisco de: 32, 44, 48.
 CURIE, Mme.: 7.
 CURTIS, William: 247, 251n, 302, 307, 359n, 360n, 364n, 551.
 CZKELIUS, Otto: 268.
 CHACEL, Rosa: 419.
 CHAREAU, Pierre: 245, 247, 308, 360n.
 CHASHNIK, Ilya: 370.
 CHATEAUBRIAND, François-Rene de: 25, 27, 30.
 CHESTERTON, Gilbert Keith: 7.
 CHIAS NAVARRO, Pilar: 250n, 476, 478, 490n, 491n, 494n, 551.
 CHUECA GOITIA, Fernando: 36, 39, 43, 62n, 63n, 86, 95, 103n, 112, 116, 131, 166n, 273, 510n, 551.
 CHURRIGUERA, José: 269.

- CHURRUCA, Ricardo de: 260, 398, 399, 416n, 417n, 420, 486n, 557.
- CHYKA, Matila C.: 377.
- DAL CO, Francesco: 20n, 285n, 359n, 360n, 361n, 487n, 492n, 510n, 555.
- DALI, Salvador: 82, 84, 85, 91, 103n, 375, 420, 421, 487n, 555.
- DARIO, Rubén: 431.
- DEL CO, Francesco: 250n, 362n.
- DEXEL, Walter: 354, 365n, 551.
- DIAZ-PLAJA, Guillermo: 427, 487n, 551.
- DIEGO, Gerardo: 429, 464.
- DIEZ CANEDO, Enrique: 91.
- DOESBURG, Theo Van: 18, 83, 84, 86, 87, 92, 192, 228, 288, 292, 296, 297, 336-354, 363n, 364n, 365n, 369, 370, 371, 376, 389, 390, 392, 393, 415n, 419, 500, 557, 559.
- DÖKER, Richard: 319, 378.
- DOMENECH I ESTAPA, Jose: 48, 70.
- DOMENECH I MONTANER, Luis: 41, 42, 43, 46, 63n, 109, 143, 551.
- DOMENECH, Rafael: 148, 150, 168n, 557.
- DOMINGUEZ, Martín: 80, 91, 349, 403, 462-472, 486n, 493n, 536, 538, 549, 560, 556.
- DRIDON: 26.
- DUDOK, Williem Marinus: 241, 242, 284n, 299, 324, 329, 343, 383, 431, 447, 459, 479, 488n.
- DUHAMEL, Georges: 7.
- DUMAS, Alejandro: 157.
- D'AULNOY, Mme.: 137.
- D'ORS, Eugenio: 385, 428, 487n.
- EBERSTAD, Rudolf: 443.
- ECED, Vicente: 403, 506, 507, 508, 511n, 546.
- EHN, Karl: 296, 369.
- EINSTEIN, Albert: 7.
- EL ESCRIBA DE PIE: 207, 213n, 557.
- ELOVARRIETA, Horacio: 95.
- ENGELS, Friedrich: 307.
- ERNST HAEFELI, Max: 360n.
- ESCALANTE, Amos de: 109, 142, 154.
- ESPELIUS, J.: 530.
- ESPIAU, José: 260.
- FABREGAS, Fransec: 398, 416n, 420, 486n.
- FAHRENKAMP: 383.
- FAURE, Elie: 360n.
- FELIPE II: 269.
- FERNANDEZ BALBUENA, Gustavo: 11, 14, 75, 77, 80, 88, 97, 104n, 156, 161, 162, 163, 169n, 171, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 212n, 227, 261, 281, 284, 420, 536, 557, 560.
- FERNANDEZ BALBUENA, Roberto: 75, 77, 80, 87, 94, 196, 201-206, 212n, 282, 283, 420, 557.
- FERNANDEZ QUINTANILLA, Eugenio: 80, 134, 186, 187, 256, 268, 269, 270, 274, 285n, 557.
- FERNANDEZ SHAW, Casto: 251n, 388, 399, 414n, 416n, 457, 486n, 492n, 497, 498, 499, 500, 510n, 549, 550, 551, 552, 557, 559.
- FERNANDO: 255, 420.
- FERRERO, Javier: 135, 407, 409, 410, 411, 418n, 531.
- FIGUEROA, Eduardo: 472, 536.
- FIRIUKO, S.: 209n.
- FLEGENHEIMER: 476.
- FLORES, Carlos: 12, 13, 16, 53, 65n, 80, 86, 103n, 226, 247, 271, 285n, 388, 414n, 433, 457, 459, 464, 491n, 492n, 552.
- FLOREZ URDAPILLETA, Antonio: 93.
- FOIX, Vicente: 420.
- FORBAT: 304.
- FRAMPTON, Kennet: 370, 412n, 552.
- FRANCO, Francisco: 473.
- FRANK, Josef: 231, 284n, 315, 320, 360n, 368, 378, 431, 447, 479, 488n.
- FRATICELLI, Vanna: 341, 363n, 554.
- FREYSSINET, Eugène: 215, 224, 225, 249n, 557.
- FRIEDBERGER: 312.
- FRUGES, Henry: 360n.
- FULLAONDO, Juan Daniel: 63n, 87, 94, 102n, 103n, 228, 232, 250n, 364n, 374, 375, 382, 388, 394, 395, 400, 401, 402, 403, 405, 412n, 413n, 414n, 415n, 417n, 552.
- GABO, Naum: 295.
- GAILHABAUD, J.: 28, 61n.
- GALINDEZ, M.: 528.
- GALLEGO RAMOS: 72.
- GALLEGO, Eduardo: 88.
- GANDARA, Jerónimo de la: 48.
- GARCIA BENITEZ, José: 72.
- GARCIA DE LA CONCHA, Víctor: 413n, 552.
- GARCIA DE LUNA, Tomás: 32.
- GARCIA GUERETA, Ricardo: 75, 77, 80.
- GARCIA LORCA, Federico: 82, 84, 91, 103n, 428, 429, 464, 488n, 555.
- GARCIA MERCADAL, Fernando: 13, 58, 72, 80, 81, 84-88, 92, 94, 100n, 102n, 140, 201, 212n, 215, 227-235, 240, 242, 246, 250n, 251n, 256, 258, 267, 268, 271, 275, 276, 279, 283, 285n, 286n, 288-292, 308-311, 315, 338, 349, 350, 359n, 360n, 361n, 364n, 367-407,

- 412n-417n, 419, 420, 421, 425, 428, 432, 446, 447, 458, 462, 465, 4666, 485, 486n, 487n, 488n, 489n, 490n, 492n, 494n, 497, 500, 510n, 549, 557, 550, 551, 552, 555.
- GARCIA MORENTE, Manuel: 90, 364n.
- GARGALLO, Pablo: 255, 487n.
- GARNIER, Tony: 181, 215, 225, 229, 249n, 360n.
- GARRIGUES, Mariano: 87, 88, 540.
- GASCH, Sebastián: 398, 418n, 420, 486n, 552.
- GATO SOLDEVILLA, Carlos: 119, 120, 121, 165n, 301, 560.
- GAUDI, Antonio: 71, 154, 163, 298.
- GAUTIER, Teófilo: 137.
- GERSON, Jean Charlier de: 383.
- GIEDION, Siegfried: 288, 298, 305, 309, 310, 311, 336, 337, 360n, 361n, 363n, 400, 417n, 558.
- GIMENEZ CABALLERO, Ernesto: 295, 367, 373, 374, 398, 412n, 413n, 487n, 552.
- GINER DE LOS RIOS, Bernardo: 33, 80, 81, 88, 91, 93, 94, 95, 97, 101n, 102n, 103n, 354, 364n, 468, 493n, 552.
- GINER DE LOS RIOS, Francisco: 89, 111, 268, 365n.
- GIRALT CASADESUS, R.: 14, 558.
- GODAY, José: 14.
- GOETHE, Johann W.: 25, 27, 61n, 153, 554.
- GOLOSOV, Ilya: 370.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: 372, 412n, 419, 420, 421, 431, 436, 486n, 552.
- GOMEZ MORENO, Manuel: 80, 89, 91, 156, 157, 158, 168n, 558.
- GOMEZ ULLA, Doctor: 491n.
- GONZALEZ AMEZQUETA, Adolfo: 58, 63n, 552.
- GONZALEZ BLANCO, Andrés: 420.
- GONZALEZ CARVAJAL, José: 552.
- GONZALEZ PRESENCIO, Mariano: 19.
- GONZALEZ, Aníbal: 40, 41, 47, 50, 51, 52, 53, 57, 63n, 64n, 108, 109, 139, 144, 164n, 172, 552, 554.
- GRANADOS, Enrique: 63n.
- GRASES RIERA, José: 38.
- GRASSI, Giorgio: 451, 463, 490n, 492n, 552.
- GRIS, Juan: 398, 416n, 487n.
- GROPIUS, Walter: 7, 18, 84, 87, 92, 228, 239, 288, 289, 294, 296, 298, 299, 300, 303, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 318, 321-328, 333, 336, 339, 349, 354-358, 359n-365n, 378, 379, 400, 417n, 425, 462, 467, 481, 485, 493n, 552, 554, 558, 559.
- GUEVREKIAN, Gabriel: 308, 360n.
- GUILLEN, Jorge: 429, 430, 466.
- GUIMARD, Héctor: 56, 71.
- GUIMON, Pedro: 238, 251n, 558.
- GUTIERREZ SOTO, Luis: 14, 405, 456, 457, 472, 497, 498, 501-506, 511n, 532, 533, 537, 548, 550, 554, 558.
- HAESLER, Otto: 300, 326.
- HANOTAUX, Gabriel: 137.
- HÄRING, Hugo: 360n.
- HARMS: 191.
- HAUTECOEUR, Louis: 61n.
- HAUSMANN, Geroges-Eugène: 344.
- HEGERNANN, Werner: 296, 297.
- HENNEBIQUE, François: 498.
- HERNANDEZ BRIZ: 148.
- HERNANDEZ DE LEON, Juan Miguel: 462, 492n, 552.
- HERRERA, Juan de: 137, 189, 193, 194, 211n, 269, 556.
- HERRIOT, Edouard: 225, 249n.
- HESSLER: 334.
- HIDALGO, Rafael: 260.
- HILBERSEIMER, Ludwig: 288, 289, 291, 315, 319, 359n, 369.
- HITCHCOCK, Henry Russell: 288, 359n, 552.
- HOECHEL, Arnold: 360n.
- HOEGER, Fritz: 248n.
- HOFFMAN, Joseff: 86, 228, 232, 284n, 296, 383, 431, 447, 479, 488n.
- HOFFMAN, Julius: 246, 296.
- HÖÖD, Raymond: 300.
- HORTA, Víctor: 56, 71, 301.
- HUGUE, Manuel: 255, 487n.
- HUIB HOSTE: 360.
- HUIDOBRO, Vicente: 373, 374, 375, 412n, 413n, 486n, 487n.
- HUSZAR, Vilmos: 339, 363n.
- ILLESCAS, Sixto: 397, 405, 416n, 486n.
- INGRES, Jean-Auguste Dominique: 127, 128, 166n, 224.
- IÑIGUEZ, Francisco: 88.
- IOFMAN, B.M.: 303, 304.
- ISAC, Angel: 18, 20n, 54, 61n-66n, 68, 96, 100n-103n, 164n, 168n, 209n, 212n, 249n, 553, 554.
- JACOB, Max: 7.
- JAFFE, G. M.: 371, 412n, 553.
- JANSEN Hermann: 80, 86, 228, 235, 369, 375.
- JAREÑO, Francisco: 48.
- JEANNERET, Pierre: 302.
- JENKINS, Frank: 100n, 553.
- JIMENEZ FRAUD, Alberto: 90, 91, 483.
- JIMENEZ, Juan Ramón: 91, 431.
- JIMENO, Alfonso: 88, 261.
- JOHNSON, Philip: 552.
- JONES, Owen: 260.
- JOURDAIN, F.: 247.
- JUSTI, Carlos: 137.

- KAMENIEV, Leo B.: 306.
KAUFMANN, Edgar J.: 310.
KEYNES, John Maynard: 7.
KEYSERLING: 7.
KIERKEGAARD, Sören Aabye: 462.
KISCH: 362n, 558.
KLEMENT: 334.
KLERK, Michel de: 339.
KOLBE, Georg: 323, 362n, 558.
KORN: 231.
KÖRNER: 383.
KRAUSE, Karl Kristian Friedrich: 62n.
KREIS: 248n.
- LABAYEN, Joaquín: 380, 381, 398, 403, 404, 405, 414n, 416n, 418n, 420, 452, 455, 486n, 491n, 556, 557.
LACASA, Jorge: 102n, 103n, 488n, 555.
LACASA, Luis: 11, 13, 80, 85, 86, 88, 93, 94, 95, 101n, 102n, 167n, 215, 227, 228, 235, 237, 238, 239, 240, 249n, 250n, 251n, 256, 266, 268, 275, 277, 284n, 286n, 296, 372, 385, 413n, 414n, 422-457, 461, 463, 464, 466, 469, 474, 475, 477, 478, 480, 482, 486n-494n, 497, 538, 553, 555, 558.
LAGARDE, Eduardo: 407, 408, 418n, 452, 455, 491n.
LAGUNA: 88.
LAMBERT, M.R.: 480.
LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: 11, 18, 41, 42, 47-52, 56, 63n, 64n, 65n, 70, 71, 72, 80, 107, 108, 109, 113, 116, 123, 125, 138, 140-147, 153, 164n, 165n, 167n, 168n, 172, 203, 262, 553, 555, 558.
LANDECHO, Luis de: 54.
LARRA, Angel de: 72.
LASSUS, J.B.A.: 26, 31, 61n, 553.
LAVIN, Valentín: 133.
LAZARO, Fernando: 62n, 166n, 167n, 373, 412n, 413n, 429, 486n, 488n, 493n, 553, 555.
LE CORBUSIER: 7, 12, 18, 83, 84, 85, 86, 87, 92, 181-185, 194, 210n, 215, 216, 219, 222, 225, 226, 228, 230, 231, 240, 245, 246, 247, 248n, 249n, 256, 258, 278, 282, 284n, 288, 290, 291, 295, 298, 300-303, 308, 310, 311, 316, 317, 318, 329, 337, 349, 350, 359n, 360n, 369, 375-388, 390, 392, 396, 397, 398, 400, 402, 405, 417n, 420, 421, 425, 426, 431, 433, 434, 435, 439, 446, 447, 448, 457, 458, 461, 462, 470, 472, 479, 484, 486n-492n, 497, 500, 509, 551, 553, 554, 558.
LEFAIVRE, Liane: 23, 61n, 553.
LEGER: 397.
LEIPART: 334.
LEMARESQUIER, J.B.: 301.
LENIN, Wladimir Iljitsch: 306.
LESCAZE, Howe: 300.
- LINDER Paul: 80, 216, 219, 220, 221, 238, 248n, 315-329, 338, 361n, 362n, 558.
LIPSTADT, Hélène: 100n, 553.
LISSITZKY, El: 360n, 369, 370, 371.
LOCWITSCH: 362n, 558.
LÖNGBERG-HOLM, Knud: 383.
LOOS, Adolfo: 86, 109, 178, 179, 228, 229, 231, 294, 295, 308, 360n, 368, 394, 450, 451, 463.
LOPEZ ALBO: 456.
LOPEZ DELGADO, Felipe: 311, 372, 400, 406, 407, 408, 416n, 418n, 486n, 559.
LOPEZ OTERO, Modesto: 55, 80, 189, 210n, 256, 260, 262, 264, 265, 266, 285n, 448, 453, 455, 456, 473-478, 481, 482, 491n, 494n, 524, 525, 559.
LOPEZ PIÑERO, Jose Maria: 20n, 553.
LOTKA, A.J.: 20n, 553.
LOUDON, Jhon Claudius: 67.
LUDEWIG: 334.
LUKACS, Györoy: 307.
LURÇAT, Andre: 296, 337, 338, 360n, 363n, 380, 381, 559.
LUTHMANN, J.M.: 294.
LUTYENS, Edwin: 84, 349.
- MACKINTOSH, Charles Rennie: 29.
MACHADO, Antonio: 430, 431.
MACHO, Víctor: 255, 420.
MACHUCA, Pedro: 269.
MADARIAGA, Juan: 309.
MADRAZO, Pedro de: 29, 30, 44, 62n,
MAEZTU, Ramiro de: 33, 37, 62n, 538.
MAGIONNI, Gino: 360n.
MAINER, José Carlos: 20n, 412n, 553.
MALDONADO, Tomás: 339, 354, 363n, 365n, 553.
MALLET-STEVENS, Robert: 80, 86, 96, 215, 221-224, 245, 248n, 249n, 381, 458, 559.
MALLO, Maruja: 416n.
MANDROT, Hélène de: 308, 396.
MANHEIN, Karl: 14.
MANJARRES, José: 198, 212n.
MANNESMANN-BURO: 246.
MAÑE Y FLAQUER: 63n.
MARAÑON, Gregorio: 487n, 488n.
MARCH, Juan: 503, 511n, 558.
MARINETTI, Filippo Tommaso: 7, 84, 193, 215, 217, 234, 349, 436.
MARSA, Antonio: 88.
MARTINEZ CHUMILLAS, Manuel: 407, 416n.
MARTINEZ FEDUCHI, Luis: 403, 497, 506, 507, 508, 509, 511n, 546.
MARTINEZ GUTIERREZ, Manuel: 553.
MARTINEZ HIGUERA, Rafael: 88.

- MARTEORELL, Jerónimo: 55, 56, 65n, 70, 71, 100n, 553.
 MASSOT, Francisco: 88.
 MAURA, Antonio: 39.
 MAURIAC, François: 7.
 MAY, Ernst: 291, 295, 298, 300, 304, 305, 308, 310, 329, 360n, 361n, 396, 417n.
 MELIDA Y ALINARI, Arturo: 30, 42, 44, 48.
 MELNICOV, Konstantin: 196, 245.
 MENDELSON, Harvey: 84, 87, 92, 228, 231, 235, 236, 294, 296, 297, 303, 308, 334, 349, 360n, 382, 383, 509, 553.
 MENDOZA Y USIA, José María: 516.
 MENDOZA, Carlos: 498.
 MENENDEZ PELAYO, Marcelino: 32, 49, 107, 108, 142, 428.
 MENENDEZ PIDAL: 429.
 MEYER, Adolf: 221, 288, 304, 308, 359n.
 MEYER, Hannes: 294, 295, 297, 303, 305, 334, 335, 360n, 363n, 396, 553, 556.
 MICHELIN, Jean: 360n.
 MIES VAN DER ROHE, Ludwig: 221, 284n, 292, 300, 308, 314, 317, 319, 320, 334, 337, 360n, 378, 379, 431, 447, 479, 488n, 509.
 MIRO, Juan: 398, 416n, 487n.
 MOHOLY NAGY, Laszlo: 315, 321.
 MOLES, E.: 449.
 MOLIERE, Jean-Baptiste: 69.
 MONDRIAN, Piet: 292, 351, 364n, 553.
 MONISTROL, Marqués de: 29, 30, 44, 62n.
 MONTANER, José María: 414n, 553.
 MONTES SERRANO, Carlos: 15, 19, 20n, 553.
 MORA BISSIERE: 224, 225, 249n, 559.
 MORA, Esteban de la: 260, 261, 416n, 486n.
 MORA, Francisco de: 269, 406.
 MORACHIELLO, P.: 553.
 MORENO VILLA, José: 13, 76, 80-92, 101n, 102n, 103n, 255, 271, 276, 277, 278, 279, 282, 283, 285n, 286n, 288, 289, 315, 323, 329, 349, 361n, 373, 413n, 416n, 420, 421, 429, 460, 462, 475, 486n, 488n, 492n, 550, 551, 553, 554, 555, 559.
 MORISOT, Berthe: 67.
 MORRIS, William: 30, 359n, 554.
 MOSER, Werner: 301, 360n,
 MOYA, Juan: 47, 160, 161, 163, 409.
 MOYA, Luis: 61n, 84, 87, 88, 96, 99, 101n, 102n, 103n, 104n, 418n, 429, 472, 478, 488n, 493n, 494n, 509, 511n, 553.
 MUGGIA, A.: 301.
 MUGUIRO, L. A.: 531.
 MUGURUZA OTAÑO, José María: 11, 87, 88, 96.
 MUGURUZA OTAÑO, Pedro: 80, 85, 87, 455, 491n, 506, 528, 557.
 MUÑOZ MONASTERIO, Manuel: 259, 260, 284n, 507, 530.
 MUÑOZ, María Teresa: 361n, 552, 554.
 MURRIETA, Marques de: 468.
 MUTHESIUS, Herman: 238, 239.
 MUZIO, Giovanni: 218, 248n, 250n, 554.
 NAPOLEON: 25.
 NAVARRO, Eduardo: 96, 103n, 172, 209n, 424, 487n, 554.
 NAVASCUES, Pedro: 39, 40, 42, 44, 52, 62n, 63n, 64n, 284n, 554.
 NELKEN, Margarita: 148, 150, 151, 152, 153, 168n, 559.
 NENOT, P. H.: 476.
 NEUMANN, Julius: 305.
 NEUTRA, Richard J.: 300, 310.
 NEUZIL: 362n, 558.
 NICOLINI, Renato: 341, 363n, 554.
 NIZAN, Paul: 307.
 OLASAGASTI: 416n.
 OLBRICH, Joseph: 29, 55, 71, 233.
 OLIVARES, Alfonso: 416n.
 OLIVER, Miguel de los Santos: 63n.
 OMS, Roberto: 416n, 486n.
 ORIOL, José Luis: 89.
 ORIOL, José María: 560.
 ORTEGA Y GASSET, José: 137, 172, 364n, 373, 413, 432, 487n, 488n, 554.
 ORTIZ DE LA TORRE, Elías: 96, 153, 154, 155, 156, 168n, 559.
 ORTIZ SUAREZ: 87.
 ORTIZ, Angeles: 416n.
 ORUETA, Ricardo de: 90, 91, 94.
 OTAMENDI, J.: 58, 151, 152.
 OTXOTORENA ELICEGUI, Juan Miguel: 19.
 OUD, Jacobus Johannes: 284n, 295, 315, 318, 319, 340, 378, 431, 447, 451, 463, 479, 488n.
 PALACIO VALDES, Armando: 63n.
 PALACIO, Alberto del: 554.
 PALACIOS, Antonio: 57, 58, 149, 151, 152, 153, 163, 491n, 499, 518, 519, 522, 523, 527.
 PALENCIA, Benjamín: 255, 420, 487n.
 PARDO BAZAN, Emilia: 63n.
 PATETTA, Luciano: 61n, 554.
 PAVIA, Joaquín de: 48.
 PEDREIRA: 63n.
 PEER, M. R.: 480.
 PEINADO: 416n.
 PERALES, Francisco: 416n, 486n.
 PEREDA, José María de: 63n, 109, 142, 154, 436.

- PEREZ DE AYALA, Juan: 102n, 554.
 PEREZ DE AYALA, Ramón: 91, 487n, 488n.
 PEREZ DE LA MATA, J.M.: 261.
 PEREZ EMBID, Florentino: 91, 103n.
 PEREZ GALDOS, Benito: 154.
 PEREZ JORBA: 486n.
 PEREZ MINGUEZ: 228, 487n.
 PEREZ ORUE: 255, 420.
 PERRET, Augusto: 215, 224, 226, 229, 244, 249n, 274, 303, 360n, 381, 559.
 PERRET, Gustave: 226, 249n, 274, 559.
 PERUZZI, Baldassare: 384.
 PEVSNER, Nikolaus: 61n, 68, 100n, 288, 359n, 554.
 PIACENTINI, Marcelo: 171, 216, 218, 219.
 PICAEA, Macias: 33.
 PICASSO, Pablo Ruiz: 398, 416n, 436.
 PITA ANRADE, José Manuel: 223, 249n, 554.
 PLATON: 34.
 PLATZ, G.A.: 359n, 554.
 POELZIG, Hans: 86, 219, 227, 231, 234, 235, 237, 284n, 303, 320, 369, 376, 378, 383, 431, 447, 479, 488n, 558.
 POLANO, S.: 415n, 554.
 POLLINI, Gino: 311, 400.
 PONCE DE LEON: 416n.
 PRADOS, Emilio: 488n.
 PRAT DE LA RIBA, Enrique: 63n.
 PRICE, D.J.S.: 20n, 553 554.
 PRIETO, Indalecio: 94, 95.
 PRUNA OCERANS, Pedro: 416n.
 PUGIN, Augustus Welby: 25, 27, 30, 61n.
 PUIG I CADAFALCH, José: 48, 57, 70, 109, 143, 261.
 PUSCHKIN, Aleksandr: 307.
- RADING, Adolf: 378.
 RAFOLS, José F.: 256, 258, 284n, 554.
 RAMON Y CAJAL, Santiago: 79.
 RAMOS GIL, Luis: 78, 79, 101n, 559.
 RAOUL-ROCHETTE: 26, 27, 61n, 554.
 REAL DE ASUA: 416n, 486n.
 REPULLES Y VARGAS, Enrique María: 47, 48, 70, 72.
 REVERDY, Pierre: 374.
 REYES, Alfonso: 364n.
 REYNALS: 48.
 RIBAS: 311, 400.
 RIBERA, Diego: 269, 402.
 RIBES, Demetrio: 51, 52, 57, 58, 59, 64n, 65n, 109, 256, 554.
 RICHARDSON, Henry Hobson: 29, 270.
 RIETH, Otto: 54, 58.
 RIETVELD, Gerrit: 292, 347, 360n.
 RIOS, Fernando de los: 93, 94.
 RIPHAHN, Wilhelm: 326.
- RIVAS, Eulate: 261, 384.
 ROCKEFELLER: 402.
 RODRIGUEZ ACOSTA: 59.
 RODRIGUEZ ARIAS, German: 398, 416n, 420, 486n.
 RODRIGUEZ AYUSO, Emilio: 42, 43, 48.
 RODRIGUEZ RUIZ, Delfín: 412n, 554.
 RODRIGUEZ, Santiago: 498.
 RODRIGUEZ, Ventura: 269, 270, 480.
 ROGERS, Gamble J.: 453, 454.
 ROJO, Cecilia: 363n.
 ROMANO, Andrea (Gustavo Fernandez Valbuena): 211n, 284n, 559.
 ROSALES, Eduardo: 436.
 ROSSI, Aldo: 278, 286n, 554.
 ROTH, Alfred: 290 359n, 364n, 554.
 RUBIO I TUDURI, Nicolás: 14.
 RUBIO SACRISTAN: 82.
 RUBIO, Antonio: 284n.
 RUCABADO, Leonardo: 11, 18, 40-59, 63n, 64n, 71, 96, 107-116, 122-126, 139- 147, 152- 156, 164n, 166n, 168n, 171, 172, 186, 187, 190, 197, 198, 244, 256, 428, 429, 500, 517, 550, 552, 554, 555, 558.
 RUHLMAN: 247.
 RULL, Enrique: 209n, 555.
 RUSKIN, John: 27, 30, 151, 152, 153, 229, 250n, 493n, 558.
 RYKWERT, Joseph: 40, 63n, 555.
- SAENZ DE LA CALZADA, Arturo: 91, 94.
 SAINZ DE LOS TERREROS, Luis: 37, 38, 48, 62n, 72, 73, 100n, 256, 549.
 SAIZ MARTINEZ: 148.
 SALDAÑA, Joaquín: 38.
 SALINAS, Fernando: 364n, 429.
 SALVADOR Y CARRERAS, Amós: 11, 14, 48, 54, 65n, 70, 71, 85, 88, 100n, 110, 140, 143, 164n, 167n, 284n, 309, 397, 416n, 486n, 555.
 SAMBRICIO, Carlos: 14, 19, 57, 58, 65n, 79, 86, 101n, 102n, 103n, 109, 138, 164n, 167n, 172, 179, 209n, 211n, 235, 236, 244, 249n, 250n, 251n, 275, 283, 285n, 286n, 308, 360n, 368, 369, 374, 375, 376, 386, 387, 396, 401, 403, 412n-418n, 419, 421, 423, 424, 426, 427, 449, 458, 459, 486n-492n, 497, 502, 503, 510n, 555.
 SAN ANTONIO GOMEZ, Carlos de: 13, 412n, 495n, 555.
 SANCHEZ ARCAS, Manuel: 14, 80, 95, 215, 228, 240, 241, 242, 251n, 256, 267, 268, 275, 285n, 372, 413n, 430, 431, 432, 434, 438, 445-457, 461, 462, 464, 469, 474-480, 482, 486n-491n, 494n, 497, 502, 538, 539, 555, 558, 559.
 SANCHEZ ARCAS, María: 490.
 SANCHEZ VIDAL, Agustín: 103n.
 SANCHEZ, Alberto: 255, 420.

- SANTA CRUZ DE LOS MANUELES, Conde de: 491n.
 SANTA CRUZ, Ricardo: 59.
 SANTO TOMAS: 30.
 SANTOS, Miguel de los: 228, 266, 448, 453, 474, 477, 478, 480, 485, 487n, 491n, 494n, 540, 541, 544.
 SANT'ELIA, Antonio: 215, 217, 234.
 SANZ DEL RIO, Julián: 32, 33, 62n.
 SARTORIS, Alberto: 291, 308, 359n, 360n, 374, 376, 379, 380, 390, 392, 396, 399, 415n, 417n, 555.
 SAUVAGE, Henri Frederic: 381.
 SCHAROUN, Hans: 320, 378.
 SCHECK: 378.
 SCHENK, H.G.: 25, 61n, 555.
 SCHIRMER, F.: 478.
 SCHMIDT, Hans: 298, 304-310, 360n, 361n, 396, 417n, 559.
 SEGUI DE LA RIVA, F. Javier: 19.
 SELVATICO, Pietro: 29.
 SENECA: 158.
 SERNA, Víctor de la: 483.
 SERRA, Fray Junípero: 263.
 SERRANO MENDICUTE: 87.
 SERT, José Luis: 309, 310, 311, 396, 402, 416n, 417n, 420, 434, 435, 486n, 549, 559.
 SHAW, Bernard: 7.
 SHAW, Donald L.: 33.
 SHORSKE, Carl E.: 65n, 555.
 SIEGEL: 247.
 SILOE, Diego de: 269.
 SIMONE MARTINI, Francesco de: 258.
 SIMONENA: 491n.
 SMALL: 191.
 SMITH, Manuel María: 109.
 SOLANA, Francisco: 255, 420, 452, 490n, 558.
 SPEER, Albert: 306.
 STALIN, José: 180.
 STAM, Mart: 298, 304, 308, 315, 320, 337, 360n, 361n, 378, 396, 417n.
 STEIGER, Rudolf: 311, 360n, 400.
 STRAUD: 231.
 STRAUSS, J.B.: 299.
 SUAREZ, Enrique: 494n.
 SUBIÑO, Manuel: 416n.
 SULLIVAN, Louis H.: 202, 227.
 TAFURI, Manfredo: 18, 20n, 228, 247, 250n, 251n, 285n, 287, 304, 307, 324, 335, 338, 359n, 360n, 361n, 362n, 363n, 421, 422, 426, 448, 458, 487n, 492n, 497, 498, 510n, 555.
 TAGORE, Rabindranaz: 7.
 TALAVERA, Juan: 109.
 TATLIN, Vladimir: 421.
 TAUT, Bruno: 231, 237, 239, 240, 242, 251n, 284n, 288, 289, 290, 291, 319, 327, 328, 329, 359n, 378, 431, 447, 479, 488n.
 TAUT, Max: 298, 334, 369, 376, 378.
 TENGBOM: 301.
 TESSENOV, Heinrich: 85, 86, 228, 229, 231, 267, 270, 295, 307, 329, 334, 372, 421-426, 432, 451, 463, 464, 487n, 497.
 TEYSSOT, G.: 553.
 THORTON, W.: 451.
 TIEZT: 246.
 TOLEDO, Juan de: 269.
 TORRE, Guillermo de: 373, 376, 391, 392, 413n, 415n, 420, 486n, 487n, 555.
 TORRECILLA, Marqués de: 47.
 TORRES BALBAS, Leopoldo: 11, 14, 18, 36, 41, 42, 43, 72, 75-81, 86, 88, 89, 90, 101n, 102n, 107-140, 145, 146, 148, 158, 164n-167n, 171-189, 196, 197, 198, 209n-212n, 215, 216, 219, 227, 248n, 256, 262, 266, 267, 270, 275, 277, 279, 285n, 291, 384, 423, 425, 428, 429, 430, 459, 467, 551, 559, 560.
 TORRES CLAVE, José: 311, 398, 399, 400, 416n, 417n, 420, 559.
 TORROJA, Eduardo: 403, 470, 471, 472, 473, 474, 477.
 TRELAT, Emile: 224.
 TRIGO, Felipe: 159.
 TSVETAN, Todorov: 61n, 555.
 TUDELA DE LA ORDEN, José: 560.
 TUSON, Vicente: 62n, 166n, 167n, 373, 375, 412n, 413n, 429, 486n, 488n, 493n, 553, 555.
 TZARA, Tristán: 374, 375.
 TZONIS, Alex: 23, 61n, 553.
 UCELAI: 255, 416n, 420, 487n.
 UCHA DONATE, Rodolfo: 62n, 510n, 511n, 555.
 ULARGUI, Saturnino: 260, 284n, 416n, 486n, 560.
 UNAMUNO, Miguel de: 33, 34, 35, 36, 41, 43, 45, 62n, 63n, 107, 109, 112-115, 129, 131, 133, 134, 135, 138, 139, 146, 164n, 165n, 166n, 172, 181, 209n, 227, 249n, 364n, 428, 431, 462, 555, 556.
 URBAN, Joseph: 300.
 URIOSTE Y VELADA, José: 44, 45, 48, 63n, 71, 109, 138, 551.
 URRUTIA, Fernando: 255, 420.
 VALERY, Paul: 7, 364n.
 VALLE INCLAN, Ramón del: 364n.
 VALLEJO, Luis: 268, 309, 310, 360n, 380, 381, 399, 414n, 415n, 416n, 486n, 557.
 VAN ALLEN, William: 298.

- VAN DER MEY, Kramer: 339, 343.
 VAN DER VLUGT, Leender Cornelius: 326, 337, 348, 349, 364n, 557.
 VAN EESTEREN, Cornelius: 292, 305, 310, 311, 340, 345, 370, 371, 390, 400.
 VAN TIJEN, W.: 326.
 VANT HOFF, Robert: 340.
 VARENNE, Gaston: 298.
 VEGA Y MARCH, Manuel: 36, 48, 62n, 70, 72, 73, 556.
 VEGA, María del Pilar: 457.
 VELAZQUEZ BOSCO, Ricardo: 80, 89.
 VERES D'OCON, E.: 432, 488n, 556.
 VESPUCIO, Américo: 489n.
 VIDAURRE JOFRE, Julio: 19.
 VIGNOLA, Jacopo: 233.
 VILLANUEVA, Juan de: 269, 270, 275, 480.
 VILLAPALOS, Gustavo: 8.
 VILLAR MOVELLAN, Alberto: 63n, 64n, 107, 164n, 556.
 VILLORA, Marqués de: 458, 459, 492n, 556.
 VIÑES: 416n.
 VIOLET LE DUC, Eugène: 26, 27, 30, 153, 204, 332.
 VIT, Walter 551.
 VITET: 26.
 VITRUVIO: 233, 470.
 VIVANCO, L.F.: 534, 535.
 VOISIN, Gabriel: 360n.
 VON BROCKE, Curt: 383.
 VON DER MÜHLL, Henri Robert: 360n.
- WAGNER, Martin: 328, 334.
 WAGNER, Otto: 29, 54, 55, 58, 65n, 71, 130, 141, 205, 369, 550.
- WATKIN, David: 62n, 67, 100n, 556.
 WELLS, H.G.: 7, 364n.
 WERTHEIM: 246.
 WEYDEVELD: 343.
 WICK, Rainer: 363n, 365n, 556.
 WICHERT, Fritz: 295.
 WILS, Jan: 292, 340.
 WITZ MANN, Carl: 231, 233.
 WLACH, Oscar: 231.
 WÖLFFLIN, Heinrich: 84, 163.
 WREN, Christopher: 262.
 WRIGHT, Frank LLOYD: 29, 227, 295, 297, 298, 300, 383.
- XIRAU, J: 90, 102n, 556.
- YARNOZ LARROSA, José: 48, 80, 136, 137, 156, 157, 159, 161, 163, 169n, 242, 243, 244, 247, 251n, 252n, 522, 560.
- ZABALA, David: 472.
 ZABALA: 48, 261.
 ZABALETA, Antonio de: 31, 36, 62n, 556.
 ZARRANZ: 309.
 ZAVALA LAFORA, Juan de: 80, 308, 360n, 396.
 ZERVOS, Christian: 86.
 ZUAZO UGALDE, Secundino: 14, 80, 85, 88, 93, 94, 103n, 134, 256, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 282, 283, 285n, 286n, 369, 413n, 429, 459, 464, 471, 529, 536, 549, 560, 556, 559, 560.

SUMARIO

Presentación.....	7
Prólogo.....	11
Introducción.....	15

I. ESTUDIO PRELIMINAR

EL DEBATE ARQUITECTONICO PREVIO A LA FUNDACION

DE “ARQUITECTURA”	23
1. Europa: La crisis del Clasicismo, la vuelta a la Edad Media, y el Eclecticismo.....	23
2. Influencia en España de estas ideas	29
3. La Crisis del 98 y su repercusión en la Arquitectura española: La idea “regeneradora”	32
4. Arquitectura Nacional y Regional: Postulados	39
5. Arquitectura no arqueológica: Los precursores	53

“ARQUITECTURA”: UNA REVISTA DE ARQUITECTURA

67	
1. Periodismo e Historia de la Arquitectura.....	67
2. Revistas contemporáneas de “ <i>Arquitectura</i> ” al inicio de su publicación	69
3. Fundación de “ <i>Arquitectura</i> ”.....	73
4. Directores, Redactores y Colaboradores habituales.....	76
4.1. Primera etapa: 1918-1926.....	77
4.2. Segunda etapa: 1927-1933	80
4.3. Tercera etapa: 1934-1936.....	87
5. Influencia de la Institución Libre de Enseñanza.....	89
6. Línea editorial	96

II. TRADICION Y RENOVACION: 1918-1926

LA BUSQUEDA DE LO “ESPAÑOL”: EL PARADIGMA PERDIDO 109

1. El pensamiento de Torres Balbás: Tradicionalismo y casticismo	109
1.1. Mientras labran los sillares	110
1.2. El Tradicionalismo en la arquitectura española.....	114
1.3. La casa de D. Carlos Gato	119
1.4. La última obra de Rucabado	122
1.5. La enseñanza de la Historia de la Arquitectura.....	126
1.6. Otros escritos	132
2. Vicente Lampérez habla de Rucabado.....	140
3. El Concurso del Círculo de Bellas Artes	148
4. Elías Ortíz de La Torre y el Estilo Montañés.....	153
5. Los escritos de: Manuel Gómez Moreno, José Yarnoz Larrosa y Gustavo Fernández Balbuena.....	156

EVOLUCION Y RENOVACION..... 171

1. El pensamiento de Torres Balbás: Los nuevos ideales.....	172
1.1. Las nuevas formas de la Arquitectura.....	172
1.2. Utopías y divagaciones	177
1.3. Tras de una nueva Arquitectura	181
1.4. Otros escritos	185
2. Enrique Colás Hontán: Hacia la nueva estética.....	189
3. Tres artículos de Anasagasti	193
4. Los hermanos Gustavo y Roberto Fernández Balbuena.....	196
5. Otros artículos	207

PRIMEROS CONTACTOS CON LA ARQUITECTURA EUROPEA 215

1. Autores extranjeros: Colaboraciones diversas.....	216
1.1. Luis Angelini: La arquitectura de M. Piacentini.....	216

1.2. Paul Linder: La nueva arquitectura alemana.....	218
1.3. R. Mallet-Stevens: Las razones de la Arquitectura moderna...	221
1.4. Otros artículos: M. Bissiere, E. Freyssinet y A. Perret.....	224
2. La Generación de 1925: Aportaciones iniciales.....	226
2.1. Fernando García Mercadal.....	228
2.2. La nueva arquitectura alemana: Luis Blanco Soler y Luis Lacasa.....	235
2.3. La nueva arquitectura holandesa: Rafael Bergamín y Manuel Sánchez Arcas	240
2.4. La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925	242

III. EL CLASICISMO MODERNO FRENTE A LA VANGUARDIA: 1927-1936

LA BUSQUEDA DE LO “ESPAÑOL”: FIN DE UN IDEAL	255
1. La tradición conservada.....	256
1.1. El “estilo español”: Un valor emblemático.....	256
1.2. El historicismo de López Otero.....	229
2. La verdadera Tradición.....	266
2.1. Eugenio Fernández Quintanilla: Autocrítica	268
2.2. Secundino Zuazo. Carta a Moreno Villa: Autocrítica	270
3. José Moreno Villa. Director de <i>Arquitectura</i>	276
3.1. El confusionismo en la arquitectura española	276
3.2. Sobre la arquitectura popular	278
3.3. Necrológica de Gustavo Fernández Balbuena.....	281
LA DIFUSION DE LA NUEVA ARQUITECTURA EUROPEA	287
1. Revista de prensa.....	288
1.1. Libros.....	289
1.2. Revistas.....	291
1.3. Noticias.....	297
2. Concursos.....	300

2.1. Palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra	301
2.2. Palacio de los Soviets en Moscú.....	303
3. Congresos CIAM	308
3.1. Walter Gropius: ¿Casa baja, casa mediana, casa alta?.....	311
4. Exposiciones.....	314
4.1. La Weissenhofsiedlung, Stuttgart 1927	315
4.2. La Bauhaustellung, Berlín 1931	321
5. Arquitectura alemana.....	323
5.1. La Bauhaus y Walter Gropius.....	323
5.2. Bruno Taut y sus siedlungen.....	327
5.3. Walter C. Behrendt: Victoria del nuevo estilo	329
5.4. Hannes Meyer: Escuela en Bernau	334
5.5. Siegfried Giedion: El arquitecto Marcel Breuer	336
6. Arquitectura francesa y holandesa.....	337
6.1. André Lurçat: La arquitectura en Francia	337
6.2. Theo van Doesburg: La arquitectura moderna en Holanda....	338
6.3. J. A. Brinkman y L. C. van der Vlugt: Fábrica van Nelle.....	348
7. Conferencias en Madrid	349
7.1. Theo van Doesburg: Espíritu fundamental de la arquitectura contemporánea	350
7.2. Walter Gropius: La arquitectura funcional	354
 ARQUITECTURA DE VANGUARDIA: LA APORTACION DE MERCADAL	367
 1. Estudio introductorio.....	367
1.1. Viaje por Europa.....	367
1.2. Regreso a Madrid	372
1.3. La influencia ultraísta.....	374
2. Actividad divulgadora.....	377
2.1. Crónica desde Stuttgart: La Weissenhofsiedlung, 1927	377
2.2. Otras noticias	380
2.3. La nueva arquitectura de Aizpúrua, Labayen y Vallejo	380
3. Algunas reflexiones	382
3.1. Horizontalismo o verticalismo	382

3.2. Arquitectura mediterránea.....	384
3.3. Dos proyectos ultraístas: El rincón de Goya y Villa Amparo...	388
3.4. El IV Concurso Nacional de Arquitectura: Un Museo de Arte Moderno en Madrid	393
4. Fundación del GATEPAC.....	396
4.1. Arquitectos del Grupo Norte	403
4.2. Arquitectos del Grupo Centro.....	406
5. Últimas manifestaciones de la vanguardia.....	407

**LA ETERNIDAD DE LO CLÁSICO: «EL CLASICISMO MODERNO». ARQUITECTURA
SIN VANGUARDIA.....** 419

1. Estudio introductorio.....	419
1.1. Desinterés por la vanguardia.....	419
1.2. La otra alternativa	421
1.3. Madrid: Duplicidad de planteamientos	426
1.4. El Novecentismo.....	427
1.5. Los arquitectos y el grupo poético del 27	428
2. Luis Lacasa: El rechazo a Le Corbusier.....	433
2.1. Europa y América: bajo y sobre el racionalismo de la Arquitectura.....	435
2.2. Arquitectura impopular.....	439
2.3. La vivienda higiénica en la ciudad.....	443
3. Manuel Sánchez Arcas.....	445
3.1. La Fundación Rockefeller.....	447
3.2. Arquitectura hospitalaria.....	452
4. Rafael Bergamín y Luis Blanco Soler.....	456
5. Carlos Arniches y Martín Domínguez.....	463
6. La Ciudad Universitaria de Madrid.....	472

PERSONALIDADES AL MARGEN 497

1. Casto Fernández Shaw	498
2. Luis Gutiérrez Soto.....	501
3. Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced.....	506

ALBUM DE FOTOGRAFIAS EN COLOR	513
APENDICES.....	547
Bibliografía	549
1. General: Libros y revistas	549
2. Revista <i>Arquitectura</i> (1918-1936).....	556
Indice de ilustraciones	561
Indice onomástico	565

20 años de Arquitectura en Madrid
se terminó de imprimir
el 28 de noviembre de 1996.

LAUS DEO.

20 años de Arquitectura, 1918-1936

El estudio de la arquitectura de vanguardia y el empeño por encontrar ejemplos que siguieran los modelos europeos, con el consiguiente ostracismo de las posturas adversas, ha marcado nuestra historiografía durante bastantes años según señala el Prof. Carlos Sambricio en el prólogo de este libro. Este reduccionismo histórico, aunque resulte atractivo por su apriorismo metodológico, conduce necesariamente a una visión parcial de la realidad. En este trabajo, el autor traza un marco global de múltiples referencias de la Historia de la Arquitectura de Madrid al compás de las páginas de la revista *Arquitectura* (1918-1936): su realidad edilicia; los protagonistas con sus ideas; las conferencias y debates; los escritos; la difusión de la nueva arquitectura europea y americana; todo ello en relación con análogos conceptos de las diferentes esferas de la cultura, del pensamiento y de la literatura del periodo que se ha denominado la «Edad de Plata» española, término que designa el proceso cultural novecentista hasta la Guerra Civil.

2

M A D R I D E N E L T I E M P O



Comunidad de Madrid

Consejería de
Educación y Cultura

ISBN 84-451-1196-5



9 788445 111963