

LA INFLUENCIA DE DE STIJL Y DE LAS VANGUARDIAS LITERARIAS EN LOS DIBUJOS AXONOMÉTRICOS DE MERCADAL

Carlos de San Antonio Gómez

Es suficientemente conocido que los arquitectos de las vanguardias europeas 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 arquitectos¹.

El uso de la axonométrica 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»². Es el intento por buscar la representación gráfica más adecuada al nuevo concepto de arquitectura, basado en términos funcionales y tecnológicos.

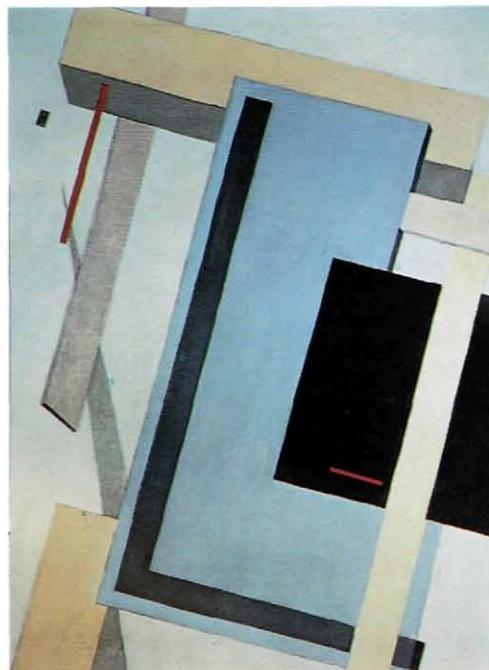
Es difícil precisar cuándo comienza el empleo del sistema axonométrico como nuevo lenguaje gráfico de la vanguardia. Para algunos, como Bois, se produjo en la exposición de De Stijl celebrada en París, en la Galerie de l'Effort Moderne, durante los meses de octubre y noviembre de 1923, donde los dibujos de van Doesburg y van Eesteren causaron sensación³. Sea como fuere, lo cierto es que el axonométrico fue una fórmula gráfica común a todos los «ismos» de la vanguardia y que, de alguna forma, 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»⁴.

Son estas palabras de Sartoris —uno de los arquitectos de la vanguardia que más utilizaron los dibujos axonométricos— las que nos sirven de pretexto para este estudio sobre las axonometrías de Mercadal a las que el arquitecto italiano denominó, como después veremos, ultraístas. Analizaremos cómo Mercadal se vio influido por los principios de De Stijl y por sus axonometrías que fueron para él imágenes realmente nuevas. Además de la influencia neoplasticista, Mercadal se vio inmerso en las vanguardias literarias de Madrid que también dejaron poso en él.

1. EL LENGUAJE GRÁFICO DE STIJL: LA REPRESENTACIÓN DEL OBJETO PURO

El papel que desempeña Mercadal, en la introducción en España de los movimientos de las vanguardias europeas, es



El Lissitzky, *Proun 4B*, 1919-20.

determinante. Intenta buscar con afán 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»⁵. 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.

Mercadal, según Sambricio, se da cuenta en Berlín, en 1926, «que sólo desde París logrará tomar contacto con una vanguardia europea preocupada, como él, en entender la forma arquitectónica»⁶. Allí encontró a van Doesburg —del que se hizo amigo— y un clima propicio a su preocupación por un nuevo estilo, por un nuevo lenguaje. Por eso los principios de De Stijl le parecerán una manera más atractiva y «moderna» de definir el objeto arquitectónico⁷. En París no sólo descubre una manera de afrontar la arquitectura desde la moda y no desde la ciudad, como se entendía en Berlín, sino que en su afán de lograr nuevas imágenes que «entren por los ojos» —como diría en uno de sus escritos— descubre también las ventajas de una representación gráfica a la moda: la perspectiva axonométrica que utilizaban con profusión van Doesburg y van Eesteren.

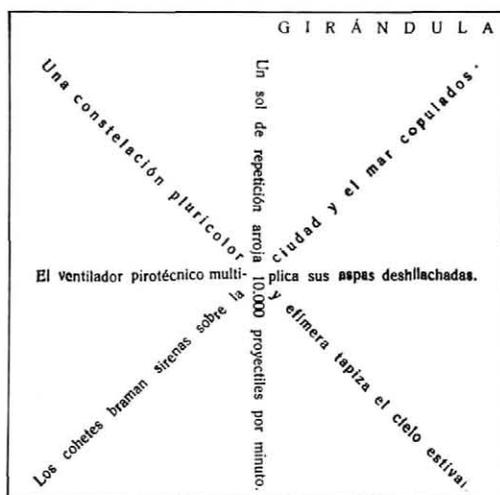
Como señala Frampton, el uso de las axonometrías por van Doesburg y van Eesteren se produce fundamentalmente «después de 1921, bajo el impacto de las composiciones de Lissitzky», cuando «empezaron a proyectar, como dibujos axonométricos, una serie de construcciones arquitectónicas hipotéticas, cada una de las cuales comprendía un racimo asimétrico de elementos planos articulados suspendidos en el espacio alrededor de un centro volumétrico»⁸.

Estas composiciones de Lissitzky, los «proun», objetos abstractos creados sobre la tela, constituían la «plataforma girato-

En Villa Amparo Mercadal aplica parecidas premisas sintácticas que en el Rincón de Goya. 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 (Fig. 8) y Villa Amparo, observamos que, además de las referencias de los dibujos de van Doesburg, sus rótulos se disponen al modo de los *Caligramas* de Apollinaire y de los poemas «visuales» de Guillermo de Torre. La analogía es más clara en Villa Amparo (Fig. 9): 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* (Fig. 10). «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»³².

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»³⁰. 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 uti-



Guillermo de Torre., *Girándula*, 1923.

liza 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»³⁴.

NOTAS

1. Sobre el uso de la axonometría en la vanguardia es de gran interés el estudio de ALONSO RODRÍGUEZ, M. A.: *La axonometría o el espejismo científico de la Realidad, práctica y regla como técnica descriptiva*. Tesis Doctoral inédita, ETSA Madrid, 1991, págs. 408-425.
2. Ver al respecto SAN ANTONIO GÓMEZ, C. 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, págs. 25-30.
3. BOIS, Y. A.: «Metamorphosis of Axonometry», en *Daidalos*, nº 1, 1981, pág. 42.
4. SARTORIS, A.: «La actualidad del Racionalismo», en AAVV, *Alberto Sartoris*, Madrid, 1987, págs. 34-35.
5. GIMÉNEZ CABALLERO, E.: «El Arquitecto Mercadal», en *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1928, nº 32, año II, pág. 2.
6. SAMBRICIO, C.: *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Murcia, 1983, pág. 119.
7. Mercadal publicó estos principios en *Arquitectura*. Ver: «Principios que resumen las ideas desarrolladas por

el Grupo "De Stijl"», febrero de 1926, pág. 78. Además Mercadal trajo a van Doesburg a Madrid, en mayo de 1930, a dictar una conferencia en la Residencia de Estudiantes. Ver «Espíritu fundamental de la Arquitectura contemporánea», *Arquitectura*, septiembre de 1930, págs. 269-274. También consiguió que el maestro holandés publicara sendos artículos en *Arquitectura*. Véase: «La actividad de la Arquitectura moderna holandesa», abril y junio de 1927; enero y julio de 1928; págs. 143, 213, 16 y 220 respectivamente.

8. FRAMPTON, K.: *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, 1993, pág. 146.

9. BOJKO, S.: «El Vchutemas: Originalidad y conexiones de una experiencia didáctica en la URSS», en AAVV, *Baubaus*, Madrid, 1971, pág. 77.

10. RODRÍGUEZ RUIZ, D.: «La Arquitectura del siglo XX», en *Historia del Arte*, Madrid, 1993, pág. 60.

11. JAFFE, H. L. C.: «Introducción», en AAVV, *De Stijl, 1917-1931: Visiones de utopía*, Madrid, 1986, pág. 11.

12. SÁINZ, J.: *El dibujo de arquitectura*, Madrid, 1990, pág. 133.

13. HEREU, P.: «El color en la arquitectura de la modernidad», en *Arquitectura*, marzo-abril de 1989, pág. 29.

14. NORBERG SCHULTZ, C.: «Casa Schröder», en *Arquitectura*, nº 269, nov.-dic. de 1987, pág. 32.

15. Cita de Mondrian tomada de POLANO, S.: «El color del estilo holandés: la nueva cromoplástica en la arquitectura», en *Arquitectura*, marzo-abril de 1989, pág. 102.

16. Cita de Theo van Doesburg tomada de POLANO, S.: *op. cit.*, pág. 110.

17. DOESBURG, T. VAN: «Manifiesto neoplasticista», punto nº 12, en *Arquitectura*, enero de 1926, pág. 35. Lo recoge también FRAMPTON, K.: *op. cit.*, pág. 146.

18. ZEVI, B.: *Poética de la arquitectura neoplástica*, Buenos Aires, 1953, pág. 93.

19. JAFFE, H. L. C.: *op. cit.*, pág. 11.

20. LÁZARO, F. y TUSÓN, V.: *Literatura Española*. Madrid, 1981, pág. 255.

21. FULLAONDO, J. D.: *Fernando García Mercadal*, Madrid, 1984. En este libro, Fullaondo intercala entre el texto versos dadaístas de *El hombre aproximativo*, de Tristán Tzara.

22. Cita de Sartoris recogida por SAMBRICIO, C.: *op. cit.*, pág. 135.

23. SAMBRICIO, C.: *op. cit.*, págs. 136-137.

24. En 1929 *l'Esprit Nouveau* publicó un inventario nominal de los diversos «ismos» literarios y artísticos titulado: *Documents internationaux de l'Esprit Nouveau* en el que figura el Ultraísmo.

25. LÁZARO, F. y TUSÓN, V.: *op. cit.*, pág. 259.

26. *Ibidem*, pág. 259.

27. SAMBRICIO, C.: *op. cit.* Véanse págs. 136-140.

28. GARCÍA MERCADAL, F.: «Rincón de Goya en Zaragoza», en *Arquitectura*, julio de 1928, pág. 226.

29. GARCÍA MERCADAL, F.: «Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández Saw», en *Hogar y Arquitectura*, nº 70, mayo-junio de 1967, pág. 42.

30. DOESBURG, T. VAN: «Principios que resumen las ideas desarrolladas por el grupo "De Stijl"», en *Arquitectura*, febrero de 1926, págs. 79-80.

31. *Ibidem*, págs. 79-80.

32. TORRE, T. DE: *Historia de las literaturas de vanguardia*, t. II, Madrid, 1974, pág. 216.

33. POLANO, S.: «De Stijl/Arquitectura = Nieuwe Beelding», en AAVV, *De Stijl, 1917-1931: Visiones de utopía*, Madrid, 1986, pág. 91.

34. GARCÍA MERCADAL, F.: «IV Concurso Nacional de Arquitectura. Tema: Un Museo de Arte Moderno en Madrid», en *Arquitectura*, septiembre de 1933, pág. 242.