

TEORÍA Y PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO
EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA (1898-1948)

Selección de documentos para su estudio

TEORÍA Y PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA (1898-1948)

Selección de documentos para su estudio

FRANCISCO DANIEL HERNÁNDEZ MATEO



UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID. BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO
MADRID, 2004

HERNÁNDEZ MATEO, Francisco Daniel

Teoría y pensamiento arquitectónico en la España contemporánea (1898-1948) : selección de documentos para su estudio / Francisco Daniel Hernández Mateo. -Madrid : Universidad Carlos III de Madrid : Boletín Oficial del Estado, 2004. -385 p. ; 24 cm. - (Colección Monografías ; 48)

ISBN 84-340-1545-5. -NIPO 007-04-084-6

I. Arquitectura española-S.XX. I. Título

72.036(460)



Coedición de la Universidad Carlos III de Madrid
y el Boletín Oficial del Estado

© Universidad Carlos III y Boletín Oficial del Estado

NIPO: 007-04-084-6

ISBN: 84-340-1545-5

Depósito legal: M - 44072/2004

IMPRENTA NACIONAL DEL BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO
Avenida de Manoteras, 54. 28050 Madrid

*Para Federico Castro Morales,
con admiración y agradecimiento*

ÍNDICE

	Páginas
AGRADECIMIENTOS	11
PRÓLOGO	13
CAPÍTULO 0: A MODO DE AVISO A QUIENES SE VAYAN A INICIAR EN LA LECTURA DE ESTE LIBRO	17
CAPÍTULO 1: LA CONMOCIÓN DEL 98, EL REGENERACIONISMO Y LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL.....	21
CAPÍTULO 2: EL ECLECTICISMO Y LA MUERTE DE LOS ESTILOS	29
CAPÍTULO 3: HISTORICISMOS Y REGIONALISMOS: LA PARADOJA DEL ETERNO RETORNO	43
CAPÍTULO 4: ARQUITECTURA POPULAR, MIMBRES PARA UNA ESTÉTICA MODERNA.....	63
CAPÍTULO 5: LA RECUPERACIÓN DEL BARROCO DESDE LA VANGUARDIA	73
CAPÍTULO 6: RACIONALISMO Y VIVIENDA RURAL	95
CAPÍTULO 7: POSGUERRA, UTOPIÍA Y ARCADIA.....	103
CAPÍTULO 8: DEL IMPERIO AL POBLADO: CUANDO LO URGENTE SE COME LO IMPORTANTE	121

	Páginas
CAPÍTULO 9: DEL DIRIGISMO A LA DIÁSPORA, LAS SEÑAS DE LA MODERNIDAD	139
BIBLIOGRAFÍA	153
APÉNDICE DOCUMENTAL	163

AGRADECIMIENTOS



QUIERO dejar aquí por escrito los agradecimientos a quienes han hecho posible que este libro vea la luz, ante todo al Dr. Federico Castro Morales de quien sigo aprendiendo a ser profesor y a quien debo muchas sugerencias que han terminado siendo expresadas en el contenido de este libro. Al Dr. Antonio Rodríguez de las Heras que suma una muestra más de interés y de respaldo al trabajo en pro de las Humanidades aceptando prologar este libro, lo cual me honra. Así como al Dr. Jaime Alvar Ezquerro, director del Departamento de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid, que respaldó la idoneidad del manuscrito para su publicación.

Gracias también a D. Gerardo Mingo de la Subdirección General de Arquitectura, como responsable de programación de las exposiciones en la sala «Los Arcos» del Ministerio de Fomento, por su deferencia siempre que le he solicitado información sobre la programación de la sala, y al personal de la misma por la flexibilidad y las facilidades que siempre me han proporcionado en mis frecuentes visitas. También quiero expresar mi gratitud a doña Blanca Ruilope directora de la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, y a Susana Feito responsable de información bibliotecaria de la misma, por la ayuda técnica y por la acogida siempre amable al autor de estas líneas y a los alumnos de doctorado que he enviado a trabajar con los fondos de la ETSAM. Así como a Javier Sánchez-Collado por sus acertadas sugerencias para la mejor expresión de

las ideas contenidas en el libro, a Luis Guerrero, jefe de Servicio de gestión editorial del BOE, por su paciente colaboración en la optimización de los originales. También a Javier Llorente y al dottore Monzo, por su sabiduría informática y paciencia aplicadas a la confección de la parte dedicada a las fuentes.

Y, claro está, a quienes han sido mis alumnos de Historia del Arte en el Seminario de Arte y Estética del Doctorado de Humanidades, en la Licenciatura y en los Cursos de Humanidades, especialmente estos últimos, ingenieros de todas las ramas, estadísticos, periodistas, economistas, y hasta algún y alguna bachiller en leyes, cuyo entusiasmo ante el descubrimiento de un tema tan desconocido como atractivo han conseguido que también se transmitiera al profesor, que aprovecha ahora la oportunidad para darles las gracias: a Valeriano, Rebecca, María S., María Jesús Q., Ricardo S., Fran, Celia y demás «telecos» entre Omeyas, doña Carmen O. y doña María Teresa, Richi, Fernando, Rubén, Blanca Estela, Ana M., Clara de A. y —que me perdonen la elipsis— tantos y tantas con quienes he compartido gratas horas de trabajo en las aulas, en el despacho, en las bibliotecas, en las exposiciones.

PRÓLOGO



AS ideas creadoras están hechas de memoria, de utopía y de circunstancia. De memoria, porque las ideas no brotan del vacío, sino que tienen siempre como referencia un pasado, lo ya vivido y experimentado, que se interpreta y que, por tanto, se rechaza o se aprecia. De utopía, porque sólo en el futuro, ese territorio incierto, se podrán realizar. De circunstancia, porque quiénes las piensan están encerrados en el presente y el entorno interviene en su pensamiento.

En el estudio de Francisco Daniel Hernández Mateo, de una época de desorientación, búsqueda y cambio, y no sólo para la arquitectura, se aprecian muy bien estas tres coordenadas temporales en que la teoría y el pensamiento arquitectónicos se definen: el tanteo de formas y estilos nuevos ante el agotamiento de lo existente, el peso de una cultura dilatada y riquísima y, por consiguiente, con su atracción hacia fórmulas ya probadas, y los condicionantes sociales y políticos de una realidad presente en la que las ideas están atrapadas.

Esta tensión es uno de los puntos principales del libro y supone un magnífico ejemplo del conflicto de la creación.

Es igualmente sugerente ver cómo las ideas se expresan en el espacio unidimensional que necesitan las palabras, una detrás de otra, habladas o escritas sobre un papel. De ahí se pasa al espacio en dos dimensiones de los bocetos y planos de un edificio, hechos de intersecciones de líneas. Y, por último, el volumen en tres dimensiones de la construcción con materiales

sólidos. Tres espacios creadores, cada uno de ellos con dimensiones distintas: el discurso, el plano y la edificación. El pensamiento tiene más dimensión, pero sólo se puede comunicar en estos espacios. Hernández Mateo dedica su estudio a ese espacio de una sola dimensión, tan aparentemente alejado de las piedras o el cemento de un edificio, por el que discurren las palabras que transportan la savia de la creación: los textos de teóricos de la arquitectura.

Teoría y pensamiento arquitectónico en la España contemporánea 1898-1948, si bien enfoca un período de cincuenta años, recoge problemas universales de la creación arquitectónica y, por tanto, conflictos de todos los tiempos. La arquitectura, como el vestido y como la herramienta, libera al hombre de su desnudez. Es decir, vestido, vivienda y herramienta (no se golpea con la mano desnuda, sino con un martillo, y se remueve la roca con una palanca) levantan entre el hombre y la naturaleza una separación artificial y lo liberan de su dependencia. La arquitectura tiene la misma búsqueda permanente, una y otra vez reformulada, que el vestido: la de la elegancia. Vestir con elegancia es encontrar el punto de equilibrio entre los extremos de cubrirse y disfrazarse. Y del mismo modo, la arquitectura es algo más que un espacio a cubierto o una fachada. Y la búsqueda en la herramienta, tercera creación que nos separa de la desnudez ante la naturaleza, es la ergonomía. Estos años de estudio del libro de Hernández Mateo es un magnífico ejemplo de la búsqueda basculante de la arquitectura española entre sus extremos.

Cuando la desnudez se cubre, por un tejido o un muro, lo que queda dentro, protegido, es la intimidad. Fundamental para la persona. Pero también la cubierta de tela o de piedra hace más marcadas las desigualdades (que sólo el despojo de la muerte devolverá la desnudez a ricos y pobres, a poderosos y sometidos, a notables y anónimos, y con ella la igualdad). Mantos recamados para el poder, y construcciones monumentales. Al poder de cualquier época le tienta la arquitectura porque le proporciona un espacio, le permite expresar un orden, y le da visibilidad. La territorialidad es pieza inseparable del fundamento del poder, de ahí que la creación de grandes espacios arquitectónicos sean reafirmaciones que ningún poder rechaza. A la vez, la organización de ese espacio expone con la solidez y rotundidad de la piedra un orden; orden que responde a la geometría social de ese poder. Y, además, el volumen de la construcción facilita la visibilidad que el poder necesita, porque el poder tiene que hacerse ver para convencer de su presencia. En el libro encontramos estas reflexiones sobre el poder y la arquitectura para un caso muy marcado en nuestra Historia: cuando su autor trata el período de posguerra y la actuación del primer franquismo.

En la introducción del libro Francisco Daniel Hernández señala que esta obra quiere dirigirse en primer lugar a los alumnos universitarios. No me ha extrañado leerlo porque conozco la calidad de su autor como profesor, su dedicación a los alumnos y el aprecio que recibe de ellos. El libro tomó una primera forma como tesis doctoral a cuya presentación y defensa tuve la satisfacción de asistir en cuanto presidente del tribunal. Podría haber pasado a la imprenta como una investigación académica, pero ha preferido darle esta otra orientación. Y esto responde a que participa de la interpretación de que si la investigación básica en ciencia tiene su proyección en la sociedad, su influencia más extendida, a través de la tecnología que se desarrolla a partir de ella, para los estudios humanísticos su influencia en la sociedad, su «tecnología», es mediante la educación. De ahí el esfuerzo por preparar los resultados de años de investigación para que puedan ser asimilados por jóvenes estudiantes. Y eso exige no sólo capacidad didáctica, sino humildad para adaptar la exposición y el contenido a lectores que se inician en estos temas. Y todo ello unido a la capacidad de trabajo y a su prudencia, cualidad muy beneficiosa para todos los órdenes de la vida, pero indispensable para el rigor científico, ha hecho posible esta obra.

ANTONIO RODRÍGUEZ DE LAS HERAS
Catedrático de la Universidad Carlos III de Madrid

CAPÍTULO 0

A MODO DE AVISO A QUIENES SE VAYAN A INICIAR EN LA LECTURA DE ESTE LIBRO



RESENTAMOS un libro estructurado en dos partes, una donde se desarrolla un ensayo sobre la evolución de la arquitectura contemporánea en España desde finales del siglo XIX, hasta el ecuador del siglo XX; en la segunda se publica una selección de fuentes documentales que han dado vida a las argumentaciones con las que el autor ha elaborado su lectura particular del devenir del pensamiento arquitectónico en España. Éstas tienen el valor añadido de ser publicaciones que sólo se conservan en hemerotecas reservadas a los investigadores y que hacemos ahora accesibles al gran público. Cada texto¹ va acompañado de una breve introducción, donde se explica el valor específico del documento en la historia de la arquitectura española.

El ensayo expone algunos frutos de varios años de investigación en el campo de la teoría y el pensamiento arquitectónico contemporáneos desde la óptica de la historia del arte y la estética, materia en la que nos hemos ido especializando a partir del trabajo destinado a la elaboración de

¹ He querido conservar el glamour de la tipografía y edición de aquellos venerables números de revistas que hace ya tantos años que dejaron de estar vivos, de modo que en las ocasiones en que ha sido posible (casi todas) se trata de reproducciones fotomecánicas de los originales; del mismo modo en las citas literales respeto la puntuación y la grafía originales, a sabiendas de no coincidir en ocasiones con la norma vigente.

la memoria de licenciatura en 1996 y la publicación en 1997 de nuestra primera monografía sobre teoría y pensamiento arquitectónico en España, bajo el título *La búsqueda de la modernidad en la arquitectura española*²; línea de investigación que hemos ido desarrollando a lo largo de estos años mediante la elaboración de la tesis doctoral³ y la publicación de numerosos trabajos científicos vinculados a este campo de la investigación.

Es también un libro que se ha ido escribiendo y ha ido tomando forma al hilo de las clases impartidas en la Facultad de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid, en el esfuerzo por transmitir unos conocimientos haciéndonos entender por un alumnado que tenía la peculiaridad de ser ajeno o estar poco familiarizado con los problemas de la teoría y del pensamiento arquitectónico de la España contemporánea.

Del diálogo y el cambio de pareceres con aquellos alumnos ha salido el libro, y a ellos como lectores más cercanos quiere dirigirse en primer término. Además de las clases presenciales, en el desarrollo de las asignaturas impartidas en estos últimos años nos hemos introducido en el campo de la arquitectura española contemporánea a través del acceso a las nuevas tecnologías, con todas las posibilidades que ofrece Internet⁴ y los soportes electrónicos y que la Universidad Carlos III pone al alcance de los alumnos, haciendo posible su uso; las visitas a exposiciones que tengan como temática la arquitectura contemporánea, citando de memoria algunas de las visitadas estos años atrás en el Círculo de Bellas Artes («Antonio Palacios, constructor de Madrid»), en el MNCARS (Jean Nouvel y la ampliación del Museo Reina Sofía o «Universo Gaudí») y principalmente las visitas a la Sala «Los Arcos» del Ministerio de Fomento en los Nuevos Ministerios, donde ininterrumpidamente (salvo el paréntesis obligado por las obras de la terminal del Metro hacia Barajas) se han sucedido las exposiciones sobre arquitectura, en un marco ya de por sí incomparable: premios nacionales, antológicas (recuerdo especialmente el impacto de la de Giuseppe Terragni o la de Constantin Melnikov, y la de los españoles Luis Moya Blanco, Miguel Fisac o Luis Gutiérrez Soto), las exposiciones temáticas (vivienda social), sobre restauración patrimonial, y un largo y placentero etcétera.

² Editado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

³ *Regeneración y modernidad en la arquitectura española contemporánea. Historiografía y debate conceptuales*. Universidad Carlos III de Madrid, noviembre de 1999.

⁴ El autor de estas líneas trabaja ininterrumpidamente desde 1991 en un grupo de investigación que tiene como objetivo principal el estudio y la difusión del patrimonio monumental y artístico, mediante el uso de las nuevas tecnologías (Grupo TIEDPAAN de la Universidad de Córdoba).

Junto a todas las posibilidades descritas, el discurrir del programa de las asignaturas que imparto, va acompañado del estudio y comentario de las fuentes documentales sobre las que el profesor ha ido construyendo el discurso, lo que aporta al estudio de la asignatura la seducción que confiere la emoción intelectual de trabajar sobre las fuentes directas, que sirven tanto de apoyo documental de las afirmaciones del profesor, permitiendo superar toda componente subjetiva o meramente interpretativa, como de contraste con las que se vierten en la historiografía que pueden consultar en el elenco de referencias bibliográficas que acompaña al programa de la asignatura. El estudio y análisis de las fuentes documentales también será —todo hay que decirlo— la piedra de toque con la que el alumno se enfrente para superar satisfactoriamente la evaluación de la asignatura.

* * *

Una de las premisas que todo escritor —prosista o poeta— que pretenda seducir lectores debe tener en cuenta es, por encima de cualquier consideración, la de no defraudarles.

Así que puedo declarar que este libro no es la resultante de ninguna fórmula magistral de secreta composición, guardada durante años en la bodega del responsable de estas líneas, que ahora ven la luz. Antes bien, mi deseo ha sido que el contacto con la selección de fuentes expuestas, conduzca al lector —como ha llevado al autor— a la relectura y desmitificación de ciertos axiomas considerados clásicos en la historiografía al efecto, a los que podrá despojar de su certeza apriorística.

Si utilizamos el símil de la cocina, en este libro el chef-autor no ha querido guardarse celosamente ni la fórmula, ni los ingredientes con los que ha cocinado esta receta, de manera que cuando el comensal-lector deguste el plato, sabrá perfectamente el origen y la procedencia de los distintos sabores que el paladar detecte, a poco que eche mano de la relación de fuentes documentales recogidas en el libro, que sin ser, ni mucho menos, exhaustivas, son suficientemente representativas.

Con este procedimiento, el cocinero es consciente de que si el comensal, después de degustar el libro, no se ha sentido satisfecho, pone en evidencia que el problema no puede achacarlo a los ingredientes del menú, sino que directamente va a ser señalado —en esta ocasión— como culpable del desaguisado.

De todas maneras, este *maître* ocasional ha preferido correr ese riesgo, ya que ante tanta receta historiográfica que se ha cocinado y se cocina

hoy día, donde el argumento de autoridad se basa en el secreto de la receta, pidiéndose a los comensales un acto de fe explícito en los conjuros y las meigas a las que invoque el cocinero durante la elaboración de los platos, ha preferido enfrentar el paladar del lector ante lo único que en opinión del que suscribe produce buen provecho: un sencillo ejercicio de honradez.

Y sin más preámbulos, sólo quiero desearles eso, que aproveche.



CAPÍTULO 1

LA CONMOCIÓN DEL 98, EL REGENERACIONISMO Y LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL



A fulminante derrota ante los Estados Unidos supuso para nuestro país el final de una época y el principio de otra. Tras el «*encontronazo entre Robinson y Don Quijote*» (Unamuno) saldado con la pérdida de los últimos enclaves coloniales, el portorriqueño, el cubano y el filipino, que sostenían la ya maltrecha estructura de España como Imperio Colonial, la sociedad española llega al reconocimiento cabal de haber dado término a una época de la historia de nuestro país.

Nos despedíamos de una España imperialista, dominadora, gran potencia a tener en cuenta a nivel mundial; o al menos decíamos adiós definitivo a las secuelas, a su espejismo. No hubo a partir de entonces quimera de ultramar donde depositar las esperanzas para quienes aún no querían aceptar, con una romántica y miope terquedad, que nos encontrábamos en el vagón de cola de Europa.

Quedaba especialmente claro desde entonces que los españoles ya no vivían en el mejor de los mundos; y esta verdad antes disimulada, pasó a ser *no «sólo una verdad al descubierto, sino como una especie de verdad de moda»*.

«Por todas partes se habló de nuestro atraso, de nuestra incultura, de nuestra inferioridad respecto a Europa (se consagra por entonces el mito de «Europa» como algo distinto de “España”); de la decadencia de la raza y de la mediocridad de las clases dirigentes»⁵.

Fue la finisecular mucho más que una crisis técnica, una muleta del historiador para poder articular sobre una fecha-gozne las explicaciones sobre un cambio histórico.

Además de los otra vez ridiculizados políticos, asentados en un desprestigio rampante anterior a los problemas coloniales con los Estados Unidos, o de la misma prensa⁶ que, además de ser azotada por la adversa coyuntura económica, fue arrojada al sumidero del desprecio por una falta de credibilidad ganada a pulso a base de alentar a la beligerancia, empleándose en una batalla anti-norteamericana, creando unas expectativas de victoria falsas, mediante la desestimación y burla de las fuerzas enemigas, y sublimación e idealización de los medios y contingentes españoles, que contribuyeron a hacer la derrota mucho más sorprendente y catastrófica, la crisis esta vez afectó a todos los estamentos de la vida nacional.

Lo que ahora se pone en tela de juicio es el mismo concepto de Estado, declarado en quiebra técnica, extenuado y derrotado como aquellos millares de soldados que desfilaron por los puertos, periódicos y revistas ilustradas, a su regreso de los trópicos.

Se desataron las lenguas, más críticas y mordaces que nunca, de una pléyade de agitadores dispuestos a torpedear el sistema, o lo que quedara de él para ensayar otras vías de progreso, o cuanto menos, de supervivencia. Es el momento del fortalecimiento del socialismo en particular, y de todo el bloque republicano en general, en el arreciamiento de las críticas contra la monarquía. El descontento generalizado también fue buen caldo de cultivo para los partidarios del anarquismo, pocos y aislados todavía, militantes del odio y de la bomba, del todo o nada.

⁵ COMELLAS, José Luis, «Revolución y Restauración (1868-1931)», en AA.VV.: Historia General de España y América. T. XVI-1. Revolución y Restauración (1868-1931). Madrid, Rialp, 1982. p. XXI. En cuanto a la conciencia de distanciamiento de Europa *vid.* ÁLVAREZ JUNCO, José: «La nación en duda», en PAN-MONTOJO, Juan (coord.): *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*. Madrid, Alianza, 1998. Especialmente el apartado «Europa, metáfora de la modernidad. Claro y sombras de un proyecto político», pp. 463-469.

⁶ Sobre el papel de la prensa en la crisis del 98 *vid.* Tomo II, Sección 3.^a «La percepción del fin de siglo: el 98 desde España», en SÁNCHEZ MANTERO, Rafael (ed.), *En torno al 98. España en el tránsito del siglo XIX al XX*. Huelva, Universidad de Huelva, 2000. También ÁLVAREZ JUNCO, J. (et al.), *Aquella guerra nuestra con los Estados Unidos: prensa y opinión en 1898*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 1998.

El Desastre autorizó a todos los que tuviesen disponible un modelo de cambio a proceder a su ensayo, con tal de que fuera algo nuevo, distinto, capaz de acabar con lo caduco y lo obsoleto y reconstruir España sobre sus escombros. Y capaz de conseguir unos resultados eficaces, urgentes, con efectos de aplicación inmediata sobre los pequeños comerciantes y propietarios, espinaza de la economía y la sociedad española.

De ahí que la reacción de los regeneracionistas, y entre los primeros el más destacado, Joaquín Costa «*se formula muy bién en el "slogan" "escuela y despensa", y se articula en torno a unos objetivos programáticos que podríamos llamar "de urgencia doméstica": plan de regadíos (...), restauración de bienes comunales, lucha contra el caciquismo, impulso alfabetizador...*»⁷.

Ángel Ganivet lo expresaría con estas palabras:

«Así como creo que para las aventuras de la dominación material muchos pueblos de Europa son superiores a nosotros, creo también que para la creación ideal no hay ninguno con aptitudes naturales tan depuradas como las nuestras. Nuestro espíritu parece toscó, porque está embastecido por luchas brutales; parece flaco, porque está sólo nutrido de ideas ridículas, copiadas sin discernimiento, y parece poco original, porque ha perdido la audacia, la fe en sus propias ideas, porque busca fuera de sí lo que dentro de sí tiene. Hemos de hacer acto de contrición colectiva; hemos de desdoblarnos, aunque muchos nos quedemos en tan arriesgada operación, y así tendremos pan espiritual para nosotros y para nuestra familia, que lo anda mendigando por el mundo, y nuestras conquistas materiales podrán ser aún fecundas, porque al renacer hallaremos una inmensidad de pueblos hermanos a quienes marcar con el sello de nuestro espíritu. Helsingfors, octubre 1896»⁸.

Al filo del 98 también, apareció el término clave que articulará la vida política, social y cultural de la España del primer tercio del siglo XX: el Regeneracionismo. En torno a este término se agruparán aquellos jóvenes dispuestos, con un renovado espíritu de lucha, a volver la espalda a su glorioso y caduco pasado, para ganarse otra vez en la vieja Europa el puesto que se había sacrificado al dar la vida a todo un nuevo mundo⁹.

⁷ SECO SERRANO, Carlos, *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración*. Madrid, Rialp, 1992 (3.^a), p. 41.

⁸ GANIVET, Ángel, *Idearium español*. Madrid, Espasa-Calpe, 1976 (9.^a), p. 148.

⁹ Vide TUSELL, Javier, *Historia de España en el siglo XX*. Madrid, Taurus, 2000. Especialmente del tomo I. «Del 98 a la proclamación de la República», el capítulo «La época regeneracionista. La "revolución desde arriba"», pp. 81-261.

Después de pasada la crisis, y ya iniciado el movimiento de reconstrucción, será cuando Azorín acierte a bautizarlo con el nombre de la famosa, pero según Pío Baroja mítica, Generación del 98¹⁰.

Como afirma Federico Castro, es necesario subrayar para no inducir a error que la fecha de 1898 ha de ser tomada como hito historiográfico, pero no como arranque de la actitud regeneracionista:

«Debemos aclarar que “espíritu del 98” y “regeneracionismo” no son fenómenos equiparables en su totalidad y que frente al posible planteamiento de su sinonimia debe tenerse en cuenta que el regeneracionismo surge como consecuencia del reconocimiento de la crisis nacional que se manifiesta durante los treinta años que van desde la Revolución de Septiembre al Desastre del 98 y que muchas de las actitudes que se consideran privativas de la generación del 98 sólo pueden explicarse desde la perspectiva de esta crisis»¹¹.

Los regeneracionistas primero, y aquellos intelectuales epitetados posteriormente como «Generación del 98», después, emprendieron la tarea de despertar la conciencia de los españoles, de remover los espíritus e implelles a intervenir como protagonistas en la resolución de los problemas de su patria y como responsables de las iniciativas de carácter público¹².

Al principio sirvió para que la propia autocrítica de los avanzados del régimen mantuviera viva la esperanza de cambio sin la radical sustitución que propugnaban las bombas anarquistas. Más adelante se logrará capitalizar el interés de la sociedad por los problemas públicos nacionales, dando comienzo las movilizaciones de masas.

Podemos acudir al mismísimo Unamuno, para refrendar que la viveza de aquél espíritu regeneracionista hundía sus raíces en décadas anteriores

¹⁰ «El primero que la denominó generación del 98 fue Gabriel Maura, en 1908, y luego Azorín, en 1913. Éste había intentado, algunos años antes, llamarla generación del 96. La intentona no cuajó, y el maestro de Monóvar volvió a la carga en 1913 al comentar un artículo de Ortega y Gasset en “El Imparcial”. A partir de entonces, unos aceptaron esta denominación y otros no. Baroja la atacó siempre por cómica e interesada. A unos les convino, se ve, más que a otros». TRAPIELLO, Andrés, *Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*. Barcelona, Planeta, 1997, pp. 18-19. Aunque fuera del ámbito literario, la invención del término se atribuye a José Ortega y Gasset, acuñado en febrero de 1909 y documentado en una carta enviada a Leopoldo Palacios fechada el 14 de agosto de 1909, así como la pasividad reivindicativa cuando Azorín se apodera del término. Cfr. CACHO VIU, Vicente, *Repensar el noventa y ocho*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1997. pp. 117-119

¹¹ CASTRO MORALES, Federico, «Historicismo y Regeneracionismo en España: la búsqueda de la “arquitectura nacional”» en *Cuadernos*. Santa Cruz de Tenerife, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1990, p. 22.

¹² Sobre el llamado asalto al poder de los intelectuales. Vide PRO RUIZ, Juan, «La política en tiempos del Desastre» en PAN-MONTOJO, Juan (coor.), *Más se perdió en Cuba... Op. cit.* pp. 151-260.

del siglo XIX, ya que se encargó de hacer constar en su *En torno al casticismo*, que salió de imprenta en 1902¹³, y que recogía en el prólogo las siguientes afirmaciones:

«En estas páginas están en gérmenes los más de mis trabajos posteriores –los más conocidos del público que me lee–, y aquí podrán ver los pazguatos que me tachan de inconsecuente cómo ha sido mi tarea desarrollar puntos que empecé por sentar de antemano.

Escribí estas páginas antes del desastre de Cuba y Filipinas, antes del encontronazo entre Robinson y Don Quijote, entre el que se creó una civilización y un mundo en un islote y el que se empeñó en enderezar el mundo en que vivía, y antes de la muerte de Cánovas»¹⁴.

Aunque bien es cierto, que la intensa y agitada vida social desarrollada a lo largo del siglo XIX hace que se le califique con todo merecimiento como inestable, con un clima permanente de polémica. Es un hecho patente la seria dificultad para el acometimiento de empresas de modo colectivo frente a un furioso individualismo de tintes anarquistas, que mezclado con el romanticismo de auge tan tardío en España, pero que impregna muchos de los pronunciamientos militares llevados a cabo durante la centuria decimonónica, hicieron difícil llevar a cabo un trabajo sereno y profundo que resolviera la crisis que arrastraba España –y que estalló en el 98–, desde supuestos modernos.

«Ciento treinta gobiernos, nueve constituciones, tres destronamientos, cinco guerras civiles, decenas de regímenes provisionales y un número incalculable de revoluciones, que provisionalmente podemos fijar en dos mil. Esto es, intentos organizados, armados y conscientes, para derribar al gobierno. Dos mil revoluciones en un siglo equivalen a una cada diecisiete días»¹⁵.

Herederos de este espíritu regeneracionista son los noventayochistas primero, y los de la generación de 1914 después –de entre los que sobresale Ortega–, que fueron ni más ni menos los que cargaron a sus espaldas con la tarea de transformar aquella obsoleta España en la que vivían por una España moderna, acorde con el contexto y con el entorno de las demás naciones europeas.

¹³ Es un volumen recopilatorio de los artículos que publicara en la revista *La España Moderna*, números 74 a 78, en los meses de febrero, marzo, abril, mayo y junio de 1895.

¹⁴ UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*. Madrid, Alianza, 1986, p. 12.

¹⁵ COMELLAS, J. L., «Revolución y Restauración...» *Op. cit.* p. 4.

«Unas veces, mosqueteros que se querían merendar literalmente a los viejos carcas en sus viejos periódicos, en la carcundía de sus academias y casinos, y otras, hombres razonablemente burgueses, capaces de estrechar muchas manos y con deseos de formar parte de esos mismos periódicos y de esas mismas academias»¹⁶.

Evidentemente, muchas de aquellas contradicciones fueron en parte superadas por la generación siguiente, en la que la batalla dialéctica desde las torres de marfil fue sustituida por la participación activa en el «marasmo social», queriendo expresar de manera práctica y comprometida con sus ideales, el deseo de llevar la España real a la España oficial mediante la revitalización de los partidos políticos, liberando a la masa de votantes de las viejas oligarquías dominantes; la integración del proletariado en la dinámica política, así como a las corrientes autonomistas vinculadas a los núcleos burgueses más destacados del país, que a partir del Desastre se harán oír con voz fuerte¹⁷.

Intervienen con voz propia en este debate sobre la reconstrucción nacional varias corrientes de pensamiento empeñadas en el proceso de movilización y educación de masas; más con un empeño catequético y salvador que filosófico, pero representativas del espíritu regenerador:

— El krausismo, introducido en España por Julián Sanz del Río (1814-1869), aportando la novedad del pensamiento alemán a nuestro país, a remolque siempre de todo lo que venía de Francia, y continuado por Francisco Giner de los Ríos, Fernando de Castro, Laureano Figuerola y Gumersindo de Azcárate entre los más destacados de los promotores de la Institución Libre de Enseñanza. La obra de Sanz del Río y sus discípulos,

«... despertaron el adormecido ambiente español, introdujeron el sistema de pensamiento alemán —después de tantos años de imitación francesa—, liberaron la pedagogía española de su tradicional estatalismo, dieron consistencia ideológica al huerro liberalismo español, estimularon la cultura católica, demasiado segura de su hegemonía cultural, e intentaron enseñar a los españoles los bienes de la concordia, de la civilización, de Europa»¹⁸.

— El individualismo destructivo y nihilista de influencia nietzscheana, encarnado por los encuadrados en la llamada Generación del 98, de entre los

¹⁶ TRAPIELLO, Andrés, *Los nietos del Cid... op. cit.* p. 10.

¹⁷ Cfr. SECO SERRANO, Carlos, *Alfonso XIII... op. cit.* p. 56.

¹⁸ LLERA ESTEBAN, Luis de, «Las filosofías de salvación.» en AA.VV.: *Historia General de España y América*. T. XVI-1. *Revolución y ... op. cit.* p. 16.

que destacan Unamuno, y Ramiro de Maeztu, porque fueron los que acometieron con mayor preocupación la reconstrucción nacional y del individuo desde la filosofía, en vez de la literatura, el teatro o las bellas artes.

Miguel de Unamuno se esforzará no sólo en adelantar al Desastre el espíritu regenerador, como acabamos de comentar, sino también en ponerse por delante de todos los regeneracionistas que conviven intelectualmente con él en aquella primera década del siglo:

«Posteriores al trabajo que aquí reproduzco son *El idearium español* de Ángel Ganivet; *El problema nacional*, de Macías Picabea; las más de las investigaciones de Joaquín Costa; *La moral de la derrota*, de Luis Morote; *El alma castellana*, de Martínez Ruíz; *Hampa*, de Rafael Salillas; *Hacia otra España*, de Ramiro de Maeztu; *Psicología del pueblo español*, de Rafael Altamira; y con estas labores, y algunas otras de extranjeros, entre las que recuerdo, por haberme producido alguna impresión, *The spanish people*, de Martín Hume, y *Romances of Roguery*, de Frank Waldleigh Chandler»¹⁹.

— El individualismo vitalista de Ortega, también formado en Alemania, que empezará su andadura crítica desmontando mitos: «*frente al romanticismo aristocrático en la diatriba contra Valle-Inclán; frente al voluntarismo individualista en la polémica contra Maeztu; frente a la insociabilidad en la lectura moral de Baroja*²⁰». Usando la metáfora como herramienta filosófica, y la vida como principio primero, se lanzará a la tarea de dar un ser nuevo a la sociedad que le ha tocado vivir, y encarnará la versión española más importante de la crisis del racionalismo.

— Otras corrientes ideológicas como el anarquismo, el socialismo (mejor, los socialismos), o el neotomismo, tienen sólida influencia en la vida política y social, pero las orillaremos por su escasa o nula influencia en la trama conceptual de la estética arquitectónica.

Los intelectuales —apellidos a parte— que encarnaron el espíritu regeneracionista fueron los que abrieron el debate sobre la reconstrucción nacional, una reconstrucción no sólo económica o política, sino de ámbito global: educación, cultura, ejército, ética... y estética. Debate que durará, en un *crescendo* imparable, hasta la fatídica Guerra Civil, que dará al traste con todos los entusiasmos, ensayos e intentos.

¹⁹ UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*. Op. cit. p. 8.

²⁰ MAINER, José Carlos, *La edad de plata (1902-1939)*. Ensayo de interpretación de un proceso cultural. Madrid, Cátedra, 1981, p. 141.

«Los regeneracionistas consiguieron uno de sus dos propósitos: despertar la conciencia de los españoles, acuciarles a intervenir en los problemas de su patria, hacerles partícipes entusiastas y decididos de las iniciativas públicas. No consiguieron, en cambio, el otro propósito: la “ciudadanía” que propugnaba Maura, la «educación» que deseaban Costa y los institucionistas; la responsabilidad colectiva que exigieron de Silvela a Melquiades Álvarez. Conseguido un propósito y no conseguido el otro, resulta mucho más explicable que se pasara, entre 1900 y 1936, de la lucha convencional entre trescientos liberales y trescientos conservadores a la lucha cruenta entre veinticuatro millones de españoles»²¹.

Pero nuestro propósito era hablar de arquitectura, y todo este desarrollo ha sido para que quede clara la importancia que contenían aquellos esfuerzos por la configuración del nuevo estilo nacional; que no era sólo hablar de la regeneración de la arquitectura, sino que se estaba hablando de la regeneración de la sociedad española.

«¿Cómo podrá, pues, expresar otra cosa que la anarquía moral de nuestra época, la extinción de los grandes sentimientos, la incertidumbre de las ideas, el predominio de los intereses, la interinidad de las obras, el embotamiento del poético instinto? ¿Cuál otra puede ser su tarea que la de alinear calles, acumular pisos, adornar mostradores?»²².

Los intelectuales eran conscientes de la repercusión que tendría en la marcha de la sociedad el dar con un estilo nacional que nos sacara del atraso, y que pusiera a la arquitectura a la altura de las necesidades que nos acuciaban. Y eran igualmente conscientes de no estar dando aún una respuesta estética acorde con el momento histórico y social.



²¹ COMELLAS, José Luis, «Revolución y Restauración...» *Op. cit.* p. XXXV.

²² QUADRADO, José María, «Del vandalismo en arquitectura», en *Arquitectura*. núm. 20. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre de 1919, p. 336. Texto rescatado por la revista del desván de los pioneros en la defensa del patrimonio monumental español, como es el caso de José M.^o Quadrado (1819-1896).

EL ECLECTICISMO Y LA MUERTE DE LOS ESTILOS



SEGÚN los historiadores positivistas, en la disciplina de la historia del arte, después de un estilo, viene necesariamente otro (de ahí también que haya quien llame a esta disciplina historia de los estilos artísticos). De modo que, como en un delicado baile de salón, se produce una sosegada y armónica sucesión de pasos: a un estilo le sucede otro en una cadente dinámica sustitutiva.

De manera que si nos situamos en el siglo XIX, y hemos detectado ya los primeros estertores del neoclásico –último de los estilos oficiales reinante–, aquellos sesudos alquimistas de la estética han de ir preparando al príncipe heredero que ha sido destinado a ocupar el trono de la estética y el gusto, una vez lleven a enterrar a su antecesor.

«La humanidad se hallaba en buen camino y el arte evolucionaba agradablemente cuando 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 podíamos imaginar; somos incapaces y la arquitectura está en su apogeo; copiemos: nuestro cerebro es inútil puesto que existe el papel de calco. Copiemos”»²³.

²³ MALLETT STEVENS, Robert, «Las razones de la arquitectura», en *Arquitectura*, núm. 92, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre, 1926, p. 476.

Y de hecho, aunque se pretendía que fuera uno de los secretos mejor guardados del reino, había sin embargo trascendido que en los corros de palacio entre la camarilla de los cortesanos del estilo cesante no se respiraba más que tensión y nerviosismo. Se hablaba sin tapujos de la esterilidad creadora, que estaba provocando —¡por primera vez en la Historia!— que se rompiera la rítmica sucesión de los estilos artísticos. ¿Cómo hemos podido llegar a semejante ruina?

Nació el concepto de estilo, amparado —por error—²⁴ en los fuertes brazos de la arquitectura clásica, que será capaz de protegerle hasta los albores del siglo XX, donde tras los embates de idealismos y romanticismos, acabará constatándose su desvanecimiento y desaparición, quedando como mera herramienta de estudio para los historiadores.

La ciclicidad que se otorga a los estilos artísticos y arquitectónicos no es más que la aplicación a las manifestaciones artísticas de una manera de concebir el tiempo y la historia, que se ha mantenido inmutable a lo largo de la historia del pensamiento occidental.

«En líneas generales puede decirse que los pueblos de tradición indoeuropea se sienten adscritos a un ritmo cósmico —del que proceden y al que retornan—, que determina, en consecuencia, una concepción cíclica del tiempo; ésta, con posterioridad se vio afianzada por ideas pitagóricas y estoicas. De acuerdo con esa cosmovisión el tiempo es sentido de manera cíclica y su déroulement se desarrolla según un ciclo eterno en el que todas las cosas vuelven a reproducirse»²⁵.

Como desarrolla por extenso Hugo Francisco Bauzá, hay mucho de observación de la naturaleza y sus ciclos vitales en la concepción de temporalidad y del devenir histórico. Una concepción cíclica que se bautiza con el nombre de *kosmos* —orden—, y que se sienta en las mentalidades asociado al concepto de seguridad frente a lo *ephemeros* —efímero— característico de la condición humana.

²⁴ «Definición y evolución del concepto de estilo. La Real Academia Española no acepta este vocablo hasta después de 1899. Deriva de “estilo” (ya documentado en el marqués de Santillana y en el *Cancionero de Baena*), en cuya etimología se pueden apreciar dos corrientes: la primera lo hace derivar del latín *stilus*, “estaca, tallo, cualquier objeto agudo, punzón para escribir” de donde “manera o arte de escribir”; otros lo han identificado erróneamente con el griego *stylos*, “columna, orden arquitectónico”, y, por extensión, “manera o modo que caracteriza a un artista o a un escritor” (...).

En la preceptiva tradicional se divide el estilo en tres grandes apartados: sublime o grave (*gravis, asianus*), medio o templado (*mediocris, rhodius*) y sencillo (*humilis, atticus*), haciéndolo coincidir con los tres órdenes de la arquitectura clásica. Esta clasificación perdurará a través de toda la Edad Media y Renacimiento, llegando hasta principios del mismo siglo XX.» (GER T. 9. p. 378). Advertimos que el “entrecomillado” es nuestro».

²⁵ BAUZÁ, Hugo Francisco, *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadía*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993, p. 58.

Son muchas las formulaciones que darán contenido doctrinal a lo que pudo empezar siendo una mera contemplación de la naturaleza. Es evidente el caso de Hesíodo que contrapone al desarrollo lineal temporal de los dioses el degradado y cíclico de la temporalidad de la raza humana. Los pitagóricos son los que darán formulación doctrinal a esta cosmovisión. Y Platón –padre de todas las revoluciones y mentor de todos los insurgentes– elevará el punto de mira de la mera ciclicidad circular a una ciclicidad en espiral ascendente, con lo que logrará engarzar la idea de progreso dentro de la imperfección y contingencia de lo cíclico-humano.

«Las dificultades para los futuros autores de esos manuales de historia arquitectónica, reside en estos últimos cien años. ¿Cómo dar a sus lectores una síntesis, que pudiera llegar á ser lugar común, del movimiento constructivo de esa época? Los estilos, comodísimos para los aficionados al encasillamiento, pues permiten la clasificación de cualquier edificio, no tienen utilidad alguna para la mayoría de los modernos. Actualmente cada arquitecto proyecta en completa anarquía y su erudición permítele inspirarse en obras de todos los países y de todas las épocas. Bordean las calles de nuestras ciudades edificios pseudo-góticos, pseudo-renacientes ó pseudo-barrocos, entre otros, vistos en una revista vienesa ó en un libro parisién. Es imposible hallar factores comunes en la arquitectura contemporánea y por ello dícese que no tenemos estilo»²⁶.

Ante este desconcierto de las primeras décadas del siglo xx, reflejado en las páginas de *Arquitectura* por Torres Balbás, con una arquitectura que se sale de los cauces de la estilística tradicional y que no es capaz de responder a ningún parámetro objetivo y concreto que la haga clasificable, se llegará a hablar de la crisis de la arquitectura, como en su día se hablaba, con el advenimiento de las vanguardias históricas, de la muerte del arte.

Se han perdido de vista las apacibles costas del equilibrio, y surge el miedo pánico cuando se piensa que de tamaño caos es imposible concebir un futuro halagüeño, llegándose a argumentar tremendismos tales como la enfermedad terminal, o la muerte del arte. Hay miedo a quedar atrás, a no ser tomados en serio, a carecer del reconocimiento y prestigio de unas personas que se están moviendo continuamente en unos terrenos sumamente movedizos, donde al no haber leyes fijas e

²⁶ TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Ensayos. Las nuevas formas de la Arquitectura», en *Arquitectura*, núm. 14. Madrid, junio de 1919, pp. 145-146.

inmutables, sólo cuentan las opiniones personales, y ¿con referencia a qué se ha de tener en cuenta una opinión frente a otra? ¿De parte de quién está la razón?

En el ámbito de la arquitectura empezaríamos hablando de la crisis del neoclasicismo. Crisis que hay que entenderla no sólo como la de opción de libre elección por parte de los profesionales de la arquitectura, sino que cuando nos adentramos en el caso español, se trata de una crisis que repercute en el seno mismo de la Academia de Bellas Artes, enarboladora del estandarte neoclásico en cuanto que encarnación de lo culto y prestigioso, del seguro buen gusto y la infalible monumentalidad portadora del carácter y la grandeza. Real Academia que veía írsele de las manos su papel tutelar sobre las Bellas Artes.

Se responsabilizaba al neoclasicismo de la crisis de la arquitectura, por haber desarrollado unos mecanismos de defensa a base de la creación de cierto corpus legal para ser aplicado a la estética, que los racionalistas se empeñaban en blindar, y que había generado una esterilidad creativa, fruto de la paralización del genio artístico del arquitecto, mediante la imposición de un estilo concebido como el único garante de dignidad y monumentalidad.

Al querer anclarse en lo seguro, al instigar un grado de perfección estético tan alto, tan científica y positivístamente perfecto, precisamente a manos de esa seguridad iría a morir la evolución natural del devenir de los estilos históricos y con ella el verdadero aunque incierto progreso.

El romanticismo se reveló como el mayor enemigo del neoclasicismo y su mundo estético perfecto, de modo que de los embates de cariz romántico contra el clasicismo como postura adoptada por la Academia, quien sale vencedor será precisamente el eclecticismo²⁷, que posibilita una libertad de movimientos contrapuesta a la férrea disciplina neoclásica.

«Tal es el eclecticismo de las artes; la emancipación del talento creador que las cultiva, subordinado hasta ahora al espíritu de escuela y al rigorismo de una autoridad inflexible. Aherrojada la inspiración, ceñida á un círculo harto mezquino por un clasicismo intolerante y severo que erigió en dogmas hasta las aprensiones de su inexorable rigidez, solo el mundo romano se presenta como digno de estudio; solo en los monumentos de los Césares, con sus masas imponentes y sus vastas proporciones y su

²⁷ Cfr. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, «El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX», en *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 114, Madrid, abril-junio de 1971, pp. 112-113.

magestad²⁸ sublime, se pretendía encontrar el modelo perfecto de la grandiosidad y la belleza»²⁹.

El eclecticismo viene al mundo en el hogar de la Filosofía, y supone, ante todo, un esfuerzo por salvar la historia de la filosofía, que se traduce en una consideración igualmente favorable hacia todas las doctrinas filosóficas. ¿Para qué caer en el error de adscribirse a una corriente de pensamiento determinada que va a quedar obsoleta enseguida, cuando puedo situarme por encima de errores y controversias de sectas y escuelas?

Tomás García Luna resuelve el enigma del nacimiento del eclecticismo en la tercera de sus *Lecciones de Filosofía Ecléctica*, diciendo que el eclecticismo vino a poner fin al lamentable espectáculo de los errores de sistemas filosóficos opuestos entre sí.

El filósofo ecléctico se sitúa en una atalaya que permanece ajena a todos los sistemas de pensamiento, lo que le permite examinarlos y juzgarlos a todos, teniendo siempre a la vista la sucesión de las diversas escuelas en el tiempo. De tal manera que, como primera medida, adquiere la experiencia de que una escuela filosófica sólo tiene una vigencia temporal, siendo luego sustituida por otra.

Los errores de los sistemas de pensamiento son los que los hacen decaer. Sin embargo, en medio de los errores se encuentra una porción valiosa, una parte de verdad. Esto no quiere decir que el eclecticismo defienda la multiplicidad de las verdades, sino que supone un convencimiento de la unidad y valor absoluto de la verdad. La labor del filósofo ecléctico consiste en un deambular por entre los tupidos ramajes de las diversas escuelas para ir separando la verdad del error y quedarse con la primera.

El ecléctico actúa como un juez que se encuentra por encima de la historia de la filosofía, distinguiendo lo falso de lo verdadero. Si existen verdades atemporales en los diversos sistemas, es preciso realizar el esfuerzo de aprehenderlas, reconociendo de esta manera capacidad de filosofar a todas las escuelas de pensamiento, al mismo tiempo que se consigue poner fin a las interminables discrepancias entre sistemas mediante la síntesis supera-

²⁸ Recuerdo al lector que he querido mantener la literalidad de la cita, respetando la ortografía considerada correcta en cada momento, en una suerte de respeto ecléctico a las aportaciones tomadas de las fuentes.

²⁹ CAVEDA, José, «Discurso en contestación al de Francisco Enríquez y Ferrer», en *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, en la recepción pública de D. Francisco Enríquez y Ferrer, el día 11 de diciembre de 1859*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira, 1859, p. 31.

dora. Las filosofías diversas depositarán las porciones de verdad inmutable que contienen en la filosofía unitaria por antonomasia: la ecléctica.

La punta de lanza de la difusión del eclecticismo en la cultura occidental se atribuye al filósofo francés Victor Cousin, profesor de la Universidad de La Sorbona, donde se doctora³⁰ en 1813. Traductor de Platón, al que siempre hay que achacar algo de protagonismo en cualquiera de la revolución de las ideas que se acometa, cuya figura acapara el contenido de su discurso³¹ de recepción en l'Académie française.

Fue un hombre que gozó de prestigio y reconocimiento público en Francia y en toda Europa. Comenzó publicando un curso de filosofía por entregas en una revista del ramo, para en 1828 reunirlo y editarlo en una única publicación. Autoriza a sus alumnos más aventajados a tomar apuntes de sus clases, que tras ser revisados por el maestro, se procede a su publicación, de modo que consigue dar a la imprenta un manual de filosofía moderna³² que llegó a ser el manual de cabecera de los alumnos de la Sorbona de París e indirectamente de media Europa, cuya primera edición es de 1828, de la que se hicieron varias reimpresiones (1836; 1841; 1847).

Pero el cénit de sus trabajos lo encarna su libro *Du Vrai, du beau et du bien*, cuya primera edición, realizada por Didier en París, data de 1853. La segunda sale de imprenta al año siguiente, incluyendo un apéndice sobre el arte francés. De esta segunda edición se llevan a cabo —que hayamos podido consultar al menos— doce reimpresiones³³, hasta el año 1881, después del cual no hemos hallado ninguna.

A esto hay que añadir una pléyade de traducciones³⁴ tanto directas, con críticas o sin ellas, con comentarios del método ecléctico, adaptados a la cultu-

³⁰ COUSIN, Victor, *Universitas Imperialis. Facultas Litterarum in Academia Parisiensi. Dissertatio Philosophica de metodo sive de analysi, quam ad publicam disceptationem proponit, ad doctoris gradum promovendus, Victor Cousin, Scholae Normalis Alumnus, in Facultate Litterarum jam Licenciatus*, Paris, Fain-Universitas Imperialis (1813).

³¹ FÉLETZ, Charles-Marie Dorimond, Abbé de (COUSIN, Victor), *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française, pour la réception de M. Cousin, le 5 mai 1831*, Paris, Firmin-Didot frères, 1831.

³² COUSIN, Victor, *Cours de philosophie, professé à la Faculté des lettres pendant l'année 1818, par M. V. Cousin, sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien, publié avec son autorisation et d'après les meilleures rédactions de ce cours*. Paris, Adolphe Garnier-L. Hachette, 1836.

³³ Según los fondos de la Biblioteca Nacional de Francia, hemos constatado las siguientes reimpresiones: 1855; 1858; 1860; 1862; 1863; 1865; 1867; 1868; 1872; 1873; 1879; 1881.

³⁴ Sirvan de botón de muestra, junto al ya citado de G.^a Luna, los textos siguientes:

COUSIN, Victor, *Elements of psychology, included in a critical examination of Locke's essay on the human understanding. Whith additional pieces. Translated from the French, whith an introduction and notes, by the Rev. C. S. Henry*, New York, Gould and Newman, 1838 (2.^a).

ra del país para el que se traduce o defendiendo la pureza de su estado primigenio; el caso es que nuestro Tomás García Luna es solamente uno más de entre los admiradores y seguidores de las doctrinas filosóficas de Victor Cousin.

Aunque, cuando se analizan los escritos del profesor de filosofía de la Sorbona de París, se pone de manifiesto que si el método de filosofía ecléctica fue lo que le dio la fama, sus mejores esfuerzos y sus páginas más brillantes son aquellas en las que el señor Cousin se dedica a desentrañar los postulados de aquel soldadito de la guerra de los Treinta Años que con el paso del tiempo será uno de los más grandes filósofos franceses: René Descartes (1596-1650). El mismo Cousin tratará una y otra vez de quitarse de encima el sambenito de padre de la filosofía ecléctica, si bien es cierto que estaba profundamente agradecido por la fama cosechada, pero insiste continuamente en el carácter instrumental del eclecticismo en su sistema de pensamiento, señalando como base y principio del mismo el espiritualismo.

El espiritualismo sería aquella doctrina que según el filósofo francés nació con Sócrates y Platón, expandiéndose posteriormente con la difusión del Evangelio. Y finalmente, para nuestro profesor de la Sorbona, sería precisamente Descartes (con toda la satisfacción de poder enaltecer a un paisano ilustre) quien supo llevar esta escuela de pensamiento a las más altas cotas de la filosofía moderna.

«Notre vraie doctrine, notre vrai drapeau ets le spiritualisme, cette philosophie aussi solide que généreuse, qui commence avec Socrate et Platon, que l'Évangile a répandue dans le monde, que Descartes a mise sous les formes sévères du génie moderne, qui a été au XVIIe siècle une des glories et des forces de la patrie, qui a péri avec la grandeur nationale au XVIIIe, et qu'au commencement de celui-ci M. Royer-Collard est venu réhabiliter dans l'enseignement public, pendant que M. de Chateaubriand, Mme. de Staël, M. Quatremère de Quincy la transportaient dans la littérature et dans les arts.

(...) Ce n'est pas le patriotisme, c'est sentiment profond de la vérité et de la justice qui nous fait placer toute la philosophie aujourd'hui répandue dans le monde sous l'invocation du nom de Descartes»³⁵.

COUSIN, Victor, *Exposition of Eclecticism... Translated from the french, with critical notices, by George Ripley*, Edinburgh, Thomas Clark; London, Hamilton, Adams & Co.; Dublin, Curry & Co., 1839.

MATHIAE, A., *Manuale di Filosofia, traduzione di tedesco con un saggio della nuovo filosofia francese del signor Cousin*, Lugano, 1829.

COUSIN, Victor, *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno. Traducción literal...*, Madrid, 1873.

³⁵ COUSIN, Victor, *Du Vrai, du beau et du bien, par Victor Cousin, deuxième édition augmentée d'un appendice sur l'art français*, Paris, Didier, 1853. pp. iii-iv.

El eclecticismo se difunde en España, como decíamos, a través de la figura de Tomás García Luna, seguidor de Victor Cousin, que empezó dando sus *Lecciones de Filosofía Ecléctica*, en su casa de Cádiz a unos cuantos amigos con inquietudes intelectuales. Como él mismo relata en la introducción a sus *Lecciones...*, la insistencia de sus amistades le llevó a trasladar las clases a los locales de la Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad trimilenaria, para posteriormente trasladarse al Ateneo de Madrid y así poder impartir sus clases ante un auditorio multitudinario.

«El método que adoptó Mr. Cousin al invocar este nombre [eclecticismo] que sirvió de enseña a la escuela de Alejandría, consiste en examinar a la luz de la razón los sistemas todos, y admitir la parte de verdad que en cada uno de ellos está contenida.

(...) Desde luego se deja conocer, que siguiendo sus inspiraciones nos ponemos en el caso de juzgar con acierto de lo pasado; profesando como principio inconcluso que ni el error ni la verdad se encuentran completos en obra alguna de la inteligencia humana, el ánimo se inclina a mirar con indulgencia las opiniones que han reinado en otras épocas y en otros países, y aprende a apreciar en su justo valor las ideas y las acciones de los hombres que creyeron y opinaron de modo distinto del que ahora a nosotros nos parece verdadero.

Considerando la historia a esta nueva luz, es en realidad provechoso el conocimiento que de ella adquiramos: en vez de seguir la errada senda de los que censuraron a Carlo Magno, porque no fue despreocupado a la manera de Voltaire, o a los escritores escolásticos, porque no osaron proclamar la independencia de la razón individual, se limitará el ecléctico a estudiar las ideas de cada época, y en vez de mirarlas con ceño y con desden, porque no se adoptan (sic.) a las suyas, buscará en ellas la explicación de los hechos, sin pretender que estos se sujeten a idea ninguna sistemática. Seguro de encontrar, aun en las opiniones al parecer mas extraviadas, algun elemento de la verdad que procura descubrir, no vacilará en hacer asunto de sus meditaciones, también la regla de San Basilio, como los capitulares de Carlo Magno, la ley sálica o las disposiciones de los Concilios, y las vicisitudes de la Iglesia Romana»³⁶.

Tres factores decisivos son los que dan explicación a la adopción del eclecticismo filosófico por los teóricos de la arquitectura española. La creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844), la adopción por parte de la Academia del eclecticismo como postura oficial a tutelar en el desempeño de su oficio de juez y censor de las artes, siendo la razón principal la emulación de los arquitectos franceses, el espejo donde se miran

³⁶ GARCÍA LUNA, Tomás, *Lecciones de filosofía ecléctica*. Madrid, Imprenta de I. Boix, 1843, tres tomos, pp. 53 y ss.,

permanentemente los arquitectos españoles, quienes habían ya realizado el traslado de los principios del eclecticismo filosófico a la búsqueda de un estilo nacional en arquitectura.

La primera consecuencia de la creación de la Escuela de Arquitectura fue la salida de esta disciplina de la Academia y de sus férreos planteamientos conceptuales. En segundo lugar provocaba un replanteamiento del plan docente, de modo que se pudiera poner a disposición de la sociedad española esas nuevas generaciones de profesionales que necesitaba, para encarar los nuevos retos y las nuevas exigencias a las que tenía que hacer frente.

«La presencia de nuevas asignaturas como Historia de la Arquitectura, Teoría del Arte y de la Decoración, Copia de edificios antiguos y modernos, Adornos y Dibujos de Arquitectura, y la formación de una biblioteca donde se reunieron “tratados especiales de estilo latino, del bizantino, del ojival, del árabe y del Renacimiento, acompañados de los planos, alzados y detalles de sus principales monumentos.” Allí había además una buena colección “de vaciados de ornamentación plateresca y árabe..., así como otros detalles de estilo romano-bizantino.” Sobre esta bibliografía y sobre esta abundante documentación gráfica se formará la futura generación del eclecticismo»³⁷.

En cuanto a la adopción por parte de la Academia del eclecticismo como la nueva versión oficial de lo estéticamente correcto, este fenómeno puede verse perfectamente reflejado en la obra de José Caveda y Nava (1796-1882), el académico asturiano a quien podemos considerar el primer historiador de la arquitectura española³⁸, cuyos trabajos son el reflejo de la superación del clasicismo, al que responsabiliza de la esterilidad creativa que acusan los arquitectos españoles, así como del desprecio de los estilos arquitectónicos del pasado español. Partidario acérrimo del eclecticismo, rescatará del olvido los grandes monumentos de la arquitectura nacional con la intención de estudiarlos para preservarlos de la ruina provocada por la desamortización de los bienes eclesiásticos y para que puedan servir de inspiración a las nuevas generaciones de profesionales de la arquitectura. Será él mismo el que nos notificará el llamativo viraje adoptado por la Academia, en su repulsa al Neoclásico y la adopción

³⁷ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, «El problema del eclecticismo...» *op. cit.* p. 115.

³⁸ Vide. CAVEDA Y NAVA, José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura*, Madrid, Santiago Saunague, 1848. Ed. Facsímil Zaragoza, COA Aragón, 1986.

del eclecticismo, un proceso lógico, racional y sensato, en opinión de Caveda.

«Ecléctico el Arte, mejor apreciados sus fundamentos y sus medios, admitidas hoy todas las escuelas sin odiosas prevenciones e infundados escrúpulos, libre el artista en la elección de sus modelos, resultaría sin duda de la comparación y del examen una provechosa enseñanza, y un interés y un atavío para la narración histórica. De cierto no se parecieran entonces las calificaciones, habiendo en los juicios la agradable variedad que no podía ofrecer el Arte al empezar el siglo XVIII»³⁹.

Bastaría esta clarísima exposición de Caveda para entender el proceso de rechazo al clasicismo y adopción del eclecticismo por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero contamos también con la aportación de los discursos de ingreso en la Institución de los académicos noveles, quienes aportan abundantes referencias, pero que para no ser prolijos limitamos a la cita de Juan de Dios de la Rada y Delgado, en cuyo discurso de ingreso afirma con rotundidad que «*el arte arquitectónico de nuestro siglo tiene que ser ecléctico*».

Hay que advertir que cuando los teóricos se refieren a la adopción del eclecticismo no es para otorgarle carta de naturaleza como estilo, es decir, no se trata del nuevo estilo arquitectónico que viene a continuar con la rítmica sucesión de estilos, rota tras el neoclásico. Cuando los teóricos de la arquitectura se refieren al mismo, no lo tratan como entidad estilística sino como una actitud a adoptar, un modo de hacer, para poder salir de la crisis, como explica el mismo Rada y Delgado en el citado discurso.

«El eclecticismo, pues, así entendido, forma en nuestro juicio la nota característica de la arquitectura de nuestra época, sin que esto sea obstáculo para que pueda formarse andando el tiempo y pasado el periodo de transición que atravesamos, un estilo propio, con peculiares caracteres de originalidad»⁴⁰.

En aquellos momentos, la arquitectura, una vez roto el proceso lineal y evolutivo del devenir de los estilos que se suceden a lo largo de la his-

³⁹ CAVEDA Y NAVA, José, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, dos tomos, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1867, (tomo I), p. 5.

⁴⁰ RADA Y DELGADO, Juan de Dios, «Cuál es y debe ser el carácter propio y distintivo de la arquitectura del siglo XIX», en *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Señor D. Juan de Dios de la Rada y Delgado el día 14 de mayo de 1882*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1882. (Contestación, Discurso del Excmo. Sr. Marqués de Monistrol), p. 29.

toría, se encuentra en punto muerto. Si comparásemos el problema que se les plantea a nuestros teóricos de la arquitectura con un proceso químico de reacción en cascada, por primera vez se constata que para pasar del estadio actual al siguiente va a hacer falta encontrar la solución de continuidad que lo posibilite.

Por tanto, lo que se busca conscientemente en el eclecticismo no es el nuevo estilo nacional, sino la solución de continuidad que permita llegar hasta él.

Una de las sendas que van a explorar los arquitectos, como vía de acceso al nuevo estilo, es la del recurso a los historicismos de prestigio de corte romántico o regeneracionista. Pero —como veremos más adelante— una vez comprobados los calamitosos e inútiles resultados, se llega al reconocimiento cabal de una situación de impotencia crónica para dar salida a la crisis estilística en la que se hallaba sumida la arquitectura.

Llegará el momento en que los arquitectos no puedan conformarse con la actitud revitalista de ir reproduciendo un período particular u otro del pasado, sino que prefirieron dar el paso de la libre interpretación y elaboración de los mismos, mediante la mixtificación interestilística, recurriendo, por tanto, a la actitud ecléctica.

Se hace urgente dar con esa solución moderna, acorde con los tiempos, tan ansiosamente buscada y enfáticamente reclamada desde los sectores intelectuales. Pero aquella solución estaba tardando demasiado en llegar, y empezaba a ser evidente que ninguna arquitectura radicalmente nueva e identificativa del momento histórico iba a surgir de manera inmediata.

La idea de común acuerdo entre los empeñados en la tarea regeneracionista, independientemente de la orientación ideológica de sus propuestas de reconstrucción nacional, era la de «*echarle siete cerrojos al sepulcro del Cid*»⁴¹. No había que reflatar el sistema, sino torpedearlo, aniquilarlo, y sobre el espacio dejado tras limpiar las ruinas, reconstruir sobre una nueva casta de hombres. No obstante hay una sentencia popular que dice que la Historia, se repite. Y como pudieron corroborar los defensores de la modernidad ahistoricista, Mío Cid Ruy Díaz, encarnado en los historicismos y regionalismos, fue capaz de repetir la gesta de ganar batallas después de muerto.

«Hora es ya que se dejen reposar esas viejas piedras de España, hora es por lo menos, de que se nos haga ver que se estudia con un espíritu

⁴¹ Cfr. RODRIGUEZ CASADO, Vicente, «La rebeldía intelectual del 98», en *Tercer Programa*, núm. 7, Madrid, R.N.E., oct.-dic. 1967, p. 79.

menos mezquino: porque no basta con buscar el sabor español, calcando esos elementos sin tratar de averiguar antes si se pueden o no repetir hoy legítimamente.»⁴²

Como recoge Peter Collins en su memorable libro sobre la arquitectura moderna, en palabras del director de la École de Beaux-Arts francesa cuando es interpelado a aclarar cuál ha de ser el estilo a adoptar por la nueva arquitectura, a través de la resolución del problema del estilo moderno en la arquitectura eclesiástica: «*tendría que dejarse a cada artista en libertad para consultar su propio temperamento, sus aptitudes y los sentimientos del público*», y que, siguiendo el ejemplo de Molière, «*un artista tenía que adueñarse de cuanto valiera la pena dondequiera que lo encontrase*», lo cual es un llamamiento al eclecticismo, que para muchos de los que clamaban por una nueva arquitectura era el único medio posible de libertad⁴³.

El recurso al eclecticismo como campo de acción de la actividad arquitectónica permite, por tanto, si no una solución inmediata al problema del nuevo estilo, sí al menos conceder al arquitecto un holgado campo de maniobras, salvando a la arquitectura de la prohibición de la férrea normativa neoclasicista, mientras no aparezca con evidencia ese nuevo estilo representativo de la identidad nacional, que tanto se anhela.

«Se trataba de una solución que, evidentemente, no era satisfactoria ni para los defensores de la implicación social de la arquitectura ni para quienes creían en una regeneración de la sociedad impulsada desde la acción artística. De ahí que desde el propio eclecticismo se luchará por la regeneración de la arquitectura»⁴⁴.

Pero el peso de la inercia es muy fuerte, y será inevitable que se tome como un fin en sí mismo, lo que se ha concebido como un medio para alcanzar el estilo deseado. Esta estrategia de compás de espera terminó siendo un completo fracaso, sea por la fuerza de la tradición, o por una formación marcadamente ecléctica de los alumnos de arquitectura, la aplicación del eclecticismo en vez de como actitud con la que afrontar un problema, como

⁴² PERDIGÓN, J. M., «La Exposición Nacional. Sección Arquitectura» en *El Adalid*, La Orotava, 5.VIII.1917. Cit. por: CASTRO MORALES, Federico, *La imagen de Canarias en la vanguardia regional. Historia de las ideas artísticas 1898-1930*, Sta. Cruz de Tenerife, Ayto. de La Laguna, 1992, p. 108.

⁴³ COLLINS, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001 (6.ª), p. 219.

⁴⁴ CASTRO MORALES, Federico, «Arquitectura y regeneracionismo en España. La superación del eclecticismo.» en AA.VV., *Estudios sobre Arquitectura Iberoamericana*, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1990, p. 185.

entidad estilística, terminará haciendo de la arquitectura «*lamentable confusión y antiestético batiburrillo*»⁴⁵.

«Es lo cierto que el carácter de la Arquitectura de nuestros días, tal cual aparece en algunas fábricas, consiste en no tener ninguno; en su misma vaguedad; en la confusión de todos los estilos; en la manera extraña de mezclarlos y construir con ellos un conjunto heterogéneo que sorprenda por la novedad, aunque no satisfaga ni la imaginación ni el buen sentido. Bástale hacer alarde de su emancipación; mostrarse atrevida y caprichosa, cosmopolita y variada en sus inspiraciones. Cuando no imita lo pasado, busca la originalidad en aprovecharse de sus despojos y ajustarlos mutilados a una combinación en que se consulta primero el capricho que la filosofía; antes lo extraño y exótico, que lo agradable ya conocido»⁴⁶.

Aquello que algunos académicos veían venir, terminó imponiéndose: los estilos históricos usados como *Vademecum*. El recurso fácil era ofrecer al promotor un alarde de repertorios de fachadas de distintas épocas, para que pudiese elegir a la carta la que más le gustase.

«El repertorio de imágenes arquitectónicas que a manera de vademecum o formulario resolvía todas las dificultades: desde las económicas del promotor hasta el desconocimiento del cliente, pasando por la creatividad del técnico.

(...) La despersonalización alcanza su cénit cuando se proyectan varias fachadas que son presentadas al cliente para que elija la más conveniente, según sus posibilidades o gustos»⁴⁷.

Debido a esta errónea consideración de la actitud o el espíritu ecléctico como un estilo más, con un desarrollo de manifestaciones arquitectónicas decadentes y melifluas, se desata una polémica que minará el espíritu ecléctico, como consecuencia de la crisis abierta en torno al concepto de estilo.

Al arremeterse duramente contra el estilo ecléctico, se estaba atacando al eclecticismo como actitud a emplear para resolver el problema del estilo nacional. De ahí que a los críticos se les consumieron las energías en el esfuerzo por aclarar lo que no es eclecticismo, en vez de concentrarlas en el esfuerzo creativo. La crítica, en definitiva, conseguirá que no se imponga

⁴⁵ RADA Y DELGADO, Juan de Dios, «Cuál es y debe ser el carácter propio y distintivo de la arquitectura...», *op. cit.* pp. 28-29.

⁴⁶ CAVEDA Y NAVA, José, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, dos tomos, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1867, (tomo II), pp. 322-323.

⁴⁷ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto, «Los lenguajes arquitectónicos: Vallabriga y el eclecticismo», en *Cuadernos*, núm. 3. Sta. Cruz de Tenerife, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1990, p. 26.

la actitud ecléctica como opción mayoritaria de canal de experimentación para una arquitectura moderna por haber sido asimilada al estilo ecléctico, como uno más en la sucesión de la cadena estética.

Pero tenemos el convencimiento de que los defensores de la actitud ecléctica fueron quienes construyeron los cimientos del desarrollo de la modernidad de la arquitectura española contemporánea. Ya que aquellos que encarnan esta actitud ecléctica son los que asumieron posturas teóricamente contradictorias y enfrentadas entre sí, pero que abordadas desde la complejidad vertebrarán, a través de la defensa de la sinceridad constructiva mediante el estudio de la arquitectura popular española y la incorporación de los nuevos materiales de la construcción, la adopción de los postulados del funcionalismo, como trataremos de ver más adelante.



CAPÍTULO 3

HISTORICISMOS Y REGIONALISMOS: LA PARADOJA DEL ETERNO RETORNO



N el debate de la modernidad desde los comienzos del siglo xx, podemos observar cómo se produce un esfuerzo de profundización en las raíces de la arquitectura nacional, definiéndose a la vez el rechazo de todo lo que se estaba realizando más allá de nuestras fronteras por ser considerado despectivamente como «exotismo», es decir, imitación injustificada de estilos y modas extranjeras.

Este esfuerzo introspectivo de nuestros arquitectos no era más que el reflejo en el campo de la arquitectura de lo que se respiraba en el ambiente intelectual y artístico de la España del cambio de siglo, esto es, el camino hacia donde se dirigían los pasos de aquellos que buscaban para España un cambio que las circunstancias habían presentado de inexcusable necesidad. El cambio de rumbo, después de los fracasos constatados cuando se había apoyado el crecimiento económico e intelectual en políticas y esfuerzos expansionistas, sólo podía dirigirse hacia la lectura introspectiva del alma de España. «*España está por descubrir, y sólo la descubrirán los españoles europeizados. Se ignora el paisaje (...)*» (Unamuno), y a través del conocimiento y disfrute del paisaje quieren volver a tomar apego a la maltratada patria.

Desde la literatura, se abunda en una temática que apenas había sido cultivada hasta entonces, la poesía y la novela se inundan de paisajismo, así como los libros de viajes adquieren un destacado protagonismo, pero en esta ocasión llevados a cabo por relatores españoles en sus visitas al propio solar hispano –he ahí la novedad–, como remachaba Azorín ya desde el título de *El paisaje de España visto por los españoles* (1917). Fueron libros muy distantes de aquellos famosos relatos de viajeros europeos y su visión de la pintoresca barbarie romántica que era para ellos España, y que fue la visión de nuestro país que difundieron por el mundo.

Ahora se llevan a cabo estos relatos por pura necesidad de construir una nueva España. Mediante la lectura introspectiva de la geografía, cargaron, en definitiva, con la tarea de reinventar España.

De la mano de la literatura, en esta ocasión de manera especialmente significativa fueron las artes plásticas, de modo particular la pintura, donde podemos observar igualmente el acceso a un tema preterido como era el paisaje español, especialmente el paisaje castellano, que articulará buena parte de los esfuerzos plásticos de artistas como Darío Regoyos, Joaquín Sorolla o Zuloaga, frente a la tradicional seducción decimonónica por la Academia o por las estancias en París o en Roma. En aquellas acotaciones de la naturaleza que eran sus cuadros de paisajes se ampara un esfuerzo por mejorar y amar un país atrasado.

Otra línea de intelectuales que confluye en esta lectura introspectiva de las raíces españolas es la que llevan a cabo los institucionistas, desde su reivindicación pedagógica del contacto directo con la geografía, especialmente con el paisaje de la Sierra de Guadarrama, y con Toledo, donde Manuel Bartolomé Cossío descubrirá al Greco, de quien siendo director del Museo Pedagógico Nacional escribe varios estudios⁴⁸ que difundirán la figura de este excelente pintor, eclipsado por el gigantismo de la personalidad de Velázquez, que influirá decisivamente en Ortega y aquellos que defendieron la recuperación de la *dynamis* del barroco como vía de acceso de España a la modernidad, como veremos en otro apartado.

Por tanto, como rechazo patriota frente a los devastadores efectos de la arquitectura extranjera, en cuanto que obstaculiza la búsqueda de la que ha de ser la arquitectura identificativa del acervo nacional, surge el tradi-

⁴⁸ Para profundizar en este apartado conviene consultar las obras de Manuel B. COSSÍO, *El Greco*, colección «El Arte en España». Barcelona, Hijos de J. Thomas, s.d. Colección realizada bajo el Patronato de la Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística. Cuenta con cuarenta y ocho ilustraciones, y la traducción del texto al inglés y francés.

También del mismo autor: *El Greco*, Madrid, V. Suárez, 1908.

cionalismo, destacando entre sus defensores a Vicente Lampérez y Romea y Luis María Cabello Lapiedra, apoyándose en el respaldo ideológico de Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), que por aquél entonces y hasta su temprana muerte fue uno de los intelectuales más destacados del panorama cultural español.

Como ocurrió en los historicismos europeos, antes de hacer una propuesta concreta de recuperación de pasado, se impone la lógica necesidad de estudiarlo para conocerlo. Y una parte importante de estos estudios son las intervenciones directas sobre los monumentos arquitectónicos, encaminadas a proteger y conservar las reliquias pretéritas; al mismo tiempo, aquellos monumentos que se estudian y se restauran son propuestos como modelos paradigmáticos a los que imitar, referentes de genuinidad para los arquitectos, como bien sabían los alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, que en cuanto tuvo capacidad de organización, programó una serie de clases prácticas al pie de los monumentos más significativos de Cataluña.

De carácter emblemático fue la importante obra de restauración de la Catedral de León –la de mayor impronta francesa–, comenzada en 1859, tras informe preceptivo de la Academia por Matías Laviña Blasco (1796-1868), a quien Lampérez califica de «hombre educado en la escuela clásica, no era el más apto para *sentir* el arte ojival», cuyo trabajo al frente de las obras tuvo un cariz marcado por la polémica, provocando el desfile de arquitectos restauradores por la dirección de obras del templo castellano, dando lugar a una accidentada puesta de largo de la restauración monumental en España.

Pero, polémicas a parte, la restauración de la *Pulchra leonina* puede ser considerada la prueba de madurez de la restauración monumental en España, además de banco de pruebas experimental para todos los oficios relacionados con las técnicas de restauración.

Casi inmediatamente le llega el respaldo oficial a aquella corriente tradicionalista que propugnaba españolizar la arquitectura, ya que en Europa se respiraba ese afán de pugna romántica por destacar la superioridad nacional –todavía sin el recurso a la violencia–, buscando deslumbrar a las naciones vecinas por medio de los fulgores que emanan del esplendor patrio.

Se puede hablar de una etapa de confinamiento arquitectónico en la tradición española, con el afán de enarbolar aquel estilo del pasado que mejor nos representase como potencia y nos ayudara a recuperar esa conciencia internacional. Los primeros intentos vendrían del interés por lo mudéjar como

una creación singular de la civilización española, con la capacidad de reflejar aquel esplendor fruto de la convivencia de las tres culturas: islámica, judía y cristiana.

«Los pabellones nacionales proyectados por Lorenzo Alvarez Capra y Arturo Mérida para las Exposiciones Universales de Viena (1873) y París (1899), reprodujeron formas mudéjares que satisfacen el programa de las arquitecturas nacionales concebido como escenificación efímera de la personalidad artística de cada país.

Arturo Mérida en un discurso de 1899 plantea la necesidad de inspirarse en el mudéjar para conseguir la “regeneración” de la arquitectura contemporánea»⁴⁹.

Los primeros estudios de carácter exhaustivo sobre las manifestaciones arquitectónicas del legado árabe en nuestro suelo se las debemos a José Amador de los Ríos (1818-1878), que alcanzaron la divulgación con la lectura de su discurso de ingreso en la Academia el 19 de junio de 1859⁵⁰, exposición crítica y documentada de los acontecimientos, no un discurso sentimental apoyado en los vestigios de las ruinas monumentales, como las novelas de los literatos del romanticismo.

Del descubrimiento de la identidad nacional que incubaba el mudéjar, a la adopción del neoárabe, había un paso muy breve que fue dado enseguida con el impulso romántico que impregna todos los embates regeneracionistas en el cambio de siglo, que lo implantarán rápidamente como la nueva moda arquitectónica, y en mayor medida decorativa, y siempre fuera de la arquitectura oficial y representativa, pero de fuerte raigambre entre los espacios lúdicos y de ocio, como el Gran Teatro de Cádiz, de Morales de los Ríos, terminado en 1910.

«España, y Andalucía más en concreto, serán incluidas en el territorio exótico y orientalizante de los viajeros románticos. Su cercanía al mundo desarrollado le convertía en zona privilegiada, antesala al propio tiempo del “paraíso” norteafricano. Para la mirada de los viajeros europeos Andalucía representaba la pervivencia en el viejo continente de unos modos de vida, de unos personajes anacrónicos, que eran degustados con auténtico fervor. Era como un viaje al pasado en el tiempo presente.

⁴⁹ BELLIDO GANT, María Luisa, *La participación de Córdoba en la Exposición Iberoamericana de 1929*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1995, p. 99. También ed. Diputación Provincial de Córdoba, 2002.

⁵⁰ Vide AMADOR DE LOS RÍOS, José, *El estilo mudéjar en arquitectura*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1965.

Andalucía, al margen de los bandoleros y gitanos, de la peligrosidad de los caminos, poseía un patrimonio arquitectónico islámico»⁵¹.

También en 1859 vieron la luz los *Monumentos Arquitectónicos de España*, obra enciclopédica desarrollada por la joven Escuela de Arquitectura de Madrid, a partir de los viajes de estudio de Aníbal Álvarez (quien identificaba en sus clases de Historia de la Arquitectura el arco apuntado del gótico con el espiritualismo cristiano), Francisco Jareño y Alarcón (1818-1897) y Jerónimo de la Gándara, profesores de la misma, con sus alumnos para estudiar los monumentos españoles *in situ*⁵².

Pero de modo más acorde con el nacionalismo imperialista, hay una corriente que prefiere posicionarse en otra época histórica, dentro de esta revitalización arqueológica de los estilos en búsqueda de prestigio, que no implique, como la neoislábrica, la evocación de un período que al fin y al cabo fue de sometimiento de la nación española a un pueblo extraño, y que además se había conformado bajo la inspiración de los viajeros europeos, lo que le hacía impropio como expresión de lo genuinamente español. De ahí que se busque refugio en el neoplateresco para tratar de reverdecer la etapa de mayor esplendor histórico, cuando España era un imperio mundial por todos temido y respetado.

Evidentemente fue una de las corrientes del historicismo que más éxito y respaldo tuvieron, y que recibió su espaldarazo definitivo tras los aplausos cosechados por José Urioste y Velada (1850-1909), con su pabellón en la Exposición de París de 1900, donde hubo cabida para cuanto de precioso ejemplar del glorioso Renacimiento español pareció a bien al arquitecto: la fachada de la Universidad de Alcalá, la principal del Alcázar de Toledo, la Universidad de Salamanca y el Palacio de los Condes de Monterrey, también en la ciudad salmantina.

El triunfo de esta arquitectura hay que ponerlo en relación con las circunstancias socio-políticas del momento, como contraste a la humillante derrota ante los Estados Unidos, joven nación sin pasado y casi sin historia, que había arrebatado a España las últimas joyas de su corona imperial. Reverdecer aquellas glorias en un escenario como el de París, ante las demás cultas naciones, en el estreno de un nuevo siglo que llegaba con las ilusiones intactas, suponía una verdadera inyección de moral proclamando ante el resto de las grandes potencias del planeta que aquello

⁵¹ HERNANDO, Javier, *Arquitectura en España. 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 233.

⁵² Cfr. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, «La arquitectura», en *El siglo XIX bajo el signo del romanticismo*, Madrid, Sílex, 1992, pp. 47 y ss.

que veían en el pabellón de Urioste era lo que fuimos y lo que estábamos dispuestos a volver a ser: una gran potencia en todos los órdenes, del artístico al económico.

«Los productores y artistas españoles deben concurrir en gran número á París; noble albergue les espera, y 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 naciones»⁵³.

Discutir sobre arquitectura era discutir sobre la situación nacional⁵⁴, y este caldo de cultivo regenerador ante el convencimiento de haber llegado a una situación de crisis se remonta a las sesiones del Primer Congreso Nacional de Arquitectura (1881), que se abrieron, como recoge Ángel Isac⁵⁵, con el siguiente enunciado: *Ideal de la Arquitectura contemporánea; medios de realizarle, deducido del estudio comparativo y razonado de las épocas precedentes*.

Se había dado la salida a la carrera en pos de la modernidad, que iba discurriendo por la senda de los historicismos. Senda por donde se lanzaron nuestros teóricos y profesionales, con la misión de reconstruir el ideal de España como nación de la que sentirse orgulloso, a través del hallazgo de un estilo nacional, tutelados por la arqueología histórico-estilística introspectiva. Por tanto no nos queda más remedio que compartir perplejidad con Nieves Basurto, cuando lamenta que

«... si en Europa a los historicismos del XIX había seguido el Modernismo, en nuestro país sucedió al revés, de tal forma que muchos de los arquitectos que habían practicado el Modernismo durante la primera década del XX se pasan después a las filas del Tradicionalismo...»⁵⁶.

El Modernismo⁵⁷, representado en España principalmente por la figura señera de Antoni Gaudí, nació en Bruselas en 1892 en el círculo

⁵³ CABELLO Y LAPIEDRA, Luis María, «El pabellón español en la Exposición de París de 1900», en *Arquitectura y Construcción*, núm. 3, 1899, p. 56.

⁵⁴ Para las relaciones entre arquitectura y nacionalismo, *vide*, BUENO, María José, «Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales», en *Fragmentos*, núm. 15-16, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

⁵⁵ *Vide* ISAC, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919*, Granada, Diputación Provincial, 1987.

⁵⁶ BASURTO, Nieves, *Leonardo Rucabado*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria/Xarait, 1986, p. 32.

⁵⁷ Modernismo y Racionalismo son dos de las corrientes arquitectónicas más y mejor estudiadas por arquitectos e historiadores españoles, por lo que la inclusión de ambas corrientes en nuestro breve ensayo desbordaría el marco previsto, de modo que nuestro acercamiento a ambos fenómenos sólo pretende salvar obviedades.

del arquitecto Victor Horta. Las primeras polémicas importantes sobre el nuevo estilo tienen lugar a partir de la popularización de su estética, que pudo ser contemplada por el gran público en los pabellones de la Exposición Universal de París de 1900, cuyas críticas son recogidas en las revistas especializadas, que se hacen eco de aquel novedoso estilo con sinuosos motivos inspirados en la naturaleza, que participaba tanto de lo racional de la incorporación del hierro —nuevo material para la arquitectura—, como de lo onírico de la permanente metamorfosis de sus elementos decorativos, que huyen de la producción industrial en serie.

El Modernismo es un movimiento que busca una arquitectura nueva, que se difunde por toda Europa, adoptando nombres diversos, y desarrollando peculiaridades distintas en cada nación, casi en cada arquitecto, por lo que resulta tan difícil determinar una especificación concreta de sus características, que ha llevado a preguntarse a varios estudiosos del tema si realmente puede decirse que hubo un estilo arquitectónico modernista.

Lo que sí puede ser recopilado como características incuestionables del movimiento modernista es la defensa de la artesanía y por tanto del trabajo humano frente a la máquina invasora uniformante, el intento de la mítica utopía del arte occidental de la integración de las artes, el extraordinario desarrollo que tuvo en Barcelona gracias al esfuerzo de unos arquitectos de primera magnitud apoyados por una sólida y pujante burguesía, así como ser el estilo pionero en imponerse como «moda artística» gracias a su difusión a través de las tiradas masivas de carteles, periódicos, almanaques y revistas.

Otros hechos incuestionables en relación con el Modernismo son su muerte en la I Guerra Mundial, su connivencia con regionalismos, eclecticismos y primeros racionalismos, hasta la imposición del movimiento moderno, como demuestran los repertorios de edificios proyectados y edificados por los arquitectos españoles.

Pero si condenado fue el que osó recurrir a los exotismos extranjeros en pro de la revitalización de la arquitectura nacional, pronto le llegó el anatema a aquellos que emprendieron la búsqueda de la modernidad desde la arqueología de los estilos, porque los estilos muertos, muertos son, y no se le puede pedir colaboración en la búsqueda de un nuevo estilo a un cadáver, por muy bello que sea.

Uno de los arquitectos que con más contundencia ataca estos postulados es Torres Balbás:

«Más funesto casi que un exotismo exagerado en arquitectura, es el culto ciego á la tradición. Aquél, con sus muchos inconvenientes, puede ser fecundo y aportar algún elemento capaz de futuro desarrollo á la evo-

lución constructora; el tradicionalismo exagerado no produce más que elementos muertos sin consecuencias posteriores. Una moderna casa alemana construida en nuestras ciudades, puede dar origen á la asimilación de formas y al enriquecimiento de los temas arquitectónicos nacionales; un palacio como el del Sr. Sánchez Dalp en Sevilla, con sus interiores recargados, no puede ser más que motivo de execración para toda persona de buen gusto»⁵⁸.

Leopoldo Torres Balbás (Madrid, 1888-1960) ha sido uno de los principales dinamizadores del debate por la modernidad en la arquitectura. Desde las páginas de la revista *Arquitectura*, órgano de expresión de la madrileña Sociedad Central de Arquitectos, emprendió una labor decisiva de orientación del criterio arquitectónico. Frente a lo que se estaba convirtiendo en vía muerta para el arte de la construcción por el empeño en resucitar un tradicionalismo que se estaba revelando hueco y sin contenido –y lo peor, que estaba abanderando la identidad nacional–, propone un casticismo, que si bien cultivaría los estilos nacionales, no sería desde el punto de vista de una imitación servilista, sino como plataforma que sirviera de base a obras que contuvieran el espíritu moderno de nuestro siglo.

Da un paso más que Vicente Lampérez, que defendía la adaptación formal de los estilos históricos nacionales –donde siempre pervivía un sustrato hispano permanente–, en función de las necesidades proyectuales, y que

«pretendía lograr un “estilo propio y nuevo”, que sólo podría conseguirse con... “la adaptación sucesiva, lógica y ordenada de nuestras formas tradicionales, conservando en ella 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”»⁵⁹.

Frente a la adaptación formal de los estilos, él defiende la investigación de los mismos, y de su evolución a través de la historia, pero frente a una tendencia adopcionista sin más, Torres Balbás invita al análisis del modo de reaccionar que tuvieron nuestros arquitectos ante los problemas y

⁵⁸ TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Arquitectura Española Contemporánea. Concurso de proyectos de la Sociedad Central», en *Arquitectura*, núm. 12, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, abril de 1919, p. 104.

⁵⁹ BELLIDO GANT, María Luisa, *La participación de Córdoba...*, op. cit., p. 108.

necesidades constructivas con los que han ido enfrentándose a lo largo de los siglos.

«De ese estudio podríamos deducir un cierto número de cualidades comunes á todas sus épocas, que constituirían la esencia más interna de lo que el pueblo español aportó de características esenciales y permanentes, á un trabajo tan colectivo como ha sido el de la arquitectura. Y el conjunto de maneras de reaccionar de nuestra raza respecto á 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»⁶⁰.

Rechazo, por tanto, a considerar la arquitectura como un prontuario de soluciones constructivas para aplicar en caso de necesidad, con la prescripción prohibitiva de acudir a remedios exóticos extranjeros. En Torres Balbás la crítica al exotismo se equipara a la de los tradicionalismos, pero no hay miedo a una intoxicación exótica que nos despersonalice, o nos haga perder la identidad nacional.

«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 aquellas son extrañas, éste puede ser intensamente castizo»⁶¹.

La trayectoria de los historicismos, como factor revitalizador de la arquitectura, irá en franca decadencia, a pesar de que los veamos convivir con otras corrientes arquitectónicas hasta bien entrada la década de los treinta, lo que muestra que su aceptación social no vino por imposición sino por libre identificación de los usuarios con la arquitectura.

Por donde más hizo aguas fue precisamente en aquellas manifestaciones que pueden tener mayor dificultad de ser conquistadas por una tipología arquitectónica: las que obtienen el respaldo institucional. La arquitectura representativa en España no fue capaz de asumir el modernismo como arte oficial, pero hemos visto cómo se identificó con los estilos arquitectónicos del pasado, especialmente con el plateresco buscando una monumentalidad deslumbrante que fuera reveladora del prestigio, solidez y solvencia de los aparatos del Estado.

⁶⁰ TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Ensayos. El tradicionalismo en la arquitectura española», en *Arquitectura*, núm. 6, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1918, p. 176.

⁶¹ Idem. p. 178.

Pero la crisis económica es enemiga de la sinceridad, máxime cuando se quiere trabajar en clave monumental, provocándose el grave peligro de que el individuo llegue a identificar la falsedad de los elementos constructivos donde el yeso y los moldes de hormigón sustituyen a la piedra, con la falsedad de los mismísimos inquilinos políticos de aquellos edificios.

«En las obras expuestas en el Retiro aparece claro y definido el deseo de los arquitectos de buscar una renovación en los estilos del pasado español; pensamos que nuestros arquitectos van ya abusando algo de esa desenfadada glosa del llamado Renacimiento español, y es este un camino por el que no podemos alentarlos, ya que para impedirnoslo nos hablan bien elocuentemente esa Gran Vía y algunos de los edificios repartidos por Madrid. (...) La fantasía decorativa, característica de tantas obras españolas, aquella fantasía “en piedra” no tiene nada que ver con los fantasmas de “escayola” que piensan nuestros arquitectos, queriendo recordar el pasado y olvidando muchas razones de higiene y muchas razones económicas»⁶².

La crítica a estos historicismos hueros deja de ser tema tabú, porque el daño que estaba haciendo la adopción de aquellos estilos era mayor que los tintes antipatrióticos que parecían impregnar las críticas a aquella manera de entender la arquitectura. Empieza a dejar de considerarse un modo de autodestrucción arremeter contra el recurso imitativo a lo más *glorioso* de nuestro pasado, de la misma manera que se superan las precauciones derivadas de la asociación implícita entre arquitectura representativa y gobierno representado. Comentaba ilustrativamente Torres Balbás, haciendo referencia a la arquitectura española en Marruecos ⁶³:

«La arquitectura árabe, ignorada por casi todos los que han construido en Marruecos, caracterízase para ellos por el arco de herradura. Y varios edificios modernos —estaciones de ferrocarril, hospitales, etc.— los ostentan entre adornos de mal gusto propios de una arquitectura acartonada, de pabellón de Exposición universal.

Hemos oscilado entre la caricatura del aspecto moderno de las ciudades españolas del Mediodía, que a su vez lo es de otras europeas, o unas imitaciones árabes con aspecto de construcciones de cartón y decoraciones de barbería. Ello no es un secreto para ningún aficionado a estas cuestiones que posea una mediana sensibilidad artística. Decirlo puede parecer a

⁶² PERDIGÓN, J. M., «La Exposición Nacional...», *op. cit.*, p. 108.

⁶³ *Vide* sobre el particular, CASTRO MORALES, Federico (ed.), *Al-Andalus: una identidad compartida. Arte, ideología y enseñanza en el Protectorado español en Marruecos*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid - Boletín Oficial del Estado, 1999.

bastantes un punible atrevimiento, ya que el silencio y la persistencia en el error pasan con frecuencia por fórmulas supremas de patriotismo»⁶⁴.

Aquel miedo a decir la verdad, justificado con tintes de alto patriotismo, ya fue denunciado con dureza por Unamuno en 1895, y será uno de los cometidos de los intelectuales del regeneracionismo, el proponerse hacer ver que el primer paso que hay que dar para obtener la solución de un problema es asumirlo como tal, por mucho que duela.

«Y aún corre vigente entre nosotros el aforismo del dómine Cabra de que el hambre es salud, recluta prosélitos el doctor Sangredo, y sigue asegurándose en grave que los tumores son la fuerza de la sangre, y exceso de salud los ataques de epilepsia. Y nos recetan dieta. Y ¡mucha cuenta con decir la verdad! Al que la declare virilmente, sin ambages ni rodeos, acúsale los espíritus entecos y escépticos de pesimismo. Quérese mantener la ridícula comedia de un pueblo que finge engañarse respecto a su estado»⁶⁵.

REGIONALISMOS

Por tanto, auspiciada por los impulsos regeneradores, que han logrado desligar la defensa del honor patrio de la necesidad de denunciar los males que aquejan a la sociedad española, se repudia la España real y se acomete la búsqueda de la mejor España de entre las posibles. También la arquitectura quiso ser arrastrada hacia la modernidad como un elemento más en el proceso de dinamización social en gestación.

Se busca adecuar la arquitectura a la idiosincrasia propia de nuestro país y a las necesidades derivadas de construir en el suelo patrio, siendo necesario para ello recoger para aunar y sintetizar, todos los condicionantes culturales, etnológicos, climáticos, topográficos, y un largo etcétera. Tan largo y tan complejo que abrumaba, generando una auténtica parálisis creativa.

Ante tantos fracasos en los intentos de generar un ideal colectivo, la sociedad en marcha no está dispuesta a esperar que la solución le llegue desde arriba, y está, tras el Desastre del 98, especialmente legitimada para buscar sus propios caminos. Es más, ante el riesgo de tener que ceder rasgos propios del ideal catalán, vasco, canario, andaluz, etc., en aras de un nuevo

⁶⁴ TORRES BALBÁS, Leopoldo, «La arquitectura española en Marruecos», en *Arquitectura*, núm. 49, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, mayo de 1923, pp. 141-142.

⁶⁵ UNAMUNO, Miguel de: *En torno al casticismo*, op. cit. pp. 132-133.

espíritu nacional que lleve a anular el hecho diferencial, se produce un claro rechazo a la colaboración con el centralismo.

«Las anticuadas universidades de provincia iniciaban una tarea de investigación del pasado que pronto dio estudios, más o menos válidos, sobre poetas locales del siglo XVI, academias poéticas del siglo XIX o largas bibliografías sobre el establecimiento de la imprenta, las tropelías de la Inquisición y los desafueros o mercedes de tal rey medieval; poetas y novelistas hallaron en una prensa numerosa y en la boga nacional de los juegos florales la ocasión de ingresar escuálidas cantidades en metálico o, en el peor de los casos, pecharon con un enternecedor “objeto de arte”, además, claro está, de lograr una efímera aureola de popularidad normalmente hermana a la conseguida por la fondona hija del caciquillo que actuara de reina de la fiesta»⁶⁶.

De entre las corrientes que surgieron con fuerza a finales del siglo XIX, que si la España oficial quería parecerse en algo a la España real tenía que buscar el modo de incorporarlas a la reconstrucción de España, junto a la consolidación del movimiento obrero, destaca el regionalismo⁶⁷, siendo el más sobresaliente el catalán.

Si el Desastre era patrimonio de la España centralista, los caminos de la reconstrucción estaban abiertos, como comentábamos, a todos aquellos que quisieran intentarlo. Con mucha más razón si tenemos en cuenta que quien se proponía diseñar este itinerario hacia el progreso era una de las burguesías más numerosa y potente de la Península, que se estaba además fortaleciendo por momentos gracias a la buena coyuntura económica, apoyada en la exitosa sustitución de los productos antillanos por autóctonos auspiciada por la expansión de los regadíos; prosperidad acrecentada posteriormente por la neutralidad de España en la I Gran Guerra.

Como es bien sabido, en el romanticismo europeo, encapsulado como las muñecas rusas, dentro del medievalismo va el nacionalismo. De ahí la fuerza singular que tuvo el movimiento romántico en Cataluña, que no buscó en lo medieval un mero «revival» como ensayo estilístico para dar salida a la crisis estética, sino que a principios del siglo XX en Cataluña lo que hay es una fuerte conciencia de patria a la que hay que buscar un estilo nacional propio, identificativo y diferenciador.

⁶⁶ MAINER, José Carlos, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 122-123.

⁶⁷ Vide FUSI, Juan Pablo, «La irrupción del regionalismo», en SÁNCHEZ MANTERO, Rafael (ed.), *En torno al 98. España en el tránsito del siglo XIX al XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, pp. 39-46.

Respaldando este canal de búsqueda destacarían Elías Rogent i Amat (1821-1897), arquitecto, profesor y director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, y el también arquitecto Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) que ya publicaba en 1877 un artículo de título más que revelador: «En busca de una arquitectura nacional». En noviembre de 1905, como fruto del auge que había adquirido el catalanismo, se produce la victoria en las elecciones municipales de la Lliga Regionalista Catalana, también estuvo presente aquel espíritu nacionalista en los graves disturbios que se vivieron en la Semana Trágica de 1909.

«El cambio social experimentado en las ciudades durante la Restauración fue considerable. Cayeron muchas viejas murallas y bastantes joyas del patrimonio artístico nacional pero, a cambio, nuevas vías urbanas supusieron un asentamiento residencial para la nueva burguesía y el pretexto para recordar pasados regionales más gloriosos: así Alfonso el Batallador, los viejos luchadores de las Germanías o de los Comuneros, los héroes locales de la francesada y los grandes nombres de las tradiciones recuperadas, alternaron con Cánovas, Martínez Campos, Sagasta y Castelar en la denominación de nuevas calles. Casinos agrícolas, mercantiles o industriales proliferaron en todas las ciudades —aglutinando a veces dos burguesías en pugna: la agraria y la industrial—, a la vez que se levantaban los hoteles, los mercados, los museos y los recargados cafés que darían el tono de cincuenta años de vida provinciana»⁶⁸.

Pero en contraste con la defensa de la pujanza que significaba para las burguesías periféricas el regionalismo, y la aportación positiva que auguraban para España, hay otros políticos e intelectuales que veían, como Unamuno, en el desarrollo de aquellos particularismos regionales un impedimento al engrandecimiento de la patria.

«Nos falta un ideal colectivo como el que teníamos en el siglo XVI; y a falta de ese ideal colectivo, que es lo que da unidad y dirección al patriotismo, hemos venido a dar en el cantonalismo, en un fraccionamiento de egoísmos locales e individuales y esto es, en el fondo, una verdadera enfermedad; porque la enfermedad no es más que un desequilibrio dentro del organismo, una hipertrofia o una atrofia.

Ese cantonalismo se refleja en el regionalismo literario, que es la mayor parte de las veces hijo de la ignorancia»⁶⁹.

⁶⁸ MAINER, José Carlos, *La edad de planta...*, op. cit., p. 122.

⁶⁹ UNAMUNO, Miguel de, «Discurso sobre la patria», en *La Defensa*, Las Palmas de Gran Canaria, 7.VII.1910. Cit. por CASTRO MORALES, Federico: *La imagen de Canarias en la vanguardia regional. Historia de las ideas artísticas 1898-1930*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de La Laguna, 1992. p. 76.

Frente a la ausencia de resortes para la selección de nuevas formas y promoción de nuevos valores por parte de una autoridad crítica, se llega a la pérdida de entidad de cualquier institución rectora de los diseños arquitectónicos. Si para llevar a cabo la renovación moral de la sociedad se está imponiendo la definición y ratificación de los factores diferenciadores, que don Miguel define como *cantonalismo*, y *fraccionamiento de egoísmos locales e individuales*, en la arquitectura no podemos esperar que se imponga un fenómeno distinto.

Aquí es donde el Regionalismo encuentra su razón de ser, en la representación iconográfica del hecho diferencial de cada comunidad regional, y la principal virtud de su éxito fue el acercamiento de la arquitectura a las masas sociales, que podían identificar aquella arquitectura como algo propio sin la necesidad de acudir a eruditos intérpretes.

La ley, además, les daba la razón, ya que el 18 de noviembre de 1913 se hace público el Real Decreto por el que se autorizaba la creación de las Mancomunidades de Provincias, sentando los precedentes de la autonomía regional.

Pero lo que viene entendiéndose como regionalismo arquitectónico —el defendido por los arquitectos Leonardo Rucabado (1876-1918) y Aníbal González Álvarez-Ossorio (1876-1929)—, pensamos que es el paso siguiente en la evolución del nacionalismo en su versión cantonalista, y por tanto de los historicismos en su versión regional. Esto significa que la arquitectura del regionalismo busca sus apoyos en la tradición, como puede constatarse en las exposiciones de Barcelona y Sevilla de 1929, donde según Pedro Navascués⁷⁰, se extiende una amable invitación a la elaboración de un eclecticismo local y endogámico, siempre amparado en la tradición.

La ponencia que presentaron los adalides del Regionalismo en el VI Congreso Nacional de Arquitectos de San Sebastián, celebrado en 1915, es una conflictiva declaración de intenciones con un poco ambiguo enunciado: «Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional», publicada en *La Construcción Moderna*⁷¹, y en la revista *Arte Español*, lo que hará que su programático decálogo, redactado como corolario de la ponencia, llegue a ser muy popular en el ámbito de la cultura arquitectónica.

⁷⁰ Vide NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, «Regionalismo y arquitectura en España», en *Regionalismo*, Monografías A&V, núm. 3. Madrid, 1985.

⁷¹ RUCABADO, L.; GONZÁLEZ, A., «VI Congreso Nacional de Arquitectos San Sebastián, 13 al 20 de septiembre de 1914. Tema V. Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional», en *La Construcción Moderna. Revista quincenal ilustrada*. Año XIV, Madrid, núms. 8, 9, 10 y 11, mayo-junio de 1916.

Pero, como expresan las conclusiones del Congreso de San Sebastián, no fueron aprobados los puntos más beligerantes del decálogo propuesto por Rucabado y González, aunque conviene destacar el acuerdo entre los congresistas, respecto a la necesidad del resurgimiento de la arquitectura nacional propugnado por los ponentes, pero se impondrá la actitud ecléctica frente a la propuesta de sometimiento a ultranza a la tradición arquitectónica. Polémica que se llevará fuera de las sesiones del Congreso, aunque no pudiera dilatarse en el tiempo debido a la repentina muerte del arquitecto cántabro.

El que los supuestos del regionalismo no fueran adoptados en su totalidad, no significa que quedasen reducidos a luces de bengala. La radicalidad de los planteamientos de aquellos entonces jóvenes arquitectos en sus manifestaciones ante público tan consagrado no era gratuita. Venían avalados por una amplia aceptación social, tanto de encargos particulares como oficiales (concurso de fachadas sevillanas convocado por el Ayuntamiento hispalense), y que tras el congreso no haría más que aumentar, debido al caldo de cultivo social tan propicio a esta arquitectura patriótica de buen gusto, ampliamente premiada a nivel nacional (Proyecto de Palacio para un Noble en la Montaña, de Rucabado, en el I Salón Nacional de Arquitectura, 1911).

«En el “Primer Salón de Arquitectura” organizado en Madrid por la Sociedad Central de Arquitectos en 1911, una de sus salas fue dedicada a la obra de Leonardo Rucabado, ingeniero y arquitecto, y a su “Arquitectura montañesa” (...)

En Madrid construyó Rucabado el pequeño y cuidado edificio, ocupado hoy por el “Credit Lyonnais” en las Cuatro Calles, en el que acumuló elementos montañeses, un verdadero muestrario como para cuatro edificios.

Las Exposiciones, Hispano-Francesa, de Zaragoza en 1908, Regional de Valencia, en 1919, “se apoyaron” sus edificios, en buena parte, en las arquitecturas regionales.

El año 1914 el Círculo de Bellas Artes convocó un Concurso sobre “La casa antigua española”, su catálogo es de gran interés ya que contiene breves biografías de los concursantes y reseñas descriptivas de los monumentos, casas solariegas de diversas regiones. Lampérez destácase por su aportación.

El Ateneo de Santander, de tanta solera, organizó en 1918 la “I Exposición artística montañesa”, en la que, además de Rucabado, figuraron Lavín y Riancho, con otros notables arquitectos locales, cultivadores todos de la arquitectura regional, como Elías Ortiz de la Torre, que publicó “Iglesias de la Montaña” (1919).

En mayo de 1918, que finalizó la Primera Guerra Mundial, aparece '*Arquitectura*' (Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos), revista mensual, continuada a su creación por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid hace cincuenta y nueve años.

En todos los números de su primera época aparecieron artículos sobre las "arquitecturas regionales". Quienes quieran estudiar éstas, deben consultar las colecciones de '*Arquitectura*'⁷².

A pesar del fallecimiento prematuro de Leonardo Rucabado, la llama del Regionalismo se mantuvo viva gracias al trabajo de Aníbal González y del grupo de arquitectos afincados en Sevilla⁷³, entre quienes cabe destacar a Juan Talavera y Heredia, José Espiau Muñoz o los hermanos José, Aurelio y Antonio Gómez-Millán (cuñados de Aníbal González) a quienes el historiador Alejandro Guichot y Sierra califica como integrantes de la escuela del estilo arquitectónico sevillano, responsables del Segundo Renacimiento de la Arquitectura, en algunos aspectos, para Guichot, superior al primero⁷⁴.

Gracias a la labor de los arquitectos mencionados, se celebra en Sevilla el VII Congreso Nacional de Arquitectos en 1917, haciendo que la celebración de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929, se convirtiese en la ceremonia de puesta de largo de la arquitectura del Regionalismo en España.

El hispanoamericanismo fue una de las caras de la poliédrica realidad del regeneracionismo en España, que cobra un auge importante tras la pérdida de las últimas colonias, provocando el replanteamiento de las relaciones con Hispanoamérica, fruto de aquel interés fue la iniciativa de la celebración de una Exposición Ibero-Americana convocada para 1914, pero que el estallido de la I Guerra Mundial hizo inviable.

Sin embargo, con la llegada al poder del General Primo de Rivera, la celebración de una Exposición Ibero-Americana en Sevilla, es contemplada como una iniciativa acorde con los intereses políticos y propagandísticos de la Dictadura, de modo que el proyecto abandonado es retomado como la ocasión propicia para que se restablezcan las relaciones con las antiguas colonias, tratando de asumir el papel de puente entre Europa y América.

Fue aprobado el proyecto presentado por el arquitecto de moda del momento, Aníbal González, al que se nombra director del comité organiza-

⁷² GARCÍA MERCADAL, Fernando, *Arquitecturas regionales españolas*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Deportes y Turismo, Dirección General de Cultura, 1984, p. 13.

⁷³ Vide VILLAR MOVELLÁN, Alberto, *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla. 1900-1935*, Sevilla, Excm. Diputación Provincial, 1979.

⁷⁴ Cfr. GUICHOT Y SIERRA, Alejandro, *Desde Diego de Riaño hasta Aníbal González. Constitución de Escuela de estilo Arquitectónico Sevillano*, Sevilla, 1928.

dor, aunque la coyuntura política, social y económica condujo a los preparativos por un camino sinuoso y empinado que termina por apartar al arquitecto sevillano de la comisaría de la Exposición, siendo una de las principales causas que restaron esplendor a la celebración, la desgraciada coincidencia con el famoso 'crak' de la Bolsa de Nueva York, que provocara una de las mayores crisis económicas del siglo.

La Exposición de 1929 supuso la cima del Regionalismo y el inicio del declive, con la intensificación de las críticas a un proyecto de arquitectura que ya había levantado recelos entre los arquitectos. Como ya advertía Elías Ortiz de la Torre en un lúcido estudio sobre el regionalismo (1926), había que aprovechar este impulso del arte regional, pero señalando los peligros de la explotación del éxito a ultranza, ya que a cambio de unos beneficios económicos, consecuencia del respaldo social por parte de los propietarios a la nueva moda arquitectónica, se estaba vendiendo el progreso mismo de la arquitectura.

«Creo conveniente empezar este ligero estudio declarando que no comparto el entusiasmo del malogrado e ilustre arquitecto montañés don 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»⁷⁵.

El problema más grave del regionalismo, como podemos deducir del estudio publicado por Ortiz de la Torre, es que se toma como punto de partida una arquitectura autóctona (santanderina, vasca, catalana, andaluza, canaria...) con caracteres propios y perfectamente definidos, se extrae de ellas sus elementos más típicos, y desposeyéndolos de su rudeza originaria⁷⁶, se aplica a la moderna casa regional; y aquí es donde aquellos elementos originarios y característicos pierden su entidad tectónica pasando a ser argumentos meramente decorativos en el discurso regional.

«Las nuevas generaciones de arquitectos 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»⁷⁷.

⁷⁵ ORTIZ DE LA TORRE, Elías, «El estilo montañés» en *Arquitectura*, núm. 92. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre de 1926. p. 451.

⁷⁶ Cfr. Idem. p. 452.

⁷⁷ Idem. p. 457.

Leopoldo Torres Balbás será quien se esfuerce por deslindar el sano casticismo del falso casticismo, y el que llame la atención sobre los peligros del tradicionalismo a la vez que defiende el regionalismo.

Porque el regionalismo que defiende Torres Balbás podemos definirlo como una apuesta por la sinceridad constructiva, con el respaldo regenerador y regeneracionista propio de los intelectuales de la época. Por eso pide que se estudie con profundidad la arquitectura *cotidiana, popular, y anónima*; y no las manifestaciones grandilocuentes de los estilos históricos.

«Recomendaba, en este sentido, que los jóvenes arquitectos recorrieran el país analizándola –la arquitectura popular– y dibujándola, no para copiar “formas externas”, sino para asimilar sus “proporciones” y “esencia”. Sólo así se podría “... traducir en formas modernas el espíritu tradicional de la arquitectura española”»⁷⁸.

Se reclama al arquitecto que sea algo más que un decorador de exteriores, porque la arquitectura tiene una función social de primera magnitud, que no se ve resuelta a base de mera monumentalidad. Uno de los puntos claves para entender la modernidad de la arquitectura española es precisamente el acceso a la arquitectura anónima, a las formas de la arquitectura tradicional, hijas siempre de la necesidad y enemigas por tanto de la ostentación y la ornamentación.

El prestar atención a la arquitectura rural de las distintas comarcas españolas abrirá las puertas de la modernidad, ya que conducirá a los arquitectos a centrar sus construcciones sobre las condiciones geográficas y climáticas del terreno, a tener en cuenta los materiales autóctonos, pieza clave en el equilibrio de la balanza económica y estética de una edificación. Pero estos regionalismos historicistas de corte nacionalista y romántico, conducían a la vuelta al pasado para, paradójicamente, buscar una opción de futuro.

«En cuanto a Arquitectura se refiere, la España de principios de siglo era un verdadero páramo en el que los viejos maestros se debatían contra una serie de prejuicios que habían heredado de aquel pobrísimo fin del siglo XIX, en el que no se concebía nada que no fuera preocupación por los alzados y el preciosismo de los conjuntos. Lo que encerrara aquella pretendida monumentalidad no importaba. Una vez resuelto el exterior, el arquitecto luchaba por obtener el cumplimiento de un programa de necesidades. La casa-habitación se concebía de una manera absurda, no respondiendo a las verdaderas necesidades de la vivienda. sino a la

⁷⁸ ISAC, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico...*, op. cit. p. 352.

preocupación suntuaria, es decir, se atendía en primer lugar al “salón”, después al “comedor”, luego al “despacho”, al “gabinete”, al “recibidor” (el hall no se conocía ni de nombre), y luego se resolvía como se podía el emplazamiento de los dormitorios, las famosas “alcobas”, o el menos afrancesado “gabinete con alcoba”, sin luz ni ventilación directas...»⁷⁹.

Así analizaba Giner de los Ríos el panorama de las prioridades del momento, donde primaba una concepción fachadista de la arquitectura, lastre de la modernidad que se le reclama a los profesionales de la edificación, que integrará necesariamente la adopción de los nuevos materiales y la solución de los problemas sociales derivados de la ciudad industrial.

Hemos de concluir diciendo, a pesar de las críticas vertidas contra los historicismos y regionalismos, que la motivación de los defensores del regionalismo es exactamente la misma que la de los historicistas: la búsqueda de la identidad nacional, encarnada en un nuevo estilo arquitectónico, elaborado desde supuestos modernos.

Sí: modernos. Ellos se consideraban tan modernos como los defensores del hierro y las casas de hormigón colado, y así los queremos dejar en estas páginas, huyendo de los adoradores de lo *políticamente correcto*, que aplican concepciones socio-culturales actuales a parámetros de mentalidad decimonónica, en un alarde fastuoso de ausencia de perspectiva histórica. El análisis de este período de la arquitectura española nos hace reconocer la existencia de diversos focos de atracción coetáneos, en vez de la tradicional adjudicación de un estilo para cada época, enemigo y más atrasado a su vez que el estilo que ocupa el turno siguiente en orden cronológico.

He corrido el riesgo de interpretar el desarrollo de la arquitectura contemporánea española, afirmando que hay quienes prefirieron abordar la elaboración del nuevo estilo nacional apoyándose en la seguridad comprobada de unos posicionamientos que, aunque pretéritos, habían resuelto los graves problemas de su momento histórico y habían aguantado sólidamente el embate de los tiempos. Mientras que para otros, esa seguridad radicaba en la libertad de acción, en vez de en el recurso a unos estilos que en sus días fueron sólidas plataformas de apoyo, pero que hoy eran ruinas —eso sí, muy bellas—, que se desmoronaban al pisarlas.

Por eso no nos debe extrañar que al mismo tiempo que hablábamos de Urioste y de la Exposición de 1900 como la consagración del neoplateresco y la obtención del respaldo oficial al historicismo arquitectónico, se puedan

⁷⁹ GINER DE LOS RÍOS, Francisco, *Arquitectura española de 1900 a 1920*, Cit. por BASURTO, Nieves, *Leonardo Rucabado*, op. cit. p. 11.

recoger las siguientes afirmaciones de un cronista que describe aspectos de aquella misma Exposición parisina:

«Aparte de la invasión del hierro... se ven amalgamados y empleados a la vez todos los estilos arquitectónicos, encontrándose en una sola fachada la columna romana con la pilastra india y el remate decorativo persa, los ventanales ojival y bizantino, la torrecilla neogótica, el calado árabe y reminiscencias de anteriores edificios de las Exposiciones de París, Viena y Chicago. Esta mezcolanza de estilos revela la indecisión del arte-ciencia del construir, que camina en demanda de un nuevo rumbo..., la indeterminación y el eclecticismo en todas las manifestaciones del espíritu humano»⁸⁰.

Hasta aquí, lo que hemos expuesto ha sido las vías de acceso a la modernidad de quienes optaron por la búsqueda de un estilo arquitectónico nacional desde la recuperación de lo más granado de nuestros estilos tradicionales. En el siguiente capítulo nos proponemos abordar las tentativas de búsqueda de una nueva arquitectura española, por quienes tomaron como punto de partida precisamente lo contrario; no contar, para nada, con el respaldo de ninguna forma de pasado.

Eran en su mayoría los partidarios de que un hombre nuevo necesita una nueva arquitectura, en sintonía con los nuevos tiempos: avances tecnológicos, nuevos materiales, desarrollo de la industria, necesidades de vivienda social por el cambio en la fisonomía de las urbes, etc. Pero, eso sí, con abundantes contaminaciones estilísticas, evoluciones continuas del gusto de arquitectos y usuarios, que nos van a mostrar una realidad viva, difícil de apresar y en perfecta convivencia –a veces simbiosis– con los partidarios de alguna de las formas de tradicionalismo de las expuestas en este capítulo que termina.



⁸⁰ ÁLVAREZ Y CAPRA, Lorenzo, «La arquitectura en la Exposición Universal de París» en *Resumen de Arquitectura*, núm. 4. 1900. pp. 63-66. Cit. por NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, «El problema del eclecticismo...» *op. cit.*, pp. 122-123.

CAPÍTULO 4

ARQUITECTURA POPULAR, MIMBRES PARA UNA ESTÉTICA MODERNA



PARALELAMENTE a quienes hemos visto que intentaban el recurso a la modernidad desde los historicismos y regionalismos, que tienen como resultado un monumentalismo endogámico o autárquico hubo quienes, a través también de la exaltación del hecho diferencial, trataron de practicar un regionalismo interpretado desde lo que hemos llamado la *actitud* ecléctica.

Sería el caso de Leopoldo Torres Balbás, que se esforzó por deslindar el falso del sano casticismo. Nos dirá que, mientras el falso es un mero tradicionalismo de imitación servil, el casticismo-regionalismo que él defiende se fundamenta en el estudio riguroso de las fórmulas constructivas empleadas en la arquitectura rural, popular, para seguidamente pasar a definir la esencia más íntima de las aportaciones del pueblo español a la arquitectura.

A pesar del atavismo que puede sugerir el hecho de ponerse a remover el pasado en la arquitectura popular, precisamente cuando lo que se estaba buscando era una vía de acceso a la modernidad, a poco que prestemos atención a las intenciones con las que se produce este acercamiento a la arquitectura sin arquitectos de nuestros pueblos y aldeas, podremos llevarnos más de una sorpresa.

No debemos caer en la tentación de depositar estos proyectos en la misma sección del anaquele de «vuelta al pasado» que ocupan las propuestas de los historicismos. El regionalismo que defiende Torres Balbás, no tiene nada que ver con las primas a los decoradores de fachadas que fomentaban aquellos ayuntamientos empeñados en engalanar sus ciudades con la más genuina y monumental de las arquitecturas folclóricas (desligando todo lo despectivo que se ha ido adosando en la cultura española al término «folclore» a lo largo de años de demostraciones sindicales en el Bernabéu).

Frente a la trampa de los fachadismos ornamentales, que dejaba a la arquitectura en su dimensión más frívola y superficial, si se centraba el interés en la arquitectura popular lo que se proponía era una apuesta por la sinceridad constructiva. Apuesta avalada por el respaldo regenerador y regeneracionista propio de los intelectuales de la época, apellidos aparte.

«Muchos problemas de la gran historia han de encontrar su explicación en la de la arquitectura popular. Y se verá la influencia ejercida por la una sobre la otra, cómo el pueblo coge espontáneamente los elementos más vitales y afines a su naturaleza de la erudita y los adopta a su sentir, y cómo esta última llega un momento —como el actual— en el que, ahíta de erudición y de formas complejas, con un caudal enorme de ellas, vuélvese hacia el arte popular en busca de un poco de sencillez, de buen sentido, de espontaneidad sobre todo»⁸¹.

Si queremos ser justos con la historia, en el descubrimiento o revalorización de la arquitectura popular hemos de reconocer que la primicia la tuvo la corriente regionalista, a pesar de las críticas que acabamos de realizar sobre su ornamentomanía, superficialidad y fachadismo, ya que contribuyeron, a su manera, a llamar la atención de promotores y usuarios sobre el atractivo que podía tener una arquitectura en clave autóctona, ya que se sentían capaces de levantar edificios con carácter y cuidado ornato, sin necesidad de acudir a las modas y estilos extranjeros.

El problema más grave del regionalismo, como ya comentábamos en un epígrafe anterior, es que se toma como punto de partida una arquitectura autóctona (santanderina, vasca, catalana, canaria, andaluza, ...) con caracteres propios y perfectamente definidos, se extrae de ella sus elementos más típicos, y «*desposeyéndolos de su rudeza originaria*» (Ortiz), se aplicaba a la moderna casa regional; y aquí es donde aquellos elementos originarios

⁸¹ TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Arquitectura española contemporánea. Glosa a un álbum de dibujos», en *Arquitectura*, núm. 40, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, agosto de 1922, p. 347.

y característicos pierden su entidad tectónica pasando a ser argumentos meramente decorativos en el discurso regional, con la desagradable consecuencia, como dirán algunos, de convertir las modernas ciudades en una cortijada.

Un caso paradigmático que ilustra perfectamente esta problemática es el de la metamorfosis sufrida por las torres-secadero de los cortijos, en su traslado del campo a la ciudad. De un elemento marcadamente rural, con un uso agrícola específico, se le desprovee de su función originaria, pasando a figurar como elemento de prestigio, siendo su función dispar: remate de caja de escalera, ático, trastero, o mera atalaya-sustentador de blasones de piedra artificial.

También habría que destacar, por más que extrañara o escandalizara a los polemistas de salón, la deuda que tiene el interés por nuestra arquitectura popular con los estudiosos extranjeros, como tuvo la honradez de reconocer el arquitecto Teodoro Anasagasti en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que versaba precisamente sobre este particular.

«No puede negarse que lo pintoresco, lo distintivo y personal, lo netamente español, atrae a los estudiosos extranjeros; y que, saciada la apetencia artística de las naciones que se creían privativas del Arte, la atención se dirige ahora a nuestra patria.

¿De dónde nació esa atención?

Es indudable que la arquitectura colonial fue el señuelo que atrajo a norteamericanos e ingleses, que vinieron a estudiar las características de nuestra humilde arquitectura»⁸².

De entre los muchos que vinieron a España movidos por el amor a nuestro arte y nuestra arquitectura, nos gustaría destacar la figura del arquitecto suizo Alfredo Baechlín, por su categoría profesional, por su labor de pionero en cuanto a los estudios sobre la casa rural y de modo especial el caserío vasco y por la difusión que tuvieron en España sus estudios.

Arquitecto, pintor, escultor, poeta, escritor y traductor, nació en Schaffhausen, capital del cantón del mismo nombre, en Suiza, el día 28 de abril de 1883. Terminados sus estudios en la Escuela Politécnica General de Zurich, fundará con otros compañeros la «Liga para la conservación de la Suiza pintoresca», en defensa del estudio y conocimiento de la tradición en

⁸² ANASAGASTI, Teodoro, *Arquitectura popular. Discurso de ingreso el día 24 de marzo de 1929. Contestación de D. Marcelino Santa María*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929, p. 13.

la arquitectura. Fundó también la Nueva Federación de Arquitectos Suizos y cuando el doctor C. H. Baer dejó la dirección del órgano oficial de la institución, para dirigir la *Moderne Bauformen* en Stuttgart, Baeschlín fue nombrado su sucesor y dirigió durante dos años la revista. Poco amigo de la vida sedentaria deja Berna y reanuda sus viajes de estudio que le llevan por Alemania, Holanda, Suecia, Francia y España. Reside bastantes años en París, y construye gran cantidad de casas de campo por cuenta de una sociedad inmobiliaria. Luego, durante la guerra, proyecta la Escuela Suiza que se construye en Barcelona, y bastantes casas de campo, siempre en estilo regional, fiel a su credo. Falleció en su Schaffhausen natal el día 29 de enero de 1964⁸³.

Recorrió el País Vasco dibujando los caseríos y cuantos detalles consideraba destacables de la arquitectura rural, mientras que los hermanos Canosa, arquitectos, los fotografiaban, documentación gráfica que era posteriormente publicada⁸⁴ en la editorial propiedad de aquellos hermanos arquitectos.

Es también obligado mencionar entre los amantes de nuestra arquitectura al matrimonio americano Arturo Byne, arquitecto de Nueva York, y a su esposa, Mildred Stapley, escritora muy popular y colaboradora de revistas de arquitectura, quienes vinieron a España en 1910, trabando amistad con Fernando García Mercadal, uno de los pioneros españoles de la arquitectura moderna, estudioso y defensor también de la arquitectura popular, que es precisamente quien da cuenta de la existencia e interés de este matrimonio norteamericano.

«El primer libro que escribieron, en colaboración, fue *La rejería del Renacimiento español*, fruto de una investigación original, primera publicada sobre el tema.

Manual sobre la Herrería española y La arquitectura española del siglo XVI, al que siguió *Los techos decorados de madera en España*, tema hasta entonces inédito.

La Hispanic Society de América, publicó sus obras como merecían, magníficamente, así como, posteriormente, las de una continuadora, Ruth Matilde Anderson, *Gallegan Provinces of Spain (Pontevedra and La Coruña)* 1939, y *Costumes*, sobre los cuadros de Sorolla en 1957»⁸⁵.

⁸³ Cfr. BAESCHLÍN, Alfredo, *La arquitectura del caserío vasco*, Bilbao, Biblioteca Vascongada Villar, D.L. 1968 (2.ª), pp. 11 y ss.

⁸⁴ Vide BAESCHLÍN, Alfredo, *La arquitectura del caserío vasco*, San Sebastián, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarros, 1992 (3.ª) pp. 219+38. Edición facsímil de la publicada por los Canosa en 1930.

⁸⁵ GARCÍA MERCADAL, Fernando, *Arquitecturas regionales...* Op. cit. p. 13.

El interés que destapa Torres Balbás por la arquitectura rural fue entendido, en primera instancia, en términos meramente arqueológicos, es decir, hacer el esfuerzo de rescatar de las arenas del olvido y de la sencillez, una arquitectura anónima pero omnipresente en el suelo español, con el deseo de animar a los arquitectos a profundizar en las raíces locales, para elaborar una arquitectura acorde con el lugar donde va a ser levantada. Para conseguir este objetivo pretende que se escriba «la historia de la arquitectura popular, del arte espontáneo con que la gran muchedumbre de las gentes humildes han construido y acondicionado sus hogares»⁸⁶, no que se adopten sus formas en la edificación actual.

Por este motivo pide a sus colegas que se estudie con profundidad la arquitectura *cotidiana, popular, y anónima*; y no las manifestaciones grandilocuentes de los estilos históricos. Y desde el convencimiento íntimo de la necesidad de salvar a la arquitectura de su estancamiento y orientarla a la modernidad, a partir de entonces aprovechará todas las ocasiones de que disponga para insistir en este punto.

Ya en el verano de 1922, lo que parecía ser un artículo descriptivo sobre la última Exposición Nacional de Bellas Artes en el recinto del madrileño Palacio de Cristal, se transforma en una dura crítica a la arquitectura nacional, y en un ejercicio de reivindicación de la arquitectura popular.

El diseño propiamente de la exposición es calificado por Torres Balbás de confuso y la arquitectura allí representada de anárquica, indisciplinada, heterogénea y desordenada. Yendo más lejos, los arquitectos que allí exponen son personalidades débiles, intrascendentes, reiterativos y modestos⁸⁷.

Tras establecer una línea divisoria en el texto del artículo, profusamente respaldado de ilustraciones que recogen multitud de «elementos arqueológicos» populares, pasa a la reivindicación de la arquitectura popular. Para ello se sirve del recurso a un álbum de dibujos, («un álbum modesto colocado sobre una pequeña mesa pasaba inadvertido») que llevaba por título: *Documentos para el estudio de la arquitectura rural de España*.

«En sus dibujos a pluma, trazados con técnica suelta y sin virtuosismo, había una lección de arquitectura más fecunda que en el resto de los trabajos de la Exposición. Sus autores eran dos arquitectos recién salidos de las aulas: García Mercadal y Rivas Eulate. Viajando por las villas y pueblos de Castilla, Asturias, Aragón, las Vascongadas, Navarra y Extremadura, es decir, por más de media España, habían copiado en su álbum

⁸⁶ TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Arquitectura española contemporánea. Glosa a un álbum...» Op. cit. p. 347.

⁸⁷ Cfr. Idem. p. 338.

de apuntes las viviendas humildes de nuestro pueblo. Desdeñando los grandes monumentos supieron percibir la lección jugosa y fecunda de las formas populares, lección inimitable de lógica, de buen sentido, de sano casticismo»⁸⁸.

Vamos a ver cómo don Leopoldo no va a ser la reencarnación del profeta predicando en el desierto, sino que fue la punta de lanza de una corriente de empatía, auspiciada por un grupo de teóricos, que desde los foros de las revistas especializadas se esforzarán por sensibilizar a la opinión arquitectónica sobre la necesidad de llevar a cabo ese estudio introspectivo.

En esta línea se publica en ese año de 1922 el artículo de Manuel Bartolomé Cossío *Elogio del arte popular*, escrito originariamente en 1913, como apunta Ángel Isac, y del cual reproducimos dos párrafos que resumen el núcleo del mensaje sobre lo popular:

«No admite en el contemplador términos medios: arte de humildes, arte de refinados. Para el humilde, los puros encantos de la fantasía primitiva, clara, sencilla, ingenua, modesta, sobre todo abnegada, sin pretensiosos alardes de originalidad innovadora; la íntima sensación de que sus riquezas son comunes, patrimonio por todos conservado y aumentado, al que nadie custodia, porque es inrotable; al que ninguno deja de prestar amorosa obediencia.

Para el refinado la ancha visión unitaria de las corrientes universales, que en el acerbo artístico popular vienen a hundirse; la profunda emoción de este coral gigantesco, en que el arte del pueblo, totalmente objetivo, y por objetivo, como el coro de la tragedia, justo y piadoso, funde las disonancias, suaviza las estridencias, corrige las aberraciones, depura los caprichos personales, elimina cuanto repugna a la castidad de su naturaleza originaria y de su alma colectiva»⁸⁹.

Leopoldo Torres Balbás volvió a la carga al año siguiente (1923) ganando el concurso convocado por el Ateneo de Madrid, para otorgar el «Premio Charro-Hidalgo», sobre el tema «La Arquitectura Popular en las distintas regiones de España». El premio fue adjudicado a la Memoria presentada por el arquitecto mencionado. Años después, aquella memoria que sirvió de base al libro que publicó en 1930 su discípulo y amigo Fernando García Mercadal con el título *La casa popular en España*, una vez corregida y ampliada, fue publicada en forma de extenso capítulo de 362 páginas

⁸⁸ Idem. p. 342.

⁸⁹ COSSIO, Manuel B., «Elogio del arte popular» en *Arquitectura*, núm. 33, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, enero de 1922, p. 2.

en el tercer tomo de la obra *Folklore y Costumbres de España* por la editorial A. Martín, de Barcelona, en 1934.

Entre quienes configuraron aquella corriente de defensa de la arquitectura popular hemos de destacar al ya citado arquitecto Fernando García Mercadal. Se declara discípulo en primer lugar de Vicente Lampérez y Romea, figura clave en el despertar del interés por lo popular, que publicó el libro *Arquitectura Civil Española (de los siglos I al XVIII)*, magnífico ejemplar de consulta obligada para los estudiosos de la arquitectura, editada por Saturnino Calleja, donde dedicaba un apartado al tema de la arquitectura popular.

Otra de las destacadas influencias que tuvo García Mercadal marcando decisivamente su modo de entender la disciplina arquitectónica, además de su maestro y amigo Leopoldo Torres Balbás, fue la personalidad singular de Teodoro de Anasagasti, responsable junto a Antonio Palacios del cambio de sesgo adoptado por la vieja Escuela de Arquitectura de la calle Estudios, insuflando aires de Europa a su regreso del pensionado en la Academia de Bellas Artes de Roma.

«Don Teodoro, profesor de nuestro “Primer Curso de Proyectos”, humanizó, actualizó y modernizó el modo de enseñar. Sus alumnos éramos sus amigos y con él visitábamos, una y otra vez, los históricos alrededores de la capital: Toledo, Ávila, Segovia, El Escorial, etc., en pequeños grupos, provistos de lápices y cuadernos de dibujo, donde anotar lo que nos gustaba, impresionaba o atraía.

(...) Aquellas excursiones con Anasagasti, vasco notable, recién llegado, rodeado de una justa aureola de artista, y sus charlas, como camaradas, estimulaban nuestras aficiones, tanto, que aún nos dura su influencia y la creencia que las regiones existen, y sus arquitecturas deben de ser estudiadas.

(...) Era nuevo también que Anasagasti nos llevase a ver sus obras en construcción. Él tenía tiempo para todo, de horarios ni de horas lectivas, no se hablaba entonces. Sus modos, su pedagogía del dibujo y del proyectar, fueron originales y eficaces, incluso escribió, en *Labor*, un original tratado de perspectiva»⁹⁰.

Estos personajes de la arquitectura española estaban muy ligados a la Institución Libre de Enseñanza, y por tanto a un concepto dinámico de la geografía y del paisaje, y del conocimiento de la arquitectura española —monumental y anónima—, desplazándose hasta el lugar donde fueron levantados los edificios. Recogiendo la tradición comenzada por los lite-

⁹⁰ GARCÍA MERCADAL, Fernando, *Arquitecturas regionales...* Op. cit. p. 10.

ratos e intelectuales encuadrados en la Generación del 98, y el interés de estudiosos aislados por la geografía y el paisaje (especialmente numerosos en Cataluña), fomentaron la inclusión de la geografía en la configuración del sistema pedagógico que edificaría, según los institucionalistas, la cultura del nuevo español.

«Breves y numerosos estudios habían aparecido con anterioridad, dispersos en periódicos, revistas, Boletines de las Reales Academias, Comisiones de Monumentos, Organismos Culturales, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Al Andalus*, o en la *Revista de la Sociedad Española de Excursiones*, de la que fue alma don Manuel Bartolomé Cossío.

Algunos de estos ensayos apoyados en los estudios geográficos sobre nuestra península, de Hernández Pacheco y Dantín Cereceda, como "Regiones Naturales de España" (1943, C.S.I.C.), del segundo de los citados, fueron publicados en 1922 en el *Boletín del Museo Pedagógico Nacional*»⁹¹.

Fernando García Mercadal cristalizará su interés por la arquitectura popular en numerosos artículos, y sobre todo en su libro de 1930 *La casa popular en España*, en el que aporta toda la riqueza de conocimientos adquiridos sobre la arquitectura popular y rural del Mediterráneo, comenzados con motivo de su pensionado en Roma. La misma que sería afanosamente buscada por los forjadores de la modernidad, aquellos famosos arquitectos nórdicos o el mismo Le Corbusier, quienes no se quedaron en las visitas a museos y monumentos incluidas en los programas de los operadores de turismo, sino que recorrieron el *Mare Nostrum* de orilla a orilla buscando en las arquitecturas de humildes aldeas inspiración a su modernidad.

«Antes que Alberto Sartoris escribiese su libro *Odre et Climat Méditerranéens* (Milán, 1946), García Mercadal exponía en Roma, en 1925, sus trabajos "mediterráneos", los cuales obtuvieron un favorable e inmediato eco en la prensa italiana. Sus estudios para la Academia española de Roma sobre la *Casa del Fauno en Pompeya* y su ensayo sobre *La Arquitectura menor en Roma*, lo mismo que una *Memoria sobre la casa mediterránea* figuraban en la citada muestra»⁹².

Pero hasta aquí, todo lo que se ha citado ha sido preocupación teórica, reivindicaciones sobre papel, revolución elegiaca por mucha agresividad que tengan las palabras empleadas. Todavía queda por ver el momento en

⁹¹ Idem. p. 15.

⁹² Prólogo de Antonio Bonet Correa al libro de GARCÍA MERCADAL, Fernando, *La casa popular en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. XVII.

que aparezcan los arquitectos que pasaron de las palabras a los cimientos, en colaboración con los ingenieros agrónomos, como veremos en uno de los siguientes capítulos.

De todas maneras, quienes se atrevieron a concebir el progreso de la construcción en España como la investigación de la arquitectura anónima, popular y rural, surgida para solucionar problemas funcionales y no para hacer alardes demostrativos, eran defensores de un modo de entender la arquitectura que primaba los aspectos tectónicos, constructivos, huyendo de fachadismos ornamentales. Precisamente esta actitud ante el fenómeno edificatorio fue la que arrastró a los arquitectos a asumir el uso de los nuevos materiales, incorporados por los ingenieros a la construcción, y a plantearse que la arquitectura moderna estaba obligada no sólo a dar una respuesta estética de altura, sino a solucionar el gran problema social de la vivienda.



LA RECUPERACIÓN DEL BARROCO DESDE LA VANGUARDIA



STA intentona de recuperar el barroco para acceder a la modernidad nos va a llevar a ver a lo largo de este capítulo algunas cosas verdaderamente sorprendentes: otra vez la arquitectura arrastrada a la modernidad de la mano de la pintura y de la literatura; al que ha sido considerado «el filósofo» español por antonomasia del siglo XX, metido a cabecilla de revuelta arquitectónica; a la revalorización del arte barroco, categóricamente definido por la gente seria de la arquitectura como «el estilo del mal gusto», o el «churruiguesquismo» en tono siempre despectivo; y por si fuera poco, el «escándalo» de ver a los más modernos de entre los modernos reivindicar un edificio como parangón de modernidad que será –nada más y nada menos– que el edificio emblemático del fascismo más duro de la primera posguerra española: el Monasterio de El Escorial.⁹³

Pues llegados a este extremo en la evolución de la búsqueda de la modernidad en la arquitectura española, y antes de continuar avanzando, vendría bien revisar cuales han sido hasta ahora los elementos incorporados

⁹³ La exposición de esta relación de hechos tan poco conocida y la inmersión en esta problemática se remonta a la elaboración de nuestra memoria de licenciatura (1996) y a la publicación de la monografía *La búsqueda de la modernidad en la arquitectura española (1898-1958)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997.

verdaderamente *ex novo* al arte de la edificación, para ver hasta dónde han llegado los esfuerzos de las vías hasta ahora analizadas en la búsqueda de un nuevo estilo nacional y moderno.

Estas aportaciones novedosas serían: en primer lugar la incorporación de nuevos materiales como el hierro y el hormigón, de modo que puedan ser usados con la misma naturalidad y espontaneidad con la que los utilizaban desde hacía décadas los ingenieros. Nuevos materiales que permitirán la asociación de dos realidades llamadas necesariamente a entenderse: la producción industrial y la construcción. Y en segundo lugar, el, diríamos, *convencimiento moral* de que el nuevo estilo buscado para la arquitectura, venga de donde venga, nunca mirará hacia atrás. Y esto aun cuando no se tiene la seguridad de que el nuevo movimiento intelectual (más que movimiento, que implica esfuerzos en grupo, quizás habría que decir sumatoria de individualidades) que está procurando hacer las funciones de motor cultural y social, sea algo acabado y completo. Pero hay una evidente necesidad de aportar algo nuevo que esté totalmente descontaminado del empleo de los estilos históricos.

«Entonces aparecerán los edificios de hoy con sus molduras y sus crestas, con sus esculturas y sus ornamentos, con la misma extrañeza y la complicación que aparecen los antiguos templos indios en medio de la floresta virgen; sólo que esta floresta será de chimeneas, de 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 intenso mañana! Entonces, acaso aparezcan dulces cuadros á lo Fra Angélico las locuras de Marinetti»⁹⁴.

El título del artículo de Enrique Colás: *Hacia la nueva estética. Las casas de hormigón colado*, que acabamos de citar, resume con exactitud la vía de acceso a la modernidad adoptada por los teóricos de la arquitectura española. Como ya hemos referido en apartados anteriores el desenmascaramiento de los nuevos materiales, y su empleo generalizado en la construcción era uno de los recursos propuestos por Teodoro Anasagasti (entre otros) para la adaptación de la arquitectura a los nuevos tiempos, a la vez que era una manera de sacarla del atraso.

En este caldo de fermentación de ideas estéticas de ruptura con el pasado y fe en el desarrollo vertiginoso del progreso material se abrió paso en Europa el futurismo. En febrero de 1909 Marinetti publica su manifiesto

⁹⁴ COLÁS HONTÁN, Enrique. «Hacia la nueva estética. Las casas de hormigón colado», en *Arquitectura*, núm. 18, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1919, p. 290.

futurista en *Le Figaro*, y en la década de 1910 el futurismo se impone en Europa como la más radical de las vanguardias.

«Movimiento milanés esencialmente, empezó como una rebelión de los jóvenes intelectuales contra el sopor cultural en que Italia se hallaba sumida (...) El primer manifiesto pedía la destrucción de las bibliotecas, de los museos, de las Academias y hasta de las ciudades antiguas convertidas en mausoleos del pasado. Y exaltaba las bellezas de la revolución, de la guerra, de la velocidad y dinamismo de la tecnología moderna: "... un rugiente coche de carreras que parece correr sobre metralla es más hermoso que la Victoria de Samotracia"»⁹⁵.

Los futuristas dan el salto a París en 1911, y en febrero del año siguiente se celebra la exposición de la consagración del grupo, que será ampliamente comentada y divulgada por el crítico Apollinaire. En París encuentran el apoyo y la difusión necesarios para consolidarse fuera de las fronteras italianas, e inmediatamente su exposición será llevada a Londres, La Haya, Amsterdam, Bruselas, Berlín y Munich.

«Este movimiento considera la ciudad como el crisol de las energías en acción. Balla, Boccioni, Russolo y Severini sensibilizan a Europa en favor de sus teorías, exaltando el crecimiento urbano, el maquinismo, la velocidad, el ruido y todos los componentes de un frenesí generalizado. El manifiesto del futurismo proclama asimismo las virtudes de la guerra moderna como aventura salvadora. Meidner es el primer artista que anuncia, en 1913, el "apocalipsis urbano" al que se precipitarán las ciudades de Europa durante la Gran Guerra»⁹⁶.

Las relaciones de nuestro país con el futurismo fueron especialmente peculiares por un problema de «patentes», al reclamar el escritor mallorquín Gabriel Alomar la paternidad del término y de la génesis de aquel movimiento que propugnaba la irrupción de una actitud renovadora en las artes, y a través de ellas en la cultura, para despojarse del enorme peso de la inercia que para muchos era un auténtico yugo, y desde las artes y la cultura acometer el cambio de la sociedad entera.

Pero lo que reivindicaba Alomar para su futurismo, así como posteriormente Marinetti, no era algo exclusivamente atribuible al futurismo, sino que aquellas ansias de modernidad sobre la ruptura con el pasado fue causa común de todas las vanguardias⁹⁷.

⁹⁵ ARNASON, H. H., *Arte Moderno*, Barcelona, Daimon, 1972, p. 212.

⁹⁶ DETHIER, Jean; GUIHEUX, Alain (dir). *Visiones Urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*, Madrid, Electa, 1994, p. 14.

⁹⁷ Cfr. CASTRO MORALES, Federico, «El futurismo, España e Hispanoamérica. Aportaciones a su estudio» en *Goya*, núm. 210, Madrid, 1989, pp. 353-356.

A España llega el futurismo a muy corta distancia de su aparición en Italia, en el mismo año de 1910, a través de la literatura, y de la mano de Ramón Gómez de la Serna uno de nuestros intelectuales más inquietos que se caracteriza a lo largo de toda su trayectoria vital como agente dinamizador de la cultura, un agitador sociocultural que guarda una notable desproporción entre la escasa influencia de su obra escrita y su trascendente papel en la vida intelectual y creadora de la España anterior al conflicto bélico.

«¡Lirismo desparramado en obús y en la proyección de extraordinarios reflectores! ¡Alegría como de triunfo en la brega, en el paso termopilano! ¡Crecida de unos cuantos hombres solos frente a la incuria y a la horrible apatía de las multitudes! ¡Placer de agredir, de deplorar excéptica y sarcásticamente para verse al fin con rostros, sin lascivia, sin envidia y sin avarientos deseos de bienaventuranzas –deseos de ambigü y de repostaría–! ¡Gran galope sobre las viejas ciudades y sobre los hombres sesudos, sobre todos los palios y sobre la procesión gárrula y grotesca! ¡Bodas de Camacho divertidas y entusiastas en medio de todos los pesimismos, todas las lobregueses y todas las seriedades! ¡Simulacro de conquista de la tierra, que nos la da!» Tristán⁹⁸.

El futurismo es la afirmación de la ruptura con todo lo anterior y desarrolla, amparado en la experiencia cubista precedente de Picasso y Braque, una descomposición analítica que en el cubismo evolucionó por la senda de la geometría y en el futurismo por la de la *dynamis* hacia la descomposición de los cuerpos analizando minuciosamente los desarrollos formales.

Por tanto, antes que desviar la mirada al pasado se prefiere huir hacia adelante, pisar más a fondo el acelerador para abrir más la brecha distanciadora de un movimiento que tiene que ser rupturista, veloz, acelerado..., y que junto con sus logros, propiciará el surgimiento de los super-egos de los líderes totalitarios. Fue el mismo José Antonio Primo de Rivera quien reconoció el influjo que en él había tenido la lectura de los escritos de Ortega, y éste llegó a reivindicar públicamente la teoría del caudillaje siendo consciente de la influencia directa que pudieron tener sus manifestaciones sobre la juventud española.

«La gran desdicha de la historia española ha sido la carencia de minorías egregias y el imperio imperturbado de las masas.» «La época en que la democracia era un sentimiento saludable y de impulso ascendente, pasó. Lo que hoy se llama democracia es una degeneración de los corazo-

⁹⁸ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, «Proclama futurista a los españoles», en *Prometeo*, núm. 20, Madrid, 1910. Cit. por BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos...* Op. cit. pp. 89-90.

nes.» (1917). «Hoy asistimos al triunfo de una hiperdemocracia en que la masa actúa directamente sin ley, por medio de materiales presiones, imponiendo sus aspiraciones y sus gustos.» (1930). «La legitimidad democrática tiene un carácter deficiente y feble.» (1949)⁹⁹.

Al igual que ocurriera en Italia con los futuristas, en nuestro país la ruptura con todo lo establecido, con todo lo anterior, contiene una carga destructiva contra el sistema democrático, que va a ser oportunistamente aprovechada por la ideología fascista para obtener un respaldo de prestigio intelectual para sus afanes totalitarios.

«El fascismo, aun no formulado, se vislumbra. Es, entre otras cosas, un modo nuevo, sincero, de defender las victorias burguesas sin tener que abandonar el desprecio hacia los desposeídos. Los intelectuales rebeldes del 98 parece, sólo parece, que van a ir por ahí. Es inconcebible —nos dicen Baroja, Azorín y Maeztu en el “Manifiesto de los Tres”— que se pueda llegar a la verdadera unión nacional sobre la base del “absolutismo del número [democracia] que no ha producido ni producirá la liberación de la Humanidad, sino una especie de nuevos privilegios a favor de los más audaces y de los más indelicados.” Es preciso, pues, «una dictadura inteligente», que suprima “las instituciones democráticas”. “No podemos ser liberales, debemos ser autoritarios.” “Pedirle al pueblo —afirma tajante Unamuno— que resuelva por el voto la orientación política que le conviene, es pretender que sepa fisiología de la digestión todo el que digiere”¹⁰⁰.

Pero Unamuno, Maeztu, Baroja y Azorín, que abrieron el camino, no continuaron por esa senda que les llevaba a un ataque frontal a la democracia, y a un apoyo decidido al fascismo. Ortega recogerá el testigo de aquel rupturismo vitalista, y lo hará motor de su elaboración filosófica: «La vida vale por sí misma».

Tras diez años de análisis destructivo, serán los mismos futuristas quienes, dando a la imprenta otro manifiesto, reconozcan la esterilidad creativa del primer intento analítico del futurismo, y siguiendo también ahora la estela del cubismo pretenderán reconducir sus postulados hacia un futurismo sintético, donde una vez desquiciados y descoyuntados los objetos para posibilitar su comprensión, se acomete lo que sería el verdadero proceso de la creación artística, consistente en recomponer los pedazos rotos por medio —esta vez sí— del proceso creativo que impregna a los objetos, a la naturaleza, del espíritu humano insuflado a través del acto creador.

⁹⁹ Cit. por RODRÍGUEZ CASADO, Vicente, «La rebeldía intelectual...» Op. cit. pp. 93-94.

¹⁰⁰ Idem. p. 83.

«El futurismo, en su último manifiesto, parece contrito de haber permanecido en estos once años apegado a una tarea de descomposición y sometido a una labor puramente de revelaciones de factura. (...) Dice así:

“Aquellas investigaciones nos condujeron, naturalmente, a un análisis de las formas harto minucioso y a una descomposición demasiado fragmentaria de los cuerpos, por estar obsesionados en presentar todos los desarrollos formales.

Este largo análisis, que nos permitió comprender íntegramente las formas en sus puras esencias plásticas, ha terminado ya. Por eso sentimos ahora la necesidad de tener una más amplia y sintética visión plástica”.

El mundo de 1920, que fue futuro y futurista para los soñadores iracundos del teatro Chiarella de Turín, en las borrascosas sesiones de 1910, no niega su indulgencia al futurismo; pero sabe que su pecado estuvo en alargar demasiado el momento.»¹⁰¹

La imagen del futurismo se fue deteriorando a medida que se deterioraba la imagen de Marinetti, quien continuaba con la labor difusora de su ideario, tratando de esclarecer las razones de la implicación fascista del futurismo, a la vez que intentaba justificar su trayectoria personal.

En cuanto a las implicaciones arquitectónicas de estas nuevas corrientes de pensamiento, en los escritos de la época se palpa el reconocimiento de la situación de decadencia crítica en la que se hallaba sumida la arquitectura nacional. Junto a las afirmaciones ya recogidas de Teodoro Anasagasti y Enrique Colás en favor del empleo de los nuevos materiales, y del rechazo a la vuelta atrás, destacaremos el análisis profundo realizado por Torres Balbás en su ensayo sobre las nuevas formas de la arquitectura, donde procura ir más allá, buscando cuáles han de ser los motores de esa nueva arquitectura sin sustento en los prestigiosos estilos del pasado.

Cifra las esperanzas de futuro en dos cuestiones que, a su juicio, dan la clave de la evolución del proceso creador. Por una parte: «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 algo arbitraria, son las más bellas de nuestra civilización»¹⁰².

El otro ideal sería el de «*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*»¹⁰³. Como él mismo reconoce es este un ideal de

¹⁰¹ BACARISSE, Mauricio, «Afirmaciones futuristas», en *España*, Madrid, 1, VIII, 1920, Cit. por BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos...* Op. cit. pp. 265-266.

¹⁰² TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Ensayos. Las nuevas formas...» Op. cit. p. 147.

¹⁰³ *Ibidem*.

difícil concreción estética, pero que refleja tanto el convencimiento de que este camino estaba ya abierto para la arquitectura y para la sociedad, como la preocupación de los intelectuales de la época por los avatares del pueblo ruso tras la revolución de 1917, como menciona Ángel Isac en su estudio sobre la arquitectura en España entre 1846 y 1919¹⁰⁴.

Estamos ante una cesura en el proceso histórico de la arquitectura, de ahí que Torres Balbás haga un llamamiento explícito a los historiadores para que tomen nota y señalen «el comienzo de una nueva era», que viene definida por la agonía de:

«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 ya no tenemos nada que decir; el porvenir está en el hierro, el cobre y el acero»¹⁰⁵.

Este ideal de arquitectura, que por su descripción es plenamente equiparable con la estética del futurismo, la identifica con la arquitectura propiamente moderna y como tal representativa de nuestra época, a la vez que manifiesta el rechazo contra los historicismos de nuevo cuño.

«Y es que la arquitectura clásica, la que levanta los edificios de nuestras ciudades, es un arte viejo y en plena decadencia. Es inútil querer resucitarle. Otras 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 de 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 la de los templos griegos y las catedrales góticas»¹⁰⁶.

Como sucedió en el cubismo, no se puede seguir destruyendo en pro de la analítica, porque limitarse a concebir la creación artística a través del análisis conduce inevitablemente a la parálisis. Se llega a un punto de

¹⁰⁴ Cfr. ISAC, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico...* Op. cit. pp. 352-353.

¹⁰⁵ TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Ensayos. Las nuevas formas...» Op. cit. p. 148.

¹⁰⁶ Idem. pp. 147-148.

inflexión donde para huir de la parálisis de la destrucción analítica y ante la falta de rumbos claros para continuar avanzando, o por imperativos de originalidad, la tentación es tomar el camino de vuelta al pasado que discurre a través de una senda desbrozada, cómoda y andadera: «Ya se apunta que hay cubistas que imitan a Ingres, expresionistas que siguen a Grünewald y futuristas que remedan a Giotto»¹⁰⁷.

En un segundo manifiesto de 1920 los futuristas acometieron la problemática de la parálisis de la creatividad tras una década de descomposición analítica. No hubo arrepentimiento porque pensaban que el balance final arrojaba un saldo positivo, ya que los avances en la investigación de las formas y el movimiento había, según ellos, acelerado el proceso de revolución y liberación de las artes.

Pero había una conciencia de no haber completado plenamente el cumplimiento de su finalidad estética. ¿Producen deleite estético los métodos de descomposición orientados al análisis científico del proceso creador? Su propia conclusión es que no.

«Y es muy legítimo que todo futurista se niegue a pasar por el trance en que se puso aquel insigne chusco que anunció un juego de manos con un rutilante reloj de oro: lo machacó sin piedad, y después de arrojar los restos en un sombrero de copa, participó a su dueño no podérselo entregar reconstituido, porque del juego de manos “se le había olvidado la segunda parte”»¹⁰⁸.

Así que la del futurismo y la nueva arquitectura era una historia de final abierto, que en territorio español catalizaría en la recuperación del barroco. En el traslado del futurismo desde la literatura (Ramón) hasta la arquitectura, fue un filósofo, José Ortega y Gasset, el que hizo las funciones de pontífice, recogiendo la herencia vitalista y rupturista de la llamada Generación del 98, profundizando en la literatura de Dostoyewski y Stendhal, y en la pintura barroca mediante la reivindicación de la figura del Greco, recuperada por Manuel B. Cossío en sus estudios publicados en aquellas fechas, que había permanecido eclipsada hasta entonces por el reconocimiento dedicado a la genialidad de Velázquez.

Ortega defendió, desde el vitalismo de su concepción filosófica, la presencia siempre latente en la cultura española de la actitud desestabilizadora del barroco, en contraposición permanente a lo «clásico», entendido

¹⁰⁷ BACARISSE, Mauricio, «Afirmaciones...», Op. cit. p. 266.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

como sistema ordenado, generador de cánones a los que se les debe estricta obediencia.

En febrero de 1920 la revista *Arquitectura* lanzaba a la calle un monográfico sobre el Barroco. Entre sus artículos se puede ver que su intención es dotar de final a esa historia inconclusa sobre la modernidad estética adscrita al futurismo, pero ambientada en este caso en España.

El constructor del entramado ideológico de la monografía es el mismo Ortega y Gasset, cuyo artículo «La voluntad del Barroco» es el que encabeza la publicación, y hace de marco al resto de las colaboraciones, que están encaminadas a la reivindicación del arte barroco a través de la profundización en el estudio de las manifestaciones arquitectónicas de este estilo en nuestro país.

Pero en esa reivindicación del barroco hay algo más que una puesta al día desprovista de prejuicios clasicistas, o una revisión científica en profundidad. Hay un deseo claro de analizar los sensibles cambios estéticos en Europa, y con naturalidad y sin complejos incluirnos los españoles en la «mutación que en ideas y sentimientos experimenta la conciencia europea»¹⁰⁹. Distinguiendo los matices que se quieran establecer, pero sin complejo de inferioridad, incluidos en la corriente de los vientos modernos de la nueva sensibilidad.

Aunque se trate de una revista especializada en arquitectura el artículo pretende analizar «el nuevo rumbo que toman nuestros gustos estéticos»¹¹⁰ en su globalidad. Empieza por la literatura para hacernos ver la crisis del positivismo como base filosófica para la actuación y para la literatura misma, desde el punto de vista de la crisis de la filosofía racionalista y del triunfo del vitalismo en el pensamiento español.

Es momento para la revisión y puesta en crisis del estudio que llevaron a cabo los críticos del neoclasicismo, de nuestras insignes figuras del Siglo de Oro, ya que por fin se advierte que aquellos estudiosos habían pretendido convertir a figuras estridentes, desestabilizadoras y grotescas, a la par que geniales, como el caso de Quevedo, en serios y realistas poetas cortesanos generadores de un canon estético, que no era otro que el neoclásico, rasero con el que habían sido medidos al mismo tiempo que defenestrados. Esta revisión va a conducir en los años veinte, como tratamos de hacer entender, a una reivindicación del barroco, de su grandeza, genialidad, asimetría,

¹⁰⁹ ORTEGA Y GASSET, José, «La voluntad del barroco», en *Arquitectura*, núm. 22, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920, p. 33.

¹¹⁰ *Ibidem*.

monstruosidad, teatralidad y anticlasicismo, caótico sí, pero en el que se respira libertad.

«Quevedo no ajusta al hombre en su puro valor humano, de mezcla de malo y de bueno, de bello y de feo. Estiliza siempre. Coloca lo bello y lo bueno aparte de lo malo y lo feo. Coincide en esto con el estilo de lo barroco que mejora o empeora la realidad, pero siempre la deforma. Se ha sostenido recientemente, con razón, que el barroco no es realista. Pero la novedad está en decirlo de Quevedo, que pasa por un representante típico del realismo español. ¡Como si el soneto “A una nariz” no representase precisamente una deformación exagerada, exageradísima, de la realidad! Y ha sido precisamente este soneto el que ha recorrido, durante el siglo XIX y el XX, muchas antologías escolares como ejemplo de simplicidad descriptiva! Y Quevedo ha sido contrapuesto a Góngora como modelo de sensatez, de claridad, de orden.

(...) La obsesión de los críticos de fines del siglo XIX es ésta: encontrar un Quevedo “natural”, “realista”. Fitzmaurice Kelly lo encontraba en el “*Buscón*”, obra tan llena de retruécanos, chistes y complicaciones de lenguaje, de deformado realismo, de “conceptismo”, en una palabra, como otra cualquiera de Quevedo.

Esta insistencia en buscar tres pies al gato y querer hallar en Quevedo todo lo que no es Quevedo llega a extremos ridículos en los críticos que procuran medirlo con patrón neoclasicista. E. Mérimée (“*Précis d'histoire de la littérature espagnole*”, Paris, 1908) escribe: “Ce qui lui manque surtout, c'est la mesure, le goût épuré, le sentiment juste de la proportion et de la convenance, le respect de son propre talent.” ¿Acaso el gran valor de Quevedo no está precisamente en su falta de medida, de gusto depurado, de sentimiento justo de la proporción y de la conveniencia? ¿Como si quisiéramos juzgar a Racine según el tipo literario de Quevedo! ¿Como si la misión esencial del crítico no fuera aspirar a comprender!»¹¹¹

Volviendo al artículo de Ortega y Gasset que estábamos comentando, partiendo de aquella relectura de los autores barrocos, el filósofo inicia la descripción de la nueva estética que se asentaría en el rechazo de lo determinista e inerte en beneficio de lo semoviente. Paralelamente a los cambios de gusto literarios con un análisis de la obra de Dostoyewski, Ortega relaciona la atracción de las artes plásticas hacia el barroco, después de una época de rechazo visceral.

¹¹¹ ROSSELLÓ-PÒRCEL, Bartolomé, *En torno a la poesía de Quevedo*, Cit. por MORAL PRUDOM, Montserrat, *Les mouvements d'avant-garde entre Barcelone et Madrid. Esthétique et idéologie (1929-1936)*, Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1992, (Thèse pour le doctorat ès-lettres. Directeur de Recherches: Monseigneur le Professeur Maurice Molho), pp. 267-270.

«La admiración solía durante el pasado siglo detenerse en Miguel Ángel como en el confín de un prado ameno y una feracísima selva. El barroco atemorizaba; era el reino de la confusión y del mal gusto. Por medio de un rodeo, la admiración evitaba la selva e iba a apearse de nuevo al otro extremo de ella, donde con Velázquez parecía volver la naturalidad al gobierno de las artes»¹¹².

Dostoyewski, Stendhal, Tintoretto nos colocarían frente a puros dinamismos en sus obras. Pero sobre todo, Ortega lo que quería era abordar la identidad española de ese cambio en la esfera de los gustos estéticos, y para ello opone el peso de la materialidad del venerado Velázquez frente a la permanente persecución de movimiento en El Greco.

Si Torres Balbás aseguraba que las formas de la nueva construcción eran las de la arquitectura del movimiento, la arquitectura dinámica, en una clara adopción de los postulados futuristas, Ortega pretende encontrar las raíces hispanas de la nueva estética constructiva en la paleta de Doménico Theotocópuli.

«Aquí encontramos también la materia tratada como pretexto para que un movimiento se dispare. Cada figura es prisionera de una intención dinámica; el cuerpo se retuerce, ondea y vibra de la manera que un junco acometido del vendaval. No hay un milímetro de corporeidad que no entre en convulsión. No sólo las manos hacen gestos; el organismo entero es un gesto absoluto. En Velázquez nadie se mueve; si algo puede tomarse por un gesto es siempre un gesto detenido, congelado, una "pose". (...) Para El Greco todo se convierte en gesto, en dynamis»¹¹³.

Como colofón sitúa al Greco como sucesor natural de Miguel Ángel en la «cima del arte dinámico», describiéndolos como provocadores de espanto y desasosiego. «El giro es inmejorable; en esto consiste lo que hoy, y por lo pronto, nos interesa más del arte barroco. La nueva sensibilidad aspira a un arte y a una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse»¹¹⁴.

Una vez sentadas las bases conceptuales del entronque del retorno al barroco con la nueva corriente estética europea, el resto de los articulistas abordan la argumentación de la riqueza de la arquitectura barroca española, el por qué merece que se le esté prestando atención desde la nueva arquitectura.

¹¹² ORTEGA Y GASSET, José, «La voluntad...» Op. cit. p. 33.

¹¹³ Idem. p. 35.

¹¹⁴ *Ibidem.*

Ricardo Velázquez Bosco, en su artículo «El barroquismo en arquitectura»¹¹⁵, abanderó la protesta contra la destrucción sistemática de lo churrigueresco promovida por los defensores del purismo clasicista en España. Imitando a Ortega en su metáfora literaria, argumenta que si a nadie se le ocurre destruir obras de Quevedo o Góngora, tampoco es admisible bajo el razonamiento del mal gusto estético la aniquilación de retablos y edificios barrocos.

Siguiendo a Taine, de quien cita la obra *Philosophie de l'Art*, afirma que tras la obra del artista se percibe el rumor de la voz del pueblo, ya que artista y pueblo o artista y espectador tienen en común el estado de las costumbres y del espíritu general de su época. Por tanto defiende que es deber de los pueblos conservar y guardar como preciado tesoro los testimonios que las generaciones precedentes dejaron a su paso. Concluye el estudio dando una visión de la historia del barroco español.

Otro de los artículos que se recogen en este número monográfico de reivindicación del barroco es el del arquitecto R. Giralt Casadesús «El arte barroco y su rehabilitación»¹¹⁶. Es un estudio revisionista del estilo barroco, desde sus orígenes italianos hasta su abandono a finales del XVIII. En España sitúa su aparición tras lo que llama la tiranía de Herrera y de los Mora, cuando se contrata para continuar con las obras de El Escorial al italiano Crescenza, que introduce tímidamente el barroco en la capilla de los reyes. Con más fuerza arraigará en las construcciones encomendadas a los jesuitas, empezando por la de Loyola donde se siguen los modelos del Jesús de Roma. Otros hitos destacables del barroco monumental en nuestro país serían la Basílica del Pilar en Zaragoza, del siglo XVII, y el revestimiento barroco proyectado por Fernando Casas y Novoa que se lleva a cabo en la catedral románica de Santiago de Compostela.

La eclosión barroca la sitúa en época de Carlos II con la ingente labor desarrollada por el arquitecto y escultor José Churriguera, que salta a la fama tras resultar vencedor en el concurso convocado para la erección del catafalco para los funerales de María Luisa de Borbón, primera mujer de Carlos II, fallecida en 1689.

Según este autor la muerte le sobrevino al arte barroco por la confluencia de varios factores: el cansancio, el descubrimiento de Herculano (1711), y el de Pompeya (1748), y la popularización de las doctrinas de

¹¹⁵ VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo, «El barroquismo en Arquitectura», en *Arquitectura*, núm. 22, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920, pp. 36-41.

¹¹⁶ GIRALT CASADESÚS, R., «El arte barroco y su rehabilitación», en *Arquitectura*, núm. 22, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920, pp. 42-46.

J. J. Winckelmann (1717-1768), quien pedía a sus admiradores cuan orador visionario: «¡Aplastad la cola de Bernini!». Como colofón al artículo quiere señalarnos que si «hasta ahora solamente se habían visto sus defectos; ahora comienzan a verse sus bellezas»¹¹⁷.

Leopoldo Torres Balbás publica dos artículos en este número de la revista. Uno meramente descriptivo y textual en su contenido respecto al título: «*El arte barroco en Sevilla*»¹¹⁸. El otro lleva por título «*La arquitectura barroca en Galicia*»¹¹⁹, pero donde el recurso al localismo gallego es meramente accidental, ya que este texto es el de mayor densidad de contenido de todos los de la monografía, junto con el de Ortega.

Pretendiendo hacer un esfuerzo más valorativo que descriptivo quiere subrayar el arraigo del barroco en nuestro país desde el punto de vista cuantitativo con la intención de destacar la fecundidad en el número de edificaciones levantadas en el período que va desde la segunda mitad del siglo XVII hasta finales del XVIII, como fruto de las riquezas traídas de América, la acumulación de bienes de las órdenes religiosas, y la influencia de los jesuitas.

El barroco es el estilo omnipresente en España con gran diferencia respecto al resto de los estilos artísticos:

«Ciudades como Madrid deben su actual fisonomía al período barroco; Sevilla es en gran parte una ciudad barroca; del siglo XVIII es todo el caserío gaditano; palacios, casas consistoriales e iglesias de aquel estilo, dan su especial fisonomía a las villas vascongadas; en Santiago de Compostela y en toda Galicia, el arte barroco levantó edificios enormes, de los más monumentales de España; en Valencia el barroco da carácter a gran parte de la ciudad, y aun en la dorada Salamanca parece que el arte barroco quiere competir con el Renacimiento con obras tan hermosas como la Clerecía y la Plaza Mayor. No hay pueblo ni aldea perdida en nuestras sierras que no tenga por lo menos un dorado altar barroco, cuyas columnas, envueltas en racimos y hojas de vid, se retuercen sosteniendo la vertiginosa profusión de entablamentos que horrorizaban por sus licencias a los neoclásicos»¹²⁰.

Se atreverá, además, a hacer una aproximación a la sociología del español, opinando que el barroco con su arquitectura «ostentosa y petulante», es el estilo que mejor se identifica con la imagen del español como el

¹¹⁷ Idem. p. 46.

¹¹⁸ TORRES BALBÁS, Leopoldo, «El arte barroco en Sevilla», en *Arquitectura*, núm. 22, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920, pp. 52-56.

¹¹⁹ TORRES BALBÁS, Leopoldo, «La arquitectura barroca en Galicia», en *Arquitectura*, núm. 22, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920, pp. 47-51.

¹²⁰ Idem. p. 47.

hidalgo pobre y altivo que oculta su penuria «con un estoicismo y un ingenio insuperables».

La defensa tradicional por parte de los arquitectos de una necesaria monumentalidad para cualquier arte de prestigio que se precie de serlo, fue puesta en evidencia para el caso del estilo barroco, junto a la insistencia en la cercanía y omnipresencia del mismo, en el último de los artículos recogidos en la monografía que estamos analizando: «Arquitectura española contemporánea. El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz»¹²¹.

El último firmante, que sólo se da a conocer por la inicial «T.», nos define el momento arquitectónico que entonces se vivía como de renacimiento de los estilos nacionales. Afirma que tanto el Gótico como el Renacimiento se encuentran demasiado alejados en el tiempo y en la presencia como para que dejen sentir una honda influencia. Vivimos en ciudades barrocas, y el barroco es un estilo especialmente próximo a nosotros. Es un arte de aparato, de espectáculo, amante de la pompa y de la ostentación, a cuya monumentalidad se ha acostumbrado nuestra vista, tanto por la arquitectura tectónica del dieciocho, como por la arquitectura efímera, «una de las manifestaciones más curiosas –y de las más antiguas– de la arquitectura barroca en nuestro país, (...) obras de vida efímera, pero cuyo recuerdo se conserva en dibujos y grabados de la época»¹²².

Pero como el efecto de la piedra caída en el estanque, el anillo externo engloba otro anillo interno. De la clara reivindicación llevada a cabo en 1920 del estilo barroco como concreción española del espíritu de la vanguardia futurista europea, que como acabamos de analizar se lleva a cabo desde las páginas de *Arquitectura*, se pasará, tres años más tarde, a la reivindicación del monasterio de San Lorenzo de El Escorial como síntesis paradigmática del espíritu estético nacional.

A primera vista, defender el Escorial como figura del barroco puede parecer una soberana tontería, o cuanto menos una clamorosa deformación estética, en la medida en que los entomólogos de la historia del arte nos habían acostumbrado a tener que abrir el cajón del «Renacimiento» cada vez que queríamos acudir al Monasterio.

No todos pensamos así, como tampoco lo pensaban Ortega, Torres Balbás y demás conocedores y estudiosos del saber arquitectónico. Hubo

¹²¹ T., «Arquitectura española contemporánea. El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz», en *Arquitectura*, núm. 22, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920, pp. 57-61.

¹²² Idem. pp. 57-58.

además manuales que fueron incapaces de contener en el capítulo «Arte del Renacimiento» la mole del Monasterio por la incomodidad que conllevaba su escaso parecido con los referentes canónicos del renacimiento, su manifiesto desfase cronológico y formal respecto al famoso arte italiano del *quattrocento* y por lo incómodo que resultaba meter en el corsé del equilibrio, medida y armonía, un edificio tan teatral, extremo, exagerado y peculiar como aquél.

«Toda la fachada es una soberbia escena teatral para el acto de la Parada, porque casi todo es falso en su aspecto funcional y estructural, aunque verdadero como efecto visual bien planeado.

Las portadas laterales, para empezar, no conducen a ningún gran acceso recto, sino a pequeños vestíbulos con salidas laterales. La portada central es una fachada de iglesia del Renacimiento italiano aplicada, como un repostero, sobre un edificio de varias plantas (...)

Nada en lo exterior indica la existencia de la Biblioteca, y nada dentro de la Biblioteca indica la existencia de la portada, cuyo entablamento dórico –enorme mole de piedra alta como un piso normal– cruza a mitad de altura del gran salón.

Encuadran la fachada dos torres, también piezas escenográficas, pues no son cuadradas, como aparentan desde la Lonja. Tienen en realidad planta de escuadra, porque los claustros pequeños, adyacentes a ellas, entran en el cuadrado que les correspondería (...)

Más elaborada aún es la presentación de la fachada Sur.

(...)

También esta fachada es en parte, aunque menos que la principal, bastante escenográfica. Nada en ella indica la existencia de grandes salas de doble altura (Salas Capitulares, etc.), pues todos los huecos son iguales a los que corresponden a las celdas de los frailes, que son el módulo.

El jardín no es, ahora, el que hizo Felipe II. Aquél no tenía dibujos geométricos hechos con boj recortado, sino cuadros de flores procedentes de todo el Imperio. En vez de la monocromía actual era una explosión de colores y formas. Eran los trópicos con todo el veneno oculto de su barroco, que había ya notado Eugenio d'Ors al relacionar el Barroco por antonomasia con los grandes descubrimientos»¹²³.

Y al Monasterio le pasó como a Miguel Ángel, que no cabía en los moldes del Renacimiento, y a quien no se le quería reconocer como un degenerado más del barroco, para no prestigiar con la excelencia y grandio-

¹²³ MOYA BLANCO, Luis, «Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial» de la obra sobre el Monasterio publicada por la Editorial del Patrimonio Nacional, Madrid, 1963, tomo 2, pp. 155-180, en MOYA BLANCO, Luis, *La arquitectura cortes y otros escritos*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1993, pp. 285-302.

sidad de aquella mítica figura, un arte tan decadente y mórbido como el de la Contrarreforma. Con el Buonarrotti hicieron un estante aparte para colocarlo salomónicamente, rotulado bajo el epígrafe «Manierismo», que no es otra cosa que el eufemismo de «la manera» (la manera tan peculiar con la que trabaja el genio de Miguel Ángel).

Con el Monasterio, hubo prestigiosos historiadores como el alemán Otto Shubert que lo proponían sin tapujos como el verdadero arranque de un nuevo arte, el barroco:

«Tal como es la obra terminada, se alza como piedra angular entre la decoración del Cinquecento introducida de Italia y el arte individual que crea con conciencia de su fuerza, sobre la base de los fundamentos clásicos: *con ella se inaugura el Barroco en el arte español*»¹²⁴.

En cuanto a esta nueva reivindicación del Monasterio, la revista será la misma, el tema también será tratado con carácter monográfico, y en los articulistas que abren y cierran la relación de firmantes será en los que nos detengamos, ya que son los mismos que participaron en la reivindicación del barroco, y los que dotan de intencionalidad a la monografía. El resto de los articulistas pensamos que participan más bien como apoyo erudito abordando cuestiones puntuales que magnifican la grandeza del edificio en cuestión.

De nuevo abrirá el fuego Ortega y Gasset, queriendo trascender la masa granítica de sus muros y sacar de ellos la esencia filosófica que defina la sociología del español. Se servirá del paisaje, y de nuevo de la metáfora literaria en esta ocasión tomada del Quijote, para hablarnos de la evolución del espíritu europeo, y del de los españoles en particular.

La conclusión orteguiana vemos que peca un tanto de pesimista, ya que de sus lucubraciones lo que se puede deducir es que su visión del esfuerzo renovador actual es de un esfuerzo sin sentido, de un esfuerzo entusiasta pero inútil, como el de Don Quijote, como el del Monasterio, ya que Don Quijote será, «como Don Juan, un héroe poco inteligente: posee ideas sencillas, tranquilas, retóricas, que casi no son ideas, que más bien son párrafos»¹²⁵.

¹²⁴ SHUBERT, Otto, *Historia del Barroco en España*, Madrid, Saturnino Calleja, 1924, pp. 37-38. Queremos destacar que la cursiva es de origen, no nuestra.

¹²⁵ ORTEGA Y GASSET, José, «El Monasterio», en *Arquitectura*, núm. 50, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1923, pp. 161-167.

Parece que reprocha al español que al proponerse aplicar su esfuerzo para conseguir un fin, no es capaz de medir el valor de sus actos por la grandeza de lo que busca, sino por la cantidad de energías que consume.

«Pero Don Quijote fue un esforzado: del humorístico aluvión en que convierte su vida sacamos su energía limpia de toda burla. “Podrán los encantadores quitarme la ventura; pero el esfuerzo y el ánimo será imposible.” Fue un hombre de corazón: ésta era su única realidad, y en torno a ella suscitó un mundo de fantasmas inhábiles. Todo alrededor se le convierte en pretexto para que la voluntad se ejercite, el corazón se enardezca y el entusiasmo se dispare (...) Y sobre todo, oíd esta angustiosa confesión del esforzado: La verdad es que “yo no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos”, no sé lo que logro con mi esfuerzo»¹²⁶.

La fijación del Escorial como paradigma arquitectónico viene de la mano de Leopoldo Torres Balbás, que en su artículo «Lo que representa el Escorial en nuestra historia arquitectónica»¹²⁷, al ir estratégicamente situado al final de la publicación, recoge como un cauce de río la escorrentía de todos los artículos afluentes que respaldarán sus afirmaciones, que han de ser leídas no como alabanza de la época en la que se levantó su fábrica, sino con plena proyección actual y de futuro de la arquitectura española, y de la sociedad a la que sirve, como puede comprobarse en la siguiente cita:

«Una vez más se comprobó en nuestra historia que una nación no es capaz de moverse siguiendo a una minoría selecta si antes ésta no trata de empujar tras de sí, en lento y continuo esfuerzo, con penosísimo trabajo, a la gran masa anónima, moldeadora única en definitiva de pueblos y naciones»¹²⁸.

En su empeño, ya conocido y analizado en apartados anteriores, por integrar la arquitectura española en la corriente de la modernidad europea, pretende presentarnos el edificio escurialense como el modelo donde inspirarse, el precedente patrio del arte europeo, y define al monasterio como:

«El primer edificio cronológicamente de la edad moderna en España. Fue un intento de europeización, de implantación del espíritu moderno de occidente en un pueblo tan complejo como el peninsular (...) En nuestro monasterio el genio español ha puesto su exageración, su extremismo, su falta de sereno equilibrio, es decir, su anticlasicismo»¹²⁹.

¹²⁶ Idem. pp. 166-167.

¹²⁷ TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Lo que representa el Escorial en nuestra historia arquitectónica», en *Arquitectura*, núm. 50, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1923, pp. 215-219.

¹²⁸ Idem. p. 215.

¹²⁹ Idem. p. 219.

Este intento de desenlace de la modernidad de la arquitectura española en el resurgir del barroco, entronca también con aquellos defensores de lo que denominábamos la «actitud ecléctica» en un apartado anterior. Al menos eclécticos se definen los que reivindican esta modernidad barroca para la arquitectura nacional, fuera de todo clasicismo y armonía canónica estilística.

«No somos nosotros, gentes de esta época, los primeros eclécticos admiradores de todo lo que es arte en las innumerables manifestaciones humanas...»¹³⁰

Y esta espontánea adhesión de los eclécticos a la arquitectura barroca tiene una explicación muy clara, en cuanto que es éste un estilo artístico «*de ambiente dilatado, de perspectivas amplias*».

«La gran ventaja de la arquitectura barroca para trabajar en ella actualmente, es su gran libertad, que causaba la indignación de gentes de educación académica. Es un arte sin reglas, sin preceptos, a través del cual la personalidad del artista puede manifestarse libremente»¹³¹.

Quien acogió el reto de llevar a la práctica este concepto vanguardista del arte español, de defensa y exaltación del arte barroco en general y del Monasterio de El Escorial en particular, como cristalización de una modernidad netamente española fue Secundino Zuazo Ugalde (1887-1970), quien en el proyecto para los Nuevos Ministerios de la Castellana en el solar que ocupaba el hipódromo de Madrid, lleva la retórica a la piedra, la teoría a la domesticación del espacio.

La figura de este arquitecto nacido en Bilbao, ha sido tema de la tesis doctoral de la profesora Lilia Maure¹³²; titulado en 1912 en la Escuela de Madrid, ciudad en la que trabajará dándole lo mejor de su buen oficio como arquitecto, urbanista y empresario de la construcción¹³³ y a la que volverá tras su exilio forzoso en Francia y Las Palmas. Al terminar la carrera trabaja inicialmente con Antonio Palacios, pero pronto desarrolla una trayectoria independiente, «...impregnada de tan particular personalidad que es capaz de atraer a otros arquitectos como Carlos Arniches y Martín Domínguez –quienes trabajan con él hasta que logran la construcción del Hipódromo

¹³⁰ T., «Arquitectura española...» Op. cit. p. 57.

¹³¹ Idem. p. 59.

¹³² Vide MAURE RUBIO, Lilia, *Secundino Zuazo, Arquitecto*, Madrid, COAM, 1987.

¹³³ Para conocer mejor la relación amorosa de Zuazo con Madrid, vide, *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo, 1919-1940*, Madrid, Comunidad de Madrid-Nerea, 2003, (Introducción de Carlos Sambricio).

de La Zarzuela-, o despertar la admiración de otros como Fernando García Mercadal y Luis Gutiérrez Soto¹³⁴.

Su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (el texto más extenso que recogemos en nuestra selección documental) tuvo como tema el Monasterio del Escorial, que le había dejado profunda huella desde la elaboración de su primera obra como profesional –un hotel en El Escorial (1919)¹³⁵–, por el funcionalismo contenido en la magna obra filipina, en cuanto a la honradez y a la sinceridad en el uso de los materiales.

«Mis primeros croquis tendían a lograr una obra eminentemente moderna... Pero al pensar en su desarrollo y ejecución, en 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 vi inseguro, desorientado... No quería repetir el caso de los Perret, haciendo en París, en época todavía próxima, ese admirable ejemplo de 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. Decidí buscar un apoyo definitivo, un concepto firme. Y como no lo encontrase de momento, me atuve a la discreción. Realizar la obra discretamente fue entonces mi único propósito. Pero acontece que, ejecutados ya los planos [del Palacio de la Música, Madrid], tengo necesidad de ir a Sevilla, y que el barroco de esta ciudad me atrae y me subyuga»¹³⁶.

Por tanto, en 1926 interpreta en el Palacio de la Música el barroco andaluz del siglo XVIII, y en el edificio de Correos en Bilbao asocia el neobarroco con el neoplasticismo holandés. En 1934 construye el edificio para el Banco de España en Córdoba donde aúna la calidad de la construcción y los materiales con una exquisita sobriedad decorativa, articulando la fachada mediante tres pilastras corintias de orden gigante y un sencillo cornisamento, dejando las referencias locales para el interior¹³⁷.

Arquitecto de prestigio, gana el concurso promovido por el Ayuntamiento en 1929 para premiar un plan de ordenación y extensión de Madrid, que, aunque muy adulterado, influirá en la fisonomía de la capital de España. Amigo personal de Indalecio Prieto, seguirá trabajando en Madrid en plena

¹³⁴ URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 230.

¹³⁵ Cfr. CHUECA GOITIA, Fernando, «La arquitectura», en AA.VV., *Historia General de España y América, op. cit.*, pp. 678-680.

¹³⁶ URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española...*, *op. cit.*, pp. 230-231.

¹³⁷ Cfr. ZUAZO UGALDE, Secundino, *Memoria del proyecto de nueva planta para sucursal del Banco de España, Av. Gran Capitán, 11, por D. Leopoldo Cano Frades, Arquitecto, Secundino Zuazo Ugalde*, Archivo Municipal de Córdoba, Caja 398, Obras Particulares, 1935.

guerra, pero por su concepción de la arquitectura y su expresa beligerancia contra los que concebían lo moderno y lo original como la imitación de lo foráneo, a quienes dedicaba frases sentenciosas como: «cuanto más se hace de moderno más quedan prestigiadas estas cosas de siempre»; se distanciará del grupo socialista de arquitectos que trabajan en el Ayuntamiento (Lacasa, Esteban de la Mora, Colás y Bellido). También trabaja ajeno al otro grupo técnico oficial encabezado por García Mercadal en el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid que prepara el Plan Regional; sin embargo, va a seguir siendo el hombre de confianza de Indalecio Prieto para proyectar los accesos a Madrid¹³⁸.

Durante la Guerra Civil vivió en Francia, y al regresar a España se encontrará con que había sido condenado por la coalición vencedora a «Inhabilitación temporal para el desempeño de cargos públicos, directivos y de confianza, y contribución de segundo grado en el ejercicio de la profesión», que en la práctica le supuso el destierro a Las Palmas desde 1940 hasta 1943¹³⁹.

Pero la excelencia de su labor como profesional de la arquitectura, que entre otros muchos méritos le hizo ser uno de los pocos arquitectos españoles cuyos proyectos tenían eco en las revistas profesionales extranjeras¹⁴⁰, le había labrado un prestigio previo a toda politización de la construcción y su reconocida modernidad y defensa de lo español. De modo que aunque fue señalado públicamente tras la guerra como *non grato* al régimen, aquel sambenito en modo alguno empañó su gran influencia en el panorama arquitectónico nacional.

Tal fue su magisterio en la arquitectura española que, si en 1943 lo vemos aún en el denigrante destierro de las Canarias, tan sólo cinco años más tarde entraba por la puerta grande de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, pronunciando un brillantísimo discurso sobre su bien amado Monasterio de El Escorial¹⁴¹. El único lunar en aquel brillante acto, la distan-

¹³⁸ Cfr. TERÁN, Fernando de, *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980)*, Alianza, Madrid, 1982, pp. 119-120.

¹³⁹ Vide BALDELLOU, Miguel Ángel, «Desarraigo y encuentro. Las arquitecturas del exilio», en *Arquitectura*, núm. 303, III trimestre de 1995, pp. 16-19.

¹⁴⁰ Pueden consultarse, entre otros: ANGOSTO, Ángel, «Fronton Recoletos a Madrid, Secundino de Zuazo Architecte», en *La Construction Moderne*, 51 anée, núm. 40, 5 juillet 1936, pp. 821-827.

J. P., «Bibliographie. Architecture Contemporaine en Espagne», en *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, núm. 8, 1934, p. 86.

¹⁴¹ ZUAZO UGALDE, Secundino, *Los orígenes arquitectónicos del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Discurso leído por el Sr. D. Secundino Zuazo Ugalde en el acto de su recepción pública y contestación del Exmo. Sr. D. César Cort y Botí, el día 8 de noviembre de 1948*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1948.

cia marcada por quien fue designado para contestar al discurso. Al poner en evidencia que si estaba allí era por designación de la Corporación y que no le unía al nuevo académico ningún vínculo de amistad o de compañerismo, hemos querido ver intención de señalar al «apestado», destacando César Cort que «tan sólo la apreciación objetiva de sus actividades profesionales inspiran mi intervención»¹⁴².

Como relata Carlos Sambricio, sobre Zuazo pesaba la condena de haber recibido encargos por vía directa del gobierno de la República, y la injusticia de ser el único de los arquitectos condenados por esa causa. Además, tuvo que cargar con el lastre de haber sido denunciado por uno de los jefecillos de Falange por no haberle acogido en tiempos de persecución, cuando era demostrable la magnanimidad de su coherencia, que le llevó a arriesgar su vida salvando la de varias religiosas a las que refugió en su casa durante la Guerra Civil, librándolas de una muerte segura, mientras que cuando Pedro Muguruza se desplaza expresamente desde Burgos hasta su exilio francés, se niega a convertirse en el arquitecto áulico de una causa con la que no se identifica¹⁴³.

Bien es cierto que Zuazo aprovechó la ocasión para poner en su sitio al Escorial y a Herrera y a los ideólogos oficiales que estaban haciendo en aquellos momentos una desmadrada exaltación del edificio y de uno de sus arquitectos. El Régimen estaba buscando a todo trance la legitimación de los orígenes de un gobierno nacido de cuna ilegítima. Lo del diseño por encargo de un pasado glorioso no es un fenómeno nuevo; ya Roma acudió a Virgilio para que el magnífico poeta heroizase los orígenes del Imperio, a costa de marear al bueno de Eneas, quien tras salir huyendo de Troya en el último instante, estuvo vagando por el Mediterráneo hasta terminar implicado en la fundación de la ciudad de las siete colinas¹⁴⁴.

Aquí en nuestro país, los ideólogos de la autarquía la tomaron con el Imperio de los Austrias, con los grandes monarcas Carlos V y Felipe II, y en lo referente al ámbito de la arquitectura, con el Monasterio de El Escorial y con Juan de Herrera, varón imperial, intérprete arquitectónico de la grandeza de España. Así que no debió de gustar mucho a la oficialidad que uno de los mejores especialistas en la materia se dedicara a enaltecer la figura de Juan Bautista de Toledo frente a la de su politizado Herrera.

¹⁴² Ídem, p. 41.

¹⁴³ Cfr. introd. de Carlos Sambricio a *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo...*, op. cit., pp. 13-22.

¹⁴⁴ Vide VIRGILIO MARÓN, Publio, *La Eneida*, 12.ª, Espasa Calpe, México, 1951.

«Sólo aspiro, en este momento, a señalar para Juan Bautista de Toledo el alto puesto que merece entre los grandes arquitectos de todos los tiempos y situarle en el preeminente lugar que le corresponde en la creación del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial»¹⁴⁵.

En su discurso deja bien a las claras quién fue el verdadero artífice del edificio, insistiendo en el hecho de que a su muerte, acaecida el 19 de mayo de 1567, deja a su sucesor al frente de las responsabilidades de las obras del Escorial, es decir, a Herrera, bastante más que ideas sueltas.

«En cuanto al estado de las obras en 1567, según se desprende de los documentos que se conservan en el Archivo General de Simancas, se encontraban en ejecución: a punto de concluir el gran lienzo, unificado, de mediodía; los cimientos, muros y parte de la Galería de Convalecientes; en su parte pétreo, las torres del prior, de la botica y del norte, estas últimas ya modificadas; en el claustro de los Evangelistas, montándose la cantería de la planta dórica y en labra el resto; los claustros chicos, cual hoy los vemos, y la escalera principal, a la misma altura que el claustro grande; levantábase la fachada a poniente con la monumental composición central y las entradas al convento y al colegio; el atrio, el patio llamado luego de los Reyes y parte de las fundaciones de la basílica; muy avanzados los aposentos del Rey, y de la “traza universal”, los muros de mediodía con el jardín de los Frailes, y los de las lonjas, preparados para rellenarlos»¹⁴⁶.

A pesar de todo, por encima de las contundentes matizaciones de Zuazo, el que un Académico volviera a exaltar el Escorial era arar en el mismo surco, de modo que el edificio volvía a ser señalado como referente de la nueva España Imperial a la que el franquismo de primera hora aspiraba como meta de sus esfuerzos. De hecho, el acto académico fue recogido con profusión de detalles en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, estandarte de la arquitectura oficial del régimen¹⁴⁷.

Con lo que hemos narrado sobre la evolución del Monasterio de El Escorial, creo que podemos comprobar cómo muchas de las explicaciones que se dan respecto al porqué de la recuperación del barroco para la dinamización de la arquitectura española de ese momento vuelve a manifestar que la arquitectura es un fenómeno bastante más rico y complejo de lo que muchos nos han querido mostrar.

¹⁴⁵ ZUAZO UGALDE, Secundino, *Los orígenes arquitectónicos del Real Monasterio...*, op. cit., p. 34.

¹⁴⁶ Ídem, p. 31.

¹⁴⁷ Redacción, «El Arquitecto Secundino Zuazo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre de 1948, pp. 11-18.

RACIONALISMO Y VIVIENDA RURAL



AMOS a retomar en este capítulo la problemática de aquellos que buscaban la identidad de una nueva y moderna arquitectura que a la vez fuese netamente española, una vez que hemos ampliado la visión de la complejidad del debate arquitectónico de la época, dando entrada a otras corrientes de búsqueda de la arquitectura moderna que conviven en el arco cronológico abarcado por nuestro estudio.

Habíamos dejado a los exploradores de la arquitectura popular abordando la problemática en un primer momento desde un punto de vista meramente arqueológico, con la intención de hacer meditar al profesional de la arquitectura sobre la enorme riqueza que encerraba aquel legado anónimo, espontáneo y semienterrado en la arena del olvido, en cuanto a sus meritorias virtudes para un espíritu moderno: la sencillez y carencia de monumentalismo propias de dichas construcciones.

Pero eran unas preocupaciones morales que aún no habían salido del campo de la letra impresa, o cuanto más de las intenciones de los arquitectos. El hecho que llevará verdaderamente la arquitectura popular a un plano de protagonismo dentro de la preocupación por la modernización de la arquitectura española, fue el trabajo conjunto llevado a cabo por grupos de arquitectos e ingenieros agrónomos integrados en la Comisión de Mejoramiento de la Vivienda Rural que, bajo iniciativa estatal, pretendieron redu-

cir al mínimo el plazo que mediaba entre la construcción de obras hidráulicas y la explotación de sus correspondientes zonas regables.

Ellos serán los pioneros de una dilatada labor en pro de la elaboración de diseños de vivienda modesta, queriéndose elevar la calidad de estas construcciones e imponer criterios de higiene deslindando los espacios destinados a personas y ganado, desarrollando vías de canalización de aguas fecales e incorporando criterios de mejora de la habitabilidad; y para la adaptación de la vivienda rural a las características del terreno, el clima y la explotación agropecuaria sobre la que gravitan.

En este modo de entender la arquitectura priman los aspectos tectónicos y constructivos, y se huye de los fachadismos monumentalistas, llevando a los arquitectos a asumir el uso de los nuevos materiales –incorporados por los ingenieros a la construcción–, y a plantearse que la arquitectura moderna está obligada a solucionar el gran problema social de la vivienda.

Como ha sido éste un tema ya ampliamente estudiado, vamos a limitarnos tan sólo a subrayar el protagonismo que tuvieron los ingenieros en la incorporación de los arquitectos al funcionalismo en la construcción. La preocupación por la arquitectura rural tuvo también su origen en la misma fuente de la que surge la verdadera arquitectura moderna, en palabras de los teóricos de comienzos de siglo: de la labor de los ingenieros.

«La nueva preocupación por la reforma del ambiente rural y por los nuevos modelos de vivienda debe señalarse, en primer lugar, en los textos de los ingenieros. La nueva generación de manuales de construcciones rurales del primer tercio de siglo proponía nuevos modelos de habitación, dedicando ya un capítulo específico a la exposición de los tipos más usuales de la vivienda modesta.

La participación de los agrónomos en el proyecto de programas de pequeños propietarios con motivo de iniciativas colonizadoras estatales determinará, por otro lado, la traslación de la técnica aplicada en el diseño de grandes y medias explotaciones a los programas mínimos de vivienda rural: como afirmaría más tarde un agrónomo, se establecía un proceso lógico que “del estudio de la explotación conduce al conocimiento de la superficie necesaria para cada dependencia y fija, en definitiva, la planta de la construcción” de la vivienda rural»¹⁴⁸.

La literatura surgida en el cambio de siglo fruto de la confrontación entre arquitectos e ingenieros vino provocada por el vacío legal en la deli-

¹⁴⁸ MONCLÚS, Fco. Javier, y OYÓN, José Luis, «Vivienda rural, regionalismo y tradición agrarista en la obra de Regiones Devastadas», en AA.VV., *Arquitectura en Regiones Devastadas* (Catálogo de la exposición), MOPU, Madrid, 1987, pp. 104-105.

mitación de las competencias de cada ámbito profesional. Junto al interés documental específico del problema comentado, estos documentos señalan a los ingenieros como los verdaderos impulsores de la modernidad en la arquitectura, cuando los arquitectos continúan medrosos en la aplicación de unos materiales nuevos pero suficientemente conocidos, como el hierro y el hormigón armado¹⁴⁹.

Mientras que los arquitectos seguían sumidos en las pantanosas aguas de la monumentalidad, el carácter, el arte como lo bello-inútil, y la preocupación por el fachadismo decorativista, los ingenieros introducen el vigor de los nuevos materiales, que desprovistos de enmascaramientos asumen los necesarios criterios de austeridad económica, funcionalidad y función social que se le reclama a la arquitectura moderna, y que los arquitectos no han sabido aportar a la construcción.

«¿Pero es que la noble sencillez y la racionalidad de formas, no tienen cabida en el pomposo conocimiento que del arte ha formado el Arquitecto?»¹⁵⁰. Era la queja de un ingeniero ante las desalmadas críticas que le fueron dirigidas por un arquitecto que se sintió herido en su orgullo profesional por habersele encargado a un rudo e insensible ingeniero la reconstrucción de la catedral de San Cristóbal de La Laguna. Protesta que ejemplifica las lacras de una arquitectura mayoritariamente conformista, apegada a la tradición y enfrentada al dinamismo funcional que renovará la arquitectura española.

En 1931 se publica en la revista *Arquitectura* la labor de la Comisión de Mejoramiento de la Vivienda Rural, cuyos técnicos, combinado de arquitectos e ingenieros agrónomos, tratan de solventar los problemas de un colectivo muy numeroso con unas viviendas en pésimas condiciones de calidad de construcción y de carencia de higiene, donde bestias y personas convivían entre las mismas paredes.

El diseño de las soluciones para esas necesidades corren a cargo del ingeniero agrónomo; pero la plasmación de esas ideas sobre planos las empiezan a llevar a cabo arquitectos. Entre 1932 y 1936 se desarrolla en la Escuela de Arquitectura de Madrid un Seminario de Urbanología con el tema central de la vivienda rural desde la perspectiva agronomo-económica. Este modesto Seminario tuvo mayor trascendencia de lo que

¹⁴⁹ Vide BONET CORREA, Antonio; MIRANDA, Fátima, y LORENZO, Soledad, *La polémica ingenieros-arquitectos en España siglo XIX*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos-Ediciones Turner, Madrid, 1985.

¹⁵⁰ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto, «Los lenguajes arquitectónicos...», *op. cit.*, p. 40.

a primera vista pudiera parecer, ya que fue el germen de la actividad desarrollada después de la Guerra Civil por la Dirección General de Regiones Devastadas y el Instituto Nacional de Colonización. El director de aquel Seminario era José Fonseca, más tarde nombrado por el nuevo gobierno Jefe de Servicios Técnicos del Instituto Nacional de la Vivienda, figura clave, por tanto, en el proceso de ruralización de la arquitectura española, como veremos detenidamente en el siguiente capítulo. De sus inquietos alumnos, aquellos que no fueron depurados aprovecharon la oportunidad para desplegar en la realidad los anhelos de dignificación de la vivienda rural cultivados a nivel teórico en los foros académicos de preguerra.

El 13 de abril de 1932 se aprueba la Ley de Obras de Puesta en Riego, y con una finalidad verdaderamente colonizadora se pretende reducir al mínimo el plazo que media entre la construcción de obras hidráulicas y la explotación de sus correspondientes zonas regables. Para ello se convoca en 1933 un «Concurso de Anteproyectos para la Construcción de Poblados en las Zonas Regables del Guadalquivir y el Guadalmellato», que está considerado como uno de los hitos importantes en el encuentro entre el arquitecto y lo rural, ya que fue un propicio campo de fusión entre la técnica agronómica y la constructiva¹⁵¹.

De los anteproyectos presentados a ese concurso sólo uno de ellos va firmado por un solo técnico, en este caso el arquitecto Fernando de la Cuadra; seis de los restantes van avalados por equipos de arquitectos, mientras que los otros siete lo componen equipos interdisciplinares, donde participan arquitectos, ingenieros agrónomos e ingenieros de caminos, entre los que firman el ya mencionado José Fonseca, pionero en la preocupación por incorporar la tecnología y los nuevos materiales a la vivienda rural, y un buen grupo de sus alumnos del Seminario de Urbanología de la Escuela de Arquitectura de Madrid¹⁵².

Es bastante sintomática la desaparición en este tipo de concursos de la figura del arquitecto-divo, un poco a la manera de Antonio Palacios, es

¹⁵¹ Sobre la zona regable del Guadalmellato, *vide* TORRES MÁRQUEZ, Martín, *La zona regable del Guadalmellato (Córdoba), antecedentes y génesis (1883-1940)*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1998.

¹⁵² Aunque es un tema para otro estudio, José Fonseca es una de las piezas clave en la modernidad de la arquitectura española durante los años más duros del franquismo, ya que al ser nombrado responsable de los servicios de la Dirección General de Regiones Devastadas incorpora los postulados de la vanguardia europea en materia de edificación a las tareas de Reconstrucción, dando continuidad a sus investigaciones previas al conflicto bélico (*vide*, AA.VV., *Arquitectura en Regiones Devastadas*, *op. cit.*, pp. 17-40).

decir: grandilocuencia, monumentalidad, carácter y bello ornato puestos por encima de partidas presupuestarias (el que no pueda pagar, que no le contrate) o preocupaciones sociales. Se necesitan y se dan cuenta que son mucho más eficaces si trabajan ingenieros y arquitectos en colaboración, como de hecho se constata en la arquitectura española, de la que puede decirse que notó el impulso insuflado por este trabajo en común que no pudo alcanzar la progresión necesaria por culpa del parón impuesto por la Guerra Civil.

Desde el año 1933 las páginas de las revistas técnicas se pueblan de artículos fruto de la colaboración agrónomos-arquitectos para dar solución a problemas de viviendas rurales. Y también se publican extensos artículos sobre la arquitectura popular en Andalucía y Extremadura, pero a diferencia de la actitud de los regionalismos, no se centran estos estudios en cuestiones de estilo y de elementos folklóricos.

Las preguntas que se formulan los autores de esos artículos van orientadas hacia la búsqueda de la lógica funcional que explique la creación y disposición de los espacios en la construcción. ¿Hay algo permanente bajo los estilos arquitectónicos? Y la respuesta acuden a buscarla a la arquitectura rural, porque en ella el lujo no puede aparecer, ya que «popular» está reñido con «ostentación».

Como recoge Gema Florido en su libro sobre el cortijo andaluz, en este tipo de construcciones enclavadas en el medio rural no se persigue dar a conocer un prestigio social a través de alardes de suntuosidad, sino que lo que se le pide al edificio es que responda a unas necesidades laborales, económicas y sociales. Por tanto, se tenderá a eliminar todo aquello que no sea estrictamente necesario, al uso de materiales sencillos que se encuentren a mano, y acudir a maestros de obra y constructores de la zona. Además, la incorporación de novedades en la construcción sólo se contemplará por razones de lógica aplastante, y de prolongación de su utilidad¹⁵³.

Y se descubre en la arquitectura popular la llave de la puerta que conduce a la modernidad, la senda de la nueva belleza. La belleza estética de este racionalismo y purismo de la arquitectura rural se asienta sobre la eliminación de todos los recursos decorativos, y en que sus soluciones no son efecto de la genialidad pasajera, sino que son fruto del poso de lo permanente de un fenómeno colectivo, que no está tan vinculado al estudio evolu-

¹⁵³ Cfr. FLORIDO TRUJILLO, Gema, *El cortijo andaluz*, Consejería de Obras Públicas y Transportes-Dirección Gral. de Arquitectura y Vivienda, Sevilla, 1993, pp. 100 y ss.

tivo de su cronología como a la geografía, ya que el deber de esta arquitectura es satisfacer las necesidades de una sociedad agraria, tan dependiente del suelo y del clima, que son valores eminentemente geográficos.

En los análisis descriptivos de la arquitectura rural-popular que se publican en *Arquitectura* durante estos años¹⁵⁴, se usan términos como «ritmo de huecos», «asimetría de ejes», «silueta escalonada», huyendo de los adjetivos calificativos como del mismísimo demonio, porque se busca la máxima sencillez, la máxima simplicidad, el purismo de líneas. Que no eran otras que las preocupaciones inherentes al racionalismo, que busca no sólo la lógica racional en la definición de los espacios, sino también la supresión de una estética formal que garantizara la imposibilidad de retornar al uso de los estilos históricos. Todo lo que brindaba generosamente la arquitectura popular.

Por otra parte, los partidarios del racionalismo; el localista basado en el purismo de las formas de la arquitectura popular, y el universalista que pretende beber directamente de las fuentes del Movimiento Moderno mediante la participación en los CIAM, asociación fundada en 1928 y disuelta en septiembre de 1959 en la reunión celebrada en el museo *Kröeller Müller*, de Oterloo (Holanda), y que tuvo su sucursal española en el GATEPAC. Hasta los más universalistas de entre los racionalistas reivindicaron la simplicidad de líneas de la arquitectura popular como señas válidas de identidad. De hecho, difundieron las soluciones encontradas en la arquitectura anónima, junto a las intervenciones llevadas a cabo en los años treinta por los racionalistas españoles (principalmente el grupo catalán liderado por Josep Lluís Sert), utilizando argumentos de la arquitectura rural, como se puede ver en las páginas de A.C., su órgano de expresión.

¹⁵⁴ Reseñamos algunos títulos de entre los más destacados:

MORENO VILLA, J., «Sobre arquitectura popular», en *Arquitectura*, núm. 146, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, junio de 1931, pp. 187-193.

BLANCO, Adolfo, «Tipos de viviendas de labradores», en *Arquitectura*, núm. 149, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, septiembre de 1931, pp. 313-315.

MORENO VILLA, J., «Sobre arquitectura extremeña», en *Arquitectura*, núm. 151, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, noviembre de 1931, pp. 361-365.

PEREDA, Emilio; LAGE, Roberto, y BLANCO, Adolfo, «Construcciones rurales», en *Arquitectura*, núm. 168, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, abril de 1931, pp. 106-127.

AA.VV., «II Concurso de construcciones rurales organizado por la Dirección General de Ganadería», en *Arquitectura*, núm. 176, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, diciembre de 1933, pp. 334-355.

AA.VV., «Concurso de anteproyectos para la construcción de poblados en las zonas regables del Guadalquivir y el Guadalmellato», en *Arquitectura*, núm. 10, Colegio Oficial de Arquitectos, Madrid, diciembre de 1934, pp. 267-298.

«En 1930 los números 18 y 19 de la revista *A.C.* (Órgano del GATEPAC), dedicados a la arquitectura popular, aparecían tipos de viviendas mínimas mediterráneas, muy acertados, construidas por Rodríguez Arias en Ibiza y por Sert-Torres-Clavé en Garraf, inspiradas en la arquitectura popular catalana»¹⁵⁵.

Por lo tanto, se llegó a la Guerra Civil con una vanguardia arquitectónica enarbolando por un lado el estandarte de la recuperación del Barroco como concreción hispana del movimiento futurista europeo, de la arquitectura de la máquina, de la velocidad y del movimiento, y la exaltación arquitectónica de San Lorenzo del Escorial como síntesis última. Conviviendo a su vez con los defensores del funcionalismo, bien de raíces netamente españolas, bien partidarios de la corriente universalista cuya cabeza propagandista era Le Corbusier. Junto a aquellos que vieron en el recurso al pasado una fórmula, tan válida como la que más, de acceso a un nuevo estilo representativo de la nueva identidad de la arquitectura española.



¹⁵⁵ GARCÍA MERCADAL, Fernando, *Arquitecturas regionales...*, *op. cit.*, p. 15.

CAPÍTULO 7

POSGUERRA, UTOPIA Y ARCADIA



TRAS la Guerra, con sus amargas secuelas de destrucción y penuria se abre una nueva crisis y una nueva necesidad de reconstrucción nacional. Pero si, como hemos visto, la crisis de la pérdida de las colonias en el 98 provoca un debate social

y arquitectónico para la búsqueda de una nueva arquitectura nacional en una época de muerte de los estilos, debate que dotará de vida a la arquitectura de las tres primeras décadas de siglo, en esta ocasión se reproduce la crisis, de modo más agudo que en el 98, porque la guerra no fue en Ultramar, sino en el propio solar patrio y, por tanto, la necesidad de reconstruir es mucho más urgente y perentoria.

En esta ocasión, como ocurrió en media Europa tras la I Guerra Mundial, se da la oportunidad de sentar las bases del debate sobre las líneas de crecimiento y expansión de la nueva arquitectura y del diseño urbano de las ciudades españolas, a partir de las necesarias actuaciones para la reconstrucción. Pero no fue esa la intención del Régimen que se instaura en España en 1939.

Ante una nueva política se necesita una nueva arquitectura, como brazo fuerte de la propaganda de un nuevo orden de una España imperial y eterna que viene a reducir a cenizas la cultura del período precedente y fomentar, retomando como punto de partida la «tradición imperial hispa-

na», una «nueva edad para las letras y las artes». Para lo cual lo que había que hacer era empezar por la exaltación de la victoria y la justificación de aquella destrucción, para luego poder acometer la reconstrucción. Pero no una reconstrucción en cuanto que reedificación de las riquezas y los valores que habían sido destruidos, sino como oportunidad de instauración de un nuevo amanecer imperial, que condujera al país a una nueva Edad de Oro.

El problema del historiador que se empeñe en encontrar algún escrito que refleje el ideario político de una larga etapa de la historia de España llamada franquismo es que el suyo será un empeño vano, un esfuerzo llamado al fracaso más rotundo. No hay ideología franquista. Y no la hay por la sencilla razón que Franco no era político, y porque la insurrección que conduce al levantamiento militar de 1936 no tuvo un motor político; es más, la mayoría de los generales que prepararon la insurrección se declaraban republicanos. Franco era militar, no politólogo ni ideólogo doctrinario.

«Calificar de “franquismo” al esquema conceptual que configuró al nuevo Estado es tomar al representante por lo representado y al ejecutor por el planificador; es un reduccionismo peyorativo y falsificador; es una jibarización dialéctica de una concepción del mundo totalizadora y milenaria –la cristiana–, de otra dilatada y secular –el tradicionalismo–, y de un sugestivo proyecto contemporáneo –el falangismo–, además de otros factores marginales como el liberalismo económico y el conservadurismo político.

Resulta casi grotesca la pretensión polémica de miniaturizar y capitidismuir ese impresionante acervo conceptual hasta identificarlo con la supuesta improvisación ideológica de un soldado»¹⁵⁶.

Si nos acercamos a los elaboradores de la primera teoría sobre la configuración del nuevo estado, aún en el ámbito de la utopía, comprobamos que los primeros intentos de elaboración sería vienen de las filas de Falange, la facción que se revela más ardorosa y con más aspiraciones de poder dentro de la coalición vencedora.

Concretamente nos referimos a la *Teoría española del Estado*, obra del historiador del pensamiento político José Antonio Maravall, destacado falangista junto con Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo, publicada en 1944. Además de la dureza de sus afirmaciones, destaca una interpretación imperial e imperialista de las circunstancias y de los planes de futuro a

¹⁵⁶ FERNÁNDEZ DE LA MORA, Gonzalo, «Estructura conceptual del nuevo Estado», en AA.VV., *Historia General de España y América*, t. XIX-1. *La época de Franco*, Rialp, Madrid, 1992, p. 460.

la manera de los Austrias, lo que revela una desconexión radical con la realidad social, económica y cultural del país.

Pero en los primeros momentos el régimen tuvo que dar paso a la evidencia y dejar el arranque de la construcción del nuevo estado en manos de Falange porque eran los que estaban mejor organizados. Y el esquema seguido a nivel político será el que se aplicará a nivel arquitectónico, es decir, se empezará haciendo lo que digan los de Falange.

«Organizar y dirigir un Servicio de Arquitectura Nacional. Para ello, y en tanto se alcance la organización nacional de la profesión, el Servicio de Arquitectura de la Falange, fiel a la misión del Partido, se impone la organización de Delegaciones Regionales que, con actividad operante, trabajen con arreglo a los principios que inspiran esta Asamblea»¹⁵⁷.

Por tanto, para saber cuál fue el estilo de la nueva arquitectura imperial, hay que saber qué quería Falange que fuera la nueva arquitectura imperial, y obtendremos la ambigua y equívoca teoría fascista del arte español, que regirá (al menos lo pretendió) los destinos de la estética desde 1939 a 1950, aproximadamente.

«Los intelectuales falangistas se basaron para la elaboración teórica de la amalgama de juicios y opiniones que constituyó la estética falangista en tres figuras principales: José Ortega y Gasset, Eugenio D'Ors y Giménez Caballero. Del primero aceptaron la parte de su pensamiento relativa a la deshumanización del arte, entendiéndola de forma muy simple como la ausencia de la figura humana en las obras artísticas. Basándose en el mismo filósofo rechazaron la autonomía del arte. De Eugenio D'Ors recogieron, de forma confusa, la tendencia a la bipolaridad, a la contraposición –no dialéctica–, de contrarios: caos frente a orden, barroco ante clásico, etc., y la concepción del arte y de la cultura como una entrega, un servicio a la sociedad, pero también la preocupación –a veces obcecada– por la trascendencia del arte y, como señaló José Carlos Mainer, “la obsesión por los rituales fastuosos y una irreprimible inclinación a los símbolos”. Las deudas con Giménez Caballero fueron múltiples. Entre ellas destacó el entendimiento del arte como política y de ésta como aquél»¹⁵⁸.

¹⁵⁷ MUGURUZA ONTAÑO, Pedro, «Ideas generales sobre ordenación y reconstrucción nacional», de su intervención en la Asamblea Nacional de Arquitectos, recogido en *Textos de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1939*, Servicios Técnicos de FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, Madrid, 1939, Año de la Victoria, p. 11.

¹⁵⁸ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, La Balsa de la Medusa-Visor, Madrid, 1995, pp. 34-35.

Los elementos constitutivos esenciales de la utopía franquista de la «nueva» arquitectura de posguerra son, a nuestro entender: recomposición de la unidad de España a través de la tradición, «rota» por la vía de la moda extranjerista –el Cubismo y el Movimiento Moderno– y por la de la imitación servil de los historicismos; el retorno a la sencillez de una vida placentera, gravemente dañada por el régimen de corte urbano anterior; conferir mayor importancia a los intereses comunitarios que a los individuales, y espiritualismo –mundo agrícola– frente a materialidad –mundo industrial.

En todo ello trasciende la beligerancia dialéctica que tiene como trasunto la imposición de un estado jerárquico dirigido por un líder invicto, frente a su contrario democrático y liberal, como garante de una férrea gestión –transparente y eficaz– frente a un pasado constituido por un anárquico y corrupto capitalismo burgués. «Posesión del agua, de la electricidad, de la radio, de los teléfonos, de la gasolina; donde no posesión, dominio»¹⁵⁹.

Dentro de esta búsqueda de la edad de oro, los orígenes de la fuerte presencia del agrarismo ideológico hemos de buscarlos en la JONS, unificada por Franco a la FET.

«El proceso de facistización y del fascismo corresponden a una crisis económica del campo... donde por una parte la influencia de la crisis económica de la posguerra en el conjunto de la agricultura y, por otra, el fuerte predominio del capital monopolista en estas formaciones sociales afectan de forma clara las relaciones de producción del campo»¹⁶⁰.

La agrarización propuesta por Falange hay que entenderla no como el ingrediente bucólico-pastoril de amor a la vida rural del nuevo régimen político, sino como la antinomia de un capitalismo industrial al que se acaba de derrotar en el campo de batalla, pero cuya victoria total no ha llegado todavía hasta que no se traslade a la economía, la cultura, la educación.

«Si de un lado es preciso que el campo resulte urbanizado, no es menos necesario en muchísimas ocasiones que la ciudad, según frase de nuestro

¹⁵⁹ LAVIADA, Samuel (escultor); MOYA, Luis (arquitecto), y VIZCONDE DE UZQUETA (militar), «Sueño arquitectónico para una exaltación nacional», *Vértice*, septiembre de 1940, en: UREÑA, Gabriel, *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Período de la Autarquía (1936-1945)*, Apéndices, Istmo, Madrid, 1979, p. 292.

¹⁶⁰ POULANTZAS, N., *Fascismo y Dictadura*, Madrid, 1974, p. 325. Cit. por SAMBRICIO, Carlos, «“...¡Que coman República!” Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Posguerra», en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 121, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1977, p. 22.

Presidente, se ruralice, llegando al programa que puede sintetizarse en la frase "urbanismo del campo y ruralismo de la ciudad"¹⁶¹.

Por eso este retorno a la tradición, a las fuentes primigenias de la verdadera España, hay que interpretarlo como abierta oposición al progresismo liberal. Pero, por otra parte –y esta concepción del mito es la que traemos a colación–, el tema de la Edad de Oro se relaciona también con el «makarismos» o encomio de la sencilla vida campesina, como se aprecia en las «Geórgicas» virgilianas, y en Tíbulo¹⁶².

En las «Geórgicas» virgilianas se conquista el paraíso desde el esfuerzo tenaz del género humano, en que éste, hostigado por la pobreza, debe empeñarse en superar esa condición. La pobreza es concebida como acicate del trabajo humano y como medio para aguzar el entendimiento. La pobreza según Estobeo: «hace a los hombres a la vez más capacitados para el estudio y más estudiosos para la vida.» La misma noción la veremos reaparecer en Plauto quien afirma de ella «que enseña todas las habilidades a aquel a quien cae en suerte».

«La exaltación del trabajo en las "Geórgicas" alcanza su más intensa formulación en el *labor omnia vicit improbus et duris urgens in rebus egestas* "el trabajo sin límites todo lo puede y la penuria que apremia en las situaciones difíciles" de I 145 s., pero tanto esa famosa máxima como el pasaje extenso al que pertenece (vv. 121-159) son muchísimo más que mera exaltación del trabajo y requieren un análisis pormenorizado.

[...] Precisamente la virgiliana del *labor omnia vicit*, en la que se implica esta teleología esencialmente problemática: Júpiter hizo que empeorasen las condiciones de vida precisamente para que el hombre se esforzase y construyese la civilización»¹⁶³.

Se impone por decreto marcial una nueva utopía para hacer de España una nueva Arcadia, basada en aquellas palabras atribuidas a Hernán Cortés –no olviden que se estaba gestando un nuevo imperio– que citaban los próceres del régimen: «alcanzarás prez y gloria a costa de insistentes fatigas. Las grandes empresas sólo se alcanzan con grandes esfuerzos. Jamás ha sido la gloria el premio de la pereza»¹⁶⁴.

¹⁶¹ GASCÓN Y MARÍN, «El Congreso de la Federación de Urbanismo y de la Vivienda. Discurso», Madrid, 11 al 18 de octubre de 1940, en UREÑA, Gabriel, *Arquitectura y urbanística...* Apéndices, *op. cit.*, p. 297.

¹⁶² Cfr. BAUZÁ, Hugo Francisco, *El imaginario clásico...*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶³ RUIZ DE ELVIRA, Antonio, «El contenido ideológico del *labor omnia vincit*», en *Cuadernos de Filología Clásica III*, Universidad Complutense, Madrid, 1972, pp. 9-10.

¹⁶⁴ GASCÓN Y MARÍN, «El congreso de la Federación de Urbanismo...», *op. cit.*, p. 300.

O traducido al ámbito de la arquitectura, nos pueden ilustrar muy bien unas palabras de Antonio Cámara Niño, arquitecto de la recientemente creada Dirección General de Regiones Devastadas, tomadas de una conferencia dada en 1941:

«Cuando en la pasada guerra aprendíamos a ser eficaces, era frecuente oír la anécdota de una orden de guerra, que, después de detallar instrucciones para una operación, terminaba diciendo: “A falta de medios, súplalos con su celo”, y después aparecían las dificultades, llevándose a cabo operaciones inverosímiles. Actualmente, al reconstruir, tenemos que suplir también muchos medios con el celo de nuestra buena fe, el entusiasmo y el ingenio»¹⁶⁵.

De ahí que aquel modelo de utopía tuviera la voluntad de ser más que un sueño alienante, la formulación teórica para ejecutar cambios profundos en la sociedad, apoyada en el convencimiento de que la sociedad es capaz de mejorar. Evidentemente, en el caso de España, una vez rehuída la participación en la II Guerra Mundial, era imposible llegar a una situación peor, por lo que sólo podían esperarse mejoras.

Por tanto, en esta nueva versión de Edad de Oro, para que pueda llegarse a dar vida en la ciudad, habría que cumplir forzosamente una serie de requisitos y condiciones previas que pasan por la vida agrícola y por el esfuerzo titánico y las ingentes fatigas. Una vez que la suprema autoridad considere que se han culminado esas etapas, se concedería la posibilidad de rearticular la vida urbana.

«Zeus y Hermes donan a la humanidad el aidos de la dike. Esta introducción de la dimensión propiamente cívica y política resume a su manera la mutación que se ha operado a partir de Homero y Hesíodo. Para los poetas arcaicos, la condición humana (...) era una condición técnica y social; la dimensión política, sin estar ausente, es sólo un aspecto de esta condición. Para los pensadores de la época clásica era menester otorgar lugar aparte a esta invención suprema que hizo civilizada la vida, es decir, la polis triunfante»¹⁶⁶.

Pero como ya denunciaba Popper, la «ingeniería social utópica» es siempre peligrosa, en cuanto que supone que aquel diseño utópico de Estado ideal es el mejor de los posibles, y que por tanto para conseguir tan

¹⁶⁵ CÁMARA NIÑO, Antonio, «Construcción de la vivienda rural», en *Reconstrucción*, núm. 18, Madrid, Dirección General de Regiones Devastadas, 1941.

¹⁶⁶ VIDAL-NAQUET, Pierre, *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*. Barcelona, Península, 1983, p. 333.

valioso objetivo es preciso llegado el caso justificar todos los medios necesarios a emplear, por injustos e inapropiados que parezcan; y al ser tan compleja la tarea del estadista no se puede atender a las críticas parciales, llegándose a sacrificar ideales, personas y generaciones enteras en pro de aquella cima quimérica absoluta e inmutable¹⁶⁷.

Utopía, poder político y arquitectura en cuanto a diseño de un espacio privilegiado han ido siempre de la mano a lo largo de la historia de la búsqueda de la Edad de Oro en Occidente. El Renacimiento era consciente de que no se podía revivir con la misma intensidad que los clásicos la Arcadia pastoril, pero «esa circunstancia no le impedía idear otras formas de fuga».

«De ese modo E. Panofsky sostiene que en “el Quattrocento se intentó superar la ruptura entre presente y pasado mediante una ficción alegórica” y así Poliziano, Lorenzo el Magnífico y los demás integrantes de ese círculo neoplatónico identificaron la villa medicea de Fiésolo con la mítica Arcadia y a los cofrades de su círculo con los idealizados pastores de Virgilio»¹⁶⁸.

La alianza entre urbanismo y poder ha recorrido también a lo largo de la modernidad todo el abanico de circunstancias por las que ha caminado la civilización. «El urbanista ha creído a menudo que la ciudad era un simple problema técnico y que el profesional era él. Del proyecto de estudio a la realidad no había más que un paso. Y este paso se llamaba poder»¹⁶⁹.

Si se hace del arte política, del dictador artista, y se considera a la arquitectura la más excelsa de las artes, es evidente el interés por crear un estilo propio del nuevo régimen, una nueva arquitectura en consonancia con la nueva política.

«La consideración del arte como instrumento de lucha y de propaganda y el reconocimiento de finalidades políticas en aquél no es, como se sabe, exclusiva de la ideología fascista. Sí lo es, en cambio, la conversión del arte en política. Como en otros regímenes fascistas, en el español la cultura oficial se convirtió en propaganda y en instrumento de una política de dominación»¹⁷⁰.

Todos los que han estudiado este tema han afirmado, a la vista de los resultados edificatorios, que aquellos intentos por conseguir un estilo unitario franquista fracasaron. Y como hemos visto no por falta de interés o por

¹⁶⁷ Cfr. BAUZÁ, Hugo Francisco, *El imaginario clásico...*, op. cit., p. 141.

¹⁶⁸ Idem., p. 207.

¹⁶⁹ RAMONEDA, Josep, «¿Qué es la ciudad?» En: AA.VV.: *Visiones Urbanas...*, op. cit., p. 12.

¹⁷⁰ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología...*, op. cit., p. 47.

disensiones internas o por falta de acuerdo ante una pluralidad de enfoques que no existió.

El único tratado sobre la nueva arquitectura con aspiraciones de rigor y exhaustividad fue el «Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial» de Diego de Reina de la Muela, donde dicho autor:

«Formula el único intento serio y coherente de “recetario” práctico de lo que debía ser una arquitectura imperial y española, planteando una identificación entre Arquitectura, Estado e Imperio mediante la obtención de diez elementos formales: unidad, universalidad, actualidad, serenidad, austeridad, dignidad, perennidad, verdad, simetría y escala. El resultado será plantear una serie de indicaciones concretas sobre el arte arquitectónico en lo referido a los conjuntos, las masas, alzados, plantas, estructuras, materiales, los órdenes, los huecos, balaustrada..., de lo que se aprecia que su obra pretende ser exhaustiva y consigue más que ninguno la formulación del estilo arquitectónico de ese Nuevo Orden del estado franquista»¹⁷¹.

Y el único valor objetivo de consenso común sobre el que no se admiten dudas y que se quiere llevar enérgicamente a la práctica es la unidad de España. Tras las depuraciones de otros intentos ideológicos lanzados desde todos los rincones de la estética, la crítica, la metafísica y el ensayo de quienes «... guiados por sus deseos, teorizaron sobre las características del arte más apropiado para la sociedad que deseaban, olvidándose de las circunstancias reales del estado del arte»¹⁷², el valor de la unidad quedará entronizado como verdad quimérica a cuyo servicio el aparato del Estado pondrá todos los medios que tiene a su disposición.

«Regiones va a ser el instrumento más importante de la propaganda del Régimen, pero no sólo desde el consabido cliché de la España de Franco que “reconstruye lo destruido por la barbarie roja”, sino como instrumento de unificación de la escena nacional. El slogan que mejor vende es la unidad nacional, a través de su arquitectura, con peculiaridades o aditamentos añadidos, propios de cada región, pero estructurando una arquitectura nacional. Así Diego de Reina encabeza sus “Directrices arquitectónicas de un estilo imperial” con: “I Unidad.—Expresa la unificación nacional e imperial, y caracteriza una época y una misión histórica. Se refiere a la necesidad de que exista un solo criterio estético, aunque admitiendo todas sus interpretaciones. No es ni la repetición en

¹⁷¹ RUÍZ GARCÍA, Alfonso, *Arquitectura, vivienda y reconstrucción en la Almería de posguerra (1939-1959)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Almería, Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 1993, p. 87.

¹⁷² LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología...*, op. cit., p.34.

serie de un modelo ni la monotonía originada por carencia de un espíritu creador»¹⁷³.

Pero no sólo había que tener en cuenta las circunstancias reales del estado del arte, sino que había que ser conscientes de las circunstancias que se estaban viviendo en la realidad. De hecho, analizando la realidad constructiva, sin querer acusar a la arquitectura de culpas que son políticas, los resultados de un supuesto estilo imperial son irrisorios, la iconografía simbólica es tan abundante como desastrosa, y las aspiraciones icónicas excesivamente universales y espiritualistas. Lo que significa que veremos como la realidad acaba echando al sumidero hasta el último baluarte utópico de la unidad nacional.

«El estado de economía de guerra, prolongado en la posguerra, es quizá el factor que caracteriza más en profundidad la labor de reconstrucción de Regiones Devastadas. Los sistemas constructivos han de basarse en técnicas artesanales, aprovechando los materiales que se encuentran en el lugar, ingeniándose las para sustituir los materiales de producción industrial. Afortunadamente el escaso desarrollo industrial no ha hecho desaparecer los oficios de la construcción. (...) Paradójicamente, mientras ideológicamente se desea una arquitectura de "régimen", "unitaria", "nacional", las necesidades productivas van imponiendo una cierta diversificación regional. Por otra parte la estrechez económica obliga a una cierta austeridad en el juego formal que da a las realizaciones mayor sinceridad»¹⁷⁴.

El cañamazo sustentante de aquella utopía, que pasado el tiempo quedará como esqueleto visible de la imagen de aquella nueva España, una vez desintegrados por el paso del tiempo los tejidos blandos de la demagogia, las arengas y los panfletos, es la reorganización *ex novo* que se lleva a cabo a partir de 1939 de las relaciones entre el capitalismo y la arquitectura.

Tras la devastación consecuencia de la guerra, sólo con un proceso autoritario era posible preparar el relanzamiento de un capitalismo desarbolado, que requerirá una fuerte intervención estatal en materia de vivienda para que la arquitectura pueda ejercer sus funciones de servicio y motor social.

En España, la legislación sobre vivienda social arranca de 1911, aunque las primeras experiencias rigurosas en esta línea fueron las casas bara-

¹⁷³ BLANCO, M., «La arquitectura de Regiones Devastadas», en AA.VV.: *Regionalismo...*, op. cit., p. 39.

¹⁷⁴ VÁZQUEZ DE CASTRO, Antonio, «Prólogo: una experiencia arquitectónica en la Dictadura», en AA.VV.: *Arquitectura en Regiones Devastadas...*, op. cit., p. 13.

tas de Primo de Rivera. Esta legislación se sucederá durante la República sin excesiva solución de continuidad. El franquismo autárquico heredará esta situación de paternalismo estatal que encajaba perfectamente en sus rígidos esquemas de control social.

Pero la labor puesta en marcha por los responsables técnicos distó mucho de la rancia ideología de los políticos, como puede ya observarse en el prólogo a la Ley de Viviendas Protegidas decretada en 1939, donde quedaban perfectamente definidos estos objetivos, que no fueron más que la radicalización de planteamientos más tímidos enunciados en años anteriores, con una conexión clara en el terreno de lo técnico con las experiencias centroeuropeas.

«Las técnicas son las que el reformismo socialdemócrata ha puesto en circulación por toda Europa, prácticamente desde comienzos de siglo. Actuación en las periferias; coordinación con el transporte; cooperativismo; municipalismo, etc.; arquitectura alternativa a la llamada "ciudad burguesa" a través de una progresiva racionalización de los tipos de habitación y de su proceso de producción; planeamiento físico como instrumento de planificación –de control– de la globalidad del proceso; intervención coordinada del poder de la administración con los intereses de un sector distinto del capital, no del inmobiliario protagonista de la fase anterior, sino del industrial»¹⁷⁵.

Si este planteamiento fracasa por haber querido primar más el aspecto propagandístico que la solución real de los problemas, o degenera en su posterior evolución, sería cuestión para analizar con más detenimiento en otro estudio. Lo evidente es que tras cumplir su papel de motor de arranque, el intervencionismo estatal se irá diluyendo progresivamente en la medida en que se va formando un nuevo capital financiero que a través de la banca va coordinando los distintos sectores, y que va posibilitando el cambio en el negocio de la vivienda, que volverá a ser un bien de consumo. La Ley de Viviendas de Renta Limitada de 1954, o la Ley del Suelo de 1963 dan forma jurídica a la mercantilización de la vivienda en el marco de la estrategia global del desarrollo del capitalismo en España.

Los especialistas han puesto de relieve que la reorganización del capitalismo español parte de una fase previa de acumulación que lleva a cabo el sector agrícola a través de sus peculiares formas de producción. Esa fuerza económica y humana acumulada en el sector agrario, será posteriormente

¹⁷⁵ SOLÀ MORALES, Ignaci, «La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953)», en *Arquitectura*, núm. 199, Madrid, COAM, marzo-abril 1976, p. 22.

transferida a la industria en el momento de su despegue que comenzará a mediados de los cincuenta. Por tanto, durante los años cuarenta las ciudades españolas no crecen de manera notable, mientras que un enorme porcentaje de la población vive ligada a la agricultura.

Esta será –a nuestro juicio– la principal razón de la ruralización de la arquitectura de posguerra, junto a los factores de propaganda y de recompensa ideológica. Puede ya cobrar sentido el hecho de que los mejores esfuerzos intelectuales –también de alguna manera los más «modernos» y los más originales– de las minorías comprometidas en la elaboración de la arquitectura del Nuevo Estado se produzcan en las experiencias rurales.

Aquel no inmiscuirse de los políticos en la labor de los técnicos puede parecer fruto de un desentendimiento que no fue tal, y que por tanto revaloriza el trabajo de unos profesionales que no quisieron hacer el ridículo ni desligarse de los últimos adelantos de su profesión por lo que dijera un ideólogo de salón en *Vértice*, *¡Arriba!* o *Escorial*.

Bien es cierto que sí hubo una grave preocupación, al menos en la primera hora de la posguerra, por la legitimación de un régimen surgido de cuna ilegítima, de ahí el propósito de hacer desaparecer toda referencia al pasado inmediato. Al igual que en la antigua Roma se recurre a Eneas para heroizar sus orígenes, en esta ocasión –como dijimos– se pretende entroncar directamente con el imperio de los Austrias. También urgía el retorno a las fuentes primigenias de la verdadera España, que suponía el retorno a la tradición, a lo artesanal, a la sabiduría de lo popular, al «makarismos» o encomio de la sencilla vida campesina, como ya se recoge en los textos de Tíbulo, y en *Las Geórgicas* virgilianas, donde, como acabamos de ver, se conquistaba el paraíso desde el esfuerzo tenaz del género humano –que hostigado por la pobreza, concebida como acicate para el trabajo y medio para aguzar el ingenio–, se empeñará en superar esa condición, haciendo posible la españolización de España y la conquista de una gloriosa Edad de Oro, eso sí, a costa de insistentes fatigas.

Los años de la miseria y de la utopía se corresponden con los años de mayor empuje del Eje, que fueron precisamente los años de intento de fascistización de la arquitectura. A pesar de la hambruna en la que vive la sociedad y la construcción, habrá quienes apunten –siempre desde Falange– la asimilación de las políticas constructivas llevadas a cabo en Alemania y en Italia.

«La ciudad se quiso convertir, de forma similar a lo que hacían el nazismo y el fascismo, en un gran monumento-emblema. Así se concibieron las “avenidas imperiales”, las “plazas de la Victoria”, etcétera. Pero a dife-

rencia de lo hecho por aquellos regímenes, especialmente por el alemán, nuestro país no estaba en condiciones –ni por disponibilidad de capitales, ni por técnica– de realizar obras de este tipo»¹⁷⁶.

De ahí que lo que encontraremos en estos momentos de euforia alienadora serán exégesis arquitectónicas que contienen no la resolución de unos problemas técnicos y de organización, que no se pueden acometer, sino diarrea imperial y verborrea arengadora. Lo que no sabemos es a quien iba dirigida la arenga exegética, si a las masas en las colas de los racionamientos, a los profesionales que no tienen quienes los contraten, o a los depurados en el exilio para que se asusten o se mofen ante tamaño despropósito.

«La piedra es la tradición de “Roma” en la arquitectura española. La piedra de los acueductos y puentes cesáreos. La piedra que informó los primeros castillos asturianos y roqueros de la Reconquista. La piedra (...) que sirvió para construir las catedrales de León, Burgos, Valladolid, Ávila. Y los palacios de Toledo. Y los sillares de El Escorial. La piedra, en la arquitectura española, es el elemento matriz y tradicional: romano. Junto a la piedra, la pizarra (...). La pizarra es el elemento germánico que la Casa de Austria –ese Felipe II soñador de paisajes con nieblas y bosques– aportó a la tradición románica y humanística de la piedra en España.

(...) El ladrillo. (...) Elemento –el ladrillo–: tierra, barro, marga, polvo, suelo mismo, pueblo mismo e ínfimo de España, en su lucha secular contra la piedra, dominadora y aria. La lucha entre piedra y ladrillo (cristianos e infieles, nacionales y rojos) duró largos siglos medievales sin resolverse en el frente arquitectónico de España, con escaramuzas fronterizas. Hasta que Madrid logró su unificación. Aceptando al “ladrillo en su sitio estricto”. Encuadrado y vigilado. Pero utilizado»¹⁷⁷.

Por tanto, entresacando de entre la maleza de un lenguaje enmarañado por soles, estrellas, Imperios, arcas de la alianza, abismos, tradiciones milenarias y trompetas, podemos sacar en claro que al final, lo que se pretende es entronizar oficialmente a un arquitecto como guía de todos los constructores: Juan de Herrera, y una obra como luminaria de todas las que se vayan a proyectar: El Escorial.

¹⁷⁶ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología...*, op. cit., p. 79.

¹⁷⁷ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Madrid nuestro*, Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944. Cit. por UREÑA, Gabriel, *Arquitectura y urbanística... Apéndice*, op. cit., pp. 317-319.

Hasta tal punto se sublimará la imagen del Monasterio como encarnación de un nuevo imperio en período de construcción, que en un retrato alegórico y *post mortem* que encarga Falange a Miguel del Pino para inmortalizar la figura de José Antonio Primo de Rivera, el único fondo que se permite es el de la silueta del Escorial, ya que para ellos era el único lugar digno para depositar el cadáver del líder jerezano hasta su traslado al Valle de los Caídos.

«Mole de disciplina y doctrina, teología de piedra, ley armada al sol, en duro y domado granito..., donde se levantaba proféticamente el arca funeral y conmemorativa del Imperio, y se levantaba también proféticamente, la escena de la Resurrección del Imperio. Piedra de parangón de las Españas, insobornable a todo lo castizo, pintoresco, rancio y banal, insensible a la palabrería tocada al corazón, a las percalinas y luminarias, e impenetrable a lo que no sea universalidad rectora y luminosa de España»¹⁷⁸.

Escorial será también el nombre que lleve la denominada revista culta de Falange, que tras la desaparición de la beligerante *Jerarquía*, y dirigida por Ridruejo y Laín Entralgo, quiso ser el vehículo de creación del pensamiento sustentador de aquella ideología totalizante y totalizadora. Es decir, poco más o menos, pretendía la cuadratura del círculo.

«No se supo crear –si es que se quiso hacer– un pensamiento político fundado en una filosofía. En la medida en que la especulación dependía de las orientaciones oficiales, variaba a tenor de la tendencia personal del ministro de Educación o del presidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas o de la Secretaría de Prensa y Propaganda»¹⁷⁹.

El Monasterio será el modelo que se ofrezca desde el poder a los arquitectos. Ya que la política del nuevo régimen se va a identificar con aquella construcción –filipina e imperial–, si se quiere sintonizar arquitectónicamente con la nueva ideología se advierte que el rasero con que se medirá a los arquitectos será el del Escorial.

«Como ya había escrito en 1935 Giménez Caballero, “era un Estado. Era el resultado de un arte: el arte de lograr un Estado”. Y era el estilo de España –Maravall, llegó incluso a escribir que el estilo de Europa era el estilo de El Escorial–, la “Carta Magna constitucional española en piedra

¹⁷⁸ SÁNCHEZ MAZAS, Rafael, «Herrera Viviente», en *Arriba*, 2.VII.1939. Cit. por: UREÑA, Gabriel, *Arquitectura y urbanística... Apéndices, op. cit.*, pp. 263 y ss.

¹⁷⁹ ANDRÉS-GALLEGO, José, «El fondo antropológico de la idea de España», en AA.VV. *La época de Franco, op. cit.*, p. 36.

viva” (Sánchez Mazas), “alma nacional de España”, “pura razón de Estado y razón de Dios” (Montes)»¹⁸⁰.

Por tanto puede resultar excesivamente obvio decir que el arquitecto oficial del régimen –al menos de los falangistas–, no podía ser otro que Juan de Herrera. O al menos ese era el nombre que le daban a una personalidad demiúrgica, oráculo de la interpretación de la política de un imperio a través de su imagen arquitectónica –«erigió su convicción viril, totalitaria y armoniosa en claro magisterio universal»–, que poco tenía que ver con un simple mortal, por muy arquitecto de Felipe II que fuese. A Juan de Herrera, en un claro abuso de la retórica evocadora, no se le considera «solamente constructor –en su triple conciencia matemática, física y metafísica–, sino, sobre todo, hombre íntegro, hombre de una pieza, varón imperial de gran peso y altísimo vuelo»¹⁸¹.

«Herrera conocía hasta el fondo el “ubi consistat” de la arquitectura (...) Lleno de un alto menosprecio por todo lo típico y castizo –que abigarraba el plateresco–, tuvo ocasión de levantar su mole para una dinastía cuya sangre venía de Alemania. (...) Hizo tabla rasa, hasta en el paisaje, de todo tradicionalismo pintoresco, sensiblero, decorativo y menor; de todo énfasis localista –por muy hidalgo montañés que él fuera– y partió para su concepción magistral e imperial de las grandes ideas universales y de su función y representación propias, que plásticamente se logran, sobre todo, por la simple y seria conciencia de los cinco poliedros regulares»¹⁸².

Pero ahora, paradoja de las paradojas, se impone la interrupción de la línea discursiva para reflexionar. ¿Cómo es posible que se haya llegado a la misma estación de término –San Lorenzo de El Escorial– desde la vanguardia del pensamiento arquitectónico previo al conflicto bélico, y la ideología falangista que se define como esencialmente antivanguardista?

Camaleónico edificio este Monasterio, que tiene a gala haber sido tanto la concreción hispana del futurismo de vanguardia a través de la recuperación del Barroco, arte del movimiento incesante, reflejado en los cuadros de El Greco en cuanto que contienen «un maravilloso gesto de moverse»; como edificio emblema de aquellos ideólogos falangistas que podían haber conseguido el Premio Nobel de Física precisamente por la inmovilidad de su «Movimiento».

¹⁸⁰ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología...*, op. cit., p. 80.

¹⁸¹ SÁNCHEZ MAZAS, Rafael, «Herrera Viviente.», op. cit., p. 263.

¹⁸² Idem., pp. 264-265.

Retomando el hilo de nuestro discurso, nos hallábamos ante la identificación y el paralelismo entre el Imperio de los Austrias y el régimen franquista. Un paso más en esta simbiosis fue el papel otorgado a Madrid como «Capital Imperial» y «Ciudad del Movimiento». A semejanza de Felipe II, que gobierna el Imperio desde El Escorial, centralizándolo todo en una persona y en una ciudad, Franco dirige los designios de España desde Madrid.

Madrid pasa a ser la capital del Nuevo Imperio, en sustitución de Burgos. Por tanto, junto a la concentración de poderes en el organigrama férreamente centralista del nuevo Estado, y la exaltada demagogia simbolista imperante, Madrid pasa a cargar sobre sus espaldas con las mismas responsabilidades de Estado que el propio Caudillo, ya que será el espejo donde se miren el resto de las ciudades y pueblos de España para encarnar el espíritu del «glorioso resurgir», de la «Ciudad del Movimiento», que tendrá la obligación de reflejar en su fisonomía la alta misión universal y eterna de la España Imperial.

«Yo afirmo, con la seguridad que da la fe en nuestro destino histórico y la confianza plena en nuestro Caudillo, que así como Madrid fue ejemplo funesto durante el proceso de decadencia nacional, será también ejemplo vivo y exponente máximo de nuestro resurgimiento y de la construcción del nuevo Imperio»¹⁸³.

Y no fue aquella, cuestión meramente coyuntural, sino que hubo verdadera preocupación en la elaboración del nuevo Madrid, como ciudad-teatro para la recepción y acogida de foráneos, como parte de la preocupación a mayor escala, como decíamos, de legitimar un régimen de cuna ilegítima, a la par que diferenciarse de sus homónimos alemanes e italianos, porque se insistía con especial ahínco en que la nuestra era una revolución distinta¹⁸⁴.

Por tanto, ¿cuál es el estilo con el que hay que dotar a Madrid? ¿Tiene Madrid un estilo aprovechable, promocionable como el estilo de la «Ciudad del Movimiento»?

«Yo creo que no podemos vacilar en la elección de estilo. Miremos el Madrid romano-austríaco del Imperio español. El Madrid de los Austrios.

Si en la época de la España imperial nuestro pueblo dio de sí su máximo esfuerzo histórico en la urbe, quiere decir que también hubo de darlo,

¹⁸³ PÉREZ MÍNGUEZ, Luis, «Madrid, Capital Imperial», Conferencia en la Primera Asamblea Nacional de Arquitectos. Cit. por: TERÁN, Fernando de: *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980)*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 122-123.

¹⁸⁴ Vide, ARRESE, José Luis de, *El Estado totalitario en el pensamiento de José Antonio*, Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1945.

aparte de otras manifestaciones, en arquitectura. Y así fue, efectivamente. En la arquitectura del Madrid ausbúrgico estaba no sólo el “pasado” arquitectónico de España, sino que se preparaba, germinal, todo el “porvenir”¹⁸⁵.

La fachada representativa de la Capital Imperial, se piensa que debe situarse en la cornisa que origina el Manzanares y en la que se emplazan algunos de los edificios representativos del Madrid antiguo como el Palacio Real.

Del diseño de este conjunto monumental se encargará el arquitecto Pedro Bidagor, al frente de la Oficina Técnica creada para la ocasión. A pesar de su juventud, este arquitecto había trabajado a principios de los años treinta codo a codo con Secundino Zuazo Ugalde en el Ayuntamiento de Madrid, para dar vida a un plan urbanístico para la capital de España, de concepción plenamente racionalista.

Pero como decíamos, las cuestiones políticas y propagandísticas hacen que se centre la atención en la cornisa del Manzanares, donde deben ir los edificios más representativos del nuevo régimen rebosantes de simbología paraestatal: la Catedral, el Alcázar y la Casa del Partido. Y también en las arterias de acceso a la «Ciudad del Movimiento»: La Vía Europa, por ser la entrada Nor-Este; la Vía Imperio, acceso a la Plaza de Atocha (hoy M-30 Sur) conectando con el gran eje Norte-Sur de la Castellana; la Vía Victoria que recoge las rutas del Nor-Oeste (carretera de La Coruña) cruzando a través de la Casa de Campo y enfilando la cornisa del Manzanares.

La arquitectura oficial del Régimen cumplirá su palabra de ir por delante, de modo que para crear la escenografía espectacular que reciba a los visitantes que entren a Madrid por una de estas arterias recicladas de planes anteriores, como era la denominada Vía de la Victoria, se ubicará el nuevo edificio para las dependencias del Ministerio del Aire, que entre los proyectos presentados a concurso, algunos de estética marcadamente fascista, se terminó escogiendo una réplica de El Escorial.

«Me parece un error que, a la entrada de la modernísima Ciudad Universitaria –por poner un ejemplo–, se construya un edificio como el Ministerio del Aire, del arquitecto Luis Gutiérrez Soto, escurialense cien por cien; sin que ello quiera decir que no sea una obra bien estudiada y bien construida, que eso nada tiene que ver.

(...) Lo que ha tenido más importancia en el período que estamos señalando es la que hemos denominado arquitectura monumental y simbólica,

¹⁸⁵ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Madrid nuestro....*, op. cit., p. 316.

que es la que ha tenido y tiene un mayor auge. Dentro de ella el citado gran edificio del Ministerio del Aire, que ocupa toda la superficie de la antigua Cárcel Modelo, en la Plaza de la Moncloa. No sólo es el enorme edificio en sí, terminado por cuatro grandes torres rematadas por chapiteles poblados de pizarra, es el conjunto que componen con el edificio principal otros en ángulo con los que se cierra la plaza que ante el Ministerio se ha creado, y la urbanización nueva que se ha hecho, componiendo el conjunto con una manzana de construcciones, en curva, que resuelve el encuentro de los ejes de la calle Princesa y el central de la avenida de la Ciudad Universitaria. En esta parte curva, cuya ordenación entona con la del Ministerio, se colocará el Monumento a los Caídos y en la dirección a la Universitaria, se emplaza el gran arco de triunfo, llamado de la Victoria, ante el cual, en una urbanización especial, se colocará la estatua ecuestre del General Franco»¹⁸⁶.

Llegados a este punto me atrevería a romper una lanza en favor de este dandy de la arquitectura que ha sido la persona de Luis Gutiérrez Soto, quien junto con Josep Lluís Sert y Secundino Zuazo, hemos ido comprobando en nuestra dilatada consulta de revistas extranjeras como ha sido uno de los arquitectos españoles de mayor difusión internacional en las décadas de los años veinte y treinta del siglo xx¹⁸⁷ de quien destacaría —como convendrán conmigo—, por encima de cualquiera de sus edificios, sus bares y salas de fiesta (Chicote, Danzing-Café «Casablanca», etc.).

Lo de haber dado en la diana con la iconografía emblemática del estilo imperial que anhelaba el régimen fue un estigma que le persiguió durante el resto de su vida, muy a su pesar. Pensamos que se jugó el tipo queriendo dar un paso más allá en la línea de interpretación de la arquitectura moderna netamente española, como la que había plasmado Zuazo Ugalde tomando como fuente de inspiración el Escorial en los Nuevos Ministerios, con la diferencia que Gutiérrez Soto se abrió la crisma profesionalmente hablando.

Evidentemente, el propio arquitecto se dio cuenta que su Ministerio del Aire (1943-1951) iba a quedar para la posteridad, a pesar de su buen hacer y su buena voluntad, como el referente de lo que no se debía hacer para dinamizar la arquitectura española. Aunque no pudo negar que el éxito icónico de su «monasterio del aire» fue exuberante, llenándose a partir de

¹⁸⁶ GINER DE LOS RÍOS, Bernardo, *Cincuenta años de arquitectura española (1900-1950)*, México, Editorial Patria, Colección Cultura para todos, 10. 1952, pp. 103 y ss.

¹⁸⁷ Vid., V. gr.: s.a.: «Piscines dans une île, a Madrid (1932).—Architecte: Luis Gutiérrez Soto», en *L'ARCHITECTE. Recueil mensuel de l'art architectural publié avec le concours de la Société des architectes diplômés par le gouvernement*, Paris, Éditions Albert Lévy, 1934. Nouvelle Série. Onzième année, p. 8.

entonces la geografía española de remedos de pequeños escorialitos, o en su defecto de coronamientos de chapiteles, techos de pizarra, o galerías de convalecientes con columnatas a base de vaciados de cemento.

Así, que de este éxito no deseado, sacó nuestro arquitecto como propósito quitarse de encima a la primera oportunidad el título de «arquitecto-talismán» del franquismo. De modo que cuando el general Vigón, henchido de entusiasmo por el buen hacer de su protegido, tuvo a bien encargarle nada más y nada menos que los nuevos edificios para el Estado Mayor en plena Castellana (1949-1953), a Gutiérrez Soto, plenamente consciente de lo que hacía, no se le ocurrió otra cosa que espetarle al general una buena dosis de apestado racionalismo –*brise-soleil* de Le Corbusier incluido–, lo que le valió la ansiada vitela de arquitecto proscrito para encargos oficiales.

«El general Vigón, que había tenido una participación decisiva en el encargo del Ministerio del Aire, deseaba que el arquitecto hubiera mantenido esa línea, y no le perdonó que abandonara los criterios tradicionalistas por las últimas novedades»¹⁸⁸.

Frente al empecinamiento de convertir el Madrid liberal y burgués en la imagen del nacional-sindicalismo austero, geométrico y paramilitar, se impondrá un urbanismo y una arquitectura, con el nacimiento de los cincuenta, que es la lectura de la continuidad de las propuestas previas a la guerra. El envoltorio será demagógico y soflamático, pero el contenido es plenamente continuista.

A pesar, por tanto, del evidente interés por la elaboración de una nueva arquitectura que estuviera en consonancia con la nueva política, podremos constatar de igual modo el fracaso de la formulación de un nuevo estilo nacional que acogiera las aspiraciones del nuevo régimen, como podremos ver a continuación.



¹⁸⁸ CHUECA GOITIA, Fernando, «La arquitectura»..., *op. cit.*, p. 684.

DEL IMPERIO AL POBLADO: CUANDO LO URGENTE SE COME LO IMPORTANTE



CUANDO llegó la hora de hacer realidad la utopía diseñada, fue el momento de la constatación de cómo lo urgente se comió a lo importante. Paralelamente al proceso de desfascistización a nivel político, se irá sustituyendo la prestación social edificatoria de primera hora, caracterizada por la exclusiva presencia del Estado como único promotor de la construcción, por la progresiva entrada del capital privado a medida que la vida económica se va normalizando. Este fenómeno dará al traste con las aspiraciones de crear un criterio, un organismo y una única organización en la arquitectura nacional.

Y es que la realidad dejó sin contenido las soflamas de Falange, y aquella realidad de una España de posguerra con una economía racionada cuya mayor riqueza eran las lógicas carencias, que no cejaban en sus intentos de imponerse a todas las estrategias de acción diseñadas por el Caudillo, quien se encargó de hacérselas imponer a los diseñadores de utopías.

Franco se había impuesto una línea de actuación basada en el equilibrio entre las diversas «familias» que le auparon al mando único. Su trayectoria política es la del arbitraje ranciamente pragmático, sin la más mínima concesión a la utopía del visionario, con el hecho incontestable de haber tenido todos los resortes del poder en sus manos.

«Durante esta fase de dominio fascista de Europa, Franco procuró mantener el equilibrio político interno de su régimen. Los monárquicos, los carlistas, los conservadores católicos y, sobre todo, los líderes de las Fuerzas Armadas se opusieron a una mayor falangización del régimen, y Franco, en general, se mostró de acuerdo. En 1942, el período de mayor amenaza y tentación fascistas finalizaba ya y había comenzado en Madrid un lento proceso de “desfascistización” que se acentuaría en 1944-1945»¹⁸⁹.

Efectivamente, el arrinconamiento político de Falange viene motivado por sus beligerantes y utópicas propuestas de reforma cuando era evidente que se carecía de los resortes necesarios para llevarlas a efecto; y por su cacareada revolución pendiente cuyas raíces se hundían en los socialismos no marxistas de entreguerras, y por tanto fiel a la línea antiburguesa, anticapitalista y antiyankee de todo socialismo –marxista o no– que se precie de serlo¹⁹⁰.

El «cubismo soviético», el «ilimitado racionalismo», junto con «la industrialización, las oligarquías financieras, el marxismo, la decadencia intelectual, producen los monstruos de hierro, cemento y mármol que convierten las nobles perspectivas de España en campos de alucinación»¹⁹¹.

A medida que el credo revolucionario se va quedando para el ámbito de lo utópico, se empezará a prescindir de aquellos que pretendían coartar la iniciativa particular hasta el ahorcamiento en pro de la iniciativa estatal, proverbialmente hipertrófica, cuando el régimen necesita de ese capital privado precisamente para poder ser operativo, con lo que serán asfixiadas aquellas teorías hasta su desaparición total.

A pesar de la folclorización introducida en la arquitectura popular, con todas las connotaciones peyorativas que le fueron asignadas a la arquitectura llevada a cabo en la primera hora por la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones (D.G.R.D.), no queremos dejar de destacar la labor de aquellos técnicos, en unas circunstancias de extrema dureza tanto política, como económica –que les forzaba a moverse en unos estrechos márgenes conceptuales y de empleo de materiales–, a pesar de lo cual ela-

¹⁸⁹ PAYNE, Stanley G., «Ensayo. El “centinela de Occidente”», en *Historia de la Democracia*, III, Madrid, *El Mundo*, 1995, p. 72.

¹⁹⁰ Como ejemplo del afán de Falange por meter en el mismo saco al marxismo y al liberalismo para ser demonizados véase el ensayo de José Luis de Arrese, *El Movimiento Nacional como sistema político*, Madrid, Imprenta de la Delegación Nacional de Sindicatos, 1945.

¹⁹¹ SERNA, Víctor de la, «La nueva arquitectura española. Un palacio para la Falange», en *Informaciones*, 20 de agosto de 1943, cit. por LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología...*, *op. cit.*, p. 70.

borarán una arquitectura de enorme calidad, basada en la preocupación por el individuo, que les llevó a centrar su interés en la dignificación de la vivienda rural.

«Me parece un acierto el sabor que se ha sabido dar en la reconstrucción de los pueblos destruidos por la guerra, que ha atendido especialmente la Dirección General de Regiones Devastadas, que ya tenían su sello y su carácter»¹⁹².

Por tanto, también ahora, será en el ámbito de lo popular donde resida la arquitectura de mayor calidad de elaboración. A pesar del disfraz ideológico, los técnicos de la Dirección General de Regiones Devastadas fueron muy por delante de lo que se podía esperar de la cultura oficial del régimen durante su etapa autárquica, ya que elaboraron una arquitectura paralela a la que el reformismo socialdemócrata estaba impulsando en Europa, basada en una progresiva racionalización de los tipos de habitación y de su proceso de producción, aunque en el caso español las coordenadas de aplicación de esta arquitectura no fueron urbanas sino, por imposición ideológica, rurales.

Una vez enterrados los exabruptos de Falange, Franco se propuso estrenar la década de los cincuenta con el firme propósito de encarnar el pensamiento, la «ideología», en la realidad social. Se baja del mundo de la utopía y se pretende que lo que se realice sea expresión de la interrelación entre el pensamiento y la realidad social de la que proviene; una especie de pragmatismo a ultranza, simplemente adobado con yugos y flechas.

De hecho resulta especialmente llamativo –al menos para el autor de estas líneas– que después de tantos años de flirteo con los totalitarismos europeos, de pretendida afinidad con la Alemania nazi y la Italia fascista, cuando en los primeros cincuenta el régimen franquista decide aliarse mediante la firma de acuerdos vinculantes con otros países, aquellos acuerdos que exigen dependencia, cooperación, ayuda y defensa mutua, se firman con los Estados Unidos.

Según recoge en sus memorias uno de sus ministros, en una reunión extraordinaria en El Pardo del Consejo de Ministros, con la asistencia de Antonio Garrigues y Díaz Cañabate (embajador por aquél entonces en Washington), donde se estaba dilucidando la renovación de los Acuerdos con los Estados Unidos, que tenían su vencimiento a los pocos días de aquella reunión, tras decidirse la prorrogación automática de los mismos por cinco años, Franco explicaba a todo aquél que quisiera escucharle, lo que sig-

¹⁹² GINER DE LOS RÍOS, Bernardo, *Cincuenta años de arquitectura...*, *op. cit.*, p. 103.

nificaba ese asombroso viraje mediante la siguiente expresión: «Puestos a casarnos, casémonos con la rica del pueblo»¹⁹³.

A principios de los cincuenta empieza a ponerse en evidencia la conveniencia política de deslindar el arte de la política, en abierta oposición a las teorías del primer falangismo de Giménez Caballero, todo ello en pro del sentido nacional, de la españolidad del arte.

«Con ocasión de la inauguración de la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte el ministro de Educación, Joaquín Ruíz Giménez, pronunció un discurso sobre las relaciones entre el arte y el Estado, habiendo recordado previamente el tiempo de los Reyes Católicos como la gran época de florecimiento estatal y artístico. (...) Con relación a las funciones del Estado directamente relacionadas con la creación artística, Ruíz Giménez advirtió de los dos errores que debían evitarse: “el indiferentismo agnóstico” y la “intromisión totalitaria”. Ya que: “el primero se inhibe ante la Verdad, y también ante la Belleza; el segundo las esclaviza, haciendo de las obras de la inteligencia y del arte unos serviles instrumentos de política concreta”. La solución pasaría por el reconocimiento de la autonomía del arte»¹⁹⁴.

Ese reconocimiento de la autonomía del arte, es decir, de su despolitización, también era reivindicado por el crítico Luis Gil Fillol, ya que el empeño por elaborar un arte para el Estado rebajaba la creación artística a mera propaganda, todo ello a la vez que se condenan las manifestaciones artísticas del pasado inmediato.

Se acomete un claro esfuerzo por deslindar arte nacional de arte de Estado, y otorgar al artista la independencia necesaria para la creación sin convertirse en un provinciano adicto a cualquier cosa que se haga fuera de nuestras fronteras. Para ello había que hacer fracasar todo intento de dirigismo y de mando único en el ámbito de lo estético, lo que significaba provocar un cambio sin que se resintiera la maquinaria.

Pero si en algo hay que asombrarse de las habilidades del Caudillo es precisamente en su capacidad de adaptación pragmática al terreno, sin concesiones, y sin provocar excesivos traumas en aquellos que iban a pasar a ser defensores de lo obsoleto. Cuando se comprueba que el modelo de economía autárquica no daba más de sí, y que «la continuidad del Régimen exigía el sacrificio de muchas bases ideológicas que le habían acompañado desde su nacimiento»¹⁹⁵, el Régimen es capaz de acometer la necesaria

¹⁹³ LÓPEZ RODÓ, Laureano. *Memorias*, Barcelona, Plaza & Janés/Cambio 16, 1990. T. I, p. 394.

¹⁹⁴ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología...*, op. cit., pp. 53-54.

¹⁹⁵ TERÁN, Fernando de, *Planeamiento urbano...*, op. cit., p. 231.

política de cambio que le hiciera permeable a los modelos capitalistas occidentales, con la consiguiente liberalización y, por tanto, pérdida del férreo dirigismo.

«La liberalización sustituye con ventaja a todos los controles autoritarios. Los aparatos ortopédicos resultan molestos y son un grave obstáculo para la marcha. La economía busca, de una manera espontánea, sus cauces naturales, y la misma razón de gobierno que antes sirvió para asegurar a un país, en tiempos de escasez, sus recursos vitales, sirve ahora para cambiar el signo de la política y asegurar mejor los mismos recursos en tiempos de suficiencia. Circunstancias de signo contrario tienen, necesariamente, que provocar medidas diferentes»¹⁹⁶.

En lo que concierne a la arquitectura nacional este hecho es de una evidencia palpable: ni el Servicio Técnico de Falange, ni Pedro Muguruza, ni las leyes del Plan de Reconstrucción Nacional pudieron con la desmembración estética y de criterios. Nunca pudieron imponer un plan unitario, unívoco y unidireccional como ellos pretendieron, con lo cual aquel Plan pasó a engrosar el inventario del bagaje de la utopía arcádica de la nueva Edad de Oro.

La declaración de su fracaso, de la muerte de la utopía, la llevan a cabo ellos mismos en las páginas de su propio órgano oficial de expresión, el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*:

«La Dirección General de Arquitectura fué creada por Ley de 23 de septiembre de 1939. Su fundación respondió a un deseo de incorporar al Estado, con una organización adecuada, una función y una clase tan interesantes como la Arquitectura y los Arquitectos.

(...) La coincidencia de haber superado una etapa social con la guerra de liberación, originó un estado de ánimo general en el sentido de no quedar apartados de la labor estatal en empresa de tanta altura como la reconstrucción nacional. Para ello era necesario crear un nexo de unión entre los Arquitectos orientado hacia el servicio colectivo para poder ofrecer al Estado en un momento vital un criterio, un organismo y una organización. Esta aspiración cristalizó en la creación de la Dirección General de Arquitectura, como Organismo asesor del Estado para establecer criterio nacional de Arquitectura, colaboración a la reconstrucción nacional y organizar el Cuerpo de Arquitectos.

Esta aspiración primera tan clara encontró en seguida rozamientos graves en Organismos existentes tanto antiguos como de nuevo cuño, que defen-

¹⁹⁶ NAVARRO RUBIO, Mariano. De su discurso como Ministro de Hacienda ante la sesión plenaria de las Cortes. 28.VII.1959. Cit. por LÓPEZ RODÓ, Laureano, *Memorias., op. cit.*, p. 186.

dían íntegramente su autonomía departamental y veían en el nuevo Organismo riesgos de intromisión.

Esta resistencia, sostenida de manera creciente, y el hecho de que la Superioridad no se haya definido respecto de las atribuciones convenientes para la práctica de las funciones que le fueron asignadas, ha derivado hacia la situación actual, en que su misión puede aparecer limitada y confusa»¹⁹⁷.

Aunque la cita es larga, hemos querido reproducirla y destacar los elementos de autodiagnóstico que relegan cualquier comentario. Por lo que se desprende del texto todo organismo implicado en el aparato del Estado juzgaba necesaria la fiscalización de la arquitectura en el proceso de creación del nuevo Estado, pero a la hora del reparto de competencias nadie quería perder una parcela de poder en pro de un mando arquitectónico único. De ahí que la dispersión de la actividad constructora del Estado, diseminada por pasillos y despachos de Direcciones Generales y Ministerios, desde el de Gobernación hasta el de Educación, haga dar al traste con el proyecto de programa unitario de ordenación de la Reconstrucción Nacional, quedando emplazado a ser un componente más de la utópica «causa suprema»: la «Misión Nacional».

«Al Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones, que había sido creado durante la guerra, sucede la Dirección General del mismo nombre, dentro del Ministerio de la Gobernación, regulándose sus actividades por un Decreto de fecha coincidente con la creación de la Dirección General de Arquitectura y estableciéndose las normas para la “adopción” por el Jefe del Estado de determinadas localidades dañadas por la guerra, para abordar su reconstrucción en condiciones definidas.

Por Ley de 19 de abril de 1939 se había creado el Instituto Nacional de la Vivienda, dependiente del Ministerio de Trabajo...

En octubre de 1939 se crearía el Instituto Nacional de Colonización, – en este caso dependiente del Ministerio de Agricultura– asumiendo en parte las funciones de la Dirección General de Reforma Económica y Social de la Tierra, que venía funcionando desde 1938, encargándose, además del desarrollo de las bases doctrinales y técnicas de la Colonización interior, de lograr la potenciación agrícola del país y abordar la creación de regadíos, operaciones de parcelación y creación de nuevos poblados, todo lo cual sería regulado en la Ley de 26 de diciembre de 1940»¹⁹⁸.

¹⁹⁷ D.G.A., «La Dirección General de Arquitectura», en *BOLETÍN de Información de la Dirección General de Arquitectura*, Vol. II, núm. 2, Madrid, marzo 1947, p. 3.

¹⁹⁸ TERÁN, Fernando de, *Planeamiento urbano...*, *op. cit.*, p. 138.

Junto a este fenómeno de disgregación y dispersión, el otro motivo que presumiblemente tuvo que ser el que más afectó a los ilusionados reformistas utópicos, es la ya famosa «falta de voluntad política» cada vez que se elevaba a la superioridad el proyecto de unificación de competencias en un mando único. Nadie se oponía, todo el mundo lo veía hasta necesario, pero tampoco nadie redactó un decreto en esta línea, ni se esforzó por hacerlo cumplir.

Por tanto, ante el desengaño de los utópicos será el mismo Estado el que permita la muerte por asfixia de la imagen utópica de la concepción del Estado como el Hércules Constructor, o el Gran Arquitecto, desligándose del intervencionismo de modo gradual, hasta dejar el sector de la construcción totalmente en manos del capital privado. En la publicación conmemorativa de los 25 años del Instituto Nacional de la Vivienda (I.N.V.), se expondrá a manera de explicación:

«Desde el primer momento se desechó la idea de un Estado arquitecto, que hubiera podido crear desde su actitud naturalmente equidistante y objetiva, fórmulas sin flexión y externas rigideces monótonas. Por el contrario, la libertad, el diálogo y la iniciativa, desencadenadas por el propio Estado, fueron la causa del plan.

Lema: la casa para el hombre, no el hombre para la casa»¹⁹⁹.

Por lo que se desprende de la explicación oficial se asume que –propaganda ideológica aparte– el único plan premeditado fue la no intervención del Estado en materia arquitectónica salvo en cuestiones de urgencia social, y no la imposición de un estilo unitario, como fue deseado por los ideólogos de primera hora.

Quizá los únicos casos de arquitectos verdaderamente militantes, arquitectos-políticos, fueran los de Pedro Muguruza Ontaño, que formó parte del Estado Mayor de los Rebeldes en el gobierno de Burgos del año 1938, siendo el consejero áulico de Franco –como le califica Chueca Goitia– en materia de arquitectura, mesianista y eminentemente teórico; y Pedro Bidagor que llegó a trabajar en lo que dio en llamarse el «Madrid Rojo», bajo las siglas de la C.N.T. (popularmente conocida como «Carcas No Temáis») ²⁰⁰.

De modo que la gran mayoría de los arquitectos que llevaron a cabo la elaboración de los planes de reconstrucción y lucharon por ponerlos por obra, no primaron el interés político en detrimento de las necesidades

¹⁹⁹ MINISTERIO DE LA VIVIENDA, *La casa del español*, Madrid, I.N.V., 1964, p. 20.

²⁰⁰ Cfr. TERÁN, Fernando de, *Planeamiento urbano...*, op. cit., p. 120.

sociales o arquitectónicas. Es decir, son profesionales enamorados de su trabajo a los que se les brindaba la oportunidad de aplicar su experiencia y conocimientos en unas circunstancias irrepetibles de un empeño edificador de gigantescas proporciones, y donde las implicaciones de su profesión con el servicio al bien común, a la defensa en este caso de los más necesitados, dota de una fuerte carga de satisfacción personal en el desempeño de la profesión.

«Nosotros teníamos una función que cumplir, un sentido social del trabajo y un amor a la profesión que no entendía de política ni de religión; tampoco sabíamos cómo pagar, pero resulta que también pagábamos»²⁰¹.

Esta identificación del desempeño de su labor profesional con la responsabilidad en la defensa de los intereses de los menesterosos les llevará no sólo a no plegarse a las directrices «políticas», sino llegado el caso, a enfrentarse con ellas. Dos ejemplos claros de lo anteriormente mencionado, en las personas de los arquitectos Luis Valero Bermejo y Julián Laguna Serrano.

«Luis Valero Bermejo sustituye en 1954 a Federico Mayo al frente del I.N.V., viene de ser gobernador civil de Navarra, pero lo que le respalda para el cargo es su experiencia promotora que arranca de las 22 viviendas del grupo de la Encarnación en Ávila, iniciadas “el ominoso año del hambre de 1945”, y llevadas a término, en aquellos tiempos durísimos, gracias a operaciones como el canje con Iberduero de clavos y cemento por vales de judías. Aquel grupo, que se hizo por el sistema de “prestación personal” o autoconstrucción, fue el primero de una larga serie –media docena en Ávila primero, casi medio centenar a continuación en Navarra– realizados todos por el mismo método. Heterodoxo en su enfoque y atrevido en sus procedimientos»²⁰².

Chocará con el ministro Girón, que se encargará de obstruir la labor del I.N.V., y desata la crisis cuando ya está elaborado el Reglamento de la Ley de Viviendas de Renta Limitada, que encuentra también la oposición del titular de la cartera de Trabajo, por lo que decide jugar fuerte convocando una rueda de prensa para presentarla en sociedad a la vez que hace llegar su dimisión al ministro de Trabajo. Como él esperaba no fue aceptada, se echó

²⁰¹ FERNÁNDEZ-GALIANO, L.; ISASI, J. F., y LOPERA, A., *La quimera moderna. Los Poblados Dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*, Madrid, Hermann Blume-Ministerio de Cultura-Sociedad General de la Vivienda, 1989, p. 172.

²⁰² Idem, p. 16.

a andar una Ley de enormes repercusiones sociales, y logró llegar a un acuerdo de mutuo entendimiento con José Antonio Girón.

En cuanto a Julián Laguna fue un fuerte contraste su presencia al frente del Consejo de Colegios de Arquitectos, ya que el que sustituía a Pedro Muguruza –arquitecto del Valle de los Caídos– era un pragmático por naturaleza «con diez años de experiencia al frente en la promoción y gestión del suelo, que a sus 33 años cuenta en su haber realizaciones como la urbanización Puerta de Hierro». Posteriormente será llamado a ocupar la Comisaría para la Ordenación Urbana de Madrid, dependiente del Ministerio de la Gobernación igual que Regiones Devastadas y la Dirección General de Arquitectura. La respuesta de Laguna será «sí, pero...», esto es, nada de ocuparse de embellecer esquinas monumentales o de casas de portero con librea, aceptará si le dejan llevar a cabo la reforma de Madrid «de fuera a dentro, con lo cual estará saneado esto que me preocupa, estos suburbios, esta cosa que es lo más horroroso que tiene Madrid». Y por supuesto que aceptan sus condiciones y es nombrado Comisario, y además mantendrá una «especial relación con Francisco Franco, que estimula y alienta su esfuerzo por absorber el chabolismo y luchar contra la especulación del suelo»²⁰³. ¿Dónde ha quedado la «Ciudad Imperial», la «Ciudad del Movimiento»?

«Desde la plataforma del Consejo, Laguna intenta fundir la defensa de los intereses profesionales de los arquitectos con la realización de la que ve como tarea urbanística y social más importante del momento: el saneamiento del suburbio.

De temperamento apasionado, su preocupación por estos temas –que arranca de sus primeros años de profesión, anteriores a la Guerra Civil– se ve espoleada por la experiencia traumática de haber sido testigo, en el vallecano barrio de San Diego, de la muerte de un hombre por el hambre. Julián Laguna visita los campamentos míseros de la periferia, organiza la labor asistencial, dramáticamente insuficiente, de grupos de arquitectos bien intencionados, recorre los despachos oficiales en busca de apoyos o dinero»²⁰⁴.

Éste es el contexto profesional de los técnicos que trabajarán en la Dirección General de Regiones Devastadas, que nos ayudará a valorar mejor el trabajo de estos profesionales una vez despejado el lastre político de demagogia cuartelera que tradicionalmente se les suele colgar al cuello.

²⁰³ Idem, p. 22.

²⁰⁴ Idem, p. 18.

No sólo como consecuencia del efecto péndulo en los análisis históricos posteriores al fin del Régimen, sino de manera muy clara en este caso por los mismos arquitectos de la autarquía que arremeten duramente contra las elaboraciones de Regiones usándolas como ejemplo de lo que no se debe hacer si se quiere que la arquitectura avance.

Evidentemente, el organigrama de Regiones Devastadas era de estructura piramidal y jerárquica, y aunque las oficinas se esparcían por todo el territorio nacional acusaba un fuerte centralismo, con una importantísima vía de comunicación que era la revista *Reconstrucción*, algo más que un mero «órgano de expresión» concebido como escaparate, sino más bien un «órgano de dirección», ya que en sus páginas se informaba a los de la periferia qué es lo que quería Madrid que se edificara, o qué había dado por bueno la Dirección, que era evidentemente lo que se publicaba y no lo que se silenciaba.

Esta actitud es la que nos hace presente la existencia de los últimos esfuerzos por materializar la utopía en un momento de arranque de la realidad constructiva, donde todavía era más fuerte la presencia de los planes teóricos que durante años fueron la única arquitectura que se pudo hacer, y fuerte la ilusión de aplicar la utopía salvadora. Luego, el pisar realidad llevará la ilusión por otros derroteros: sobrevivir y ayudar a sobrevivir a los demás con los planes de absorción del chabolismo y la creación de viviendas para los «sin techo».

Pero Regiones Devastadas sigue todavía siendo casa para la Edad de Oro, lo que se manifiesta en el esfuerzo por la arquitectura única, por dar con el estilo del régimen, por la jerarquización del espacio urbano, por la teatralidad político-representativa de algunas edificaciones, y por cierto cariz alienante de su espíritu popular.

Y la Dirección General de Regiones Devastadas fue mucho más que una mera vía de escape para la utopía. En «Regiones» conviven un auténtico esfuerzo racionalista, o más bien racionalizador basado en la relación ya comentada más arriba entre ingenieros agrónomos y arquitectos en busca de la vivienda higiénica, mínima y funcional, que es previa al conflicto bélico, y el recurso a la artesanía popular, a lo endogámico, que se ha querido interpretar como un gesto intencionadamente rancio y tradicionalista del Régimen en su cruzada particular contra lo Moderno. Y no es así.

El interés por los localismos tradicionales fue primado por el nuevo poder político con una carga evidente de propagandismo de la autarquía a ultranza, de no querer mirar al exterior porque aquí y sin ir más lejos tenemos lo mejor, aunque esté en ruinas.

«Unidas las tradiciones artesanal y artística se produciría el arte nuevo de la España naciente. Así lo formuló, entre otros, Manuel Pombo Angulo. La artesanía se presentó como la antesala del arte, de modo que fomentándola se potenciaba el Arte. Pero además, la artesanía sirvió para la valoración de la obra manual realizada con un trabajo paciente y esmerado y, generalizándola y transfiriéndola al arte, para situar a la técnica delante de la creación. La artesanía fue también un pretexto para la difusión del tópico de España como tierra de artistas»²⁰⁵.

Esto es algo que no se puede obviar, como tampoco podemos ignorar que el interés por la arquitectura popular había ido creciendo en el seno de la vanguardia del pensamiento arquitectónico español, en su esfuerzo por alcanzar la sinceridad constructiva de un nuevo estilo nacional dentro de la corriente modernizadora internacional.

Aquellos estudios ya mencionados en una cita del apartado en el que habíamos sobre la arquitectura popular en cuanto que guía para la modernidad, que vieron la luz en la revista *Arquitectura*, tienen su clara correspondencia en los estudios sobre la vivienda rural que de forma sistemática se irán publicando en la revista *Reconstrucción*.

«Son frecuentes en ella los estudios más o menos sistemáticos sobre la arquitectura rural de las comarcas, si bien se recogen a veces elementos pintorescos de la edificación popular de forma un tanto errática e indiscriminada. No obstante, dentro de la modestia de estas pequeñas reseñas hay temas de evidente intencionalidad»²⁰⁶.

Contra lo que se puede pensar, las cuestiones de «estilo» no son las que acaparan la atención principal de aquellos estudios, sino que el mayor afán de los técnicos estaba en la elaboración de una vivienda rural higiénica donde el mínimo aceptable diera por hecho que quedaban desterrados la promiscuidad entre bestias y personas, y el aislamiento del cuarto de aseo del resto de la vivienda.

El siguiente paso fue concebir la vivienda como máquina laboral además de hogar, ya que a diferencia de la vivienda del obrero urbano, la del campesino es también y además herramienta de trabajo, y esta concepción desemboca inevitablemente en el racionalismo o en la racionalización funcional de la distribución de espacios, que se busca que tengan las dimensiones adecuadas a la función y al uso al que van a ser destinados, característica ésta extraída de la misma arquitectura anónima, popular, sin arquitectos que

²⁰⁵ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología...*, op. cit., p. 56.

²⁰⁶ MONCLÚS, Francisco J., y OYÓN, J. L., *Vivienda rural, regionalismo...*, op. cit., p. 114.

se había puesto empeño en estudiar para encontrar la esencia de nuestra arquitectura nacional.

Uno de los proyectistas más destacados de entre los que acometen la tarea de resolver el diseño de la casa rural, desde la adecuación a la función, fue Alejandro de la Sota. Los pueblos que trazó fueron: Entrerriós, La Bazana y Valungo (Badajoz); y Esquivel (Sevilla), todos ellos realizados entre 1955-1956 y que el autor define como: «Un intento de tomar como maestros a quienes siempre hicieron los pueblos y que los hicieron por cierto de maravilla: los albañiles y maestros de obras pueblerinos»²⁰⁷.

Además, la casa en el medio rural está estrechamente ligada al suelo que es trabajado por su inquilino, por lo que los únicos condicionantes –además de la atroz penuria económica– son físicos, geográficos: clima, orografía, pluviosidad, temperaturas y materiales y técnicas de construcción autóctonas.

«Los procedimientos que determinan el trazado de ciertos poblados de posguerra, las operaciones de ampliación de los asentamientos rurales existentes, o los mismos criterios de sistematicidad compositiva que permiten la formación de las distintas unidades de agregación de viviendas, no eran ajenas a los principios racionalistas. En lo que se refiere a la estructura arquitectónica de las viviendas todavía es más patente la existencia de criterios proyectuales más acordes con ciertos supuestos del Movimiento Moderno»²⁰⁸.

Hay por consiguiente una línea de conexión manifiesta con la labor de preguerra en el campo de la vivienda rural. Lo que se propone hacer Regiones Devastadas es el sueño de aquellos gabinetes de arquitectos e ingenieros agrónomos que desbrozaron el terreno de la dignificación de la vivienda rural allá por los primeros años treinta. A estos técnicos de Regiones formados en aquellos foros académicos anteriores al conflicto era aquello lo que realmente les ilusionaba, no los esfuerzos uniformalistas y uniformantes, el agrarismo como ideología rancia, o el tradicionalismo de bata de cola y falsos lunares. Como muestra de aquellas ilusiones sirvan de ejemplo las palabras de uno de aquellos protagonistas.

«Satisfacción inmensa por sentida, para los que, incluidos en la obra ingente de Regiones Devastadas, en medio de la enorme responsabilidad que nos incumbe, nos ha sido dada la oportunidad de sembrar en tantos pueblos de

²⁰⁷ S. C., «Muere a los 83 años Alejandro de la Sota, padre de la nueva arquitectura española», en *ABC*, Madrid, viernes 16 de febrero de 1996, p. 56.

²⁰⁸ MONCLÚS, Francisco J., y OYÓN, J. L., *Vivienda rural, regionalismo...*, op. cit., pp. 113-114.

España la buena semilla de la arquitectura lógica, sencilla y sana de todos los tiempos; española y racional con las limitaciones empero que le imponen las circunstancias. A la vez tradicional y respetando el localismo, sin incurrir en los defectos inveterados; antigua porque sobre bases inmutables es llevada toda construcción, pero no olvidando nunca lo que de avance y progreso nos impone la ley del tiempo»²⁰⁹.

El hecho comprobable es que las tipologías de viviendas que salen de los planos con el sello de la D.G.R.D. son la respuesta fehaciente a los ensayos, concursos y demás literatura profesional publicada durante los años treinta, ya comentados en un apartado anterior.

Esta razón, que se suma a las ya enunciadas, avalan la actuación del Régimen, que primará en el proceso de reconstrucción a la vivienda rural como recompensa ideológica, y también por el interés demagógico en la ruralización de España, así como por la necesidad imperiosa de esconder los escombros. A pesar de lo cual, cuantitativamente la labor específica de la Dirección General de Regiones Devastadas puede ser calificada de ínfima en relación con las necesidades reales que precisaban ser cubiertas y la labor efectiva llevada a cabo (no así la propagandística, que fue sobreabundante).

Pero pensamos que la fecundidad de la labor de la D.G.R.D. dio su fruto más granado en el marco del Instituto Nacional de Colonización (I.N.C.) (cerca de 25.000 nuevas viviendas entre 1950 y 1965²¹⁰), que serán los que recojan el testigo de la arquitectura de intervención estatal concebida como prestación social edificatoria, cuando se ha llegado al momento preciso en que la estabilización del capitalismo insta al Régimen a dar entrada al capital privado en el ámbito de la construcción y, por tanto, hay que prescindir de un órgano oficial para la «Reconstrucción».

A esta *continuidad* con los postulados racionalistas de preguerra que atribuimos a los técnicos de Regiones Devastadas, se le añade el epíteto de «disfrazada» por la evidencia que emana de la contemplación de los resultados y su comparación con las fuentes del racionalismo original. Evidentemente, no es lo mismo disfraz que tradicionalismo folclorista, término este último que fue ya utilizado como arma arrojadiza contra las realizaciones de la D.G.R.D. por sus coetáneos, con la intención de distanciarse del dirigismo oficial en la construcción, y dar exclusivamente como buena su

²⁰⁹ HERNÁNDEZ RUBIO, Francisco, «La vivienda en Andalucía Occidental y Extremadura», en *Reconstrucción*, núm. 30, Madrid, Dirección General de Regiones Devastadas, febrero de 1943, p. 51.

²¹⁰ MONCLÚS, Francisco J., OYÓN, J. L., *Vivienda rural, regionalismo...*, op. cit., p. 103.

concepción de la arquitectura mediante el desprestigio de las restantes vías paralelas de edificación que convivieron con el racionalismo.

«A la generación de arquitectos que trabaja en Regiones le sucederá una nueva que marque el despegue del desarrollo económico español (...). Esta generación intentará marcar claramente las distancias con respecto a la obra de sus predecesores, rompiendo con una arquitectura de su tiempo.

(...) Así la arquitectura de la Dirección General de Regiones Devastadas se ve condenada en gran medida como errónea y equivocada por una generación que dando un salto en el vacío se reclama seguidora de los movimientos racionalistas de la República, olvidando todo lo que se ha hecho en el intervalo de esos dos decenios»²¹¹.

No queremos perder pie de la realidad y antes de hacer referencia a otro de los elementos que integran la composición de la arquitectura de la D.G.R.D., que es la fuerte presencia de la artesanía, hay que tener presente la definición de sus límites, que aunque le recorten el vuelo, ayuda muchísimo a su acotamiento y por tanto a su comprensión. Nos volvemos a referir a los endémicos problemas económicos y de suministros y de materiales y de transportes y comunicaciones, producto de una situación de posguerra, y la imposición de un régimen autárquico como consecuencia del aislamiento tras la neutralidad –bastante escorada– en la Segunda Guerra Mundial.

El recurso a las técnicas artesanales de construcción no fue, aunque ideológicamente se hubiese querido como se comprueba en otros terrenos, un plan trazado con premeditación y alevosía, resultaba que en el ámbito de la construcción no había otra cosa.

«La artesanía se propugnó como un modo de aumentar los ingresos de la población, en una situación de penuria de la industria, y como una forma de generar trabajo creador de unas relaciones sociales paternalistas entre maestros y aprendices, propuestas como ideales y opuestas a las anónimas e impersonales del capitalismo. Con ello, el fomento de la artesanía servía para el adoctrinamiento. El ensalzamiento de los artesanos –frente a los obreros industriales– fue una más de las consignas del discurso anti-capitalista de Falange, como lo había sido del agrarismo jonsista»²¹².

Se da prioridad por decreto a la Dirección General de Regiones Devastadas para que le sean suministrados materiales, pero ante la carestía

²¹¹ BLANCO, M., *La arquitectura de Regiones...*, op. cit., p. 38.

²¹² LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología...*, op. cit., p. 56.

generalizada se quedan este tipo de medidas en un mero gesto. Fundamentalmente por la ambición del proyecto que quiere llevar a cabo la D.G.R.D., aunque se hubiese querido realizar en períodos previos a la guerra, de «bonanza económica», hubiera tenido que acudir igualmente a los sistemas tradicionales de construcción.

«Por otro lado, por muy idílicas que consideremos la situación de la preguerra, la situación de la industria de la construcción, tradicionalmente desfasada, no era tan avanzada como para que el período de la autarquía siembre el desconcierto. Ciertamente se agudizan las carencias de acero y cemento habituales en la industria de la construcción, pero por muchos desarrollos técnicos puntuales que pudiera comprender la situación anterior, la media nacional no varía hasta un punto tal que obligue a una nueva arquitectura sólo por ese motivo. Un programa de la amplitud del emprendido por Regiones Devastadas hubiera chocado con dificultades similares en el período preautárquico»²¹³.

Esta autarquía local en el uso de materiales y soluciones constructivas llevará a la recogida y aplicación en la vivienda de formas y detalles propios de la comarca en el exterior, y al empleo y recurso a lo artesanal en el interior, en un afán también de hacer amable unos esquemas rígidamente funcionales en la concepción espacial.

«Las viviendas de Regiones eran, en realidad, algo más que la pura y fría racionalidad: “una casa no es una máquina para vivir”, como decían algunos arquitectos. La vivienda debía poseer, además de una “anatomía” y una “patología”, un “alma”. Si la sensibilidad hacia determinadas piezas y estancias tradicionales hacía menos traumática la asimilación de la nueva casa, adaptando funcionalmente determinados usos campesinos, la vivienda debía ofrecer, además, determinadas connotaciones añadidas para adquirir la categoría de “hogar”. De “horror al vacío” hizo gala la Dirección al dotar a muchas de sus primeras viviendas de muebles tradicionales, objetos de cerámica y alfarería, para hacer menos extraño el ambiente de la nueva vivienda; se trataba de convertir el interior humilde en “un pequeño museo de artesanía, donde haya sitio siempre dispuesto para el reposo y la contemplación de los recuerdos”»²¹⁴.

Estos detalles humanizadores o cálidos –balcones, faroles, chimeneas, puertas, etc.– sufrirán no obstante la aplicación de los esquemas racionalistas de estandarización, dándose la paradoja de ser «normalizados», hechos moldes y repetidos miméticamente hasta en el último rincón de la población

²¹³ Idem, p. 40.

²¹⁴ MONCLÚS, Francisco J., y OYÓN, J. L., *Vivienda rural, regionalismo...*, op. cit., p. 120.

edificada. Lo que ha empujado a sus inquilinos a someter su vivienda a un proceso de huida de la estandarización dotándola de personalidad propia, para diferenciarla de la de los demás, mediante la cromatización de zócalos, alféizares, dinteles, rejas, aditamento de vegetación, revestimiento de azulejería y lo que el propio saber les dicte.

Un último factor, más sutil pero no menos decisivo para la sobrevaloración de un desarrollo formal tradicionalista, se encuentra en la figura del promotor, que es quien verdaderamente orienta la arquitectura. Los arquitectos trabajan para alguien, y sus creaciones por mucha carga de modernidad que contengan, si no pasan por el tamiz de la aceptación del promotor se quedan en mero papel mojado de ideas.

La figura del promotor hace maleable a los arquitectos, y en el caso de los arquitectos que trabajan para la Dirección son funcionarios de un Estado que se está fraguando todavía, y al cual se deben, de ahí que cualquier aportación estilística de los arquitectos tenía que estar al servicio del promotor, otra actitud podría conllevar la pérdida del puesto de trabajo, máxime en unas circunstancias donde arquitectura y propaganda política están tan estrechamente relacionadas.

Y no es sólo en este caso de connotaciones tan especiales donde se produce el servilismo de los técnicos respecto al promotor, por ser unas circunstancias especialmente duras, al tener que trabajar bajo unas directrices impuestas. Podemos traer a estas páginas el mismo fenómeno pero con promotores privados y con libertad total de iniciativa estilística, y ver como este fenómeno es el que explicaría, por ejemplo, que el archipiélago canario no incorpore el regionalismo a su arquitectura, o que Miguel Martín Fernández de la Torre y José Enrique Marrero Regalado sean los máximos cultivadores tanto del racionalismo como del neocanario, llegando incluso «a conciliar ambas concepciones en sus edificaciones, o a alternarlas respondiendo a las exigencias del promotor».

«Si los revivalismos peninsulares de tradiciones locales de las primeras décadas de este siglo no tuvieron su paralelo insular se debe a que en los planteamientos canarios de lo “nuevo” existía la pretensión de romper con toda tradición histórica. La predisposición europeísta del archipiélago conduciría hacia la aceptación del racionalismo. Las voluntades vanguardistas trataban de romper con aquel eclecticismo exhausto, abriendo el horizonte de la creación atlántica hacia el aporte foráneo antes que al nacional»²¹⁵.

²¹⁵ CASTRO MORALES, Federico, «Regionalismo y vanguardia en la arquitectura canaria de los años treinta», en AA.VV.: *Homenaje al Profesor Dr. Telesforo Bravo*, tomo II, Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones, 1990, p. 155.

A pesar de los condicionantes históricos debemos resaltar la enorme calidad de las edificaciones de Regiones Devastadas, precisamente en aquellos años tan duros y de tanta penuria. Mucho más si la comparamos con la arquitectura desarrollada poco tiempo después, en los momentos de máximo esplendor económico y mayor apertura conceptual del Régimen.

«A un relativo relajamiento de la rigidez política acompañó, en sus últimos períodos, una progresiva descomposición y corrupción del sistema que aún colea hasta hoy y que exigirá grandes esfuerzos por parte de la nueva democracia para lograr mejoras cualitativas apreciables»²¹⁶.

Destaca esta arquitectura autárquica por una mayor preocupación por el individuo y no por el beneficio económico, aunque no se le podría quitar la razón al que adujera que el contenido mayoritario de aquella preocupación por el individuo pudo haber sido por propaganda ideológica o recompensa política. Con la apertura al capital privado la construcción cambiará de eje de rotación y pasará a gravitar no alrededor del individuo sino del beneficio económico.



²¹⁶ VÁZQUEZ DE CASTRO, Antonio, *Prólogo: una experiencia...*, op. cit., p. 14.

CAPÍTULO 9

DEL DIRIGISMO A LA DIÁSPORA, LAS SEÑAS DE LA MODERNIDAD



N los años cincuenta, umbral cronológico de nuestro trabajo, se produjo la quiebra definitiva del que pudo haber sido el estilo oficial del régimen. Paralelamente al desplazamiento de la Falange de los centros de poder llevada a cabo por Franco, se irán retirando los aparatos ortopédicos de la economía y de las relaciones internacionales, mediante la adopción de los postulados del liberalismo económico, y el matrimonio de conveniencia con los Estados Unidos como gran potencia occidental, respectivamente.

Las consecuencias de la incipiente liberalización llegan a la arquitectura mediante la adscripción descarada a los postulados del Movimiento Moderno. Hasta ese momento, los mejores esfuerzos de los arquitectos se habían venido desarrollando en el ámbito de la vivienda rural, elaborándose unas tipologías de viviendas de contrastada calidad. Pero estas tipologías de viviendas rurales, como decíamos, no son meras casa-habitación, debido a que, además de vivienda, son parte integral de la explotación agropecuaria que da sentido a su existencia. Por el contrario, la vivienda urbana gravita en una órbita totalmente ajena a los centros de trabajo del obrero industrial.

De la vivienda rural concebida como organismo funcional diseñado para cubrir una doble faceta de vivienda y herramienta de trabajo, se quiso

dar un paso más allá; un paso que implicara la pérdida de todo elemento que no contuviera una necesidad funcional porque encarecía la construcción, con lo que se le pone proa al decorativismo. La aplicación de la técnica, gracias al desarrollo de la incipiente industria, va a ser ahora el motor de la construcción y sus dictados marcarán la exigencia de la estandarización de elementos —desde las vigas a los picaportes—, que serán impulsados por quienes elaboran los presupuestos oficiales para la construcción, ya que los materiales siguen escaseando y las necesidades se multiplican.

Con el despegue de la industrialización, basado como ya hemos comentado en la aplicación de las reservas tanto humanas como de capital del sector agrario al industrial, se producen los éxodos masivos a los cinturones urbanos que es donde se localizaron los incipientes núcleos industriales, surgiendo y desarrollándose como una plaga el fenómeno del chabolismo. Ahora, la herramienta que se usará para resolver el problema acuciante que se plantea en esta nueva fase de la primera industrialización es la de los Poblados de Absorción, Poblados Dirigidos y Viviendas de Renta Limitada.

Sobre la experiencia de la inmediata posguerra de reconstrucción, retirada de escombros y primacía en la atención al sector agrario, se pusieron las bases tanto de las instituciones como de la legislación necesaria para regular y dirigir el desarrollo de la industria de la edificación. Volviendo a la idea del promotor, que sigue siendo el Estado, al cambiar las necesidades ante la imposición de problemas de distinta índole, tendremos que analizar cuáles son las necesidades del promotor para saber cuál va a ser la oferta de los arquitectos.

«Como tal, es una vivienda dirigida, es decir, es a dicha Administración a quien compete no sólo la política de vivienda, sino la decisión de programas, adjudicación y control del alojamiento. Sin embargo, y dentro de estas limitaciones, la vivienda de los Reglamentos de 1954-1955 no está tan lejos del talante reformista socialdemócrata. La legislación que ha de enmarcar también a los poblados dirigidos (de la serie de Renta Limitada) es una norma racionalista. Reconoce y ordena la necesidad de operar con mínimos, establece un impulso cierto a la normalización y a la construcción mediante productos industrializados, define programas, trazas, tipos y materiales con un criterio higienista y a veces extraordinariamente estricto (...) y, en fin, se declara funcionalista a ultranza cuando excluye todo ornamento o diseño que no admita justificación funcional y de uso»²¹⁷.

²¹⁷ FERNÁNDEZ-GALIANO, L.; ISAI, J. F., y LOPERA, A., *La quimera moderna...*, op. cit., p. 117.

Desde el propio Instituto Nacional de la Vivienda se promoverán concursos para incentivar la industria de la edificación, de modo que se fomente el hallazgo de nuevas soluciones constructivas estandarizadas de mayor calidad y menores costes que las que hasta ese momento se podían obtener y que ya se habían aplicado precariamente desde la arquitectura tradicional.

Junto a la batalla por la estandarización y la reducción de costes se desata la de conquista y movilización del suelo, reventándose literalmente los planes de los ideólogos de primera hora como Pedro Bidagor, para acometer de manera brutal la solución de un problema social que también estaba tomando dimensiones brutales. La consecuencia ante tanta solución sobre la marcha será la heterodoxia urbanística, con unas intervenciones poco meditadas —«quién iba a suponer que en menos de diez años circularían coches por aquellos poblados»—, llevadas a cabo por jóvenes arquitectos sin formación urbanística y que se forjaron profesionalmente a pie de obra.

El comienzo de la década de los cincuenta fue el punto de quiebra de la que pudo haber sido la arquitectura historicista oficial del régimen, y la adopción de los postulados del Movimiento Moderno. Dentro de la arquitectura dirigida este punto de inflexión puede quedar establecido desde el centralismo madrileño en los poblados de absorción Fuencarral A de Francisco Javier Sáenz de Oíza y Fuencarral B de Alejandro de la Sota, ya que el contraste entre ambas propuestas paralelas marca el final de un período y el comienzo de otro.

Mientras que, en Cataluña, el otro gran foco de creatividad arquitectónica, más eclipsado en estos años por el diseño tercamente centralista de la política y la burocracia del régimen franquista, también puede situarse el punto de inflexión en el cambio de la arquitectura en el paso de la década de los cuarenta a la de los cincuenta.

«Cuadernos de Arquitectura», desde su primer número, a través de un extenso artículo de J. F. Ràfols, en el año 1944, realizará una tarea, como hemos dicho, similar. A los cuatro años de finalizada la guerra, y con las macladuras propias de toda situación cultural confusa, mientras el Poder está elaborando su intento de lenguaje imperial, Ràfols, profesor de Historia del Arte y de la Arquitectura, realiza una revisión de la arquitectura de las tres primeras décadas del siglo xx, revisión cuya tesis es la perenne necesidad de mantener el rigor y la racionalidad a través de los lenguajes de la arquitectura.

A partir de este artículo de Ràfols, el contenido de “Cuadernos” entrará en la fase dialéctica de publicar proyectos clásicos mezclados con modernos, creando así un discurso más ambiguo y menos retórico que las revis-

tas madrileñas, pero igualmente eficaz para la evolución hacia un punto común: la institucionalización de la arquitectura moderna, hecho que se produce mediante dos circunstancias señaladas en el órgano del Colegio catalán: “El concurso de proyectos para la solución de la vivienda mínima en Barcelona” (noviembre de 1949) y la fundación del Grupo R. (1951). El primer hecho cierra una década, el segundo abre la siguiente»²¹⁸.

Como comentábamos de Alejandro de la Sota, la suya era una plástica inocente, de sosiego y encanto, tomando como referencia la labor de los arquitectos anónimos: los albañiles y maestros de obra pueblerinos. El resultado fue un conjunto verdaderamente naïf, de aire estridentemente rural para un enclave urbano, situado en un cinturón industrial.

«En contraste con esta línea arcádica, Francisco Sáenz de Oíza, reciente aún el shock tecnológico de su estancia en EE.UU., profesor de Instalaciones en la Escuela, explica su Fuencarral A en términos bien diversos: “dentro de los requisitos esenciales de higiene y salubridad... se ha tenido muy en cuenta en la urbanización el factor económico”; “el criterio de agrupación edilicia es rígido, sobre un esquema reticular con módulo de 3,50 metros... el sistema seguido en la orientación de las viviendas es igualmente rígido...”. Las efusiones amables de Sota son sustituidas por un lenguaje metálico remachado por cifras de superficies, densidades y costos»²¹⁹.

En 1957, el recién nombrado ministro de la vivienda José Luis de Arrese y Magra hablaba a los periodistas de la preocupación por el desequilibrio de Madrid, que con velocidad de vértigo se estaba convirtiendo en una ciudad gigante por la emigración rural, que fue uno de los motivos principales para la constitución del nuevo ministerio. En un momento de escasez de materiales, se quiere poner el énfasis en la ciencia y la economía «con el conocimiento de los nuevos materiales y sistemas y métodos de construir»²²⁰.

Estas disposiciones del recién creado Ministerio de la Vivienda no son más que los frutos cosechados por los técnicos de los años cuarenta y su pulso sordo y mudo contra el poder establecido, para imponer la lógica funcional y el buen hacer profesional a las ínfulas imperialistas de los militares venidos a urbanistas. Era el talante de hombres como Laguna y Valero,

²¹⁸ DOMÈNECH, Lluís, *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Barcelona, Tusquets, 1978, pp. 82-83.

²¹⁹ FERNÁNDEZ-GALIANO, L.; ISASI, J. F. y LOPERA, A., *La quimera moderna...*, *op. cit.*, p. 26.

²²⁰ Entrevista a José Luis de Arrese, y «Información y disposiciones de interés», en *Hogar y Arquitectura*, núm. 8, Madrid, I.N.V., enero-febrero de 1957, p. 43.

empeñados desde el primer momento en el pragmatismo y la normalización técnica, no sólo a nivel teórico o de proclamas soflamáticas, sino implicando al Instituto en un esfuerzo de estandarización sin precedentes. De ahí que una vez analizadas las descripciones que de la Sota y Sáenz de Oíza hacen de sus fuencarrales sea muy fácil explicarse el porqué de la elección de Fuencarral A como referente para la política de poblados.

Además, cuando Franco visita los poblados el comisario Laguna lo lleva a ver el de Alejandro de la Sota, mucho más agradable a la retina del Generalísimo por su bucólica poética evocadora, que la dura abstracción geométrica del otro Fuencarral. Desde entonces, aquel modo de llevar las cosas de los responsables de Poblados contó con la venia favorable de la más alta instancia del Régimen, aunque para ello se hubieran empleado ciertas artimañas como la de no contar toda la verdad sino sólo la parte que más conviene.

Así que los jóvenes arquitectos que trabajen para el Instituto Nacional de la Vivienda lo harán a partir de entonces tomando como plantilla la racionalización de la planta y los espacios necesarios para el hábitat familiar y la depuración de los detalles ornamentales, que se plasman en el Fuencarral A de Oíza. Aunque esto no significa que hubiera una imposición de esquemas, Oíza no fue el «arquitecto ilustrado», sino el primero que dio con la tecla, es decir, que su arquitectura respondía satisfactoriamente a las expectativas del promotor: estrechos márgenes económicos y funcionalidad a ultranza, incluyendo aquí el rechazo al folclore de pacotilla porque se estaba construyendo en un tejido urbano e industrial. A cambio, el promotor deja libertad total en lo que se refiere a creación técnica y formal a los jóvenes profesionales.

«De este modo, se inventaron estructuras “imposibles”, aligerando progresivamente las fábricas hasta su agotamiento teórico; se diseñaron redes de fontanería incapaces de admitir optimizaciones posteriores; se manipularon los materiales convencionales para buscar composiciones valorativas inéditas; se improvisaron industrias auxiliares a pie de obra para salir al paso de las limitaciones de la producción comercial; se prestó especial atención al diseño de algunos elementos que acabarían convirtiéndose en rasgos emblemáticos de ciertos poblados...»²²¹.

Y estos jóvenes arquitectos se adscribieron voluntariamente, y como respuesta válida a las necesidades del I.N.V. a los postulados del Movimien-

²²¹ FERNÁNDEZ-GALIANO, L.; ISASI, J. F. y LOPERA, A., *La quimera moderna...*, *op. cit.*, p. 140.

to Moderno, con un rechazo total al pintoresquismo tradicionalista de Regiones Devastadas. Ellos, desde su juventud, se sintieron poderosos como los urbanistas decimonónicos y no se preocuparon de la defensa ideológica de aquellas actuaciones radicales. No hubo ya más discursos sobre la «españolidad» de aquellas abstracciones geométricas para eludir el anatema del internacionalismo republicano, porque el promotor las daba por válidas, al no quererlas ya para la propaganda ideológica; tampoco tendrá que justificarse ante el inquilino, que se encuentra en unas circunstancias tan precarias que no tendrá el más mínimo prejuicio frente a aquellas propuestas de alojamiento.

«En su diversidad, el fundamentalismo doctrinal y minimalista de Entrevías, el racionalismo riguroso y lírico de Fuencarral o el empirismo escandinavo de Almendrales comparten una voluntad de expresión abstracta en nada ajena al talante de la plástica contemporánea. El propio brutalismo regionalista de Caño Roto, acaso el poblado más próximo a la sensibilidad neorrealista, se matiza con fachadas o interiores neoplásticos, y no duda en amueblar un recinto de juegos infantiles con esculturas abstractas del maestro de Vázquez de Castro, Ángel Ferrant: “A la imaginación infantil, tan propensa a figurarse una realidad con lo que caiga en sus manos, no se le ofrece aquí nada que, precisamente, sea tal o cual cosa determinada...”²²².

Aunque ninguno de aquellos diseñadores de poblados se planteaba su trabajo como estilete de confrontación y disidencia con el poder establecido, sí hicieron gala de una espontaneidad asombrosa en el empleo de los lenguajes constructivos, en un momento en el que el poder todavía no era reclamado por la economía de mercado, por lo que esta arquitectura del racionalismo y la abstracción geométrica aunque hija de su tiempo, se nos presenta enfrentada en su pragmatismo de intervención radical a la utopía autoritaria.

«Orientar socialmente la construcción, dirigir la técnica constructiva y proteger económicamente la realización de los proyectos aprobados. La necesidad pública, y no el interés privado, iba a dirigir la “sinfonía heroica” de la vivienda.
Política racional y digna»²²³.

En este texto se expresa lo que iba a hacer el régimen a partir del deshielo de los cincuenta en otros campos de expresión plástica de la cultura: asumir como propios los logros de una época en la que los conceptos que se

²²² Idem, p. 41.

²²³ MINISTERIO DE LA VIVIENDA, *La casa del español*, op. cit., p. 28

buscaban desde el poder, y los hechos, como la decidida posición racionalista en la arquitectura, no tenían cauces permitidos para el debate.

Para hacer frente a los núcleos de miseria de los cinturones de chabolas que aparecieron en las periferias de las capitales de provincia, había que crear una nueva arquitectura distinta de las experiencias llevadas a cabo en el medio rural. En los primeros intentos, los arquitectos que concursan caen en la trampa de aplicar el éxito cosechado por las tipologías de corte arcádico al ámbito urbano-industrial. Sin embargo vamos a ver precisamente ahora a la oficialidad empeñada en usar como remedios para resolver las necesidades acuciantes de viviendas, la austeridad y la tecnología como paradigmas del remedio para todo.

Como destapó hace años de manera magistral Gabriel Ureña²²⁴, el mejor racionalismo de la posguerra, el de líneas más puras se lleva a cabo en las tipologías más complicadas ideológicamente *a priori*, como es el caso de la construcción de cuarteles que se levantan por toda España tras la guerra para un ejército engordado que tendrá muchísimo peso en los gobiernos de Franco. Hubo también mucho de racionalismo y funcionalismo en las realizaciones de la Dirección General de Regiones Devastadas y del Instituto Nacional de Colonización, como ya hemos visto. De la misma manera vuélvese a recurrir, o mejor, continúa recurriendo al racionalismo cuando se derrotan las ínfulas imperiales en pro de una solución urgente al problema del chabolismo y de la articulación de las periferias urbanas.

Pero como bien podía esperarse, no todo fue racionalismo, ni mucho menos. Porque si centramos la atención en los derroteros que va surcando la construcción en el ámbito de la iniciativa privada, una vez que se ha conseguido sacar al capitalismo de la U.C.I., lo que se observa es precisamente lo contrario que cuando imperaba el promotor estatal, la caída en desgracia del racionalismo.

En el ámbito de la promoción urbanística de iniciativa privada, el racionalismo dejará de ser la punta de lanza de la modernidad y portador de los vientos de una libertad proscrita por la dictadura, para pasar a ser identificado como la cara de la cultura del hambre, la fachada de la reconstrucción, de la urgencia social, de la política de las restricciones y los mínimos, de las intervenciones en las periferias urbanas. En definitiva fue visto como el paso siguiente a la chabola en la escala del mercantilismo estético; la expresión arquitectónica, en fin, de una época que era urgente olvidar, máxime cuando se estaba

²²⁴ Me refiero a la obra ya citada, UREÑA, Gabriel, *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Período de la Autarquía (1936-1945)*, Madrid, Istmo, 1979.

empezando a atisbar la posibilidad de un nuevo estado de bienestar, una nueva edad de oro, más *strictu sensu* en su materialidad que nunca, que los promotores privados van a tener que asumir en sus edificaciones para reflejar las cuotas de prestigio y de individualidad reclamadas por sus clientes.

«Esta edad [*la edad de oro*] remite a un ámbito ideal en el que no tienen cabida ni las guerras ni ningún tipo de discordia y simboliza, por tanto, la armonía, la justicia y, en el plano de lo material, la abundancia, en particular la alimenticia»²²⁵.

Es muy fácil reconocer que la barrera que separa a la economía de medios de la pobreza en la construcción, es muy delgada. De ahí que el racionalismo haya sido presa fácil de la especulación, tanto por la deformación de la concepción de la economía de medios y la ausencia de elementos ornamentales, como por el aprovechamiento de las estructuras voladas para sisar metros de solar o de acera. Y es que en la dictadura española se va a pasar del control de la arquitectura por el aparato estatal, a la dictadura de los promotores, por obra y gracia del desarrollo de un capitalismo que lo hará posible, con el consentimiento explícito del poder político.

«Todo se hizo tardíamente, apresuradamente, sin “Ley del Suelo”, siempre esperada y aplazada, y cuando la hubo faltó el Reglamento para su aplicación. Faltaron y faltan las infraestructuras, los alcantarillados, las traídas de aguas, sus depuradoras... y el respeto al entorno.

Esta incuria favoreció y sigue favoreciendo la especulación, la inflación, la contaminación, y la corrupción.

Los que hemos vivido en este medio desde 1949, ocasión tuvimos de contemplar cómo se destruyeron nuestros paisajes y nuestras playas, ocupando incluso como “solares edificables”, zonas no verdes, sino azules y transparentes, extensos espacios de nuestro Mediterráneo.

(...) Nuestro urbanismo oficial olvidó o desconoció a Damaske, jurista alemán, y su principio, allí aplicado, de la recuperación de las plusvalías en beneficio de la comunidad. Su impresionante burocracia, no actuó en nuestras zonas turísticas, a las que, es mi tesis, vendrían más turistas y nos dejarían más millones de divisas fuertes, si las arquitecturas regionales, cuyo valor potencial es enorme, hubieran sido tenidas en cuenta y puestas en valor en lugar de desconocerlas y repetir formas y modelos extranjeros ya manidos»²²⁶.

En aquella búsqueda de la modernidad perdida, cuando parece que se empieza a contar con las condiciones necesarias para que promotores, cons-

²²⁵ BAUZÁ, Hugo Francisco, *El imaginario clásico...*, op. cit., pp. 21-22.

²²⁶ GARCÍA MERCADAL, Fernando, *Arquitecturas regionales...*, op. cit., p. 16.

tructores y arquitectos extendieran los beneficios de la nueva y buena arquitectura a la totalidad de los españoles, se produce lo que Josep Muntañola califica de extraña simbiosis entre sensibilidad moderna e insensibilidad social, excluyendo esa participación de la nueva arquitectura²²⁷.

También contribuyó de forma decisiva a su desprestigio el gran fracaso de los amplios y reiterados ventanales posibilitados por la entrada del hormigón armado, los hierros laminados y la carpintería metálica que fueron diseñados en su origen para la comunicación de la casa alpina con el paisaje circundante, y que aplicados en la Europa meridional fomentan los efectos devastadores de un sol canicular.

En el nuevo uso que se hace en España del racionalismo se retoman tanto sus logros como sus errores, que eran, como posteriormente se le ha achacado al GATEPAC, que el funcionalismo español no tuvo verdadera personalidad, y que sus mejores obras fueron copias de lo que se hacía en Francia o en Alemania, supeditando al afán de la inclusión de España en las vías del internacionalismo arquitectónico, el desarrollo cualitativo de la arquitectura funcional en nuestro país.

«Es la arquitectura propia de la masa, tal como ésta ha sido definida y condenada en la obra de Ortega y Gasset. Aquí el hombre no cuenta, sino sólo la masa, y como ésta es un rebaño, a ella corresponden las puertas chatas y anchas y las rampas en vez de escaleras, tal como las hacemos en los establos.

Considerando el hombre como parte de la masa, con perfecta lógica se sigue que es simplemente una máquina fisiológica, lo mismo que una vaca o una gallina ponedora, y, por tanto, y con la misma lógica, en vez de una casa lo que necesita es una "máquina para habitar", que le proporcione lo que conviene para que su rendimiento animal sea máximo. No es esto una exageración nuestra: es simplemente repetir la frase célebre del principal autor de este movimiento, y su gran propagandista, Le Corbusier: "La maison est une machine à habiter". Todo el razonamiento de este autor y de los que le siguen en casi todo el mundo, pero reducida ésta a lo mecanicomatemático, sin un solo atisbo de esa inteligencia y de su ironía, que desde Sócrates hasta Eugenio D'Ors es la base del pensar en Europa. Si nosotros creemos que el hombre es algo más que una máquina, claro es que nos alejaremos cada vez más de ese racionalismo mecanicista, según éste vaya aumentando su cadena de consecuencia con perfecta lógica»²²⁸.

²²⁷ Cfr. MUNTAÑOLA, Josep, «La arquitectura hacia el año 2000», en *Revista de Occidente*, núms. 122-123, Madrid, julio-agosto 1991, pp. 83-92.

²²⁸ MOYA BLANCO, Luis, «Tradicionalistas, funcionalistas y otros», (1.^a y 2.^a parte), de *Revista Nacional de Arquitectura*, núms. 102-103, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, junio/julio de 1950, en MOYA BLANCO, Luis, *La arquitectura cortés y otros escritos*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1993, pp. 61-62.

Desde el punto de vista de la relación entre el racionalismo como estilo y el arquitecto español, había un grave obstáculo que se oponía a la posibilidad de seducción del uno por el otro. Es decir, que para un arquitecto de nuestro país no era posible caer en la idolatría de una tecnología con cincuenta años de retraso respecto a su entorno. Además, las visitas a los Estados Unidos o norte-centro de Europa provocaban un fuerte impacto en los jóvenes arquitectos españoles, traducido en admiración y ansias de emulación como hemos visto reflejado en Sáenz de Oíza o en Gabriel Alomar, generador este último en 1948 de una polémica sobre la que debía ser la nueva arquitectura española, que hemos recogido en nuestra selección documental.

En estos casos no quedaba más remedio que hacer uso de aquel slogan «Spain is different», que llegó a estar tan manido en los años sesenta, ya que además de subrayar una obviedad, sirvió para tener siempre a punto una explicación para los evidentes desfases en cualquier ámbito. Esto es, no era cuestión de atrasos sino de idiosincrasia. En el caso de la arquitectura había que emplear el *slogan* si se sacaba a relucir la capacidad de la industria española para ser aplicada a la construcción.

Y junto a las paradójicas disfunciones del funcionalismo, y la dificultad para encajar la teoría con la práctica en el racionalismo español por la escasez de los materiales necesarios, se hacen también evidentes las consecuencias, desgarradoras en muchos casos, de las intervenciones desproporcionadas en los tejidos de la ciudad y del paisaje, de la destrucción de los cascos históricos en nombre de la modernidad y de la monotonía y el absurdo de las siempre iguales periferias urbanas²²⁹.

«No nos gustan nuestras ciudades: se han duplicado y, a veces, triplicado, en completo desorden. Se ha destruido, por lo general, su valor tradicional sin resolver ningún problema actual: circulación, higiene, viviendas, espacios verdes, organización de la industria, etc., parecen resultado de la casualidad más que de planes premeditados»²³⁰.

En la arquitectura moderna se va a ir abriendo camino la arquitectura no traumática, como rechazo a las duras intervenciones de aquellos urbanistas y arquitectos que amparados en la razón actuaban como cirujanos de hierro, inflexibles. Con el transcurso del tiempo se observa que tampoco este sistema

²²⁹ Cfr. BLANCO, M., *La arquitectura...*, *op. cit.*, p. 38.

²³⁰ «Balance de la última década», elaborado por Luis Moya para un artículo redactado en colaboración en 1960. AA.VV.: «Para una localización de la arquitectura española de posguerra», en *Arquitectura*, año III, núm. 26, Madrid, COAM, febrero de 1961, p. 25.

racional y sin contemplaciones ha solucionado los problemas, y en cambio ha exigido el sacrificio de muchos segmentos de memoria histórica, colectiva, a manos de unos pocos erigidos en autoridad; fenómeno que tiende desgraciadamente a reproducirse con una actualidad permanente.

«Y esto lo hemos visto en lo urbanístico: con propuestas enormemente simplificadoras de destrucción innecesaria de memoria. Y lo hemos visto, lo estamos viendo, con lo político: el odio contra la ciudad en tanto que ésta representa un obstáculo a la liquidación de la memoria, como en Dubrovnik o Sarajevo. Sarajevo simboliza el odio a la ciudad abierta y plural de aquellos que quieren retomar el hilo de la sociedad homogénea y cerrada. Es decir, el odio a la verdadera ciudad; ya Aristóteles afirmaba que la unidad no es objeto de la ciudad porque ésta es pluralismo»²³¹.

A pesar de todo, para la tranquilidad de quien nos esté leyendo, el funcionalismo se labró a pulso el reconocimiento de sus logros, entre otros no menos despreciables, el de la erradicación de la imitación servil de estilos del pasado. Si no por los promotores sí por los técnicos, que no van a renunciar a sus ventajas bajo ningún precio. Pero una cosa son los logros sociales como la erradicación del chabolismo y otra mandar construir un chalet, villa, hacienda, vivienda unifamiliar, recurriendo al estilo «periferia», «sanatorio» o «cuartel».

Así que quedaba abierta la veda para acometer la búsqueda de la vivificación de las formas, que habían sufrido un auténtico proceso de purificación y decantación, en el tamiz de los años de adscripción de la creatividad arquitectónica al racionalismo a ultranza.

«La falta de casas es el drama, o la tragedia, del mundo actual. Nos corresponde a los arquitectos resolver bien el drama, o hacer a los demás resignarse ante el Destino si vemos que no hay solución perfecta, desde todos los puntos de vista, algunas que se empleó hace muchos siglos para hacer puertas o ventanas, muros, forjados o cubiertas, y, por el contrario, tiene poco interés para el constructor de automóviles el estudio del coche de caballos, o para el ingeniero naval el del bergantín o la goleta.

(...) Más duraderos son, o deben ser, en España los edificios que las modas de arquitectura. Si queremos crear algo nuevo no podemos, porque no sería moralmente lícito, buscar nuestra originalidad en el último número de una revista extranjera, pero tampoco nos es permitido, si hemos de trabajar con honradez, copiar cómodamente lo hecho por nuestros antepasados de las buenas épocas. Dos clases de razones pueden tener fuerza para obligarnos a inventar: unas son las modas de arte y costumbres, y las otras son las necesi-

²³¹ RAMONEDA, Josep, «¿Qué es la ciudad?», *op. cit.*, p. 12.

dades reales y serias de ahora. Es preciso determinar cuáles son las y las otras, para no hacer más que una alusión, irónica, a las primeras, y para entregarse a fondo a resolver las segundas»²³².

Por tanto, tras el cansancio en la aplicación de la asepsia funcionalista, la nueva etapa que se inicia en la arquitectura quiere basarse en la unión indisoluble entre utilidad y belleza, porque «¿Dónde deja un árbol de ser hermoso para convertirse en útil?» –como dice Richard Neutra–, en la naturaleza no se produce tal separación. De ahí que junto a la resurrección de los regionalismos se hable del organicismo en la arquitectura.

Se irá imponiendo, por tanto, la llamada arquitectura orgánica como esfuerzo de respeto a las características del lugar donde se va a intervenir, y al lugar mismo, recogiendo como datos necesarios para ejecutar el proyecto los que se desprenden del contorno y del entorno, de manera que las actuaciones no sean apriorísticas y predeterminadas, sino integradoras y respetuosas.

Una arquitectura de la tolerancia y un urbanismo de respeto a los valores autóctonos. No más utilizar la técnica para destruir el medio y modelarlo a mi antojo, como en el caso de los racionalistas, sino usar la tecnología para adaptar las edificaciones al medio en el que se levantan.

El organicismo fue identificado como la expresión arquitectónica de la filosofía existencialista que adquiere su máximo desarrollo en la década de los cincuenta. El existencialismo surge cuando se ha constatado el fracaso del racionalismo como explicación última de la realidad, por aquellos que defendían que la realidad es mucho más rica y compleja, y está constituida también por los sentimientos y la conflictividad de las relaciones interpersonales.

«El Racionalismo quiso ser algo así como una “máquina para vivir”, pretendió la seriación y la industrialización de la construcción, o quiso operar en el ámbito de la industria y con orientación socialista mientras que el Organicismo tendió a seguir una orientación populista, e incluso anárquica, libertaria, existencialista –de ahí que su aparición y máximo auge se corresponde con los años de la corriente existencial desde los años treinta hasta el momento de su estallido como movimiento coherente a partir de 1950–. Si el Racionalismo pretendió la uniformidad, el Organicismo volvió a la personalización del edificio singular»²³³.

En este caso, las miradas de los arquitectos españoles se dirigieron al norte de Europa, hacia los países escandinavos (Finlandia y Noruega)

²³² MOYA BLANCO, Luis, *Tradicionalistas, funcionalistas y otros...*, op. cit., pp. 71 y ss.

²³³ GARRIGA MIRO, Ramón, «La arquitectura popular en relación con la arquitectura culta como alfa y omega», en *Arquitectura*, núm. 193, Madrid, COAM, enero de 1975, p. 203.

donde se hacía arquitectura topográfica. Se trataba de una suerte de ordenación integral total de la vivienda con la topografía, ya que en aquellos países se empezaba a construir una vivienda por el planeamiento topográfico, para pasar luego a los planos regionales, de éstos al planeamiento de la ciudad, de modo que se buscaba para cada casa el lugar que le era más favorable tanto para el que la iba a habitar como para la comunidad. En el sentido de una sucesión orgánica, de los círculos mayores se desarrolla la serie de los círculos menores.

Si hemos hecho referencia a las disfunciones del funcionalismo, también señalaremos los despropósitos del organicismo en su versión de moda escandinava, que llevó a meteduras de pata divertidas, como la de sembrar de viviendas unifamiliares con tejados de agudo perfil a dos aguas en latitudes en las que la nieve, el invierno que aparece, es noticia de primera plana.

No obstante, la experiencia aprendida de los dos intentos de adscripción al racionalismo, anterior y posterior a la guerra civil, convencidos de que no se supo salir airoso en la búsqueda de la expresión española del funcionalismo, hace poner en guardia a los arquitectos ante el riesgo inminente de fabricar esperpentos.

«Por último creo que la referencia que hace al neoempirismo nórdico se refiere al deseo de algunos –me incluyo entre ellos– de hacer una arquitectura honrada: en la expresividad de los materiales, en el cumplimiento del programa y estéticamente en la adaptación al paisaje geográfico y humano, no al planteamiento filosófico y formal que, tanto por ideologías como por circunstancias tecnológicas y humanas, nos encontramos tan extraordinariamente alejados de ellos»²³⁴.

A partir de la década de los cincuenta, la diversidad será la característica de la arquitectura española, que desenvolverá su andadura por la senda de la complejidad donde veremos a los arquitectos vivir y gozar trabajando dentro de los límites impuestos por el mercado inmobiliario. Lo cual, no hay que ponerlo en duda, es siempre una riqueza para la sociedad que se verá beneficiada por esta permanente evolución en libertad del arte de la edificación. Pero de igual modo hemos de terminar nuestro ensayo echando de menos que, fruto también de la imposición de lo crematístico, a partir de aquellas fechas los profesionales de la arquitectura hayan dejado mayoritariamente de plantearse la labor del arquitecto como reformador social, descolgando este problema ético de su horizonte de expectativas.

²³⁴ FISAC, Miguel (*et al.*), *Para una localización de la arquitectura española de posguerra*, *op. cit.*, p. 28.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., «Concurso de anteproyectos para la construcción de poblados en las zonas regables del Guadalquivir y el Guadalquivir», en *Arquitectura*, núm. 10, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, diciembre de 1934, pp. 267-298.
- «II Concurso de construcciones rurales organizado por la Dirección General de Ganadería», en *Arquitectura*, núm. 176, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre de 1933, pp. 334-355.
- «Para una localización de la arquitectura española de posguerra», en *Arquitectura*, año III, núm. 26, Madrid, COAM, febrero de 1961, pp. 20-32.
- *Arquitectura en Regiones Devastadas (catálogo de la exposición)*, Madrid, MOPU, 1987.
- *Guía de arquitectura: España 1920-2000*, Madrid, Tanais, 1998.
- *International dictionary of architects and architecture*, Detroit, St. James Press, 1993.
- AIZPURÚA-AZQUETA, «¿Cuándo habrá arquitectura?», en BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 256.
- ALLÁNEGUI, Alejandro, «Divagaciones sobre arquitectura rural», en *Reconstrucción*, núm. 35, Madrid, Dirección General de Regiones Devastadas, agosto-septiembre de 1941, pp. 93-100.
- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, María Esther, *Arquitectura y urbanismo rural durante el período de la autarquía en Castilla-La Mancha*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- ALOMAR, Gabriel, «Sobre las tendencias estilísticas de la Arquitectura española actual», en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, núm. 7, Madrid, junio de 1948, pp. 11-16.
- ÁLVAREZ JUNCO, J. (et al.), *Aquella guerra nuestra con los Estados Unidos: prensa y opinión en 1898*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 1998.

- ÁLVAREZ Y CAPRA, Lorenzo, «La arquitectura en la Exposición Universal de París», en *Resumen de Arquitectura*, núm. 4, 1900, pp. 63-66.
- ANASAGASTI, Teodoro, «El arte moderno y la Exposición Internacional de Arte Decorativo», en *Arquitectura*, núm. 61, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, mayo de 1924, pp. 163-165.
- *Arquitectura popular. Discurso de ingreso el día 24 de marzo de 1929. Contestación de D. Marcelino Santa María*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929.
- ANDRÉS-GALLEGO, José, «El fondo antropológico de la idea de España», en AA. VV., *Historia General de España y América, T. XIX-1. La época de Franco*, Madrid, Rialp, 1992, pp. 25-50.
- ANGOSTO, Ángel, «Fronton Recoletos a Madrid. Secundino de Zuazo Architecte», en *La Construction Moderne*, 51 anée, núm. 40, 5 juillet 1936, pp. 821-827.
- ANÓNIMO, «Piscines dans une île, a Madrid (1932). Architecte: Luis Gutierrez Soto», en *L'ARCHITECTE. Recueil mensuel de l'art architectural publié avec le concours de la Société des architectes diplômés par le gouvernement*, Paris, Éditions Albert Lévy, 1934, nouvelle série, onzième année, p. 8. láms. 3-4.
- ARNASON, H. H., *Arte Moderno*, Barcelona, Daimon, 1972.
- ARQUES SOLER, Francisco, *Miguel Fisac*, Madrid, Pronaos, 1996.
- ARRECHEA DE MIGUEL, Julio (pról. Simón Marchán), *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989.
- ARRESE, José Luis de, *El Movimiento Nacional como sistema político*, Madrid, Imprenta de la Delegación Nacional de Sindicatos, 1945.
- *El Estado totalitario en el pensamiento de José Antonio*, Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1945.
- BACARISSE, Mauricio, «Afirmaciones futuristas», *España*, Madrid, 1, VIII, 1920, en BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 265-266.
- BAESCHLÍN, Alfredo, *La arquitectura del caserío vasco*, San Sebastián, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarros, 1992 (3.ª).
- *La arquitectura del caserío vasco*, Bilbao, Biblioteca Vascongada Villar, D. L. 1968 (2.ª).
- BAHAMONDE, Ángel (coor.), *Historia de España siglo XX (1875-1939)*, Madrid, Cátedra, 2000.
- BALDELLOU, Miguel Ángel, «Desarraigo y encuentro. Las arquitecturas del exilio», en *Arquitectura*, núm. 303, III trimestre de 1995, pp. 16-19.
- BASURTO, Nieves, *Leonardo Rucabado*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria/ Xarait, 1986.
- BAUZÁ, Hugo Francisco, *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993.
- BELLIDO GANT, M.ª Luisa, *Córdoba y la Exposición Iberoamericana de 1929*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2002.
- BLANCO, Adolfo, «Tipos de viviendas de labradores», en *Arquitectura*, núm. 149, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, septiembre de 1931, pp. 313-315.

- BLANCO, M., «La arquitectura de Regiones Devastadas», en AA. VV., *Regionalismo*, Monografías de Arquitectura y Vivienda, núm. 3, Madrid, 1985 (2.^a), pp. 38-41.
- BONET CORREA, Antonio; MIRANDA, Fátima, y LORENZO, Soledad, *La polémica ingenieros-arquitectos en España siglo XIX*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos-Ediciones Turner, 1985.
- CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M.^a, «El pabellón español en la Exposición de París de 1900», en *Arquitectura y Construcción*, núm. 3, 1899, pp. 54-56.
- CABRERO, Francisco de Asís, «Comentario a las tendencias estilísticas», en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, núm. 8, Madrid, septiembre de 1948, pp. 8-12.
- CACHO VIU, Vicente, *Repensar el noventa y ocho*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- CÁMARA NIÑO, Antonio, «Construcción de la vivienda rural», en *Reconstrucción*, núm. 18, Madrid, Dirección General de Regiones Devastadas, 1941, pp. 19-40.
- CASTRO MORALES, Federico, «Análisis de razones e intenciones en la arquitectura desde el horizonte de expectativas», en *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Contemporánea, III*, Córdoba, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura/Cajasur, 1996, pp. 301-308.
- «Arquitectura regionalista canaria y neocanaria: Eladio Laredo», en *Actas VII Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.
 - «Arquitectura y regeneracionismo en España. La superación del eclecticismo», en AA. VV., *Estudios sobre Arquitectura Iberoamericana*, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1990, pp. 184-193.
 - «El futurismo, España e hispanoamérica. Aportaciones a su estudio», en *Goya*, núm. 210, Madrid, 1989, pp. 353-356.
 - «Historicismo y Regeneracionismo en España: la búsqueda de la "arquitectura nacional"», en *Cuadernos*, Santa Cruz de Tenerife, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1990.
 - «Regionalismo y vanguardia en la arquitectura canaria de los años treinta», en AA. VV., *Homenaje al Profesor Dr. Telesforo Bravo*, tomo II, Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones, 1990, pp. 147-162.
 - *La imagen de Canarias en la vanguardia regional. Historia de las ideas artísticas 1898-1930*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de La Laguna, 1992.
 - (Ed.), *Al-Andalus: una identidad compartida. Arte, ideología y enseñanza en el Protectorado español en Marruecos*, Madrid, Universidad Carlos III/BOE, 1999.
- CAVEDA Y NAVA, José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura*, Madrid, Santiago Saunaque, 1848, ed. Facsímil Zaragoza, COA Aragón, 1986.
- *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, dos tomos, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1867.
 - «Discurso en contestación al de Francisco Enríquez y Ferrer», en *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde el 19 de junio de 1859*, T. I, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1872.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de arquitectos: de la antigüedad a nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

- COHEN, Jean-Louis (dir.), *Les années 30: L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, París, Éditions du Patrimoine, 1997.
- COLÁS HONTÁN, Enrique, «Hacia la nueva estética. Las casas de hormigón colado», en *Arquitectura*, núm. 18, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1919, pp. 287-290.
- COLLINS, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001 (6.ª).
- COMELLAS, José Luis, *El último cambio de siglo*, Barcelona, Ariel, 2000.
- «Revolución y Restauración (1868-1931)», en AA. VV., *Historia General de España y América*, T. XVI-1, *Revolución y Restauración (1868-1931)*, Madrid, Rialp, 1982, pp. XIII-XXXV.
- COSSÍO, Manuel B., «Elogio del arte popular», en *Arquitectura*, núm. 33, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, enero de 1922, pp. 1-2.
- *El Greco*, Madrid, V. Suárez, 1908.
- *El Greco*. Col. «El Arte en España», Barcelona, Hijos de J. Thomas, s. d.
- COUSIN, Victor, *Cours de philosophie, professé à la Faculté des lettres pendant l'année 1818, par M. V. Cousin, sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien, publié avec son autorisation et d'après les meilleures rédactions de ce cours*, París, Adolphe Garnier-L. Hachette, 1836.
- *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno. Traducción literal...* Madrid, 1873.
- *Du Vrai, du beau et du bien, par Victor Cousin, deuxième édition augmenter d'un appendice sur l'art français*, París, Didier, 1853.
- *Elements of psychology, included in a critical examination of Loche's essay on the human understanding. With additional pieces. Translated from the French, with an introduction and notes, by the Rev. C. S. Henry*, New York, Gould and Newman, 1838 (2.ª).
- *Exposition of Eclecticism... Translated from the french, with critical notices, by George Ripley*, Edinburgh, Thomas Clark; London, Hamilton, Adams & Co.; Dublin, Curry & Co., 1839.
- *Universitas Imperialis. Facultas Litterarum in Academia Parisiensi. Dissertatio Philosophica de metodo sive de analysi, quam ad publicam disceptationem proponit, ad doctoris gradum promovendus, Victor Cousin, Scholae Normalis Alumnus, in Facultate Litterarum jam Licenciatus*, París, Fain-Universitas Imperialis, 1813.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la arquitectura occidental*, T. 12 «El siglo XX, las fases finales y España», Madrid, Dossat, 1989.
- D.G.A., «Instituto Nacional de Colonización», en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, núm. 2, Madrid, marzo de 1947, p. 20.
- «La Dirección General de Arquitectura», en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, núm. 2, Madrid, marzo de 1947, pp. 3-8.
- DARIAS PRÍNCIPE, Alberto, «Los lenguajes arquitectónicos: Vallabriga y el eclecticismo», en *Cuadernos*, núm. 3, Santa Cruz de Tenerife, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1990, pp. 25-48.
- *Arquitectura en Canarias (1777-1931)*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1991.

- *Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales (1847-1931)*, Santa Cruz de Tenerife, Confederación de Cajas de Ahorro. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 1985.
- DETHIER, Jean, et GUIHEUX, Alain (dir), *Visiones Urbanas. Europa (1870-1993). La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*, Madrid, Electa, 1994.
- DOMÈNECH, Lluís, *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, Barcelona, Tusquets, 1978.
- EPRON, Jean-Pierre, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Institut Français d'Architecture-Norma Editions, 1997.
- FÉLETZ, Charles-Marie Dorimond, Abbé de, *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française, pour la réception de M. Cousin, le 5 mai 1831*, Paris, Firmin-Didot frères, 1831.
- FERNÁNDEZ DE LA MORA, Gonzalo, «Estructura conceptual del nuevo Estado», en AA. VV., *Historia General de España y América*, T. XIX-1, *La época de Franco*, Madrid, Rialp, 1992, pp. 445-486.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, L.; ISASI, J. F., y LOPERA, A., *La quimera moderna. Los Poblados Dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*, Madrid, Hermann Blume-Ministerio de Cultura-Sociedad General de la Vivienda, 1989.
- FISAC, Miguel, «Tendencias estéticas actuales», en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, núm. 8, Madrid, septiembre de 1948, pp. 21-25.
- FLORIDO TRUJILLO, Gema, *El cortijo andaluz*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes-Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1993.
- *Hábitat rural y gran explotación en la depresión del Guadalquivir*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1996.
- FREIXA, Mireia, *El Modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986.
- GANIVET, Ángel, *Idearium español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976 (9.ª).
- GARCÍA LUNA, Tomás, *Lecciones de filosofía ecléctica*, Madrid, Imprenta de I. Boix, 1843, tres tomos.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando, «Desde Viena. La nueva arquitectura», en *Arquitectura*, núm. 54, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1923, pp. 335-337.
- *Arquitecturas regionales españolas*, Madrid, Comunidad de Madrid Consejería de Cultura, Deportes y Turismo, Dirección General de Cultura, 1984.
- *La casa popular en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- GARRIGA MIRO, Ramón, «La arquitectura popular en relación con la arquitectura culta como alfa y omega», en *Arquitectura*, núm. 193, Madrid, COAM, enero de 1975, pp. 197-204.
- GINER DE LOS RÍOS, Bernardo, *Cincuenta años de arquitectura española (1900-1950)*, México, Editorial Patria, Colección Cultura para todos, 10, 1952.
- GIRALT CASADESÚS, R., «El arte barroco y su rehabilitación», en *Arquitectura*, núm. 22, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920, pp. 42-46.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, «Proclama futurista a los españoles», en *Prometeo*, núm. 20, Madrid, 1910.
- HERNÁNDEZ RUBIO, Francisco, «La vivienda en Andalucía Occidental y Extremadura», en *Reconstrucción*, núm. 35, Madrid, Dirección General de Regiones Devastadas, febrero de 1943, pp. 50-56.

- HERNANDO, Javier, *Arquitectura en España (1770-1900)*, Madrid, Cátedra, 1989.
- ISAC, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, Revisitas, Congresos 1846-1919*, Granada, Diputación Provincial, 1987.
- J, P., «Bibliographie. Architecture Contemporaine en Espagne», en *L'Architecture d'aujourd'hui*, París, núm. 8, 1934, p. 86.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, «Leonardo Rucabado», en *Arquitectura*, núm. 8, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre de 1918, pp. 217-224.
- LAMPUGNANI, V. M. (ed.), *Enciclopedia GG de la arquitectura del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989.
- LAVIADA, Samuel; MOYA, Luis, y VIZCONDE DE UZQUETA, «Sueño arquitectónico para una exaltación nacional», *Vértice*, septiembre de 1940, en UREÑA, Gabriel, *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Período de la Autarquía (1936-1945)*, apéndices, Madrid, Istmo, 1979, p. 292.
- LÓPEZ RODÓ, Laureano, *Memorias*, dos tomos, Barcelona, Plaza & Janés/Cambio 16, 1990.
- LLERA ESTÉBAN, Luis de, «Las filosofías de salvación», en AA. VV., *Historia General de España y América*, T. XVI-1. *Revolución y Restauración (1868-1931)*, Madrid, Rialp, 1982, pp. 3-59.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, La Balsa de la Medusa-Visor, 1995.
- MAINER, José Carlos, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981.
- MALLET STEVENS, Robert, «Las razones de la arquitectura», en *Arquitectura*, núm. 92, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre, 1926, pp. 470-484.
- MATHIAE, A., *Manuale di Filosofia, traduzione di tedesco con un saggio della nuovo filosofia francese del signor Cousin*, Lugano, 1829.
- MINISTERIO DE LA VIVIENDA, *La casa del español*, Madrid, I.N.V., 1964.
- MORAL PRUDOM, Montserrat, *Les mouvements d'avant-garde entre Barcelone et Madrid. Esthétique et idéologie (1929-1936)*, París, Université de Paris-Sorbonne (París, IV), 1992.
- MORALES Y MARTÍN, José Luis, «Diccionario de la arquitectura española», en *Historia de la arquitectura española*, T. 6, Zaragoza, Exclusiva de Ediciones, 1987.
- MORENO VILLA, José., «Sobre arquitectura extremeña», en *Arquitectura*, núm. 151, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, noviembre de 1931, pp. 361-365.
- «Sobre arquitectura popular», en *Arquitectura*, núm. 146, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1931, pp. 187-193.
- MOYA BLANCO, Luis, «Tradicionalistas, funcionalistas y otros» (1.ª y 2.ª parte), *Revista Nacional de Arquitectura*, núms. 102-103, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, junio/julio de 1950.
- *La arquitectura cortés y otros escritos*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1993.
- MUGURUZA ONTAÑO, Pedro, «Ideas Generales sobre Ordenación y Reconstrucción Nacional». De su intervención en la Asamblea Nacional de Arquitectos, recogido en: *Textos de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1939*. Servicios

- Técnicos de F.E.T. y de las J.O.N.S., Sección de Arquitectura, Madrid, 1939, año de la Victoria, p. 11.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1973.
- «Regionalismo y arquitectura en España», en *Regionalismo*, Monografías A&V, núm. 3, Madrid, 1985.
- «El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX», en *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 114, Madrid, abril-junio de 1971, pp. 111-125.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, y QUESADA MARTÍN, M.^a Jesús, *El siglo XIX bajo el signo del romanticismo*, Madrid, Sílex, 1992.
- ORTEGA Y GASSET, José, «El Monasterio», en *Arquitectura*, núm. 50, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1923, pp. 161-167.
- «La voluntad del barroco», en *Arquitectura*, núm. 22, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920, pp. 33-35.
- ORTIZ DE LA TORRE, Elías, «El estilo montañés», en *Arquitectura*, núm. 92, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre de 1926, pp. 451-461.
- PAYNE, Stanley G., «Ensayo. El "centinela de Occidente"», en *Historia de la Democracia. III*, Madrid, El Mundo, 1995, pp. 70-73.
- PAN-MONTOJO, Juan (coor.), *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1998.
- PERDIGÓN, J. M., «La Exposición Nacional. Sección Arquitectura». *El Adalid*, La Orotava, 5 de agosto de 1917, en CASTRO MORALES, Federico, *La imagen de Canarias en la vanguardia regional. Historia de las ideas artísticas (1898-1930)*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de La Laguna, 1992, p. 108.
- PEREDA, Emilio; LAGE, Roberto, y BLANCO, Adolfo, «Construcciones rurales», en *Arquitectura*, núm. 168, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, abril de 1931, pp. 106-127.
- PÉREZ MÍNGUEZ, Luis, «Madrid, Capital Imperial», Conferencia en la Primera Asamblea Nacional de Arquitectos, en TERÁN, Fernando de, *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980)*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 122-123.
- PEVSNER, N.; FLEMING, J., y HONOUR, H., *Diccionario de Arquitectura*, Madrid, Alianza, 1980.
- QUADRADO, José María, «Del vandalismo en arquitectura», en *Arquitectura*, núm. 20, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre de 1919, pp. 336-344.
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Señor D. Juan de Dios de la Rada y Delgado el día 14 de mayo de 1882*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1882.
- REDACCIÓN, «El Arquitecto Secundino Zuazo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre de 1948, pp. 11-18.
- «Entrevista a José Luis de Arrese. Información y disposiciones de interés», en *Hogar y Arquitectura*, núm. 8, Madrid, I.N.V., enero-febrero de 1957, p. 43.
- RODRÍGUEZ CASADO, Vicente, «La rebeldía intelectual del 98», en *Tercer Programa*, núm. 7, Madrid, R.N.E., octubre-diciembre de 1967, pp. 79-95.
- RUCABADO, L., y GONZÁLEZ, A., «VI Congreso Nacional de Arquitectos San Sebastián, 13 al 20 de septiembre de 1914, Tema V, Orientaciones para el resur-

- gimiento de una Arquitectura Nacional», en *La Construcción Moderna. Revista quincenal ilustrada*, Año XIV, Madrid, núms. 8, 9, 10 y 11, mayo-junio de 1916.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, «El contenido ideológico del “labor omnia vincit”», en *Cuadernos de Filología Clásica III*, Madrid, Universidad Complutense, 1972, pp. 9-33.
- RUIZ GARCÍA, Alfonso, *Arquitectura, vivienda y reconstrucción en la Almería de posguerra (1939-1959)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Almería, Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 1993.
- SAINZ DE LOS TERREROS, Luis, «El estilo moderno de arquitectura en España», en *La Construcción Moderna*, Año IV, núm. 3, Madrid, 15 de febrero de 1906, pp. 45-46.
- S. C., «Muere a los ochenta y tres años Alejandro de la Sota, padre de la nueva arquitectura española», en *ABC*, Madrid, viernes 16 de febrero de 1996, p. 56.
- SAMBRICIO, Carlos, «“...¡Que coman República!” Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Posguerra», en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 121, Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1977, pp. 21-42.
- «La normalización de la arquitectura vernácula», en *Revista de Occidente*, núm. 235, Madrid, diciembre de 2000, pp. 21-44.
- SÁNCHEZ MANTERO, Rafael (ed.), *En torno al 98. España en el tránsito del siglo XIX al XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 2000.
- SANZ ESQUIDE, José Ángel, *Real Club Náutico de San Sebastián (1928-1929)*, Almería, Colegio de Arquitectos de Almería, 1995.
- SECO SERRANO, Carlos, *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración*, Madrid, Rialp, 1992 (3.ª).
- SHARP, Dennis (dir.), *Diccionario de arquitectos y arquitectura*, Barcelona, Ceac, 1993.
- SHUBERT, Otto, *Historia del Barroco en España*, Madrid, Saturnino Calleja, 1924.
- SOLÀ MORALES, Ignaci, «La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953)», en *Arquitectura*, núm. 199, Madrid, COAM, marzo-abril 1976, pp. 19-31.
- T., «Arquitectura española contemporánea. El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz», en *Arquitectura*, núm. 22, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920, pp. 57-61.
- TERÁN, Fernando de, *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980)*, Madrid, Alianza, 1982.
- TORRES BALBAS, Leopoldo, «La arquitectura española en Marruecos», en *Arquitectura*, núm. 49, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, mayo de 1923, pp. 139-142.
- «Arquitectura española contemporánea. Glosa a un álbum de dibujos», en *Arquitectura*, núm. 40, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, agosto de 1922, pp. 338-348.
- «Arquitectura Española Contemporánea. Concurso de proyectos de la Sociedad Central», en *Arquitectura*, núm. 12, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, abril de 1919, pp. 103-105.
- «El arte barroco en Sevilla», en *Arquitectura*, núm. 22, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920, pp. 52-56.

- «Ensayos. El tradicionalismo en la arquitectura española», en *Arquitectura*, núm. 6, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1918, pp. 176-178.
- «Ensayos. Las nuevas formas de la arquitectura», en *Arquitectura*, núm. 14, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1919, pp. 145-148.
- «La arquitectura barroca en Galicia», en *Arquitectura*, núm. 22, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920, pp. 47-51.
- «Lo que representa El Escorial en nuestra historia arquitectónica», en *Arquitectura*, núm. 50, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1923, pp. 215-219.
- TRAPIELLO, Andrés, *Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*, Barcelona, Planeta, 1997.
- TUSELL, Javier, *Historia de España en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 2000.
- UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza, 1986.
- UREÑA, Gabriel, *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Período de la Autarquía (1936-1945)*, Madrid, Istmo, 1979.
- URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.
- VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo, «El barroquismo en Arquitectura», en *Arquitectura*, núm. 22, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920, pp. 36-41.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*, Barcelona, Península, 1983.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto, *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, Excelentísima Diputación Provincial, 1979.
- «El Regionalismo andaluz», en AA. VV., *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *La Eneida*, México, Espasa Calpe, 1951 (12.^a).
- ZUAZO UGALDE, Secundino (introducción y estudio Carlos Sambricio), *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas de Secundino Zuazo (1919-1940)*, Madrid, Comunidad de Madrid-Nerea, 2003.
- *Memoria del proyecto de nueva planta para sucursal del Banco de España, Avenida Gran Capitán, 11, por D. Leopoldo Cano Frades. Arquitecto: Secundino Zuazo Ugalde*, Archivo Municipal de Córdoba, Caja 398, Obras Particulares, 1935.
- *Los orígenes arquitectónicos del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Discurso leído por el Sr. D. Secundino Zuazo Ugalde en el acto de su recepción pública y contestación del Excmo. Sr. D. César Cort y Botí. El día 8 de noviembre de 1948*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1948.

APÉNDICE DOCUMENTAL

RELACIÓN DE LOS 24 TEXTOS SELECCIONADOS, CON 24 COMENTARIOS INTRODUCTORIOS

Eclecticismo

1/1843. GARCÍA LUNA, Tomás, *Lecciones de Filosofía Ecléctica*, Madrid, Imprenta de I. Boix, 1843 (tres tomos) introducción donde explica el nacimiento y difusión del interés por la filosofía ecléctica en España (4 pp.).

Búsqueda de la modernidad

2/1906. S. DE LOS TERREROS, Luis, «El estilo moderno de arquitectura en España», en *La Construcción Moderna*, año IV, núm. 3, Madrid, 15 de febrero de 1906, pp. 45-46 (2 pp.).

— Contra los historicismos de imitación, y llamada a la originalidad.

3/1918. TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Ensayos. El tradicionalismo en la arquitectura española», en *Arquitectura*, núm. 6, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1918, pp. 176-178 (3 pp.).

— Exposición sobre la dualidad tradición-modernidad en la arquitectura.

4/1919. TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Ensayos. Las nuevas formas de la arquitectura», en *Arquitectura*, núm. 14, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1919, pp. 145-148 (4 pp.).

5/1919. COLÁS HONTÁN, Enrique, «Hacia la nueva estética. Las casas de hormigón colado», en *Arquitectura*, núm. 18, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1919, pp. 287-290 (4 pp.).

6/1923. GARCÍA MERCADAL, Fernando, «Desde Viena. La nueva arquitectura», en *Arquitectura*, núm. 54, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1923, pp. 335-337 (3 pp.).

- 7/1924. ANASAGASTI, Teodoro, «El arte moderno y la Exposición Internacional de Arte Decorativo», en *Arquitectura*, núm. 61, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, mayo de 1924, pp. 163-165 (7 pp.).

Regionalismo

- 8/1915. RUCABADO, Leonardo, y GONZÁLEZ ÁLVAREZ-OSSORIO, Aníbal, *Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional*, Ponencia presentada al VI Congreso Nacional de Arquitectos, San Sebastián, 1915 (1 p.).
— Sólo se recoge el decálogo final de la ponencia.
- 9/1918. LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, «Leonardo Rucabado», en *Arquitectura*, núm. 8, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre de 1918, pp. 217-224 (10 pp.).
— Glosa la trayectoria profesional del maestro de Castro Urdiales, con motivo de su fallecimiento.
- 10/1926. ORTIZ DE LA TORRE, Elías, «El estilo montañés», en *Arquitectura*, núm. 92, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre de 1926, pp. 451-461 (11 pp.).
— Crítica al regionalismo.

Recuperación del barroco (Escorial)

- 11/1920. ORTEGA Y GASSET, José, «La voluntad del barroco», en *Arquitectura*, núm. 22, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920, pp. 33-35 (3 pp.).
- 12/1923. «El Monasterio», en *Arquitectura*, núm. 50, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1923, pp. 161-167 (11 pp.).
- 13/1923. TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Lo que representa El Escorial en nuestra historia», en *Arquitectura*, núm. 50, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1923, pp. 215-219 (6 pp.).
- 14/1948. ZUAZO UGALDE, Secundino, *Los orígenes arquitectónicos del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Discurso leído por el Sr. D. Secundino de Zuazo Ugalde en el acto de su recepción pública y contestación del Excmo. Sr. D. César Cort y Botí. El día 8 de noviembre de 1948, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1948, pp. 5-35 (29 pp.).

Interés por la arquitectura popular

- 15/1922. COSSÍO, Manuel Bartolomé, «Elogio del arte popular», en *Arquitectura*, núm. 33, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, enero de 1922, pp. 1-2 (2 pp.).
- 16/1922. TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Arquitectura española contemporánea. Glosa a un álbum de dibujos», en *Arquitectura*, núm. 40, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, agosto de 1922, pp. 338-348 (11 pp.).
— Reivindicación de la arquitectura popular como fuente para la configuración de la nueva arquitectura.
- 17/1931. MORENO VILLA, F., «Sobre arquitectura popular», en *Arquitectura*, núm. 146, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1931, pp. 186-193 (8 pp.).

Ruralización y racionalización de posguerra

- 18/1943. ALLÁNEGUI, Alejandro, «Divagaciones sobre arquitectura rural», en *Reconstrucción*, núm. 35, Madrid, Dirección General de Regiones Devastadas, agosto-septiembre de 1941, pp. 93-100 (8 pp.).
- 19/1943. HERNÁNDEZ RUBIO, Francisco, «La vivienda en Andalucía Occidental y Extremadura», en *Reconstrucción*, núm. 35, Madrid, Dirección General de Regiones Devastadas, febrero de 1943, pp. 50-56 (7 pp.).
- 20/1947. D.G.A., «Instituto Nacional de Colonización», en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, núm. 2, Madrid, marzo de 1947, p. 20 (1 p.).

Vanguardia y continuidad

- 21/1947. D.G.A., «La Dirección General de Arquitectura», en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, núm. 2, Madrid, marzo de 1947, pp. 3-8 (6 pp.)
— Acta de defunción de los intentos centralistas de creación de una arquitectura nacional.
- 22/1948. ALOMAR, Gabriel, «Sobre las tendencias estilísticas de la Arquitectura española actual», en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, núm. 7, Madrid, junio de 1948, pp. 11-16 (6 pp.)
— Defensa de la arquitectura funcional y del racionalismo.
- 23/1948. CABRERO, Francisco de Asís, «Comentario a las tendencias estilísticas», en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, núm. 8, Madrid, septiembre de 1948, pp. 8-12 (5 pp.)
— Contestación al artículo de Alomar; superación del racionalismo desde el funcionalismo organicista.
- 24/1948. FISAC, Miguel, «Tendencias estéticas actuales», en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, núm. 8, Madrid, septiembre de 1948, pp. 21-25 (5 pp.)
— Defensa de un funcionalismo netamente español.

GARCÍA LUNA, TOMÁS

Lecciones de Filosofía Ecléctica

Madrid, Imprenta de I. Boix, 1843 (tres tomos)

Hemos querido recoger en esta selección documental la advertencia preliminar que redacta el propio García Luna a las lecciones contenidas en su libro sobre filosofía ecléctica. Libro que introduce la doctrina ecléctica en España, directamente importada de la fuente originaria en las clases de Victor Cousin en la Sorbona de París, encontrándonos —aunque sea con un fragmento de carácter meramente testimonial— ante el principal protagonista de la importación del eclecticismo filosófico a España, además de ser su principal divulgador.

Tomás García Luna (m. 1880), a pesar del interés evidente que tiene su figura para el desarrollo de la arquitectura contemporánea en nuestro país, no pasa de ser reconocido como filósofo de segunda, al no reconocérsele más mérito que su labor como difusor de la doctrina ecléctica de Victor Cousin.

En la introducción a sus *Lecciones...* evoca los humildes comienzos de su magisterio ecléctico en su casa de Cádiz, donde imparte sesiones informales a unos cuantos amigos con inquietudes culturales. Como él mismo relata, la insistencia de sus amistades le llevó a trasladar las clases a los locales de la Sociedad Económica de Amigos del País de la hermosa ciudad trimilenaria, para posteriormente trasladarse al Ateneo de Madrid, donde el eco de su influencia adquiere dimensiones multitudinarias.

Aunque con tan escueta información no podamos hacernos una idea del contenido exacto de sus clases, la profundización en la influencia de

este filósofo en la configuración del pensamiento español del XIX desde su cátedra de filosofía en el Ateneo de Madrid y en el conocimiento de la intelectualidad andaluza a través de su participación en diversas iniciativas literarias, científicas y filosóficas en el ámbito cultural del sur de España, esperamos poder darla a conocer en un próximo trabajo que rebase la mera condición testimonial de esta ocasión.

LECCIONES

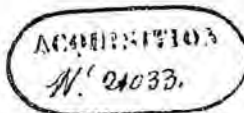
DE

FILOSOFÍA ECLÉCTICA.

PRONUNCIADAS EN EL ATENEO DE ESTA CORTE

POR

D. TOMAS GARCIA LUNA,



Madrid;

IMPRENTA DE D. E. BOIX, EDITOR.

Calle de Carretas, número 8.

—
1843.

ADVERTENCIA.

Escribí las Lecciones que ven ahora la luz pública con el solo fin de contribuir á la enseñanza de unos cuantos jóvenes de Cádiz aficionados á este linaje de conocimientos.

Los consejos y las instancias del señor doctoral D. Juan José Arboli, me decidieron á emprender una tarea, cuyas dificultades no me eran en manera alguna desconocidas. Aunque habia cultivado con singular predileccion la ciencia que tiene á las facultades humanas por objeto, jamás me pasó por el pensamiento comunicar á otros el fruto de mis reflexiones, hasta que la amistad vino á imponerme este deber. Tal vez habria desmayado á poco de comenzar,

á no haber tenido por alicientes la aplicación constante y el aprovechamiento que notaba en mis discípulos.

Hasta marzo del año anterior mis lecciones no habian traspasado los límites de la modesta casa donde acostumbraba explicarlas una vez á la semana.

En esta época mi amigo el señor don Domingo Lizaur, deseoso de que mi enseñanza no quedára reducida al estrecho círculo en que habia comenzado, me suplicó recitase de nuevo las lecciones en la Sociedad Económica de Amigos del País, á que los dos pertenecemos.

Condescendí con su petición, y desde entonces hasta el mes de junio hice mis explicaciones ante el público de Cádiz.

Por fin, hallándome en esta córte recibí corteses y lisonjeras invitaciones del Ateneo Científico y Literario para que me encargase de una cátedra de filosofía durante el tiempo que permaneciera en Madrid.

Al dar publicidad á mis borrones, me parece satisfago una deuda de agradecimiento recordando los nombres de las personas que con sus consejos y la favorable idea que de mí les hizo formar el afecto que me profesan, contribuyeron eficazmente á que los escribiese.

Los señores Arboli y Lizaur pueden ver en la mencion que de ellos hago en este lugar un claro testimonio de lo que aprecio

las pruebas inequívocas de estimación y de cariño que de ambos he recibido.

Los jóvenes estudiosos y aprovechados, que con su ejemplar constancia me infundieron aliento para llevar á cabo mi empresa, advertirán asimismo leyendo estas líneas, cuán grato es para mi corazón el recuerdo de nuestras primitivas conferencias, y cuánto me complace la idea de haberles siquiera señalado la senda que conduce á la ciencia, cuyo conocimiento deseaban adquirir.

SAINZ DE LOS TERREROS, LUIS

«El estilo moderno de arquitectura en España»,
en *La Construcción Moderna*, año IV núm. 3,
Madrid, 15 de febrero de 1906, pp. 45-46

Luis Sainz de los Terreros (1876-1936) es vivo ejemplo de la toma de conciencia de los arquitectos españoles en cuanto a la importancia de su papel en el resurgimiento de la nación tras la crisis del 98.

Titulado en 1900, funda tres años más tarde la revista *La Construcción Moderna*, junto con su colega Eduardo Gallego Ramos. Deudora de las modas culturales francesas, en este caso importación de su homónima *La Construction Moderne*, de la misma manera que lo fue en 1918 la revista *Arquitectura* de su homónima francesa *L'Architecture* (Journal hebdomadaire de la Société Centrale des architectes français), y como bien puede apreciarse, el nombre de la misma Sociedad Central de Arquitectos se trae allende Pirineos, siendo el venerable antepasado de las actuales asociaciones colegiales de profesionales de la arquitectura.

Afrancesamientos aparte, la suya fue una prestigiosa y elegante revista de arquitectura, desde la que se buscó aquella ansiada vía hacia la modernidad tras la constatada muerte de los estilos. El artículo que traemos a colación es un claro ejemplo de defensa de la línea de los impulsores de la arquitectura moderna desligándose de los historicismos de imitación, para acto seguido, desde el compromiso y la responsabilidad del arquitecto de cara a la sociedad, hacer una urgente llamada a la originalidad.

El estilo moderno de arquitectura en España.

ASUNTO difícil es, por no encontrar edificios en que fundamentarlo, el decir en qué consiste, cuáles son sus signos característicos, cuáles sus diferencias con los antiguos, pues no hay una tendencia definida en nuestro arte que pudiera calificarse de verdadero estilo moderno.

La Arquitectura, para responder á su objeto, debe satisfacer por su disposición y por sus formas las necesidades de nuestra época, deben relacionarse en ella sus líneas, y trazado en general con la clase de materiales que se empleen; debe unificarse perfectamente con los gustos é ideas de la generación presente; debe obedecer á reglas y leyes que la hagan tipo clásico para las generaciones venideras y la distinguan de las pasadas.

Lejos de esto, la Arquitectura moderna no tiene esos rasgos distintivos que la diferencien de la de otras edades, sino antes bien es copia de las antiguas, ó es un conjunto de formas sin sentido, de adornos sin razón, que dan por resultado el mal llamado ESTILO MODERNISTA, sin valor artístico ninguno, y que rompiendo con todas las leyes de la simetría y estabilidad y burlándose de la estética, parece tener como único objeto el contrariar precisamente aquellas reglas.

Analicemos en general las construcciones modernas y salvo algunas honrosas excepciones, dignas de loa y aplauso, en que sus autores han sabido *modernizar* antiguas formas, encontraremos que si es una iglesia la que se proyecta, nos parece imprescindible el

empleo del ojival para caracterizarla, ó cuando más nos extendemos al mudéjar ó copiamos el románico, si es que no se cae en el estilo greco romano. Si es edificio público, se anula el gótico y hay que inspirarse en el renacimiento ó en el neo-clásico poniéndole adornos de flores, tallos ú hojas, que generalmente se despegan del conjunto. Si son hoteles de lujo, nos atenemos al que han dado en llamar estilo francés, fundado en general en la influencia Luis XV, y que tanto agrada hoy sobre todo á nuestros aristócratas.

No hablemos ya de las casas de alquiler, estaciones, fábricas, etc., pues en tales edificaciones se prescinde de todos los estilos y se pone solamente gran empeño en construir inspirándose en la pura utilidad, empleando materiales y formas que respondan al fin que se persigue, que es la *economía*.

Es triste decirlo, pero no por triste es menos cierto; el arte arquitectónico se encuentra en el día sin carácter determinado; aspira á la novedad y divaga en el terreno de los hechos materialmente considerados, no consintiendo más que la imitación de estilos de que antes hablábamos; trabajo sin gloria, sin objeto, sin resultado. Porque ¿qué gloria adquiere el que imita lo que en otra edad se hizo? Su mérito no podrá pasar más allá de la exactitud de la copia; á lo más será el mérito de un restaurador.

¿Qué objeto puede haber en la reproducción de lo que los hombres de otros tiempos hicieron? Reproducir el sentimiento, el modo de pensar de tales hombres, es punto menos que imposible. Por último, ¿qué resultados puede dar una servil imitación? Desgraciada es la contestación para el arte. Así nunca se producirá la originalidad, nunca habrá estilo, circunstancia indispensable en la obra arquitectónica.

Ahora bien, ¿es posible alcanzar originalidad en arquitectura? La sociedad tiene hoy más que nunca, necesidades á que atender, porque está en un período de regeneración, mientras que la industria, la ciencia industrial quiero decir, ofrece un sinnúmero de invenciones aplicables al arte, y á las cuales tiene éste á su vez aplicación.

Si la Arquitectura ha de sacar de la construcción motivos para la decoración la variedad de materiales que en el día tiene á mano y utiliza, y las necesidades de todo género á que ha de atender, son manantiales abundantes de ideas para obtener la originalidad, no la que suele confundirse con la extravagancia ó la novedad de la veleidosa moda, sino la originalidad artística que sólo puede alcanzarse con el genio y con criterio, sobre todo cuando el primero está dirigido por el segundo.

LUIS S. DE LOS TERREROS.



TORRES BALBÁS, LEOPOLDO

«Ensayos. El tradicionalismo en la arquitectura española», en *Arquitectura*, núm. 6
Madrid, Sociedad Central de Arquitectos,
octubre de 1918, pp. 176-178

Leopoldo Torres Balbás (Madrid, 23 de mayo de 1888-21 de noviembre de 1960) ha sido uno de los principales dinamizadores del debate en favor de la modernidad en la arquitectura. Especialmente notable fue su labor desde las páginas de la revista *Arquitectura*, órgano de expresión de la madrileña Sociedad Central de Arquitectos.

Como méritos personales hemos de destacar su labor de catedrático de Historia de la Arquitectura y de las artes plásticas en la Escuela de Madrid. En 1923 es nombrado Arquitecto Conservador del conjunto monumental de la Alhambra de Granada. En 1929 comienza a trabajar como técnico conservador de la arquitectura histórica nacional, cargo que le llevó a recorrer las regiones del sur y del levante español, interviniendo en la restauración de varios monumentos.

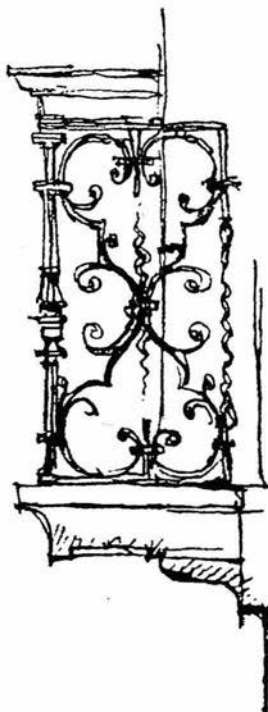
Merece también especial mención su trabajo histórico-crítico en la Escuela de Estudios Árabes de Madrid que dirigía Miguel Asín Palacios, así como en la revista *Ars Islámica* editada en los Estados Unidos, para la que reseñaba la bibliografía relacionada con el arte musulmán. Esta labor como especialista en temas hispano-musulmanes le fue reconocida con el Doctorado Honoris Causa por las Universidades de Argel y Rabat. Fue

asimismo director del Instituto de Valencia de Don Juan y miembro de la Real Academia de la Historia.

De su labor como teórico de la arquitectura española sobresale de manera especial su esfuerzo en la orientación del criterio arquitectónico. Frente a lo que se estaba convirtiendo en vía muerta para la arquitectura por el empeño en resucitar un tradicionalismo que se estaba revelando hueco y sin contenido –y lo peor, que estaba abanderando la identidad nacional–, propuso un casticismo, que si bien cultivaría los estilos nacionales, no sería desde el punto de vista de una imitación servil, sino como plataforma que sirviera de base a obras que contuvieran el espíritu moderno de nuestro siglo.

Donde Vicente Lampérez defendía la adaptación formal de los estilos históricos nacionales –porque en ellos pervivía un sustrato hispano permanente–, en función de las necesidades proyectuales, Torres Balbás propugna la investigación de los mismos, y de su evolución a través de la historia. Y frente a una tendencia adopcionista sin más, él invitaba a sus colegas a analizar cual había sido el modo de reaccionar de los arquitectos españoles del pasado ante los problemas y necesidades constructivas con los que han ido enfrentándose a lo largo de los siglos.

EL TRADICIONALISMO EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA



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 ese estudio podríamos deducir un cierto número de cualidades comunes á todas sus épocas, que constituirían la esencia más interna de lo que el pueblo español aportó de características esenciales y permanentes, á un trabajo tan colectivo como ha sido el de la arquitectura. Y el conjunto de *maneras* de reaccionar nuestra raza respecto á 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.

Una de esas características más aparentes de nuestra arquitectura ha sido su tradicionalismo, entendiendo por tal, el apego á las viejas formas y procedimientos empleados anteriormente, la repugnancia á abandonar las ya asimiladas al acervo nacional, su permanencia á través de épocas y estilos muy diversos.

El suelo español, hasta la edad moderna, fué uno de los extremos del mundo civilizado. A él han ido llegando los movimientos artísticos, no como á tierra de paso encargada de asimilárselos y difundirlos, sino como á 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 á 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 á todo lo que es cambio, mudanza, rápido fluir de la vida que cada hora trae nuevas inquietudes é ideas nuevas.

La historia de la arquitectura española lleva en sí ese dualismo. Hay á través

de toda ella una minoría de reyes, príncipes, magnates, intelectuales y artistas, que recogen y propagan en nuestro suelo los movimientos exteriores. Son, desde la alta edad media, los monjes andaluces emigrados de Córdoba, foco intenso de cultura, los que llevan á las regiones cristianas, en el siglo x, un arte tan refinado como el mozárabe. Anteriormente, bajo el patronato de Ramiro II, habíanse construido en Asturias los edificios de Lillo, Naranco y Lena, en los que están apuntadas formas posteriores y que se nos aparecen hoy día envueltos en un atrayente misterio, sin precedentes ni consecuencias directas, como un islote de nuestra arquitectura. Más tarde los monjes de Cluny y el Cister, guardadores de la máxima cultura de su tiempo, traídos y amparados por nuestros reyes y magnates, propagan en España la arquitectura románica y construyen las primeras bóvedas de crucería. Por no hacer este examen demasiado extenso, sin detenernos en otros movimientos, citaremos 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 á quienes la salida de nuestra patria había abierto nuevos horizontes.

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, arraigáronse en ellas de tal manera que luego fueron comarcas cerradas á movimientos posteriores. Así el arte *ramirens*e y el mozárabe tuvieron vida breve, sin ulteriores consecuencias, por no haber llegado á difundirse en los cauces populares. No fué otra la suerte del llamado *asturiano*, formado bajo regio patronato. 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 á grandes monumentos que á 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, etc.—En otras, la arquitectura del ladrillo, tan popular, no permitió la intrusión del arte gótico, y cuando algún monumento se hizo de este estilo, vivió aislado y fué 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 construídas en la segunda mitad del siglo xvi, la supervivencia de yeserías y armaduras mudéjares en Castilla hasta bien entrado el xvii, el empleo de las bóvedas de crucería en iglesias de las Provincias Vascongadas y Santander hasta principios del xix, el revoco segoviano usado desde hace más de quinientos años.

Este tradicionalismo, este apego á las formas usadas, esta resistencia á la asimilación de las nuevas, ¿será un factor vital y, por tanto, aprovechable para nosotros los arquitectos españoles del presente, ó será, por el contrario, una tendencia mala de nuestro espíritu, de la que debemos emanciparnos? ¿Cultivaremos amoro-

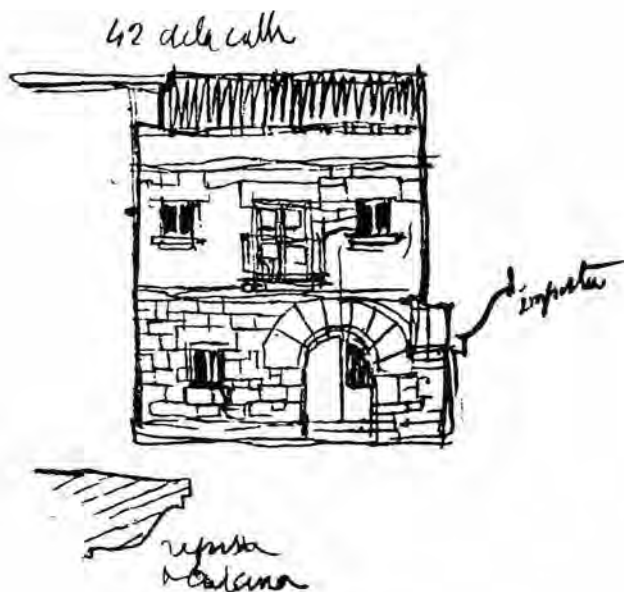
ARQUITECTURA

samente la tradición, seguiremos marchando por el camino ya trazado, huiremos de influencias exóticas? O, por el contrario, desprendiéndonos del pasado, ¿abriremos el espíritu á toda nueva tendencia, á todo movimiento moderno, por extraño que sea á nuestra raza y á nuestra tradición?

Preguntas difíciles de contestar... Tal vez el arquitecto que más influido esté por el arte extranjero, al ir á 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.

LEOPOLDO TORRES BALBÁS,
Arquitecto.

(Dibujos del álbum de viaje del Arquitecto Sr. Mugaruza.)



TORRES BALBÁS, LEOPOLDO

«Ensayos. Las nuevas formas de la arquitectura», en
Arquitectura, núm. 14. Madrid, Sociedad Central
de Arquitectos, junio de 1919, pp. 145-148

Al igual que se anunciaba la muerte del arte en el ámbito de la plástica con el advenimiento de las vanguardias históricas, en las primeras décadas del siglo XX se constata un desconcierto similar ante una arquitectura que se sale de los cánones de la estilística tradicional y que no es capaz de responder a ningún parámetro objetivo y concreto que la haga clasificable.

Leopoldo Torres Balbás recoge esta preocupación en las páginas de *Arquitectura*, reflexionando en voz alta sobre las dificultades de los críticos acostumbrados al encasillamiento estilístico, para darnos una explicación ante tanta anarquía proyectual como se estaba asentando en las calles de las ciudades españolas.

Por tanto, el gran peligro ante el que nos quiso poner en guardia el arquitecto madrileño, era el del alejamiento de los constructores de viviendas y edificios monumentales del público al que iban dirigidos. Un terreno que estaba siendo conquistado por los ingenieros, que habían sabido demostrar una mayor capacidad de interpretación de las necesidades del pueblo, que reclamaba una nueva arquitectura, más sensible a la superación de la miseria y la injusticia que a los goces artísticos.

Como sería patrimonio de los pesimistas hacer la crítica sin apuntar soluciones, algo ajeno al talante esperanzador que impulsa la pluma de

Torres Balbás, nos abre una vía de cambio que profetiza como comienzo de una nueva era que así tendrá que ser recogida por los historiadores del futuro: la de la arquitectura dinámica que relegará al olvido a la arquitectura tradicional basada en principios estáticos.

Con ello, está abriendo la puerta a la corriente futurista, y franqueando su entrada en la arquitectura española. Poco más adelante, en colaboración con un buen grupo de teóricos de la arquitectura española, se dará una respuesta acabada para esta nueva alternativa para el progreso de la arquitectura española, que no fue otra que la recuperación del estilo barroco como la concreción hispana de la arquitectura del movimiento, de la *dynamis* incesante a través de la que será posible acceder a una arquitectura moderna y netamente española.

ARQUITECTURA

ORGANO OFICIAL DE LA
SOCIEDAD CENTRAL DE
ARQUITECTOS.

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: PRÍNCIPE, 18

AÑO II

Madrid, Junio de 1919.

NÚM. 14

SUMARIO

LEOPOLDO TORRES BALBÁS	Ensayos.—Las nuevas formas de la Arquitectura.
JERÓNIMO MARTORELL	El patrimonio artístico nacional. El Concurso de proyectos para el edificio del Banco de Bilbao en Madrid.
LUIS M.ª CABELLO	La Vera Cruz de Segovia—nunca fué de los Templarios. Libros, revistas, periódicos.

ENSAYOS

Las nuevas formas de la Arquitectura.

Desde hace bastantes años críticos y arquitectos 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.

Esquemáticamente puede hablarse de la sucesión de los estilos en gran parte de Europa, con características tan definidas, que es fácil á los historiadores de la arquitectura reseñar en sus manuales, con sistematización rigurosa en la apariencia, cómo al estilo románico sigue el gótico, á éste el renacimiento, y después sucede el greco romano, el barroco y el neoclásico, hasta llegar á los primeros años del siglo pasado.

Las dificultades para los futuros autores de esos manuales de historia arquitectónica, residen en estos últimos cien años. ¿Cómo dar á sus lectores una síntesis, que pudiera llegar á ser lugar común, del movimiento constructivo de esa época? Los estilos, comodísimos para los aficionados al encasillamiento, pues permiten la clasificación de cualquier edificio, no tienen utilidad alguna para la mayoría de los modernos. Actualmente, cada arquitecto proyecta en completa anarquía y su erudición permítele inspirarse en obras de todos los países y de todas las épocas. Bordan las calles de nuestras ciudades edificios pseudo-góticos, pseudo-renacentes ó pseudo-barrocos, entre otros, vistos en una revista vienesa ó en un libro

ARQUITECTURA

parisién. Es imposible hallar factores comunes en la arquitectura contemporánea y por ello dícese que no tenemos estilo.

Un sutil crítico francés, Camilo Mauclair, ha hablado del silencio de la arquitectura, que, de todas las artes, es la que experimenta un eclipse más evidente y total en la actualidad. Muchas y muy diversas son las causas á que se atribuye tal decadencia. Entre ellas, una de las más interesantes es el desinteresamiento de las muchedumbres actuales por el arte de la construcción. La arquitectura es la menos individual de todas las artes; cuanto más colectiva sea su gestación, más ganará en extensión y universalidad. Formáronse las antiguas arquitecturas al calor de grandes movimientos afectivos que hoy no sentimos.

En la desorientación actual, Alemania tal vez es la nación que dio una nota más personal en la arquitectura contemporánea. Aparte de otras razones para ello, el pueblo germánico sintió en masa una de esas ideas apasionadoras capaces de dar vida á un arte tan colectivo. Fué la idea del poderío alemán, de su supremacía sobre los demás pueblos, del dominio que ejercería sobre el resto del mundo. Era el *Deustchene über alles* expresado en formas arquitectónicas por el monumento de Leipzig y los muchos levantados en Alemania á sus reyes y guerreros ó simplemente á la grandeza y poderío de su pueblo.

Otra nación vigorosa y joven, los Estados Unidos de América, han creado un tipo de edificio moderno, los gigantescos rascacielos, representativos de la potencia de su raza. Pero en ellos, el acero de su estructura ha adoptado formas y disposiciones originales y modernas, mientras que, con los revestimientos de antiguos materiales no se ha sabido más que imitar las formas viejas que otras épocas dieron á la piedra y la madera.

*
**

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. El pueblo, á su vez, asiste indiferente á su construcción.

La arquitectura ha llegado á ser la menos popular de todas las artes, cuando por su esencia es la más. Y actualmente, todo lo que creamos con ese nombre, son elucubraciones de nuestras inteligencias eruditas y pedantescas casi siempre, sin calor de vida, sin que el más pequeño indicio de pasión las anime, de las que está ausente por completo el alma popular y colectiva, que es á la postre la inspiradora de las grandes obras humanas.

*
**

Un grupo de edificios hay en los que hemos conseguido alcanzar, dentro de nuestra desorientación, formas y disposiciones felices. Es la casa habitación aislada, vivienda de una sola familia. La idea de la vida cómoda dentro del hogar, rodeados de el *confort* moderno, es cosa que todos sentimos intensamente. Nos interesa mucho más la arquitectura como particulares que como ciudadanos, ha dicho el citado Mauclair.

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 le cuestan; nadie es capaz de sentir un ciego entusiasmo por una casta, una dinastía ó un hombre.

Pero dos ideales modernos conmueven la sensibilidad colectiva y pueden llegar

á ser fecundas para el arte. Es el primero 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 á ser algo arbitraria, son las más bellas de nuestra civilización.

Es el otro ideal la redención de los parias, de los miserables, el derecho de todo ser humano á alcanzar una vida en la que, libre de la miseria y de la injusticia, pueda disfrutar de los gozes y tormentos de la inteligencia y del arte. Ideal más abstracto que el primero, no ha alcanzado aun 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.

*
*
*

Alborozadamente saludaron muchos las construcciones metálicas, pensando que llegarían á ser la arquitectura de los tiempos presentes.

Más tarde, tal vez el hierro, en nuevas disposiciones, pueda adoptar formas fecundas en resultados, en los edificios; hasta el momento presente los esfuerzos para conseguirlo han obtenido escasa fortuna.

Acogieron después con iguales esperanzas y resultados las formas imprecisas del hormigón armado.

En Alemania y en Austria, especialmente, buscábase un estilo moderno á través de laboriosas gestaciones en las que se admitía todo, con tal de que no se pareciese á las obras maestras del pasado. ¡Consumidor afán de originalidad desconocido en épocas de apogeo arquitectónico! La mayoría de tales ensayos no produccion 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.

*
*
*

Este viejo arte de albergar á los hombres, está en completa decadencia. A pesar de las hondas sacudidas del espíritu en nuestros días y de la radical transformación que se efectúa en todas las actividades humanas, la arquitectura de los edificios no ha dado hasta ahora una nota original y bella que pueda ser origen de un movimiento fecundo.

Derrúmbase la burguesía después de la gran guerra, así como la aristocracia cayó ante la revolución francesa; el régimen económico del mundo comienza á transformarse radicalmente; una moral audaz, más de acuerdo con los sanos instintos naturales, empieza á presentirse; el pensamiento humano ahonda cada día con mayor independencia en las interrogaciones eternas de la vida. Mientras tanto en nuestras viviendas seguimos reproduciendo los temas centenarios, las viejas formas que la arquitectura nos ha legado.

Y es que la arquitectura clásica, la que levanta los edificios de nuestras ciudades, es un arte viejo y en plena decadencia. Es inútil querer resucitarle. Otras 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 de la arquitectura dinámica: los grandes trasatlánticos de curvas graciosas y enérgicas, los acorazados formidables, las locomotoras gigantes que parecen deslizarse por las praderas, los aeroplanos que imitan como casi todas las anteriores, las formas de la naturaleza.

Ellas, unidas á las de los viaductos y puentes metálicos, las modernísimas esta-

ARQUITECTURA

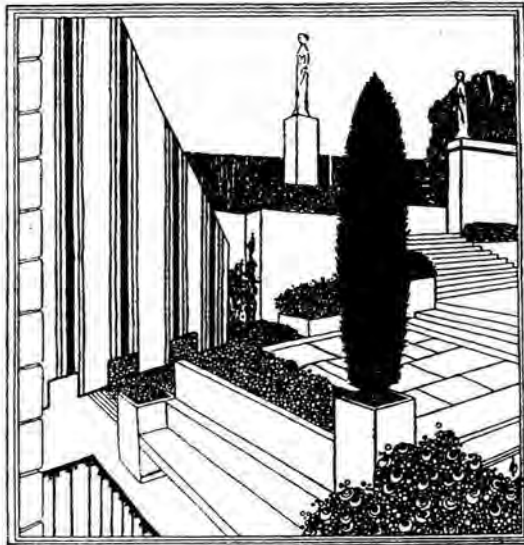
ciones de ferrocarril y las enormes fábricas construidas durante la guerra, hacen que nuestra época pueda compararse arquitectónicamente á la de los templos griegos y las catedrales góticas.

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 no-temos, 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.

LEOPOLDO TORRES BALBÁS.

Arquitecto.

Cabezón de la Sal, Junio 1919.



COLÁS HONTÁN, ENRIQUE

«Hacia la nueva estética. Las casas de hormigón colado», en *Arquitectura*, núm. 18, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1919, pp. 287-290

En continuidad con las ideas expresadas por Torres Balbás se encuentran las declaraciones de Enrique Colás Hontán en este artículo sobre las características de la nueva arquitectura. En un tono rayano en lo profético, característico de quien como Colás aunaban entusiasmo profesional y militancia política, incita a los arquitectos a satisfacer el problema del porvenir de la arquitectura.

Citado en 1902 por Enrique M.^a Repullés en las páginas de la revista barcelonesa *Arquitectura y Construcción* como pionero en los ensayos con hormigón junto al arquitecto Narciso Clavería. Buen conocedor de la arquitectura de vanguardia que se estaba haciendo en Europa, especialmente de las labores de la Bauhaus de Walter Gropius, gracias a la visita de estudio que realizó con Luis Lacasa a la sede de la institución en Weimar. Participó activamente en los años de la II República en los proyectos de mejora urbana de Madrid realizados desde las oficinas del Ayuntamiento.

Con el utópico convencimiento de que se puede cambiar la sociedad desde la arquitectura, quiere dar la pauta de la que ha de ser la nueva arquitectura de un brillante e intenso mañana. Nueva arquitectura que pasa por la sensibilidad ante las necesidades de las clases humildes, atención a los costes por encima de los caprichos estéticos, simplificación de formas y

supresión de ornamentos, además de una rapidez de ejecución paralela a la rapidez de respuesta ante la escasez de viviendas, perfectamente asequible gracias a los avances de la técnica y a la relación estrecha de la industria con el arte de la edificación.

La fe de su credo arquitectónico se basa en las nuevas posibilidades que apunta el empleo masivo del hormigón colado, en el campo de la técnica y como configurador de la nueva estética de líneas finas, airoas y sencillas. Terminará con una referencia –de nuevo– al futurismo, exaltando que en las ciudades del futuro «acaso parezcan dulces cuadros a lo Fra Angélico las locuras de Marinetti».

HACIA LA NUEVA ESTÉTICA

LAS CASAS DE
HORMIGÓN COLADO

Dibujo del Arquitecto Roberto F. Balbuena.

Las generaciones de hoy, testigos de los primeros pasos que da la humanidad hacia esa edad nueva que ahora está naciendo, son, con más ó menos consciencia, las creadoras de la nueva estética y de la nueva forma bella. Las diversas artes responden á la vida de un país cada una con su matiz especial en armonía con el espíritu de aquél, pero ninguna como la Arquitectura está tan ligada á la vida colectiva y social, ya que la masa del pueblo, con sus costumbres, sus necesidades y su cultura, ha de dar la pauta de las condiciones materiales y morales á que ha de satisfacer la forma arquitectónica; y así, tan interesante como pudiera ser para el sociólogo el problema de la humanidad del porvenir, lo es para el arquitecto el problema, paralelo á aquél, de la arquitectura del porvenir. ¿Cuál será, pues, la forma

arquitectónica del mañana, y cuál será la estética de la ciudad futura?

Es indudable, por lo que á la estética actual se refiere, que mucho, ó todo de lo que hoy se tiene por sencillo y corriente y vulgar, lo sin carácter, lo cotidiano y lo anónimo, servirá á los arqueólogos venideros como dato magnífico para definir y caracterizar la obra bella de nuestra época. Y en cuanto á la estética futura, 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 ella será, y entonces habremos llegado á la nueva forma *verdadera* y bella.

Y esta evolución será, porque hay, además de la necesidad *moral* de que se efectúe, una causa práctica y decisiva que la determina; esta causa, 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, es la actual crisis de la construcción, la crisis de la vivienda barata.

El alza en el costo de los materiales, la reconstrucción de las ciudades arrasadas por la guerra, las nuevas exigencias de la vida moderna y del hogar moderno, el encarecimiento general de la vida y la necesidad de proporcionar habitación saludable á las clases más humildes, plantean hoy el problema del arquitecto en tiempos bien distintos de aquellos en que se podía construir un Monasterio del Escorial.

El problema de la vivienda barata es, 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

ARQUITECTURA

primordial es la expresión de la belleza; y así, la necesidad de conseguirla de una manera simple y sumaria con el empleo acertado de *sólo* los materiales necesarios en la construcción, le hará ser modernísimo en su concepción. Podemos, pues, afirmar, que el barrio obrero será la obra arquitectónica del siglo, bien distinta de otras bien pomposas que no pasan de ser magnas colecciones de restos arqueológicos. Pero el arquitecto moderno no puede ignorar el arte pretérito, sino que, conociendo de toda la tradición arquitectónica y de todas las bellezas pasadas, ha de depurarlas, con alma de artista, para crear la síntesis de la línea bella, de la nueva línea bella, que ha de complacer al espíritu fatigado del obrero durante su estancia en el hogar.

* *

Como ejemplos en la fase de evolución hacia la nueva forma, son altamente interesantes los tipos de casas baratas construidos por el novísimo procedimiento del hormigón *colado*.

Este método en el arte de construir es debido á los ingenieros Harms, holandés, y Small, americano, y, en resumen, consiste en *colar* en un molde de fundición una casa de hormigón, de modo análogo á como se efectuaría el colado, en ese mismo molde, de una pieza de metal fundido.

Describiremos la operación sumariamente.

Se prepara la cimentación, como para una construcción ordinaria, según las cargas, clase de terreno, etc.; se construye el suelo de la planta baja, que será una superficie continua y sobre él se empieza á colocar el molde.

Este molde ó matriz está formado por un gran número de placas de fundición de peso y tamaño manejables, las cuales, como han de ser colocadas de canto *unas* sobre otras, tienen los bordes especialmente reforzados y dispuestos para recibir los pernos que han de unirlos entre sí. Con las mismas piezas se pueden moldear formas diversas según su disposición, y así, los moldes se pueden emplear para el encofrado de distintas construcciones, lo cual es un gran factor de economía.

Los primeros elementos del molde se colocan formando una doble hilada de placas, una interior y otra exterior, separadas según la magnitud de que vaya á ser el grueso del muro y paralelas entre sí; luego se siguen poniendo filas de placas sólo en el molde exterior, y entonces se procede á la colocación de los fierros que van á constituir la armadura de los muros y que están dispuestos formando una red de horizontales y verticales bastante separados entre sí; se colocan también los tramos de las escaleras constituidas por piezas de H. A., cuyos extremos entran en el molde, y asimismo se disponen los tubos de las chimeneas y los marcos de las puertas y ventanas. Después se coloca la pared interior del encofrado, que se mantiene á una distancia constante de la exterior por medio de unos tacos ó clavijas. De esta manera queda preparado el molde de todos los muros, traviesas, etc., de la planta baja.

El techo está constituido por vigas de H. A. que se colocan sobre el molde *ya* puesto y después se continúa montando el del piso superior, de modo análogo á como se ha indicado para el bajo.

Las casas proyectadas en este sistema son generalmente de dos plantas.

La última fila de placas colocada, tiene una disposición especial redondeada en su borde para moldear la sencilla moldura que sirve de cornisa de coronamiento. Sobre el encofrado del piso segundo se colocan las vigas que han de constituir el piso de la terraza.

Los suelos están formados por losas de hormigón que se colocan sobre las vigas. Estas vigas y losas se prefieren ya manufacturadas para ser puestas en la obra, con objeto de ahorrar el tiempo que necesitarían para su completo fraguado, en caso de ser formadas en la *colada*, puesto que no se podría quitar el encofrado correspondiente hasta que el endurecimiento de los suelos les permitiera soportar su

propio peso; además, este procedimiento inmovilizaría el molde por mucho tiempo en una misma obra, lo que no se puede admitir por razones económicas.

Después de montado el molde por completo, se vierte en él, por la parte superior, constantemente por el mismo punto y de una manera continua, la mezcla especial que constituye el hormigón; mezcla especial que tiene por objeto asegurar el reparto uniforme de la masa por todos los puntos del molde, y evitar las decantaciones que pueden ocurrir en el seno del hormigón al ser vertido desde cierta altura.

Y como en el reparto y compresión de la masa no se emplean pisones y demás procedimientos corrientes, es preciso que el hormigón tenga una gran fluidez para que, vertido por un solo punto, presente en cada instante una superficie libre aproximadamente horizontal. El mortero se prepara, pues, con una gran cantidad de agua (120 á 175 por 100), lo que le da gran fluidez, y además se le agregan materias coloidales, que aumentan su viscosidad é impiden la decantación.

A los dos ó tres días de vertido el hormigón, se quita el encofrado y se tapan los orificios que en los muros han dejado las clavijas que reforzaban las piezas del molde.

Los marcos de las puertas y ventanas, así como las vigas y tubos de chimenea y los tramos de las escaleras, quedan perfectamente empotrados y sujetos por la dilatación del hormigón al fraguar.

Una de las características de este sistema de construcción es la brevedad como medio de economizar en la mano de obra, principal elemento que interviene en la determinación del costo. La casa que aparece en la fotografía adjunta ha sido ejecutada próximamente en catorce días: ocho para colocar el molde, uno para la colada, dos para el fraguado y poco más de dos para desmoldar.

*
*
*

Las viviendas de hormigón colado 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 del vértigo actual que rige á 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.

Al quitar el molde, aparece la vivienda con su línea fina y airosa, sencilla y bella. El color ceniciento del hormigón la envuelve en una tonalidad suave que apenas altera el tenue valor obscuro de la cornisa de coronamiento; los distintos planos que da la planta, siempre algo movida, son en su belleza la variedad, así como la sabia ponderación de huecos es la armonía de su belleza; armonía que, á veces, está subrayada con la disonancia producida por la colocación ó el tamaño de algún hueco desacorde con los demás.

La belleza en la distribución de puertas y ventanas estriba en que aparecen sencillamente á la fachada como manifestación de la vida del interior, expresada lógicamente y cuidadosamente en las plantas, en cuyo estudio reside, como es sabido, una de las principales fuentes de economía; y con respecto á su ornamentación, debieran de haberse pintado con colores violentos, mejor que con los blancos y grises empleados; de esta manera se hubiera valorado el color apagado de los muros de hormigón; pudiera haberse empleado un azul ultramar intenso ó un violado fuerte.

Pero el problema de la ornamentación de esta vivienda, dejando aparte las con-

ARQUITECTURA

sideraciones económicas, es sumamente difícil por causa de la novedad de los procedimientos constructivos. Suprimida la ejecución de la obra por hiladas horizontales, se hace difícil 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, y aun menos, quizá, la busca en el natural de elementos utilizables, pues es bien difícil el encontrarlos desempeñando funciones análogas; acaso la consideración sobre las formas estratificadas de los terrenos sedimentarios era un camino á seguir, pero un difícil camino, pues sería labor verdaderamente genial la de crear, mediante el estudio del natural, formas adaptables á lo tan intelectualmente concebido.

Pero aun hay más; entre las muchas soluciones buscadas al problema de la vivienda barata (que bien han variado desde que se hizo el ensayo de Mulhouse en 1852), hay otra, tan original como la descrita, presentada últimamente en los Estados Unidos: consiste en ejecutar las fachadas sobre los moldes tendidos horizontalmente sobre el suelo, y, una vez fraguado y endurecido el hormigón, se izan hasta su posición vertical, colocándose de esta manera en la obra; después se colocan las vigas, suelos, etc., en piezas ya fabricadas de hormigón armado. He aquí un nuevo problema de forma y ornamentación.

Estas son unas, entre las ideas nuevas, verdaderamente revolucionarias, en el arte de construir, creadas por la honda transformación de la vida; ellas no han dado aún la forma definitiva, pero si el ambiente nuevo que vivifica ¿Qué carácter y qué estética será la del sistema constructivo que triunfe en la práctica, adaptándose á las condiciones que se le piden? ¡Qué rara belleza será la de las agrupaciones de cientos de miles de esas viviendas!

¿Cómo será, pues, la ciudad del porvenir? 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 medio de la floresta virgen; sólo que esta floresta será de chimeneas, de 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 é intenso mañana! Entonces, acaso parezcan dulces cuadros á lo Fra Angélico las locuras de Marinetti.

ENRIQUE COLÁS HONTAN.



GARCÍA MERCADAL, FERNANDO

«Desde Viena. La nueva arquitectura»,
en *Arquitectura*, núm. 54, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos,
octubre de 1923, pp. 335-337

Una de las primeras tareas que debieron asumir aquellos teóricos empeñados en la revitalización de la arquitectura española, fue la de acercar a los grandes maestros de la arquitectura moderna europea, al gremio de los arquitectos en particular y a la sociedad española en general, para poder superar aquella suerte de miedo reverencial, fruto de la ignorancia, que se tenía de aquellos extravagantes y exóticos intelectuales de la construcción.

De entre aquellos teóricos de vanguardia que no regateaban esfuerzos por enganchar el vagón de la arquitectura española a la locomotora de la modernidad, huyendo de la tradición en busca de una nueva arquitectura acorde con el nuevo espíritu de los tiempos actuales, pero sin escándalo, sin estrépito, destaca la figura de Fernando García Mercadal, arquitecto nacido en Zaragoza en 1896, titulado en Madrid en 1923 y muerto en la capital de España en 1985.

Discípulo de Vicente Lampérez y Romea, su modo de entender la disciplina arquitectónica tuvo mucho que ver con la figura de su maestro y amigo Leopoldo Torres Balbás, y con la fuerte personalidad de Teodoro de Anasagasti.

Personajes de la arquitectura española muy ligados a la Institución Libre de Enseñanza, y por tanto orientados hacia un conocimiento de la arquitectura española —monumental y anónima—, marcado por un concepto dinámico de la geografía y del paisaje.

Viajó por toda Europa para interesarse directamente por todo lo nuevo que se hacía en arquitectura, trabajando en los estudios de los principales arquitectos del momento. Aquella labor de investigación le movía a la difusión de sus hallazgos en las revistas españolas con la intención de provocar el interés de sus colegas españoles.

Esta inquietud, estas ganas de mejorar la arquitectura española le llevará a los escenarios donde se gestaban las directrices que iban a orientar la arquitectura contemporánea. Así sucedió en 1928, cuando le vemos en el palacio de Mme. de Mandrot en La Sarraz, Suiza, en el conciliábulo de arquitectos modernos que, comandados por Le Corbusier, pusieron en marcha los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (C.I.A.M.).

Para mantener la vinculación con el Comité International pour la Résolution des Problèmes de l'Architecture Contemporaine (C.I.R.P.A.C.), fomentará la creación en España de un grupo de arquitectos (G.A.T.E.P.A.C.) capaces de intervenir en los debates internacionales, y de aplicar aquellos avances a la construcción. A pesar de su corta vida, esta institución tuvo mucha importancia en la orientación del trabajo de los arquitectos catalanes, llegando a ser respaldado institucionalmente por el gobierno de la Generalitat.

DESDE VIENA

LA NUEVA ARQUITECTURA

A F. INCIARTE.



Creíamos, mi querido colega, por nuestros recientes viajes y por nuestra asidua lectura de las revistas profesionales, conocer algo del movimiento arquitectónico en Europa, algo de lo nuevo que hoy se hace. Conocíamos los nombres de Poelzig, de Mendelsohn, de Behreus, de Taut; los trabajos de la Escuela de Weimar; leíamos y admirábamos a Le Corbusier-Saunier, 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 Mendelsohn, ni Taut, ni Struad, ni ninguno de éstos, 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 de ser nuevas, de las que serían engendradas en la postguerra.

Éstas ideas, sobre las que gira hoy la nueva arquitectura, pudiéramos ya agruparlas según dos o tres modalidades distintas, pero con grandes puntos de contacto unas con otras, y ninguno con la arquitectura anterior, tradicional; ninguno con los estilos históricos; son fruto de la nueva época, y su modernidad es bien manifiesta; no hacen sino situar el problema — aislado de la Historia — y tratar de resolverlo con el espíritu nuevo, con sencillez, de manera práctica. Al dominio de la verticalidad que caracterizaba la arquitectura de los 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.

Mi sorpresa aumentó, al visitar las Exposiciones de la «Kunstgewerbeschule» y de la «Academie der bildenden Künste», las dos escuelas vienesas donde se enseña la arquitectura, al ver que, tanto en una como en otra, 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 *ultra-moderno*: lo de hoy, lo de la postguerra; se colabora unánimemente, no a 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, en

odas partes reservadas al *academismo*. ¡Y qué sano resultaba ver en la Exposición de la «Kunstgewerbeschule» exponer a los famosos profesores Josef Hoffman, Struad, Lichtblau, sus más recientes proyectos junto a los de sus discípulos, todos con la misma orientación, todos llenos de una gran sencillez, de la misma buena fe, del mismo deseo de encontrar algo nuevo; nada de fantasías, nada de gritos.

Confesaremos no estamos quizás todavía preparados para juzgarlos. Hoy, ahí, estos proyectos te aseguro producirían escándalo o sonrisas. A raíz de la Exposición conocí a nuestro admirado J. Hoffman, y no podía comprender cómo aquellos sus proyectos, llenos de esa novedad, fueran concebidos por un hombre que pasó de los cincuenta años, y hoy, después de veinticinco años de profesión, esté en plena evolución.

Mayor prestigio que la anterior Escuela tiene la Academia, donde hoy su único profesor, Behrens (antes Ohman), da sus enseñanzas a los alumnos procedentes de la Escuela Técnica. Los trabajos de éstos, quizás de más solidez que los anteriores y de más empuje, tenían el mismo sello, encontrando algunos verdaderamente originales. Pude ver que el camino que siguen ahora aquí es distinto al nuestro; lo que les interesa, sobre todo, es encontrar una idea, y que ésta tenga novedad; esta primera idea tiene un carácter que pudiéramos llamar plástico: buscan una forma, una envolvente, un volumen, para lo cual sirven de pequeñas maquetas donde tratan de plasmarla, materializándola en cierto modo. En las dos Exposiciones cada proyecto iba acompañado de su modelo en cartón o en barro; los planos, reducidos a lo indispensable, y sin nada de lo que por ahí llamamos *presentación*: mucho guache, mucho rótulo y mucha púrpura; nada de eso: casi todos ellos a lápiz o a mano alzada; las plantas principalmente, bien estudiadas; las perspectivas (hasta en ferro) de una elementalidad agradable y graciosa, al carbón o al grafito; la nueva técnica, tan sencilla como simpática. Los alumnos no trabajan mucho (en cantidad): dos o tres pequeños proyectos cuando más, pero 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 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.

Aquí, después de la guerra, atraviesan una crisis enorme, y, naturalmente, por iniciativa privada se construye muy poco, pero con muy buen sentido. De lo más reciente tenemos dos buenos ejemplos en el Despacho de Ferrocarriles de Karl-Platy, frente a la *Secession*, la obra del malogrado Ollbrich, y en la reforma del Josefstadt-theater, por Carl-Witzmann, que bien merecería por sí sola una carta.

Por lo demás, en construcción no se habla más que de los «Siedlung» o

ARQUITECTURA

«Kleingarten», de las iniciativas del Ayuntamiento de aquí, Ayuntamiento modelo que tanto se ocupa de estas cuestiones, demasiado interesantes para tratar de ellas sin espacio al final de una carta; quedará para otra, con comentarios sobre algunas recientes lecturas de unos artículos de Wlach y de Loos, y otro de J. Hoffman sobre la enseñanza de la arquitectura y sus reformas.

FERNANDO GARCÍA MERCADAL.

Viena



ANASAGASTI, TEODORO

«El arte moderno y la Exposición Internacional de Arte Decorativo», en *Arquitectura*, núm. 61, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, mayo de 1924, pp. 163-165

Teodoro de Anasagasti y Algán (Bermeo 1880-Madrid 1938) se titula en la Escuela de Madrid en 1906. Aunque se le reconoce como uno de los introductores de los nuevos materiales (hierro y hormigón) en la arquitectura española, comenzó su andadura profesional bajo el signo de la Secesión vienesa, que tiene fiel reflejo en la serie de sus proyectos fantásticos, uno de los cuales le mereció en 1910 la adjudicación del pensionado en la Academia de Roma. *Ciudad del Silencio* (1909), *Cementerio Ideal* (1910), *Villa del César* (1912) son algunos de ellos, plenos de simbología y romanticismo, que aunque destinados a cobrar vida tan sólo en sus maravillosos dibujos de arquitecto-artista, estarán presentes bajo la sombra de la Alhambra en su trabajo para la Fundación Rodríguez Acosta en Granada.

Académico de Bellas Artes, catedrático de Historia del Arte en la Escuela de Madrid, conjugó la preocupación por la calidad de la docencia con la participación erudita en la práctica profesional, siendo lo más característico de su carrera los diseños para las salas de cine, a los que imprime una concepción moderna importando los esquemas de los grandes cinematógrafos norteamericanos.

Una arquitectura de pabellones caracterizada principalmente por su temperamento festivo, debe cuidar de la imagen que va a ofrecer ante las demás naciones representadas. Una exposición de aquellas características

solía ser una prueba de fuego para la definición de la identidad nacional, ya que cuando se aprobaba el proyecto de pabellón que se iba a edificar, quedaba congelada la imagen que cada nación tenía de sí misma.

En cuanto a la arquitectura, en la coyuntura de aquel momento, con el acta de defunción de los estilos en la mano, con el prestigio desplazado al bando de los ingenieros, con una revolución pendiente de la aplicación de la industria a la construcción, y sin unas claves estéticas consensuadas, los organizadores de la muestra exigieron en las bases de la convocatoria la renuncia a las copias de los estilos del pasado, la inspiración en las formas históricas.

Anasagasti se congratula con los organizadores del certamen, ya que ve necesario que si los gustos y las necesidades han cambiado, las propuestas de la arquitectura actual siguen estando en precario. Llamamos la atención sobre las láminas que ilustran el artículo, especialmente el canto de sirena al «cemento armado» que fue la rompedora iglesia de los hermanos Perret *Notre Dame de Raincy*.

El arte moderno y la Exposición Internacional de Arte Decorativo

¿Cuál es la finalidad, cuáles las ideas que han presidido en la convocatoria del gran certamen que se celebrará en París en 1925?

Cada vez se siente con más intensidad el deseo de renovar la Arquitectura y los bellos oficios, obstinados desde hace muchísimo tiempo en copiar los estilos históricos. Y bajo el deseo — mejor diríamos pretexto — de continuar la evolución, interpretando o adaptando las formas antiguas a las necesidades actuales, se han realizado innumerables mixtificaciones.

De aquí se desprende la necesidad que sentimos de crear, de aportar algo nuevo, sin que por nadie pueda afirmarse que las ansias novadoras sean producto de temperamentos inquietos. Porque es absurdo que habiendo cambiado de ideas y de gustos vivamos aún de precario y en ambientes que deprimen y son opuestos a ellos.

A esta necesidad — bien sentida estética y económicamente — obedece la convocatoria de la Exposición francesa. No se admitirán en ella más obras que las originales y francamente modernas, quedando excluidas las copias y cuanto barrunte estilos pretéritos.

Esta limitación y esta exclusión que aparecen en la convocatoria, no son cosas nuevas. Hace doce años, cuando se organizaba por el Ministerio francés de Instrucción Pública la Exposición Internacional — que no llegó a celebrarse el 1916 por la guerra —, ya se pretendió excluir cuantas obras de arte estuviesen inspiradas en las formas históricas.

¡Como que sin esa prohibición no hay posibilidad de dar un paso decisivo y francamente renovador, ni de poner remedio a las baraterías!..

* * *

Destinanse a la Exposición veintiocho hectáreas, en ambas márgenes del Sena, entre los puentes del Alma y de la Concordia, teniendo casi en el eje a los Inválidos.

Entre las naciones que concurrirán está España, y faltan — al menos por ahora — Estados Unidos y Alemania.

Los americanos del Norte han rehusado la invitación — se cree que por temor a no figurar en arte a la altura que lograrían tratándose de una concurrencia mercantil —, porque de todos es sabido que sus mayores actividades no las dedican a los productos artísticos. Sin embargo, no puede dudarse que el porvenir les reserva las más halagüeñas promesas.

Con respecto a Alemania, será de lamentar que los rencores de la guerra la

excluyan, ya que Alemania, en este sentido, es una de las naciones que caminan a la vanguardia.

¿Qué idea tienen aún nuestros vecinos de los alemanes?

Uno de los críticos de arte decorativo — Watelin — dice: «Los germanos han sido siempre imitadores; sus ideas no son personales, y son duchos en descubrir en otros pueblos principios que saben explotar después. Como después de la guerra tienen poca relación con nosotros, no poseen nuestro arte moderno, y están obligados a vivir de sus propios fondos, muy limitados. Mas no debemos fiarnos de su parquedad actual, pues han demostrado que son hábiles en erguirse rápidamente. La disciplina que observan les hace aptos para transformaciones precipitadas.»

* * *

Abarcará las siguientes ramas:

En primer lugar, la arquitectura pública y privada, que se mostrará en planos, maquetas y fotografías, dando marcada 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.

Hay que llevar al convencimiento de la generalidad que son susceptibles de ser empleados aquellos dos elementos constructivos, que 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.

Según tenemos entendido, el Sr. Bellido, en su próximo discurso de ingreso en la Academia, tratará — seguramente con gran competencia — este punto de la sinceridad arquitectónica.

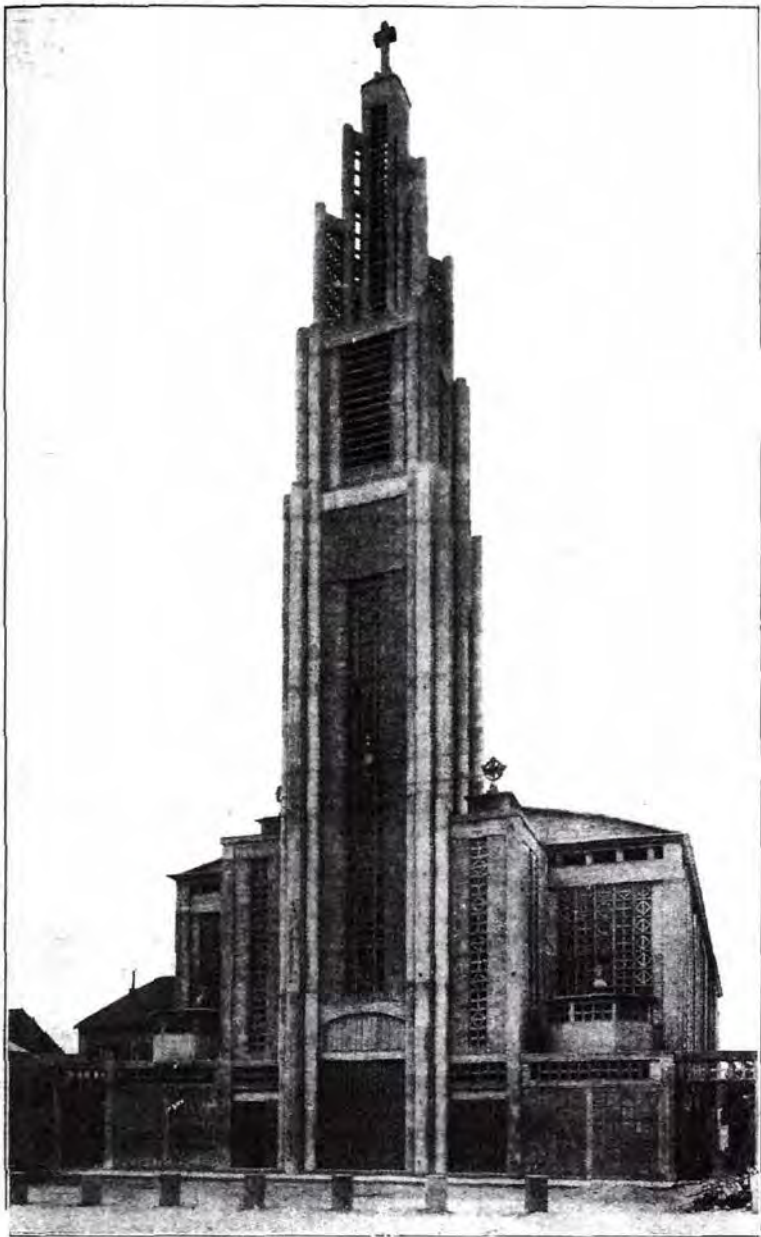
Al lado de los objetos preciosos se quiere presentar los de menaje y uso corriente, para hacer ver que la belleza debe ser también patrimonio de los útiles más modestos. ¡Cuántas hechuras, que parecen esencialmente lógicas y seductoras, no se modificarán en el futuro!

* * *

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!

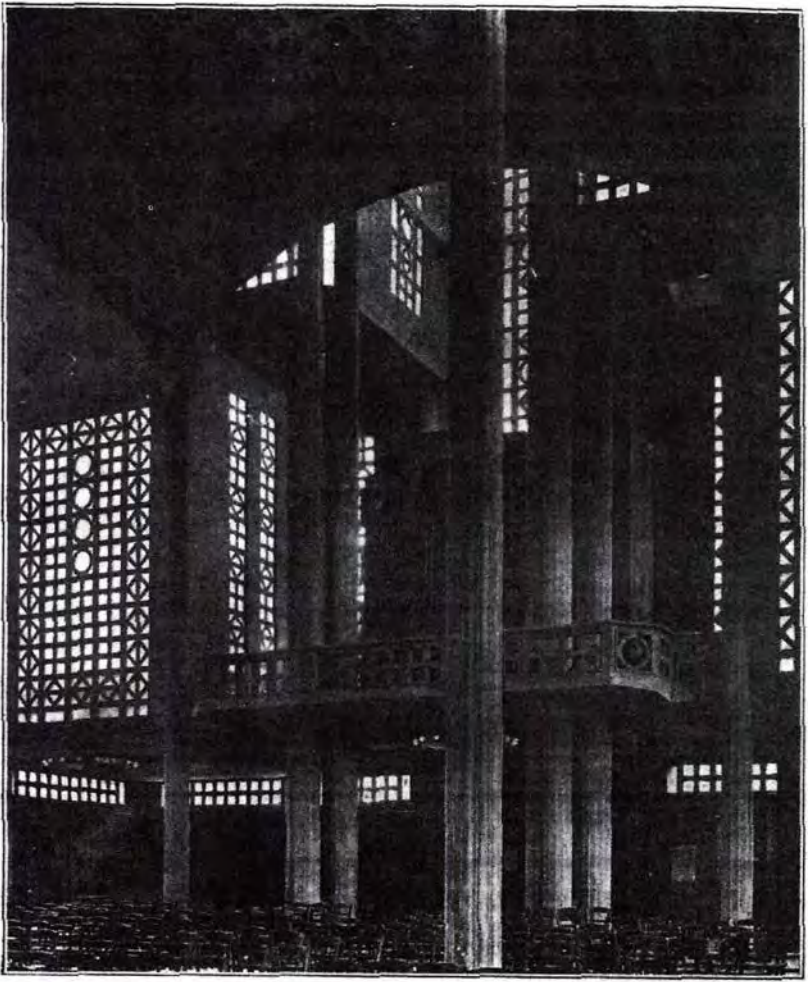
Se busca también una mayor compenetración entre artistas y productores: unos y otros no se comprenden como debían. Los primeros, dueños de las ideas, situados en el plano superior, sienten profundo desprecio hacia los industriales, y éstos, a su vez, temiendo que falte la acogida del público, tachan 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.

* * *



NUESTRA SEÑORA DE RAINCY.

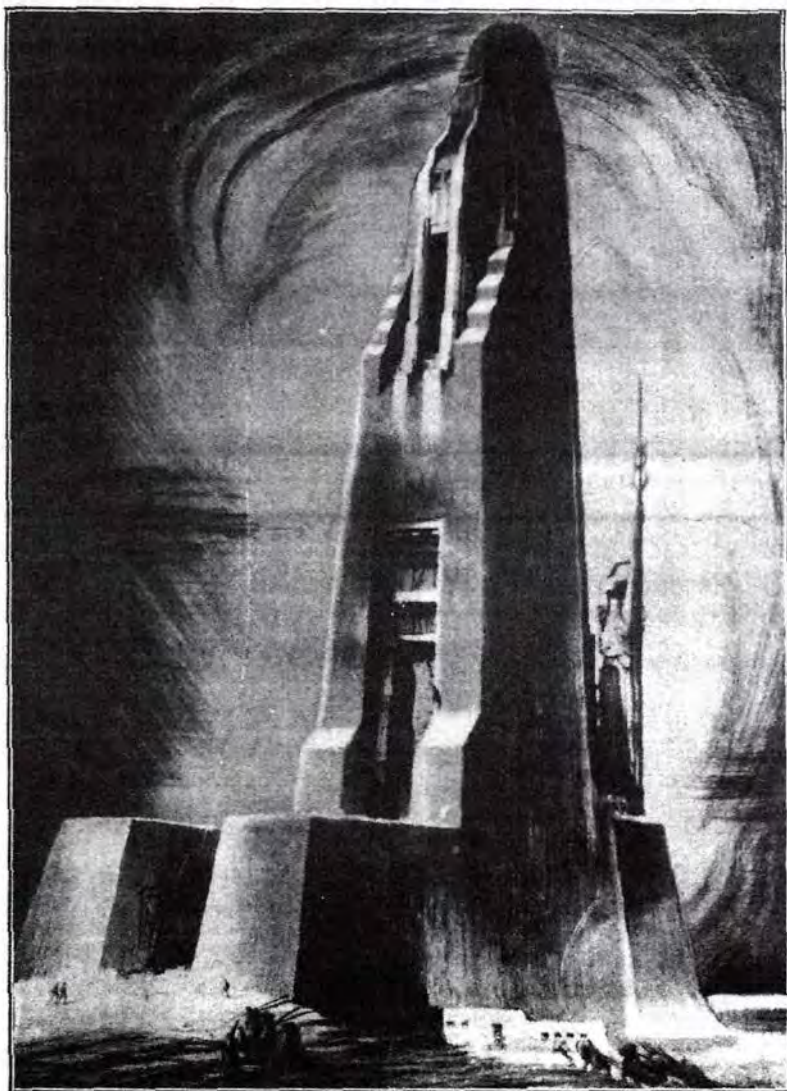
Arquitectos: A. y G. Perret



NUESTRA SEÑORA DE RAINCY.

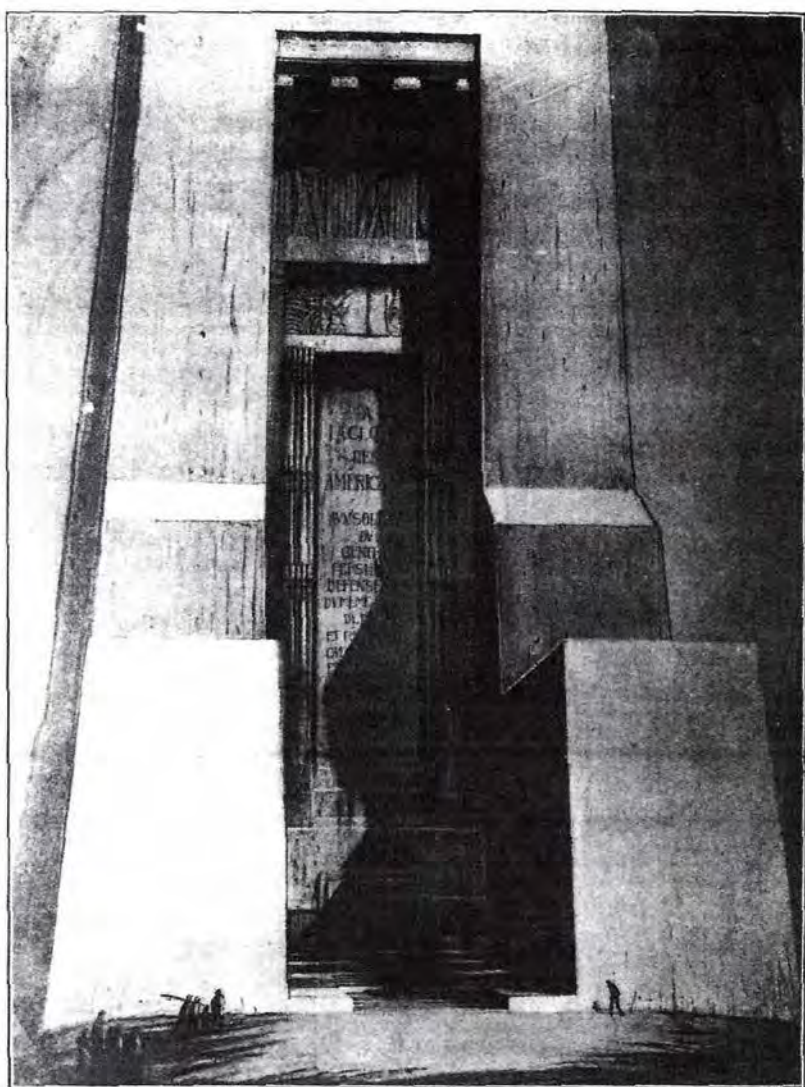
Arquitectos: A. y G. Perret.





MONUMENTO CONMEMORATIVO. — VISTA DEL CONJUNTO.
Arquitectos: Alberto Bartholomé y Andrés Ventre.





MONUMENTO CONMEMORATIVO. DETALLE.
Arquitectos: Alberto Bartholomé y Andrés Ventre



El arte del teatro; el de la horticultura, jardinería; el de los muebles, modas; el arte público, el de la calle; los atavíos, los libros, la enseñanza; cuanto se refiere a los medios de transporte, y otros mil, tendrán sus secciones correspondientes, y se expondrán de una manera viviente y que atraiga.

* * *

Mucho esperamos de la competencia y del espíritu organizador del Comité español nombrado al efecto. Mucho esperamos. Mas ¿qué papel le está reservado a España en esta Exposición internacional?

TEODORO DE ANASAGASTI,
Arquitecto.



MONASTERIO DE PIEDRA = HVERTA

**RUCABADO, LEONARDO,
Y GONZÁLEZ ÁLVAREZ-OSSORIO, ANÍBAL**

«Tema V. *Orientaciones para el resurgimiento
de una Arquitectura Nacional.*

VI Congreso Nacional de Arquitectos»,

San Sebastián, 13 al 20 de septiembre de 1914,

en *La Construcción Moderna,*

Barcelona, 1916, núms. 9, 10, 11, pp. 125-128; 139-144;
155-160; 175-176 (Decálogo, p. 176)

Estamos ante el texto fundacional del Regionalismo en España. Para no extender demasiado el tamaño del libro, he seleccionado solamente el decálogo final de la ponencia presentada al alimón por L. Rucabado y A. González al VI Congreso Nacional de Arquitectos de San Sebastián, y publicada posteriormente en la revista *La Construcción Moderna*, lo que supuso sacar a la palestra el debate sobre el Regionalismo como posibilidad de erigirse en el nuevo estilo arquitectónico nacional.

Ese era el convencimiento de los ponentes, habían dado con la clave para el progreso de la arquitectura en España, tal y como expresa el título de aquella ponencia: *Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional*. Ante todo, se defiende la razón de ser de un arte nacional, entendiendo, evidentemente, a la *Arquitectura* como la más excelsa de las *Bellas Artes*, y a la *Tradición* como el principal soporte –aunque parezca pura paradoja– para acceder al progreso, argumentación avalada por el magisterio de Menéndez Pelayo, a quien citan en su ponencia.

A pesar del tono combativo, del profundo convencimiento con el que apelan a los arquitectos sus colegas a respaldar las propuestas presentadas en su ponencia, subyace en la exposición de los argumentos el espíritu del eclecticismo, al defender el cántabro y el sevillano la necesidad de otorgar al arquitecto plena libertad de inspiración «en la escuela que más le convenga», en el convencimiento de que sin libertad de orientación, es imposible que pueda aparecer el genio que marque época en la arquitectura contemporánea. En esta ponencia pondrán como ejemplo de genialidad amparada en la libertad al arquitecto catalán Antonio Gaudí, «una profunda y sabia cultura científica puesta al servicio de una imaginación fecundísima, poderosa y extraña». La pretendida imposición de los puntos recogidos en el decálogo final de la V Ponencia fue rechazada por el Congreso, desligándose de las descalificaciones de antipatriotismo dedicadas por Rucabado y González a quienes no quisieran identificarse con su propuesta de recuperación del pasado, prefiriendo el Congreso defender la independencia de criterio ante el sometimiento de la profesión a una escuela determinada.

CONCLUSIONES

- 1.ª Por dignidad nacional, se impone la necesidad de un resurgimiento del Arte español arquitectónico.
- 2.ª España no muestra predilección por la libertad artística en la Arquitectura.
- 3.ª El culto de la tradición, es uno de nuestros caracteres de raza.
- 4.ª El culto de 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 la obra de arte derivados del temperamento personal del artista.
- 5.ª 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.
- 6.ª En las Escuelas de Arquitectura, se dará capital importancia á la enseñanza de nuestros estilos históricos.
- 7.ª Las Asociaciones de Arquitectos, por sí, ó cooperando á la labor de las Comisiones de Monumentos, fomentarán la formación de Museos regionales de Arqueología, procurando establecer intercambios para la difusión del perfecto conocimiento de las diferentes modalidades del arte nacional.
- 8.ª Con el fin de fomentar el desarrollo del arte nacional, el Congreso, directamente, ó mediante las Asociaciones de Arquitectos, Ponencias que se designen ó Comisiones al objeto, solicitará el apoyo de cuantas entidades y personalidades puedan prestar su concurso moral ó material para la organización de un solemne certamen anual de la Arquitectura española.
- 9.ª El Congreso invitará á los Ayuntamientos de las capitales de provincia, á imitar el ejemplo dado por el de Sevilla, que para fomentar la edificación en estilo regional, ha establecido un concurso con honrosos premios, para las edificaciones inspiradas en los estilos tradicionales de la región.
- 10.ª Se debe pretender que, los concursos de proyectos que establezcan los diferentes Ministerios, Diputaciones, Ayuntamientos y demás centros oficiales, determinen preferencias para los inspirados en nuestros estilos nacionales.

Leonardo Rucabado.
Aníbal González Alvarez.
Arquitectos

Bilbao-Sevilla, Junio de 1914.

LAMPÉREZ Y ROMEA, VICENTE

«Leonardo Rucabado», en *Arquitectura*,
núm. 8, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos,
diciembre de 1918, pp. 217-224

Casi tan sentida como la que le dedicó la Redacción de la revista *Arquitectura* tan sólo cinco años después, fue la glosa que hizo Vicente Lampérez y Romea a la muerte del gran arquitecto santanderino Leonardo Rucabado, de su arrolladora personalidad y de su breve pero excelente trayectoria profesional.

La polémica desatada con la defensa del regionalismo arquitectónico fue una consecuencia directa en el campo de la arquitectura del Desastre del 98. Con la pérdida de las últimas colonias de ultramar España cambiaba su concepción del Estado, una vez fracasado estrepitosamente el modelo centralista-expansionista. Los caminos de la reconstrucción quedaban abiertos a todos aquellos que quisieran intentarlo. Ante tantos fracasos en los intentos de generar un ideal colectivo, la sociedad española no estaba dispuesta a esperar que la solución le llegara desde arriba.

Ante el riesgo de tener que ceder rasgos propios del ideal catalán, vasco, canario, andaluz, etc., en aras de un nuevo espíritu nacional que lleve a anular el hecho diferencial, se produce un claro rechazo a la colaboración con el centralismo.

Al igual que los literatos del 98, Rucabado decidió contribuir al avance de la arquitectura española desde la introspección en las raíces de su

patria, renegando de los exotismos o imitación de los estilos y modas extranjeras, amparado, en su caso, en la rotundidad de las afirmaciones de Menéndez Pelayo.

Creador de la arquitectura montañesa, abría a los arquitectos la puerta de la modernidad sin renunciar al respeto a la tradición ni la personalidad de lo español. El culmen de la polémica se registra en San Sebastián durante las sesiones del VI Congreso Nacional de Arquitectos de 1915, en la que defiende la ponencia «Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional», redactada en común con Aníbal González, insigne regionalista sevillano. Ante la constatación de la ausencia de una arquitectura moderna española, se argumenta la necesidad del esfuerzo por dar a luz un nuevo estilo nacional, mediante la aprobación de un beligerante decálogo.

La acogida de la crítica fue encendida, premiándole con la Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917, un numeroso conjunto de obras en su mayoría ya ejecutadas. Si la presencia de edificios regionalistas no es mayor en nuestras ciudades es principalmente por la prematura muerte del temperamental arquitecto cántabro.

ARQUITECTURA

ORGANO OFICIAL DE LA
SOCIEDAD CENTRAL DE
ARQUITECTOS.

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: PRÍNCIPE, 16

AÑO 1

Madrid, Diciembre de 1918.

NÚM. 8

SUMARIO

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA	Leonardo Rucabado.
ROMÁN LORRDO.....	La portada del Hospicio de Madrid.
TORRES BALBÁS, GOYA, ANATOLE FRANCE, JOSÉ PUIG CADAFALCH Y AMASAGASTI	La restauración de los monumentos antiguos.
RICARDO DEL ARCO.....	La casa altoaragonesa. (Continua- ción.)
	Libros, revistas, periódicos.

LEONARDO RUCABADO

El año 1907 estaba yo en Bilbao con ocasión del IV Congreso Nacional de Arquitectos. Visitando el 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; á la derecha una alta casa del *secesionismo* de Otto Wagner; á 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.

Pronto tuvimos sincera amistad. Distantes nuestras residencias, sostuviéronla frecuente correspondencia; y cuando nos veíamos, eran intensas nuestras conversaciones. Con el trato conocí sus cualidades. Sanguíneo y rubio como un retratado de Rubens ó de Frans Hals, tomaríasele por un sibarita de la vida material, á no observar su mirada clara, inteligentísima, desbordante de ansia de saber, y de *ser*, noblemente, por legítima conquista. Ingeniero y arquitecto, catedrático y *profesional* de nuestro arte, viajero y arqueólogo, escritor y polemista, todo lo fué, y lo fué bien, plenamente. Y poseyendo tan completas cualidades, rendíase á los demás, con demostraciones admirativas de sentida, aunque injusta inferioridad. Quien esto escribe pudiera aportar muchas pruebas de ello; hable solo la honra inmerecida con que, en la biblioteca del malogrado artista, figuran los manuscritos

ARQUITECTURA

tos de mis dos discursos académicos, arrancados á mi modesta oposición, por sus incesantes y cariñosísimas instancias.

Era Rucabado, en la época de mi conocimiento con él, un arquitecto sujeto á



LEONARDO RUCABADO

ANTEPROYECTO DE CASA-PALACIO EN BILBAO

un clientela rica, pero exóticamente caprichosa. Para el gusto ajeno, proyectaba y construía. Y así había surgido aquel barrio de Indaucha y tantos edificios de Bilbao, de Castro Urdiales, de otras poblaciones vascas y santanderinas. 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. Mas 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. Sobre sus aspiraciones é ideas, hacíame frecuentes confidencias.

Un día, en el curso de ellas, abordamos el tema de mis propagandas en pro de la adaptación de los estilos nacionales, á la arquitectura española contemporánea; y sobre la materia, sostuvimos más adelante largas conversaciones. No mucho después, en 1911, la Sociedad Central de Arquitectos organizaba el primer "Salón de Arquitectura,, simultaneándolo con el parcial de la "Sociedad de Amigos del Arte,, con motivo del concurso de ésta sobre "la casa española,. En las salas de aquél exponía Rucabado considerable número de fotografías de sus obras ya ejecutadas, de las de su manera á gusto del cliente. Mas, en la sala de los "Amigos del Arte,, aparecía el artista con una personalidad absolutamente distinta, con varios proyectos de obras inspirados en la arquitectura montañesa de los siglos XVII y XVIII, entre los que sobresalía uno de gran palacio, que atrajo justa-

mente la admiración de los inteligentes y valió á Rucabado el primer premio del certamen.

¿A qué se debió la transformación de su personalidad? Amós Salvador, en una notabilísima semblanza del llorado compañero (maestra por la sintético y completa comprensión de su persona), que ha publicado el *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, la atribuye á mis predicaciones regionalistas. Entiendo que me asigna con ello una influencia que solo tuvieron el alto espíritu de Rucabado y el medio en que su actuación profesional se desenvolvía. Porque mal avenido con su obligado exotismo, y enamorado de la Tierra, dedicóse á recorrer de punta á cabo la Montaña, estudiando sus casonas armeras, dibujando las portaladas, fotografiando rollos y torres; velando en las cocinas ahumadas ó descansando en los estragales de las casas rústicas; leyendo á Escalante, á Pereda y á 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.



LEONARDO RUCABADO

ANTEPROYECTO DE CASA DE CAMPO EN CASTRO-URDIALES (SANTANDER)

Cierto que en aquel excelentísimo proyecto de palacio montañés con el que triunfó en Madrid, había exceso de *arqueología*, y que en él podían señalarse el escudo armero de Rubalcaba, la portalada de Puente-Arce, las solanas de Santi-

ARQUITECTURA

llana, la torre de Elsedo, el rollo de Pámanes, los pórticos de Toranzo y la capilla de Gajano; como en aquel tinte grisáceo de sus acuarelas se *veían* las pinturas de Casimiro Sáinz y se *oía* á Peñas Arriba de Pereda y á *Costas y Montañas* de Escalante. ¡Cómo extrañarlo! Era una labor de iniciación.

Mas luego, ¡con qué inteligencia fué afirmando la percepción del problema! Su



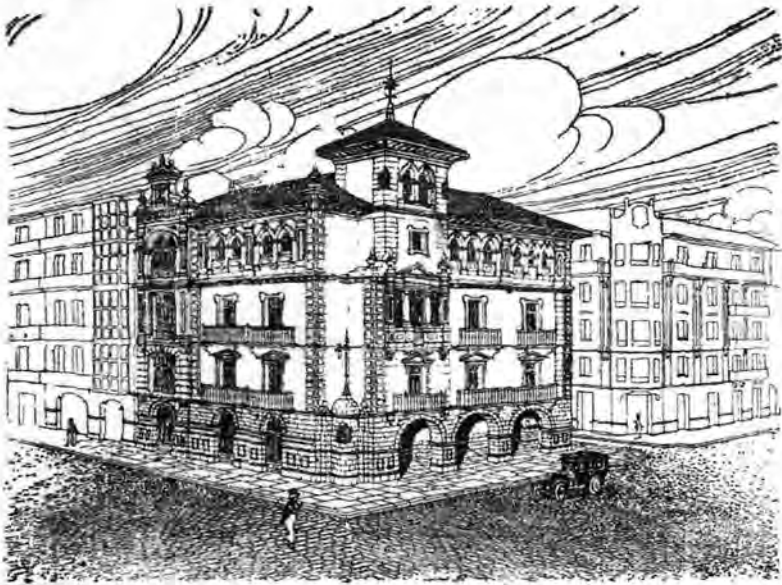
LEONARDO RUCABADO

ANTEPROYECTO DE CASA DE CAMPO PARA NOJA (SANTANDER)

envío á la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917, que le valió la Medalla de Oro, contenía gran cantidad de obras ejecutadas ó en proyecto, en las que con frescura asombrosa de imaginación, con suelta mano, supo *componer* una arquitectura en la que lo *montañés* ó lo *vasco* imprimen carácter á unas edificaciones cuya modernidad, no obstante, se exhala potente, inconfundible. Con ello creó una *escuela*. 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. No fué, 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* á la *solana*, la *loggia*, al *pórtico*, y la silueta del *cottage* ó del *hotel*, á la de la *casona* hidalga, ó á la de la *casuca* pasiega.

Su ardor de enamorado de esa idea, hizole polemista. En múltiples escritos defendió sus teorías, adoptando como *credo* las frases de Menéndez y Pelayo, afirmativas de que el respeto á la *tradición* es la base de la personalidad nacional. Seguirle en la campaña de propagandas artístico-regionales, sería largo. Compen-

dicó de ellas fué la ponencia que, en unión de otro insigne arquitecto nacionalista, Anibal González, presentó en el VI Congreso Nacional de Arquitectos, reunido en San Sebastián en 1914, sobre el tema *Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional*. Escrito viril y denodado, comenzaba por sentar la no existencia al presente de una *arquitectura propia*. Y partiendo de esta desconsoladora, pero lógica premisa, explicaba la razón de ser de un ARTE NACIONAL. Sigamos algunos de sus párrafos: "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 concreción 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 véase 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 venerandas tradiciones, sin originalidad alguna en su producción, aparecería su obra como una servil y desmembrada

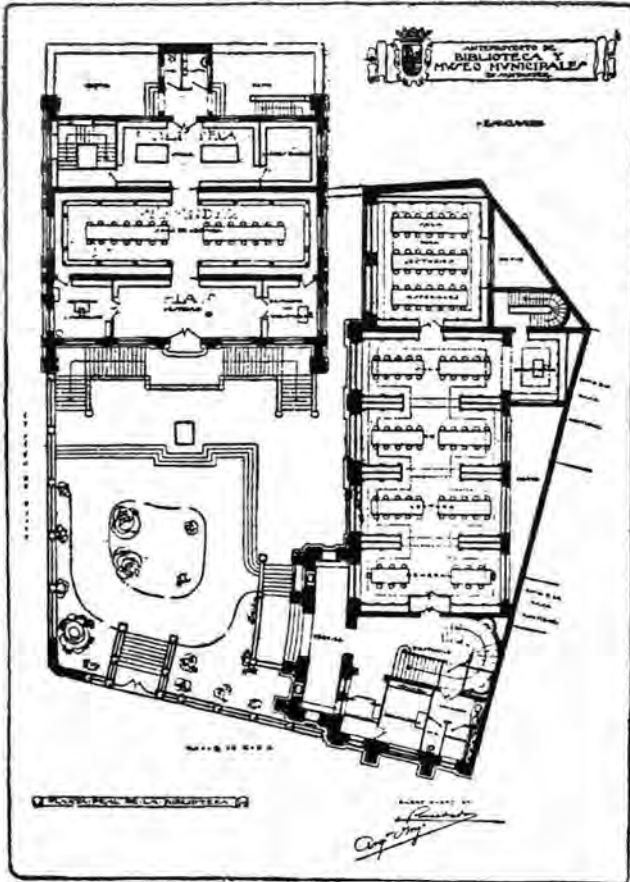


LEONARDO RUCABADO
ANTEPROYECTO DE RESTAURACIÓN DE CASONA SOLARIEGA (CASTRO URDIALES)

mezcla de cuantos matices y temperamentos circulan por el mundo, sin alma y significación española de ningún género. Conveniente y saludable será, á 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, desdénando para su ro-*

ARQUITECTURA

paje 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; elevando, en suma, este honorable monumento de nuestra representación artística...



cuya sensibilidad dormida tendría como recompensa... las auras consoladoras de la vindicación española., Protestaba á seguida del llamado *arte libre*, por entender que la Arquitectura no ha sido nunca, ni puede ser, un producto *personal*; cantaba luego un himno al culto del pasado; razonaba históricamente la *tradición progresiva*, fundada en los hondos ideales, que no excluyen la actuación personal; sentaba teorías precisas, entre las que había alguna sagacísima, como la de la afirmación de que "sólo el hecho de vestir las necesidades

modernas con el ropaje antiguo, constituye ya una evolución., y otras radicales, como esta que escandalizó á muchos de los congresistas: "La primera práctica que á nuestro juicio es conveniente, es el servilismo, sin eufemismos y templanzas, á las viejas escuelas, á los viejos estilos., para dar, al fin, estas conclusiones, que copio íntegras, pues constituyen el *credo* de las teorías de Rucabado: 1.ª Por dignidad nacional, se impone la necesidad de un resurgimiento del arte español arquitectónico. 2.ª España no muestra predilección por la libertad artística en la arquitectu-



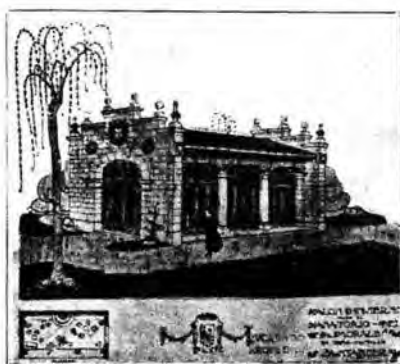
CASA DE D. LUIS
ALLENDE, BILBAO

FACHADA PRINCIPAL
ARQUITECTO, D. LEONARDO
RUCABADO.



CASA DE CAMPO EN NOJA
(SANTANDER).

FACHADA
ARQUITECTO, D. LEONARDO
RUCABADO.



ra. 3.ª El culto á la tradición es uno de nuestros caracteres de raza. 4.ª El culto á 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 la obra de arte derivados del temperamento personal del artista. 5.ª 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.,.....

Muy combatidas fueron las teorías y 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, revolvióse contra la incompreensión en carta que conservo, y de la que entresaco algunos párrafos, que aunque en estilo harto 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 é imprecisos. Deseo vivamente que hablen ustedes, pero con claridad, con ejemplos vivos y posibleá, 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 á voz en grito un guisado de patatas, sin patatas, ó con una proporción microscópica de patatas, que no acaban ustedes de recetar con precisión y claridad.,

La carta quedó sin respuesta adecuada. Proponíame (y así se lo escribí), hacerlo en un trabajillo que planeado tenía. ¡Quién me dijera que nunca llegaría á su destinatario! No, admirado y llorado amigo: no podíamos, en justicia, poner reparos á tu labor. Porque bien expresada quedaba tu exacta visión del problema en las palabras que de tu ponencia he subrayado; y más aún, porque tú, más feliz que muchos de los teorizantes, podías dar con tus obras contestaciones *materiales y vivas* de cómo puede obtenerse el resurgimiento de una *Arquitectura nacional*.

Menos afortunado ha sido Rucabado en la publicación de su gran libro sobre la Arquitectura montañesa. Trabajo de muchos años, con cariño escrito y dibujado, es el producto de aquel su amor á la región. Cuanto de típico contiene en Arquitectura, muebles, hierros y telas, pasó por la visión y por el lápiz del artista. El resultado es un verdadero *monumento*: más, mucho más importante que todos los similares con que se envanece legítimamente la biblioteca del *The Studio*. Con frecuencia, Rucabado me hizo el regalo de leerme algún capítulo, y enseñarme las ilustraciones, consultándome sus planes comprensivos de una fastuosa presentación. Pesimista yo por temperamento, instábale para que activase el trabajo, temeroso de que un percance cualquiera malograra labor de tal entidad; y firme

ARQUITECTURA

convencido, de que lo que un autor deja inédito, es como si con él bajase á la tumba, pues pocas veces sale á luz. Por desgracia, mi pesimismo acertó: la muerte escribió un *Fin* trágico en el libro de Rucabado. Dolor grande sería para la cultura patria su pérdida definitiva. Quiero creer que la familia, ó alguna sociedad cultural, remediarán el daño que la muerte hizo; y que la misma labor de Rucabado no quedará en el olvido.

Otra ilusión acariciada por el artista ha tronchado también su muerte. No verá, 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 á 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", el toledano "siglo XVI", de mampostería, granito y ladrillo, el barroco madrileño y su *credo* montañés. Y á cualquiera de estos partidos habría de ir ligado el espíritu y la hechura de la casa moderna *europaea*. La vecina casa "Meneses"; la necesidad mercantil de grandes huecos, y la escasa y mixta línea disponible, ponían limitaciones á su fantasía. Cuando en breve los telones caigan, apreciará el público si acertó á resolver las dificultades, y si supo anar las tendencias de su pensamiento en aquella fachada en la que hay altas columnas *gigantes*, las conchas salmantiñas 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*!

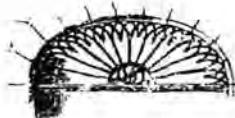
Deja Rucabado también sin concluir, la Biblioteca de Menéndez y Pelayo en Santander. Conocemos el proyecto, admirado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917. El saber clásico del insigne polígrafo se impuso al arquitecto en este edificio, y en estilo clásico *vistió* aquellas deleznable salas, donde el gran "Don Marcelino", reunió tanta preciosidad bibliográfica, y extrajo de ella sus imperecederas obras.

*
**

Murió Rucabado en todo el apogeo de sus facultades y de su nombre. Su actuación en el Arte español, bruscamente truncada, marca una ruta á 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 honradas profesional, de amor á su Arte, de calor de alma, y de clarividencia intelectual.

24 Diciembre 1918.

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA
Arquitecto.



ORTIZ DE LA TORRE, ELÍAS

«El estilo montañés», en *Arquitectura*, núm. 92,
Madrid, Sociedad Central de Arquitectos,
diciembre de 1926, pp. 451-461

El mejor modo de entender por qué fracasó el regionalismo en su particular búsqueda de la modernidad es oírsele explicar a uno de sus contemporáneos, montañés como Rucabado, y empeñado también en sacar a la arquitectura de su estado de postración.

Es el caso del texto que presentamos de Elías Ortiz de la Torre, un estudio del estilo montañés realizado por un amante de las expresiones arquitectónicas que la historia había dejado en Cantabria, buen conocedor de sus características y peculiaridades, que publicó «Iglesias de la Montaña» (1919) y que es definido por Fernando García Mercadal como cultivador de la arquitectura regional.

Por tanto, Ortiz de la Torre era de los partidarios de aprovechar el impulso del arte regional, pero señalando los peligros de la explotación del éxito a ultranza, como quiso advertir en este lúcido estudio sobre el regionalismo recogido en nuestra selección documental.

A cambio de unos beneficios económicos, consecuencia del respaldo social por parte de los propietarios a la nueva moda arquitectónica regionalista, se estaba vendiendo el progreso mismo de la arquitectura. Por eso empieza su estudio declarando que no comparte el entusiasmo del malogrado e ilustre arquitecto montañés D. Leonardo Rucabado por la arquitectura

regional, ya que considera 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.

Nos dirá que el problema más grave del regionalismo, es que se toma como punto de partida una arquitectura autóctona (santanderina, vasca, catalana, andaluza, canaria...) con caracteres propios y perfectamente definidos, se extraen de ellas sus elementos más típicos, y, desposeyéndolos de su rudeza originaria, se aplican a la moderna casa regional; y aquí es donde aquellos elementos originarios y característicos pierden su entidad tectónica pasando a ser argumentos meramente decorativos en el discurso regional. Es decir, las ciudades corrían el peligro de convertirse en auténticas cortijadas si la moda regionalista terminaba por imponerse.

Ante el fracaso de las expectativas del regionalismo, concluye planteando a las nuevas generaciones de arquitectos la disyuntiva ante la que se encuentran para encaminarse hacia la nueva arquitectura: 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.

ARQUITECTURA

REVISTA MENSUAL ÓRGANO
OFICIAL DE LA SOCIEDAD
CENTRAL DE ARQUITECTOS

PRÍNCIPE, 16

Año VIII Núm. 92

MADRID

Diciembre de 1926

EL ESTILO MONTAÑES

I

CREO conveniente empezar este ligero estudio declarando que no comparto el entusiasmo tradicionalista del malogrado e ilustre arquitecto montañés D. 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?

Recordemos unas palabras ya viejas del autor

de *Fausto*: "...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 anduviere todo el año con un disfraz semejante?"

Y yo añado por mi cuenta: ¿Y qué idea formaríamos del señor que se vistiera de aldeano y se paseara por las calles de la ciudad con un rastrillo al hombro y haciendo sonar las almadreñas sobre el asfalto?

Lo cual quiere decir que tampoco soy partidario 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. ¿Con-

451



CARMONA (CABUÉRNIGA)

Fot.: O. de la T.

cible alguien a un Gaudí proyectando *masías* catalanas?

Pero, dejando aparte mis opiniones, que no tienen ningún interés, lo cierto es que nos encontramos ante un hecho consumado. Existe en la región santanderina una arquitectura autóctona, con caracteres propios y perfectamente definidos. Conocidas son de todos los que han visitado nuestros valles y montañas las humildes casucas aldeanas, las típicas casonas solariegas y los entonados palacios de hidalgos, tantas veces descritos por las plumas de Pereda, Escalante, Galdós, Ricardo León y otros escritores. Pues bien, un artista en quien concurrían en grado eminente las cualidades de inteligencia y entusiasmo, D. Leonardo Rucabado, estudió con el mayor cariño y atención aquellas viejas construcciones, extrajo de ellas los elementos más típicos, los desposeyó de su rudeza original y, combinándolos hábilmente, creó un tipo de casa montañesa moderna.

Varios arquitectos santanderinos, contagiados del entusiasmo de Rucabado, se lanzaron en pos de él, con el beneplácito del público y de los propietarios; y tal fué el auge adquirido por el *estilo montañés*, que hoy se puede decir que la mayor parte de las obras dirigidas por los arquitectos de esta provincia durante los últimos años corresponden al tipo regional.

Creo que no carecerá de interés estudiar, aunque sea a la ligera, el origen y significación de

los principales componentes de esta arquitectura que tanto y tan rápido desarrollo ha alcanzado.

* * *

¿Cuáles son los elementos característicos de la casa montañesa, según la moderna adaptación de Rucabado?

Ocupan el lugar preponderante 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, etc., etc.

Las torres tienen su origen en la Arquitectura regional de la baja Edad Media: los ejemplares más antiguos datan del siglo XIII. Son edificios pesados, macizos, de planta cuadrada y altos muros lisos, apenas perforados por algunos angostos huecos de luces y estrechas saeteras. Participaron del doble carácter de fortaleza y de vivienda, y en ellos ha-



SANTILLANA DEL MAR.—TORRE DEL MARINO. Fot.: Ceballos.



POTES.—TORRE DEL ESPANTADO.

Fot. Duomarco.

bitaron los hidalgos montañeses con la escasa holgura que aun hoy dejan adivinar sus muros desmantelados, pero siempre vigilantes y apercebidos para la defensa.

Estas torres primitivas se encuentran en gran abundancia repartidas por toda la provincia; entre ellas se puede citar la del Merino, en Santillana; la de los Ríos, en Proañó; la de Alvarado, en Secadura; la de Venero, en Castillo, y otras muchas.

En el siglo XIV y en el XV deponen un poco su carácter hosco; los huecos aumentan de tamaño; junto a la coronación se destacan matacanes distribuidos simétricamente, como si se buscara el efecto estético más que la eficacia estratégica; los ángulos se redondean formando cubos con almenas o remates piramidales. (Ejemplos: torres de Cortiguera y de Potes.)

La vieja torre de origen militar, convertida en

símbolo de señorío, se perpetúa en la arquitectura montañesa; adquiere distintas formas a través del tiempo y llega hasta los palacios barrocos del siglo XVII. La mansión de los Pustanantes, en La Costana, donde aparece la torre cuadrada del siglo XIII, destacándose en un ángulo del vasto edi-



LA COSTANA (CAMPO DE YAGO).—CASA DE LOS PUSTANANTES.



Yedra.—PALACIO DE MAZA.

Fot.: Uruarco.

ficio, de fecha algo posterior, marca el origen de un tipo de edificio señorial en el que la torre, perdiendo su función defensiva, pasa a ser un ele-

mento simbólico y pintoresco de la vivienda montañesa.

Unas veces, a la torre originaria se adicionan otras construcciones, a fin de acomodarse a las nuevas necesidades de la vida, sin tener que desprenderse de los testimonios de ranciedad contenidos en los vetustos muros; otras, sirviendo la torre de núcleo central, se construye a su alrededor la vivienda, y en ambas disposiciones el heterogéneo conjunto se consolida, adquiere un carácter definitivo y da lugar a los tipos de vivienda señorial que crean los siglos XVII y XVIII. Sirva de ejemplo de la primera disposición el palacio de Torre-Hermosa, en Pámanes, y de la segunda, el de Donadio, en Selaya.



VILLANUEVA DE LA PEÑA.—CASA DEL SIGLO XVI.

Fot.: O. de la T.

Del mismo modo que el conjunto de la torre defensiva en sus orígenes pasa con carácter más pacífico a la Arquitectura de épocas posteriores.



PÁMANES.—PALACIO DE TORRE HERMOSA.

Fot.: Cecilio.

algunos detalles que en un principio tuvieron un objetivo militar adquirieron más tarde una significación puramente decorativa. Los cubos o garitas de los ángulos quedan reducidos en el siglo XVI y siguientes a un simple redondeamiento de las aristas o a una especie de contrafuertes angulares. (Casa de Villanueva de la Peña.)

Las almenas que servían de coronación a las torres medievales sufren una transformación parecida. Al cambiar de forma la cubierta del edificio, por la adopción del tejado a dos aguas, los muros laterales se elevan por encima de ella en perfil escalonado (quién sabe si por influencia flamenca), y entonces las almenas se convierten en pináculos o prismas rematados por pirámides o por bolas. Este elemento, que tan repetido se ve

en la moderna arquitectura montañesa, se halla históricamente limitado al siglo XVI; a principios del XVII cae en desuso y no se vuelve a presentar hasta la nueva restauración del estilo regional.



1924.—(Palacio de Dicastillo).



CASAS MONTAÑESAS.



Los muros laterales en forma de hastial, sobrepasando la altura de la cubierta, dan lugar a que en las fachadas se inicien unas pilastras o pequeños resaltos; aprovechéanse ya desde fines del siglo xv estos elementos sustentantes para tender entre ellos una viga (apeada en el medio o en los tercios por una o dos columnas) sobre la cual gravita el muro del piso superior, en tanto que el del bajo se retira hasta la segunda crujía. Nace de este modo el pórtico o soportal, que adquiere todo su desarrollo en el siglo xvii y constituye uno de los elementos más típicos de la arquitectura regional. El soportal, dependencia indispensable de la casa rural, donde llena las múltiples funciones de abrigo para el carro, depósito de aperos, leñera, taller donde se labran las abarcas y los yugos, etcétera, etc., pasa a la vivienda señorial, adquiriendo mayor desarrollo e importancia; la viga de madera queda sustituida por arcos de piedra que se apoyan sobre pilastras o columnas y completan el aire altivo y severo que dan a las fachadas los amplios balconajes de hierro, los salientes aleros y los pomposos escudos.

La *solana* es un balcón corrido, situado generalmente en la fachada del Mediodía. Está comprendida entre los muros laterales, salientes y recortados o no, en forma de ménsula a la altura del piso. Toda su estructura es de madera, y también los canes, como los balaustres, pasamanos, zapatas y carreras que la forman están decorados

con motivos sencillos del gusto del Renacimiento. Son innumerables los ejemplos de solanas que se encuentran en la provincia. Las formas que revisten son variadas, pero se pueden señalar como las más típicas y ricas las de algunas casas del valle de Cabuérniga, pertenecientes a los siglos xvi y xviii.

En estos siglos la arquitectura montañesa alcanza su pleno desarrollo y adquiere una fisonomía distinta. Se fija el tipo de la casa hidalga, con su pórtico de doble o triple arco, su amplia solana, sus muros cortavientos y su gran alero de profusa labra. Se construyen los palacios señoriales de más vastas proporciones y de aspecto más grave y reposado.

Los factores integrantes de esta arquitectura se pueden agrupar del siguiente modo:

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



UN PALACIO.

Fot.: O. de la T.

de hacer sentir su influencia hasta tiempos muy próximos a los nuestros.

Dentro del acervo de esta arquitectura montañesa es preciso distinguir dos ramas: la popular y burguesa, de planta rectangular (poco frente y mucho fondo), en la que el elemento preponderante es la *solana* (cuando existe), que ocupa todo el frente de la fachada principal, y la señorial, de planta más variada (cuadrada o rectangular, con accesorios de capilla, cuadras, etc.), en la que rara vez falta la torre, lateral o central, supervivencia de una época en que se medía la alcurnia de las personas por la altura de sus moradas.

ii

El siglo XIX es un siglo de vacío arquitectónico. En la Montaña, como en todas partes, se construyen durante él casas sin arquitectura, *chalets* suizos, *cottages* ingleses, *hôtels* Luis XVI, etc., etc.

Las nuevas generaciones de arquitectos 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.

Rucabado se constituye en adalid del tradicionalismo arquitectónico; lo defiende a capa y espada en los Congresos de Turismo y de Arquitectura; estudia con el mayor afán y con la inteligencia que puso al servicio de todas sus empresas el arte regional santanderino, y en las casonas y palacios de su tierra nativa halla fuentes inéditas de inspiración. Incorpora a la arquitectura moderna los elementos tradicionales que por muchos años habían permanecido olvidados y que tantos ojos distraídos vieron sin comprender el valor estético que bajo su ruda apariencia encerraban.



SANTASDER.—"LA CASA".

Arq. L. Rucabado.—Fot. Dumareco.

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.

La torre, que rara vez falta en las construcciones de Rucabado, ha alterado por completo en ellas 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 coronación, tiene ahora por remate un amplísimo alero de madera.

La solana (elemento de origen rústico) 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 preterido por Rucabado, y éste no dudó en hacer uso de ellos, aun en combinación con otros de más moderna aportación.

Tampoco olvidó el arquitecto castrense los remedos de cubos en los ángulos de algunas torres ni los balcones semicirculares, ni los pequeños tejadillos que cobijan algunos salientes de las fachadas, ni mucho menos los espléndidos

aleros profusamente labrados.

Del pörtico montañés, tan típico de la arquitectura popular e incorporado luego a la señorial y ciudadana, sacó Rucabado un gran partido artístico: desde el cuerpo central, donde suele desarrollarse, lo pasó algunas veces al basamento de la torre, con lo cual acabó de quitar a este elemento su tradicional carácter de robustez y majestad.

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 lamenta-



SANTANDER.—CASA DE D. M. MUERZA.
Arq.: G. Bóniss.—Fot.: Gilardi.



REVILLA DE CAMARGO.—ESCUELAS (CASA DEL MAESTRO).
Arq.: J. G. Rincón.



SANTANDER.—CASA DE D. F. DEL RÍO. Arq.: M. Lastra.



TORRELAVEGA.—CASA DEL SR. OBREGÓN. Arq.: M. Lastra.



SANTANDER.—"EL SOLAR".
Arq.: L. Escudella.
Fotos: Huamaza.



SANTANDER.—CASA DE D. A. HERRERA.
Arq.: R. Lora del Norte.

bles abusos (dicho sea de paso) que han ocasionado la violenta reacción a cuyo desarrollo empezamos a asistir...

El camino estaba ya jalando: detrás del artista ilustre se lanzó toda una plejada de arquitectos jóvenes. Los propietarios (factor esencialísimo sin cuyo *exequatur* ninguna moda arquitectónica puede tener aceptación) dieron calor a esta orientación regional, y tanto en la capital como en la provincia pronto se vieron surgir, junto a los viejos y herrambrosos solares de los hidalgos de antaño, las casas de los nuevos ricos, con sus pórticos, sus solanas, aleros, hastiales y pináculos, sin que falte en ellas la alta torre, símbolo en otros tiempos de rancia estirpe, ni tampoco el escudo acuartelado con su casco y cimera, si así lo exige la decoración, aunque la heráldica se escandafice.

No entra en mi ánimo analizar estas construcciones en sus ejemplares buenos, que los hay en abundancia, ni tampoco denunciar los atentados cometidos en los malos, que tampoco faltan, contra la propiedad histórica por la mezcla de facto-



SANTANDER.—CASA DE D. ADOLFO PARIG.
Arq. J. G. Kincho.

Fot.: Duomarco.

res de distintas épocas, o contra la arquitectónica por el desconocimiento o el olvido de lo que significa cada elemento y de la función que en el arte regional ha desempeñado. Tampoco tengo el propósito (y si alguna vez lo tuve procuré alejar la tentación) de hacer vaticinios sobre el porvenir y vitalidad del *estilo montañés*. He hablado de la realidad presente y he procurado buscar sus raíces en el pasado. Los hechos se encargarán de decir si esta información ha de tener una segunda parte.

ELÍAS ORTIZ DE LA TORRE
Arquitecto.

Santander, noviembre de 1926.



ANSERO (SANTANDER).—CASA PROPIEDAD DEL SR. FALSA.—GARAJE Y CASA DEL GUARDA.
Arq. E. F. Quintanilla.



AREDO (SANTANDERO)—CASA DE D. L. FALLA
Arg.: E. F. Quintanilla

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ

«La voluntad del barroco» en *Arquitectura*, núm. 22,
Madrid, Sociedad Central de Arquitectos,
febrero de 1920, pp. 33-35

En febrero de 1920 la revista *Arquitectura* lanzaba a la calle un monográfico sobre el Barroco. Si analizamos aquellos artículos, se puede ver que la intención que subyace en la publicación es dotar de un final a la historia inconclusa de la incorporación a la modernidad estética a través de la adscripción al futurismo.

El constructor del entramado ideológico de la monografía es José Ortega y Gasset (Madrid, 9 de mayo de 1883-18 de octubre de 1955), cuyo artículo *La voluntad del Barroco* —que es el que ahora presentamos—, es el que encabeza la publicación, haciendo de marco al resto de las colaboraciones, que están encaminadas a la reivindicación del arte barroco a través de la profundización en el estudio de las manifestaciones arquitectónicas de este estilo en nuestro país.

Qué hace un filósofo de formación alemana metido a teórico de la arquitectura, es una cuestión que sigue sorprendiéndonos a pesar de haber desvelado esta faceta ignorada en un trabajo de investigación que publicamos hace unos años. Lo cierto es que hay que responsabilizar a Ortega del trasplante del futurismo desde la literatura, cuyo introductor en España fue Ramón Gómez de la Serna, al ámbito de la arquitectura.

Recogiendo la herencia vitalista y rupturista de la llamada Generación del 98, profundizará en la literatura de Dostoyewski y Stendhal, para poner-

la en relación con la plástica del barroco. Contrastará la serenidad de la pintura de Velázquez con la complejidad de los lienzos de El Greco, donde cada figura es prisionera de una intención dinámica, donde todo se convierte en «dynamis».

De este modo, Ortega defenderá desde el vitalismo de su concepción filosófica la presencia siempre latente en la cultura española de la actitud desestabilizadora del barroco, en contraposición permanente a lo «clásico», entendido como sistema ordenado, generador de cánones a los que se les debe estricta obediencia.

Pero en esa reivindicación del barroco hubo algo más que una puesta al día desprovista de prejuicios clasicistas, o una revisión científica en profundidad. Hay un deseo claro de analizar los sensibles cambios estéticos en Europa, y con naturalidad y sin complejos no sólo dejarnos influir por las nuevas corrientes en boga, sino incorporar la cultura española a la «mutación que en ideas y sentimientos experimenta la conciencia europea» participando con derecho propio en la nueva sensibilidad.

ARQUITECTURA

ORGANO OFICIAL DE LA
SOCIEDAD CENTRAL DE
ARQUITECTOS.

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: PRÍNCIPE, 16

AÑO III

Madrid, Febrero de 1920.

NÚM. 22

SUMARIO

JOSÉ ORTEGA Y GASSET.....	La voluntad del barroco.
RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO.....	El barroquismo en Arquitectura.
R. GIRALT CASADESÚS.....	El arte barroco y su rehabilitación.
LEOPOLDO TORRES BALBÁS.....	La arquitectura barroca en Galicia. El arte barroco en Sevilla.
T.....	Arquitectura española contemporánea. El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz.
	Libros, revistas y periódicos.

LA VOLUNTAD DEL BARROCO (*)

I

Síntoma curioso de la mutación que en ideas y sentimientos experimenta la conciencia europea—y hablamos de lo que acontecía aún antes de la guerra—es el nuevo rumbo que toman nuestros gustos estéticos.

Han dejado de interesarnos las novelas, que es la poesía del determinismo, el género literario positivista. Esto es un hecho indubitable. El que lo dude, tome en la mano un volumen de Daudet ó de Maupassant, y se extrañará de encontrar una cosa tan poco sonora y vibrátil. De otro lado, suele sorprendernos la insatisfacción que nos dejan las novelas del día. Reconocemos en ellas todas las virtudes técnicas, pero nos parecen recintos deshabitados. Nada falta de lo inerte; pero falta por completo lo semoviente.

En tanto, los libros de Stendhal y Dostoyewski conquistan más y más la preferencia. En Alemania comienza el culto de Hebbel. ¿De qué nueva sensibilidad es todo esto síntoma?

Yo creo que esta transformación del gusto literario no sólo cronológicamente se relaciona con la curiosidad incipiente en las artes plásticas hacia el barroco. La admiración solía durante el pasado siglo detenerse en Miguel Angel como en el confín de un prado ameno y una feracísima selva. El barroco atemorizaba; era el reino de la confusión y del mal gusto. Por medio de un rodeo, la admiración evitaba la selva é iba á apearse de nuevo al otro extremo de ella, donde con Velázquez parecía volver la naturalidad al gobierno de las artes.

(*) Este número de ARQUITECTURA dedícase á *La Arquitectura barroca en España*. Publicaremos otros consagrados *Los monasterios cistercienses españoles; Los castillos españoles; posados y paradores; Jardines españoles; etc.*

No dudo de que efectivamente haya sido el barroco un estilo de rebuscada complejidad. Faltan en él las claras cualidades que otorgan á la época precedente el rango de clásica. Ni por un momento voy á intentar la reivindicación en bloque de esta etapa artística. Entre otras cosas, porque no se sabe aún bien quiénes, no se ha hecho su anatomía ni su fisiología.

Sea de ello lo que quiera, acontece que cada día aumenta el interés por el barroco. Ya no necesitaría Burckhart, el *Cicerone*, disculparse de estudiar las obras seiscientistas. Sin haber llegado todavía á un distinto análisis de sus elementos algo nos atrae y satisface en el estilo barroco que encontramos asimismo en Dostoyewski y Stendhal.

Dostoyewski, que escribe en una época preocupada de realismo, parece como si se propusiera no insistir en lo material de sus personajes. Tal vez cada uno de los elementos de la novela considerado aisladamente, pudiera parecer real; pero Dostoyewski no acentúa esta su realidad. Al contrario, vemos que en la unidad de la novela pierden toda importancia y que el autor los usa como puntos de resistencia donde toman su vuelo unas pasiones. Lo que á él interesa es producir en el ámbito interno á la obra un puro dinamismo, un sistema de afectos tirantes, un giro tempestuoso de los ánimos. Léase *El Idiota*. Allí aparece un joven que llega de Suiza, donde ha vivido desde niño, encerrado en un Sanatorio. Un ataque de imbecilidad infantil borró de su conciencia cuanto en ella había. En el Sanatorio—limpia atmósfera del fanal—ha construído el pío médico sobre su sistema nervioso, como sobre unos alambres, la espiritualidad estrictamente necesaria para penetrar en el mundo moral. Es, en rigor, un perfecto niño dentro del marco muscular de un hombre. Todo esto, llevado á no escasa inverosimilitud, sirve de punto de partida á Dostoyewski; mas cuando acaba la cuestión de realismo psicológico empieza su labor la musa del gran eslavo. M. Bourget se detendría principalmente á describir los componentes de la ingenuidad. A Dostoyewski le trae ésta sin cuidado, porque es una cosa del mundo exterior y á él sólo le importa el mundo exclusivamente poético que va á suscitarse dentro de la novela. La ingenuidad le sirve para desencadenar en una sociedad de personajes análogos un torbellino sentimental. Y todo lo que en sus obras no es torbellino, está allí sólo como pretexto á un torbellino. Parece como si el genio dolorido y reconcentrado tirase del velo que decora las apariencias y viéramos de pronto que la vida consiste en unos como vórtices, ó ráfagas, ó torrentes elementales que arrastan en giros dantescos á los individuos; y esas corrientes son la borrachera, la avaricia, la amencia, la abulia, la ingenuidad, el erotismo, la perversión, el miedo.

Aun hablar de esta manera es hacer intervenir demasiado la realidad en la estructura de estos pequeños orbes poéticos. Avaricia é ingenuidad son movimientos, pero, al cabo, movimientos de las almas reales y podría creerse que la intención de Dostoyewski era describir la realidad de los movimientos psíquicos como otros lo han hecho con las quietudes. Claro es que con alguna substancia real tiene que representar el poeta sus ideales objetos. Pero el estilo de Dostoyewski consiste precisamente en no retenernos á contemplar el material empleado y colocarnos desde luego frente á puros dinamismos. No la ingenuidad en la ingenuidad, sino lo que de movimiento vivaz hay en ella, constituye su objetividad poética en *El Idiota*. Por eso la más exacta definición de una novela de Dostoyewski sería dibujar con el brazo impetuosamente una elipse, en el aire.

¿Y qué otra cosa sino esto son ciertos cuadros de Tintoretto? Y, sobre todo, ¿qué otra cosa es el Greco? Los lienzos del griego heteróclito se yerguen ante nosotros como acantilados verticales de unas costas remotísimas. No hay artista que facilite menos el ingreso á su comarca interior. Carece de puente levadizo y

de blandas laderas. Sin que lo sintamos, Velázquez hace llegar sus cuadros bajo nuestras plantas, y antes de pensarlo nos hallamos dentro. Pero este arisco cretense desde lo alto de su acantilado dispara dardos de desdén y ha conseguido que durante siglos no ataque en su territorio barco alguno. El que ahora se haya transformado en un concurrido puerto comercial creo que es síntoma no despreciable de la nueva sensibilidad barroquista.

Pues bien; de una novela de Dostoyewski nos trasladamos insensiblemente á un cuadro del Greco. Aquí encontramos también la materia tratada como pretexto para que un movimiento se dispare. Cada figura es prisionera de una intención dinámica; el cuerpo se retuerce, ondea y vibra de la manera que un junco acometido del vendaval. No hay un milímetro de corporeidad que no entre en convulsión. No sólo las manos hacen gestos; el organismo entero es un gesto absoluto. En Velázquez nadie se mueve; si algo puede tomarse por un gesto es siempre un gesto detenido, congelado, una "pose". Velázquez pinta la materia y el poder de la inercia. De aquí que en su pintura sea el terciopelo verdadera materia de terciopelo, y el raso raso, y la piel protoplasma. Para Greco todo se convierte en gesto, en *dynamis*.

Si de una figura pasamos á un grupo, nuestra mirada es sometida en participar una vertiginosa andanza. Ora es el cuadro una rauda espiral; ora una elipse ó una ese. Buscar verosimilitud en el Greco, es—nunca más oportuna la frase—buscar cotufas en golfo. Las formas de las cosas son siempre las formas de las cosas quietas, y Greco persigue sólo movimientos. Podrá el espectador malhumorado volver la espalda al *perpetuum mobile* que está preso en el lienzo, pero no se obstine en arrojar del panteón artístico al pintor. El Greco, sucesor de Miguel Angel, es una cima del arte dinámico que, cuando menos, equivale al arte de lo estático. También las obras de aquél producían en las gentes un como espanto y desasosiego que expresaban hablando de la "terribilitá" del Buonarrotto. Un poder de violencia y literalmente arrebatador había éste desencadenado sobre el mármol y los muros inertes. Todas las figuras del florentin tenían, como dice Basari, "un maraviglioso gesto di muoversi".

El giro es inmejorable; en esto consiste lo que hoy, y por lo pronto, nos interesa más del arte barroco. La nueva sensibilidad aspira á un arte y á una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET



Iglesia de los jesuitas en Alcalá de Henares.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ

«El Monasterio», en *Arquitectura*, núm. 50,
Madrid, Sociedad Central de Arquitectos,
junio de 1923, pp. 161-167

Tres años después del esfuerzo por la rehabilitación del arte barroco se producirá la reivindicación del Monasterio de El Escorial como la quincuagesima piedra del carácter hispano, piedra de toque por tanto de la nueva arquitectura. La revista será la misma, el tema también será tratado con carácter monográfico, y los articulistas que abren y cierran la relación de firmantes serán los mismos que participaron en la reivindicación del barroco, y los que dotan de intencionalidad a la monografía. El resto de los firmantes participan más bien como apoyo erudito, abordando cuestiones puntuales que magnifican la grandeza del edificio en cuestión.

De nuevo abrirá el fuego Ortega y Gasset, queriendo trascender la masa granítica de sus muros y sacar de ellos la esencia filosófica que defina la sociología del español. Se servirá del paisaje, y de nuevo de la metáfora literaria, en esta ocasión tomada del Quijote, para hablarnos de la evolución del espíritu europeo, y del de los españoles en particular.

La conclusión orteguiana va impregnada de pesimismo, ya que de sus elucubraciones lo que se puede deducir es que su visión del esfuerzo renovador de la sociedad española (también de la arquitectura), en el que estaba empeñado, era un esfuerzo sin sentido, un esfuerzo entusiasta pero inútil, como el de don Quijote, como el del Monasterio, ya que don Quijote será,

«como Don Juan, un héroe poco inteligente: posee ideas sencillas, tranquilas, retóricas, que casi no son ideas, que más bien son párrafos». Parece que reprocha al español que al proponerse aplicar su esfuerzo para conseguir un fin no es capaz de medir el valor de sus actos por la grandeza de lo que busca, sino por la cantidad de energías que consume.

Con el Monasterio ha habido prestigiosos historiadores como el alemán Otto Shubert y estudiosos españoles como el catedrático Íñiguez Almech que han defendido siempre sin tapujos al edificio como el verdadero arranque de un nuevo arte, el barroco. «Tal como es la obra terminada, se alza como piedra angular entre la decoración del Cinquecento introducida de Italia y el arte individual que crea con conciencia de su fuerza, sobre la base de los fundamentos clásicos: *con ella se inaugura el Barroco en el arte español*»¹.

¹ SHUBERT, Otto, *Historia del Barroco en España*, Saturnino Calleja, Madrid, 1924, pp. 37-38. Queremos destacar que la cursiva es de origen, no nuestra.

ARQUITECTURA

ORGANO OFICIAL DE LA
SOCIEDAD CENTRAL DE
ARQUITECTOS.

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: PRÍNCIPE, 46

AÑO V

Madrid, junio de 1923.

NÚM. 50

SUMARIO

EL MONASTERIO DEL ESCORIAL

JOSÉ ORTEGA Y GASSET.....	El monasterio.
TEODORO DE ANASAGASTI.....	Juan de Herrera.
CARLOS JUSTI.....	Felipe II y El Escorial.
EMILIO BERTAUX.....	El Escorial, monumento del renacimiento.
MME. D'AULNOY.....	Una visita al Escorial en 1679.
TEÓFILO GAUTIER.....	El Escorial.
MAURICIO BARRÉS.....	El Escorial.
GABRIEL HANOTAUX.....	Una visita al Escorial.
LEOPOLDO TORRES BALBÁS.....	Lo que representa El Escorial en nuestra historia arquitectónica.
	Libros, revistas, periódicos.

EL MONASTERIO

En el paisaje

Sobre el paisaje del Escorial, el monasterio es solamente la piedra máxima que destaca entre las moles circundantes por la mayor fijeza y pulimento de sus aristas. En estos días de primavera hay una hora en que el sol, como una ampolla de oro, se quiebra contra los picachos de la sierra, y una luz blanda, colorada de azul, de violeta, de carmín, se derrama por las laderas y por el valle, fundiendo suavemente todos los perfiles. Entonces la piedra edificada burla las intenciones del constructor y, obedeciendo a un instinto más poderoso, va a confundirse con las canteras maternales.

Francisco Alcántara, que tanto sabe de cosas de España, suele decir que, como el castellano es el idioma en que de cierta manera se integran los dialectos y lenguas de la periferia hispánica, es la luz de esta Castilla central una quintaesencia de las luces provinciales.

Esta luz castellana es la que poco antes de llegar la noche con lento paso de vaca por el cielo, transfigura El Escorial hasta el punto de parecernos un pedernal gigantesco que espera el choque, la conmoción decisiva capaz de abrir las venas de fuego que surcan sus entrañas fortísimas. Hosco y silencioso aguarda el paisaje de granito, con su gran piedra lírica en medio, una generación digna de arrancarle la chispa espiritual.

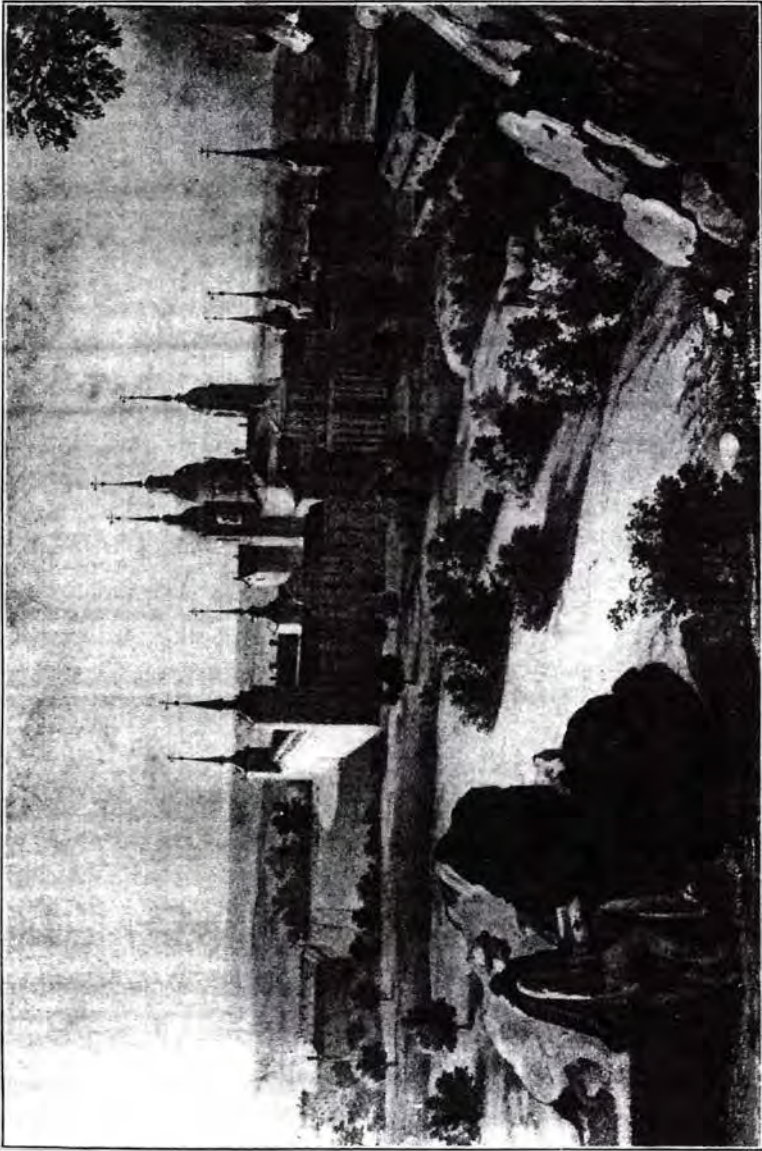
¿A quién dedicó Felipe II esta enorme profesión de fe, que es, después de San Pedro, en Roma, el credo que pesa más sobre la tierra europea? La carta de fundación pone en boca del Rey: «El cual monasterio fundamos a dedicación y en nombre del bienaventurado San Lorenzo, por la particular devoción que, como dicho es, tenemos a ese glorioso santo y en memoria de la merced y victoria que en el día de su festividad de Dios comenzamos a recibir.» Esta merced fué la victoria de San Quintín.

Aquí tenemos una leyenda documentada que es preciso rectificar, a pesar del documento. San Lorenzo es un santo respetable, como todos los santos; pero que, a decir verdad, no ha solido intervenir en las operaciones de nuestro pueblo. ¿Será posible que uno de los actos más potentes de nuestra historia, la erección del Escorial, no haya tenido otra significación que el agradecimiento a un santo transeúnte, de escasa realidad española? No nos basta San Lorenzo: soy el primero en admirar aquello de que, hallándose bien tostado de un lado, pidió que le volvieran del otro; sin aquel gesto no estaría representado el humorismo entre los mártires. Pero, francamente, la paciencia de San Lorenzo, con ser admirable, no basta para llenar estos colosales ámbitos.

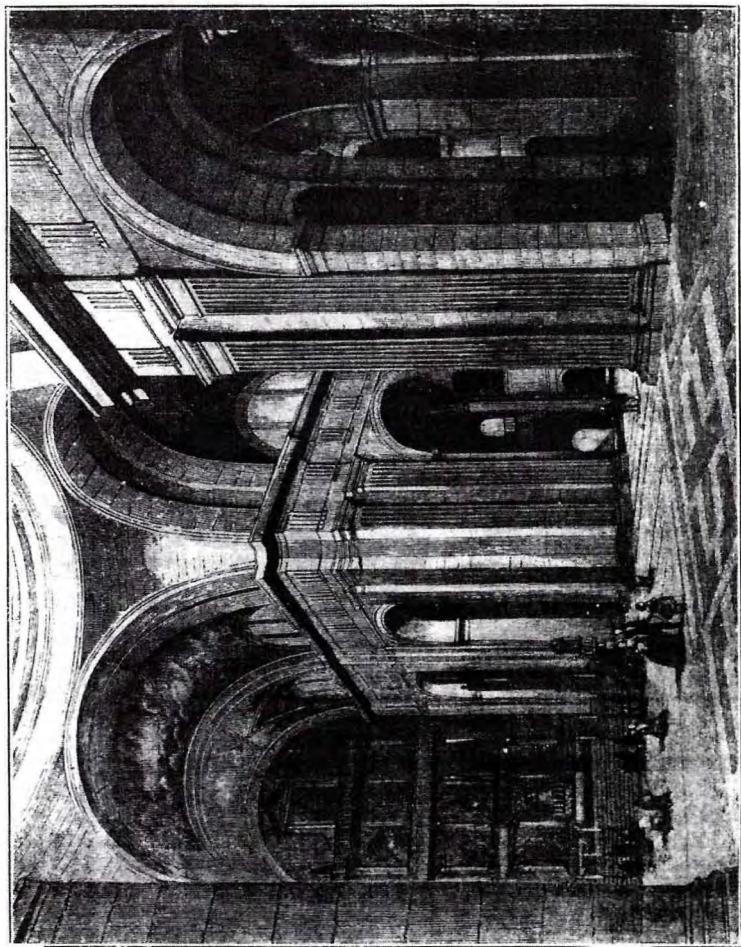
Es indudable que cuando presentaron varios planos a Felipe II y eligió éste, encontró en él expresada su interpretación de lo divino.

A la mayor gloria de Dios

Todos los templos se erigen, claro está, para la mayor gloria de Dios; pero Dios es una idea general, y ningún templo verdadero se ha elevado jamás a una idea general. El apóstol que vagabundeando por Atenas creyó leer en el frontis de un altar: «Al Dios desconocido», padeció un grave error; ese hierón no ha existido nunca. La religión no se satisface con un Dios abstracto, con un mero pensamiento; necesita de un Dios concreto, al cual sintamos y experimentemos realmente. De aquí que haya tantas imágenes de Dios como individuos; cada cual, allá en sus íntimos hervores, lo compone con los materiales que encuentra más a mano. El riguroso dogmatismo católico se limita a exigir que los fieles admitan la definición canónica de Dios; pero deja libre la fantasía de cada uno para que lo imagine y lo sienta a su manera. Refiere Taíne que una niña a quien dijeron que Dios estaba en



VISTA DEL MONASTERIO DEL ESCORIAL SEGÚN UN GRABADO ANTIGUO.



INTERIOR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DEL ESCORIAL SEGÚN UN GRABADO ANTIGUO.



los cielos, exclamó: «¿En el cielo, como los pájaros? Entonces tendrá pico.» Esta niña podía ser católica; la definición del catecismo no excluye el pico en Dios.

Mirando en nuestro interior buscamos entre cuanto allí hierve lo que nos parece mejor, y de esto hacemos nuestro Dios. Lo divino es la idealización de las partes mejores del hombre, y la religión consiste en el culto que la mitad de cada individuo rinde a su otra mitad, sus porciones ínfimas e inertes a las más nerviosas y heroicas.

El Dios de Felipe II, o lo que es lo mismo, su ideal, tiene en el monasterio un comentario voluminoso. ¿Qué expresa la masa enorme de este edificio? Si todo monumento es un esfuerzo consagrado a la expresión de un ideal, ¿qué ideal se afirma y hieratiza en este fastuoso sacrificio de esfuerzo?

La manera grande

Señores, hay en la evolución del espíritu europeo un instante todavía muy poco estudiado, y, sin embargo, de grandísimo interés. Es una hora en que el alma continental debió sufrir uno de esos terribles dramas íntimos que, a pesar de su gravedad y del agudo dolor que ocasionan, sólo por medios indirectos se manifiestan. Esa hora coincide con la edificación del Escorial. En la mitad del siglo XVI da sus frutas mejor madurecidas el Renacimiento. Ya sabéis lo que es el Renacimiento: la alegría de vivir, una jornada de plenitud. Se aparece a los hombres el mundo de nuevo como un paraíso. Hay una perfecta coincidencia entre las aspiraciones y las realidades. Notad que la amargura nace siempre de la desproporción entre lo que anhelamos y lo que conseguimos.

«Chi non puo quel che vuol, quel che puo voglia» (1).

decía Leonardo de Vinci. Los hombres del Renacimiento querían sólo lo que podían y podían todo lo que querían. Si alguna vez la desazón y el descontento asoman en sus obras, lo hacen con tan bello rostro que en nada se parecen a eso que llamamos tristeza, a esa cosa entre manca y tullida que hoy se arrastra gemebunda por nuestros pechos. A ese grato estado de espíritu del Renacimiento sólo podían corresponder serenas y mesuradas producciones, hechas con ritmo y con equilibrio; en suma, lo que se decía *la maniera gentile*.

Pero hacia 1560 comienzan a sentir las entrañas europeas una inquietud, una insatisfacción, una duda de si es la vida tan perfecta y cumplida como la edad anterior creía. Empiézase a notar que es mejor la existencia que deseamos que la existencia que tenemos. Son más anchas y más altas nuestras aspiraciones que nuestros logros. Nuestros anhelos son energías prisioneras en la prisión de la materia y gastamos la mayor parte de ellas en resistir el gravamen que ésta nos impone.

¿Queréis una expresión simbólica de este nuevo estado de espíritu? Frente al

(1) El que no puede lo que quiere, quiera lo que puede.

verso de Leonardo recordad estos otros de Miguel Angel, que es el hombre del instante: «La mía alegría' e la maninconia».

«O Dio, o Dio, o Dio,
Chi' m' a tollo a me stesso,
Ch' a me fusse piu presso
O piu di me potessi, che passa' io?
O Dio, o Dio, o Dio.» (1)

No podían las formas quietas y lindas del arte renacentista servir de vocabulario donde expresar sus emociones de héroes prisioneros, de encadenados Prometeos los hombres que así aúllan a la vida. Y, en efecto, justamente en estos años se inicia una modificación en las normas del estilo clásico. Y la primera de estas modificaciones consiste en superar las formas gentiles del Renacimiento por la mera ampliación de su tamaño. Miguel Angel opone en arquitectura, a la *maniera gentile*, lo que se llamó la *maniera grande*. Lo colosal, lo superlativo, lo enorme va a triunfar en el arte. De Apolo se dirige la sensibilidad a Hércules. Lo bello es lo hercúleo.

Tema éste demasiado sugestivo para que ahora, ni ligeramente, lo rocemos. ¿Por qué, por qué los hombres se complacieron durante un tiempo en lo excesivo, en la superlación de todas las cosas? ¿Qué es en el hombre la emoción de lo hercúleo? Pero vamos con prisa. Yo sólo quería indicar que, cuando se alza sobre el horizonte moral europeo la constelación de Hércules, celebraba España su mediodía, gobernaba el mundo, y en un senó del patrio Guadarrama el Rey Felipe erigía, según la *maniera grande*, este monumento a su ideal.

Tratado del esfuerzo puro

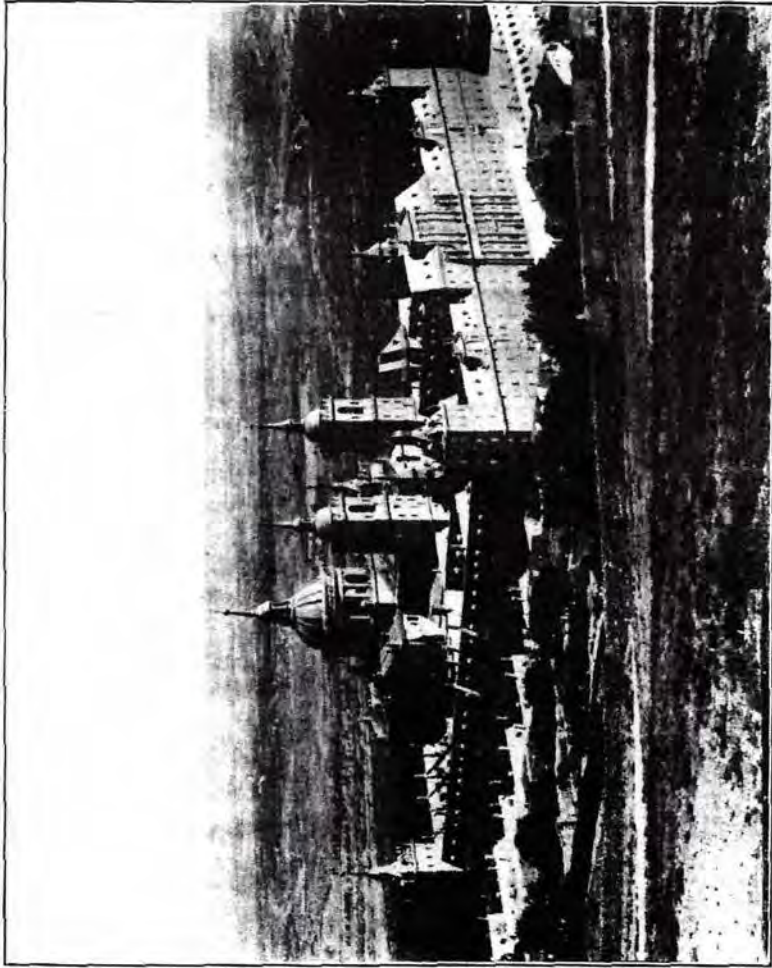
¿A quién va dedicado, decíamos, este fastuoso sacrificio de esfuerzo?

Si damos vueltas en torno a las larguísimas fachadas de San Lorenzo, habremos realizado un paseo higiénico de algunos kilómetros, se nos habrá despertado un buen apetito; pero, ¡ay!, la arquitectura no habrá hecho descender sobre nosotros ninguna fórmula que trascienda de la piedra. El monasterio del Escorial es un esfuerzo sin nombre, sin dedicatoria, sin transcendencia. Es un esfuerzo enorme que se refleja sobre sí mismo, desdeñando todo lo que fuera de él pueda haber. Satánicamente este esfuerzo se adora y canta a sí propio. Es un esfuerzo consagrado al esfuerzo.

Ante la imagen del Eretheion, del Parthenon, no ocurre pensar en el esfuerzo de sus constructores: las cándidas ruinas envían bajo el cielo de límpido azul grandes halos de idealidad estética, política y metafísica, cuya energía es siempre actual. Preocupados en recoger esos efluvios densos, la cuestión del trabajo consumido en pulir aquellas piedras y en ordenarlas, no nos interesa, no nos preocupa.

Por el contrario, en este monumento de nuestros mayores se muestra petrificada

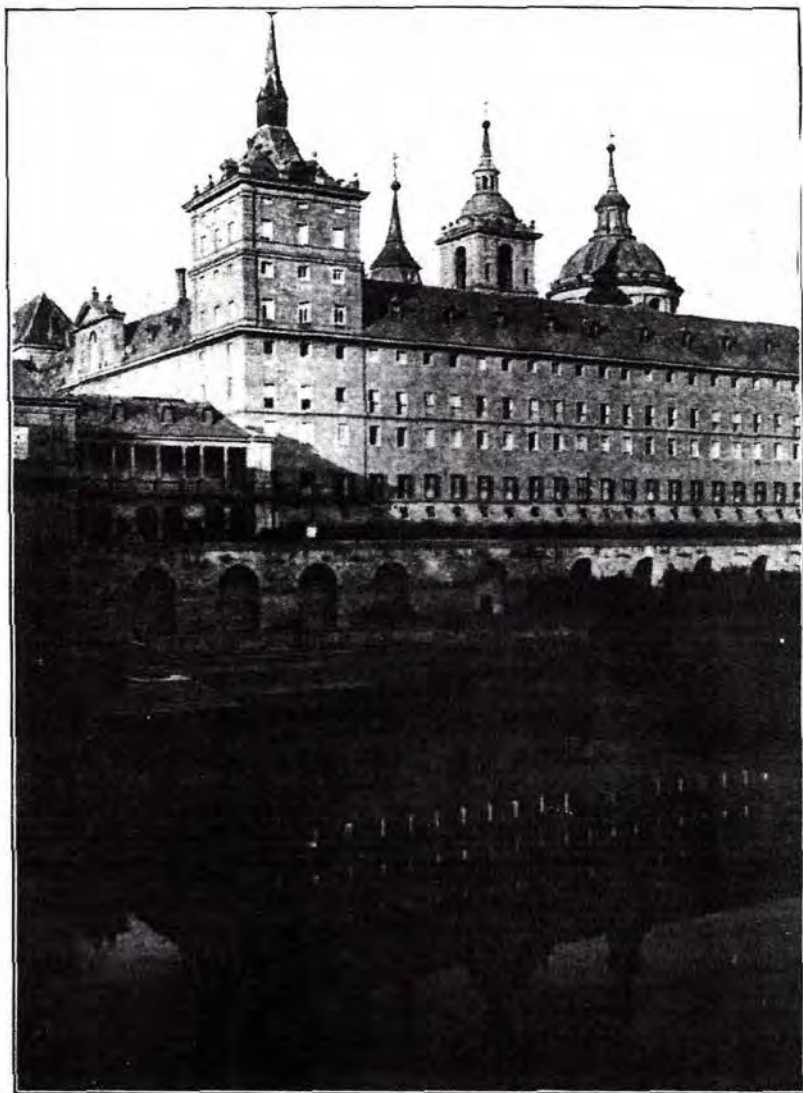
(1) ¿Quién me ha arrebatado a mí mismo, quién que sobre mí pudiese más que yo puedo?



VISTA GENERAL DEL MONASTERIO.

Fot. M. Moreno.





UN ASPECTO EXTERIOR DEL MONASTERIO.

Fot. Wunderlich



un alma toda voluntad, toda esfuerzo, mas exenta de ideas y de sensibilidad. Esta arquitectura es toda querer, ansia, impetu. Mejor que en parte alguna aprendemos aquí cuál es la sustancia española, cuál es el manantial subterráneo de donde ha salido borboteando la historia del pueblo más anormal de Europa. Carlos V, Felipe II, han oído a su pueblo en confesión y éste les ha dicho en un delirio de franqueza: «Nosotros no entendemos claramente esas preocupaciones a cuyo servicio y fomento se dedican otras razas; no queremos ser sabios, ni ser íntimamente religiosos; no queremos ser justos, y menos que nada nos pide el corazón prudencia. Sólo queremos ser grandes.» Un amigo mío que visitó en Weimar a la hermana de Nietzsche, preguntó a ésta qué opinión tuvo el genial pensador sobre los españoles. La señora Forster Nietzsche, que habla español, por haber residido en el Paraguay, recordaba que un día Nietzsche dijo: «¡Los españoles! ¡Los españoles! ¡He ahí hombres que han querido ser demasiado!»

Hemos querido imponer no un ideal de virtud o de verdad, sino nuestro propio querer. Jamás la grandeza ambicionada se nos ha determinado en forma particular; como nuestro Don Juan, que amaba el amor y no logró amar a ninguna mujer, hemos querido el querer sin querer jamás ninguna cosa. Somos en la Historia un estallido de voluntad ciega, difusa, brutal. La mole adusta de San Lorenzo expresa acaso nuestra penuria de ideas, pero a la vez, nuestra exuberancia de ímpetus. Parodiando la obra del Dr. Palacios Rubios, podríamos definirlo como un tratado del esfuerzo puro.

El coraje, Sancho Panza y Fichte

¡El esfuerzo! Como es sabido, fué Platón el primer hombre que trató de hallar los componentes del alma humana, lo que luego se denominó «potencias». Comprendiendo que es el espíritu individual cosa demasiado resbaladiza y fugitiva para poder analizarla, Platón buscó en las razas, como en grandiosas proyecciones, los resortes de nuestra conciencia. «En la nación — dice — está el hombre escrito con letras grandes.» Notaba en la raza griega una incansable curiosidad y nativa destreza para el manejo de las ideas: los griegos eran inteligentes, en ellos se acusaba la potencia intelectual. Pero advertía en los pueblos bárbaros del Cáucaso cierto carácter que él echaba de menos en Grecia y que le parecía tan importante como el intelecto. «Los escitas — observa Sócrates en la República — no son inteligentes como nosotros, pero tienen θυμός.» Θύμος, en latín, furor, en castellano, esfuerzo, coraje, ímpetu. Sobre esta palabra construye Platón la idea que hoy llamamos voluntad.

He aquí la genuina potencia española. Sobre el fondo anchísimo de la historia universal fuimos los españoles un ademán de coraje. Ésta es toda nuestra grandeza, ésta es toda nuestra miseria.

Es el esfuerzo aislado y no regido por la idea, un bravo poder de impulsión, un ansia ciega que da sus recias embestidas sin dirección y sin descanso. Por sí mismo carece de finalidad: el fin es siempre un producto de la inteligencia, la función calculadora, ordenadora. De aquí que para el hombre esforzado no tenga inte-

rés la acción. La acción es un movimiento que se dirige a un fin y vale lo que al fin valga. Mas para el esforzado el valor de los actos no se mide por su fin, por su utilidad, sino por su pura dificultad, por la cantidad de coraje que consuman. No le interesa al esforzado la acción, sólo le interesa la hazaña.

Permitidme que en este punto os traiga un recuerdo privado. Por circunstancias personales yo no podré mirar nunca el paisaje del Escorial sin que vagamente, como la filigrana de una tela, entrevea el paisaje de otro pueblo remoto y el más opuesto al Escorial que quepa imaginar. Es una pequeña ciudad gótica puesta junto a un manso río oscuro, ceñida de redondas colinas que cubren por entero profundos bosques de abetos y de pinos, de claras hayas y boj es espléndidos.

En esta ciudad he pasado yo el equinoccio de mi juventud: a ella debo la mitad, por lo menos, de mis esperanzas y casi toda mi disciplina. Ese pueblo es Marburgo, de la ribera del Lahn.

Pero iba haciendo memoria. Recordaba que hace unos cuatro años pasé un estío en ese pueblo gótico junto al Lahn. Estaba entonces Hermann Cohen, uno de los más grandes filósofos que hoy viven, escribiendo su *Estética*. Como todos los grandes creadores, es Cohen de temple modesto y se entretenía discutiendo conmigo sobre las cosas de la belleza y del arte. El problema de que sea el género «novela» dió sobre todos motivo a una ideal contienda entre nosotros. Yo le hablé de Cervantes. Y Cohen entonces suspendió su obra para volver a leer el *Quijote*. No olvidaré aquellas noches en que sobre los boscajes el alto cielo negro se llenaba de estrellas rubias e inquietas, temblorosas como infantiles entrañuelas. Me dirigía a casa del maestro y le hallaba inclinado sobre nuestro libro, vertido al alemán por el romántico Tieck. Y casi siempre, al alzar el rostro noble, me saludaba el venerado filósofo con estas palabras: «¡Pero hombre!, este Sancho emplea siempre la misma palabra de que hace Fichte el fundamento para su filosofía.» En efecto: Sancho usa mucho, y al usarla se le llena la boca, esta palabra: «hazaña», que Tieck tradujo *Tathandlung*, acto de voluntad, de decisión.

Alemania había sido, centuria tras centuria, el pueblo intelectual de los poetas y los pensadores. En Kant se afirman ya junto al pensamiento los derechos de la voluntad — junto a la lógica, la ética —. Mas en Fichte la balanza se vence del lado del querer: y antes de la lógica pone la hazaña. Antes de la reflexión, un acto de coraje, una *Tathandlung*: éste es el principio de su filosofía. ¡Ved cómo las naciones se modifican! ¿No es cierto que Alemania aprendió bien esta enseñanza de Fichte, que Cohen veía preformada en Sancho?

La melancolía

¿Mas ¿adónde puede llevar el esfuerzo puro? A ninguna parte; mejor dicho, sólo a una: a la melancolía.

Cervantes compuso en su *Quijote* la crítica del esfuerzo puro. Don Quijote es, como Don Juan, un héroe poco inteligente: posee ideas sencillas, tranquilas, retóricas, que casi no son ideas, que más bien son párrafos. Sólo había en su espíritu algún que otro montón de pensamientos rodados como los cantos marinos, Pero Don Qui-

jote fué un esforzado: del humorístico aluvión en que convierte su vida sacamos su energía limpia de toda burla. «Podrán los encantadores quitarme la ventura; pero el esfuerzo y el ánimo será imposible.» Fué un hombre de corazón: ésta era su única realidad, y en torno a ella suscitó un mundo de fantasmas inhábiles. Todo alrededor se le convierte en pretexto para que la voluntad se ejercite, el corazón se enardezca y el entusiasmo se dispare. Mas llega un momento en que se levantan dentro de aquel alma incandescente graves dudas sobre el sentido de sus hazañas. Y entonces comienza Cervantes a acumular palabras de tristeza. Desde el capítulo LVIII hasta el fin de la novela todo es amargura. «Derramósele la melancolía por el corazón — dice el poeta —. No comía — añade — de puro pesaroso: iba lleno de pesadumbre y melancolía.» «Déjame morir — dice a Sancho — a manos de mis pensamientos, a fuerza de mis desgracias.» Por vez primera toma a una venta como venta. Y sobre todo, oíd esta angustiosa confesión del esforzado: La verdad es que «yo no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos», no sé lo que logro con mi esfuerzo.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET.



TORRES BALBÁS, LEOPOLDO

«Lo que representa El Escorial en nuestra historia arquitectónica», en *Arquitectura*, núm. 50, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1923, pp. 215-219

Este artículo de Leopoldo Torres Balbás, estratégicamente situado al final del número monográfico sobre el Monasterio de El Escorial, recoge como un cauce de río la escorrentía de todos los artículos afluentes, que han identificado al edificio de Felipe II como la seña de identidad de una nueva arquitectura genuinamente española. De este modo, el arquitecto madrileño, tras una breve introducción para relacionar el carácter del edificio con la naturaleza del paisaje castellano, aborda el fracaso en España del arte renacentista, asumido tan sólo por un grupo de personalidades aisladas.

No se conformará con sumar una alabanza más al monumento en el contexto de la época en que se levantó su fábrica, sino que expondrá hábilmente su particular interpretación de la implantación del Renacimiento y el Barroco para proyectarlas hacia el futuro de la arquitectura española, intentando arrojar luz sobre el problema de la identidad de la nueva arquitectura: «Una vez más se comprobó en nuestra historia que una nación no es capaz de moverse siguiendo a una minoría selecta si antes ésta no trata de empujar tras de sí, en lento y continuo esfuerzo, con penosísimo trabajo, a la gran masa anónima, moldeadora única en definitiva de pueblos y naciones».

En su empeño ya conocido y analizado en apartados anteriores por integrar a la arquitectura española en la corriente de la modernidad europea,

pretende presentarnos el edificio escurialense como el modelo donde inspirarse, el precedente patrio del arte europeo, y define al monasterio como: «El primer edificio cronológicamente de la edad moderna en España. Fue un intento de europeización, de implantación del espíritu moderno de occidente en un pueblo tan complejo como el peninsular [...] En nuestro monasterio el genio español ha puesto su exageración, su extremismo, su falta de sereno equilibrio, es decir, su anticlasicismo».

De esta manera se vuelve a incidir sobre la identificación del barroco, del carácter genuinamente español, con el futurismo, ya que según el maestro «si alguna cualidad podemos asignar sin miedo a equivocarnos al espíritu nacional es la de anticlasicismo, la de oposición a todo lo que representa equilibrio, medida, armonía...», perfectamente reflejado ya en el estudio pormenorizado de lo que representa El Escorial en nuestra arquitectura.

LO QUE REPRESENTA EL ESCORIAL EN NUESTRA HISTORIA ARQUITECTÓNICA

«MELISEA. — ...Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, coleccionadas e sacadas de aquellos antiguos libros que por más aclarar mi ingenio me mandaron leer...»
La Celestina.

Mientras que Italia, cuna del renacimiento, posee una enorme línea de costas en relación con su superficie, estando sus tierras interiores relativamente próximas a la fácil ruta marítima, en España las regiones centrales de difícil acceso son abrumadoramente más extensas que las periféricas. «Castilla no puede ver el mar», ha dicho melancólicamente nuestro *Azorín*.

Para llegar desde la costa a las comarcas centrales de la Península, hay que andar un largo y áspero camino de sierras y barrancos de pobre vegetación, casi desnudos.

A esas tierras centrales, rudas, secas y ardientes, de contornos precisos, de contrastes violentos y caracteres rectilíneos, alejadas de las grandes rutas históricas, va a llegar un soplo del espíritu nuevo nacido en Florencia, en Pisa, en toda la Toscana. ¿Cómo se transformarán las concepciones de un Brunelleschi, de un Alberti, de un Bramante, realizadas en paisajes suaves, en un ambiente refinado y propicio, al ser transportadas a nuestro suelo? Y en vez de esos hombres del renacimiento italiano, ¿qué otros en estas tierras castellanas serán los apóstoles de la nueva arquitectura?

Salamanca, o Burgos y Florencia. Sin hacer ésta el paralelo arquitectónico de esas ciudades, y ¡cuan interesante para realizado por un Ruskin!

El renacimiento en España fué un movimiento esencialmente erudito, obra de un grupo de magnates y gentes cultas. Una numerosa minoría de nobles que tenían a gala el ser humanistas, de gentes de iglesia, de erasmistas, de hombres ávidos de saber, poseídos de verdadera fiebre intelectual.

El pueblo, la gran masa anónima, permaneció completamente ajena a aquel gran movimiento, extraño por completo a su espíritu y a su sentimiento. Tal vez faltó a esas gentes inflamadas por el espíritu renaciente la pasión catequista necesaria para educar al pueblo en los nuevos ideales, inyectándole cultura y espíritu crítico.

Una vez más se comprobó en nuestra historia que una nación no es capaz de moverse siguiendo a una minoría selecta si antes ésta no trata de empujar tras de sí, en lento y continuo esfuerzo, con penosísimo trabajo, a la gran masa anónima, moldeadora única en definitiva de pueblos y naciones. Lo que el pueblo adquiere es caudal eterno muy difícilmente dilapidable; pasa al rico acervo común y en él se transforma y modifica, jamás se pierde. Lo que un grupo de personalidades aisladas elabora suele carecer de influencia y continuidad. Ello explica el que nuestro



PATIO DE LOS REYES

Fot. M. Moreno.



movimiento renacentista muriese a poco de iniciado, sin consecuencia alguna en la marcha general de la nación.

Al influjo del renacimiento arquitectónico precedieron el literario, el humanístico, el político; algo antes de 1500 España parecía caminar hacia un apogeo en casi todos los órdenes. *Manifestábanse aquellas características que producen un momento de plenitud en la marcha de un pueblo.*

Entonces, al terminar el siglo XV, comienzan a llegar los primeros reflejos del arte renaciente nacido en Italia.

Encuétrase en nuestro país con una arquitectura confusa y mezclada, a la que aportan sus profusiones decorativas y complicaciones ornamentales el arte gótico, en trance de agotarse tras prodigiosa fecundidad, y el mudéjar, próximo a expirar al faltarle la *savia musulmana*. *A través de tanteos, vacilaciones y corrientes muy diversas, parece que la arquitectura iba tomando una dirección rica, jugosa, feliz en resultados, con obras que, como el palacio del Infantado en Guadalajara, son de las más características y originales de nuestra patria.*

La lucha tenaz que durante la Edad Media tuvo lugar entre la arquitectura europea de importación, desarrollada al amparo de las clases directoras, y la meridional, de fuente musulmana y ambiente popular, parecía iba a terminar en el reinado de los Reyes Católicos en una fusión, prometedora de extraordinarias fecundidades. Una vez más vino un movimiento de fuera a interrumpir la gestación de una arquitectura nacional.

A partir de 1500 formas italianas van mezclándose, tímidamente primero, más dominadoras cada vez a medida que se avanza hacia mediados del siglo XVI, con aquellas otras. Y los tres artes — el gótico, el mudéjar y el renaciente —, bajo la fuerte zarpa del espíritu nacional, combínanse en edificios originalísimos en los que en vano buscaríamos la gracia, la pureza de líneas, el equilibrio de masas, el refinamiento y la ponderación, según las normas del eterno clasicismo. Una obra tan sobria de decoración, tan clara, con la serenidad y el encanto de las florentinas, será inútil buscarla en España. En cambio, muestran nuestros edificios de entonces riqueza y superabundancia decorativa extraordinarias, impetuosidad, fantasía desbordante y brio, acentuación algo brutal, y comprendiendo y dominándolas a todas, el sentido de lo pintoresco llevado a un grado extraordinario. Es un arte expresivo y accesible a todos, de grandes contrastes de luz y sombra. Armoniza admirablemente con nuestra luz y nuestra atmósfera, con la animación de nuestras calles, con el movimiento de las posadas, con los grupos de pícaros y mendigos, con los cortejos imperiales y las suntuosas procesiones religiosas.

Fuera de algunos españoles de regreso de su viaje a Italia y de muy escasos maestros italianos emigrantes a nuestra Península, casi todos los que construyeron según la moda nueva eran gentes prácticas en su oficio que se habían formado trabajando en las grandes obras del siglo XV al lado de los viejos maestros góti-

cos y mudéjares. Su formación era completamente práctica, sin la menor ingerencia de preceptismo ni enseñanza escolástica alguna. En sus obras íbase evolucionando casi insensiblemente, a medida que avanzaba el siglo XVI, hacia formas cada vez más renacentes; pero sin perder ese acento nacional de lo pintoresco que vemos fluir a través de toda nuestra historia arquitectónica.

No hay, pues, en las primeras obras renacentistas españolas reacción contra la complicación sabia del gótico agonizante o contra la geometría tiránica del mudéjar. Tan sólo algunos magnates y eruditos, gentes atentas a la nueva moda venida de Italia, en su afán de hacerla triunfar, sienten rencor hacia el arte tradicional. Para la mayoría de los artistas los motivos italianos vienen a aumentar su rico acervo de formas, a contribuir con los góticos y mudéjares al ornato del edificio. No hay lucha ni oposición entre lo tradicional y lo nuevo: lenta, insensiblemente, las formas y temas renacentes van adquiriendo cada vez más importancia a costa de los viejos, ya agotados. En los órdenes no ven más que un ornato más correcto que tratan de acomodar de la mejor manera posible. Aun desaparecidas por completo las formas medievales, muchos edificios ostentan un ropaje italiano profuso y minucioso, cuya disposición es septentrional o mudéjar.

Se comprende lo difícil que había de ser para arquitectos educados en el período gótico o maestros mudéjares admitir una revolución tan grande como era la del renacimiento. Suponía tener que renegar por completo de toda su experiencia y sus conocimientos, borrar totalmente lo sabido y empaparse de un espíritu nuevo, antagónico del antiguo. Por ello la revolución la hicieron, sobre todo, los arquitectos italianos que vinieron a España y los españoles educados en Italia. Fué, como se ha dicho, un movimiento aristocrático, impuesto en un principio por los soberanos y magnates. Su fuente era erudita; su propagación, en gran parte y cada vez más a medida que avanzaba el siglo XVI, obra de los tratadistas y comentadores de los órdenes clásicos. El movimiento fué de arriba abajo, triunfo de la cultura y la erudición sobre las arquitecturas gótica y mudéjar, enraizadas al terminar la Edad Media en las entrañas populares.

La unidad política precedió a la artística. Todo este proceso de asimilación de formas nuevas carecía de unidad; es inútil también tratar de perseguir la continuidad de su evolución al ser el renacimiento en nuestro país un movimiento importado. Un artista que llega de Italia levanta una obra pura y clásica, adelantada a su tiempo, mientras que en la misma población se sigue construyendo bastantes años después con viejas formas.

Cada región tenía su personalidad, manifestada bien visiblemente en las manifestaciones artísticas. Si los grandes monumentos parecían en gran parte ignorar el sitio en que se levantaban, siendo obras de importación promovidas por las clases directoras, el resto de la arquitectura tenía sus características locales, más acusadas a medida que se iba descendiendo hacia el gran acervo popular. Al interpretarse las formas renacentes por artistas educados en escuelas distintas de arte gótico o mudéjar, le prestan acentos muy diversos.

El renacimiento adquiere así caracteres locales distintos en Salamanca, en Granada, en Guadalajara, en Burgos, en Sevilla... Ello le da riqueza y variedad extra-

ordinarias y singular libertad. A esta libertad, a esta profusión de tendencias en la arquitectura, corresponde una independencia de pensamiento, un desarrollo del espíritu crítico como hasta entonces no se habían conocido. A la par la arquitectura, que fué durante la Edad Media un arte impersonal y colectivo, aunque no tanto como se ha sostenido, se subjetiva intensamente. Jamás se había transparentado tanto el arquitecto a través de sus obras. Trabajan con personalidad bien definida Lorenzo Vázquez, Diego de Siloe, Machuca, Riaño, Egas, Badajoz y tantos otros.

Al historiar, pues, nuestra arquitectura renaciente, es lógico hacerlo, dada la imposibilidad de seguir un orden cronológico y una evolución razonada, por regiones y artistas. Monumentos contemporáneos fueron edificios tan dispares como el castillo de la Calahorra y Santa Cruz de Toledo, el palacio de Carlos V, en la Alhambra y la casa de la Infanta, en Zaragoza.

A mediados del siglo XVI se acentúa el movimiento que pudiéramos llamar de desintegración medieval, de oposición a todo lo que había sido la España pretérita. Los sucesores de aquellos monarcas castellanos que se preciaban de reinar sobre súbditos de tres religiones, aspiran a que todos lo sean de una sola. De una gran variedad de reinos y regiones pásase a la unidad política más absoluta y a una férrea centralización. Extranjeros los monarcas, con complejos intereses en otras naciones, arrastran a España hacia las rutas de Europa, mientras se borran rápidamente todas las huellas de nuestro contacto secular con el genio musulmán. Ello se refleja en la arquitectura. Conquistado el último reino musulmán de la Península, expulsados los judíos, expatriados gran cantidad de mahometanos — los más selectos —, aherrojados los restantes, el arte mudéjar se apaga rápidamente casi al mismo tiempo que desaparecen los últimos residuos del gótico medieval. De aquél quedan tan sólo recuerdos y tradiciones escondidos en lo más humilde de la vida rural y popular, en trance hoy de estudio por gentes de piadosa erudición.

Pero aun hacia 1550 las formas italianas triunfantes se ordenan en gran parte de España según ritmos medievales, y en cada región adquieren acentos diferentes. En Granada predominan el renacimiento romano y el estilo personal de Siloe y sus discípulos, así como en Jaén, Ubeda y Baeza; en Sevilla hay bastante lombardo y algo romano; en Toledo, romano y español; en Salamanca, el renacimiento español impregnado de espíritu medieval lo domina todo; en Aragón, un renacimiento exagerado y retardado, barroco y algo basto, con reminiscencias de talla en madera aun en las obras de piedra o mármol. Cuenca, Burgos, Avila y otras varias ciudades tienen también sus modalidades renacentes bien diferenciadas. Andalucía representa en este movimiento el foco más puro de renacimiento en España, mientras las regiones centrales transforman y alteran considerablemente las formas italianas.

Con esta riqueza de tendencias, con esta variedad de escuelas personales o regionales viene a terminar El Escorial, al mismo tiempo que concluye la libertad de conciencia y se ahoga el libre examen.

España entera tendrá en adelante un modelo para los grandes edificios y dos arquitectos animados del mismo espíritu encargados de revisar la fidelidad de sus consecuencias: Felipe II y Juan de Herrera. La idea esencialmente renacentista de la unidad arquitectónica derivada de la política está alcanzada, y la arquitectura

convirtiéndose en un arte oficial comprimido entre estrechos moldes. Pero El Escorial significa algo más que esta tendencia unificadora: es también 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 nuestra raza; podríamos llamarle el primer edificio cronológicamente de la edad moderna en España. Fué un intento de europeización, de implantación del espíritu moderno de occidente en un pueblo tan complejo como el peninsular. Aquel frondoso árbol de nuestra arquitectura medieval, tan vario, tan rico en tendencias muchas veces opuestas, dentro todo de una alta y lejana unidad de espíritu y raza, recibe en este colosal edificio un golpe de muerte. Soterrada y silenciosa, la tradición mantiénese viva en las humildes manos populares, y poco 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.

A pesar de ser El Escorial producto de un movimiento extranjero, a pesar del exotismo de sus formas, alzóse en uno de los lugares de más fuerte personalidad del suelo español por gentes que, aun formadas en otros países, no podían sacudirse totalmente el polvo del agro natal. Situados enfrente de esta inmensa mole de granito que se destaca en un paisaje tan austero, ¡cuán lejos nos encontramos de la Italia renacentel! En nuestro monasterio el genio español ha puesto su exageración, su extremismo, su falta de sereno equilibrio, es decir, su anticlasicismo.

Tal es el drama íntimo de estas piedras renegridas, el dinamismo de este edificio que pretende ser clásico y europeo y no logra parecer más que uno de estos inmensos peñascos graníticos desgajados de la sierra desde hace millares de años.

Abrasada por el sol en el estío, devastada en invierno por el viento y el hielo, la meseta central no es tierra propicia para palacios florentinos llenos de gracia, exquisitamente perfilados, sobrios y elegantes. Como el clima, es en ella la arquitectura extremada.

Todo movimiento que a ella llega se amplifica y exagera llevándolo hasta sus últimas consecuencias. Trátase de sobriedad, y se levanta El Escorial. Si es de riqueza, la Aljafería, de Zaragoza; San Juan de los Reyes, de Toledo; San Pablo y San Gregorio, de Valladolid; la capilla de los Benavente, en Medina de Rioseco; el Transparente, de la catedral de Toledo...

Si alguna cualidad podemos asignar sin miedo a equivocarnos al espíritu nacional, es la de anticlasicismo, la de oposición a todo lo que representa equilibrio, mesura, armonía...

LEOPOLDO TORRES BALBÁS.

ZUAZO UGALDE, SECUNDINO

«Los orígenes arquitectónicos del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial», discurso leído por el Sr. D. Secundino de Zuazo Ugalde en el acto de su recepción pública y contestación del Exmo. Sr. D. César Cort y Botí, el día 8 de noviembre de 1948, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1948, pp. 5-35

Bellísimo discurso de aceptación en la Academia de Bellas Artes de San Fernando el de Secundino Zuazo Ugalde, uno de los grandes arquitectos españoles del siglo xx sin eufemismos. Nacido en Bilbao en 1887, falleció en Madrid el 12 de junio de 1971. Alterna sus estudios de arquitectura entre las dos escuelas existentes por entonces en España, la de Barcelona primero, para terminar en Madrid en 1913.

Tras el retorno a su Bilbao natal, vuelve a Madrid atraído por el prestigio profesional de Antonio Palacios y Ramilo (1874-1945), encarnación de la grandilocuencia imaginativa hecha monumentalidad, como expresa el edificio de Correos de Madrid, en el que dio sus primeros pasos profesionales el arquitecto de Bilbao.

Lo que más atrajo a Zuazo de la personalidad de su primer mentor era la grandiosidad de su concepción anticlásica de la arquitectura, en la que recogía sin complejos los motivos decorativos de la tradición de los estilos históricos españoles, en un contraste verdaderamente llamativo con la

modestia y la precariedad en la que se desenvolvía el sector de la construcción en el primer tercio del siglo XX.

Exceso, monumentalidad y anticlasicismo era lo que transpiraban los muros de su amado Monasterio de El Escorial, inspiración permanente en todas las etapas de su carrera de arquitecto, desde su primer hotel en El Escorial (1919), hasta este su discurso de ingreso en la Academia, pasando por su grandiosa obra en el solar del antiguo hipódromo de Madrid, los llamados Nuevos Ministerios.

Haber centrado nuestra atención en su figura, por haber sabido llevar a la realidad los afanes teóricos de unos intelectuales que buscaban una vía de solución al problema de la identidad de la arquitectura española contemporánea, deseamos que pueda servir para otorgarle el homenaje (modesto) que tan frecuente e injustamente se le negó por parte de quienes han enarbolado la arquitectura como poco más que una quijada cainita.

SEÑORES ACADÉMICOS:

EL largo plazo transcurrido desde el día en que inmerecidamente me elegisteis para este puesto, muestra lo embarazoso que ha sido para mí corresponder a vuestra *alagadora atención en forma digna de ella*. Os pido, pues, *indulgencia* por mi retraso, benévola acogida para este modesto trabajo y aliento amistoso para la labor que, con la mejor voluntad y el más fervoroso entusiasmo, deseo emprender en vuestra honrosa compañía. Por todo ello, y especialmente por el alto honor que me habéis dispensado al asociarme a vuestras tareas, quiero expresaros muy honda gratitud.

Causa principal de la demora ha sido la inquietud sentida por la obligación *de escribir este discurso académico, labor ajena a mis aptitudes y normales actividades*. Al mismo tiempo, me abrumaba el pensar que ocuparía el mismo puesto en esta Casa que una figura tan insustituible en todos los aspectos como la de Antonio Palacios y Rámilo.

Por una de esas curiosas coincidencias en las que, a veces, se complace el destino, esta evocación de hoy de la persona y de la obra de Palacios, se enlaza en mi memoria con nuestro primer contacto, muy lejano ya en el tiempo, pero de *igual trascendencia ambos para mi vida y mi historia profesional*. Me es grato evocar hoy aquí la sombra silenciosa de Palacios, su noble figura humana que, con tan afectuosa cordialidad alentó hace cuarenta años con su palabra y con su ejemplo mi vocación por el difícil arte de la Arquitectura.

Antonio Palacios.

Corría el año 1908. Otra gran figura de esta Casa, Don Ricardo Velázquez Bosco, Director entonces de nuestra Escuela, preparaba una excursión de estu-

dió a Egipto con sus alumnos de la cátedra de Historia de la Arquitectura. Me cupo la suerte de participar en ella, gracias a una subvención otorgada a la Escuela por el entonces Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y hoy nuestro querido e ilustre Director. Así se completó el donativo particular que Don Juan C. Cebrián había hecho para llevar a cabo el viaje. En su transcurso, traté íntimamente a Palacios, que nos acompañaba como profesor adjunto. Pasaron los años. Acabé mi carrera y firmó mi título profesional el *Excelentísimo señor* Conde de Romanones—a quien por tal doble motivo rindo público testimonio de reconocimiento—. Me reintegré a Bilbao, mi tierra natal, con objeto de preparar allí el viaje a América. No lo había aún decidido de manera definitiva; mis dudas terminaron al ofrecermelo Palacios, que recordaba nuestra amistad, un puesto a su lado. Vine a Madrid. En las obras de la Casa de Correos en construcción trabajé con Palacios y Otamendi, en la caseta húmeda y fría, situada en lo que es hoy el patio de coches. Le ayudé en faenas sin importancia, colaborando al mismo tiempo con él en labores de mayor responsabilidad. Mis primeros ingresos profesionales en Madrid los obtuve como fruto de esta inicial y modesta colaboración en la obra del llorado maestro.

En aquel destartalado local le vi croquizar, proyectar, dibujar detalles a tamaño natural, preparar las memorias, los pliegos de condiciones, los presupuestos. Diariamente, hasta finalizar las obras, presencié cómo las dirigía personalmente. Desde aquella pseudooficina y estudio se dirigían también las del Banco Español del Río de la Plata, del Hospital de Cuatro Caminos y algunas otras.

Croquizaba a escala muy reducida, con tan rara y personal habilidad, que otro ilustre Académico desaparecido, Don Manuel Aníbal Alvarez, pudo decir de él, con certero juicio, cuán notable era "su facilidad de expresión por su dominio en el lenguaje del dibujo, sobresaliendo en el estudio de la distribución de plantas". Su primer croquis era siempre el fundamento invariable para el desarrollo del proyecto a escala mayor. Este se reducía a una auténtica ampliación, en el riguroso sentido de la palabra, del croquis inicial que había concebido con fijeza y claridad definitivas. Sin dudas ni titubeos lo trasladaba a los proyectos como si fuera su evangelio arquitectónico. Y ya, desde ese momento, nada ni nadie, ni aun el fluir del tiempo, le hacían alterar su prístina concepción.

Era admirable verle desarrollar proyectos dibujando a tamaño natural con el lápiz y la tiza. Componía con un total sometimiento a la idea forjada anteriormente, sin la menor rectificación, perdiéndose muchas veces en la búsqueda de efectos que, luego, en la corporización del detalle y en el ambiente exterior de su emplazamiento, no siempre correspondían a la sugestión ejercida por su genial habilidad en el oficio.

De todos los diversos rasgos que componían su bien acusada fisonomía profesional y artística, debe subrayarse el sentido hondamente honesto, pulcramente inflexible, que tuvo en el empleo de los intereses confiados a su trabajo y puestos al servicio del desarrollo de su ideal arquitectónico de cada momento. Nunca ha habido más celoso defensor de la intangibilidad ulterior de sus proyectos, en la inversión de cuyos presupuestos, muchas veces rebasados por su extraordinaria imaginación, ponía siempre un abnegado celo defensivo.

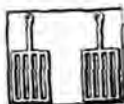
Generosidad artística y fantasía creadora fueron en él exuberantes. Con igual ardor, con la misma total entrega de sí mismo, proyectaba una obra considerable, un Museo de Bellas Artes, por ejemplo, que otra de menor importancia, como el Ayuntamiento de su pueblo natal. Concebía con tales ilusiones y tan amplia vi-

sión, que el fruto de su labor escapar a un juicio crítico normal. Muy atinado me parece el de Juan de Zavala: "Palacios es el representante del monumentalismo en la arquitectura española. Durante una larga época fué el arquitecto más destacado y los edificios que proyectó y dirigió son innumerables, casi todos dentro de ese estilo de grandiosa escala" (1). La tendencia instintiva a la creación de grandes concepciones, rasgo estilístico más acusado en la obra de Palacios, se manifiesta claramente en la etapa final de su vida, al proyectar el gigantesco conjunto religioso de la Gran Promesa en Valladolid, en el que el ímpetu irrefrenable de su fantasía y ardiente imaginación se levanta a alturas desde las que parece perderse el contacto con la realidad. La palanca motriz de su estilo fué la grandiosidad. De la tradición arquitectónica española—mudéjar, plateresca y aun gótica— tomó motivos ornamentales, siempre interpretados con un acento muy personal. Pero lo que en su obra hay de más castizo es el sentido anticlásico de acumulación compacta y pintoresca de motivos ornamentales, bien patentes, por ejemplo, en la Casa de Correos, que después fué sometiendo a más rigurosa disciplina.

De sus hondas raíces gallegas procede la gran pasión que tuvo por el arte de la cantería y, probablemente, la forma como trató la piedra. En suma: la arquitectura española contemporánea debe a Palacios—y la deuda es inmensa—haberla elevado, desde concepciones modestas en todos los aspectos, a una monumentalidad expresiva de su exaltado y romántico ideal artístico.

Al lado de tan vigorosa personalidad, contradictoria en sus aspectos externos, pero compacta en su honda esencia, di en Madrid mis primeros pasos profesionales, iniciando personal y modesta trayectoria, en busca de una expresión adaptada al concepto que tenía de la realidad arquitectónica nacional. En el sendero no faltaron las íntimas satisfacciones que acompañan a la creación artística. Pero también, al fluir del tiempo, en el transcurso de los difíciles años en que nos ha tocado vivir, guardé ocultos dolores, que han tenido, a veces, la intensidad de un desgarramiento corporal o de la pérdida de un ser querido. Hoy llega la compensación de verme en esta Casa, entre vosotros. Dios ha permitido que una etapa, honrosa en mi carrera y trascendental en mi vida, se cumpla bajo la advocación de la figura prestigiosa que dirigió mis primeros pasos en el camino de mi vocación profesional.

(1) JUAN DE ZAVALA: *Arquitectura*.—Páginas 151 y 152.



FALTA DE ANTECEDENTES EN LA GENESIS ARQUITECTONICA DEL ESCORIAL

Palacios, como he dicho, tuvo la obsesión de los grandes temas arquitectónicos, campo propicio a su desbordada fantasía. Yo también he sentido irresistible atracción hacia las ordenaciones arquitectónicas monumentales, no tan sólo por las unitarias con que soñara Palacios, sino también por aquellas otras que, como organismos complejos, cumplen misiones distintas bajo un solo destino funcional. En el transeurso de mi profesión hube de enfrentarme, en no muy lejana fecha, con la labor de crear grandes unidades que plantean en su concepción y ulterior desarrollo arduos problemas, a cuya solución aporté el resultado de largos contactos con la gigantesca obra del Monasterio del Escorial.

Las líneas generales del conjunto severo y armonioso —pleno de majestad, sobrio y austero en su rancia esencia que hoy nos parece tan española— de las edificaciones escorialenses, emplazadas sobre diversos planos, influyeron siempre sobre mí con seducción y hechizo extraordinarios.

En experiencias posteriores procuré seguir las trazas de las lonjas, de los jardines, de los espacios y volúmenes que componen la magna obra, discutidamente enjuiciada, y a la que he acudido constantemente intentando crear un eslabón necesario en la cadena de la arquitectura de raigambre nacional.

Desde hace muchos años atrajo el Monasterio mi atención y a él he consagrado dilatadas meditaciones. Sin adecuada preparación histórica ni vocación de investigador documental, me sugestionaba lo excepcional de su unidad. Las grandes fábricas en todos los tiempos han sido resultado de lenta formación evolutiva, de procesos regulares y progresivos que pueden seguirse casi sin interrupción. Sólo en contados casos aparecen, o así las juzgamos con más o menos acierto, arquitecturas esporádicas. Al no señalarse en la génesis del Escorial ese proceso formativo, imponíase investigar el de las diversas partes que integran la arquitectura del gran monumento, estudio aún no acometido. Para realizarlo con éxito apartando sugerencias desorientadoras, es fundamental prescindir de todos los nombres de artistas más o menos unidos a la construcción del Monasterio e interrogar a las formas arquitectónicas, sin adscribir a éstas, por lo pronto, nombre alguno.

En todo cuanto se ha escrito o, mejor dicho, en todo cuanto yo he leído sobre el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, desde Fray Juan de San Jerónimo y Fray José de Sigüenza, "quien vió por sus ojos abrir la mayor parte de los cimientos, cerrar los arcos, cubrir las bóvedas, rematar las pirámides y las cúpulas y levantar las cruces sobre los más altos capiteles"⁽¹⁾, hasta los más recién-

(1) FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, tomo II, pae. 493.

tes autores, no he hallado nada categórico acerca de los antecedentes de su forma inicial. Faltan datos documentales y no existen tampoco los arquitectónicos inmediatamente anteriores en los que se marcara el proceso evolutivo capaz de engendrar sus formas. Partiendo del testamento y codicilo último del emperador Carlos V, con ayuda de los documentos contemporáneos a su construcción, examinando los edificios que le precedieron y los levantados al mediar el siglo XVI, y analizando detenidamente, como se dijo, las diversas partes que componen el conjunto arquitectónico, tal vez sea posible aclarar la genealogía del gran Monasterio.

Leyenda de la forma de parrilla.

Algunos historiadores se conforman con la leyenda que recoge el Padre Andrés Niménez: "los caballetes, que están todos a un nivel, y barreteados a trechos, se atan con mucha gracia, y de sus lazos resulta una perfecta parrilla..." (1). ¿No tendrá su origen la fábula en lo que refiere el P. Sigüenza sobre los honores que el Rey concediera a Andrés de Almaguer, primer veedor de la fábrica, "dándole privilegio de hidalgo y que pusiese en sus armas unas parrillas"? (2). Y así Ponz, en su famoso *Viaje*, sentencia: "la planta de este edificio es a imitación de una parrilla" (3). Otros, como Lampérez, hablan de una unidad arquitectónica derivada del alcázar hispano, el cubo con cuatro torres en las esquinas, de los Austrias. Pero ésta era una simple y sobria forma, originaria del castillo español transformado en palacio, que apenas si tiene parentesco con la concepción escurialense.

En mis lecturas y meditaciones no daba con la génesis de la obra; pero insistiendo en el estudio del proceso de las partes componentes de la misma, vine a tropezar con el tema de este discurso. Nada podía ser para mí más grato que discurrir acerca de algunos aspectos de ciertas unidades arquitectónicas que creo integran el Monasterio de San Lorenzo el Real.

Testamento y codicilo de Carlos V.

Moría Carlos V en Yuste el año 1558, y "en el codicilo postrero que allí ordenó, dejó a la voluntad y parecer de su hijo Don Felipe todo lo referente a su entierro, y al lugar y asiento de su sepultura y de la Emperatriz doña Isabel, su mujer" (4). Felipe II se decide por una "fundación real y dotación", digna sepultura de sus padres y también suya y de sus mujeres, hijos y hermanos. Asimismo, como un retiro para él, piensa en sus aposentos, en los de la Corte y su séquito, en un templo bajo la advocación de San Lorenzo, "por la particular devoción que le debía", y en un convento de la Orden jerónima, partes todas que habrían de componer un conjunto—el Monasterio—. Del testamento imperial emanaba un mandato, de la voluntad de Felipe II surgía un programa, y de éste se deducirían las trazas arquitectónicas que le dieran forma.

(1) FRAY ANDRÉS NIMÉNEZ: *Descripción del Real Monasterio*, pág. 9 y 10.

(2) SIGÜENZA: *Obra citada*, tomo II, pág. 413.

(3) ANTONIO PONZ: *Viaje de España*, tomo II, pág. 31.

(4) SIGÜENZA: *Obra citada*, tomo II, pág. 406.

Fundación de Felipe II y programa.

El programa que el Monarca impuso era creación personal suya, una vez concretadas sus ideas y entrevistado sólo por él, hombre "apasionado a fábricas e instruido y de gran gusto en la arquitectura" (1), la nebulosa arquitectónica que, en definitiva, concretaría el maestro elegido. Dado el carácter y la educación del Rey, surgiría una arquitectura de austera y profunda sensibilidad que, separándose totalmente de la tradición española, cuya conservación en el nuevo edificio no parece haber interesado en ningún momento al Monarca, y aun mucho de la italiana, terminaría por imponerse a cuantos artifices intervinieron en la gran obra. Todo el Monasterio quedará impregnado del espíritu de su fundador, así como también, y en lo sucesivo, las nuevas obras de su reino y dominios durante unos años. No hay que olvidar tampoco que las grandes dimensiones del edificio, en el caso de haberse ornamentado con alguna profusión, aumentarían enormemente su coste y el plazo de construcción. Hay constancia de la prisa que tenía Felipe II por verlo terminado; inmenso fué el esfuerzo económico que representó para una Hacienda en quiebra, como la española contemporánea, que suspendió pagos en 1575, levantar el Monasterio. Recuérdese la cicatería y tardanza con que fueron pagados algunos de los artistas españoles que trabajaron en el monumento.

Juan Bautista de Toledo.

No cabe duda de las razones del Monarca al elegir como arquitecto a Juan Bautista de Toledo, "en el cual concurrían —escribe Fray Juan de San Jerónimo, que, sin duda, lo trató— las partes y calidades que para el dicho oficio son menester, porque fué primero escultor y muy buen dibujador, matemático y arquitecto singular, y finalmente en arquitectura sobrepujaba a todos los oficiales de España" (2). Lo llamó porque le constaba que hizo su aprendizaje en las montañas de San Pedro, de Roma, donde le denominaban "el valiente español" (3). Encontrábase a la sazón en Nápoles a las órdenes del Virrey, primer marqués de Villafranca. Juan Bautista trajo de Italia el saber renacentista y la experiencia de las obras vaticanas y de la antigüedad, más el de aquellas otras que él creara y levantara en la capital de las Dos Sicilias (4). Entendía de la asociación del arco, la bóveda y la cúpula para formar un organismo completo; le era familiar la arquitectura que entonces se expandía por occidente y que Felipe II había tenido ocasión de admirar en sus viajes. "Hallábanse en él muchas de las partes que Vitruvio, príncipe de los arquitectos, quiere que tengan los que han de ejercitar la Arquitectura y ser maestros en ella" (5).

(1) LLAGUNO: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, tomo II, pág. 79.

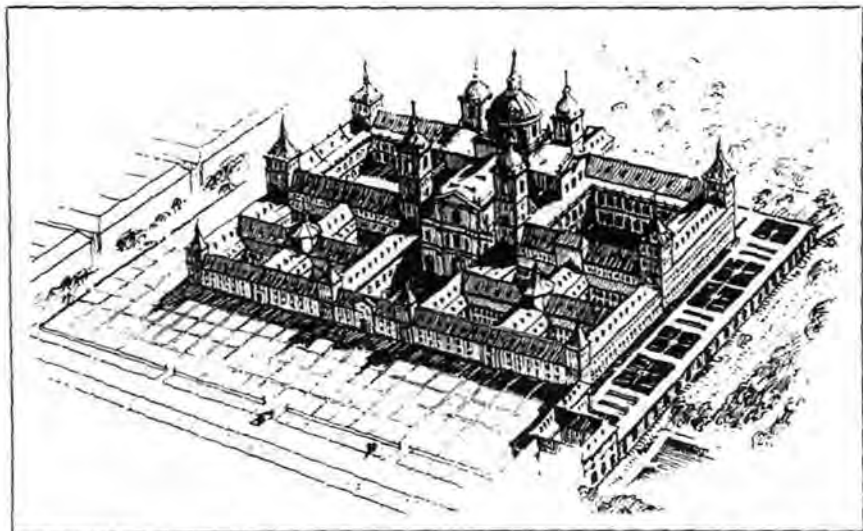
(2) FRAY JUAN DE SAN JERÓNIMO: *Libro de Memorias*, en "Fuentes literarias" de Sánchez Cantón.—Tomo I, pág. 233.

(3) Lo dice León Pinelo en sus *Anales manuscritos de Madrid*. Y, según D. Juan de Quiñones, Alcalde mayor de El Escorial, "fué aparejador de aquella fábrica (la de San Pedro, de Roma) en tiempo de Miguel Ángel".—LLAGUNO: *Obra citada*, tomo II, pág. 78.

(4) El virrey, D. Pedro de Toledo, "creyó hallar cuanto deseaba en Juan Bautista de Toledo; y así le obtuvo del Emperador el título de director de las obras reales de Nápoles. Construyó y trazó el palacio de los virreyes, una iglesia dedicada al apóstol Santiago para los españoles, y en el coro un magnífico sepulcro con figuras de bajorrelieve, trabajadas por el célebre escultor Juan de Nola, y una calle, que aún conserva el nombre de la "Strada de Toledo".—LLAGUNO: *Obra citada*, tomo II, pág. 78, nota 1.

(5) SIGÜENZA: *Obra citada*, tomo II, pág. 112.

Llegó Juan Bautista a Madrid en 1559, como director "de todas las obras reales, y entre tanto que se disponía la principal para la que le había llamado, le ocupó en otras menores" (1). En ese lapso de tiempo sería cuando, detallado el programa, Juan Bautista de Toledo debió de trazar sus dibujos y preparar el modelo, que, según se acostumbraba entonces, dispuso tallaran en madera. Le ayudarían los consejos del Rey para resolver "el principal cuidado que Su Majestad tenía en esta fábrica, la iglesia—basílica y panteón—, por ser, como el fin último, el todo



Interpretación de cómo pulieron estar dispuestos los volúmenes en el primitivo modelo en madera.

de lo que se pretendía" (2), y con la composición basilical, los aposentos reales —que abrazarían el presbiterio—, recordando la disposición de las habitaciones de Yuste, la alcoba donde muriera el Emperador y tal vez, antecedente menos divulgado, los aposentos que estaban junto al presbiterio de la iglesia de San Jerónimo, de Madrid, a oriente y norte, donde se recogían las personas reales algunas veces a oír los oficios divinos (3). Llaguno afirma, sin apoyarlo en ningún testimonio documental, que Juan Bautista de Toledo dirigió "el cuarto que tenía el Rey en San Gerónimo, antes que se edificase el Buen Retiro, que es aquel pedazo de habitación que une a la iglesia por la parte de oriente, donde hay un pequeño pórtico sobre columnas" (4). También aprovecharía el maestro los conocimientos y experiencia de los monjes jerónimos para el acondicionamiento de las partes que se les destinaban. De todas estas colaboraciones fueron surgiendo las unidades del plan que, formando un todo, cumplimentaría la voluntad real.

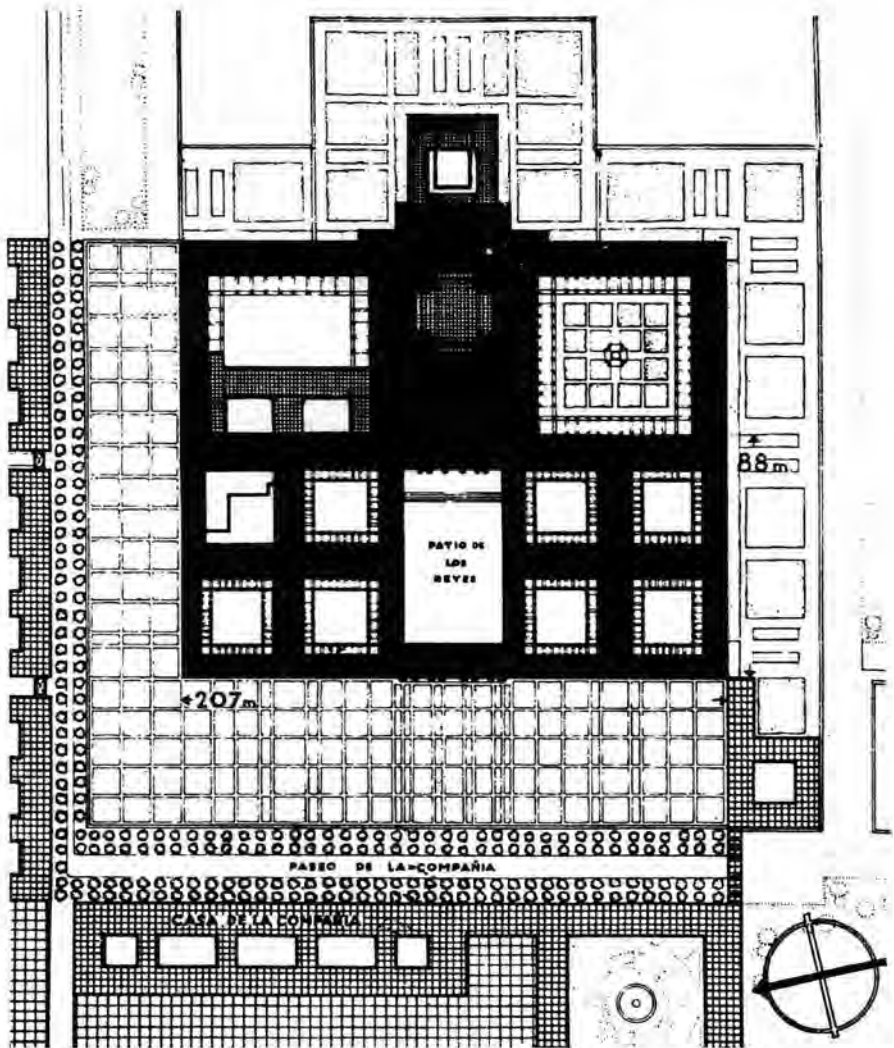
(1) LLAGUNO: *Obra citada*, tomo II, pág. 81.

(2) SIGÜENZA: *Obra citada*, tomo II, pág. 332.

(3) SIGÜENZA: *Obra citada*, en *Fuentes literarias para la historia del Arte español*, por F. J. SÁNCHEZ CASTÓN, —Tomo I, página 333.

(4) LLAGUNO: *Obra citada*, tomo II, pág. 88.

Como fruto de aquella labor nació la planta, la actual, conocida y admirada por todos. El maestro había situado los ejes, dispuesto las simetrías, agrupado en orden y en jerarquías las distintas unidades, estableciendo las debidas proporciones en sus trazas y volúmenes.



La invención de Juan Bautista de Toledo. La gran planta o "traza universal".

¿Cómo forjó su creación? La base fué un cuadrilátero, dividido en tres partes: la central, con la solemne entrada, el amplio atrio de bajas arcadas y el templo; la del mediodía, subdividida en cuatro claustros y un claustro grande, equivalentes en superficie, composición repetida en el lado norte, en el que los cuatro claustros menores se reservaron para los monjes, y el patio para los servicios y habitaciones de la Corte. Otro cuerpo bajo fuera de la alineación, en la fachada a saliente, abrazando el altar mayor de la iglesia, para las estancias del Rey. Tal era la planta, en disposición y extensión, sin diferencias esenciales con la existente (1).

Orígenes arquitectónicos.

Así concretó el programa real, con espíritu propio, con sentido arquitectónico semejante al que imponían los artifices del Renacimiento italiano. Por entonces Toledo completaba su creación: plantas y elevaciones, dibujos de las variadísimas montañas y de los perfiles del modelo, de todos cuantos elementos recibirían el aire y el sol (2).

Sin duda alguna, los modelos en madera de las construcciones vaticanas inspirarían poderosamente el que Toledo compusiera, modelo éste desgraciadamente perdido, con los diseños y trazas que lo definían, y que hubieran ilustrado el conocimiento del proceso formativo que ahora tratamos de desentrañar. El maestro vislumbraría su conjunto con los mismos ojos ardientes con que admirara en Roma las grandes concepciones artísticas. ¿Cómo sería ese modelo? Sin duda, una creación renacentista, una obra italianizante en sus diversas partes y mucho menos en su conjunto; una pujante concepción arquitectónica vistiendo una idea genuinamente original.

Para la finalidad perseguida hay que examinar nuevamente la traza general del edificio, dividiéndola en dos mitades. La del poniente, con el patio de los Reyes y los dos cuerpos simétricos, lateralmente dispuestos, serviría de acceso y de inicial preparación de la otra mitad, la más noble. Los claustros bajos, en el lienzo de poniente corrido, permitirían, una vez ejecutada la obra, la contemplación de perspectivas hoy inexistentes. Las muchas torres, el crucero y la cúpula quedarían más visibles que hoy, y la silueta del conjunto destacaría admirablemente.

Sobre el eje de división de las dos partes, dos torres destinábanse a acusar las diferentes alturas en los lienzos a mediodía y norte, y además de las cuatro en los ángulos del cuadrángulo, otras dos, en la fachada a poniente, se corresponderían con las de los campanarios, elevadas a cada lado del altar mayor.

Tal era la concepción del maestro. "Traza donde hechó todo el caudal—dijo Juan de Arce—sobrepujando a Griegos y Romanos en todo quanto hizieron por sus manos."

El modelo de las unidades que integran el complejo Monasterio.

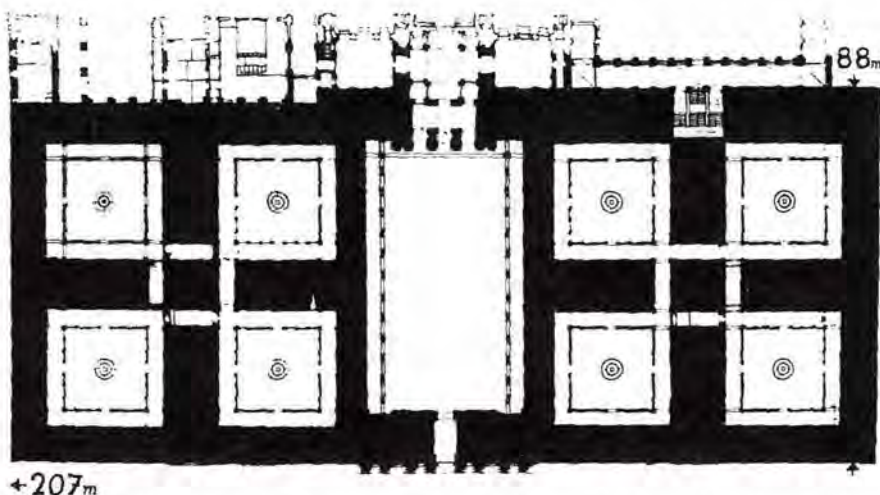
Tratemos de situarnos en aquellos tiempos, en el momento creador de la portentosa máquina, para comprender, en toda su amplitud, la formación escuria-

(1) "La disposición de la planta es tan clara y tan hábil—escribe Schubert—, que muchos se han creído obligados a atribuir los planos ya a Galeazzo Alessi o a Vignola, a Vicente Dante o a Luis de Fox."

(2) "Elegió Juan Bautista por aparejadores a Pedro de Tolosa y a Lucas de Escalante; concluyó las trazas, las firmó el Rey y partió de Madrid con ellas y el modelo para la aldea del Escorial."—(LLAGUNA: *Obra catedral*, tomo II, pág. 84.)

lense. Las diferentes unidades que la integran en perfecta trabazón y armonía, con idénticos sentido y estilo arquitectónicos, bien merecen detenido análisis. Sin embargo, aun siendo la basílica la base fundamental del Monasterio, no es la unidad arquitectónica que nos atrae al meditar sobre los orígenes de la ordenación, sino aquellas otras menos estudiadas, esenciales en la disposición tan acertada y firme de la planta.

A fin de encaminar debidamente el análisis veamos la mitad occidental, que es la que seguramente ha dado origen a la leyenda, tan repetida, de la forma de parrilla del Monasterio. Es la más simétrica en sus componentes: fórmase por dos plantas cuadradas, con una cruz de brazos iguales inscrita en cada una de ellas, separadas por el patio de los Reyes, respecto a cuyo eje se disponen simétricamente. Estas formas arquitectónicas que iban a encerrar el convento y el colegio, ¿qué antecedentes tenían?



Mitad de la planta general, la de Poniente, con el Patio de los Reyes, y el Colegio y el Convento, a sus lados.

En aquellos momentos, lentos, pero firmes, de la concepción, Felipe II, tan meticuloso y, a la par, tan indeciso en cuanto a la elección del modelo a ejecutar, ¿no evocaría formas y disposiciones, ya existentes, que satisficiesen las necesidades de la vida comunal de los monjes? ¿No influirían, tanto en Juan Bautista como en el ánimo del Rey y de los jerónimos, aquellas grandes obras para instituciones benéficas comenzadas a levantar a fines del siglo XV y comienzos del XVI, "los hospitales en forma de cruz de Jerusalén"? ¿No acudiría a la mente del Monarca el recuerdo de su visita a uno de ellos, al Hospital Real de Santiago, en 1554?

Ningún historiador o biógrafo que sepamos ha aludido a estas fábricas como posibles unidades arquitectónicas fundidas en el gran perímetro cuadran-

gular de El Escorial. Nada creo se ha dicho de estas casas hospitalarias españolas como precedentes que pudieron influir decisivamente en el plan general de la obra escorialense.

Insistiendo sobre el momento de la creación, parece que, tanto Juan Bautista de Toledo como quienes con él compartieron la responsabilidad del proyecto inicial, hubieron de sentirse influidos por esas edificaciones que, en tiempos anteriores, habían merecido la atención y el interés de los Reyes Católicos, del Emperador y de los magnates de la Iglesia. Las grandes obras hospitalarias, nacidas en Italia, iniciadas en España con el Real Hospital de Santiago de Compostela, el de Granada y el toledano de Santa Cruz, y proseguidas con los de Sevilla, Valencia y otros; fábricas que enriquecieron la arquitectura española del siglo XVI y aún perviven para orgullo del arte patrio y testimonio de la caridad de sus fundadores.

Esta mitad occidental del plano escorialense, esas dos plantas idénticas y simétricamente situadas, ¿cual aconsejaba Vitrubio, ¿serán dos unidades hospitalarias yuxtapuestas? De ser cierto, los orígenes formativos de El Escorial, el conjunto arquitectónico, unidad excepcional por sus dimensiones, única por su forma, que ha influido y seguirá influyendo en la arquitectura española, quedarían determinados.

Para nosotros no cabe duda de que esa mitad de la planta está compuesta por dos unidades cruciformes, de tipo hospitalario, situadas a septentrión y mediodía, limitadas por muros a norte, occidente y sur, espaciadas por el atrio o patio de los Reyes. Ambas unidades fueron las que Juan Bautista utilizó como base de composición del Monasterio-panteón.

Para probar esta afirmación pasemos breve revista a la historia y a la arquitectura de esos hospitales creados en Italia, en los que creo percibir el precedente de los de Enrique de Egas, que a su vez lo fueron de las unidades arquitectónicas que integran el conjunto tan acertadamente dispuesto por Juan Bautista de Toledo.



LOS HOSPITALES ITALIANOS DEL SIGLO XV, MODELOS DE LOS DE LOS REYES CATOLICOS

El espíritu cristiano que vivifica la acción de la caridad sobre los desvalidos ofrecía cuidados y asistencia, en vida más o menos conventual, por medio de instituciones de tipos hospicianos y hospitalarios conocidas desde tiempos remotos. Uno de los motivos fundamentales para su propagación fueron las peregrinaciones medievales, animadas por el culto a las Sagradas Reliquias. Muchos de los monasterios situados en las rutas de peregrinos eran, a la vez, hospitales y asilos que acogían a los romeros trashumantes enfermos, y si morían, les daban piadosa sepultura.

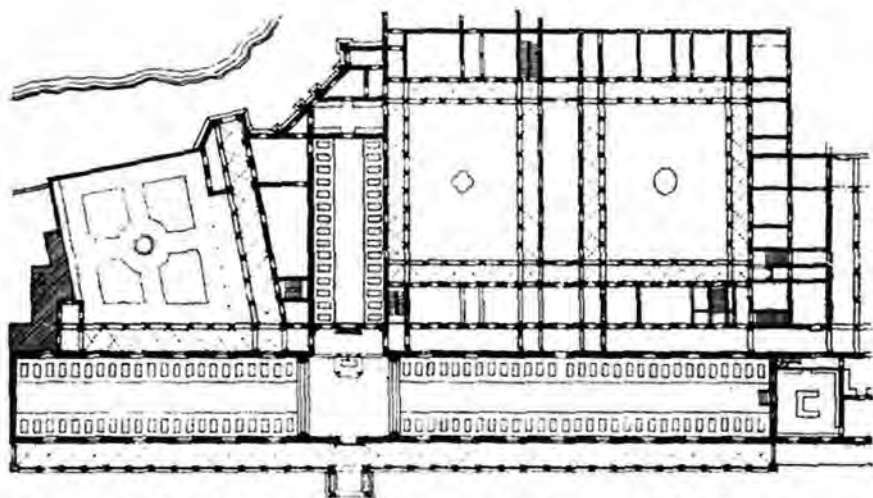
Reyes y príncipes de la Iglesia rivalizaron en la fundación de estas casas de beneficencia, a las que no solía faltar como motivo fundacional la leyenda de alguna visión o promesa. En ellas se alojaban gentes desdichadas, buscando protección y asilo y, sobre todo, auxilio espiritual.

La disposición y funcionamiento de los hospicios y hospitales siguió, en el transcurso del tiempo, un proceso natural y lógico de evolución. En un principio se levantaron con formas análogas a las iglesias: naves alargadas, donde se acomodaba a los acogidos en las laterales y en parte de la central, de modo que pudieran ver el altar; lechos de dos o tres literas, y en cada una de ellas, tres o cuatro enfermos en espantosa promiscuidad.

Las necesidades planteadas por el crecimiento de las aglomeraciones urbanas y una mayor preocupación sanitaria, produjeron un cambio en las disposiciones hospitalarias, reflejado en sus plantas. Al principio, el servicio divino se sitúa en el centro o crucero de las naves de los hospitales. Más tarde, se desdoblan la función de asistencia y la religiosa. La iglesia dispónese independiente o fundida en el conjunto, pero separada de la vida hospitalaria. Las crujías de las enfermerías se sitúan en uno o en dos brazos, buscando una buena orientación. Este proceso evolutivo, que indico esquemáticamente, culmina en el hospital italiano del Espíritu Santo, en Sassia, Roma, fundado por el Papa Inocencio III (1198-1216) como asilo de pobres y enfermos, capaz para trescientos acogidos. En 1201 era ya famoso. Se le considera como el origen de un gran movimiento de la orden hospitalaria, que tuvo amplias repercusiones en todos los países, particularmente en Alemania, donde se construyeron hasta unos ciento cincuenta. Hospitales con la misma denominación de "Espíritu Santo" se fundan en Zurich (1207), en Viena (1208), en Inglaterra, Dinamarca, Escandinavia. En la propia Italia se levanta una red de ellos, de los que subsisten algunos, conservando su nombre primitivo. También fueron numerosos en España.

En 1471, al iniciarse el pontificado de Sixto IV, sobrevino un incendio en di-

cho hospital de Roma. El Papa decidió levantar un nuevo edificio, "para acoger a los enfermos pobres, con locales separados para hombres, mujeres y niños". Comenzaron los trabajos en 1473, y el hospital pudo habitarse en 1476. Su arquitectura es de las que mejor traducen el estilo del Renacimiento. Fué proyectado por el florentino Baccio Pontelli. Se compone de dos galerías, una alargada, dividida en dos por un crucero, y otra ala normal a la anterior. En el crucero, de dos alturas, estaba el altar, visible desde las naves destinadas a enfermerías.



Planta del hospital del Espíritu Santo, en Sassia (Roma), 1473-1476.

Las naves con los tres brazos, sin llegar a formar la cruz. La disposición del altar en el encuentro de las naves.

Por aquellos tiempos se construyeron en Italia otros vastos edificios hospitalarios. Con intervalos breves surgen el hospital Mayor de Milán, el Panmatone, de Génova, y el hospital de los Inocentes, en Florencia, debido a Brunelleschi y fundado por el Papa Martino V, una de las obras iniciales más puras y claras del Renacimiento, edificada en los años 1419 a 1424.

El hospital Mayor de Milán, de carácter municipal, para la asistencia libre, fundado por Francisco Sforza en 1457 y trazado por uno de los más ilustres maestros del Renacimiento italiano, Antonio Filarete, arquitecto y escultor, destaca por lo perfecto de sus formas. Tiene un gran patio central, y a uno y otro lado le flanquean los cuerpos hospitalarios, regulares y repetidos, en forma de cruz. Su parentesco con la mitad occidental escorialense es bien notorio.

De estos hospitales ha dicho certeramente el ilustre académico y profesor Don Elías Tormo: "Me interesó siempre mucho este notable conjunto (el del hospital del Espíritu Santo), por creerlo idea arquitectónica engendradora, a distancia, de la excepcional novedad española de los tres inmensos hospitales de los Reyes Católicos: el de Santiago de Compostela, el de Granada y el de Santa

Cruz, de Toledo." Y añade: "el modelo más propio y perfecto, del cual a la vez son hijos el gran hospital de Roma y los tres españoles citados, es el proyecto del grandioso Ospedale Maggiore de Milán" (1). Esta opinión, que comparto, del prestigioso maestro español, confirmala el hecho de la difusión alcanzada en Europa por los hospitales inspirados en el de Milán, tanto en sus trazas como en su organización asistencial.



+285m

Planta del hospital Mayor, de Milán, 1457.

Esta planta, perfecta y de vastísimas proporciones, debió de ser conocida por Juan Bautista de Toledo. Compárese con la parte occidental de la planta del Monasterio (pág. 15), de dimensiones más reducidas.

Y tras el breve recorrido histórico llegamos a los hospitales españoles "cruiformes", según definición de Lampérez

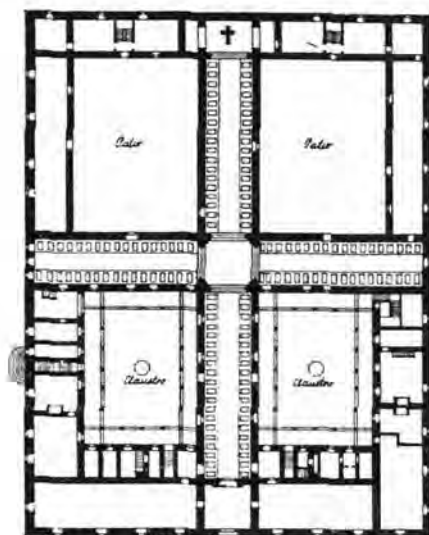
Tantas y tan variadas eran las instituciones benéficas que la caridad había multiplicado por España durante las centurias anteriores, que los Reyes Católicos arbitraron los medios para terminar con la acción dispersa y conseguir la conveniente unificación. Puede afirmarse que a finales del siglo XV tenían noticia nuestros Reyes de los hospitales que funcionaban en los diversos estados, y principalmente en Italia, como asimismo del fundado por el Papa Alejandro VI en la Ciudad Santa para la colonia española. Recordemos la celosa atención dedicada por la reina Isabel a los hospitales de campaña durante la guerra de Granada, según refieren los cronistas de los Monarcas católicos.

Plantas y alzados de los hospitales de Santiago de Compostela, de Santa Cruz, de Toledo; Real, de Granada, y de la Sangre, en Sevilla.

En el orden cronológico, el primer hospital español de tipo cruciforme es el Real, de Santiago, que trazó Enrique de Egas, con sujeción al programa establecido por los Reyes Católicos, en el que daban normas y consejos respecto a

(1) FERRIS TORRES: Monumentos de españoles en Roma, tomo II, pág. 227.

"disposición, higiene, construcción y ornato", ordenando fuese capaz para doscientos enfermos distribuidos en cien camas. En el año 1499 se entregaron las instrucciones reales al arquitecto, y dos años más tarde comenzaron las obras, parcialmente terminadas en 1511.



↑
Planta tipo de los hospitales concebidos por Egas.
1501-1511.

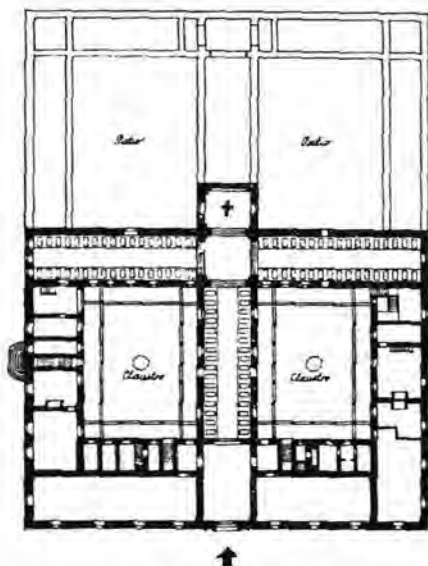
Los planos que dibujara Egas para dicho hospital y los de los que posteriormente levantaron los mismos Monarcas significan un importante avance en el proceso de estas obras en nuestra patria. Hay relación entre las normas por que se regían los hospitales italianos y las dispuestas para los españoles, paralela a la analogía entre las plantas de unos y otros. Egas trazó los muros exteriores que completan la cruz de Jerusalén, en forma semejante a los de las dos unidades, en cruz, del hospital Mayor de Milán, y parcialmente a los brazos de la incompleta cruz del de Sassia, en Roma, cuyo crucero está dispuesto en forma abierta.

"El magno plan de Enrique de Egas no fué ejecutado más que en parte: tres brazos de la cruz, con los dos primeros patios y las crujías adyacentes." "Imposibilitado de hacer los cuatro patios varió el plan, colocando la iglesia en lo que, por entonces, quedó como cabecera" (1). En la disposición del plan cruciforme primitivo las crujías unían los extremos, conforme se representa en la planta adjunta. De los cuatro espacios serían claustrillos con galerías los dos orienta-

(1) LAMPÚREZ: *Arquitectura civil española*, tomo II, págs. 268 y 270.

dos a mediodía, y patios desprovistos de ellas los situados a norte; las crujiás, iguales: vestíbulo, escaleras claustrales, crucero en altura, al que asoman los aposentos del piso principal, y dos plantas.

En los claustros, rectangulares, de seis y cuatro arcos por lado, los fustes de las columnas están coronados por variados capiteles de hermoso dibujo—preciosa joya del arte renacentista—, sobre los que descansan los arcos, decorados con escudos. Los otros dos patios fueron construidos a fines del siglo XVIII. La iglesia tiene pilares soportando una bóveda estrellada en el crucero, acusada exteriormente por la linterna y el remate.



*Hospital Real de Santiago de Compostela.
La planta de Egas tal como debió quedar
en 1511.*

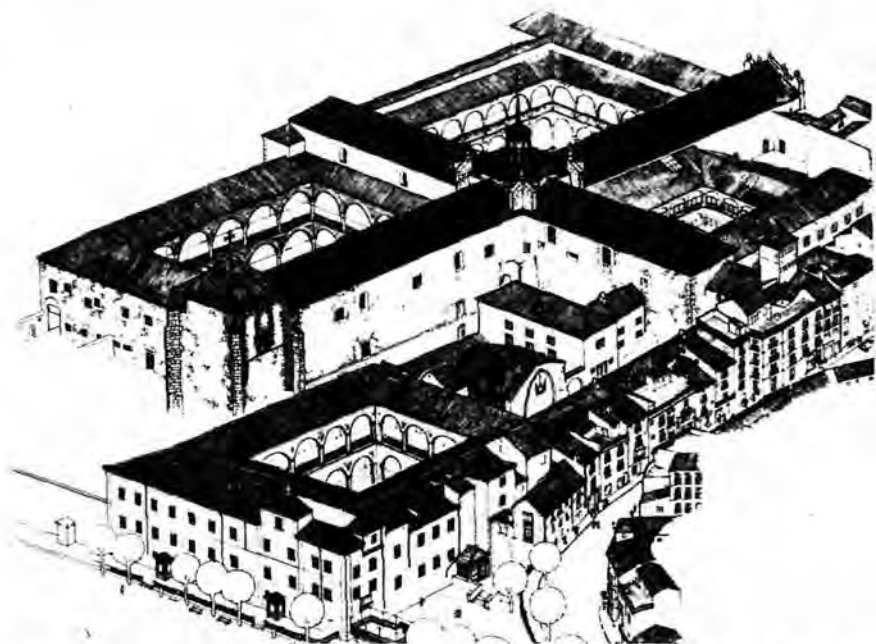
La fachada principal muestra un gran lienzo, con huecos espaciados y reducidos, y la rematan el cornisamento, en una de cuyas escocías lleva el simbólico cordón franciscano. La portada gótica, "demasiado minuciosa", tiene a ambos lados los escudos real e imperial, cual ordenaban las instrucciones de los Reyes.

* * *

El Papa español, Alejandro VI, otorgaba en el año 1494 al arzobispo de Toledo, Pedro González de Mendoza, la bula para fundar en la imperial ciudad un hospital de expósitos. Al siguiente año moría en Guadalajara el gran Cardenal.

La Reina Isabel la Católica se encargó de llevar a cabo la obra, atribuida tradicionalmente a su arquitecto Enrique de Egas.

En la planta se dibuja, bien definida, la cruz de Jerusalén. No es perfecta, ni completa, como en los hospitales italianos; pero, dado el lugar de que se pudo disponer, levantáronse la cruz central y dos claustros. El crucero sirve en planta baja para las comunicaciones de los brazos de la cruz, y de éstos con los claustros o patios; a él asoman las naves en planta alta, interrumpidas al llegar a su altura, y queda cubierto en cuerpo octogonal — forma que utilizara el maestro Toledo en los cruces de las naves de los claustros de El Escorial —, sobre el que se levanta una pequeña linterna y la flecha con la cruz.

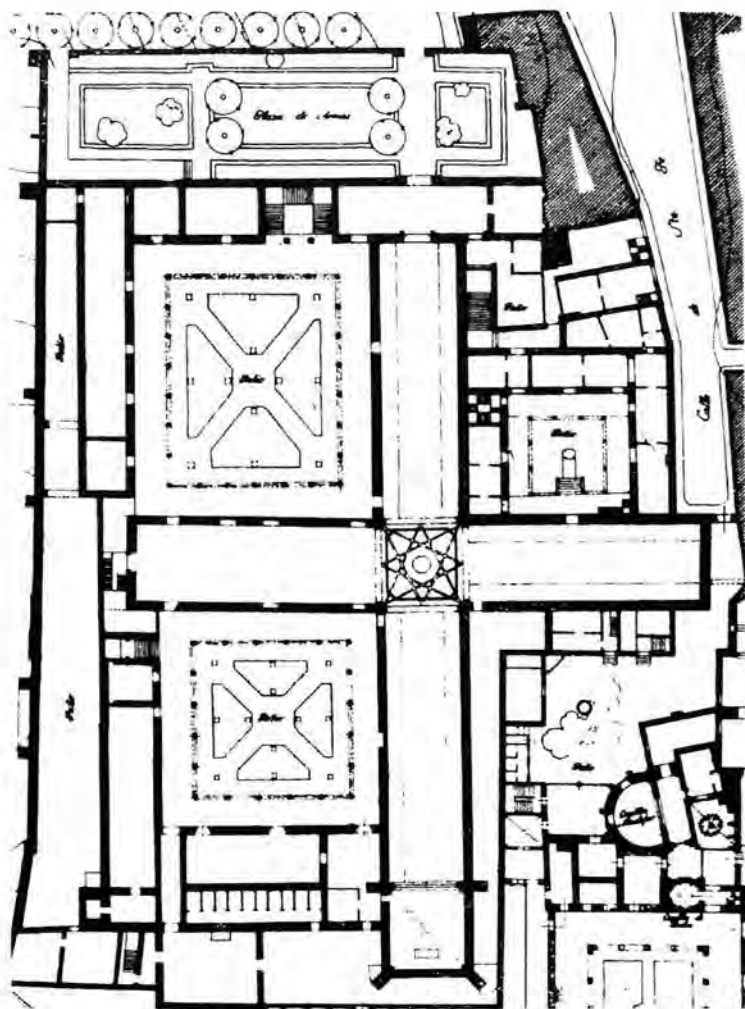


Hospital de Santa Cruz, de Toledo. Perspectiva mostrando la cruz de Jerusalén, el crucero, el cubo sobre la capilla y los claustros, en su estado actual. Las edificaciones del primer término fueron derribadas por el año 1934-35.

En la pendiente calle toledana aparece la portada, hoy mutilada, y tras ella el zaguán, del que arranca la escalera, con paredes almohadilladas y adornos platerescos; el techo, artesonado, como los brazos de la cruz. En el interior, a la derecha, el primer claustro, de planta rectangular, con seis y siete arcos por lado,

y más al fondo el segundo, cuadrado, por cinco arcos, cerrados éstos por crujeas rectangulares desigualmente dispuestas. Al otro lado, un patio menor y un espacio con edificaciones mudéjares, que impidieron la construcción del cuarto patio.

Los claustros son bellos ejemplares renacentistas, con columnas finas y arcos rebajados. En un principio se situó el altar en el crucero, sobre el que se eleva el cimborrio, apeado en cuatro arcos torales.



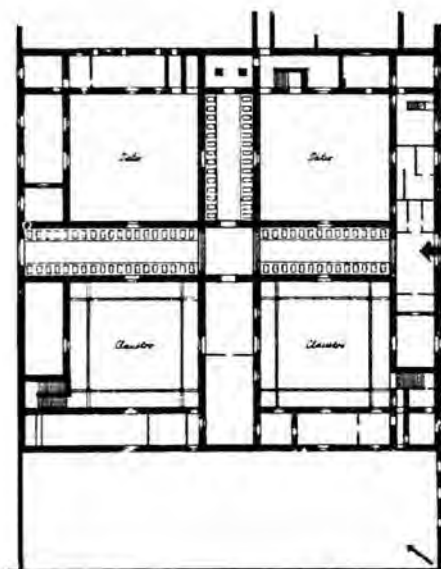
Planta del Hospital de Santa Cruz, 1505-1514. La cruz de Jerusalén, con su crucero. Al fondo de la nave más larga, el altar.

Esta debió de ser, a nuestro modesto juicio, la unidad hospitalaria que más directamente pudo influir en la composición de la mitad occidental de la planta del Monasterio de El Escorial.

* * *

El hospital Real de Granada, está comprendido en el vasto plan de unificación de los Reyes Católicos, ya que se incorporaron a él otros varios. Fundado y dotado por la Reina Isabel el año 1504, en igual fecha que el hospital de Santa Cruz, de Toledo, se iniciaron las obras en 1511, marchando tan lentamente, que el primer patio quedaba terminado en 1536 y la portada en 1632, no acabándose el conjunto proyectado.

Se supone, igualmente, ser proyecto de Enrique de Egas, basándose para ello en la fecha de su fundación y en su traza.

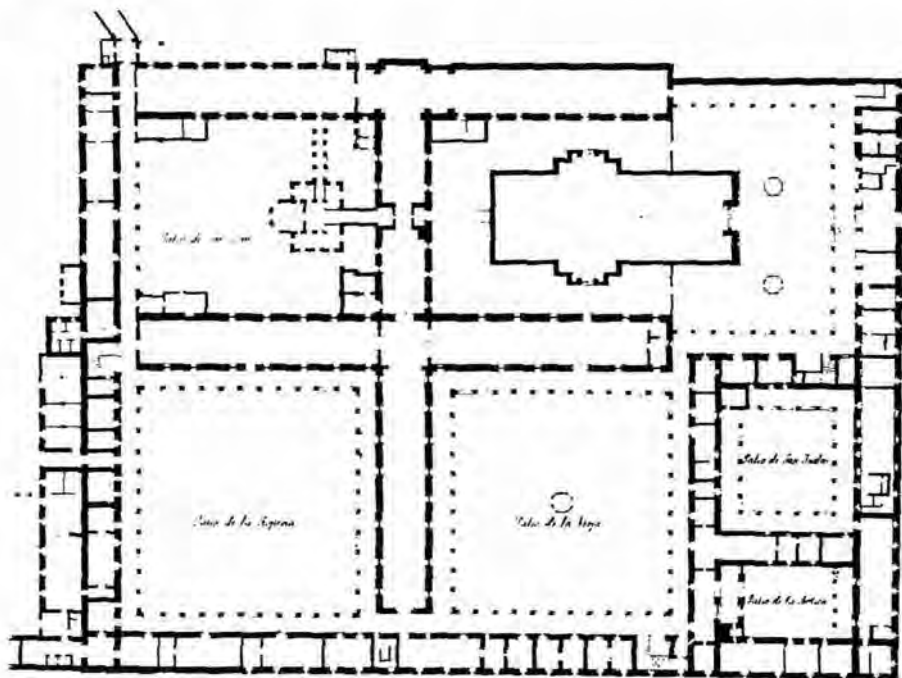


Planta del hospital Real de Granada, 1511-1536.

Repite la disposición en cruz de brazos iguales y crujías, cerrando el cuadrado. Comprende cuatro patios: los dos de mediodía son claustros con galerías para los enfermos y convalecientes; los situados al norte carecen de ellos. El crucero, en cuya planta baja, en el centro, se disponía el altar para que los pacientes pudiesen ver la celebración de la misa, tiene bóveda nervada, y las naves, techum-

bres con encasetonados de madera. Los lienzos de la fachada, la escalera y el crujero, son de arquitectura plateresca; la portada, clásica, y los artesonados, moriscos y góticos. "De haberse terminado los cuatro patios—dice Lampérez—, el hospital granadino sería un soberbio y completo ejemplar" (1).

El hospital llamado de la Sangre, en Sevilla, fué fundado por Doña Catalina de Rivera y su hijo Don Fadrique, Marqués de Tarifa, en 1500, y dedicado a las Cinco Llagas de Jesucristo, nombre con que también se le conoce. No empezó su construcción hasta el año 1546, y en el interregno acordaron los fundadores que el arquitecto Francisco Rodríguez Cumplido recorriese España y Portugal para tomar las plantas de los mejores hospitales de ambos reinos. A la vista de sus diseños, se ordenó a varios maestros en arquitectura que hiciesen las trazas, convocando un concurso, y Pedro Machuca, Hernán Ruiz el burgalés y Gaspar de Vega, entre otros, eligieron el proyecto, atribuido a Martín Gainza, a quien nombraron maestro mayor de las obras.



Planta del hospital de la Sangre, Sevilla, 1546-1559.

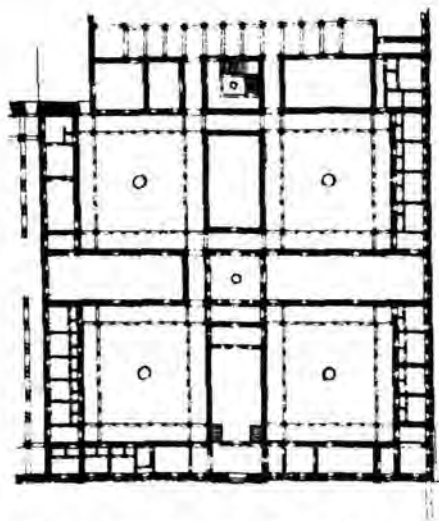
(1) LAMPÉREZ: *Obras cívicas*, tomo II, pág. 278.

En el plan primitivo, alterado posteriormente, era cruciforme. Se mejoró la disposición de las naves, que adquirieron proporciones más amplias, logrando la independencia de las salas de enfermos y de las circulaciones horizontales y de otro orden. La iglesia, primitivamente, debió de situarse dentro de la cruz, en uno de sus brazos.

La forma de la planta, perfecta, es rectangular, con cuatro patios. Los dos primeros—patios de la Verja y de la Ropería—, con galerías de once huecos en cuadro, deben hallarse tal cual se proyectaron. En otro de los patios se situó, más tarde, la iglesia, que dispone de un amplio atrio con galerías.

Influencia de la arquitectura de esos hospitales en el plano de El Escorial.

Todos estos hospitales son anteriores a la fundación de Felipe II. Sus ordenanzas de funcionamiento ayudarían al Monarca para establecer las del Monasterio. Juan Bautista adoptó las formas geométricas y disposición general de Enrique de Egas; traza cruciforme, dos plantas y los cuatro claustros o patios. Todo regular y simétrico. La unidad hospitalaria española, que procedía de la italiana, quedaba incorporada y repetida en el Monasterio de El Escorial.

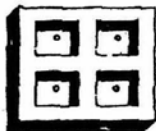


Monasterio de El Escorial. Planta del Convento según la traza de Juan Bautista de Toledo, en 1563 (1).

(1) Dibujado sobre la lámina del *Catálogo de Dibujos, I. "Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores, para el Monasterio del Escorial"*, por Matilde López Serrano.

En este esbozado proceso evolutivo, y a través de los dibujos y planos adjuntos, ha podido apreciarse el parentesco entre las formas arquitectónicas italianas y españolas en las que creo se inspirara Juan Bautista de Toledo para su concepción del Monasterio del Escorial, y precisamente esas semejanzas han de referirse a las partes del modelo primitivo, modificadas posteriormente, donde las mudanzas tuvieron mayor alcance.

El crucero de los hospitales italianos y de los de Egas se cambia en El Escorial; los vacíos de las naves se llenan con plantas intermedias. Ya no será la visibilidad la razón de su composición. Subsistirá la forma, pero se modificará la función. La inspiración inicial será alterada por el servicio a una distinta necesidad, persistiendo la idea original en la disposición. Aquellas formas que influyeron en el maestro y aquel programa hospitalario que conoció Felipe II, son los fundamentos de las trazas de la mitad occidental escorialense. Vamos a verlo con el examen detallado de estas partes del Monasterio.



MUDANZAS EN EL PROGRAMA: AUMENTAN LOS MONJES Y LAS NECESIDADES

Juan Bautista de Toledo veía adelantar su magna obra por él dirigida (1). Replanteadas las líneas de los paramentos, se había excavado el terreno y arrancado las rocas sueltas graníticas para formar los lechos resistentes sobre los que montearía los amplios y firmes cimientos que, más tarde, permitirían sobrecargarlos con mayor número de plantas. Se elevaban los ataludados muros con sus recias hiladas y sobrias canterías y levantábanse los paramentos a saliente y mediodía, rotos por los humildes y repetidos huecos de las celdas conventuales. Sobre las bóvedas, que asombran por su longitud—de cañón, rebajadas, pasos oblicuos, lunetos diversos y dinteles—, se alzaban los muros internos, así como otros de gran importancia, ocultos en gran parte, visibles tan sólo en las escalinatas y muros del jardín de los Frailes. Dentro del perímetro se iniciaba el gran claustro que habría de llamarse de los Evangelistas.

Toledo, obligado a modificar las elevaciones de las dos unidades simétricas.

El programa iba a modificarse en virtud de las consideraciones que fray Juan de Huete, prior de la comunidad, expone al secretario del Rey, en carta de 31 de mayo de 1564. La alteración se acusa en un Memorial, de mano del propio Felipe II, fechado en julio de aquel mismo año (2), en el que plantea la mudanza del modelo circunscrita a su mitad occidental.

A fin de dar satisfacción a los deseos del prior y cumplimentar lo dispuesto por el Monarca en su Memorial, Juan Bautista de Toledo varía su plan, y para aprovechar la obra ya realizada proyectó elevar más plantas en la citada mitad a poniente, uniformando todo el volumen del complejo cuadrángulo.

Transformación de la obra italiana y renacentista del conjunto.

Sin embargo, nuevamente habría de superarse dando muestras de su maestría. En este momento—difícil y trascendente—evidencia su potente fuerza crea-

(1) "Sin embargo de que Juan Bautista era el arquitecto del Rey, fué necesario declararle maestro mayor (por instrucción del Monarca de fecha 10 de agosto de 1563, ratificada por cédula Real de 6 de agosto de 1564) para que interviniese en las cosas referidas. Sólo él tenía el título de arquitecto, y el de maestro mayor lo tenían varios. El arquitecto era el inventor o trazador de una obra, el que proyectaba y ordenaba lo que se había de hacer en ella; el maestro mayor, el que después de inventada y ordenada por sí, o por otro, tenía encargo particular de construirla... Había y hay ocasiones en que estos respetos van separados, inventando uno y presidiendo otro a la ejecución; pero las más de las veces andan juntos, como sucedió a Juan Bautista en El Escorial y alcázar de Madrid."—(LAGUNA: *Obra citada*, tomo II, pág. 87.)

(2) Archivo General de Simancas. Escorial. Legajo núm. 2. Folio núm. 99.—(AMANCIO PORTABALES: *Los verdaderos artífices de El Escorial*.)

dora. Y serán las unidades de los claustros menores y el frente occidental, con montañas ya bastante adelantadas, las que habrán de sufrir el mayor cambio.

La modificación de estos claustros la realiza creando otro modelo—tallado también por Gerónimo Gili—, en el cual se disponen los pasos o tránsitos entre dichos claustros chicos y los de éstos a la galería del claustro grande de los Evangelistas (1).

Mayor sobriedad y aspecto más monumental del nuevo volumen arquitectónico.

Eleva la doble ordenación de estas unidades haciéndola triple, y, tras diversas intervenciones de los monjes y muy especialmente del Rey, establece las particularidades obligadas por las mudanzas que requiere la adaptación al nuevo programa. Transforma las elevaciones primitivas en el exterior; suprime las dos torres centrales, amplía las torres de las esquinas (2) y modifica el paramento del sur, que se convertirá en el más noble, con disposición de volúmenes más sobrios, más fuertes, más afines con el criterio y la voluntad del Monarca.

Muerte de Juan Bautista de Toledo.

Gravemente enfermo Juan Bautista de Toledo, otorga testamento cerrado en 12 de mayo de 1567. El 19 del mismo mes fallecía en Madrid. Sus días postreros debieron de ser de honda amargura. A poco de llegar a España, había perdido mujer, hijos y hacienda en un naufragio: se encontraba solo, sin familia, y se apagaba su vida sin ver terminada la obra monumental capaz de inmortalizar su nombre y amenazada de variaciones fundamentales, a las que él sería ajeno. Su traza para la iglesia no satisfacía al Rey, que la juzgaba "cosa común, dexado que no respondía bien a su pensamiento" (3); el italiano Paccioto la calificaría, en un durísimo dictamen, de "mal compuesta, sin medida y sin buena arquitectura... más bien una pesadilla que una planta de iglesia real, como debe ser ésta" (4). Lo más personal de su obra, y quizá su máximo valor, el juego de volúmenes, la disposición renacentista del conjunto, el templo, que era la parte central y de mayor monumentalidad, iban a sufrir radicales transformaciones.

Muchas veces me he detenido a considerar el estrecho paralelismo que guarda este episodio de la vida del genial maestro escorialense con tantos otros ejemplos que ofrece, en los más variados países y en los más distintos climas pasionales, la historia de la Arquitectura. Un hombre especialmente capacitado por

(1) Archivo General de Simancas, Obras y Bosques, Sitios Reales, Madrid, Legajo núm. 3.—"Ylle señor: Aquí embio a geronimo gilli mi discipulo viejo que lleva el modelo de los rantonos de los claustros chicos...—De Madrid, a 19 de agosto de 1565.—Juan bautista de Toledo.—Al muy Yllustre señor el secretario pedro de hoyo, y del consejo de su magd. mi señor, en el bosque de Segovia."—(PORTABALES: *Obra citada*, pág. XL.)

(2) Archivo General de Simancas, Obras y Bosques, Escorial, Legajo núm. 2.—"Memoriales de mano de Su Magd. sobre lo de la obra de San Lorenzo en fin de Setiembre y principio de Ottobre 1564..." y boluer a hazer en la torre de la enfermeria lo ques menester mudar..."—(PORTABALES: *Obra citada*, pág. XXII.)

(3) SIGÜENZA: *Obra citada*, tomo II, pág. 432.

(4) Archivo General de Simancas, Casa Real, Obras y Bosques, Legajo núm. 2. (AGUSTÍN RUIZ DE ARCAUTE: *Juan de Herrera*, págs. 147 a 149.)

su preparación, por su tesonera laboriosidad, por sus viajes, por su experiencia, inicia una obra de gran aliento, de las que, por sí solas, perpetúan un nombre y consagran la vida de su creador. Los diseños serán fruto de mil desvelos, de múltiples tanteos, de lentas cavilaciones, iluminadas por el fulgor de la inspiración. Por fin, surge el proyecto que, poco a poco, va adquiriendo cuerpo. Comienzan a elevarse las montañas, se recortan sobre el aire diáfano de la Sierra los perfiles de la construcción, fruto del amor, del entusiasmo, de los sueños de toda una vida de artista. De pronto, el azar, que unas veces, como en el caso de Juan Bautista de Toledo, toma la forma de vacilante deseo de un monarca; otras, la de una imprevista y fatal enfermedad; en ocasiones, la de una iracunda y ciega convulsión popular, arruina en un momento el plan creado con tanto esfuerzo y desposee al artifice del goce supremo de contemplar su creación tal como la concibió. Quien no haya pasado por trance semejante no acertará a valorar el hondo dolor, el drama íntimo del artista en ese momento.

La muerte de Toledo causó "mucha tristeza y confusión, por la desconfianza que se tenía de hallar otro hombre tal..." (1). En el transcurso de varios años no tuvo sucesor.

La obra de El Escorial al morir Toledo. Vida y obra quebradas.

El espíritu meticoloso de Felipe II y la apremiante intervención de los frailes jerónimos inclinan a pensar que todo se hallaba previsto con tiempo. En cuanto al estado de las obras en 1567, según se desprende de los documentos que se conservan en el Archivo General de Simancas, se encontraban en ejecución: a punto de concluir el gran lienzo, unificado, de mediodía: los cimientos, muros y parte de la galería de Convalecientes; en su parte pétreo, las torres del prior, de la botica y del norte, estas últimas ya modificadas; en el claustro de los Evangelistas, montándose la cantería de la planta dórica y en labra el resto; los claustros chicos, cual hoy los vemos, y la escalera principal, a la misma altura que el claustro grande; levantábase la fachada a poniente con la monumental composición central y las entradas al convento y al colegio; el atrio, el patio llamado luego de los Reyes y parte de las fundaciones de la basílica; muy avanzados los aposentos del Rey, y de la "traza universal", los muros de mediodía con el jardín de los Frailes, y los de las lonjas, preparados para rellenarlos.

Testamento, legajos de planos y Memorial al Rey en sus últimos momentos.

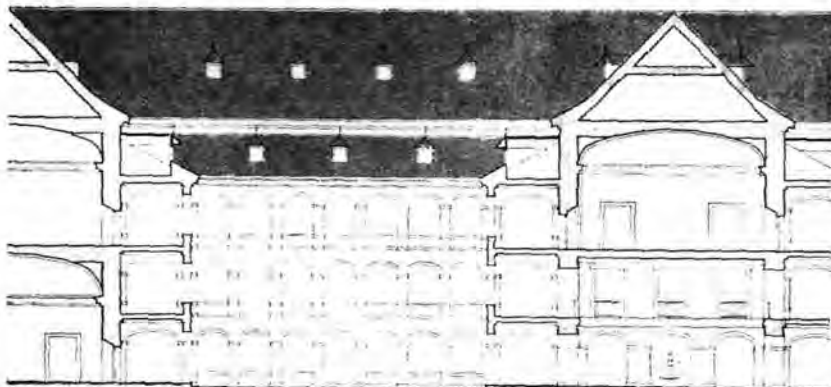
La obsesión de Juan Bautista de Toledo era su creación escorialense, compendio de la labor arquitectónica de toda su vida. En sus horas postreras y sintiéndose morir, cuando las preocupaciones y afanes humanos, ya en lontananza, no cuentan, el mismo día de su fallecimiento dicta un codicilo a su testamento

(1) JUAN DE ARPE y VILLARRE. *De jurta comensuración para la Escultura y Arquitectura*—Sevilla, 1585.

en el que ordena y dispone se entreguen a Su Majestad un Memorial y diez envoltorios de papeles relacionados con las obras de El Escorial ⁽¹⁾. Quería, sin duda, que se terminasen lo más de acuerdo posible con su concepción arquitectónica.

La concepción de Toledo y la terminación de la obra.

Los cuatro claustros o claustillos pequeños del convento y del colegio fueron modificados respecto al plan primitivo, excepto en planta. Sus arquerías constan de tres órdenes de arcos superpuestos, rematados sobriamente. En cada frente, siete arcos y ocho pilares, contando los de ángulo, sin ornamento alguno, y "aunque no de la mejor piedra, tan bien labrada y proporcionada y de tan buenos miem-



Corte de uno de los claustillos, con sus galerías y parte central de los brazos en cruz, correspondiente al Colegio. Idéntica composición, para la unidad simétrica respecto al eje principal, en el Convento.

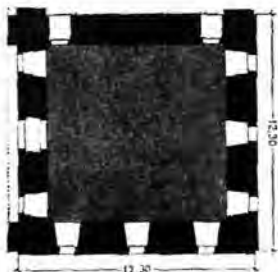
bros y correspondencia, que parece de mucho arte y fortaleza, y se ve en ella no consiste la arquitectura en que sea de este orden o de aquél, dórico o jónico, sino un cuerpo bien proporcionado" ⁽²⁾. El piso bajo, con abovedados de ladrillo sobre los arcos y correspondencia de impostas: en las dos plantas superiores, techos de viguetas con bovedillas intermedias. Con dicha elevación se llegó a igualar todos los caballetes y aguas del edificio, que "fué una de las cosas más bien acordadas que hay en él" ⁽³⁾. Como en los hospitales, en medio de cada uno de estos claustillos se asentó una fuente.

(1) "... que un memorial que deja firmado de su nombre para S. M. se le dé y suplique a S. M. sea servido de servirse por el orden que en el dicho memorial se contiene, acerca de lo que en él se trata, de las personas que son suficientes para servir a S. M., porque aquello es lo que conviene a la utilidad y buen suceso de las dichas obras, y como persona que desea esto..." "Que los diez envoltorios que en el dicho memorial dice... se den y entreguen a S. M."—(LAGUNO: *Obra citada* tomo II, pág. 242.)

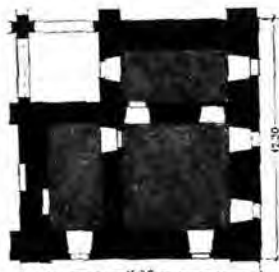
(2) SIGÜENZA: *Obra citada*, tomo II, pág. 536.

(3) SIGÜENZA: *Obra citada*, tomo II, pág. 536.

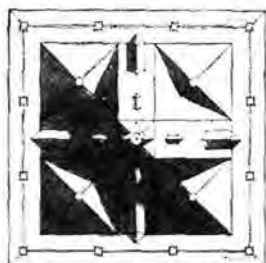
Separan los claustros dos pasos normales entre sí, abiertos por puertas y ventanas de arcos rebajados y de medio punto. En la planta más elevada, en el centro de los brazos de la cruz, se levanta un chapitel apizarrado con su bola y cruz de remate, como en los hospitales de los Reyes Católicos.



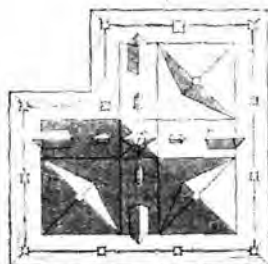
Planta regular de las torres del Prior y de las Damas, en el paramento a Saliente.



Planta modificada de las torres de la Botica y del Norte, en la fachada a Peniente.



Perfecto chapitel de dichas torres.



Chapitel irregular de estas torres.

Los cuatro brazos de las cruces, en las dos unidades, terminan en las crujías que cierran los cuadrantes de la planta. En los dos ángulos occidentales vemos hoy dos torres, que forman, con las grandes del lienzo a saliente, las cuatro torres de los Austrias. Las orientales pertenecen a la planta inicial que ideara Juan Bautista de Toledo; las de occidente fueron las que hubo de arbitrar para unificar los cuatro grandes volúmenes aprisionados por los muros exteriores. Las torres de la botica y del norte acusan sobre las cubiertas el cambio del proyecto primitivo, y lo defectuoso que en ellas se observa tiene su explicación en esa mu-

danza del programa. Estas torres aumentan en importancia y se igualan a las del Prior y de las Damas, de mayor perímetro en sus cimientos. En la obra comenzada, las dos primeras eran torres menores, de servidumbre a la mitad más noble, y arrancaban de otro cuadrado que sólo abrazaba el ancho de las crujeas exteriores (1).

Entre ambas unidades en cruz, trabadas por el atrio y el patio de los Reyes, que conduce hasta los umbrales del templo, unos sobrios paramentos, dos torres menores y el ingreso, el único por el que entraba Felipe II. Esta parte central de la fachada, con los accesos al convento y al colegio, la admiramos hoy a través de la monumental ordenación occidental.

El casticismo escorialense brotando de formas exóticas.

Bajo las líneas generales de la "traza universal", con los cambios que imponían las ampliaciones de monjes y de servicios, Toledo y sus continuadores llevaron a los nuevos volúmenes tendencias más en armonía con la personalidad del austero Monarca. Al uniformar las elevaciones—"corriendo la cornisa de toda la casa alrededor de un nivel" (2)—se daba fortuitamente con un volumen arquitectónico, que adquiría máximo valor en masa y en carácter, de sobriedad, serenidad y belleza (3). Lo perdido con el cambio en puro valor renacentista ganábase en arquitectura más española. El arte renaciente adquiría un matiz más clásico y monumental. La Arquitectura, a partir de entonces, brotó pujante, con nueva savia (4). Desaparecerían formas inapreciables por su valor artístico, pero nacía esta unidad de edificación en "alcázar", tan ligada al arte nacional. El lugar, los materiales empleados, poco aptos para finuras y profusiones decorativas; la economía, forzosa por el estado de quiebra de la Hacienda española; el ascetismo del fundador, todo ello aunado por el genio de Toledo, contribuyó a infundir un espíritu nuevo y extremado, de maravillosa armonía con el duro y fuerte paisaje de la sierra castellana. Nuevas formas pétreas procedentes de Italia, coronadas por cubiertas de pizarra vistas por el Rey en Flandes e Inglaterra, inspiraron un edificio de honda raigambre nacional. Así surgió el gran Monasterio, creación de Juan Bautista de Toledo, con quien la posteridad ha sido injusta, pues olvidando la minuciosa historia documental de la construcción del edificio, mal guiada, siempre unió a él, exclusivamente, y creo los seguirán uniendo las gentes mientras perdure la mole granítica, las dos grandes sombras de Felipe II y de Juan de Herrera.

(1) Archivo General de Simancas, Obras y Bosques, Escorial, Legajo núm. 2.—"Juan Baptista de Toledo, 23 de noviembre de 1564.—San Lorenzo.—Respondido particularmente a 28 de noviembre 1564.—Memoria de las cosas que señalaron en la obra de Santo Lorenzo el Real en el Escorial partido que fue Su Magd: de allí para Madrid primeramente..." "El sábado recorrí y señalé las dos torres que an de ser conformes en los dos rantes del lado del medio día..." "Que todavía se de prisa a quitar la escalera que estaba hecha en la torre de la enfermería... y todo lo demás tocante al principio desta torre porque quando Su Magd. vaxa por ella lo hallé acabado."—(PORTABALE: *Obras citadas*, pág. XXIX.)

(2) SIGÜENZA: *Obras citadas*, tomo II, pág. 319.

(3) "... el proyectista de esta fachada se adelantó a su época y descubrió la utilización de las ventanas como un tejido de la fachada mejor que como una serie de rasgos individuales: el principio utilizado con tanto éxito en algunos de los mejores y grandes edificios de hoy día."—(L. S. ETON: *Architectural Review*, Enero, 1927.)

(4) Que Juan de Herrera había de llevar a la magna concepción de la Catedral de Valladolid. (*Nota del A.*)

No fué mi propósito al plantear el tema darle tan desmesurada extensión. Sin embargo, no he hecho más que hilvanar unas sugerencias en derredor al estudio de los orígenes y la evolución constructiva de nuestro vasto monumento. Creo sinceramente que estas páginas que acabo de leeros avanzan algo en el conocimiento de las formas arquitectónicas que inspiraron la traza del monasterio. Me hago la ilusión de haber descubierto algunos de sus antecedentes: las unidades hospitalarias cruciformes que introdujo en España el arquitecto de los Reyes Católicos, sobre los modelos de los hospitales italianos. Pero, para que este estudio fuese completo, precisaría el conocimiento del aprendizaje, la formación y las obras de madurez, en Italia, del notable maestro. Sólo aspiro, en este momento, a señalar para Juan Bautista de Toledo el alto puesto que merece entre los grandes arquitectos de todos los tiempos y situarle en el preeminente lugar que le corresponde en la creación del Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

En la granítica fábrica todo es personal: la fundación, la imposición de normas nuevas sobre un arte tan vario y exuberante como el del siglo XVI. Empieza por ser extraña, italiana, y pronto se torna al "polvo del agro natal" (1). Era desproporcionado el propósito, y hubo de valerse de formas y de recursos arquitectónicos tan sobrios, que sufrieron comentarios despectivos, precisamente aquellas que tenían como médula de su ser el cumplimiento de una clara función. Interpretaciones que fueron adversas, motivadas por las alternativas periódicas en gustos y tendencias, se trocaban en admirativas, porque en El Escorial existe el más rico venero de sugerencias para un auténtico resurgimiento de nuestra arquitectura con sentido moderno y funcional, no copiando sus formas externas y episódicas, sino recogiendo la admirable lección que constituye la ordenación de sus volúmenes y esas otras esencias arquitectónicas menos aparentes que poseen las obras maestras de los más diversos estilos en todas las épocas.

Soy un viejo enamorado de nuestro Monasterio. Traté de incorporar a mis concepciones plásticas—como ya os he dicho—la profunda lección que encierran sus piedras venerables, y en alguna ocasión he visto interrumpido bruscamente mi camino para conseguirlo. Sus trazas, sus módulos, la sobriedad de su estilo, su historia, en fin, me han apasionado y desvelado gratamente en muchas vigílias. Al ofrecer hoy este trabajo, creeré que mi esfuerzo recibe justificación cumplida y premio alentador si logro contagiaros de mi entusiasmo y amor hacia este gran edificio, gloria de nuestra arquitectura pretérita: modelo, guía y estímulo para una arquitectura nacional.

(1) LEOPOLDO TORRES BALBÁS: *Lo que representa El Escorial en nuestra historia arquitectónica*.—Revista "Arquitectura", Madrid, 1923, pág. 219.

COSSÍO, MANUEL BARTOLOMÉ

«Elogio del arte popular», en *Arquitectura*, núm. 33
Madrid, Sociedad Central de Arquitectos,
enero de 1922, pp. 1-2.

Resulta enormemente llamativo que en un momento de adscripción al futurismo como corriente de vanguardia, de una sensibilidad intelectual preocupada por correr en pos de la modernidad sin mirar atrás, al pasado histórico, haya modernos impenitentes que se dediquen a remover el pasado, buscando modelos de actuación en la arquitectura popular.

Pero a poco que prestemos atención a los textos que sobre esta temática hemos seleccionado, se podrán discernir claramente las intenciones con las que se llevó a cabo aquel acercamiento a la arquitectura sin arquitectos, que era la de nuestros pueblos y aldeas, llevándonos a buen seguro más de una sorpresa.

Frente a la trampa de los fachadismos ornamentales, que dejaba a la arquitectura en su dimensión más frívola y superficial, donde destaca la pose del arquitecto por encima del cumplimiento de la función que le ha sido encomendada, al centrar el interés en la arquitectura popular lo que se proponía era una apuesta por la sinceridad constructiva.

Honradez y objetividad no exenta del misticismo propio de las corrientes universales, de ancho curso y lento y manso discurrir, que es comparada bellamente por Cossío con el coro de las tragedias clásicas, «justo y piadoso», que «funde las disonancias, suaviza las estridencias, corrige las aberraciones, depura los caprichos personales, elimina cuanto repugna a la castidad de su naturaleza original y de su alma colectiva».

ARQUITECTURA

ORGANO OFICIAL DE LA
SOCIEDAD CENTRAL DE
ARQUITECTOS.

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: PRÍNCIPE, 16

AÑO IV

Madrid, enero de 1922.

NÚM. 33

SUMARIO

MANUEL B. COSSÍO.....	Elogio del arte popular.
LEOPOLDO TORRES BALBÁS.....	El Congreso de Historia del Arte de París.
PABLO DE URREA.....	Monumentos desaparecidos. La iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud (Zaragoza).
T. BALBUENA.....	Arquitectura española contemporánea: Los trabajos del pensionado señor Fernández Balbuena.
	Libros, revistas, periódicos.

ELOGIO DEL ARTE POPULAR



ON los del arte popular productos anónimos de un espíritu artístico difuso, cuyas formas tradicionales, según las comarcas, hunden siempre su firme raigambre en las entrañas de la vida social, sin distinción de clases, y allí anidan y allí se perpetúan.

Perpetuidad, sin embargo, no estática, sino evolutiva, aunque de tan mansa evolución como el lento cambio de la Naturaleza. Porque el arte popular, a semejanza del lenguaje — anónima creación también de idéntico proceso —, encarna justamente los últimos y más hondos elementos, aquellos datos primitivos del alma de la multitud, que por esto se llaman naturales. De ese fondo del *demos*, amorfo, surge a veces el artista *distinguido* y la obra *aristocrática*; brotan las diferenciaciones, las escuelas, los transportes de la inspiración, los acentos de los genios creadores; y todo esto, nacido, al arte popular nuevamente revierte y en él se incorpora, y él de ello se alimenta, como la madre tierra vive y se nutre a expensas de los seres que fecunda engendrara.

ARQUITECTURA

Así, cuanto más alto, y puro, y consciente y universal sea el arte reflexivo-erudito, tanta más riqueza y más intensidad, tanto más carácter gana el arte del pueblo, que en su gestación natural sabe, como los organismos, convertir todo buen alimento en sangre de su sangre y tomarlo castizo.

Anégase lo subjetivo en el fondo primario y con su sacrificio lo enriquece, colaborando a la majestad de la anónima y uniforme permanencia de lo espontáneo, que siempre sobrenada; por donde el arte popular, como la tierra, es tesoro común de gentes y de edades, y en sus productos ofrece — contra lo que el ingenuo se figura —, antes que lo diferenciado, lo homogéneo; las más chocantes analogías, los más persistentes influjos entre épocas apartadas, entre regiones diversas y países remotos.

Como la nube al mar, así torna finalmente por innumeradas sendas a la amplia cuenca del espíritu común todo el arte erudito; al seno impersonal donde tuvo su origen. Mas la fusión es lenta y obra oculta de siglos, al cabo de los cuales solamente aparece. De aquí la exuberancia del arte popular en las naciones prósperas, mientras las nuevas carecen de él o lo tienen misérrimo. El tiempo no se improvisa, ni la Historia anticipa sus horas.

Tal compenetración suscita los valores estéticos de este arte del pueblo. Arte que sólo habla y se entrega al pueblo mismo, de cuyo espíritu subconsciente, sin saberlo y sin quererlo, mana; a los hogares donde, en la hora de trabajo y en las fiestas, tiene su familiar y perdurable convivencia, o al ingenio sutil y aleccionado que logra percibir con agudeza, tras de la sencillez y aun la barbarie de asuntos y de formas, de materiales y de procedimientos, la serena armonía de aquella labor caudalosa de siglos y de razas; la mística belleza de las creaciones populares.

No admite en el contemplador términos medios: arte de humildes, arte de refinados. Para el humilde, los puros encantos de la fantasía primitiva, clara, sencilla, ingenua, modesta, sobre todo abnegada, sin pretenciosos alardes de originalidad innovadora; la íntima sensación de que sus riquezas son comunes, patrimonio por todos conservado y aumentado, al que nadie custodia, porque es inroble; al que ninguno deja de prestar amorosa obediencia.

Para el refinado, la ancha visión unitaria de las corrientes universales, que en el acerbo artístico popular vienen a hundirse; la profunda emoción de este coral gigantesco, en que el arte del pueblo, totalmente objetivo, y por objetivo, como el coro de la tragedia, justo y piadoso, funde las disonancias, suaviza las estridencias, corrige las aberraciones, depura los caprichos personales, elimina cuanto repugna a la castidad de su naturaleza original y de su alma colectiva.

Así hablaba el poeta:

L'art est un chant magnifique,
qui plaît aux cœurs pacifiques,
que la cité dit aux bois,
que l'homme dit à la femme,
que toutes les voix de l'âme
Chantent en chœur à la fois.

MANUEL B. COSSIO.

TORRES BALBÁS, LEOPOLDO

«Arquitectura española contemporánea. Glosa a un álbum de dibujos», en *Arquitectura*, núm. 40
Madrid, Sociedad Central de Arquitectos,
agosto de 1922, pp. 338-348.

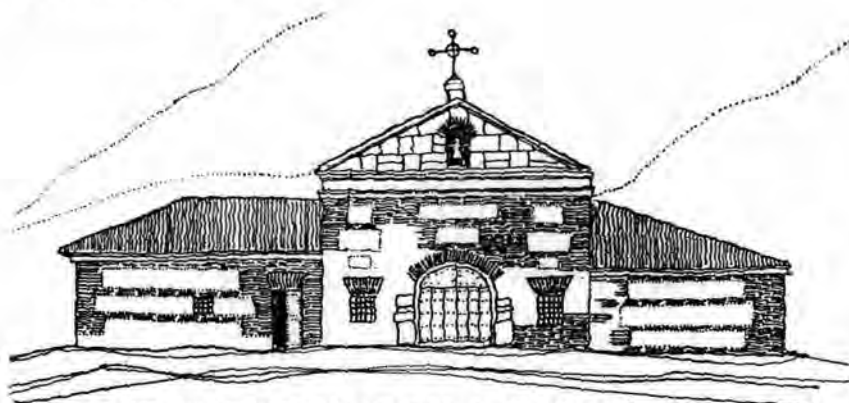
Uno de los implicados en el interés por la arquitectura rural fue Leopoldo Torres Balbás. Defensor de unas manifestaciones arquitectónicas tan anónimas como omnipresentes en España, acomete la empresa de animar a sus compañeros de profesión a profundizar en las raíces locales, para elaborar una arquitectura acorde con el lugar donde va a ser levantada. Para conseguir este objetivo pretende que se escriba «*la historia de la arquitectura popular, del arte espontáneo con que la gran muchedumbre de las gentes humildes han construido y acondicionado sus hogares*», no que se adopten sus formas en la edificación actual. Por este motivo pide a sus colegas que se estudie con profundidad la arquitectura «*cotidiana, popular, y anónima*»; y no las manifestaciones grandilocuentes de los estilos históricos. Esto es precisamente lo que pretende con la glosa al álbum de dibujos que encabeza su escrito.

Lo que empieza siendo un artículo sobre la última Exposición Nacional de Bellas Artes en el recinto del madrileño Palacio de Cristal, se transforma en una dura crítica a la arquitectura nacional, y en un ejercicio de reivindicación de la arquitectura popular. No va a ahorrar críticas a nadie: el diseño de la exposición es confuso y la arquitectura allí representada anárquica, indisciplinada, heterogénea y desordenada. Tampoco le duelen pren-

das calificando a los arquitectos que allí exponen como personalidades débiles, intrascendentes, reiterativos y modestos.

El álbum de dibujos (*«un álbum modesto colocado sobre una pequeña mesa pasaba inadvertido»*) servirá para enfrentar aquella arquitectura intrascendente con la contundencia de los elementos tectónicos de la arquitectura popular. Destaca en el artículo la profusión de ilustraciones que recogen multitud de detalles constructivos y decorativos sacados del mencionado álbum de dibujos, que llevaba por título: *Documentos para el estudio de la arquitectura rural de España*.

De la misma manera que la Historia empezaba por aquel entonces a salir de los palacios de nobles y monarcas para prestar atención al pueblo, *«que es el supremo actor histórico, oculto casi siempre por los gestos histriónicos de los que pasan por sus pastores»*, le tocaba ahora a la historia de la arquitectura dejar a un lado el interés exclusivo por los grandes conjuntos monumentales, y valorar el arte popular y su arquitectura. Y tras el paralelismo el salto a la actualidad, de una arquitectura que *«vuélvese hacia el arte popular en busca de un poco de sencillez, de buen sentido, de espontaneidad ante todo»*.



ERMITA DE SAN ROQUE EN NAVALCARNENO (MADRID)

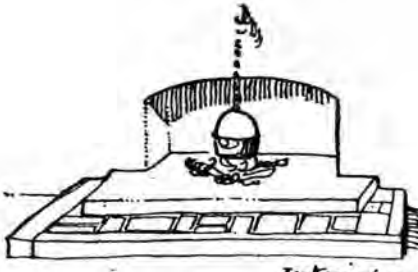
ARQUITECTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

GLOSAS A UN ÁLBUM DE DIBUJOS

Los visitantes de la pasada Exposición Nacional de Bellas Artes que tuvieron ánimo suficiente para penetrar en la repulsiva frialdad del llamado Palacio de Cristal, pudieron ver, al igual que en los certámenes anteriores, una gran cantidad de obras escultóricas esparcidas por el interior, a las que servían de fondo bastidores de brillante policromía colgados de los muros. Todo ello representaba lo que, pomposamente, llamaríamos la *escultura y la arquitectura contemporáneas españolas*.

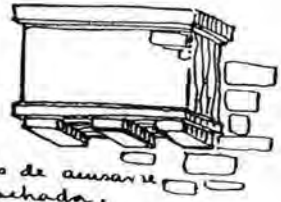
Si sorteando los pedestales que sostenían la exhibición de gentes, pasiones y aun ideas plasmadas en escayola, lograba el curioso aproximarse a examinar los *dibujos de arquitectura*, más numerosos que en las precedentes Exposiciones, su impresión seguramente era de desconcierto. Cada uno de los expositores daba una nota tan distinta de las de los restantes que, tratando de deducir consecuencias del conjunto de los trabajos presentados, no se conseguía percibir más que una serie de disonancias. Producía, pues, la arquitectura, en nuestra última Exposición Nacional, la impresión de disfrutar de completa anarquía, falta de la más mínima disciplina. Ello hubiera tenido *legítima justificación* si la heterogeneidad y el desorden se hubieran producido por la manifestación de personalidades vigorosas capaces de justificar las más audaces disonancias. Por el contrario, casi todos los proyectos expuestos carecían de transcendencia *en sus intenciones*; aun siendo tan distintos los caminos seguidos por sus autores, eran caminos conocidos, ya de antiguo trillados, y cuyo fin de ruta se adivinaba próximo y modesto.

Contribuía en gran parte a esta impresión lo fragmentario de la labor personal que a estos certámenes suele presentarse. Creemos por ello que sería oportuno inau-



• HOGAR •

- Interior -

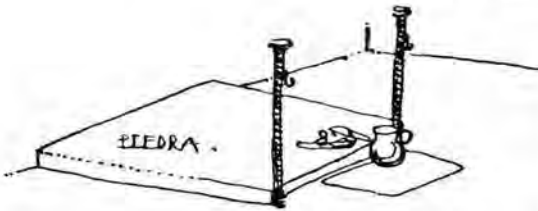


Modo de acausar se en fachada.

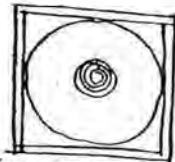


• ALCO •

otra planta



PIEDRA.



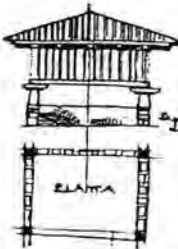
Campana - proyeccion



SILLA



SECCION DE MUEBLAS



SILLA

Segunda de arriba



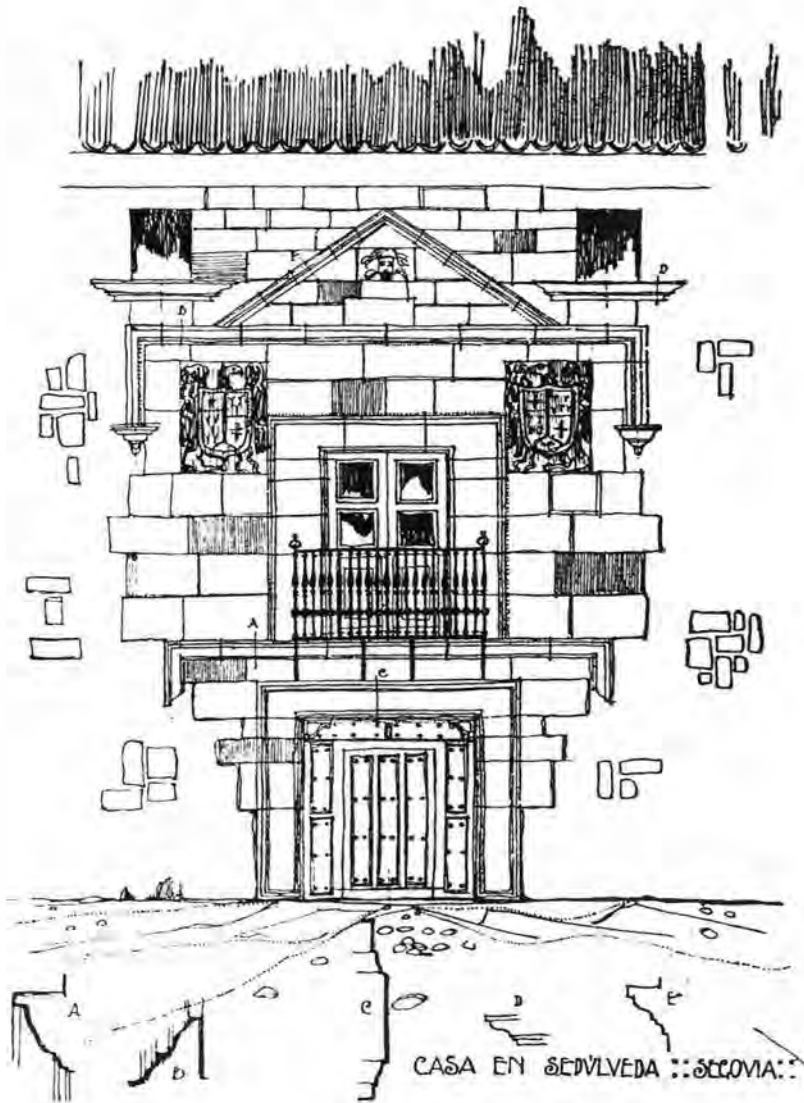
HORRGO ATIVELANG
& OVILLO



SILLA



SOFANDAS EN
CARRETEL





CASA TIPICA DE ZORULLA - ZAGORA



CASA TIPICA EN PLAZA



-VIA PVERTA - BOOVIA ~

Primo
1912.

gurar Exposiciones individuales, como las que realizan desde hace tiempo pintores y escultores, en las que aparezca la labor de cada arquitecto lo más completa posible, desde sus primeros ensayos hasta las obras en ejecución.

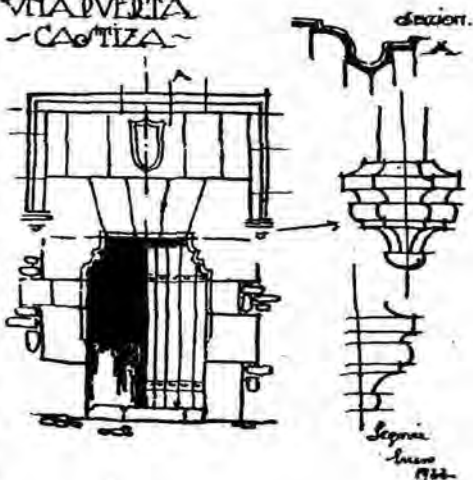
* * *

Entre los proyectos de arquitectura expuestos en el Palacio de Cristal, un álbum modesto colocado sobre una pequeña mesa pasaba inadvertido. Después de contemplar los grandes lienzos de intenso colorido, las estatuas que imitan los gestos humanos y los bastidores con sugestivas acuarelas de arquitectura, pocas eran las gentes

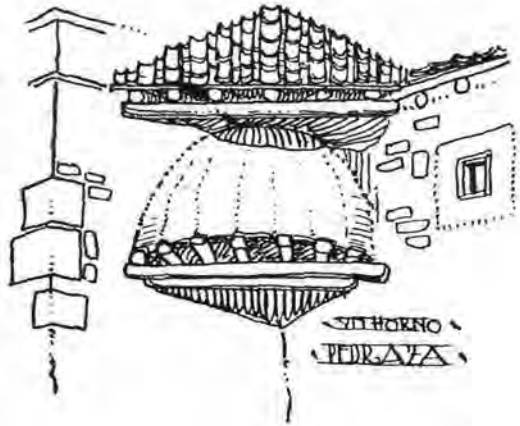
que conservaban ánimos para pasar las hojas de aquel cuaderno, en cuya cubierta leíase: «Documentos para un estudio de la arquitectura rural de España.» En sus dibujos a pluma, trazados con técnica suelta y sin virtuosismo, había una lección de arquitectura más fecunda que en el resto de los trabajos de la Exposición. Sus autores eran dos arquitectos recién salidos de las aulas: García Mercadal y Rivas Eulate. Viajando por las villas y pueblos de Castilla, Aragón, Asturias, las Vascongadas, Navarra y Extremadura, es decir, por más de media España, habían copiado en su álbum de apuntes las viviendas humildes de nuestro pueblo. Desdeñando los grandes monumentos supieron percibir la lección jugosa y fecunda de las formas populares, lección inimitable de lógica, de buen sentido, de sano casticismo.

Ante la obra de los dos jóvenes arquitectos recordábamos — dando un salto de setecientos años — aquel otro álbum de viaje del arquitecto picardo Villard de Honnecourt, felizmente conservado en

VIA PVERTA
-CASTIZA-



la Biblioteca Nacional de París, en el que aparecen, en sugestiva amalgama, planos de iglesias, dibujos de animales y plantas, de rosetones, de ingenios hidráulicos, de edificios vistos en sus andanzas, al lado de recetas de composiciones cerámicas y pastas depilatorias, fórmulas de pociones para curar las heridas y conservar los colores brillantes a las flores de un herbario. Ambos son libros de camino, a los que artistas curiosos y errabundos



fueron trasladando gráficamente sus emociones. Como el arquitecto francés del siglo XIII, hubieran podido escribir en su cuaderno García Mercadal y Rivas Eulate, *¿ai esté en mult de tieres, si com vos porés trover en cest livre*. Y el álbum moderno es de tan provechosa consulta como el antiguo, según en una de sus páginas escribió el mismo Villard de Honnecourt: *car en cest livre puet on trover grant conseil de le grant force de maçonerie et des engiens de carpenterie*. Nos mostraba aquél un gran caudal de formas arquitectónicas elementales aun no agostadas por la erudición. Al lado de los dibujos de las viviendas de nuestros labradores y menestrales, aparecían copiados esos detalles, insignificantes en apariencia, en los que el pueblo ha ido dejando ingenuamente señales de su sentir artístico: una cerradura, un modesto alero, el banco de una cocina, una sobrepuerta de ladrillo, la campana de una ermita.



ROBRECORDO. SEGOVIA

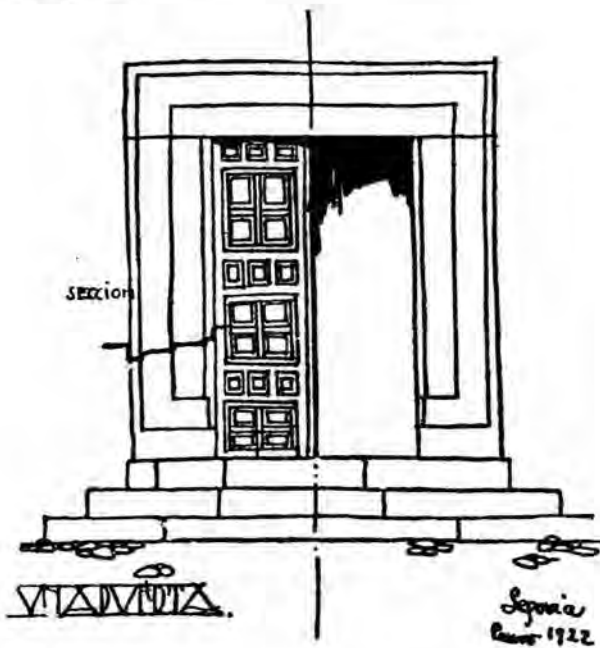
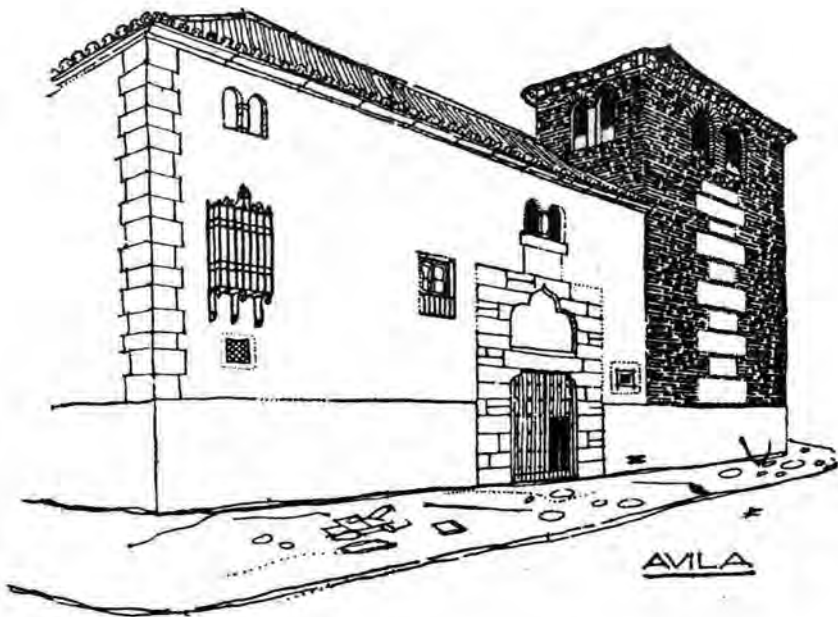


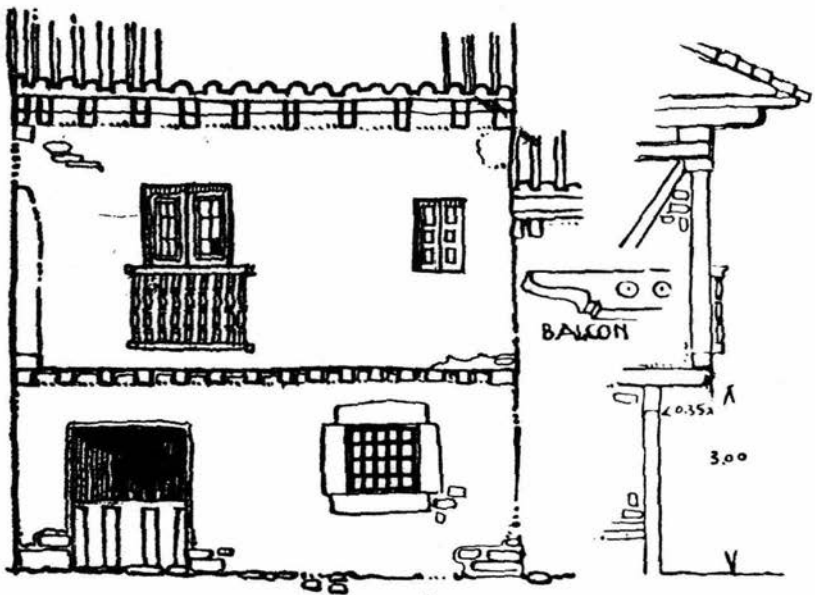
Echábanse de menos en este álbum moderno las acotaciones pintorescas puestas en el suyo por Villard de Honnecourt con la espontaneidad del artista viajero; seguramente García Mercadal y Rivas Eulate, al presentar su trabajo a la Exposición, borraron de él todo lo que gentes de sentir académico hubieran juzgado excesivamente pintoresco. Pero, sin duda, los dibujos tuvieron sus glosas: *En esta fonda dan un buen vino*, diría debajo del croquis de un hostel castellano; *a esta ventana se asomó una bella muchacha morena*, explicaría el dibujo de un hueco con guarnición de ladrillo...

...

* * *

ARQUITECTURA



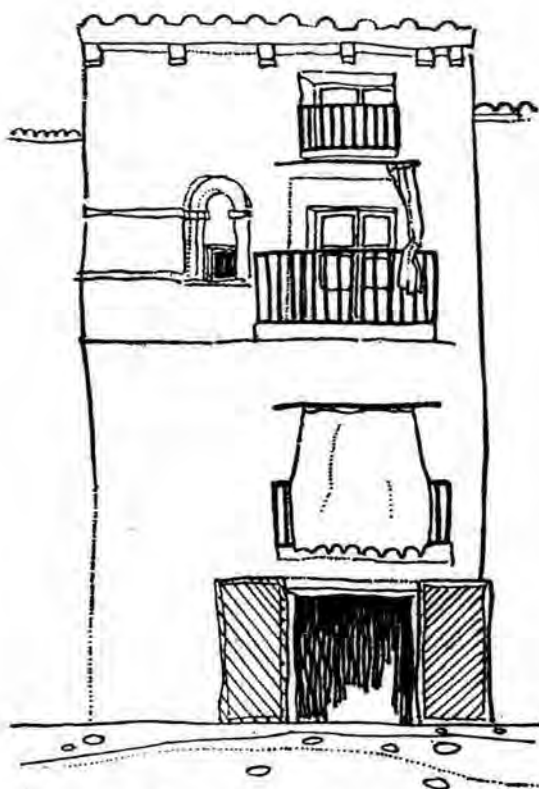


CASA TIPICA.

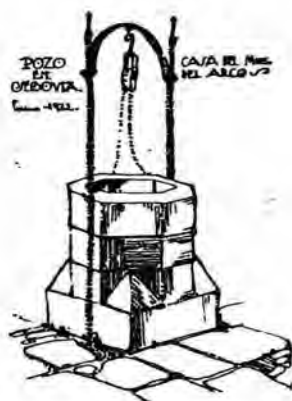
RÍAZA



Ríaza (Laguna)



ALHAMA DE ARAGON



La historia de los pueblos fué durante mucho tiempo un relato interminable de batallas y hechos de príncipes y magnates. Hoy búscase tras las grandes personalidades al coro, es decir, al pueblo, que es el supremo actor histórico, oculto casi siempre por los gestos histriónicos de los que pasan por sus pastores. La Historia es en gran parte el relato del vivir de las gentes humildes que forman la masa amorfa de las naciones. Y, aislados de este fondo gris, los grandes actos históricos nos parecen hoy gestos vacuos de espectros, desprovistos de linfa vital.

La historia de la arquitectura, más rezagada que la general de los pueblos, ha sido hasta ahora exclusivamente la historia de los grandes monumentos, exóticos con frecuencia en el país en que se construyeron. Nuestros tratados tan sólo se ocupan de las obras eruditas, edificios levantados por gentes que habían recibido una enseñanza técnica, ya fuese en el taller, en la obra o en la escuela. Falta escribir la historia de la arquitectura popular, del arte espontáneo con que la gran muchedumbre de las gentes humildes han construido y acondicionado sus hogares. Muchos problemas de la gran historia han de encontrar su explicación en la de la arquitectura popular. Y se verá la influencia ejercida por la una sobre la otra, cómo el pueblo coge espontáneamente los elementos más vitales y afines a su naturaleza de la erudita y los adopta a su sentir, y cómo esta última llega un momento — como el actual — en el que, ahita de erudición y de formas complejas, con un caudal enorme de ellas, vuélvese hacia el arte popular en busca de un poco

de sencillez, de buen sentido, de espontaneidad sobre todo.

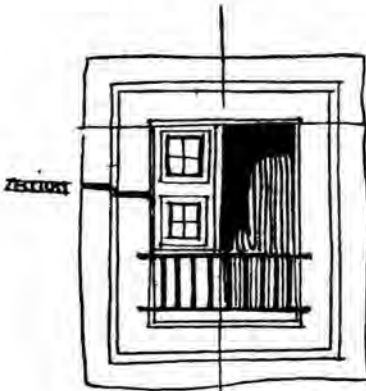
Es el momento en que el artista, formado en las escuelas, reniega de su saber y quisiera olvidar gran parte de lo aprendido, volviendo a aquel estado de ingenuidad primitiva que una vez perdido es tan difícil volver a recobrar.

En tal forma, arquitectura popular y arquitectura erudita se complementan; aquélla es



VEREDA CON MONTANTE.
OVE SE ABRE

Segovia



CAJA DEL MARQUEZ DEL ARCO
PATIÓ



Segovia
Enero 1922.

ARQUITECTURA

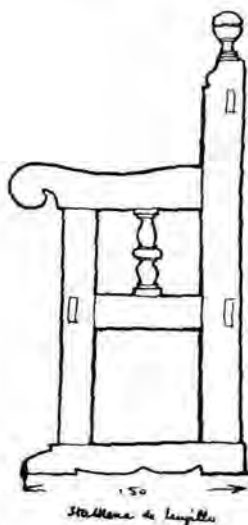
la raíz profunda que alimenta las frondosas ramas de ésta, el origen sin el cual no tendría existencia.

* * *

El álbum de dibujos de García Mercadal y Rivas Eulate, señala la acertada orientación de muchos de estos jóvenes arquitectos que comienzan a trabajar en la profesión. Hace años no se hubiera encontrado quien recorriese España copiando las obras humildes del arte popular. Nuestros arquitectos conocían poco más que los palacios de Salamanca, Alcalá y Sevilla. No viajaban; algunos libros extranjeros les proveían, cómodamente, de formas nuevas en que inspirarse. Cuando tenían que hacer una iglesia gótica, como no conocían las españolas y no existían libros que las analizaran, proyectaban templos góticos franceses, inspirados en publicaciones de ese país. Hoy día los arquitectos jóvenes, ávidos de ver y conocer, recorren Europa, contrastan nuestra arquitectura con la de los otros países, adquiriendo un concepto más amplio y certero de aquélla. Y algunos, como los autores de este álbum de dibujos, tras sus viajes a las grandes ciudades europeas, no olvidan los caminos ásperos y las fonditas humildes de nuestros pueblos, tan llenos de espirituales sugerencias de todos órdenes para el que sabe andarlos con amor.

LEOPOLDO TORRES BALBÁS.

Dibujos del álbum de García Mercadal y Rivas Eulate.



MORENO VILLA, JOSÉ

«Sobre arquitectura popular», en *Arquitectura*, núm. 146
Madrid, Sociedad Central de Arquitectos,
junio de 1931, pp. 186-193.

José Moreno Villa (1887-1955) no era arquitecto, sino pintor y literato, o escritor y artista, intelectual en definitiva preocupado por la regeneración de España y convencido del poder de las artes y de la arquitectura para su transformación.

Designado Redactor Jefe de la revista *Arquitectura* en 1926 por los componentes de la Junta Directiva de la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid, su relación con la vanguardia le hace participar activamente en el grupo ADLAN y colaborar con la revista *A. C.* («*Documentos de Actividad Contemporánea*») editada en Barcelona, órgano de expresión del racionalismo ortodoxo y militante; además de participar en la encuesta que en el año 1928 realiza la revista *Gaceta Literaria* para el monográfico sobre «Nuevo arte en el mundo, arquitectura 1928».

Desde que Moreno Villa asume la dirección de la revista, sus páginas se pueblan de extensos artículos sobre la arquitectura popular, pero a diferencia de la actitud de los regionalismos, no se centran estos estudios en cuestiones de estilo y de elementos folklóricos.

Las preguntas que se formulan los autores de esos artículos –Moreno Villa entre ellos– van orientadas hacia la búsqueda de la lógica funcional que explique la creación y disposición de los espacios en la construcción. ¿Hay algo permanente bajo los estilos arquitectónicos? Y la respuesta acu-

den a buscarla a la arquitectura rural, porque en ella el lujo no puede aparecer, ya que popular está reñido con ostentación.

Y se descubre en la arquitectura popular la llave de la puerta que conduce a la modernidad, la senda de la nueva belleza. La belleza estética de este racionalismo y purismo de la arquitectura rural se asienta sobre la eliminación de todos los recursos decorativos, y en que sus soluciones no son efecto de la genialidad pasajera, sino que son fruto del poso de lo permanente de un fenómeno colectivo.



1. — LIENZO BLANCO, ARCO Y CHIMENEA DESCOMUNAL. UN CONDENSADO DE ARQUITECTURA POPULAR EXTREMEÑA (SALVATIERRA DE SANTIAGO).

ARQUITECTURA

REVISTA OFICIAL DE LA SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS

AÑO XIII, NÚM. 146

MADRID, PRINCIPE, 16

JUNIO DE 1931



BONIFAZ DE
DE TRUJILLO (CANTÁBRICA)

Sobre arquitectura popular

por J. Moreno Villa

¿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?

Más que para iniciar un artículo hago esta pregunta como proposición de debate. De meditación individual, si se quiere, al examinar este lote de fotos que un arquitecto amigo trae de una región de España. Abun-

dan en el lote las construcciones populares. Se dice comúnmente que en lo popular es donde se encuentra lo permanente. Para no caer en confusiones desde el principio, comencemos por no dar carta de permanencia a lo que logra subsistir dos o tres siglos. Hablar, por ejemplo, de barroquismo o de rococó en el sentido estricto de estos vocablos, cuando se trata de obras populares, es embrollar la cuestión. Porque, justo, una de las notas permanentes que puede tener lo popular arquitecto-



3. PASADÓN AMPLIO DE ANTEPECHO CALADO, QUE BAJA HASTA LA CALLE Y FORMA UN PORTAL (RYANES, CÁDIZ).



4. NUEVA INSTANCIA, QUE TIENE DIFERENCIAS DE ORDEN (MAGARITA, CÁDIZ).

5. GRAN PUERTA DE ARCO ANTEPECHO CALADO, HUECO DE LOS VOS (PLAZA VELA, CÁDIZ).

6. EL ARCO DE ENTRADA TÍPICO, ANCHO Y BAJO, EN VESTIBLO CON MUROS RECTANGULARES (SALVADORA DE SAN PEDRO).



nico 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.

Esta pobreza, que "no puede" ostentar lujo (estilo), es lo que algunos aficionados confunden hoy con la limpieza "consciente" de la nueva arquitectura. Digo "consciente" y no "voluntaria" porque la nueva arquitectura nace del problema económico como la arquitectura popular. En cierto modo viene impuesta dicha limpieza o supresión de estilos (lujo). Pero eliminación de lujo por limpieza no equivale a eliminación de lujo por pobreza. Y 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 rija en el conjunto, o bien por el ritmo de ciertos elementos indispensables.

Reconocemos al pensar así que la di-

- 7.— HE AQUÍ LO POPULAR EN TODA SU CRUEZA-IRREGULARIDAD DE LOS ARCOS. LA ENTRADA NO SE AJUSTA AL EJE DEL ATRIO NI A LA ESPADAÑA. LOS ARCOS TIENEN, SIN EMBARGO, UN SENTIMIENTO, EL CARÁCTER DE TODOS LOS ARCOS DE CÁCERES: ANCHOS Y BAJOS (ERMITA DE SAN MILLÁN, CÁCERES).
- 8.— DOS FILAS DE SOPORTALES. LOS HUECOS DE LA SEGUNDA PLANTA DESCENOCEN EL RITMO DE LOS DE ABAJO (CÁCERES).
- 9.— ARCOS BAJOS, CHIMENEAS, ANTEPECHO DE LADRI-LLOS EN ZIGZÁS (CONQUISTA DE LA ZARZA).
- 10.— PLAZA DE LLERENA (BADAJOZ).



ferencia entre lo popular y lo puritano es como la diferencia entre la miseria y la limpieza.

A la pobreza le podemos llamar también incapacidad y la limpieza capacidad. Porque no está dicho que el pueblo ama 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 creo 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. Por esto creo que es útil ir cuscando el lote con simples acotaciones. Al final (porque no termina la serie en este número) cabe hacer algunas consideraciones.





11. LA FACHADA DE ESTA CASA (NÚMERO 3) TIENE TODA LA "TIRANTEZ" DE UNA FACHADA MODERNA: BALCÓN ALTO Y FUERA DE EJE. PUEDE ESTRECHA Y ALTA, FUERA DE EJE TAMBIÉN (TOLUJALCO).



12. — SOPORTALES. BALCONES CON REPISAS (MALPAYTIDA).



13. RITMO DE huecos. SERIE ALTA DE ARQUILLOS. EN LA PLANTA BAJA NO PUEDE FALTAR EL PORTALÓN DE ARCO ANCHO. CURIOSA LA SERIE DE TRES ARCOS DISTINTOS EN LA FACHADA LATERAL, PASANDO DEL MEDIO PUNTO AL APUNTADO PARA SEGUIR LA INCLINACIÓN DEL TEJADO. EN ESTA CASA SE VE LO QUE EL ARQUITECTO SOLANA ADAPTÓ AL CARÁCTER REGIONAL EN EL PROYECTO QUE PUBLICAMOS MÁS ADELANTE (PLASENCIA. CASA DE OFICIOS DE LA CATEDRAL).

- 4.—BALCONAJE DE LÁBRILLOS, INSPIRADO EN LAS CELOSÍAS. EL BALCÓN SOBRE REPISA (CÁRROVO DEL PUECO, CÁCERES).



- 5.—LISURA DE FACHADAS. ESCASEZ Y RITMO DE HUECOS. IMPORTANCIA DE LA CHIMENEA. ENJALBEGADO AL USO ANDALUZ (EL CASAR DE CÁCERES).



- 6.—RITMO DE HUECOS A LO LARGO DE UNA CALLE. A DOS HUECOS EN BAJO DOS EN ALTO, A UNO, UNO. VENTANITAS CUADRADAS Y MARCADAS DE PIEDRA, COMO LAS PUERTAS. VARIEDAD DE CHIMENEAS (MALPARTIDA, CÁCERES).



- 7.—ADORNOS DENTICULAR BASTO LAS TEJAS. MENSCULAS EN LAS VENTANAS PARA COLOCAR UNA TABLA Y PONER MARCAS (MALPARTIDA).



18.—CHIMENEA (CÁCERES, PROV.).

18



19.—ARCOS, DENTICULADO EN EL ANTEPECHO (ROBLEDILLO DE TRUJILLO)

19



20.—SILLITA ESCALONADA QUE SUELE VERSE EN LA REGIÓN (PLASENCIA)

20



12.—CHIMENEA RASCACIELOS (ARROYO DEL PUERCO).



21

22.—UN PORTÓN QUE PARECE PORTADA DE LIBRO. NO OBTANTE LO INJUSTIFICADO DE MUCHOS ELEMENTOS, HAY GRACIA Y CLARIDAD EN EL CONJUNTO (TRUJILLO).



22

23.—PASAMANO RACIONALISTA (GUADALUPE).



23

ALLÁNEGUI, ALEJANDRO

«Divagaciones sobre arquitectura rural. La vivienda»,
en Reconstrucción, núm. 35
Madrid, Dirección General de Regiones Devastadas,
agosto-septiembre de 1941, pp. 93-100

Si Bernardo Giner de los Ríos, arquitecto y ministro durante la II República, que sufriera en sus propias carnes las dentelladas del exilio y la represión, en su libro publicado en México en 1952, *50 años de arquitectura española (1900-1950)*, fue capaz de darnos lección tan grande de honradez, alabando la gran calidad técnica de las viviendas levantadas en el medio rural por los técnicos de la Dirección General de Regiones Devastadas, al servicio de sus represores, sería una falta de respeto que dijésemos otra cosa de la DGRD, por muchas ansias que tuviéramos de ser «políticamente correctos».

A pesar de la «folclorización» introducida en la arquitectura popular, con todas las connotaciones peyorativas que le fueron asignadas a la arquitectura llevada a cabo en la primera hora por la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, no queremos dejar de destacar la labor de aquellos técnicos, en unas circunstancias de extrema dureza tanto política, como económica –que les forzaba a moverse en unos estrechos márgenes conceptuales y de empleo de materiales–, a pesar de lo cual elaborarán una arquitectura de enorme calidad, basada en la preocupación por el individuo, que les llevó a centrar su interés en la dignificación de la

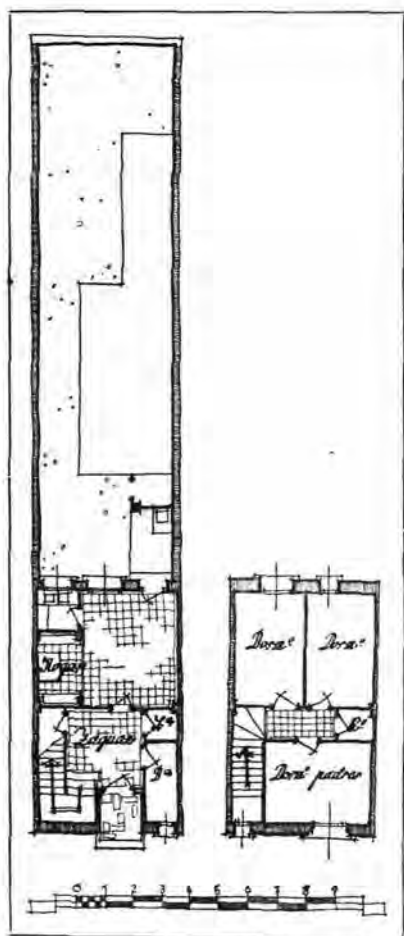
vivienda rural, haciendo convivir el esfuerzo racionalizador y el recurso a lo popular y endogámico.

Por tanto, sí que tiene sentido afirmar que será en el ámbito de lo popular donde resida la arquitectura de mayor calidad de elaboración. A pesar del disfraz ideológico, los técnicos de la Dirección General de Regiones Devastadas fueron muy por delante de lo que se podía esperar de la cultura oficial del régimen durante su etapa autárquica, ya que elaboraron una arquitectura paralela a la que el reformismo socialdemócrata estaba impulsando en Europa, basada en una progresiva racionalización de los tipos de habitación y de su proceso de producción, aunque en el caso español las coordenadas de aplicación de esta arquitectura no fueron urbanas sino, por imposición ideológica, rurales.

DIVAGACIONES SOBRE ARQUITECTURA RURAL

LA VIVIENDA

Las notas que siguen son el resultado de unos años de experiencia profesional, en un sector reducido del campo aragonés y sobre la vivienda del campesino agrupado en poblados (casi vivienda en hilera); se trata, pues, de una visión muy fragmentaria del problema de la vivienda rural, desarrollada sobre croquis y proyectos reducidos para los pueblos adoptados de Aragón.



Dos criterios equivocados influyeron los primeros momentos del proyecto de la vivienda rural: la vivienda obrera urbana, con su exagerada lucha contra la superficie y tendencia a reducir la línea de fachada, y el de dar mucha menos importancia a los servicios agrícolas que a la vivienda, tal vez por falta de conocimiento del problema del campo.

Y así, surgen croquis (fig. 1) en que la tendencia a reducir la línea de fachada lleva a corrales completamente inutilizables para su destino, y va evolucionando la proporción entre vivienda y servicios con corral, hasta alcanzar la lógica relación de superficies (fig. 2), consecuencia de un mejor conocimiento del tema.

Ya un poco más centrado el proyecto, se plantea el problema de los accesos: fundamental el acceso al corral y secundario el acceso a la vivienda; es conveniente que a todos los corrales se les dé entrada de carros o, por lo menos, que se proyecten las viviendas de tal manera que, sin modificar la estructura del edificio, sea fácil la apertura del paso de carros.

El aumento de línea de fachada que la entrada de carros supone es mucho menor de lo que a primera vista parece, porque la diferencia de paso que exige un jumento cargado con haces de leña, o cántaros de agua, y un carro, es pequeña (fig. 3). Claro que es poco corriente el paso de la categoría de bracero a labrador, pero es una posibilidad que de ninguna manera hay que descartar.

Figura 1.

Influencia de la vivienda obrera urbana: Cincometros de fachada; entrada posterior de carros y corral insuficiente.

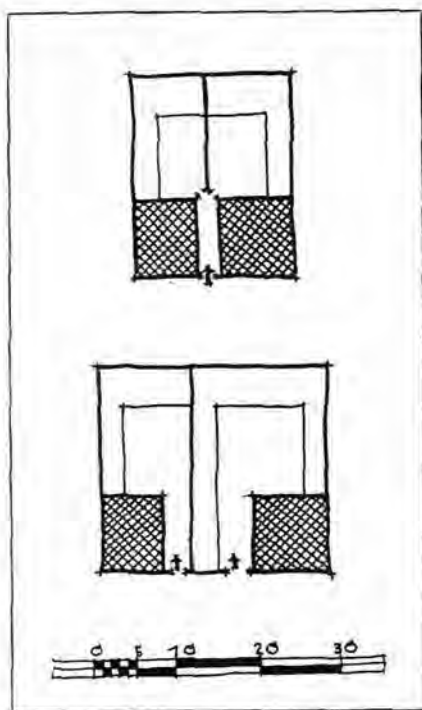


Figura 2.

Los innumerables líos que entre familias producen las servidumbres de pasos, y el deseo lógico de los usuarios de tener acceso directo a las viviendas desde la calle, ha dado lugar a la evolución de accesos de la figura 4 con una solución aceptable (c) y con otra mucho más franca (d), que indudablemente es a la que hay que tender.

LA VIVIENDA

Para nuestro objeto, los locales de vivienda pueden agruparse en tres sectores: estancia, dormitorios y servicios sanitarios. Los locales de estancia son los que presentan mayor variedad de acoplamiento y distribución, des-

Evolución de la relación de superficies entre viviendas y servicios agrícolas con corral.

de la cocina-comedor-estancia hasta estas tres piezas completamente separadas, caso que muy rara vez se presenta en la vivienda rural normal.

En la composición de la vivienda hay que partir de su pieza fundamental, la cocina, que, aunque se destine únicamente a la preparación de alimentos, ha de ser amplia (17 ó 18 metros cuadrados), no sólo porque en todo caso se hace la vida en ella, sino porque es muy raro que en el campo español exista la cocina de preparación de alimentos para el ganado separada, con lo cual esta función, juntamente con la de matacía, se acumulan sobre las normales de la cocina; en cuanto a su emplazamiento, se observa en los pueblos (aun en los que por tener alcantarillado el vertido de aguas de la fregadera al corral no es obligatorio) una marcada tendencia a que esté junto al corral, prescindiendo por completo de la orientación; la vigilancia del corral y proximidad a los alojamientos de animales, aparte de otras razones tal vez rutinarias, justifican al parecer plenamente esta tendencia.

En casi todas las viviendas rurales aragonesas aparece, como accesorio de la cocina, la llamada recocina, pieza imprescindible, ya que su misión es separar de la cocina todas las operaciones de fregado, preparación de alimentos y guarda de la parte más engorrosa del menaje, consiguiéndose con esta separación hacer más grata la permanencia en la cocina propiamente dicha.

Completan la cocina: la leñera, pequeño rincón para el combustible de uso diario, y la despensa; como es lógico, con arreglo a la categoría de la casa varía la importancia de la despensa y de la recocina, y aunque esta última haya disminuido en cuanto a las necesidades de superficie, por haber desaparecido en muchos pueblos el amasado de pan en casa, hay que repetir que son dos piezas indispensables, por poca amplitud que se les dé.

Uno de los pocos siharitismos que el labrador se permite es comer en distinta habitación en verano que en invierno, habitación

que se escoge, más que por su orientación, por la proximidad al hogar (cocina en invierno) o por su frescura y penumbra (zaguán con huecos exigüos en verano); de aquí surge la necesidad de darle cierta importancia al zaguán, puesto que además de poder contener con carácter accidental una pequeña mesa, es inevitable (aunque se construyan cuartos para útiles y almacenes suficientes) que en él se depositen herramientas y sacos a la vuelta del trabajo.

En cuanto a la necesidad de una habitación "de respeto", la sala o comedor, o como se la quiera llamar, su uso no aparece justificado, ni en cuanto antecede ni en la realidad de su empleo, ya que únicamente "en fiestas" o con ocasión de alguna visita de "cumplido" se usa para comer; pero es muy disculpable la pequeña vanidad que supone su existencia, un poco como museo familiar de los muebles "buenos" de la casa, adornada con los con-

servados retratos y cromos de calendario que cuelgan de sus paredes.

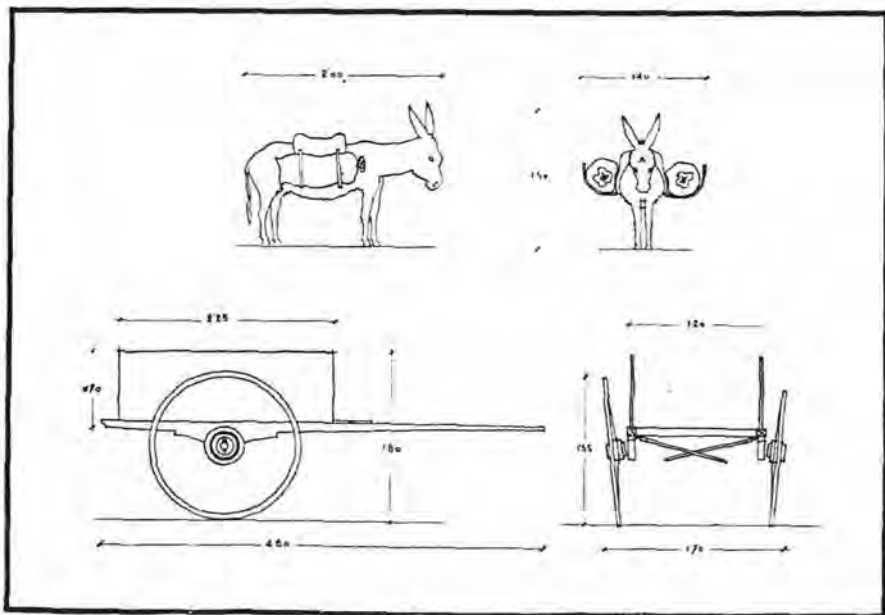
Pocas complicaciones presentan los dormitorios, ya que bastan, además del dormitorio de los padres, dos dormitorios de dos camas: mejor dicho, con capacidad para dos camas, porque es corrientísimo que sólo en el dormitorio de los padres las haya realmente, y un dormitorio de una cama (familia numerosa o con criado).

Exceptuando el dormitorio de los padres, cuyas dimensiones deben permitir colocar la cama de matrimonio, la cuna y el arcón o cómoda de la ropa "buena" y que por lo tanto requiere una superficie mínima de 12 a 13 metros cuadrados, en los demás dormitorios puede llegarse a superficies de 8 y 5 metros cuadrados, según sean de dos o una camas.

Quedan los servicios sanitarios: En pueblos sin alcantarillado sigue siendo el mejor sistema sanitario el tradicional de "todo al co-

Pequeña diferencia de gálibo entre un carro (cargado no llega a los dos metros de ancho) y un jumento cargado.

Figura 3.



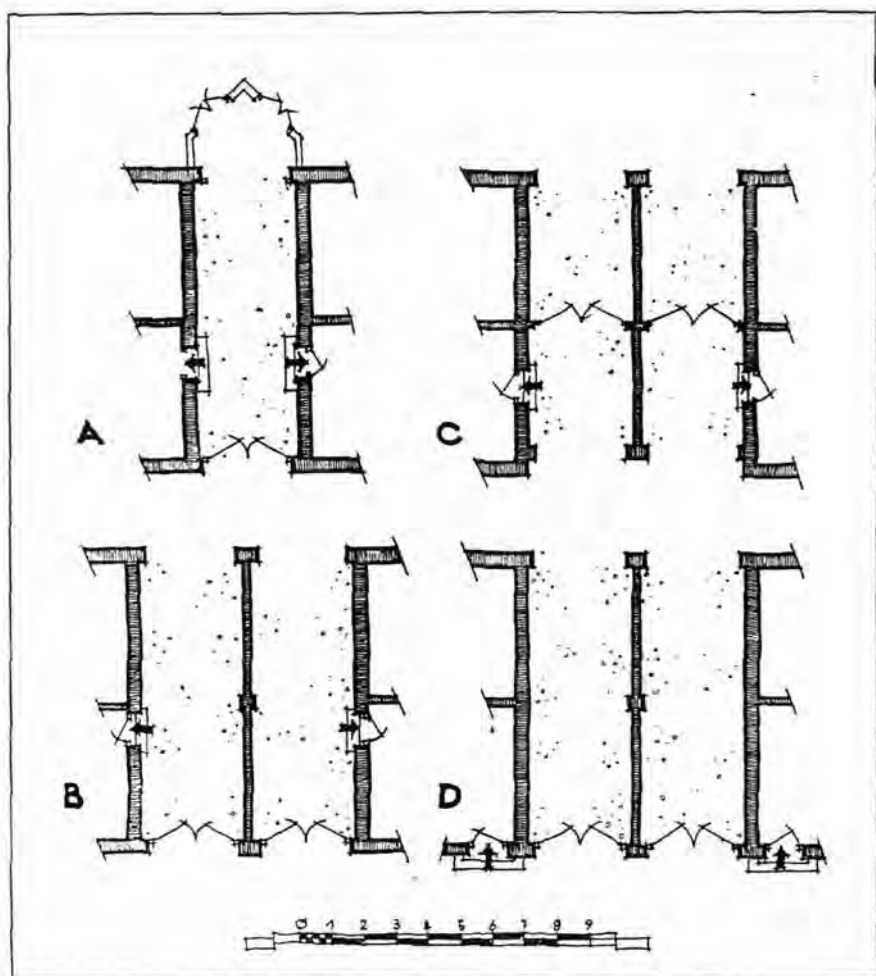


Figura 4.

Evolución del piso de corros y accesos de las viviendas.

ral", sacando el retrete fuera de la vivienda, y en todo caso completándolo con "tapa de tierra", tapa del que puede perfectamente prescindirse, puesto que hay la completa seguridad de que nunca ha de usarse. Los pueblos con alcantarillado no presentan problema; únicamente hay que conseguir la proxi-

midad del W.-C. (ya sea en horizontal o en vertical) a la recocina, para economía de desagües.

La planta y el número de plantas.—En los pueblos, más que en otros sitios, es necesario ir a la simplificación de plantas, no sólo por

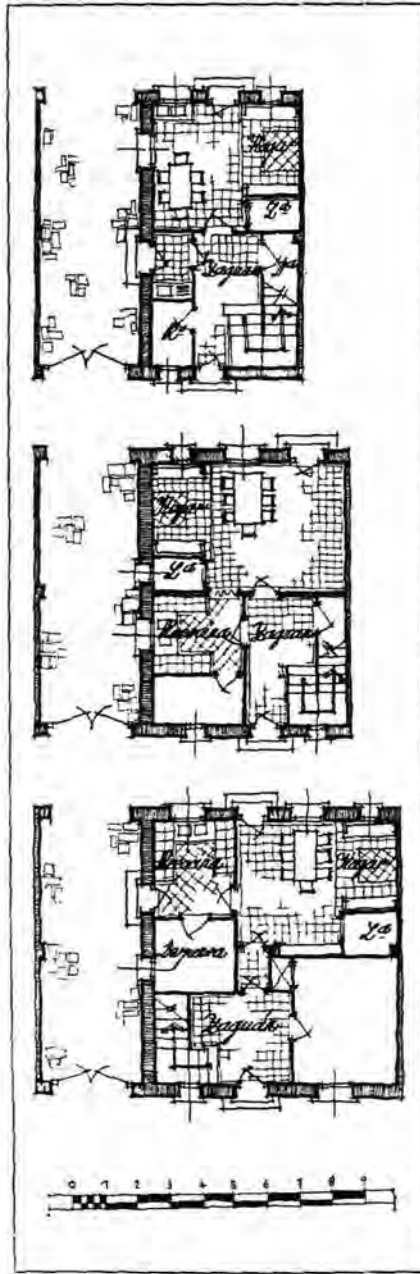
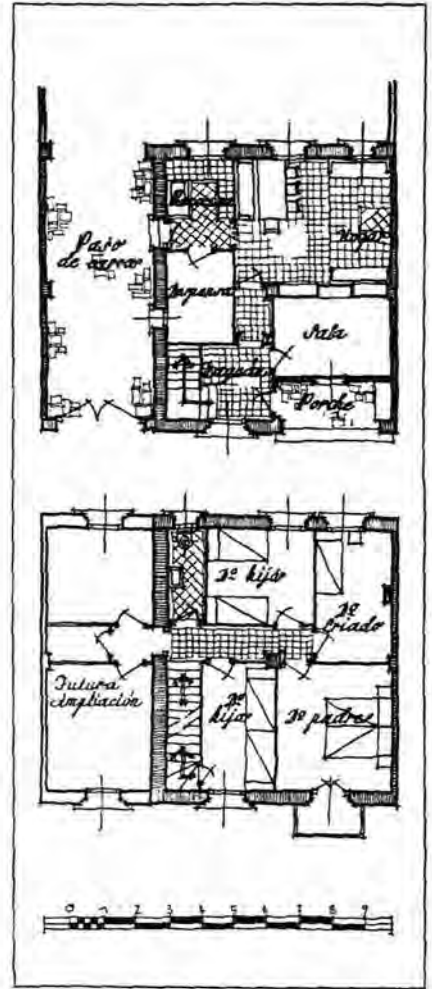


Figura 6.

Plantas bajas de viviendas de dos plantas, con separación de la recocina (mínima en algún caso).



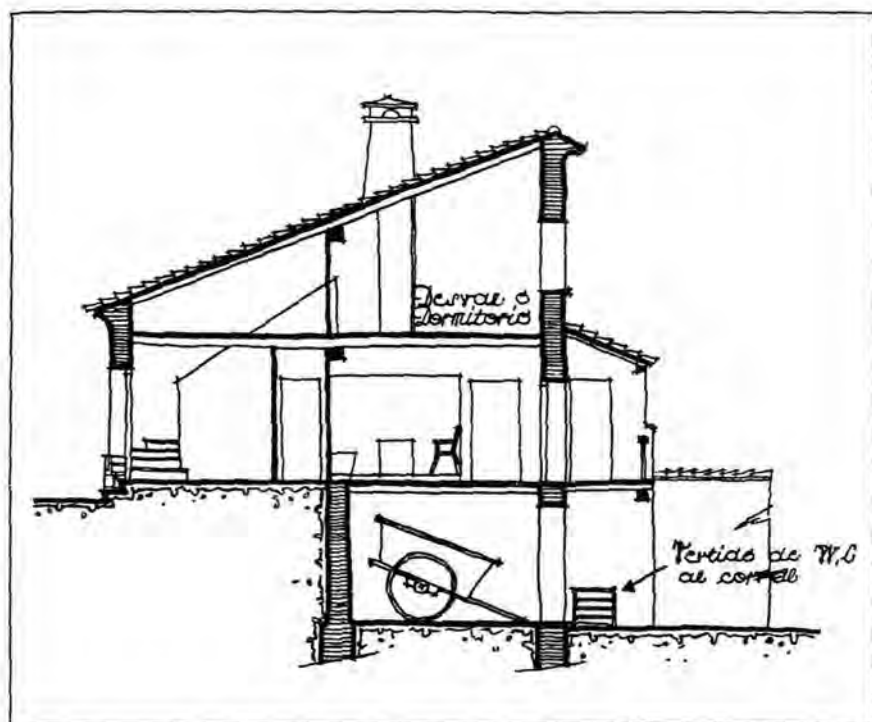


Figura 7.

Tipo de vivienda que trata de acomodarse a las necesidades de los labradore.

pa, unida al paso de carros, la totalidad del frente del solar (de 10 a 12 metros), lo que dificulta su ampliación, mientras que en la casa de dos plantas siempre es fácil prever la ampliación por cubrimiento total o parcial del paso de carros, y que al campesino le gusta mucho más la casa de dos plantas, pero por razones puramente psicológicas, o si se quiere de vanidad.

En las últimas viviendas proyectadas (me refiero a las de dos plantas) se ha tenido en cuenta el deseo de sus futuros habitantes de que toda, o por lo menos parte de la "falsa", sea utilizable como desván o almacén y secadero de productos; aunque esto suponga un encarecimiento de la vivienda, resulta en definitiva abaratamiento del conjunto, ya que

supone una gran disminución, con poco coste, del volumen de servicios agrícolas anejos. La pérdida de espacio que la escalera al desván supone es casi nula, porque no es ningún inconveniente el paso a través del dormitorio de hijos o criados, para utilizar el mismo hueco de la escalera de acceso a la planta primera.

La escalera de acceso a la planta primera conviene que tenga su arranque desde el zaguán, no sólo para evitar las corrientes de aire que produciría caso de arrancar de la cocina, sino por ser mucho más clara y directa la circulación, sobre todo en casas en que la falsa se utilice como desván. En casas de dos plantas, y aun de dos plantas y falsa, no es defecto que la escalera tenga segundas luces

y ventilación a través del zaguán y de los desvanes.

RESUMEN

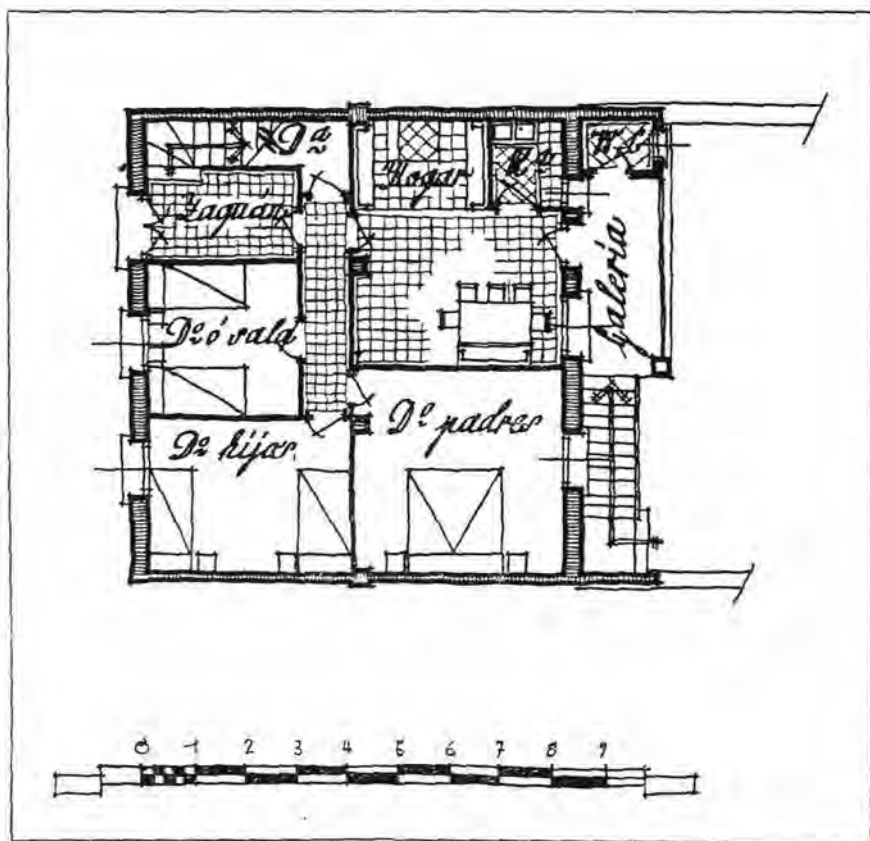
Parece indudable que en el proyecto de la vivienda rural hay que ir a cumplir todas las condiciones anteriores; pero como al mismo

tiempo hay que hacer viviendas que si no amortizables (en el campo aragonés y para los labradores más modestos la amortización es incompatible con un mínimo de dignidad humana de la vivienda) sean menos inamortizables, el final es prescindir de algunas necesidades y comodidades ante el imperativo del coste de la obra.

A. ALLÁNEGUI.
Arquitecto

Tipo de vivienda que trata de acomodarse a las necesidades de los labradores.

Figura 8.



HERNÁNDEZ RUBIO, FRANCISCO

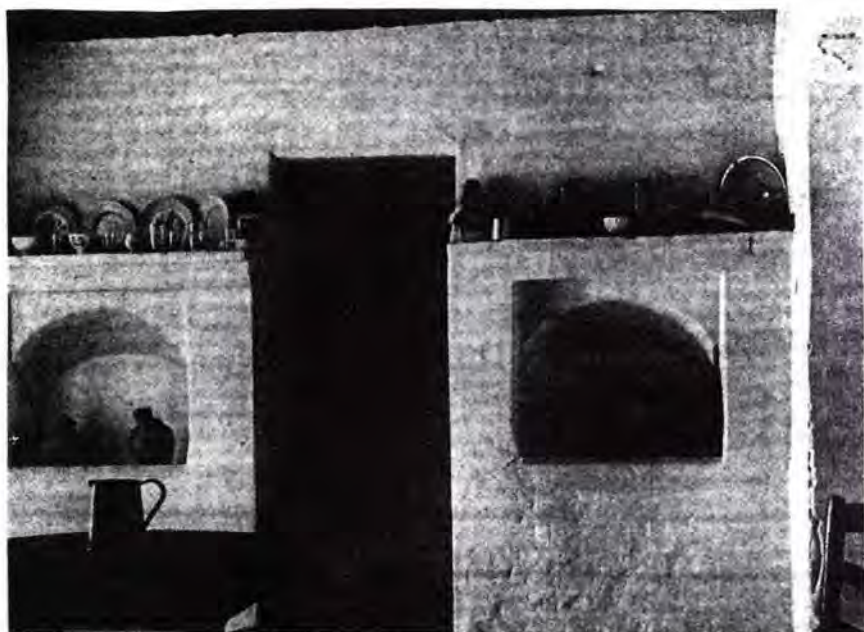
«La vivienda en Andalucía Occidental y Extremadura», en *Reconstrucción*, núm. 35
Madrid, Dirección General de Regiones Devastadas,
febrero de 1943, pp. 50-56

Si resulta evidente que el interés por los localismos tradicionales fue primado por el nuevo poder político con una carga evidente de propagandismo de la autarquía, tampoco podemos ignorar que el interés por la arquitectura popular era un fenómeno que había ido creciendo en el seno de la vanguardia del pensamiento arquitectónico español, en su esfuerzo por alcanzar la sinceridad constructiva de un nuevo estilo nacional acorde con los nuevos tiempos.

Aquellos estudios ya mencionados sobre la arquitectura popular en cuanto que guía para la modernidad, que vieron la luz en la revista *Arquitectura*, tuvieron una clara correspondencia en los estudios sobre la vivienda rural que de forma sistemática se fueron publicando en la revista *Reconstrucción* por los técnicos de la Dirección General de Regiones Devastadas.

Contra lo que se puede pensar, las cuestiones de «estilo» no son las que acaparan la atención principal de aquellos estudios, a pesar del gusto por detalles un tanto pintorescos, sino que el esfuerzo de los técnicos se centraba en el estudio sistemático de la arquitectura rural para la elaboración de una vivienda higiénica donde el mínimo aceptable diera por hecho que quedaban desterrados la promiscuidad entre bestias y personas, y el aislamiento del cuarto de aseo del resto de la vivienda.

Al ser la vivienda del campesino además de hogar, herramienta de trabajo, se buscará la racionalización funcional de la distribución de espacios, para que tengan las dimensiones adecuadas a la función y al uso al que van a ser destinados. De ahí que aparezcan en los nuevos poblados de Regiones distribuciones radiales o reticulares del caserío, diferenciando y jerarquizando las circulaciones, con calles más anchas para la circulación de carros y vehículos industriales bien diferenciadas de las pequeñas calles interiores de carácter peatonal, haciendo que cada casa tenga dos entradas en extremos opuestos del solar, una a la cochera-granero y otra a la vivienda. Todo ello inspirado en la arquitectura rural y anónima de los pueblos y aldeas españoles.



Valsequillo, Córdoba. Cantarera de una cocina popular.

LA VIVIENDA EN ANDALUCIA OCCIDENTAL Y EXTREMADURA

Dentro del marco general de la casa andaluza, es preciso separar de la provincia cordobesa su zona N.O., lo que se llama en términos algo imprecisos la sierra y adscribirla por completo al tipo de vivienda extremeña en su modalidad más meridional.

Aunque el punto de arranque tanto de una como de otra es idéntico al de casi toda la vivienda popular española comprendida en los límites amplios que tras la reconquista ocuparon indistintamente cristianos, moriscos y conversos, cabe decir además, que el factor mudéjar hizo sentir más que ningún otro su influencia a través de centurias hasta llegar a nuestros días, con normas constructivas inmutables, derivadas de la necesidad impuesta por

la calidad de los materiales unas veces y por razones de orden específico, en cuanto a la rudeza del clima y del medio ambiente, otras.

Servidumbres ambas que aparecen asociadas en casos como el que vamos a tratar, donde claramente se acusa el sentido racional de adaptación al medio y un razonado empleo del material que es capaz de producir un terreno, no demasiado bien dotado en elementos naturales constructivamente ricos.

Sentado además que la zona que nos ocupa aparece realmente alejada de las grandes rutas de comunicación natural, que fueron más tarde las que habían de marcar las actuales carreteras, cabe sacar la consecuencia de que este forzado aislamiento trajera una perduración

VALSEQUILLO.
CHINERO DE UNA TÍPICA COCINA.



del tipo primitivo y que la mano de obra local fuera, sin ingerencias extrañas ni copias de fuera, la que haya dado la tónica de la repetición de un modelo, sobradamente probado como apto en cuanto a su funcionalismo para cubrir las necesidades de la vivienda rural y agrícola de los pequeños núcleos urbanos, tipo que al ser llevado a pueblos de mayor importancia, en cuanto al número de sus habitantes pero idénticos a los otros en cuanto a sus exigencias agrícolas, sólo tenía necesidad de ser ampliado en cantidad de piezas habituales o útiles, conservando su distribución dispositiva.

La casa es función del suelo, en cuanto a su razón de ser fuente de riqueza, y lo es asimismo del terreno, en cuanto éste es capaz de servirle como cantera de donde extraer de manera fácil y económica los materiales para aquélla.

Mas como también entra poderosamente en juego la influencia del medio geográfico, nos encontramos en presencia de un tercer factor

de influencia, cuya proporcionalidad en la resolución total del planteamiento veremos se acusa de una manera decisiva, dando origen a una modalidad particular de la vivienda.

Expuestas las anteriores premisas, veámoslas en relación con la zona oeste cordobesa y meridional extremeña, dividiendo a su vez el conjunto, según exista o no en él una abundancia de buena calidad de piedra para la edificación.

Extremadura, ya su nombre lo indica, es país en el cual las variaciones de temperatura, dentro de un régimen globalmente seco en su conjunto, alcanzan límites muy distantes del invierno al estío, lo que hace que la edificación acuse perfectamente este rigorismo en cuanto a prever una defensa contra estas alteraciones y pasos bruscos del calor al frío. Consecuencia: muros gruesos, en los de carga y cerramiento, incluso, también a veces, en las paredes divisorias interiores.

La zona es exclusivamente de secano, con

centros urbanos comarcales más importantes, distribuidos en medio de una malla no muy densa de pequeños núcleos rurales.

Mano de obra, agrícola alternativa, según las necesidades de los cultivos, lo que debe traducirse, bajo nuestro punto de vista, en albañiles poco especializados, por un abundante empleo de obreros que atienden distintamente a faenas de índole muy diversa.

A falta de buenos maestros se impone fatalmente la copia de lo ya probado y, sobre todo, un racionalismo absoluto, al que ayuda, aparte la tradición, esa necesidad que debe ser resuelta imperiosamente con lógica y sentido común; el albañil de pueblo, autodidacto y sencillo, es genio a veces ante problemas de edificación, simples si se quiere, pero problemas al fin.

Es preciso hablar aquí de la manía en copiar cuanto de más deplorable se ha venido haciendo en las capitales y pueblos importantes en materia de edificación y en especial de adorno y decoración. Esto sea acaso, más que ningún otro, motivo de honda preocupación para todo Arquitecto y, satisfacción inmensa por sentida, para los que, incluidos en la obra ingente de Regiones Devastadas, en medio de la enorme responsabilidad que nos incumbe, nos ha sido dada la oportunidad de sembrar en tantos pueblos de España la buena semilla de la arquitectura lógica, sencilla y sana de todos los tiempos; española y racional con las limitaciones empero que le imponen las circunstancias. A la vez tradicional y respetando el localismo, sin incurrir en los defectos inventados; antigua porque sobre bases inmutables es llevada toda construcción, pero no olvidando nunca lo que de avance y progreso nos impone la ley del tiempo.

Hablaremos, pues, de la casa de pueblo, que alberga a la familia labradora y es piedra angular de nuestra organización como Estado y sostén poderoso de nuestra economía; y de pueblo modesto, sencillo y escondido, un poco socarrón y reservado, lejos de las influencias y avatares que, oscilando como péndulo sobre las grandes aglomeraciones urbanas, aparecen como amortiguados en sus cambiantes y alternativos efectos a medida que nos ahondamos en la llamada paz de los campos.

Organización de la vivienda.—La célula familiar es la base; supeditada a su vez al campo, como fuente permanente de la existencia

cotidiana. De aquí es fácil y se deduce natural y lógicamente la disposición que debe tener la casa de una familia labradora.

Casa y corral constituyen, pues, un todo orgánico e indivisible tan adscritos el uno a la otra que su misma funcionalidad única las abarca por completo.

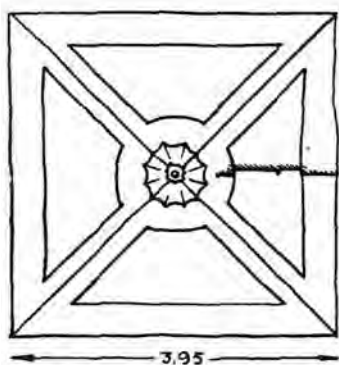
Y por el carácter agrícola de la región y la tónica especial de los cultivos, amén de la importancia de su riqueza ganadera, la proporción al parecer exagerada del corral y dependencias, aparece más lógica y razonada a la vista de aquella imposición de condiciones.

La misma defensa del ardiente calor estival y un apego exagerado a lo tradicional, copiando de lo que fué hecho en épocas en las que se presumía de desconocer los preceptos higiénicos y no existían dictados normativos que los corrigieran porque tampoco estaban creados organismos estatales capaces de hacerlos cumplir, nos da el tipo usual y casi único de la casa regional con pasillo central, exagerado número de crujías yuxtapuestas en el sentido de la profundidad del solar, ausencia absoluta de patios de luces y en muchos casos entrada única de personas y animales, que si en principio se hacía este servicio por zaguanes amplios y razonables, el tipo, por exigencias de orden económico, se fué perdiendo y llegó a convertirse en un simple y vulgar pasillo de todo punto inadmisibles.

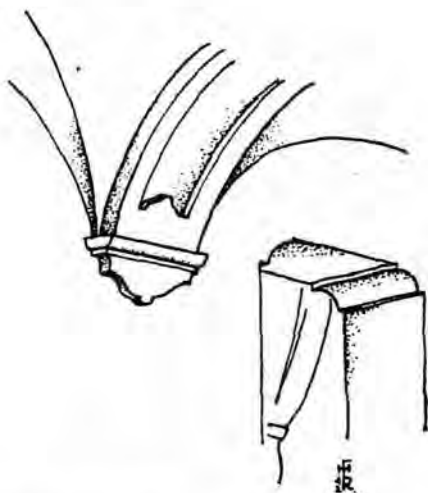
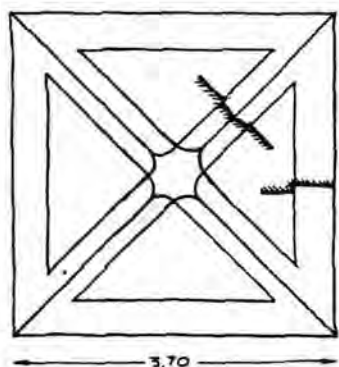
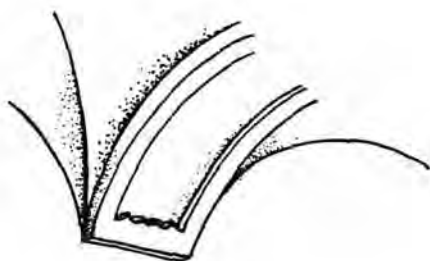
La casa propiamente dicha acusa una sis-

ZALAMEA.
PORCHE AL CORRAL.





LA GRANJUELA.
PLANTAS Y DETALLES DE
BÓVEDAS TABICADAS.

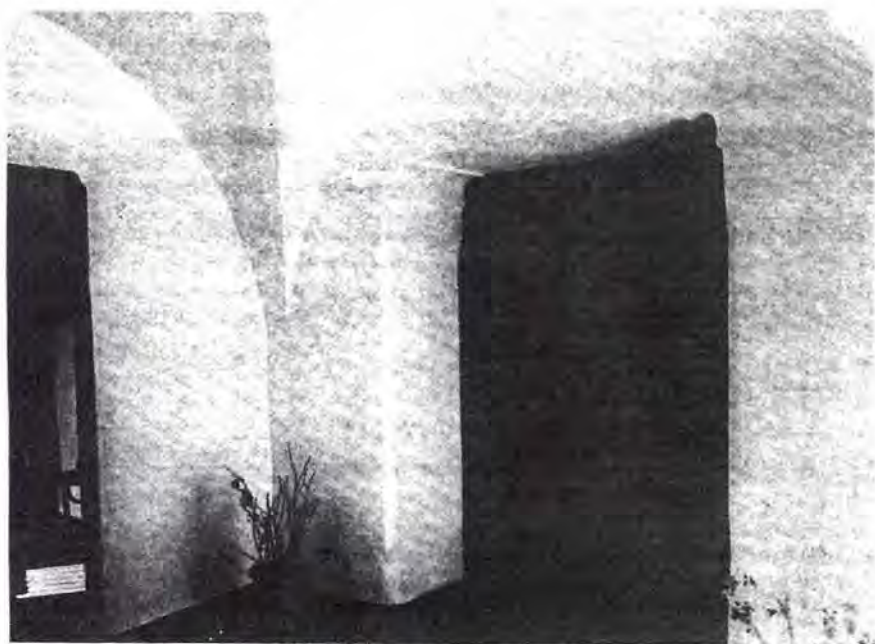


temática repetición del tipo consagrado y de entre sus piezas la cocina-comedor es la más característica, con su gran campana y fogarín a cielo abierto, a base de fuego de leña de encina.

Al fondo de la casa, el corral, con sus servicios amplios, gallineros, establos, cuadras, pajar, etc., y en muchos casos hasta una pequeña huerta y aún terrenos de olivar, y puerta grande para carretas que suelen dar al campo o calles secundarias, quedando la de la fa-

chada para hacer pasar por ella caballerías desenganchadas. Otros locales, entre los que se incluye una gran cocina abierta al corral, se destinan a las faenas de la matanza del ganado porcino, tan abundante en esta zona, aparte de los graneros para cereales, los que en las viviendas modestas se alojan debajo de la cubierta y a los que se conoce por "dobladillos".

Las fábricas suelen ser de mampostería en cimientos y de tapial en el resto, haciéndose



Valsequillo, Córdoba. Zaguán de una vivienda.

dos hojas cogidas con yeso pardo, amasado con agua templada durante los días de frío intenso; pero hemos visto muchas, tan sólo de una hoja, resistir perfectamente en pie los tremendos efectos de los proyectiles en la vivienda contigua.

Se enjutan por completo, hasta los riñones, con escoria o simplemente tierra y cascote, para completar el relleno luego, que revestido bien de un pavimento de ladrillo raspado o de una gruesa capa de yeso, constituye el piso del granero.

Estas bóvedas sencillas se complican de manera extraordinaria otras veces, con encuentros y lunetos, de los que acompañamos algunos croquis, así como varios detalles de esta clase de viviendas.

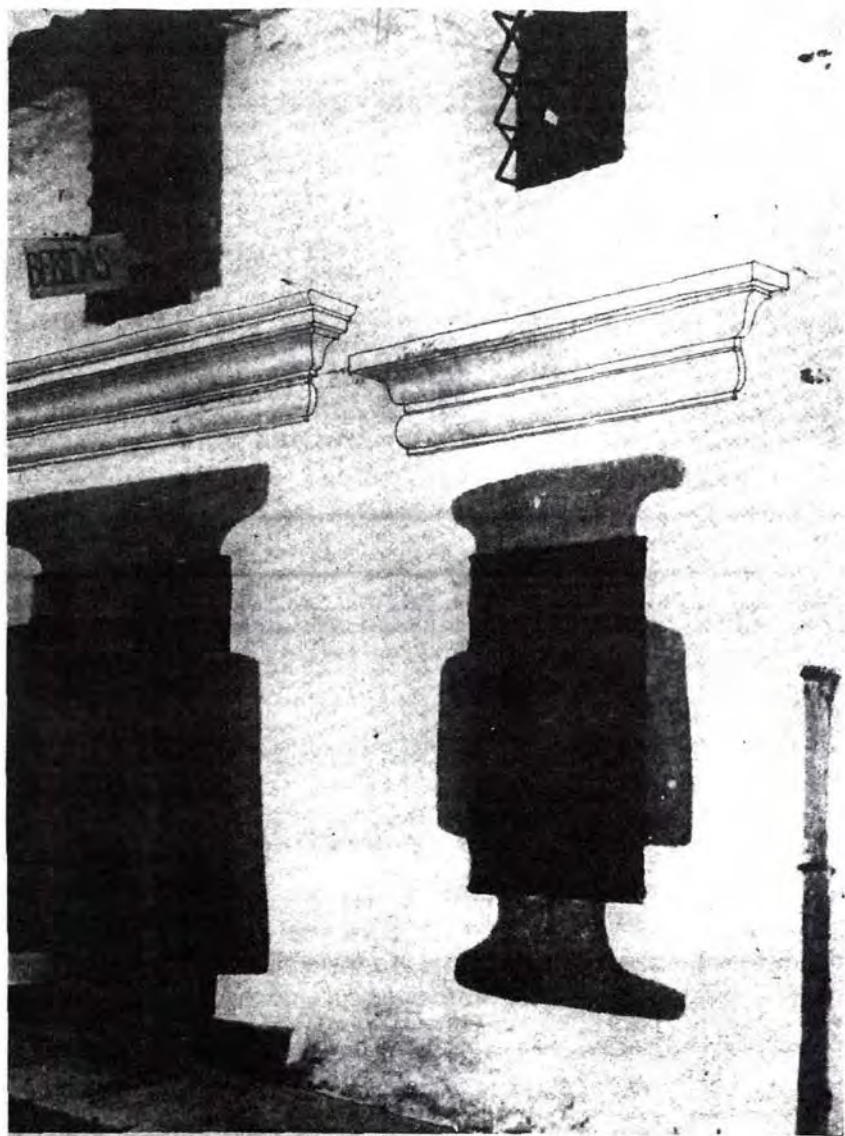
En menor escala, y en razón del uso de bóveda, debido a la escasez de madera en la región, se utilizan techos de rollizos y bovedillas de yesones de uno a otro, que se fraguan mediante cerchillas o galápagos: el rollizo se de-

ja oscurecer con aceite o pintura color nogal, quedando encalada la bovedilla.

Otro elemento típico en la cocina-comedor es la cantarera y bazar o "chintero", que con sus cacharros de cerámica dan una nota colorista a esta pieza, la más vivida, sin duda, de la casa. A los lados de la gran campana y dentro del fogarín se multiplican los maravillosos hierros forjados: espeteras, tentemozos, trébedes, ganchos, etc., etc., con sus peroles de brillante metal, siempre limpios como patenas.

Las paredes interiores y exteriores se encalan con frecuencia, y estas capas sobrepuestas de cal, matizando ángulos y aristas, producen un efecto estupendo de pulcritud y limpieza.

Los antiguos pavimentos eran de baldosa de barro cocido, de $0,30 \times 0,30$ m., hoy sustituidos casi siempre por otros rojos de loseta hidráulica; excepto en el pasillo central, que se adorna con taraceas de empedrados a dos tonos, formando dibujos, para que resulte seguro el paso de caballerías, como ya se dijo.



Pozoblanco, Córdoba. Tipico encalado de huecos.

Allí donde la abundancia de piedra lo permite, se hacen los dinteles y portadas de calle de granito, del que es muy abundante la región, constituyendo enormes capas o bolsas, sobre las que se han asentado buen número de pueblos, dificultando enormemente la evacuación de aguas residuales, pavoroso problema éste, cuya resolución urge atacar, por lo menos allí donde la organización de nuestra Dirección General, con el poder de sus medios y el tesón de sus técnicos, sea capaz de llevarlo felizmente a término.

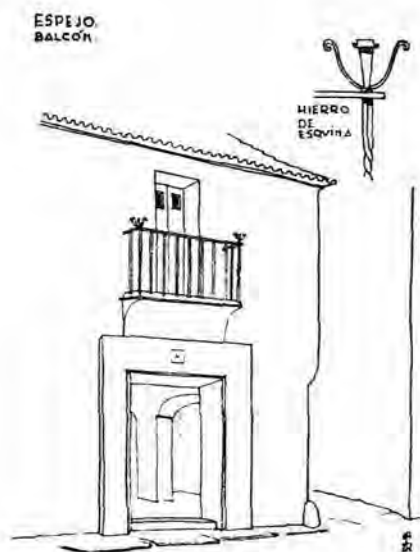
De los más característicos elementos se acompañan unas copias de cuanto antecede, reservando para otra ocasión el tratar de las

labores populares de hierros forjados, de tan gran interés y marcado sabor.

Sólo nos queda consignar el interés con que se ha procurado remozar lo caduco y hacer resaltar cuanto de bueno tiene esta arquitectura popular, en las nuevas viviendas y edificios que se están construyendo en los pueblos adoptados de esta Comarca, llevando a ellos, con el espíritu y los conocimientos modernos de urbanística y técnica de la vivienda reducida, el sentido de respeto y de veneración por los temas populares.

Córdoba, febrero 1943.

FRANCISCO HERNÁNDEZ RUBIO
Arquitecto.



DGA

«Instituto Nacional de Colonización», en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, núm. 2
Madrid, marzo de 1947, p. 20.

Como hemos tratado de analizar en nuestro ensayo, el régimen franquista primará en el proceso de reconstrucción de España las actuaciones en el ámbito de la vivienda rural, tanto por una clara recompensa ideológica, como por el interés demagógico en la ruralización ideológica de España, además de la necesidad imperiosa de esconder los escombros. A pesar de lo cual, cuantitativamente, la labor específica realizada por la Dirección General de Regiones Devastadas en proporción a las necesidades reales puede ser calificada como ínfima. Contraste mucho más acusado al ponerla en comparación con la sobreamplia explotación propagandística con la que se instrumentalizaba su labor.

Bien es cierto que las tipologías de viviendas que salen de los planos con el sello de la DGRD, con independencia de la relación entre necesidades y realizaciones, eran la respuesta fehaciente a los ensayos, concursos y demás literatura profesional publicada durante los años treinta, en materia de dignificación y racionalización de la vivienda en el medio rural.

Hubo una línea de conexión manifiesta con la labor de preguerra en el campo de la vivienda rural. Lo que se propuso hacer Regiones Devastadas era el sueño de aquellos gabinetes de arquitectos e ingenieros agrónomos que desbrozaron el terreno de la dignificación de la vivienda rural allá por

los primeros años treinta. A estos técnicos de Regiones formados en aquellos foros académicos anteriores al conflicto era aquello lo que realmente les ilusionaba, no los esfuerzos uniformalistas y uniformantes, el agrarismo como ideología rancia, o el tradicionalismo de bata de cola y falsos lunares.

Ahora bien, hemos de considerar que el verdadero período de fertilidad de la labor de la DGRD se llevó a cabo en el marco del Instituto Nacional de Colonización (cerca de 25.000 nuevas viviendas entre 1950 y 1965), que serán los que recojan el testigo de la arquitectura de intervención estatal concebida como prestación social edificatoria, cuando se ha llegado al momento preciso en que la estabilización del capitalismo insta al Régimen a dar entrada al capital privado en el ámbito de la construcción, y por tanto, hubo que ceder la iniciativa y prescindir de un órgano oficial para la «Reconstrucción».

Instituto Nacional de Colonización

Servicio de Arquitectura

El personal técnico que integra este servicio lo constituyen diez arquitectos y catorce aparejadores, distribuidos entre los Servicios Centrales de Madrid, las Delegaciones Regionales y Provinciales del Duero (Valladolid), del Guadiana (Badajoz), del Ebro (Zaragoza), de Lérida, del Tajo (Madrid), del Guadalquivir (Córdoba), de Talavera, de Granada, de Sevilla y de Jerez.

La misión encomendada al Servicio de Arquitectura del I. N. C. se lleva en colaboración con los demás técnicos del Instituto, y se refiere a:

1) La construcción de nuevos pueblos y pequeños núcleos rurales en las zonas de actuación del Instituto —zonas o fincas declaradas de interés nacional—. Así tenemos el nuevo pueblo de Giménez (Lérida), con 85 viviendas y edificios públicos; el nuevo pueblo de El Torno (Jerez), con 50 viviendas y edificios públicos; el nuevo pueblo de La Barca (Jerez), con 300 viviendas y edificios públicos; los nuevos pueblos de Sotogordo y La Verduga (zona del Genil), con 62 y 25 viviendas, respectivamente, y edificios públicos; el nuevo pueblo de Suchs (Lérida), con 100 viviendas y edificios públicos; el nuevo pueblo de Ontinar (Zaragoza), con 90 viviendas y edificios públicos; finca de Las Torres (Sevilla), construcción de 100 viviendas, etc.

2) Ampliación y nueva ordenación de pueblos existentes enclavados en fincas adquiridas por el Instituto, puestas en nuevo régimen de explotación y de acceso a la propiedad, ejemplo de las cuales son el pueblo de Lachar (Granada), con 50 viviendas nuevas; reforma de las actuales y construcción de edificios públicos; Malpica del Tajo (Toledo), con 82 nuevas viviendas, reforma de las actuales y construcción de edificios públicos; Villatoya (Albacete), con 25 nuevas viviendas, reforma de las actuales, construcción de edificios públicos y nueva ordenación del mismo, etc.

Todas las viviendas son proyectadas con sus correspondientes dependencias agrícolas, cuya capacidad y programa de necesidades es función en todos los casos de las exi-

gencias y características de las explotaciones correspondientes.

3) Construcción de Centros técnicos de Colonización, entre los cuales tenemos el del Guadiana, en Badajoz; el de Giménez, en Lérida; el del Valle Inferior del Guadalquivir, en la finca de Las Torres (Sevilla); etc.

4) La reforma y adaptación de cortijos, edificios y viviendas existentes en fincas parceladas, poniendo aquellas en condiciones de servicio, de acuerdo con las necesidades de la finca. Así tenemos: El Pradillo (Badajoz), La Suara (Jerez), Torrejera (Jerez), Paridera Alta y Baja (Zaragoza), Dehesón del Encinar (Toledo), San Isidro (Aranjuez), etc.

5) Construcción de granjas-escuela como la de José Antonio, en Valladolid; la Provincial de La Coruña y la Escuela Central del Hogar Rural de la Mujer (Aranjuez), etc. Las dos primeras en consorcio con las Diputaciones Provinciales correspondientes, y la última con la Sección Femenina de F. E. T. y de las J. O. N. S.

6) La redacción de proyectos gratuitos para la construcción de viviendas a los peticionarios de auxilio económico que se acogen a la ley de Colonización Local.

Corresponde a los Servicios Centrales la redacción de determinados proyectos, el informe de la totalidad de los mismos y la inspección de las obras, y a las Delegaciones Provinciales y Regionales la redacción de proyectos y dirección de las obras.



DGA

«La Dirección General de Arquitectura»,
en *Boletín de Información de la Dirección General de
Arquitectura*, núm. 2
Madrid, marzo de 1947, pp. 3-8.

A finales de los cuarenta empieza a ponerse en evidencia la conveniencia ideológica de deslindar el arte de la política, en abierta oposición a las teorías del primer falangismo de Giménez Caballero, todo ello en pro de la salvaguarda del sentido nacional, de la españolidad del arte.

A principios de los cincuenta se acomete la tarea de deslindar arte nacional de arte de Estado, para otorgar al artista independencia necesaria para la creación, que le evite convertirse en un provinciano adicto a cualquier cosa que se haga fuera de nuestras fronteras. Para ello había que hacer fracasar todo intento de dirigismo y de mando único en el ámbito de lo estético, lo que significaba provocar un cambio sin que se resintiera la maquinaria.

A nivel de la arquitectura nacional la imposición de aquella realidad era una evidencia palpable, que no necesitó de nadie que la provocara, ya que ni el Servicio Técnico de Falange, ni Pedro Muguruza, ni las leyes del Plan de Reconstrucción Nacional pudieron con la desmembración estética y de criterios que presidió la labor profesional de los técnicos.

Para ilustrar este hecho hemos seleccionado este estudio que la Dirección General de Arquitectura hace de sí misma, de sus competencias y su labor, que no es otra cosa que el acta de defunción del Plan Nacional de

Unificación, levantada por sus propios instigadores desde las páginas de su propio órgano oficial de expresión, el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*.

Es sorprendente y aleccionador destacar los elementos de autodiagnóstico que relegan cualquier comentario. Desde todos los organismos del Estado se juzgaba necesaria la fiscalización de la arquitectura, pero a la hora del reparto de competencias nadie quería perder una parcela de poder en pro de un mando arquitectónico único. De ahí que la dispersión de la actividad constructora del Estado, diseminada por pasillos y despachos de Direcciones Generales y Ministerios, haga dar al traste con el proyecto de programa unitario de ordenación de la Reconstrucción Nacional.

Junto a este fenómeno de disgregación y dispersión, el otro motivo —que presumiblemente tuvo que ser el que más afectó a los ilusionados reformistas utópicos—, fue la famosa «falta de voluntad política» cada vez que se elevaba a la superioridad el proyecto de unificación de competencias en un mando único.

Nadie se oponía, pero nadie se esforzó por hacerlo cumplir.



La Dirección General de Arquitectura

Se estudia en este artículo su fundación, labor realizada hasta el momento, organización, misión encomendada, presente y aspiraciones que se consideran convenientes para el porvenir.



La Dirección General de Arquitectura fué creada por Ley de 23 de septiembre de 1939. Su fundación respondió a un deseo de incorporar al Estado, con una organización adecuada, una función y una clase tan interesantes como la Arquitectura y los Arquitectos.

La condición de bella arte de la Arquitectura ha distinguido siempre entre su hermana la Ingeniería esta rama técnica, dándole una manera de desenvolvimiento más individual y liberal.

La coincidencia de haber superado una etapa social con la guerra de liberación, originó un estado de ánimo general en el sentido de no quedar apartados de la labor estatal en empresa de tanta altura como la reconstrucción nacional. Para ello era necesario crear un nexo de unión entre los Arquitectos orientado hacia el servicio colectivo para poder ofrecer al Estado en un momento vital un criterio, un organismo y una organización. Esta aspiración cristalizó en la creación de la Dirección General de Arquitectura, como Organismo asesor del Estado para establecer criterio nacional de Arquitectura, colaboración a la reconstrucción nacional y organizar el Cuerpo de Arquitectos.

Esta aspiración primera tan clara encontró en seguida rozamientos graves en Organismos existentes tanto antiguos como de nuevo cuño, que defendían íntegramente su autonomía departamental y veían en el nuevo Organismo riesgos de intromisión.

Esta resistencia, sostenida de una manera creciente, y el hecho de que la Superioridad no se haya definido respecto de las atribuciones convenientes para la práctica de las funciones que le fueron asignadas, ha derivado hacia la situación actual, en que su misión puede aparecer limitada y confusa.

Como, por otra parte, las razones de fundación de la Dirección General de Arquitectura permanecen, e incluso cada día son más apremiantes, es necesario examinar la situación para poder señalar claramente los objetivos que ha de cumplir y que sean convenientes y posibles.

Ley fundacional.—La Ley fundacional otorga a la Dirección General de Arquitectura dos prerrogativas:

1.ª Ser el Organismo Superior del cual dependerán todos los Arquitectos y Auxiliares técnicos que presten servicios al Estado, Provincia y Municipio, y las Entidades colegiadas y Sindicales de las expresadas profesiones.

2.ª Le corresponde la ordenación nacional de la Arquitectura y el dirigir la intervención de los Arquitectos y sus actividades en los servicios públicos que la requieran.

En el preámbulo de la Ley se justifican estas atribuciones por el deseo de que se establezca un criterio arquitectónico nacional y la necesidad de ordenar la vida del país con arreglo a nuevos principios, después de las destrucciones producidas.

Labor realizada.—Evidentemente el desarrollo de las atribuciones de la Dirección General de Arquitectura supone una misión rectora en materia de criterio y de organización profesionales sobre todos los demás Departamentos de Arquitectura de los diferentes Ministerios del Estado. La forma de llevarse a cabo esta misión rectora requiere disposiciones complementarias que, presentadas en diversas ocasiones, no han sido aprobadas.

La consecuencia ha sido que la Dirección General de Arquitectura ha tenido que caminar por la trayectoria señalada en su Ley fundacional de una manera incómoda y cubriendo tan sólo una pequeña parcela del terreno que se le había adjudicado. La labor positiva realizada dentro de estas limitaciones forzadas puede concretarse en los siguientes puntos:

1.º La presencia de la Arquitectura como tal actividad y Corporación en el Estado.

2.º La iniciación del estudio de normas técnicas para elevar el nivel profesional general.

3.º El encauzamiento de los problemas de Urbanismo de las ciudades, provincias y comarcas españolas, mediante una serie de estudios técnicos y disposiciones legales que han dado gran incremento a la actividad urbanística.

4.º La creación de un Departamento de Arquitectura al servicio de determinadas necesidades del Ministerio de Gobernación y en ocasiones de otros Ministerios.

5.º La constitución del Consejo Superior de Arquitectura como Organismo consultivo-asesor de la Dirección.

6.º La creación del Centro experimental para la realización de los ensayos e información necesaria a la investigación.

Junto a esta labor positiva es necesario reconocer que no se han conseguido coronar los objetivos propuestos en dos materias importantes, a pesar de la improbable actividad desarrollada a favor de ellas por el primer Director General de Arquitectura, D. Pedro Muguruza Otaño, y que son: una, que no se haya llevado a efecto la organización del Cuerpo de Arquitectos, y otra, que todavía siga vigente el Decreto de reducción de honorarios, a pesar de que ha sido reiteradamente reconocida por la Superioridad la manifiesta injusticia con que se aplica.

Estado actual.—La situación actual se centra en que no se han logrado las disposiciones legales que hagan posible el desenvolvimiento de la misión impuesta con la amplitud que le fué asignada, por no haberse creado un Cuerpo como el que tienen todas las demás ramas técnicas y por tener que soportar las consecuencias del Decreto citado de reducción de honorarios.

Objetivos.—Disminuida, por tanto, en razón de las circunstancias, la esfera de actuación de la Dirección General de Arquitectura, no conviene, sin embargo, perder de vista la trayectoria que le es específica y que, de la manera en que la Superioridad lo autorice y las circunstancias lo aconsejen, es necesario seguir sin desánimo por ningún contratiempo adverso.

Si traducimos las finalidades generales expuestas en la Ley a un índice de materias, puede concretarse que los objetivos propios de la Dirección son los siguientes:

- 1.º Asesoramiento general al Estado en materia de Arquitectura.
- 2.º Preparación de planes nacionales de Arquitectura.
- 3.º Formación de criterios unificados en toda materia concerniente a Arquitectura.
- 4.º Orientación de la Arquitectura nacional.
- 5.º Mejora técnica e investigación.
- 6.º Planificación urbanística.
- 7.º Organización del Gabinete de Estudios con carácter experimental o normativo y para el servicio de los Departamentos que lo requieran.
- 8.º Organización de los Arquitectos oficiales y defensa de sus intereses legítimos.

Asesoramiento al Estado.—El asesoramiento al Estado supone la actuación más directa y apremiante para que en todo caso las disposiciones relativas a la Arquitectura se lleven a efecto dentro de los criterios técnicos y nacionales estudiados y sostenidos por la Dirección. Se lleva a cabo a través de los informes requeridos y de la labor preparatoria de la Legislación concerniente a la materia.

La Dirección General de Arquitectura no informa todos los proyectos de Arquitectura que realicen los diferentes Departamentos oficiales del Estado, como sería necesario para el cumplimiento íntegro de su misión; pero lo hace de aquellos Departamentos que, comprendiendo las ventajas de contar con la aprobación del Organismo supremo de la Arquitectura, someten sus proyectos voluntariamente a este informe.

En tal situación se encuentran los proyectos de Urbanismo que pasan a aprobación de la Comisión Central de Sanidad Local, los referentes a algunos Departamentos del Ministerio de Gobernación y los comprendidos en la petición de hierro y reparto de materiales.

Plan nacional.—El establecimiento de un Plan nacional de Arquitectura es una necesidad que se palpa como urgente ante la gran diversidad de criterios de los diferentes Departamentos en la inversión de fondos para obras arquitectónicas. Los criterios de urgencia son diferidos, el reparto de materiales se hace sin una visión de la necesidad de conjunto y las obras se desarrollan en un ritmo lento por su competencia mutua y porque no se ha previsto de antemano una relación de equilibrio entre las posibilidades económicas, sociales y de materiales del país y los programas de construcción.

El único procedimiento para que el Estado tenga una visión de conjunto, es hacer un Plan anual de Edificaciones con un volumen total determinado con arreglo a las posibilidades nacionales y pesando debidamente la necesidad y urgencia relativas de las obras solicitadas por los diferentes Departamentos.

Si, como la realidad demuestra, las posibilidades constructivas son menores que las necesidades, también será objeto de una planificación nacional el aumento de las referidas posibilidades y su gestión para que sean tenidas en cuenta en los programas industriales a realizar.

Unificación.—La disgregación de los trabajos oficiales de Arquitectura en diferentes y numerosos Departamentos hace que cada uno sustente criterios diferentes, ya sean constructivos, estéticos y económicos. La existencia de cinco Direcciones Generales completas que se refieren a Arquitectura: la Dirección General de Arquitectura, la Dirección General de Regiones Devastadas, el Instituto Nacional de la Vivienda, la Fiscalía Superior de la Vivienda y la Comisaría para la Ordenación Urbana de Madrid, y de numerosos servicios, algunos tan importantes como los del Ministerio de Educación Nacional —la Comisaría de Defensa del Patrimonio artístico-nacional, Escuela Superior de Arquitectura, Construcciones escolares, Ciudad Universitaria, etc.—, los de la Delegación Nacional de Sindicatos, del Catastro urbano, Patronato Antituberculoso, Nuevos Ministerios, Infraestructura, Construcciones Militares y, en general, todos los Ministerios y además los correspondientes a los Ayuntamientos y Diputaciones provinciales, hacen que la labor arquitectónica oficial se desenvuelva de una manera heterogénea.

La mayor parte de los temas son tratados simultáneamente por Departamentos distintos y desarrollados con criterios diferentes en aspectos fundamentales. Tal ocurre, por ejemplo, en materia de vivienda, edificaciones oficiales, urbanismo, edificaciones escolares y sanitarias, etc.

A la unificación de criterio habría de llegarse mediante la colaboración de todos los que se ocupan en

un mismo tema, avanzando en el establecimiento de normas adecuadas y evitando, en lo posible al menos por lo que tienen de negativo, las controversias entre los diferentes Departamentos, que desorientan a la Superioridad y dejan el cauce abierto a intromisiones indebidas de otras profesiones.

Orientación arquitectónica.—El señalamiento de una orientación definida de la Arquitectura Nacional es uno de los objetivos claramente señalados por la Ley fundacional. Esta necesidad no ha de interpretarse como la fijación de unas normas rígidas en materia estética que suponga el anquilosamiento de la Arquitectura como arte. El Arquitecto con formación sólida habrá de tener siempre la libertad que requiera el desempeño de una función artística como la suya. Pero esta labor no ha de confundirse con la posibilidad de que cualquier Arquitecto en el desempeño de una misión de valor nacional pueda llevar a cabo anacronismos o extravagancias que afecten a la cultura y al prestigio nacionales.

El logro de una personalidad arquitectónica nacional no se conseguirá si previamente no se establece un acuerdo, aunque sea mínimo y elástico, sobre principios fundamentales que señalen un derrotero general y proscriban aquellas orientaciones que se aparten claramente de nuestra tradición y de nuestras necesidades actuales.

La Arquitectura como función social ha de responder a una serie de características diversas, tales como son la geografía, la tradición, la técnica, las necesidades sociales y políticas, y el Arquitecto, en consecuencia, habrá de manejar su nivel de creación dentro del ámbito cultural que le formen estas circunstancias.

El verdadero prestigio de la profesión y el mayor servicio que la Arquitectura puede hacer al Estado es la afirmación de una manera de ser personal con categoría fuera de nuestro país, y es evidente que esta preocupación tiene que ser esencial en el Organismo que ha de regir la Arquitectura española.

Investigación.—La complejidad de los medios técnicos actuales obliga a la división del trabajo por especialidades, y el mejor camino de progreso es el de constituir centros de información e investigación que con la competencia y calma necesarias estudien las diferentes materias y las pongan al alcance de todos para su uso general. De esta manera se podrán conseguir dos objetivos del mayor interés: por una parte, la creación de un grupo de especialistas prestigiosos que puedan conocer las investigaciones extranjeras y adaptarlas a las condiciones españolas, y, al mismo tiempo, investigar las mejores técnicas dentro de nuestras características; y en segundo lugar, la mejora del nivel general profesional al ofrecer a todos los que intervienen en nuestro campo normas, cada vez más precisas y abundantes, sobre todas aquellas materias que puedan ser sometidas al régimen y al procedimiento de normalización.

Urbanismo.—El crecimiento de la vida y el aumento constante de la tecnificación han hecho que los planes de Arquitectura abarquen cada vez dimensiones y ámbitos mayores y han puesto en viva actualidad el problema de la ordenación de las ciudades, dando una forma nueva al Urbanismo. El criterio de organización de un edificio como creación social, técnica y artística que integre en una idea la complejidad especializada de las demás técnicas, se aplica hoy a los conjuntos urbanos desde los pueblos hasta las grandes ciudades y ampliándose aún a las comarcas, regiones y al conjunto de la nación. Corresponde, por tanto, a la formación profesional del Arquitecto, y por su importancia, dada la amplitud de su programa y las dificultades que plantea, nos sitúa ante una de las mayores responsabilidades de la profesión como Cuerpo al servicio del Estado.

Los objetivos directos en este sentido se constituyen por la necesidad de que todas nuestras ciudades cuenten con Planes racionales de Ordenación que encaucen su conservación y expansión conforme a criterios modernos y dentro de nuestra idiosincrasia y posibilidades; que nuestros pueblos y comarcas sean amparados dentro de Planes Provinciales y Comarcales que contribuyan a la elevación del nivel de vida de nuestros campos y a la incorporación de los pequeños intereses puramente locales a los más elevados de orden colectivo que contribuyan a la solidaridad nacional, y en tercer lugar, a la preparación de un Plan Nacional de Urbanismo que armonice con los demás planes nacionales con objeto de señalar concretamente los objetivos inmediatos y legales de nuestra reconstrucción nacional.

La amplitud y el nivel de esta labor obligan a hacer un esfuerzo de excepción para formar equipos

suficientes de profesionales especializados, al mismo tiempo que se anima a todos los organismos interesados para la realización de trabajos que afectan a tantos intereses y se preparan las disposiciones legales y reglamentarias que formen una experiencia suficiente para proponer una Ley de Urbanismo que defina y oriente estas actividades.

Arquitectos oficiales.—El objetivo de conjunto expuesto, la gran dispersión de los estudios oficiales de Arquitectura y la necesidad de formar una conciencia común y solidaria con la profesión, aconsejan dar forma corporativa a los Arquitectos que prestan sus servicios en el Estado, Provincia y Municipio. Si la Superioridad no ha concedido hasta ahora esta organización, se debe seguramente a las causas siguientes: que no ha apreciado unidad de criterio en los profesionales y que las fórmulas propuestas no sean suficientemente satisfactorias. Este tema ha sido debatido ampliamente en sucesivas Asambleas Nacionales de Arquitectos y es conocida por todos la dificultad que ofrece por la gran cantidad de situaciones existentes a las que afecta y por la diversidad en que se hallan los Arquitectos en los distintos Departamentos.

Se ve la necesidad, sin embargo, de insistir cuanto haga falta para llegar a unas bases que aunen voluntades y ofrezcan a la Superioridad la necesaria garantía de acierto.

Proyectos.—La índole eminentemente práctica de la profesión hace que no sea posible planear todos los servicios anteriormente referidos sin tener contacto directo y constante con la realidad profesional, y, en consecuencia, es necesario que junto con el Departamento de Planificación general e Investigación cuente la Dirección con un estudio de proyectos y realizaciones que ha de satisfacer dos características: una, la de servir de experimentos de laboratorio en las secciones dedicadas a investigación y confección de normas, y otra, para el cumplimiento de los encargos que directamente descenden conferirle los Departamentos oficiales que no tengan servicios propios de Arquitectura. En todo momento la labor de este estudio deberá desarrollarse de manera ejemplar, ya que sus trabajos son avalados por el Organismo supremo de la Arquitectura que ha de velar especialmente por el prestigio profesional.

Organización de la Dirección.—La Dirección se halla organizada a base de una Secretaría General que entiende de todos los asuntos de tipo administrativo y de los asuntos de organización profesional, y otra Secretaría Técnica que interviene en los asuntos técnicos de las diversas secciones y dirige los servicios generales, tanto técnicos como de personal y contabilidad. Para el desarrollo de los servicios de orden técnico se cuenta con cuatro secciones que se designan: Edificios, Vivienda, Urbanismo, Investigación y Normas, y que se ocupan de las materias que sus títulos expresan claramente. Cuenta además la Dirección con el Consejo Superior de Arquitectura y con el Centro Experimental de Arquitectura, cuyo funcionamiento tiene una relativa autonomía y ha sido expuesto en el primer número de este BOLETÍN.

Con esta organización y los medios expresados la Dirección realiza actualmente, aparte de su labor general y la labor de las Secretarías, una serie de trabajos que se orientan paralelamente a los objetivos generales y a los derivados de los encargos que se reciben. Aun cuando el deseo constante es dedicar la mayor atención a la labor de tipo general, dejando el estudio limitado de trabajos de carácter experimental a secciones fijas con objetivos determinados, la precaria situación económica que deriva del presupuesto de la Dirección General de Arquitectura obliga a dedicar mucho más tiempo que el deseado a los encargos que se reciben.

La Sección de Edificios informa los proyectos que se remiten y atiende al proyecto y dirección de los Gobiernos Civiles en construcción por el Ministerio y a la Leprosaría de Trillo. La Sección de Vivienda atiende a la construcción de viviendas para funcionarios del Ministerio y las que se hacen con cargo al fondo benéfico-social. La Sección de Urbanismo informa los proyectos que se elevan a la Comisión Central de Sanidad local y desarrolla los trabajos que le encomiendan las diferentes Corporaciones locales y prepara la labor informativa del Plan Nacional. La Sección de Investigación y Normas informa los expedientes que se refieren a distribución de materiales y prepara las normas correspondientes a diversas especialidades de la profesión.

Determinados temas cuya resolución se considera de interés general son estudiados por la Dirección General mediante acuerdos con las entidades interesadas, especialmente los proyectos de ordenaciones generales urbanas.

Posibilidades.—Como ya se ha manifestado, constituye el propósito de la Dirección ocuparse principalmente de los asuntos de interés general que no pueden ser atendidos por los demás Departamentos, dejando a éstos el desenvolvimiento normal de sus actividades específicas.

En esta orientación caben posibilidades diversas que se mueven entre la propuesta de un Ministerio que reúna todas las dependencias de Arquitectura de manera análoga al de Obras Públicas, hasta el dejar las cosas como están y conseguir los propósitos generales y la unificación a través de contratos personales y las disposiciones concretas en cada caso necesarias para que las colaboraciones indispensables se lleven a efecto y se pueda exigir un mínimo de disciplina en beneficio de la labor común. Entre tan amplias posibilidades caben metas intermedias que pueden constituir objetivos definitivos o en sucesión para ir mejorando poco a poco los nexos de unión y colaboración.

De momento los caminos que ofrecen menos resistencia y que pueden ser cumplidos con eficacia son los que corresponden al asesoramiento al Estado, mejora técnica, investigación y Urbanismo, y tal vez la orientación de la Arquitectura Nacional a base de concursos y publicaciones. En cambio ofrecen dificultades grandes, que requerirán en cada caso un estudio cuidadoso, la unificación de criterios de los diferentes Departamentos, los Planes nacionales y la organización corporativa.

La Dirección General se halla, pues, ya encauzada en una labor interesante y eficaz que puede y debe ser incrementada con arreglo a las posibilidades que ofrezcan las circunstancias y al interés que los profesionales pongamos en el desempeño de nuestra función. Es deseo de esta Dirección General que en momentos en que las posibilidades son tan amplias y el rumbo no es todavía definitivo, se mantenga un contacto estrecho con todos los Departamentos de Arquitectura, con todos los Organismos de la profesión y con todos los profesionales en particular, y en este sentido será siempre bien recibida toda sugestión o colaboración que pueda servir de ayuda para la difícil misión en que la Dirección se halla empeñada.

Esta buena disposición se entiende que es tan amplia, que supone el propósito de contrastar sus criterios con todos los que se ofrezcan con elasticidad suficiente para proceder a introducir todos los cambios que sean necesarios, siempre que se realicen con la serenidad conveniente y redunden en beneficio de España y de la profesión.



ALOMAR, GABRIEL

«Sobre las tendencias estilísticas de la Arquitectura española actual», en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, núm. 7 Madrid, junio de 1948. pp. 11-16.

Este artículo viene a ser la constatación de la entrada de aires nuevos entre las rendijas del aparato oficial que domina y configura la arquitectura española del franquismo de postguerra.

A pesar de los cambios profundos en la estructura política y cultural del país, en lo que a arquitectura se refiere, sin apartarnos de la realidad que impone una carestía endémica de capital y materiales, la desaparición de muchos de los mejores profesionales –muertos o en el exilio–, el aislamiento autárquico sumado a la mala coyuntura generalizada por los efectos de la II Guerra Mundial, comprobamos que goza, si no de una buena salud, al menos de una mala salud de hierro. De nuevo se trae a escena el problema de la configuración del nuevo estilo nacional y de las normas que han de regir la nueva arquitectura española.

Punto en que el interés se bifurca en dos líneas de fuerza principales: la de aquellos que aún pretenden dar con el diseño de una nueva arquitectura para un nuevo régimen, integrada por ideólogos y algún arquitecto ilustrado del régimen, y la de los técnicos que quieren recuperar la modernidad interesándose por una nueva arquitectura ajena a la propaganda del régimen, libre y en vigoroso desarrollo, que permita una presencia y un peso a nivel internacional.

Lo que parece evidente a estas alturas es que la vacuna contra el pesimismo la ponen en el extranjero. Son capaces de reabrir el debate por la nueva arquitectura española aquellos arquitectos que salen fuera de nuestras fronteras y que ven con sus propios ojos que lo que están haciendo en aquellos momentos las cultas y desarrolladas naciones –a las que siempre se ha mirado con complejo de inferioridad– pasa por las labores de reconstrucción después de una guerra, algo en lo que les llevábamos la delantera.

Lo que más nos asombra por el contexto y la fecha en la que escribe Alomar su artículo, es la espontaneidad, la ausencia de prejuicios y de consideración hacia lo políticamente correcto de sus afirmaciones. No espera aplausos de nadie y aborda con mucho humor un problema evidente a nivel arquitectónico pero políticamente incorrecto, como era el de la renuncia al tradicionalismo, la necesidad de dejar de mirar hacia atrás para configurar una nueva arquitectura. Para lo que declara estar dispuesto a tapar con fundas las torres y chapiteles del Escorial y hasta pelearse con el bravo Rodrigo Díaz de Vivar para hacerle volver a su merecido descanso sepulcral.



Sobre las tendencias estilísticas de la Arquitectura española actual

Continuando las opiniones expuestas en este BOLETÍN sobre el tema de las futuras normas que hayan de regir en el estilo de la Arquitectura española de nuestros tiempos, el Arquitecto Gabriel Alomar, que ha residido durante algún tiempo en los Estados Unidos, nos da a conocer en este artículo su autorizada personal opinión sobre esta cuestión tan apasionante.

HACE unos treinta años que se lanzaban por distintos grupos de Arquitectos localizados en diversos países europeos, sin apenas relación entre ellos ni aun influencia mutua, por lo menos durante los primeros tiempos, un grito de reacción contra el indiscutible despiste estético del siglo XIX, prolongado en Arquitectura hasta los años de la primera guerra mundial.

El grupo austríaco, que tuvo como precursor a Otto Wagner, puede quizá considerarse, cronológicamente, como el primero, y su primera figura es Adolf Loos, con el cual enlaza Richard J. Neutra, que tanta influencia ha tenido posteriormente en América.

El sector más importante de los Arquitectos funcionalistas alemanes se agrupa alrededor de la "Bauhaus", medio escuela, medio empresa de construcción, de la cual formaron parte, entre otros, Walter Gropius, Marcel Breuer y Mies Van der Rohe, que tan excelente muestra de su estilo exquisito presentó en España con su pabellón de Alemania en la Exposición de Barcelona.

Pero la figura más conocida y más influyente entre los funcionalistas es el francés Charles Jeanneret, conocido por su pseudónimo de Le Corbusier que puso desde un principio sus dotes de brillante escritor, hábil organizador y polemista a un servicio del ideal de la renovación de la Arquitec-

tura, de acuerdo con el espíritu de nuestra época, con *l'esprit-nouveau*.

Debió partir de Le Corbusier la iniciativa de los "Congresos Internacionales de la Arquitectura Moderna" (C. I. A. M.), de los cuales el primero se celebró en Suiza en 1928, que establecían la primera colaboración eficaz entre los grupos de los diferentes países, así como el C. I. R. P. A. C. ("Comité Internacional para la resolución de los problemas de la Arquitectura contemporánea").

Es interesante observar que este movimiento fué esencialmente un movimiento centroeuropeo, pues mientras en Italia los vivos deseos de renovación, fecundados por el espíritu de la ambiciosa política imperialista cuajaron en un estilo monumental de gran espectacularidad, pero con poco sentido social, las obras del funcionalismo español, a pesar de la calidad que en algunos casos lograron alcanzar, no llegaron a tener una verdadera personalidad.



Por otra parte, en los Estados Unidos, hasta que los azares de la guerra y del turbulento período que la precedió determinaron la emigración de la mayoría de los Arquitectos citados, no hubo, en realidad, arquitectura moderna, ya que el caso aislado de Frank Lloyd Wright, el gran renovador típicamente norteamericano, es el de una personalidad singular que, como sucede con nuestro Gaudí, difícilmente puede relacionarse con los grupos eu-

ropeos, y si en las revistas técnicas norteamericanas anteriores al 1936 se ve alguna obra de este carácter, es del austriaco Richard Neutra, residente desde hace años en California. Es curioso que así sucediera, pues si hay un país en donde fuera necesario, digámoslo así, un estilo moderno, son los Estados Unidos, en donde existe una tradición para la arquitectura rural o semirural, pero no para arquitectura urbana, y menos para su arquetipo, que es el rascacielos, al cual no podríamos encontrar precedente en toda la Historia. Y es absurdo encontrar, recorriendo el "downtown" de Nueva York, convertidas en ridícula indumentaria de guardarropía, las nobles formas de todo cuanto monumento de prestigio hay en la vieja Europa, desde el Palacio Strozzi a San Juan de los Reyes.

El funcionalismo se introdujo en América a la llegada de los funcionalistas europeos, Walter Gropius, Mies Van der Rohe, Marcel Breuer, encontrando, naturalmente, un clima extraordinariamente propicio para todos los ensayos en el momento en que se llegaba a la industrialización de los plásticos y de otros materiales recientemente descu-

biertos, y al anunciarse la producción comercial de nuevas aleaciones no férreas para emplear en la construcción.

Mientras tanto, también Le Corbusier trabajaba en América, en un campo que ofrecía a la vez grandes problemas no resueltos hasta entonces en absoluto, los de la arquitectura tropical, y en un país de riqueza extraordinaria: el Brasil. Así, con la presencia del viejo maestro, animador de todas

les audacias, un grupo de Arquitectos sudamericanos ha creado un nuevo estilo local de arquitectura moderna, con sus *Brissoleil*, que presenta, más que ninguno, grandes posibilidades para el futuro.

Por el año 1934 se inició en Alemania una reacción en contra de la ortodoxia funcionalista. Hojeando los números del *Moderne Bauformen* o del *Baukunst und Stadttebau* de aquellas fechas, empezamos otra vez a ver cubiertas en pendiente, techos envidados, escaleras de madera con un tímido decorativismo popular. Esta reacción coincidió con el advenimiento del Nacionalsocialismo, régimen que, al parecer, la promovió, directa o indirectamente.

ERA natural que el funcionalismo tuviera repercusión en España. Desde sus primeros años, se formaron varios grupos de arquitectos modernos, entre los cuales fué tal vez el más activo el GATEPAC, que constituía una rama del CIRPAC, de que hemos hablado, publicando en Barcelona la excelente revista *A. C. (Arquitectura y Construcción)*. Pero el funcionalismo español no tuvo una verdadera personalidad, debiendo confesar que sus mejores obras son calcadas de otras francesas o alemanas, y aunque uno de los postulados de esta doctrina durante los primeros años fué la del universalismo, el ideal de la creación de un estilo internacional representa un contrasentido dentro del cuerpo de su doctrina. La adaptación a la función no puede ser nunca independiente de las características climáticas, geográficas, ni aun humanas, de cada país; los "standards" no pueden ser nunca universales; cada región, cada zona climática, debe tener los suyos propios.

Véase un caso particular de este error: las grandes aberturas. Uno de los ideales de los funcionalistas holandeses y alemanes fué el de los grandes huecos, antes constructivamente irrealizables, abo-

ra de fácil construcción debido al hormigón armado, al hierro laminado, a la técnica de la carpintería y del cristal. El poder poner el interior de una casa alpina en total comunicación con el paisaje, el conseguir la insolación total de una sala de estar, era la realización de un sueño maravilloso. En vista de esto, las grandes ventanas fueron un símbolo de modernismo, de progreso y se pusieron de moda también en España. Quince años después, nadie puede negar el absoluto fracaso de las ventanas grandes, concebidas para el sol amable del Norte, sol que acaricia e ilumina y protege, en un país como el nuestro en donde quema y deslumbra y destruye; el verdadero funcionalismo está en dar a las aberturas un tamaño en proporción con lo que exija el clima.

Por las circunstancias de que el estilo moderno casi proscribía el empleo de la piedra y se prestaba no ya a una economía, sino a una pobreza de construcción, así como por poner de moda los cuerpos voladizos que permitían al propietario tacaño el escamotear a la vía pública unos metros cuadrados de solar, tuvo una rápida difusión en las pequeñas ciudades españolas y en los suburbios de las grandes. ¡Cuántas veces hemos deplorado la detonación de una miserable edificación "cubista" en el corazón de una población antigua, entre sillares venerables, en donde todo es calidad!

Por estas razones, cuando en 1936 estalló la guerra civil española, la reacción tradicionalista que tuvo lugar (y no ciertamente por imposición del régimen, sino por un deseo casi unánime de los arquitectos españoles), tenía una clara explicación; el funcionalismo español, no tan sólo no era español (como era, sin embargo, francés el de Lurcat o el de Mallet-Stevens, o era alemán el de Walter Gropius, o era holandés el de Oud), sino que era falso y había sido prostituido en su verdadero espíritu. Nosotros los arquitectos españoles de hoy creemos *estar de vuelta* del funcionalismo. Pero



Proyecto del Instituto de 2.ª enseñanza en Cartagena. Año 1936. Arquitectos: Aizpúria (†) y Aguinaga.

dice muy bien Gutiérrez Soto, que "cabría preguntar con sinceridad si es que alguna vez estuvimos empistados o si fueron simples ensayos los que hicimos", y ante esta pregunta, para el que conoce las espléndidas realizaciones modernas que en estos tiempos se están llevando a cabo en Estados Unidos, en el Brasil, en Suecia, en Italia, no cabe más que la afirmación de que desde nuestro estilo moderno del 1935 hasta estas realizaciones, va una distancia muy larga.

LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DURANTE EL PERÍODO 1937-1947.

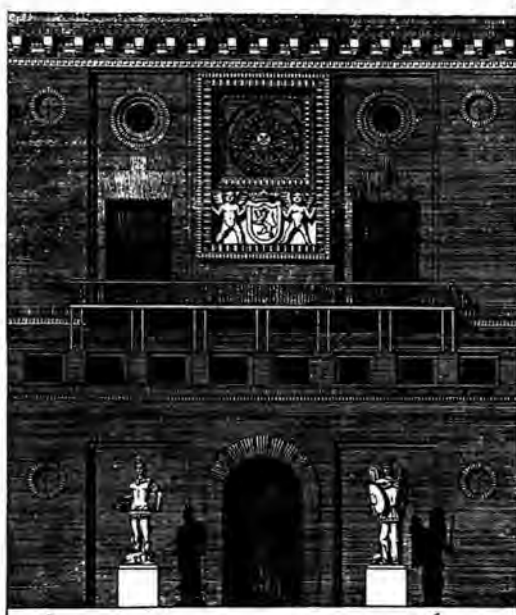
PERMÍTAME el compañero lector hacer un análisis de nuestro *estilo* durante los pasados años, estudiando, lo más objetivamente posible, sus factores determinantes.

1) Reacción, podríamos decir sentimental, contra las tendencias internacionalistas del período anterior, y valoración, no siempre bien entendida, de todo lo español y de todo lo antiguo.

2) Escasez de hierro y de cemento para la construcción, que obligó al retorno de la piedra y de la tierra cocida no tan sólo como elementos decorativos y auxiliares, sino como elementos estructurales. Imposibilidad absoluta de utilizar los nuevos materiales introducidos recientemente en la técnica de la construcción, cuando estos nuevos materiales constituyen precisamente una de las justificaciones más importantes de las formas arquitectónicas modernas. Por ejemplo, los plásticos, la pasta de papel, la madera sintética, así como los que permite usar la comercialización y standardización de los nuevos aceros estructurales y la generalización en el empleo de otros, como el mismo hierro laminado y el hormigón armado.

3) Prolongado y casi total aislamiento cultural y comercial de nuestro país, debido primero a nuestra guerra civil y después a la mundial, con las consecuencias políticas derivadas de ambas.

Podría tal vez añadirse a estas causas la ley histórica de coincidencia de los regímenes autoritarios con un período de clasicismo en arte: por ejemplo, Carlos V, Napoleón I, Napoleón III, y aun la Rusia moderna. Pero la tendencia del arte



Detalle de la fachada principal del Ayuntamiento de Zaragoza.
Arquitectos: Acha (†), Magdalena y Nasarre.

español durante estos pasados años no ha sido precisamente un clasicismo de tipo imperial como lo fué el de Carlos V, sino más bien un reaccionarismo tradicionalista de tipo romántico.

HACIA UNA NUEVA ORIENTACIÓN EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA.

No creemos existen razones de orden patriótico que nos impidan desviarnos prudentemente de las tendencias actuales de nuestra arquitectura; pero aun en el caso de que éstas existieran, por lo menos a juicio de algunos, y se decidiera una protección oficial, un patronato por parte de los organismos oficiales del Estado a favor de la orientación estrechamente tradicional de nuestra arquitectura, nada podría esta actitud ante la llama de ambición de universalismo y de progreso técnico-estético que fatalmente no tardará en encenderse en las generaciones más jóvenes de arquitectos, incubada en los pasillos de las Escuelas de Arquitectura tan pronto como nos pongamos en libre contacto con las modernas realizaciones extranjeras y se normalice el suministro de los materiales de construcción característicos de la arquitectura de nuestro tiempo.

Debemos empezar a hacernos a la idea de que el período vivido por la arquitectura española durante el pasado decenio ha sido un período excepcional, del cual será pronto hora de salir para incorporararnos a las corrientes que arrastran a la cultura humana, pues no podemos renegar de la época en que vivimos.

España es, por desgracia, el país de las grandes reacciones negativas. La única manera de salvarnos de una reacción estética violenta, cuyos efectos perjudiciales podrían llegar hasta obligarnos a poner fundas a las torres de El Escorial o a "cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid", es adelantarnos a ella, preparándonos con la lentitud a que nos obliga la *continuación, hasta estos momentos, del régimen anormal de materiales, pero empezando ya desde ahora a dejar de lado todo lo que indudablemente hay de anacrónico en nuestras realizaciones.*

Pobre concepto tendremos del espíritu de nuestra Patria, que es la de Manuel de Falla, y de Picasso, la de Salvador Dalí y de Juan Ramón Jiménez, si creemos que la vitalidad creadora de su arquitectura se ha extinguido.

ARQUITECTURA Y ARQUEOLOGÍA.

A la afirmación de la necesidad de renovar nuestra arquitectura al compás de la evolución de la de los países extranjeros, puede oponerse un reparo.

El hecho de que España posea un tesoro —artístico— monumental sólo superado (pongamos aparte a Grecia y Egipto) por el de Italia, introduce un factor en nuestra arquitectura, del cual no se tiene que depender en otros países. Todos los pueblos de la tierra, en mayor o menor grado, tienen su tradición y sus monumentos. En muchos casos esta tradición tiene poca fuerza y no ha plasmado más que en unos pocos monumentos aislados; éste es el caso de los Estados Unidos, en donde unas pocas casas coloniales, un Williamsburg, un "Monticello", no tienen peso suficiente para dejarse sentir frente al vigoroso empuje constructivo de nuestro siglo, cristalizado en Nueva York y San Francisco.

Pero hay otras naciones, como Francia, Italia o España, en donde la tradición, nacida en épocas de gran impulso creador, ha dejado un sedimento ingente que la cultura moderna no puede en absoluto ignorar.

La mayor parte de nuestras ciudades son ciudades arqueológicas, cuyo núcleo, formado por calles de trazado milenario, contiene una cantidad dominante de edificios de valor considerable. El interés cultural de estas ciudades, más allá de los monumentos individuales, alcanza a los conjuntos monumentales, por lo cual hay que contar con el factor arqueológico aun en los edificios de nueva planta contenidos en el seno de núcleos urbanos.

Este legado de la antigüedad es un patrimonio nuestro, pero también de toda la humanidad, que tenemos en depósito sin derecho a destruirlo. Pero este tesoro entregado a nuestra custodia y que nos crea al mismo tiempo una grave responsabilidad ante el mundo culto, no debe ser un freno que nos impida progresar al ritmo de los adelantos técnicos de nuestra época. No podemos vivir a espaldas de nuestra tradición, ni podemos ser esclavos de ella.

Si el peso de nuestra historia nos obliga a hacer arqueología por hallarnos en el caso de tener que construir en inevitable relación con lo antiguo, debemos hacerla con espíritu moderno y científico, sin adulteraciones, sin *pastiches*, que en lugar de valorizar los monumentos auténticos no harán sino depreciarlos.

Lo que hace falta es delimitar claramente los dos campos: el de aquello sometido a la noble servidumbre del pasado, al actuar en relación con lo que tiene un positivo valor arqueológico, o aquel en donde no tenemos más deber que el de la plena creación dentro de las posibilidades actuales.

EL URBANISMO.

No podemos ignorar la importancia preponderante del urbanismo en la técnica y aun en la cultura de nuestra época.

El hecho de que durante todos los tiempos, con la excepción de determinados tipos de edificios aislados por naturaleza, la arquitectura haya sido función del urbanismo, viene en el actual afirmado y acentuado. La razón de esto es fácil de hallar en la evolución moderna de las ideas sociales que de cada día se orientan más hacia lo colectivo. En todas las partes del mundo y bajo todos los regímenes vemos que la iniciativa de la construcción, antes en manos del propietario individual, va pasando a las de entidades impersonales, que van desde el propio Estado o la gran empresa regional (tipo "Tennessee Valley Authority", en Estados Unidos) a la modesta sociedad inmobiliaria, y es cada día más exacta la definición que da el C. I. A. M. del urbanismo, de "organización de las funciones de la vida colectiva".

Por otra parte, la técnica moderna va introduciendo un cambio radical en la estructura de la urbe, tanto en su aspecto de conjunto como en sus detalles de organización.

Un ejemplo de lo primero lo hallamos en la transformación del cuerpo de la ciudad, exigida al introducir en el mismo el criterio social del cual deriva la necesidad de concebirla no como una cosa protoplasmática y acéfala, sino como un cuerpo organizado, con sus barrios y sus centros cívicos, asiento los primeros de las comunidades vecinales que constituyen grupos sociales primarios y naturales.

Por otro lado, es un ejemplo del cambio que ha experimentado el concepto de la ciudad en su organización de detalle, ya no se construye ésta según el antiguo sistema de calles y manzanas, o, por lo menos, estas últimas son objeto a su vez de una ordenación interior, sin prescindir en ella del elemento verde, y las primeras vienen complicadas por pasos inferiores, cruces a distinto nivel y empalmes en "hoja de trébol" y se supeditan a una total diferenciación según sus funciones de vías de tráfico rápido o lento, de residencia, etc. Más aun, existe una fuerte tendencia hacia la supresión de todo muro en las plantas bajas, para lograr, en terrenos planos, una casi total diaphanía al nivel del terreno.

Y en el aspecto económico, ¿quién dejará de reconocer la importancia, antes insospechada, del punto de vista aéreo, que crea una fachada más, en realidad, la verdadera fachada de la urbe?

Todo esto demuestra que la creación del cuerpo físico que debe albergar a las comunidades urbanas contemporáneas no puede ser entregada a la caprichosa individualidad de cierto número de propietarios y de arquitectos. No puede planearse una ciudad sin proyectar sus barrios, ni un barrio sin proyectar sus edificios. No cabe ya aquello de que un arquitecto trace las calles y otro u otros cien

proyecten los edificios, porque arquitectura y urbanismo están ligados de una manera demasiado íntima.

La creación inmobiliaria, en un futuro próximo, será la obra de grupos de arquitectos sólidamente preparados, que se llevará a cabo con fondos económicos colectivos o unificados, porque un Plan de Ordenación (sea el total de una ciudad o el parcial que sirva de base a una extensión o a una reforma interior) ha dejado de ser un mero trazado de alineaciones y rasantes para convertirse en algo así como el desarrollo de una larga operación de negocios que comprende, por lo menos, una idea, un plan previo, perfectamente desarrollado y un sistema de normas latentes para llevarlo a la realidad en un cierto número de meses o de años.

Hay que reconocer que el orden arquitectónico debe supeditarse al orden urbanístico y que éste debe concebirse previamente y no abandonarse al azar, como ha venido haciéndose hasta ahora. Porque si es bella la perspectiva madrileña de la calle de Alcalá vista desde la Plaza de la Independencia, con sus desniveles, con su silueta, con su color, cuando el frío sol del atardecer tamizado por la fina neblina tiñe de grises argenteos el conjunto de sus edificios, ¿no es, en realidad, por una casualidad?

ANTE una evolución tan radical en el concepto de nuestra arquitectura colectiva, que implica necesariamente la evolución paralela en la arquitectura, resulta evidente que toda forma que procede de otras épocas, aplicada a las nuevas estructuras, será un disfraz.

Creo, pues, que se impone nuestro retorno a formas nuevas en relación con las necesidades y recursos contemporáneos. Pero esta evolución debe ser profunda, arrancar de una base de concepto, de filosofía, no del lápiz del delineante.

¿Qué importa que los nuevos edificios del barrio de Salamanca vuelvan a construirse en *estilo cubista*?

Huyamos del prejuicio que encierra la palabra *estilo* en su sentido superficial. Huyamos de todo *estilo* aun cuando éste sea el que cada generación llama "*estilo moderno*". Es frecuente oír hablar de escoger un *estilo*, del *estilo* según el cual pensamos proyectar un futuro edificio, y esto es un gran absurdo. Lo que vale es la sinceridad, la autenticidad, la calidad.

Después de todo, queramos o no queramos, seremos ante la posteridad hijos de nuestra época. Cuanto más sinceramente la sirvamos, mayor fidelidad tendrán nuestras realizaciones.

CABRERO, FRANCISCO DE ASÍS

«Comentario a las tendencias estilísticas»,
en *Boletín de Información de la Dirección General de
Arquitectura*, núm. 8
Madrid, septiembre de 1948, pp. 8-12

Dándole continuidad a la línea de fractura abierta por Gabriel Alomar en el artículo anterior, se sitúa este de Francisco de Asís Cabrero (Santander, 1912).

Usado por los editorialistas de la revista para relegar las afirmaciones antitradicionalistas de Alomar al ámbito de la *privacy* como meras opiniones subjetivas y personales; no podrán evitar la claridad de la reiteración de ese rechazo a pesar de la defensa de la tradición que hace Cabrero en su artículo, como vamos a precisar a continuación.

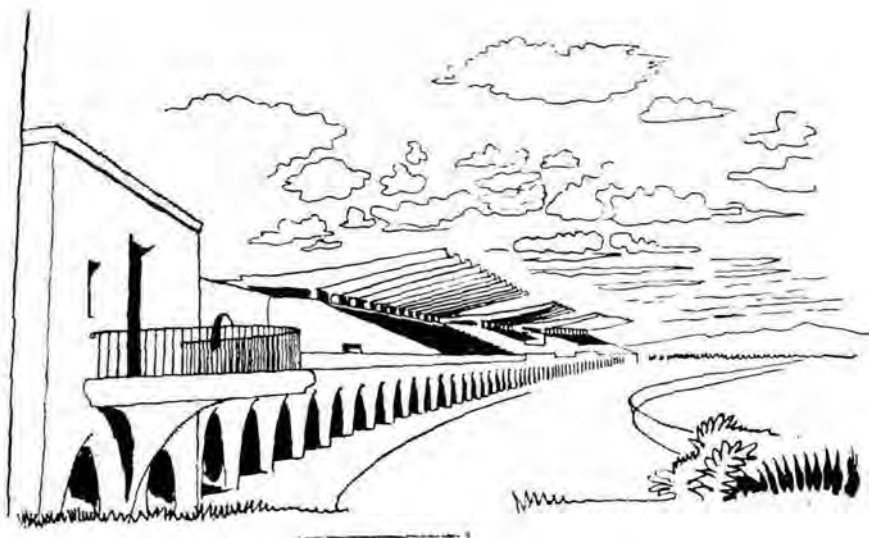
Si Gabriel Alomar defendía como alternativa de renuncia a la tradición la adscripción necesaria de la arquitectura española al funcionalismo, en su dimensión más cercana al Movimiento Moderno, Cabrero abre la polémica con su compañero negando la necesidad de dicha adscripción. Y lo hace no por defender los tradicionalismos imperialistas tan gratos a los ideólogos del régimen, sino por coherencia personal.

De hecho, no hay disparidad de criterios entre Alomar y Cabrero en cuanto a la imposibilidad de mirar hacia atrás para configurar una arquitectura española moderna. Ambos son igualmente tajantes en sus afirmaciones, aunque a Cabrero le falte la carga corrosiva de humor que contienen las expresiones de Alomar.

Para Cabrero, adscribirse al Estilo Internacional era imponerse unas cadenas innecesarias. Echarse en brazos del progreso prescindiendo de la riqueza de la tradición arquitectónica española, era pagar un precio demasiado alto por ser introducidos en la modernidad. Esta postura la ha mantenido indemne el autor del artículo en su dilatada y fecunda carrera coronada en 1990 con la Medalla de Oro de la Arquitectura.

Admirador de Mies van der Rohe y adorador de Alvar Aalto, Cabrero ha sido siempre amigo de la arquitectura de calidad, de la arquitectura bien hecha, de altos niveles de excelencia sin preocuparle si era el último grito u otro más lejano. Por eso le reprocha a Alomar que se adueñe de las ideas de funcionalismo y de progreso para dejarlas de forma exclusivista en el campo del racionalismo. Eso es demagogia.

Así que emplaza a los arquitectos españoles a aprovechar las enormes ventajas del estado actual de las cosas. Si es cierto que hay una crisis abierta en el seno de la arquitectura española, también es igualmente cierto que se observan unas preocupaciones nuevas que hay que aprovechar, consolidando conceptos como los de funcionalidad, orden y utilidad.



Comentario a las tendencias estilísticas

Es deseo de la Dirección General de Arquitectura que en las páginas de su BOLETÍN se manifiesten libremente las opiniones de los Arquitectos españoles sobre los temas profesionales. En esta norma publicamos el artículo del Arquitecto Francisco A. Cabrero en contestación al de Gabriel Alomar que apareció en el número 7, insistiendo en que los conceptos que aparecen en estos y similares escritos obedecen a criterios personales.

UNICAMENTE quiero en estas líneas tratar algunas apreciaciones de mi compañero Gabriel Alomar que considero confusas y que creo obligado deben ser aclaradas.

Estas apreciaciones se discuten y agrupan en dos temas: *A)* La exposición que hace Alomar de una pretendida tendencia estilística en la Arquitectura actual española (pretendida tendencia que no es la primera vez que se trata en este BOLETÍN por otros compañeros) como reacción contra la Arquitectura que pudiéramos llamar pintoresquista, tan prodigada, oficial y particularmente, en nuestra

postguerra. *B)* La descripción que hace de la Arquitectura moderna en los países extranjeros, que considero equivocada e injusta.

A. Coincido en la manera de ver de Gabriel Alomar sobre la Arquitectura más generalizada actualmente en España. No hay duda que este abuso en pretender resucitar maneras románticas ochocentista, barrocas y hasta del Renacimiento más o menos estilizadas como se dice

ahora, es nefasto para la Arquitectura y, por tanto, para la Nación, y una traición a la época en que vivimos. Es justa y positiva la crítica censurando estas construcciones más parecidas a vulgares decoraciones de folklore que práctica Arquitectura. Estas viviendas atestadas de molduraciones y cornisamentos falsos y antieconómicos, este abuso de iglesias y otros edificios para el pueblo español utilizando antiguos modos y olvidando las formas que exigen los modernos medios constructivos (es admirable continuar formas antiguas por el em-

Pero continuando con el citado artículo, sin gran seguridad se insiste sobre lo que en estos últimos años se ha dado en llamar Arquitectura funcionalista, citando como repercusión española el G. A. T. E. P. A. C. Afortunadamente creo que esas tendencias que se caracterizan por su falta de posibilidad práctica, siendo más bien una manera de escribir que una manera de hacer Arquitectura, están olvidándose por muchos, y sobre todo cuando luego han ido viniendo nuevas tendencias que hacen alejarlo aún más. Además, esta moda (de-



Escolasticado de Marianistas de Carabanchel. Arquitecto: Moya.

pleo de ciertos materiales y estructuras obligados por la escasez actual).

Una explicación de todo ello puede ser la siguiente: los años de nuestra postguerra están caracterizados por un inmenso volumen de obras de reconstrucción y atención a problemas hasta ahora no intentados.

Los Arquitectos, en general, si son capaces de llevar estos trabajos, no lo hacen de una manera reposada; con las prisas impuestas en estos momentos se recurre a composiciones fáciles: no hay duda que resulta más rápido y posible proyectar a base de una línea barroca ya conocida y resuelta cien veces en nuestra Nación, que pretender una verdadera y actual creación.

fendida por el G. A. T. E. P. A. C.) no se puede colocar frente al actual pintoresquismo español, anteriormente referido, sino considerarlos como un resultado de una misma desorientación; fijémonos cuántos Arquitectos españoles que bebieron en aquellas fuentes han caído totalmente en brazos de estas actuales maneras.

Esa Arquitectura española actual la califica Alomar de *reaccionalismo tradicionalista de tipo romántico*. Reaccionalismo, puede que sea; con el romanticismo tiene cierta coincidencia en el parecido entusiasmo por épocas pasadas, aunque le falta una indudable fuerza creadora; pero el llamarlo tradicionalista es ofender a los que verdaderamente deben de responder a este calificativo (me

refiero solamente a las ideas en el terreno de la Arquitectura).

Tratando también de la Arquitectura española, en el mismo artículo Alomar parece y quiere mostrarse optimista al escribir: *pobre concepto tendremos del espíritu de nuestra patria, que es la de Manuel de Falla y de Picasso, la de Salvador Dalí y la de Juan Ramón Jiménez, si creemos que la mentalidad creadora de su Arquitectura se ha extinguido*: ideas que no coinciden con el pesimismo que muestra al decir: *España es, por desgracia, el país de las reacciones negativas*; tan equivocado cuando, verdaderamente en el terreno arquitectónico, sus grandes aportaciones han sido reacciones positivas.

eran muchos, habiendo aportado enseñanzas indiscutibles. Claro que, junto a ella, nació también su vulgar caricatura, como ocurre siempre en toda nueva concepción humana en el campo de las ideas, con una falta de utilidad en estos tiempos de necesidades, por lo menos en España, y esa obsesión por las formas que creía modernas, aplicándose lo mismo a trasatlánticos, aparatos de radio, radiadores, neveras, formas aerodinámicas, etc.

Por el año 1944 se inició en Alemania una reacción contra la ortodoxia funcionalista. Hojeando los números del *Moderne Bauformen o del Baukunst und Städtebau de aquellas fechas, empesamos otras vez a ver cubiertas en pendiente, techos entregados, escaleras de madera con un tímido*



Grupos-Escuela de Tabasco. Arquitecto: Aburia.

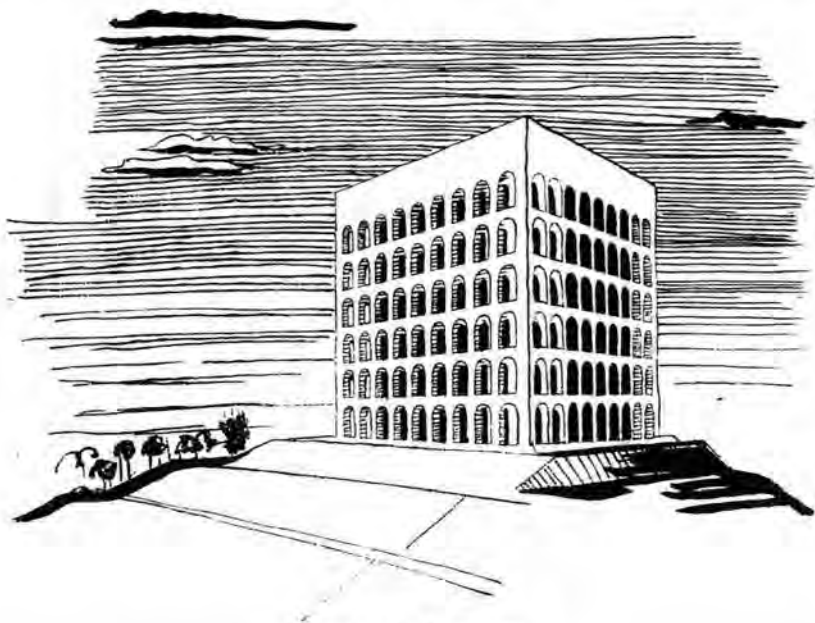
B. Entremos en el segundo tema. Creo injustas las apreciaciones del disidente compañero al no citar grupos de Arquitectos extranjeros y extenderse en otros, no porque no sean interesantes dichas apreciaciones sobre ellos, sino por la desproporción de referencias comparándolas con el silencio hacia los otros.

La Arquitectura que se entiende ahora por funcional (calificativo que sobra, pues verdaderamente la buena Arquitectura de todos los tiempos ha sido siempre funcional: lo mismo la Mezquita de Córdoba, la Catedral de Colonia, que la cúpula de Santa María de las Flores, de Florencia, por citar ejemplos) es indiscutible ha tenido y tiene su razón de ser, principalmente valorando lo que lleva en sí toda nueva tendencia artística en su fuerza para eliminar los vicios anteriores, que en este caso

decorativismo popular. Esta reacción coincidió con el advenimiento del Nacionalsocialismo, régimen que, al parecer, la promovió directa o indirectamente. Esto dice Alomar, olvidando los geniales y monumentales puentes que se construyeron en esta época, los atractivos grupos de viviendas para familias no restringidas, la numerosa y acertada Arquitectura industrial y los perfectos trazados de ciudades. No podemos, en justicia, dejar sin valorar estas enseñanzas que debemos a la arquitectura de la Alemania de esos tiempos. No se puede tampoco olvidar que en el terreno de los nuevos materiales los investigadores y Arquitectos alemanes van en primera línea, la utilización de los plásticos artificiales lo inician ellos, así como sus atrevidas estructuras metálicas y modernos métodos del empleo de la madera.

También escribe: *En Italia, los vivos deseos de renovación fecundados por el espíritu de la ambiciosa política imperialista cuajaron en un estilo monumental de gran espectacularidad, pero con poco sentido social.* Yo he visto en Italia una cosa muy distinta: he visto poblados, viviendas, estaciones, campos de deportes, iglesias, cuya Arquitectura indica caminos e ideas que muy bien pudieran ser los más acertados, dentro del desconcierto general de hoy, cosa nada sorprendente, pues se repe-

rando defendida por una mezcla de naciones o estados calificados de malditos (Alemania, Italia y Rusia). En la Rusia soviética no hay duda que se ha practicado alguna vez el clasicismo (sigamos con el mismo erróneo calificativo para no confundir), pero mucho más se ha puesto en práctica Arquitectura con pretensiones modernas inspiradas en las teorías de Le Corbusier y su escuela. En Inglaterra, en cambio, es indudable la existencia de una escuela de Arquitectos aferrados a la formas neo-



Edificio de la Prefectura, Roma.

taria la Historia. También he visto, sí, edificios monumentales de gran espectacularidad, pero con una fuerza de creación poco común en estos tiempos. No se puede, hoy día, dar nombres de Arquitectos extranjeros sin citar los que han hecho esta Arquitectura en Italia.

No comparto la clasificación que se pretende de la Arquitectura actual en *funcional* y *clásica*: primero, por sus nombre en sí, y segundo, por querer defender una, suponiéndola aceptada por países que se consideran ideales, y atacar la otra, asegu-

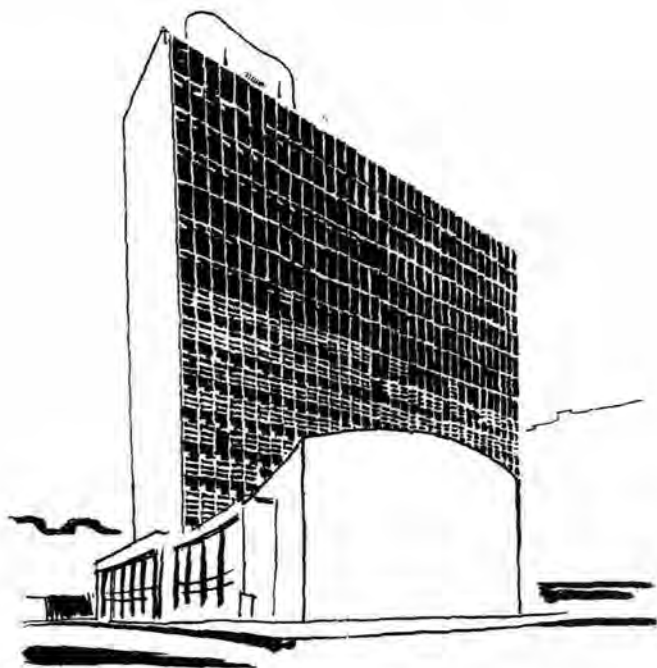
clásicas como en ningún país. No tratemos de confundir las ideas modernas arquitectónicas en los distintos países, como se trata de confundir en la actualidad mundial las ideas políticas.

VOLVIENDO a lo que pasa actualmente en España, puede resumirse en pocas palabras. A continuación del año 1936 comienza una actuación contraria a lo que estaba establecido (hablando en

el terreno arquitectónico), que mantienen dos grupos: uno, por reacción a un existente estado de Arquitectura disolvente y desorientado, y otro, principalmente respondiendo a un ideal avanzado de superación. Vencido lo disolvente, domina la reacción, seguramente por la natural sucesión de hechos y por ser ideas más fáciles, aunque esto no quiere decir que el ideal avanzado se haya anulado, sino que por su mayor dificultad necesite mayor tiempo en madurar: de todas maneras, es necesaria su imposición, pues la reacción ha sido, en algunos casos, una continuidad del anterior estado de cosas si nos fijamos en su misma desorientación. Hay crisis, por tanto, en las ideas de la Arquitectura actual en España, por lo cual es peligroso ex-

ponerlas actualmente en el extranjero, por poder dar sensación de retrógrados y nulos, como nos refirió Gutiérrez Soto en un número de este BOLETÍN refiriéndose a las protestas en contra nuestra del último Congreso Panamericano en Lima. Esta crisis mucho quiere decir, traduce unas preocupaciones nuevas que se presentan en el pueblo español: por tanto, es sincero, responde a un estado actual de cosas.

Los resultados de esta crisis de la Arquitectura hay que esperarlos, y es necesario aprovecharla: sobra recomendar palabras de funcionalidad, utilidad, orden, etc. El buen Arquitecto sólo necesita tiempo, ambiente y medios, que se pueden conseguir por la paz y trabajo que disfrutamos actualmente en España.



Ministerio de Educación. Rio de Janeiro.

FISAC, MIGUEL

«Tendencias estéticas actuales»,
en *Boletín de Información de la Dirección General de
Arquitectura*, núm. 8
Madrid, septiembre de 1948, pp. 21-25.

Este artículo de Miguel Fisac Serna (Daimiel, 1913) llega en un momento en que la polémica estaba ya servida, de modo que le fue muy fácil ejercer de coro de la tragedia, siempre ecuánime, justo y certero. Algo que iba también impreso en su carácter, en su personalidad y que ha procurado enarbolar a lo largo de su dilatada carrera, a pesar del maltrato sufrido especialmente en las décadas del sarampión (60-70). Pero su coherencia por encima de las modas ha sido recompensada con la Medalla de Oro del Consejo de Arquitectos concedida en 1994, y el más reciente Premio Nacional de Arquitectura (2003).

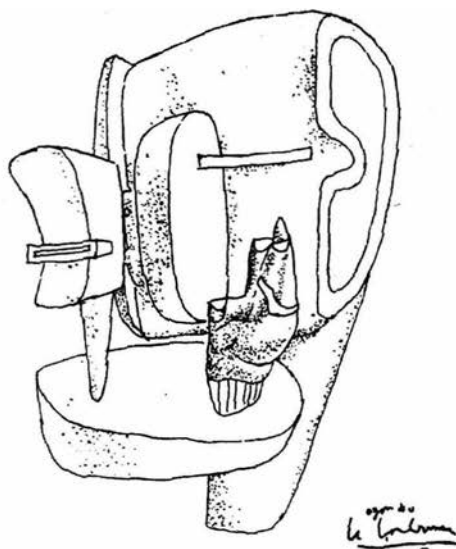
Definiendo la esencia del problema de la arquitectura española como el del caminante ante una encrucijada, se esforzará por evitar la bipolarización exclusivista de las tendencias, tradicionalismo/clasicismo - racionalismo, abriendo otra vía alternativa a ambas, que procurará situar no en pie de igualdad con las dos anteriores, sino como vía superadora y aunadora.

Así como no ahorró críticas a los erigidos en «santones» de la modernidad, Le Corbusier incluido, la sinceridad de su concepción de la arquitectura le hace revelar que la fuente de sus inspiraciones se encontraba en el frío norte, precisamente por la honradez que emanaban aquellas soluciones

arquitectónicas, especialmente las de su admirado Gunnar Asplund. Trasladado a España el espíritu —que no las formas— de aquel organicismo, ofrece a los arquitectos españoles una arquitectura que contiene una alta calidad técnica ligada a la utilidad y la simplicidad, arropada a su vez por la sabiduría de las soluciones emanadas de la arquitectura popular vernácula.

Criticará al funcionalismo oficial precisamente por su falta de funcionalidad suplantada por una fotogenia decorativa, tan vacua como el monumentalismo pretendidamente clasicista desarrollado por los fascismos y comunismos. Ante estos planteamientos erróneos, contrapone la honradez con la que el arquitecto ha de enfrentarse al medio y a los materiales de que dispone para crear una nueva arquitectura, atenta al paisaje natural que impone sus condicionantes físicos y cromáticos, y al etnológico que recoge la idiosincrasia de los habitantes de la región donde se asiente la edificación proyectada.

Las fuentes de la nueva arquitectura estarían por tanto en la riquísima arquitectura popular española, que la sensibilidad vocacional del arquitecto ha de aunar al bagaje de sus conocimientos técnicos. Por tanto, podemos concluir que la propuesta de Fisac para la constitución de una nueva arquitectura moderna pasa por la defensa de un funcionalismo organicista netamente español.



Dibujo del Arquitecto Le Corbusier.

Las tendencias estéticas actuales

Continúa el BOLETÍN la publicación, con éste del Arquitecto Miguel Fisac, de estos artículos, en los que los Arquitectos españoles de distintos lugares y tendencias están exponiendo su opinión sobre el difícil momento de la Arquitectura española y mundial. Como hemos hecho constar en ocasiones similares, decimos ahora que estos artículos exponen únicamente la propia y personal apreciación de sus autores sobre estas materias.

EL pensar en el camino que debemos seguir indica claramente que estamos en una encrucijada.

Conocemos dos caminos. No vamos ahora a discutir si sus nombres definen o no lo que representan. El uno se llama funcionalismo, el otro clasicismo.

No me parece que para crear una estética sea necesario previamente formular una filosofía. Decía Goethe: "Me río de los estéticos, que se dan tormento para encerrar en algunas palabras abstractas la noción de aquella cosa indefinible que llama-

mos *belleza*." De todas formas, el funcionalismo tiene su teoría filosófica de la belleza. Es, en resumen, el pragmatismo: el confundir, el hacer una misma cosa lo útil con lo bello.

Sería totalmente desproporcionado y fuera de lugar analizar la veracidad de esta filosofía que, por otra parte, tiene un largo itinerario en la historia del pensamiento humano.

Partiendo del "megas diacosmos" de Demócrito, que influyó poderosamente en las doctrinas de Epicuro hasta llegar a las últimas conclusiones de William James, se podría ir concatenando las eta-

pas de esta filosofía. Es innegable que, más o menos directamente, tal filosofía ha tenido siempre repercusión en la Arquitectura, por una razón muy sencilla: la Arquitectura tiene que crear belleza, pero belleza abstracta, independiente o, mejor, distinta de la de la naturaleza. Tiene la Arquitectura, además, que cumplir una misión utilitaria.

No puede extrañar que en muchas ocasiones, en las más gloriosas, lejos de estorbarse, la utilidad, la función, sea un medio para llegar a la belleza.

pero proyectados con distinto sentido estético. El funcionalismo, como teoría arquitectónica, es más fotogenia decorativa que consecuencia de su función utilitaria. Y una prueba más de esta apreciación es el hecho de que los defensores de la estética funcionalista, cuando realizan o influyen en la ejecución de otras artes, como la pintura y la escultura, que no tienen que cumplir ningún fin utilitario, siguen las mismas directrices que ya no pueden ser ni achacarse a utilidad, sino a sentimiento.



Un bloque de casas de vivienda en Tbilisi, Georgia, U. R. S. S., construido en 1947.

y entonces entre utilidad y belleza haya una total compenetración, como en el templo griego y en la catedral gótica.

Pero nuestro caso es distinto. ¿Puede verse, realmente, en la Arquitectura funcionalista la concreción arquitectónica de la filosofía de identificación entre utilidad y belleza? La Arquitectura funcionalista, ¿es realmente funcional? Basta estudiar las plantas de los edificios construidos o proyectados por las figuras más representativas de esta tendencia para darse cuenta de lo poco que han influido en su morfología fundamental las exigencias técnicas nuevas que estos edificios puedan tener con relación a otros de su mismo programa.

Se puede seguir el funcionalismo porque guste real o fotográficamente. Pero no se abogue en su defensa una verdad de que carece. También en Pilatos nos gusta su deseo de verdad; pero nos defrauda el que se marchase antes que le contestara El que podía contestarle.

Es censurable esa Arquitectura que, pretendiendo ser la verdad, nos admira con fotografías en las que tanto ha influido un punto de vista sagaz del fotógrafo y una selección conveniente de filtros de luz. Todos tenemos nuestra experiencia de decepción cuando pudimos ver en la realidad aquel edificio extranjero que tanto nos había gustado a través de las fotografías de una revista.



Otro ejemplo de Arquitectura soviética actual: Entrada al Sanatorio del comisariado de industrias pesadas, en Sochi (Cáucaso), por I. S. Kousnetzov.
No puede ser más elocuente, por lo inoportuna, esta entrada clásica, tal vez inspirada en los «paladianos» conjuntos de Camerón.

De ese otro camino que llamamos clásico, mejor es no hablar. Dice Hegel: "En el arte clásico, la idea, determinándose con plena conciencia en su actividad libre, encuentra en su propia esencia la forma exterior adecuada, realizándose así la armonía perfecta de la idea como individualidad espiritual y de la forma como realidad sensible y corpórea." ¡La forma exterior adecuada! ¡La armonía perfecta entre la idea y la forma! ¿Qué tiene esto que ver con toda esa "pacotilla" sin armonía, sin razón de ser, sin criterio externo ni interno?

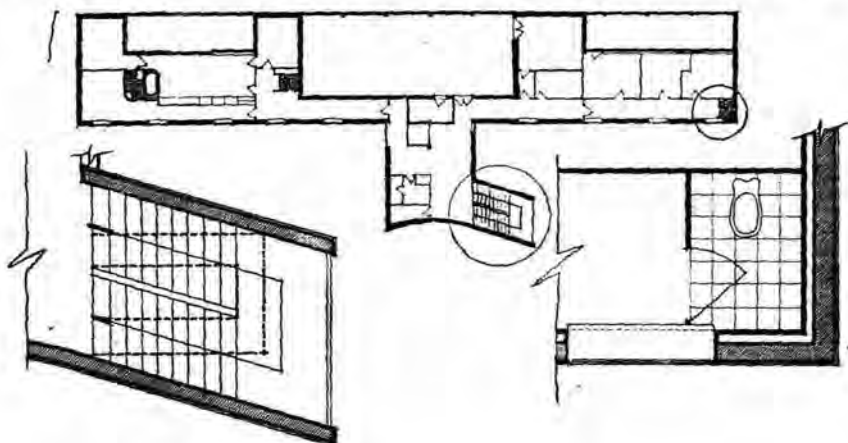
¿Qué razones se pueden aducir para seguir formas que han perdido su contenido? Ninguna, así únicamente lograremos demostrar eso: que no tenemos contenido.

Si en muchos casos el funcionalismo exterioriza superficialidad y frivolidad, el clasicismo manifiesta una falsa y pedante trascendencia, como ha sucedido en gran parte en la Arquitectura monumental nazi y sucede en la Arquitectura soviética actual.

No tomo a broma algo tan serio como la ten-



El teatro del ejército rojo, en Moscú, construido en 1940, por K. S. Alabyan y V. N. Simbirtsev.



Una planta del pabellón suizo de la Ciudad Universitaria de París, por Le Corbusier.

La solución de tomar parte de una ventana para iluminar y ventilar un W. C. y otra parte un pasillo, y la solución, sin ningún pie forzado, de escalera oblicua, que reduce a una tercera parte de su superficie la utilización correcta, teniendo en el resto que realizar una traslación simultánea con la ascensión o el descenso normal, son dos de los muchos ejemplos elocuentes que contiene este tipo funcional de Arquitectura.

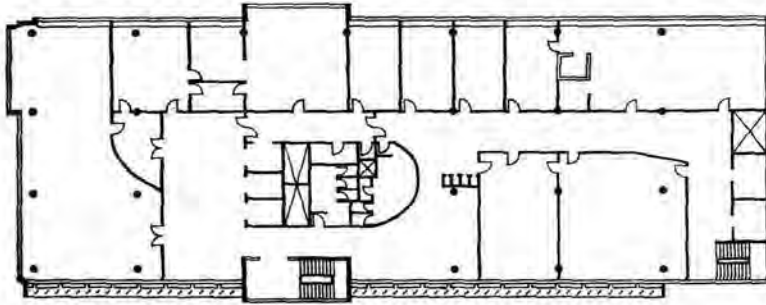
dencia estética que debamos seguir; pero diré, aun parodiando el conocido título de una comedia reciente: Que la Arquitectura que debemos crear no debe ser ni funcionalista ni clasicista, sino todo lo contrario.

Este todo lo contrario, en nuestro caso, no es negación, sino afirmación. Afirmación de un funcionalismo de verdad, honrado, en perfecta armonía con los materiales de que podamos disponer y sin teatralidad. Ese funcionalismo no está por inventar. Tenemos ya muy buenos ejemplos de edificaciones construidas principalmente en naciones septentrionales de Europa. Pero con funcionalismo sólo se resuelven los problemas técnicos, pero no se hace arte, Arquitectura. Dice Menéndez y Pelayo, hablando de los estetas idealistas alemanes del siglo XIX: "Con la exclusiva preocupación de la ma-

tería, del asunto, del argumento —lo que en nuestro caso es el programa—, no hay apreciación estética valdiera ni posible. Todas estas consideraciones tienen su importancia, pero ninguna es definitiva." Falta mucho, falta esa idea inexponible, según Kunt, porque excede a todo concepto intelectual, contenida en potencia y sentida en la filosofía escolástica y especialmente en la de nuestros estetas españoles del siglo XVI.

Si estudiamos con seriedad los problemas técnicos de la edificación y la urbanización, aunque sólo con ellos no obtengamos la nueva Arquitectura deseada, lejos de ser nocivos —como demuestra Harimann en su *Filosofía de lo Inconsciente*—, nos irán descubriendo el camino para que la idea artística, todavía sin forma, encuentre los elementos que necesita para su expresión.





Planta de un edificio con caprichosa distribución de tabiquería.

De la disposición armónica, de los elementos expresivos que nos suministren las necesidades utilitarias, es de donde hemos de extraer la belleza de la nueva Arquitectura. Pero esa disposición armónica es precisamente el espíritu —no las formas— de la Arquitectura clásica.

Hay además otro elemento arquitectónico del mayor interés. La Arquitectura es un arte estático. La mayor revolución de los tiempos modernos es la de los medios de comunicación, la del transporte. Pero a la Arquitectura no le afecta intrínsecamente esta revolución.

La casita que se construye en un lugar sigue siempre no sólo ligada al paisaje por vínculos de clima, de color y de ambiente físico, sino también a otros morales, etnológicos, de idiosincrasia de los habitantes de la región.

Esa idiosincrasia ha creado espontáneamente una Arquitectura popular —riquísima en España—;

copiarla alegremente acarrea los tristes resultados que tan abundantemente conocemos, pero desconocerla u olvidarla es privarse de un gran medio, si queremos que la nueva Arquitectura sea humana, para hombres que tienen unas necesidades físicas que satisfacer, pero, además y sobre todo, que tienen alma.

Si solamente con el paisaje físico —desértico e inhóspito en la mayoría de los casos— ha conseguido Frank Lloyd Wright su maravillosa Arquitectura, ¿qué no se podría hacer teniendo además esos otros elementos anímicos de la Arquitectura popular?

La nueva Arquitectura que debemos crear no es algo quimérico sin correspondencia tangible con la realidad.

Disponemos de muchos elementos excelentes, pero no llegarán a fraguar si no los unimos con una verdadera vocación de Arquitectos.

