

ALBERTO SARTORIUS Y EL ITINERARIO DE LA RECUPERACIÓN DE LA MODERNIDAD EN ESPAÑA EN 1949-1950: BARCELONA-SANTANDER-BILBAO-CANARIAS-MADRID

María Isabel Navarro Segura

La síntesis del itinerario realizado por Sartoris en 1949 en distintos puntos de la geografía española expresa adecuadamente la distribución de los lugares en los que se proyectó desde diversas posiciones la necesaria recuperación de la cultura vanguardista española en su sentido más general. Unas conferencias organizadas por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares coincidentes con la reunión de la V Asamblea General de Arquitectos que se desarrolló sucesivamente en Barcelona, Palma de Mallorca y Valencia fueron el comienzo. Antoni de Moragas Gallisá como Vocal de Cultura del Colegio, fue el autor de la propuesta, como es sabido¹.

Fue el primer viaje realizado por Sartoris a España. Previamente, sus contactos profesionales con algunas revistas y diversos arquitectos españoles desde los años veinte y durante los años treinta habían llegado a ser regulares. El arquitecto Fernando García Mercadal fue quien dio a conocer en España los trabajos que Sartoris había realizado para la construcción del Pabellón del artesano de Turín, y el premio recibido, coincidiendo con los trámites preparatorios de la designación de representantes por países que debían concurrir al primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna en La Sarraz². Al poco tiempo, Sartoris divulga en Italia la obra de Mercadal en un artículo que anuncia su futuro libro³.

Sartoris se dio a conocer sobre todo a partir del año 1932 a través de su libro *Gli Elementi dell'architettura funzionale*, obra derivada de las conclusiones de la primera reunión de los CIAM, sobre la necesidad de difundir las características de la nueva arquitectura y su irradiación internacional, que se abrió con prefacio de Le Corbusier⁴. Por las mismas fechas, su proyecto para la iglesia del Bon Conseil en Lourtier (Valais), había suscitado un interés general en medios diversos. Se trataba del primer proyecto construido representativo de la nueva etapa en la obra del arquitecto relacionada con la significación del espacio en la arquitectura. El origen de este tipo de argumentos estaba en un artículo aparecido por primera vez en la revista *Belvedere* dirigida por Pietro Maria Bardi, bajo el anuncio de la IV Exposición Internacional de Artes Decorativas de Monza. El análisis de las propuestas presentadas aquel año a la Triennale es el punto de partida para Sartoris de uno de sus artículos de mayor interés, aparecido sucesivamente en diversos medios, y reelaborado en cada versión⁵. Coincidió con el momento de máxima implicación de Sartoris con el grupo *De Stijl* en su etapa parisina, cuando participó en la exposición del grupo y recibió diversos encargos de Theo van Doesburg para profundizar en la relación artes plásticas-arquitectura.

1. La espléndida monografía de Carme Rodríguez y Jorge Torres, Grup R (Barcelona 1994), con fotografías de Francesc Catalá-Roca y prólogo de Josep M^a Montaner, permite reconstruir de una manera precisa el proceso y al mismo tiempo acceder a una interpretación crítica de sus conceptos representativos. También, más recientemente, se han aportado nuevas claves para la interpretación del período en las *Actas del Congreso Internacional de Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-65. Homenaje académico de la Universidad de Navarra a Javier Carvajal Ferrer*, 29 y 30 de octubre de 1999. Pamplona 1999.

2. GARCÍA MERCADAL, Fernando, "La moderna arquitectura en Italia. Una obra reciente de Sartoris en Turin", 7 ills., *Arquitectura*, Madrid, septiembre 1928.

3. SARTORIS, Alberto, "Gli elementi della nuova architettura", *Rivista per gli amatori de la Casa Bella*, nº 8, Milán, agosto 1929.

4. SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Milán, Editore Ulrico Hoepli, Industrie Grafiche Italiane Stucchi, abril 1932. Prefacio de Le Corbusier (10 junio 1931). Introducción de Carlo Ciucci (septiembre 1931). Dedicatoria de Sartoris a Annibale Rigotti. 538 páginas, 676 ilustraciones, 1 lámina en color. Índice general, índice de autores, índice de materias. Volumen encuadernado en tela amarilla, títulos en negro, leyenda "prefazione di le Corbusier" y axonometría de la catedral de Notre-Dame du Phare en rojo. En el lomo "A. Sartoris-Architettura razionale". Sobrecubierta de papel amarillo con títulos, leyenda "676 riproduzioni" y relación de países en marrón; en contraportada la relación de tipologías presentada. Portada interior con títulos en rojo y negro y relación de los 25 países. Volumen dividido en dos partes, el texto bajo el título "Gli elementi dell'architettura funzionale", y las láminas "Sintesi panoramica dell'architettura moderna". Las dos ediciones posteriores de 1935 y 1941 incorporan nuevos países.

5. SARTORIS, Alberto, "Elementarismo", *Belvedere*, nº 5-6, año II, Milán, mayo-junio 1930.

Tras la muerte de van Doesburg, pocas fechas después, figura extendiendo sus contactos con grupos suizos representativos de un nuevo arte moderno próximo a círculos católicos. La revista *Presence -Revue trimestrielle de littérature, de philosophie et d'art*, con un Consejo de redacción en el que figuraban Jean Descoullayes, Baldo Guberti (pintor amigo de Sartoris, que es objeto de numerosos estudios por parte de éstos) y Gilbert Trollet, un importante ideólogo católico de la escena suiza, se anuncia como vehículo de expansión de un nuevo humanismo⁶.

Su experimentación con el concepto de monumentalidad aplicado al arte sagrado dio lugar a numerosos artículos, y suscitó la realización de una exposición acerca de la polémica de Lourtier de la que da cuenta Paul Budry⁷. La creación de una estrategia en torno al arte sagrado se abría como una nueva vía que permitía poner en relación el elementalismo holandés con las aportaciones históricas del arte desarrollado por los países del contexto geográfico mediterráneo, y justificar el argumento de una presencia permanente de los rasgos de la modernidad en estos países, y sobre todo, una 'italianidad' del arte moderno.

En Italia, se habían comenzado a celebrar las Exposiciones internacionales de arte sacro, iniciándose en 1933, cuya segunda edición se repitió en 1934. La idea había partido del grupo futurista turinés presidido por el pintor Luigi Colombo Fillia, que durante esos años produjo numerosas obras relacionadas con el concepto. En la revista *Emporium* publicada en Bergamo ese año se incluye un artículo sobre la Exposición de Arte Sacro en el que Alberto Sartoris es citado a propósito de su idea, no compartida por el autor, de introducir pinturas cubistas en una iglesia⁸. Durante esta etapa, los contactos de Sartoris y Fillia fueron permanentes, y hay constancia documental de la preparación por parte de ambos de una estrategia de publicística del movimiento futurista italiano basada en ciclos de conferencias, exposiciones, publicaciones, y otras actividades culturales.

El interés de todas estas propuestas se puede medir en el número extraordinario dedicado a la arquitectura religiosa que había publicado la revista francesa *L'architecture d'Aujourd'hui* en el que se habían difundido varias imágenes de la iglesia de Lourtier de Alberto Sartoris. Y el apoyo que alcanzaban estas experiencias es ratificado por Henri Zvinden (conocido por su seudónimo "Henri Ferrare"), el poeta amigo de Max Jacob convertido al catolicismo, casado con Adrienne Sartoris, que nucleó iniciativas de este tipo en Suiza. Publicó en *Nova et vetera* un artículo encaminado a precisar las "bases teóricas de un arte dirigido a garantizar la pureza del dogma"⁹. El respaldo tampoco se hizo esperar en medios relacionados con la modernidad holandesa¹⁰.

En ese año, los artículos críticos acerca de la obra de Sartoris en España se difundieron exclusivamente en la revista *Gaceta de arte*, a través de los contactos realizados por su director Eduardo Westerdahl, que dedicó una atención continuada a la obra de Sartoris y a sus escritos en diversos números a partir del año 1934. La primera noticia sobre Sartoris apareció en el nº 25 de abril del año 1934 en la sección de "Relaciones internacionales" de la revista, con relación a la publicación de la monografía sobre Wassily Kandinsky que preparaba el editor Will Grohman, incluyendo colaboraciones diversas entre las

6. SARTORIS, Alberto, "Pour une Esthétique de l'Architecture nouvelle", *Presence. Revue trimestrielle de littérature, de philosophie et d'art* nº 1, Ginebra-Lausanne, septiembre 1931.

7. BUDRY, Paul, "L'église de Lourtier", Prefacio del catálogo de la exposición *Le Scandale de Lourtier*, Lausanne, enero 1933, 2 ils.

8. PACINI, Renato, "La seconda Mostra Internazionale d'Arte Sacra, Reale Galleria d'arte moderna", *Emporium. Rivista mensile illustrata d'Arte e di Cultura*, nº 5, año XL, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, mayo 1934, pp. 286-295.

9. SARTORIS, Alberto, "Tres ilustraciones de la iglesia de Lourtier", *L'architecture d'Aujourd'hui*, nº 6, *Architecture religieuse*, 5º año, 4ª serie, Boulogne, julio 1934, p. 52. FERRARE, Henri: "La valeur spirituelle de l'art", *Nova et vetera. Revue catholique pour la Suisse Romande*, nº 2, año X, abril-junio 1935, Friburgo.

10. HUMEAU, Edmond, "Légende pour le projet 'Notre-Dame du Phare' par Alberto Sartoris", *Opbouwen* nº 13-14 [Número dedicado a la arquitectura religiosa], 4º año, Amberes, septiembre 1934, pp. 182-183, 2 ils. (planta y axonometría).

que se contaba la de Sartoris. Entonces se inició la relación epistolar entre Westerdahl y Sartoris, por mediación de Grohman, que facilitó las señas de Sartoris a Westerdahl¹¹. Habrían de influir también los contactos que ambos mantenían con Vordemberge-Gildewart y Willy Baumeister, artistas que formaban parte del proyecto *Abstraction-Création*, y que por entonces se hallaban vinculados a través de diversos proyectos a la *Maison des Artistes* de La Sarraz, como propuesta de modernidad basada en el concepto de integración de las artes¹².

El respaldo a tales argumentos también se produjo en España. En cuanto a sus publicaciones en revistas nacionales, todas ellas madrileñas, *Hormigón y acero*, dirigida por Eduardo Torroja y Enrique García Reyes, publicó en su nº 6 de octubre 1934: “Caracteres innovadores de la arquitectura religiosa”; en su nº 14 de junio de 1935: “Sobre arquitectura obrera”, y finalmente, en el nº 24 de abril de 1936: “La Ciudad-Jardín”¹³. Por su parte, la revista *Tiempos Nuevos*, en su nº 46 de 11 de marzo de 1936, publicaba: “Las teorías filosóficas, estéticas y técnicas de la arquitectura moderna”, acompañando el texto con la axonometría de Nuestra Señora del Faro. En el artículo, Sartoris establecía un paralelo entre su concepto de monumentalidad expresado en la nueva arquitectura religiosa y las cualidades estéticas de la arquitectura nórdica. Un mes más tarde, la revista *Obras* en su nº 48 daba a conocer: “Fundamentos de la Arquitectura Funcional”. Se anunciaba como “escrito expresamente para la revista *Obras*” e incluía junto al interior del bar “Ermitage” -el proyecto de interiorismo realizado por Sartoris en el “Vieu Moulin” de Epesses-, obras de Nervi, Tecton, Guevrekian, Yamaguchi, Roth, Papadaki, y Markelius.

Este conjunto de referencias proyectaba una imagen coherente de arquitecto cuya obra manifestaba conexiones directas con su actividad como crítico y divulgador de la nueva arquitectura. Sin embargo, sus conocimientos sobre la arquitectura española eran escasos, como revelaban las tres ediciones de su libro fundamental¹⁴. El caso de España es uno de los que se mantiene en las tres ediciones con escasísimas modificaciones centrado en la obra de José Manuel de Aizpurúa, Josep Torres Clavé, Fernando García Mercadal, Sixte Illescas, Enrique Pecourt, Pedro Armengou, Francisco Perales, Josep Lluís Sert, Luis Vallejo y Juan Zavala. Los nombres de R. Duran Reynals, Casto Fernández Shaw, Rafael Bergamín, Arniches y Domínguez, Joaquín Labayen, y Secundino Zuazo se añaden a la selección anterior en algunos escritos de Sartoris recogidos bajo el rótulo de “Arquitectos Españoles Modernos”. Hasta la fecha, parecía desprenderse de diversas fuentes que el único contacto mantenido por Sartoris con la arquitectura española durante los años treinta se debía a la documentación remitida por Fernando García Mercadal. Sin embargo, diversas cartas conservadas en el Archivo personal del arquitecto explican las deficiencias mantenidas en las sucesivas reediciones de la obra. Particularmente, una carta remitida a Sartoris en 1930 por Luis Vallejo, parece haber sido la principal fuente de información de Sartoris. Es la respuesta a un cuestionario remitido por Sartoris, que Vallejo recibe de parte de Aizpurúa, seguramente destinatario de un documento similar¹⁵.

La primera aclaración se desprende del hecho de que solicita las señas de Mercadal, que aparentemente no debió responder a ningún escrito de Sartoris, ya que de nuevo solicita su dirección en 1950, y obtiene entonces una lacónica respuesta de Mercadal acerca de los años transcurridos y su situación pro-

11. SARTORIS, Alberto, “Vordemberge-Gildewart”, *Gaceta de arte*, nº 31, Tenerife, noviembre 1934, p. 1.

12. WESTERDAHL, Eduardo, “Alberto Sartoris: tres ilustraciones”, *Gaceta de arte*, nº 32, Tenerife, diciembre 1934. En el mismo número se recogía en portada el artículo de Sartoris, “Introducción a la arquitectura monumental”, 1 il. “La Exposición Baumeister en Italia. El catálogo contará con la colaboración de: Le Corbusier, Sartoris, Grohmann y E. Westerdahl”, *Gaceta de arte*, nº 34, Tenerife, marzo 1935, p. 3. Más tarde, WESTERDAHL, Eduardo, “Alberto Sartoris por Raffaello Giolli”, *Gaceta de Arte*, nº 37, Tenerife, marzo 1936, p. 80, 1 il.

13. Con relación a este tema, consultar BAUDIN, Antoine, *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de La Sarraz*, Lausanne, 1998.

14. Los artículos ponían de relieve la relación de algunas obras de Sartoris con obras destacadas del ámbito internacional en los temas propuestos por el artículo. En el primer caso, figuraba la iglesia de Lourtier junto a obras de Gocar y Moser. En el segundo, la “Maison du Peuple” de Vevey, obra de Sartoris, junto a obras de Beer, Reppen y Gahn. Y en el tercer caso el “Tipo de casa rural, para la Ciudad-Jardín de Saillon” de Sartoris, junto a obras de May-Rudloff, Scharoun, Colonia Neubühl, y teatro en Tokio.

15. *Gli elementi...*, 1932, 1935 y 1941.

16. Documentos referentes a la arquitectura moderna española, Luis Vallejo/Alberto Sartoris. Bilbao, 19-3-1930. Carta mecanografiada en francés, con rúbrica de Luis Vallejo. Aparte de esta carta, escasamente se podrían considerar pertenecientes a esta etapa las fotografías originales divulgadas en las tres ediciones, y algunas fotografías nunca publicadas remitidas por algunos de estos arquitectos en Archives Donation Sartoris-Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne [en adelante, ADS-EPFL], Cossonay-Ville (Vaud), Suiza.

fesional del momento. La tercera pregunta acerca de la actualidad de la arquitectura española a juicio de Vallejo debe ser respondida por Mercadal, a quien informa que le ha escrito solicitando que envíe a Sartoris información detallada. A juicio de Vallejo, en España no existió ningún precursor de la arquitectura moderna, y tan solo en las fechas que escribe considera que existen algunos jóvenes entre los que él mismo se cuenta, que comienzan a preocuparse por hacer algo moderno, excusando en su caso, que por el momento tan solo se encuentran en fase de proyecto. La segunda respuesta se refiere a la pregunta acerca de los arquitectos españoles barceloneses que habían sido discípulos de Le Corbusier, remitiendo Vallejo las señas de Sert y Torres Clavé. En cuanto a los progresos de la modernidad y de los procedimientos de construcción industrializada y estandarizada, la opinión de Vallejo podría resumirse en uno de los párrafos:

“(...) la industrialización de los productos para la construcción progresa muy lentamente y por consiguiente la estandarización es aún un sueño (...). La principal responsabilidad es de los arquitectos, que (...) no tienen ninguna inquietud y no se han planteado jamás la cuestión de cómo construir casas prácticas y al mismo tiempo económicas. Es a causa de las escuelas de y Barcelona donde durante diez años se estudian historias y nada práctico (se toca ligeramente el urbanismo, etc. pero ni una palabra sobre la organización del trabajo, conveniencia de unificar las dimensiones)... Por otra parte, es de la historia de donde se obtiene entre nosotros la fuente de inspiración. Por todas partes el regionalismo y los pastiches. En la actualidad se ha olvidado el hacer casas inglesas, etc. ¡Se trata de hacer arquitectura española! La misma arquitectura industrial, hace todos los esfuerzos posibles por camuflar todo lo que hay de orden y de razón en el edificio.”

Vallejo se remite finalmente a una anécdota que considera expresiva de la situación que se vive en el país. El Círculo de Bellas Artes de Madrid acababa de rechazar una propuesta para hacer una exposición de interiores modernos en su sede, prevista para la primavera del año 1930, alegando que parecía no haber lugar para la pintura en esa clase de interiores y que no había que olvidar que entre las Bellas Artes, la pintura debía ocupar un lugar de primer orden. En cuanto a los arquitectos españoles modernos, la descripción de Vallejo es bastante sucinta:

“En Madrid, una docena de jóvenes arquitectos que tienen como portavoz a Mercadal trabajan. En Sevilla hay uno, aquí en Bilbao estoy yo, y también Aizpurúa y Labayen en San Sebastián y en Barcelona Torres y Sert: es algo. Es en Barcelona donde, a pesar de la influencia de Gaudí, espero saldrá algo de interés y también en San Sebastián, porque Francia está próxima. (...)”

Y añade:

“He escrito al arquitecto Lupiáñez de Sevilla para que le envíe fotos de un Gran Hotel que ha hecho allá: pero es andaluz, ¿sabe?”

La información recibida entonces no fue complementada en 1941 por obvias razones de imposibilidad material debido a las circunstancias del fin de la Guerra Civil Española y al conflicto europeo, pero es objeto de revisión a partir de 1949. El arquitecto Joaquín Gili Moros remite en 1952 nuevo material fotográfico y algunas observaciones sobre el GATEPAC:

“Como podrá ver se trata de unas fotografías del Dispensario Antituberculoso, por las que estaba usted interesado, y de unas casas fin de semana construidas en las costas de Garraf. ... / Las casitas de Garraf, proyectadas por J.L. Sert y J. Torres Clavé, se las mando porque, sinceramente, creo que son la obra que se hizo con acentos más autóctonos (que tal vez hubieran podido dar el punto de partida de una arquitectura funcional española, o por lo menos,

catalana si después no hubiera sucedido todo lo que ha sucedido) e ignoro si usted tiene documentación sobre las mismas. (...) / Como dato secundario y anecdótico le diré que el GATEPAC se designó originariamente así, añadiendo a las iniciales anteriores las (G.E.), (G.N.), etc. que querían decir Grupo Este, Grupo Norte, etc., pero posteriormente se sustituyó la E (españoles) por una C (catalanes) y se suprimió el (G.E.). / Respecto a Sert tiene usted datos suficientes, pero tal vez le sea más desconocido el nombre de Torres Clavé. Por si así fuera y por el magnífico recuerdo que tengo de él me permito decirle que era una personalidad muy definida, infatigable, entusiasta, con grandes dotes de organizador. Si Sert era el espíritu, él era la acción, el luchador en suma que sostuvo en gran manera el GATEPAC y a quien se debe fundamentalmente la revista A.C. y otras muchas cosas que han quedado en el anonimato. Murió una mañana durante la guerra, en un bombardeo esporádico, mientras dirigía el replanteo de unas posiciones que yo, como delineante, había dibujado en un superponible durante la noche anterior. (...)”¹⁶.

La difusión de la figura de Sartoris en medios de habla castellana fue muy intensa durante esos años, sobre todo en diversos países latinoamericanos, a partir de 1935, con motivo de una serie de conferencias organizadas desde Italia con la finalidad de publicitar la nueva cultura italiana en el Extranjero. Los periódicos bonaerenses *La Razón* y *La Nación*, *El Argentino* (La Plata), *Ercilla* (Santiago de Chile) recogieron colaboraciones sobre sus obras y sus actividades, realizadas por figuras conocidas relacionadas con esta campaña de expansión de la cultura italiana en el extranjero, como Pietro Maria Bardi o Juan Bay. Asimismo revistas bonaerenses como *Obras*, *Revista de Derecho* y *Administración Municipal* o *Compás* dedicaron algunas noticias a las conferencias pronunciadas por Sartoris el año 1935, a las que seguiría el año siguiente un nuevo ciclo, esta vez en Uruguay, Paraguay y Perú¹⁷. Las conferencias pronunciadas en Argentina revelan estrategias similares a las desarrolladas algunos años después en España. Tuvieron lugar los días 8, 12, 14, 19, 20, 22, 23, 26 y 27 de noviembre de 1935. Los temas de las conferencias, “Il razionalismo nell’architettura” (1); “Problemi dell’urbanismo mondiale” (2); “Architettura di Stato” (3); “L’architetto Antonio Sant’Elia” (4); “La città corporativa” (5); Prolusione (6); “Le arti plastiche e la nuova architettura” (7); “Prolusione e Esami” (8). “L’architettura e le discipline estetiche moderne” (9); “L’arte dei giardini” (10). Los destinatarios de las conferencias eran los técnicos, arquitectos y urbanistas, contactos fundamentales en relación con sus futuros proyectos de difusión de la arquitectura moderna en la escena internacional, quedando inmediatamente reflejada la experiencia en la segunda edición de *Gli elementi...* (1935) con la incorporación de Argentina y Uruguay. También quedaba implícita su intención de participar en las decisiones urbanísticas sobre proyectos de candente actualidad, como el caso del plan previsto para la ciudad de Buenos Aires.

La revista bonaerense *Nuestra arquitectura* publicaba en sus números 83 y 86 del año 1936 los artículos: “Metafísica de la Nueva Arquitectura”. pp. 212-215; y “La Arquitectura Nueva y el Elementarismo Pictórico”, pp. 324-327. Y, en abril de 1939, “Ciudad Satélite Obrera de Rebbio”, pp. 116-127, firmado por Sartoris y Terragni. Finalmente, la *Revista de Arquitectura* -Órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos y Centro de Estudiantes de Arquitectura, editada en Buenos Aires, en su n° 194 de febrero de 1937 publicaba, “Nuevos problemas de la arquitectura religiosa -Iglesia católica en Lourtier-Valais-Suiza”, incluyendo 5 fotografías de la iglesia realizada y reproducciones de dos plantas. A través de estos artículos, Sartoris se difundía a sí mismo como figura relevante del arte moderno en la escena internacional, representando el vínculo necesario entre la arquitectura moderna y la plástica abstracta. Por otra parte, sus inquietudes en relación con el tema de la arqui-

16. “España-Arquitectos”, Joaquín Gili Moros /Alberto Sartoris. Barcelona, 19 de julio de 1952. Carta mecanografiada. Incluye rúbrica de Joaquín Gili. (ADS-EPFL).

17. Los artículos se sucedieron entre el 17 de noviembre de 1935 y el 25 de diciembre de 1939. En cuanto a las revistas, algunas dedicaron espacios a actividades críticas sobre la figura de Sartoris: OLIVER, María Rosa, “Treinta minutos con el arquitecto Alberto Sartoris”, *Obras*, Buenos Aires, enero 1936. LINZE, Georges: “Alberto Sartoris”, *El Argentino*, La Plata, 13 julio 1936. MATTEIS, Emilio de, “Nota de redacción sobre el arquitecto-urbanista, prof. Alberto Sartoris”, *Revista de Derecho y Administración Municipal*, Buenos Aires, junio 1936. ESTARICO, Leonardo, “La arquitectura racional y Alberto Sartoris”, *Compás*, n° 2, Buenos Aires 1936, pp. 33-34.

tectura y el arte sagrados facilitaban su identificación con sectores confesionales, a pesar de que en sectores católicos próximos a la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'Hui* se había difundido su proyecto de una nueva arquitectura religiosa bajo el titular “El escándalo de Lourtier”.

El otro sector al que se dirige su acción es el de la cultura contemporánea en el sentido más amplio, ya que se presenta a sí mismo como crítico de arte defensor de la abstracción. Varios directores de museos de Bellas Artes, directores de revistas relacionadas con la promoción del arte contemporáneo fueron sus contactos en este terreno. Estos temas tuvieron eco en las revistas platenas *Fábula*, en mayo-junio 1937, “El pintor elementarista Piet Mondrian”; e *Hipocampo* nº 2, 1939: “Aldo Patocchi, xilógrafo moderno”. Reflejaban los contactos establecidos por Sartoris con el pintor Emilio Pettoruti, director del Museo de Bellas Artes de esta localidad, al que llegaría a realizar un proyecto de “casa de artista”.

Hasta su regreso a Italia después del segundo ciclo de conferencias, Sartoris había mantenido una posición monolítica en los medios españoles y de habla hispana. Sin embargo, a partir del año 1936, coincidiendo con su etapa más intensa de colaboración con Terragni y el grupo de Como se compromete en diversas campañas de defensa de la obra del arquitecto de Como, pero, sobre todo, en defensa de la italianidad del arte moderno y de los orígenes mediterráneos del arte moderno.

Coincidió con una ola de críticas dirigidas contra la obra de Giuseppe Terragni, acusado de plagiar obras conocidas de la arquitectura europea, como la residencia para ancianos de Otto Haesler y Karl Volker en Kassel (1932) y la Escuela ‘Vesna’ de Bohuslav Fuchs y Josef Polasek en Brno (1930) en un artículo anónimo aparecido en el diario *La Sera*, debido a Ojetti. La polémica había sido iniciada desde el año 1931 por Ojetti, que desde la revista *Dedalo* que dirigía había acusado en junio de 1931 a Terragni de haber plagiado un edificio de B. Welikowski construido en Moscú, a pesar de que el “Novocomum” era anterior. La revista *Quadrante* había dedicado un número extraordinario a la Casa del Fascio, con colaboraciones de Sartoris, Bardi y Carlo Belli, en defensa de la originalidad de la obra del arquitecto de Como, adelantándose a una polémica que habría de estallar al poco tiempo en medios periodísticos, y apoyándose en el argumento de la italianidad y las conexiones con la tradición para esquivar acusaciones de bolchevismo y conexiones con unas supuestas raíces hebraicas del arte moderno¹⁸.

Al mismo tiempo, algunos medios comenzaron a denunciar los lazos que hermanaban ciertos proyectos estéticos y los objetivos propagandísticos de países totalitarios de raíces católicas, como los casos de Italia y España. Mientras tanto, la revista católica belga *Anthologie* publicó “L'architecture nouvelle et l'église”¹⁹ En defensa de la pureza de objetivos de la obra de Sartoris, escribió Michel Seuphor, *Le malentendu catholique-fasciste. Sartoris*, París, 1939. Su condición de poeta perteneciente a los movimientos *Cercle et Carré* y *Abstraction-Création* permitió considerar su defensa como proveniente de posiciones nada sospechosas.

Apoyándose en el interés de este tipo de experiencias, e interesado en promover una concepción actualizada de arte sagrado que inspirara una concep-

18. SARTORIS, Alberto, “Tradizione e funzionalismo”, *Quadrante*, nº 35: *Documentario sulla Casa del Fascio de Como*, año XIV, Roma, octubre 1936, pp. 30 y 32, 5 ils. El artículo apareció simultáneamente en varios periódicos: SARTORIS, Alberto, “La Casa del Fascio di Como e il Padiglione Italiano per l'Esposizione di Parigi del 1937-Terragni plagia Terragni, o i doveri dell'onestà”, *L'Italia*, Milano-Torino-Bologna-Bergamo-Brescia, 17 enero 1937, 6 ils.

19. SARTORIS, Alberto, “L'architecture nouvelle et l'église”, *Anthologie*, nº 1, 19º año, Lieja, noviembre 1938, pp. 10-11.

ción espiritual ahistórica, y por tanto orientada a un clima de reconciliación, Eugenio d'Ors, en calidad de Presidente perpetuo de la Academia de España en Roma, y designado por Franco Jefe Nacional de Bellas Artes, promovió a partir de 1938 (III año triunfal) una serie de actividades conducentes a la organización de una Exposición Internacional de Arte Sacro, que debería realizarse en Vitoria. El documento tiene el interés de sintetizar el espíritu de este concepto, que quedó finalmente como una experiencia aislada en el contexto de un período animado por un clima oficialista que creó de la noche a la mañana un concepto de nacionalcatolicismo de carácter revanchista y misional. En el texto incluido en el folleto de la convocatoria escribía d'Ors:

“En muchas ocasiones, nuestra voz ha denunciado hasta la execración de toda conciencia recta, la obra siniestra de profanación y de destrucción de templos y objetos de culto, realizada en España por el bolchevismo./ Sin embargo, la obra de reconstrucción podría conducirnos mañana a errores casi equivalentes, si fuera iniciada y conducida lejos de la estrecha vigilancia de un espíritu de dignidad estética y de pureza litúrgica; si quedara abandonada a este mundo blando de buenas intenciones.../ Ante el riesgo de esta segunda catástrofe la Dirección de Bellas Artes, por iniciativa de su Ministerio de Educación Nacional de España prepara hoy una Exposición Internacional de Arte Sacro, en la que deben encontrarse reunidos, -ya sea a título de modelo, o de ejemplo- algunos entre los mejores productos y los esfuerzos mejor orientados que los artistas contemporáneos y los artesanos, humildemente recogidos en su tarea cotidiana ofrecen al servicio del Culto católico. (...) / Nuestra Exposición no estará distribuida en secciones nacionales. Toda verdadera liturgia es ecuménica./ Se desea que este concurso sea acompañado por otras manifestaciones coherentes con su sentido y destinadas a reforzar su valor edificante, tales como conciertos de música sacra, los estudios de liturgia divulgados quizá por conferencias, congresos, etc. Por unos Oficios religiosos también dispuestos por autoridades en la materia y para los que solicitamos desde ahora el apoyo y la bendición.(...)”

En el Comité de Honor figuraban figuras influyentes de la política oficial del gobierno provisional de Burgos, el Conde de Jordana, Ministro de Asuntos Extranjeros, Vice-Presidente del Consejo, Pedro Sáinz Rodríguez, Ministro de Educación Nacional, el Conde de Rodezno, Ministro de Justicia y del Culto, el Cardenal Gomà, Primado de España, el Nuncio de Su Santidad en España, y Francisco J. Lauzurica, Administrador Apostólico de Vitoria. Una exposición se organizó con grandes limitaciones y cortapisas a la participación de los artistas, dejando exclusivamente el testimonio de unas intenciones. El fin de la guerra, como es sabido, condujo a la estrategia ideológica de apoyar la nueva realidad histórica en una interpretación suministrada por la Santa Sede al difundir el papa Pío XII su mensaje de 16 de abril de 1939 apoyando las tesis de una justificación de la contienda bajo el concepto de la guerra santa.

Mientras tanto, la arquitectura española continuaba apareciendo en diversas publicaciones críticas sobre la nueva arquitectura, siguiendo esquemas ya conocidos en sus anteriores libros, como en *Sant'Elia e l'architettura futurista (influenze e sviluppi)*²⁰. *Anticipazioni* era una serie de ‘*sintesi informative*’ dedicada a precursores e innovadores en las artes, en el teatro y en las letras, dirigida por Enrico Prampolini. El texto de Sartoris (pp. 3-13) retoma los temas tratados en el capítulo, *Le teorie dell'architettura moderna*, de *Gli elementi dell'architettura funzionale* de 1932. Sartoris resume nuevamente diversas vanguardias y tendencias artísticas, poniendo de manifiesto sus relaciones con la arquitectura, destacando especialmente las dos referencias españolas,

“(…), il cubismo franco-spagnolo di Lurçat e Mercadal, (...) l'ultraismo spagnolo di Sert e Aizpurúa.”

20. Obra perteneciente a la colección *Anticipazioni*, n.º 1 (dirigida por Enrico Prampolini), serie *Arti*, Roma, Libreria Fratelli Bocca, 1943 (fecha de cubierta)-1944 (15 enero, final de edición). Opúsculo de 31 páginas, 16 ilustraciones de obras de Sant'Elia.

Precisa, a propósito del cubismo:

“Il cubismo franco-spagnolo di Andre Lurçat e di Fernando Garcia Mercadal puó completare la dinamica lirica del futurismo di Antonio Sant'Elia e la severità logica del purismo di Le Corbusier ...”

El único contacto que Sartoris mantuvo durante los años 40 con España fue a través de la correspondencia con Eugenio d'Ors, dado que la mayoría de sus relaciones se habían desarrollado durante la etapa republicana con personajes comprometidos a través de la cultura o de la actividad política con movimientos o grupos condenados a partir del fin de la contienda. La constante y obsesiva actividad de censura intervino primero obstruyendo el acceso a la correspondencia hasta el año 1946, y a partir de esa fecha, mediante la fiscalización de su contenido, y el de cualquier producto cultural que entraba en el país. Los intentos de Sartoris de recuperar viejos contactos y establecer nuevas relaciones fueron facilitados por Eugenio d'Ors, que puso en relación a Sartoris con Rafael Santos Torroella. Este fue un contacto decisivo para Sartoris, ya que, como en el caso de Westerdahl en Canarias, mantenía vínculos estrechos con los círculos profesionales de arquitectos. Ambos, Westerdahl y Santos, muestran paralelismos evidentes en sus posiciones acerca del papel del arte en el proceso vivido en España durante esos años. Se encontraban sometidos a condenas de libertad vigilada, el primero por su condición de director de la revista *Gaceta de arte* y su responsabilidad en la organización de la Exposición Surrealista del año 1935, y sobre todo, por su implicación en el escándalo de la exhibición en Tenerife de la película *L'âge d'or*, de Buñuel. El segundo, interesado desde su etapa juvenil en San Sebastián en el nuevo arte, por su participación en calidad de comisario político en la etapa final de la Guerra Civil en el bando republicano.

En el momento en que los arquitectos catalanes invitaron a Sartoris a tomar parte en la Asamblea de Arquitectos, Mathias Goeritz, como se sabe, llevaba organizando también una iniciativa que habría de resultar fundamental en la escena de las artes plásticas, la creación de la Escuela de Altamira. Ambos procesos debían ser paralelos, como revelan las iniciativas del “Salón de Octubre” o del grupo “Dau al Set”. La necesaria coherencia de este proyecto de integración de las artes y la arquitectura la suministraba la elección del presidente de la primera convocatoria, que recayó en Sartoris a propuesta de Eduardo Westerdahl²¹.

La síntesis entre arquitectura y artes resultaba adecuadamente cumplida por Alberto Sartoris, pero, además, resultaba imprescindible su condición ‘diplomática’ para despejar posibles sospechas con respecto a las iniciativas de todos los grupos relacionados con sus viajes españoles. Este reconocimiento queda probado en una carta remitida a Sartoris por Santos Torroella en 1951, a propósito de un incidente motivado por la entrada en el país de la revista *Número* editada por Fiamma Vigo en Florencia, de la que Sartoris era redactor-jefe, y solicitando la intervención de Sartoris en la polémica suscitada por los grupos académicos españoles con relación a la selección de artistas representativos del país en la Bienal Hispanoamericana que se preparaba entonces. El texto permite confirmar el tipo de gestiones que Sartoris realizó en diversas ocasiones durante aquellos años, y sintetiza el espíritu de sus relaciones con los diversos focos geográficos y grupos que a partir de

21. SARTORIS, Alberto, *Magia de las Canarias* (Ed. M^a Isabel Navarro Segura), Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias 1987. 63 ils., 7 retratos y 27 obras de Sartoris. Los pormenores de esta gestión realizada por Westerdahl se contienen en la carta remitida por Sartoris a éste en julio de 1950. A.Sartoris/E.Westerdahl. Lutry, 20 julio 1949: “Le agradezco, mi muy querido amigo Westerdahl, haber propuesto mi nombre al Congreso y haber - de alguna manera- previsto mi deseo. Crea que le estoy por ello infinitamente reconocido y que mostraré este reconocimiento con algunos artículos. Todo ello será más fácil ya que me encontraré personalmente con usted.” Colección Westerdahl. Gobierno de Canarias.

1948 se proponen contribuir a una transformación de la actividad cultural del país: (...)

“Le adjunto aquí las bases que se han publicado de la I Exposición Bienal de Arte Hispanoamericano. Pero quizá convenga también que usted conozca las opiniones que se están publicando en la revista *Correo Literario* acerca de este certamen. Al parecer existe una gran lucha subterránea, promovida por los elementos académicos que hacen todo lo posible -incluso exhibiendo razones de tipo político- por que los buenos deseos de pureza plástica de los iniciadores se frustren. En esto, en la intervención de consideraciones de tipo político, está el peligro más grave. Una Bienal Hispanoamericana de Arte no puede prescindir de los nombres de Orozco, Siqueiros y Picasso, cuya filiación o simpatías comunistas constituirán un difícil problema, ya que nuestros académicos no dejarán de apoyarse en este aspecto de la cuestión. Es más, creo que ya lo han hecho así, yendo a visitar al propio Caudillo para ponerle en antecedentes. Sin embargo, la lucha sigue, (...) En cualquier caso, no dudo que usted sabrá tratar el tema con mucha habilidad, ofreciéndonos armas contra los académicos. / Últimamente tuve un disgusto con *Número*. Me recogió la policía los ejemplares que había entregado a algunas librería (sic) para darlo a conocer. Creo que el artículo de Kafka y quizá los poemas de César Vallejo -el cual perteneció al partido comunista- hicieron que los censores considerasen sospechosa la revista. Afortunadamente, cuando me presenté en el departamento de Censura y dije que la revista era de Alberto Sartoris, gran amigo de España, el Jefe me contestó: ‘Eso ya sé que es cierto y aquí tenemos pruebas de que efectivamente Alberto Sartoris es un verdadero amigo de España, que nos ha defendido en varias ocasiones en el extranjero’.”²²

22. Barcelona, 5-II-1951. Carta mecanografiada con rúbrica de Santos Torroella. (ADS-EPFL) .