

LA MIRADA ITALIANA. LA ARQUITECTURA CATALANA EN LOS AÑOS 50

Jorge Torres Cueco

El término ‘mirada’ suele estar unido a la idea de acción. No en vano, los académicos de la Lengua dan una definición acorde con el verbo original: ‘acción y efecto de mirar’. De ahí la ambigüedad del título de este escrito y sus contradicciones. Con mirada italiana podemos entender la acción que aquellos realizan -cómo miran- o, violentando el lenguaje, referirnos a una mirada fijada en Italia, prendada por Italia. Además, este vocablo es rico en matices. Dicen que los ojos son el espejo del alma. El modo de mirar denuncia actitudes y voluntades. Hay miradas de amor y de ternura, de odio y de rencor. Admitimos que existen miradas inquisitivas, profundas, superficiales, benjaminianamente distraídas. Las hay cálidas y frías. Se mira al pasado, al presente y al futuro. Mirar también es inquirir, preguntarse por algo. De ahí nace la Filosofía, cuando el hombre trata de explicar-se las cosas que lo rodean. Mirar también delata un objetivo o fin al ejecutar algo: hay miradas interesadas. También se aplica a las personas ‘muy miradas’, que se miran sólo a sí mismas y por encima de los demás. Es claro, la intersubjetividad humana se manifiesta de forma primaria y cotidiana con la palabra y la mirada. Nos comunicamos mediante el lenguaje y también con la mirada. Negar la mirada es tanto como negar la palabra, significa romper los lazos con el otro. Por el contrario, se atrae con la mirada como con el lenguaje. Las miradas son, en general, muy elocuentes.

Al final de la Guerra Civil, Catalunya estaba poblada de miradas de rencor y miedo, también de triunfo y orgullo y, con el inicio de una nueva década surgen miradas de esperanza en un pronto despertar de una cultura aletargada tras el desastre bélico. Desde todos los campos surgen grupos y movimientos que pretenden dejar atrás el sombrío periodo autárquico. Entre todos los acontecimientos que intervienen en una normalización arquitectónica valdría la pena detenerse en dos. El primero, la celebración del Concurso para la Vivienda Económica en Barcelona de 1949. El segundo, una fijación en la cultura italiana.

Es justo reconocer que la relativa importancia del Concurso para la Vivienda Económica no radica en su limitada difusión social ni en los resultados del mismo, sino en su carácter iniciático y en su propia significación en el adverso ambiente arquitectónico. El primer premio se otorga a un equipo formado durante el transcurso de la V Asamblea Nacional de Arquitectos¹: Francesc Mitjans, Antoni de Moragas, Ramón Tort, Josep Maria Sostres, Joan Anton Balcells y Antonio Perpiñá. Su propuesta presentaba en primer lugar un análisis científico y racional desarrollado en cinco capítulos: “Cuantía del problema y estadística”, “Causas del problema, soluciones, ensayos de solución económica” y “Política de la vivienda en diversos países”. En ellos se empleaba una metodología que

1. La V Asamblea Nacional de Arquitectos se celebró entre el 10 al 18 de mayo de 1949 entre Barcelona, Palma de Mallorca y Valencia. Las ponencias presentadas no revisten especial interés, pero sí la presencia de Alberto Sartoris y Gio Ponti y la conmemoración del GATEPAC por parte de alguno de los asistentes como Francesc Mitjans.



Ignazio Gardella. Edificio de Viviendas para Empleados de la Borsalino (Alessandria, Italia, 1950-52).

integraba la estadística, economía, estudios sociales y jurídicos y la arquitectura y el urbanismo, como pasos previos a la resolución del problema.

Entre las distintas soluciones ensayadas, se proponía una edificación de bloques lineales de planta baja y tres pisos con dos viviendas por escalera en coherencia con las condiciones higiénicas y económicas consideradas. Los tipos presentados podían responder a los estudios de viviendas racionales del CIAM II de Frankfurt (1929) o del manual *II Problema sociale costruttivo ed economico dell'abitazione* publicado en 1948 por Franco Marescotti e Ireneo Diotallevi. Como elemento constructivo se sugería la fábrica de ladrillo, aconsejando el estudio de las posibilidades de la bóveda tabicada, procedimiento tradicional que soslaya la utilización del acero y, por último, se comentaba la prefabricación como posibilidad de futuro, aún no realizable².

El verdadero interés del proyecto premiado radica en que conecta con las experiencias del periodo de entreguerras y, sobre todo, que apuesta por una solución interdisciplinar, -que implica a las fuerzas productivas, económicas y políticas-, basada, además, en la necesaria racionalización de la demanda masiva. También era latente una reivindicación de la importancia social de la profesión del arquitecto y la ineludible modernización de los instrumentos proyectuales. Había, pues, una mirada al pasado reciente, pero con los ojos puestos en el futuro.

Pero tras este concurso coinciden situaciones, si se quiere más banales pero no por ello menos importantes. Durante la V Asamblea Nacional de Arquitectos, Gio Ponti declarará el interés por conocer a José Antonio Coderch al contemplar su casa Garriga-Nogués expuesta en la Exposición de Arquitectura Hispanoamericana organizada en el Salón del Tinell. Este es el inicio de una relación personal entre Coderch, Sostres, Moragas, Bohigas y Correa, entre otros, con toda una generación de arquitectos italianos como Alberto Sartoris, Bruno Zevi, Ignazio Gardella Ernesto, N. Rogers y Vittorio Gregotti, generando mutuos intercambios de información y cruces de miradas³. Entre todos, Ponti es el que más ascendiente tiene sobre este grupo de arquitectos. Todo ello viene abonado por el tradicional Viaje Final de Carrera que desde la Escuela de Barcelona siempre está dirigido hacia Italia, centro de peregrinación de los jóvenes arquitectos catalanes.

También las revistas de arquitectura italianas, -*Domus* como *L'Architettura*, *Cronache e storia* y *Casabella-continuità*- como los escritos de Bruno Zevi -*Verso un'architettura organica*, *Storia dell'architettura moderna* y *Saper veder l'architettura*- influyen poderosamente en personajes como Sostres, Moragas y Bohigas. De hecho, Moragas calificará el primer libro de Zevi como 'el credo', 'la doctrina', 'el camino que me abrió los ojos en esta nueva etapa'⁴.

A través de este crítico italiano se produce la difusión de la arquitectura orgánica en Catalunya. Este es un hecho fundamental que va más allá de la simple adscripción a una poética determinada, pues como dirá Bohigas: "fue Zevi quien nos hizo entender que nuestra generación no era la del GATCPAC y que la modernidad pasaba ahora por una reinterpretación crítica del racionalismo pionero"⁵. De hecho, las primeras manifestaciones de algunos miembros del Grupo R en semanarios como *Destino* o *Revista*, con ocasión de su primera exposición (1952), coinciden en "reconocer la influencia de la arquitectura

2. En estas consideraciones, podemos adivinar restos del pensamiento autárquico -recuérdese el Grupo de Viviendas Virgen del Pilar de Francisco Cabrero o los estudios de Luis Moya- pero también conexiones con las experiencias de Le Corbusier con la bóveda tabicada, ensayada por algunos jóvenes vinculados al GATCPAC como Antonio Bonet y Josep Lluís Sert.

3. Las revistas *Domus* y *Cuadernos de Arquitectura* publican lo que sucede en una y otra península. En este sentido, las primeras obras de Federico Correa-Alfonso Milà se publican primeramente en Italia antes de hacerlo en nuestro país. Del mismo modo, *Domus* recoge puntualmente las realizaciones de José Antonio Coderch.

4. MORAGAS, Antonio, "Entrevista realizada por Pepita Teixidor" en *Quaderns* n° 157, Barcelona, abril-junio, 1983, pp. 102. Moragas, como vocal de cultura invita a B. Zevi a impartir una conferencia en la primavera de 1950, que impresiona vivamente a los asistentes.

5. BOHIGAS, Oriol, "Moragas al Grup R" en A.A.V.V. Antonio de Moragas, Homenatge, Ed. Gustavo Gili/FAD, Barcelona, 1989, pp. 39.

6. SOSTRES, Josep Maria, "Arquitectura de Arte" en *Revista*, Barcelona, 11 de diciembre de 1952.

de los países escandinavos y de la de Italia. Esta por afinidad racial, de temperamento y condiciones geográficas, así como por la proximidad y por razones de tipo económico similares”⁶.

Lo orgánico significa para ellos una forma de superar el aislamiento de las corrientes europeas y de sentirse reunidos en una tendencia común, que en los inicios de los años cincuenta parecía suficientemente creíble. Además, cabe pensar en las connotaciones políticas que todavía pesan sobre la arquitectura moderna, mientras que el organicismo se identifica con una ‘superación del racionalismo’, de su ‘materialismo’, y de su ‘rigidez y frialdad’.

En Catalunya se interpreta de tres modos. En primer lugar, bajo la mirada del ‘*New Empirism*’ y la obra de Alvar Aalto, como un racionalismo expresado con materiales dúctiles y cálidos, atento al hombre, a su tradición y a sus necesidades ‘espirituales y psicológicas’ y acorde con las condiciones tecnológicas y sociales del país. Las primeras obras de Sostres, como la Casa Elías en Bellver de Cerdanya (1948), la Tienda Canadà (1951) de Joaquim Gili o el Cine Fémina (1950-52) de Moragas son representativas de esta tendencia. También se dirige la atención hacia la obra de F. LL. Wright, acogiendo la idea de fluidez espacial y el uso de una geometría no ortogonal. En él se reflejan el edificio de viviendas en la Barceloneta (1951-54) de Coderch y el Hotel M^a Victoria en Puigcerdá (1952-56) de Sostres, donde conviven el mundo empírico y este organicismo wrightiano. Finalmente, una tercera vertiente, rememora las decoraciones brillantes, las formas blandas y ameboides, los colores chillones o las luces filamentosas popularizadas por las trienales milanesas. Un ejemplo sería el Park Hotel (1950-53) de Moragas. La silueta ondulada de su cafetería, el uso del gresite y el pavés, o las separaciones coloreadas de sus terrazas, son elementos propios de este universo orgánico ‘a la italiana’.

También se contempla la arquitectura italiana de la preguerra. Sostres recoge imágenes del racionalismo mediterráneo que desde 1946 conoce en su viaje a Italia, cuando visita la obra de Terragni acompañado de Ico Parisi. Más tarde, es colaborador de la revista florentina *Architetti*, conoce los textos de Sartoris y los transmite a sus compañeros del Grup R. Efectivamente, no es difícil ver las experiencias de Figini, Pollini, Cattaneo o Terragni tras su Casa Agustí (1953-55). También los descubrimos en las obras de Francesc Mitjans, que reinterpreta las primeras palazzinas de Ridolfi o de Luccichenti y Monaco en Roma en su edificio Tokio (1957). Otro ejemplo tardío sería el edificio del Banco Atlántico en la Diagonal (1965-71), de mimética figura respecto al Gratiacielo Pirelli de Gio Ponti, como tratando de recoger su carga simbólica que tiene en Italia en los años del ‘*miracolo economico*’.

Pero es en la arquitectura de ‘actitud realista’ donde podemos observar mayores similitudes entre ambos países. La cultura neorrealista se plantea como una forma de conocimiento y expresión de las realidades más humildes. El contacto y comunicación con los hombres y la fusión de la cultura popular e intelectual en una sola tradición se alumbran como cuestiones urgentes. En el sur se recrean las formas populares de la edificación rural y preindustrial. En el norte de Italia es la arquitectura burguesa centroeuropea la que se brinda como forma de re-construcción del pequeño fragmento urbano, según una metodología *caso per caso*.



Josep Maria Sostres. Casa Agustí (Sitges, 1953-55). Desaparecido. Fotografía Francesc Català-Roca.

Las miradas entonces se dirigen a otros lugares. Frente al racionalismo abstracto y programático, la arquitectura neorrealista propone la espontaneidad; frente a la teoría, la praxis; frente a la idea de un futuro liberador, atención por la tradición y la Historia como fundamentos de lo real; frente a la tecnología, la manualidad y la artesanía; frente a los problemas macroestructurales, el gusto por el detalle concreto enraizado en la tradición. En este sentido, el *Manuale dell'architetto* de Mario Ridolfi, que reúne detalles de diferentes tradiciones históricas, se convierte en una propuesta de trabajo suficientemente concreta para una arquitectura que debe ser inteligible para el curso colectivo, fundamento último del neorrealismo.

En Catalunya, sus fuentes se pueden localizar en tres fenómenos diversos. Primero, el realismo cinematográfico, artístico y literario; en segundo lugar, la arquitectura que se realiza en Roma en la inmediata posguerra; y en tercer lugar, la labor teórica desarrollada por Ernesto N. Rogers en la revista *Casabella-continuità*, acompañada por las realizaciones de Franco Albini, Ignazio Gardella, Vico Magistretti, Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi o los BBPR.

Una primera mirada recae sobre la crítica literaria. En este campo Josep Maria Castellet introduce el término de ‘realismo histórico’ acompañado con un sólido corpus teórico⁷. Sus raíces se encuentran en la obra de Sartre, en el neomarxismo de Goldmann, Lukács o Gramsci y en el neorrealismo cinematográfico y literario de Pavese, Vittorini, Pasolini, Rossellini o Visconti. A través de la revista *Serra d'Or*, se pueden ver las íntimas conexiones entre las tesis del realismo literario con los escritos que Oriol Bohigas prepara progresivamente con mayor intención polémica. Así, en su manifiesto *Cap a una arquitectura realista*, Bohigas transfiere al campo de la arquitectura los caracteres de la ‘actitud realista’ acuñados por Castellet.

En segundo lugar, hay que destacar de nuevo la repercusión que a finales de los cincuenta tiene la arquitectura italiana. El ejemplo del editorial “¿Crisis o continuidad?” (1958), publicado en *Cuadernos de arquitectura*, respecto a “Continuità o crisi?”, escrito un año antes por E. N. Rogers en *Casabella-continuità*, es muy significativo. Título y contenidos son similares, referidos ambos a la compleja situación de la arquitectura mundial, entre la revisión o la continuidad moderna.

Los artículos de Bohigas en *Serra d'Or* muestran el profundo cambio de opiniones que experimenta entre 1958 y 1961. Si en su artículo “Piezas maestras de la Arquitectura actual” critica la invocación de “no sé qué estúpidas precedencias históricas, y, naturalmente, sale un monstruo como la Torre Velasca de Rogers”; en 1960 comienza a señalar la arquitectura italiana como posible orientación a seguir; y en 1961, con Rogers i *Casabella*, “*un nou camí de l'arquitectura*”, este cambio se ha consumado y la Torre Velasca es considerada como ‘la mejor obra de la arquitectura moderna’⁸. Desde entonces, las aportaciones italianas son las ‘más interesantes’ en la lucha contra el formalismo moderno. Otros artículos sobre “La Rinascence” y “La mort de *Casabella*” insisten en la necesidad de mirar con atención hacia la arquitectura italiana por su planteamiento de un realismo opuesto a ‘ideas abstractas’.

Las razones de este cambio obedecen en primer lugar, a la aparición de una vanguardia cultural realista ejemplificada por la cinematografía de Juan

7. Véanse los textos de este reconocido crítico, *Veinte años de poesía española (1939-1959)* y *La poesía catalana del segle XX, L' hora del lector*, donde se sistematizan cuales son las características propias de una literatura de ‘actitud realista’.

8. Véanse los escritos de BOHIGAS, Oriol, “Piezas maestras de la Arquitectura actual”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 196, Madrid, abril de 1958, pp. 20; “L'Arquitectura entre la indústria i l'artesanía”, *Serra d'Or*, nº 10, Montserrat, octubre 1960, pp. 24-25; “Rogers i *Casabella*, un nou Camí de l'arquitectura” en *Serra d'Or* nº 9, Montserrat, septiembre 1964, pp. 25; “La Rinascence” y “L'església de l'Autostrada del Sole”, *Serra d'Or*, nº 4, Montserrat, abril, 1962.

Antonio Bardem y Luis García Berlanga, y la literatura del ‘realismo social’ madrileño y el ‘realismo histórico’ de Castellet. Esta vanguardia, comprometida políticamente y no exenta de militancia nacionalista en Catalunya, coincide con el tránsito de Bohigas desde un cristianismo progresista a una mayor radicalidad política. El realismo ha tenido en Italia unos resultados notables en la posguerra, con un correlato arquitectónico de elevado interés. A ello se suma una argumentación teórica en Casabella más sólida que las que presentan el resto de las revistas europeas con un rigor y una postura ética crítica respecto al anquilosamiento de la modernidad. Su posible necesidad de buscar señas de identidad, le invita a mirar donde hay mayores afinidades culturales y personales. Tanto en Italia como en Catalunya se presentan una similitud de cuestiones a tratar: la reconstrucción está ultimada y los encargos se dirigen a pequeñas y medianas obras en contextos urbanos. Por otra parte, en ambos países se presenta el problema del desempleo, de absorber una mano de obra no cualificada y de un retraso tecnológico ya crónico.

En estos años, *Casabella* ofrece los ejemplos más válidos del neorrealismo romano como el *Quartiere* San Basilio en Roma de Mario Fiorentino; el *Quartiere* Orizzontale Tuscolano de Adalberto Libera; la obra de Mario Ridolfi como el *Quartiere* Italia en Terni; y sobre todo, el *Quartiere* Tiburtino realizado por Ridolfi, Aymonino, Quaroni. Son unos primeros referentes iconográficos de un mundo masivo, periférico, suburbano y artesanal, concordantes con el cine y la literatura neorrealista italiana.

En este sentido, la obra de Moragas -que en 1950 viaja a Roma- es paradigmática. Su Cruz de Término en Argenton (1952) confirma la conexión con este universo neorrealista cinematográfico en la expresión de un mundo arcaico, rural y mítico. Sus viviendas en la calle Gomis (1953) resueltas bajo una forma arquetípica con ladrillo crudo, teja y cerrajería artesanal y, también, la Parroquia de Sant Jaume en Badalona (1957) pertenecen a este neorrealismo meridional en la evocación de lo vulgar, lo trivial y lo inteligible para el público consumidor.

La primera obra de Josep Martorell y Oriol Bohigas es ejemplar en este aspecto. Las viviendas del Paseo Maragall (1953-59) y, sobre todo, la Manzana Pallars (1958-59) son realizaciones afines al ‘neorrealismo romano’. La cubierta de teja, el uso del *totxo*, las bajantes vistas, la masividad de las fábricas y los paramentos mixtilíneos, la evocación de formas populares, y el gusto por el detalle manual y artesano concuerdan con las propuestas del neorrealismo romano.

El edificio de Construcciones Nervión S.A. en la Avenida Diagonal (1958-61), manifiesta la mirada de sus autores hacia la arquitectura del Norte de Italia y las proclamas de respeto a las preexistencias y la tradición enunciadas por E. N. Rogers. Es un edificio más urbano, que responde mejor a la fenestration y ritmos de la construcción de los ‘maestros de casas’ barceloneses. Además, muestra muchos elementos formales comunes en ambos países: la fenestration vertical de suelo a techo, las persianas venecianas correderas, el uso del *totxo* en adarajas y endejas y la *totxana* en elementos de relleno, la cerámica vidriada, la masividad de las fábricas o las barandillas de pletina torsionada. Obras como la Iglesia del Redemptor (1957-63) o la Planta de Visados del Colegio de Arquitectos de Barcelona (1961) también evocan aquellas realizaciones italianas.



José Antonio Coderch y Manuel Valls. Edificio de viviendas en la Barceloneta. (Barcelona, 1951-54). Estado original. Fotografía Francesc Català-Roca.

La figura de José Antonio Coderch es primordial en el desarrollo de las relaciones con la arquitectura italiana. Su estancia en Italia durante la realización del premiado Pabellón Español de la IX Triennale di Milano marca de modo definitivo su trayectoria. Sus primeras conexiones con Ponti y Sartoris, se amplían a Gardella, Albini, Giancarlo De Carlo y E.N.Rogers. Entre todos ellos, Gardella es del que recibe una clara influencia rápidamente mediatizada por su poética personal. El caso más conocido es la relación existente entre el edificio de la Barceloneta (1951-54) y las viviendas de la Borsalino de Gardella (1950-52), por la coincidencia de presupuestos y actitudes manifestadas en sus muros mixtilíneos, el uso de la cerámica en fachada, la losa horizontal de remate de la cubierta frente a la verticalidad de las aperturas en sus macizos muros, la utilización de persianas venecianas, y la hábil resolución en planta a partir de una geometría no ortogonal.

La participación de Federico Correa en los cursos estivales del CIAM en Venecia genera nuevos entrecruzamientos con los principales arquitectos italianos. En su producción, las deudas con Coderch y Gardella son evidentes como reflejan sus dos primeras casas en Esplugas. También el uso de la geometría no ortogonal es un campo de investigación que la arquitectura italiana ha desarrollado en los cincuenta y que Correa-Milà ejercitan con las casas Julià y Rumeu.

Por último, el fenómeno de la revisión de la historia es común en la arquitectura de la posguerra europea y es en Italia donde adquiere mayor conciencia y beligerancia. Las dos revistas *Casabella* y *L'Architettura* inciden en el proceso de recuperación historiográfica de los pioneros del Movimiento Moderno y de los movimientos heterodoxos al racionalismo. La labor de Alexandre Cirici, Sostres y Bohigas tiene su punto de partida en la tradición histórico-crítica italiana; pero en Catalunya adquiere carácter militante como reivindicación de la identidad nacional. La polémica italiana sobre el *Neoliberty* aflora en el citado artículo “¿Crisis o continuidad?” y en la declaración de Manuel Ribas Piera en favor de un ‘neomodernismo’⁹. De la misma manera, Bohigas lo considera como una “posición interesantísima y, probablemente, el camino más vivo de la arquitectura moderna”¹⁰.

La mirada de Bohigas es interesada: utiliza sus interpretaciones históricas como forma de legitimar sus afinidades formales con las realizaciones italianas más revisionistas. Presenta un proyecto historiográfico programático y militante: se trata de extraer de la arquitectura catalana una serie de elementos ‘válidos’ para el proyecto de arquitectura. La historia se convierte en un meta-proyecto ideológico ‘progresista’ y nacionalista, donde traza un ‘*fil primissim*’, un hilo ‘progresista’, ininterrumpido entre los dos momentos arquitectónicos que más le interesan: el Modernismo y el GATCPAC, que subsiste durante las etapas monumentalistas y neoclásicas. Esta continuidad sería actualizada, primero con el Grup R y después, con la ‘Escuela de Barcelona’ como último proyecto colectivo con el que se debía identificar la nueva burguesía.

Entrados en la década de los sesenta, la ética ‘realista’ es substituida por esta ‘imposible’ Escuela de Barcelona. Los intereses ahora se centran en cuestiones preferentemente estilísticas. La masividad de las fábricas; la importancia de la coronación del edificio que asume las fracturas volumétricas; la atención a los procesos constructivos y su expresión directa en tecnologías y

9. RIBAS PIÉRA, Manuel, *Última hora de la arquitectura. Realidades y presagios*, Centro de Estudios Gaudinistas - C.O.A.C. Barcelona, 1960 s/p. (Conferencia de 31 de marzo de 1959).

10. BOHIGAS, Oriol, *Barcelona, entre el pla Cerdà i el barraquisme*, Edicions 62, Barcelona, 1963. pp. 19.

materiales tradicionales; la relevancia del diseño y el detalle pequeño; y la incorporación de los valores de la historia, la autobiografía y la memoria, son caracteres comunes de un buen número de obras que en los años sesenta son poco menos que miméticas respecto de la producción italiana. Hay miradas que matan y ahora estas se dirigen a la arquitectura moderna¹¹.

En la década de los cincuenta se da una evidente afinidad cultural. Existen problemas comunes como la respuesta a las corrientes del pensamiento europeo postbélico, la reconstrucción del vacío urbano, las preexistencias ambientales y el reencuentro con la historia. La arquitectura italiana se convierte en un objeto de culto donde se buscan señas de identidad y se importan imágenes, donde se forjan amistades y se recogen lecturas. Otra cuestión es la intensidad y el alcance de aquella mirada italiana, esto es, la profundidad con la que se adoptan teorías, formas y contenidos. Entonces es justo reconocer la distancia que media entre la intensa reflexión italiana y el limitado alcance de las propuestas catalanas enunciadas con una década de retraso, cuando los intereses están en otros lugares. Sin embargo, de aquella mirada italiana en manos de los más dotados -felizmente poética en Coderch, inquisitiva en Sostres- surgieron obras fecundas de las que todavía se nutre la arquitectura catalana.

11. Cuando las miradas no se dirigen a lo visualmente pensado -la forma, que es propiamente constitutiva de la arquitectura- sino a ideas de índole bien diversa, entonces sólo queda el refugio acumulativo de lo puramente estilístico. Son miradas equívocas.