

LA FÁBRICA, LA CASA, EL PALACIO: FRANZ RANK Y ALFREDO BAESCHLIN, DOS "HEIMATSCHÜTZER" EN ESPAÑA

Joaquín Medina Warmburg

Una curiosa imagen publicada por Julius Meier-Graefe en su catálogo de la Exposición Universal de París de 1900 en la que aparecen los pabellones nacionales de Johannes Radtke y José Urioste formando una desigual pero bien avenida pareja de aristócratas (ambos ya algo entrados en años en flagrante contraste con el juvenil bateau-mouche que cruza el primer plano) puede servir para ilustrar los paralelismos teóricos existentes entre los movimientos tradicionalistas que en España y Alemania acompañaron los procesos de modernización del primer tercio del siglo XX¹. El pesimismo cultural y el pensamiento esencialista constituyen su fondo común, desde el cual la referencia vernácula se perfila como uno de los temas específicos y recurrentes en el campo de la arquitectura. En Alemania fue entendida por el Bund für Heimatschutz (fundado en 1904) desde una nostálgica defensa de los valores culturales locales y de la noción del arraigo en la comunidad patria, la Heimat, que abarcaba tanto los escenarios de lo rural como de lo urbano. Simultáneamente, en España las arquitecturas nacionales y regionales acapararon buena parte del debate profesional por medio de las declaraciones estilísticas de Leonardo Rucabado, Aníbal González o Luis María Cabello Lapiedra. Este último formuló en su libro "La casa española. Consideraciones acerca de una arquitectura nacional" (1920) un programa de resistencia de la arquitectura patria frente a las contaminaciones exóticas. Paradójicamente, vino a escoger como único ejemplo construido de lo que entendía que habría de llegar a ser una arquitectura urbana netamente nacional una fachada del arquitecto alemán Franz Rank, realizada en Madrid entre 1913 y 1915: la del Palacio Bermejillo del Rey, la actual sede del Defensor del Pueblo².

Franz Rank (1870-1949) fue junto a sus hermanos Josef (1868-1956) y Ludwig (1873-1932) el tercer miembro fundador de la empresa constructora Baugesellschaft Gebrüder Rank, que se establecería a partir de 1911 con una sucursal en Sevilla (Rank Hermanos) tras serles adjudicado el encargo para la ejecución de las obras para la nueva fábrica de gas de la Catalana de Gas y Electricidad. Gracias a la concesión otorgada en 1901 por François Hennebique de su sistema para construcción en hormigón armado la Gebrüder Rank había logrado en apenas unos años situarse como una de las empresas punteras de Alemania para la construcción de plantas industriales, planteándose entonces la ampliación de su campo de acción a otros países europeos. En el caso de España el generalizado desfase tecnológico hizo fácil la implantación de su nueva arquitectura industrial. Una arquitectura utilitaria que



Johannes Radtke, José Urioste: Pabellones nacionales de Alemania y España en la Exposición Universal de París 1900.



Hermanos Rank, Fábrica de gas para la Catalana de Gas y Electricidad, Sevilla 1912-14.

1. MEIER-GRAEFE, Julius, ed., *Die Weltausstellung in Paris 1900*. Paris/Leipzig 1900, p. 33.
2. CABELLO LAPIEDRA, Luis María, *La casa española. Consideraciones acerca de una arquitectura nacional*. Madrid 1920. pp. 106-110.



Franz Rank, Palacio Bermejillo, Madrid 1913-1915. (Deutsche Bauzeitung 1924).

Teodoro Anasagasti reivindicó en 1914 desde Dresde como “las primeras y más típicas manifestaciones de la arquitectura moderna”, señalando el papel pionero de Alemania:

“Los alemanes, afortunadamente, han comenzado a iniciarnos en el buen ejemplo, con ese estilo sobrio, serio, atento más que a los detalles, a la proporción y que busca la silueta”³.

Junto a nombres más conocidos, como Peter Behrens o Richard Riemerschmid, dejó caer también el de los hermanos Rank, todos ellos —en opinión de Anasagasti— apóstoles que hacían más en bien del arte y de la arquitectura nacional, que cuantos se entretenían en discutir si la orientación moderna debía encauzarse por el campo del renacimiento o del barroco...

“(…) después de haber empleado en las fachadas los círculos, cuadrados y los tres colgajos, creyendo que en ellos estaba la salvación, y acaso olvidando las cuestiones más elementales, saludamos con el mayor entusiasmo a los alemanes, que caminan seguros por la verdadera senda, adoptando en su arquitectura las formas severas y sencillas”.

Una de las claves del nuevo arte definidas por el arquitecto español consistía en la estrecha colaboración entre el ingeniero y el arquitecto. Y en este punto cabría poner en cuestión la supuesta ejemplaridad de las obras de los hermanos Rank, quienes habían establecido entre sí una rigurosa división de las funciones dentro de la empresa, correspondiendo a Josef el aspecto técnico, a Ludwig las cuestiones comerciales y finalmente a Franz la síntesis artística. En sus realizaciones españolas puede observarse la dificultad en la conciliación de voluntades en ocasiones divergentes. Así, la exhibición estructural de los desnudos pórticos de hormigón de la fábrica de gas de Sevilla difícilmente casa con la noción de revestimiento figurativo que caracteriza al Palacio Bermejillo.

Un tardío artículo que Franz Rank dedicó en la *Deutsche Bauzeitung* (1924) a su proyecto madrileño ayuda a entender el origen de esta contradicción. Comenzaba Rank su comentario constatando el decaimiento artístico alemán tras la derrota de la Primera Guerra Mundial así como pronosticando —a la vista de las condiciones impuestas a la joven República de Weimar por el tratado de Versalles— la imposibilidad de superación de las cumbres artísticas alcanzadas antes de la contienda. En un peculiar balance del devenir de la arquitectura alemana hablaba de la existencia de dos tendencias complementarias tras la definitiva superación del “nocivo” Jugendstil: de un lado una arquitectura alemana moderna informada por el canon clásico, del otro, una arquitectura que buscaba las raíces en la tradición y hacía suyo el ideario del Heimatschutz. La segunda, la de la defensa de los valores locales, fue la vía por la que optó Rank en su proyecto de palacio para los Marqueses Bermejillo del Rey. Una directriz establecida junto con la propia Marquesa, una notable coleccionista de antigüedades del siglo XVI que tras un primer contacto con Ludwig Rank en Ronda, visitó a Franz Rank en Munich, encargándole la realización de su “casa-museo”.

No se trataba de la primera propuesta presentada. Ya José Reynals había elaborado un anteproyecto que Rank descalificó, tildándolo —con sincera galofobia— de producto del mundano gusto parisino reinante en la capital española⁴. Frente a esta vacua y aleatoria moda Franz Rank se propuso dotar al

3. ANASAGASTI, Teodoro, *El arte en las construcciones industriales. Arquitectura y Construcción 18* (1914), nº 264, pp. 150-155.

4. Pedro Navascués y Angel Urrutia han señalado a José Reynals y a Benito Guitart como autores de esta obra. (NAVASCUÉS PALACIO, Pedro *Arquitectura Española, 1808-1914. Summa Artis XXXV*. Madrid 1993, p. 672. URRUTIA, Angel, *Arquitectura Española Siglo XX*. Madrid 1997, p.147). Sin embargo, la memoria y los planos del expediente firmado por Reynals el 14 de febrero de 1913 (Archivo de la Villa, Exp. 20-438-62), corresponden al anteproyecto descrito por Franz Rank como propuesta “al gusto parisino”. Otras fuentes otorgan la autoría de la obra a Eladio Laredo. (Ramón Guerra de la Vega, *Palacios de Madrid*, Tomo I. Madrid 1999, pp. 54-67. José Ramón Alonso Pereira, *Madrid 1898-1931. De corte a metrópoli*. Madrid 1985, pp. 106-107.) Desconozco en base a qué fuentes llegan a esta conclusión, pero es significativo que en las publicaciones contemporáneas del edificio (p.e.: *La Construcción Moderna* 15(1917), nº 1, pp. 1-3; nº 6, p. 72) se omitiera el nombre del arquitecto o bien —como en el caso de L.M. Cabello Lapiedra— la autoría recayera en la Marquesa Bermejillo: “(…) es indudable que la obra arquitectónica de más intensidad artística española y de más tendencia en la evolución que hacia nuestra Arquitectura tradicional vengo señalando entre las recientemente llevadas a cabo, es la casa-palacio de los Marqueses de Bermejillo del Rey, cuya ilustre dueña es la viva encarnación del Arte; una enamorada del siglo XVI.” (pp. 106-107).

edificio de un genuino “carácter español antiguo” y emprendió con este fin un viaje de estudios por la Península Ibérica fruto del cual resultaría la fachada del palacio. En Granada dio con el ejemplo de auténtica “arquitectura española antigua” (altspanische Architektur) que tan ansiosamente venía buscando⁵. Un ideal encarnado en el Palacio de Caicedo del siglo XVII —el actual Real Conservatorio de Música Victoria Eugenia— que le serviría a Rank como patrón de confección para las vestiduras patrióticas del Palacio Bermejillo. Pero el viaje le valió además para verificar la hipótesis de la existencia de una esencial afinidad hispano-alemana reflejada en las formas arquitectónicas, tal y como había postulado el historiador Albrecht Haupt en su teorías racistas. Para Rank, España constituía un reducto de la “natural” percepción artística de un pueblo cuyo arte continuaba siendo la más alta y auténtica expresión de su cultura, todavía sin corromper por las prisas del maquinismo.

Referidas al revestimiento del Palacio Bermejillo estas nociones no sólo suponían una cínica y folclórica celebración del atraso sino que formulaban una crítica de los nuevos agentes transformadores de las ciudades. De hecho, Rank figuraba desde 1907 como miembro de la Monumental-Baukommission de Munich y en condición de tal pertenecía a un ala de la Heimatschutzbewegung cercana a la denuncia de la pérdida de la cultura artística en la ciudad industrial formulada por Camillo Sitte (“Construcción de ciudades según principios artísticos”, 1889). Una actitud análoga a la que en España ostentaban desde principios de siglo los defensores, por vía del ornato público, del decorum urbano.

Esta correspondencia tenía bien poco que ver con la tantas veces proclamada “afinidad esencial” hispano-alemana. En cambio, convendría recordar cómo algunas de las tradiciones culturales del regeneracionismo español —piénsese en el krausismo— hundían sus raíces en el idealismo y el romanticismo alemanes. Puede darse por seguro que Rank al parafrasear la fachada del Palacio de Caicedo lo ignoraba todo sobre las elucubraciones de Angel Ganivet en su “Granada la bella” (1896) pero es obvio que sintonizaba con la crítica romántica del granadino y su defensa de un urbanismo artístico⁶. De igual modo, José Urioste no fue sólo un pionero de la exaltación nacional en arquitectura sino que divulgó en 1901, con su discurso “La calle bajo su aspecto artístico”, una serie de conceptos análogos a los expuestos por Sitte⁷. Una consonancia que abarcaba desde los propios factores desencadenantes de la reflexión (“la emigración, no interrumpida desde hace un siglo, del campo a la ciudad, la comunicación más constante entre ambos, el engrandecimiento prodigioso de la industria fabril, el desarrollo del comercio en sus diferentes ramos, el aumento de medios de circulación y transporte, los descubrimientos que en los cien años últimos cambiaron el modelo de vivir, acrecentaron la riqueza e imprimieron actividad extraordinaria en todo, hasta en el andar del hombre en las grandes poblaciones...”)⁸ hasta la noción de la ciudad como Nationalkunstwerk.

Pero eran cruciales las divergencias: mientras para Urioste el valor artístico se centraba en la constante artística del revestimiento ornamental de la arquitectura —argumentando con el ejemplo del tatuaje, con el que incluso los “tristes salvajes” cubren instintiva y decorosamente su desnudez— para Sitte la belleza de las ciudades era una experiencia ligada a las constelaciones espaciales de sus plazas. La teoría urbana de Sitte nada tenía que ver con un

5. El apunte de la fachada del Palacio de Caicedo (C/ San Jerónimo 46) realizado en Granada el 11 de mayo de 1913 por Franz Rank ha sido publicado en el cuaderno conmemorativo “125 Jahre Rank”. München 1987, p. 62.

6. ISAC, Angel, *Ganivet y la crítica de la ciudad moderna. Estudio preliminar a la reedición de: Angel Ganivet, Granada la bella*. Granada 1996, pp. 11-52.

7. PÉREZ ESCOLANO, Victor, La recepción española de Camillo Sitte. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada 23(1992), pp. 483-462.

8. URIOSTE Y VELADA, José, La calle bajo su aspecto artístico. Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid el 21 de abril de 1901, p. 9.

anacrónico ideal de hidalguía de una rancia aristocracia atrincherada tras sus fachadas ornamentales. La defensa de los valores artísticos postulada por Sitte no conducía a las “armaduras” del pastiche nacionalista que Adolf Behne —invirtiendo el argumento de Urioste y contradiciendo a los que interpretaban la abstracción como un refugio (Worringer)— condenaría en los años veinte como expresión de un miedo atávico. No era el escapismo nostálgico la actitud que habría de conciliar las tradiciones locales con los procesos de modernización. Lo resumió Behne en su sentencia: “El hidalgo no es objetivo”⁹. La modernidad significaba, en primera instancia, “deshidalguiación” (Enritterlichung). No vinculaba el ornamento al crimen sino a las obsoletas fortificaciones feudales de una aristocracia cuya psicosis defensiva le impedía ser objetiva, y en consecuencia, socialmente moderna. Un juicio que en España fue apuntado tempranamente por el “casticista” Leopoldo Torres Balbás, lo que obliga a matizar las intenciones con las que varias generaciones de arquitectos españoles consagraron parte de su actividad profesional —ya no a las nostálgias de grandeza— sino al estudio de la arquitectura popular precisamente convencidos de su esencia moderna. Abrieron —como ha analizado Carlos Sambricio— una vía de reflexión en torno al valor operativo de lo vernáculo¹⁰. Este hecho fue constatado en 1929 por el arquitecto, crítico y etnógrafo Alfredo Baeschlin (1883-1964) en sus crónicas para la *Deutsche Bauzeitung* sobre la Exposición Internacional de Barcelona. En ellas —tras dar cuenta de la incipiente influencia de Le Corbusier entre los más jóvenes arquitectos catalanes— destacó cómo, con algunos años de retraso respecto a Suiza y Alemania, la arquitectura española contemporánea finalmente abrazaba los ideales del Heimatschutz. En consecuencia, la obra de mayor interés de la exposición era a los ojos de Baeschlin el Pueblo Español de Folguera, Raventós, Nogués y Utrillo. Lo era no sólo por el rigor con el que se reprodujeron los diversos tipos regionales, sino sobre todo por su configuración espacial de pequeña ciudad de Kleinstadt¹¹. A la sombra de las grandes operaciones urbanísticas, el Pueblo Español fue una de las obras españolas que más claramente denotan una influencia del libro de Sitte, traducido al castellano por Emilio Canosa en 1926¹².

El Pueblo Español era una pequeña ciudad preindustrial protegida por una desproporcionada muralla. La valoración que Baeschlin hizo de este conjunto no sorprende si se toman en consideración los inicios de su trayectoria profesional, que se remontan a 1905, año en que figuró como miembro fundador de la Schweizerische Vereinigung für Heimatschutz (Asociación Suiza de Protección de la Patria). En la declaración fundacional de esta organización, su primer presidente, Albert Burckhardt-Finsler, llamaba a la fusión de una posición conservadora, defensiva, basada en la formación histórica y estética, con una actitud proyectiva, propositiva de un progreso deseable¹³. Dos facetas que también Baeschlin trató de conciliar.

Junto a sus glosas sobre la Exposición Internacional, la *Deutsche Bauzeitung* publicó dos artículos dedicados a la conservación de dos ejemplos de arquitectura palaciega del siglo XVII: la Casa Mugártegui, en Marquina (Vizcaya) y el Palacio de la Maza, en Treto (Santander). Mientras este último constituía en opinión de Baeschlin prototipo de residencia aristocrática montañesa, la primera era una casa patricia, usufructo del oro americano. Sin embargo, compartían un denominador: su riqueza ornamental y heráldica. Atributos estos, que Ortega y Gasset consideró ese mismo año constitutivos

9. BEHNE, Adolf, *Neues Wohnen - Neues Bauen*. Leipzig 1927.

10. SAMBRICIO, Carlos, La normalización de la arquitectura vernácula. Un debate en la España de los veinte. *Revista de Occidente* nº 235, diciembre del 2000, p. 21-44.

11. BAESCHLIN, Alfredo, Barcelona und seine Weltausstellung (I). *Deutsche Bauzeitung* 63(1929), nr.57, pp. 497-504. Barcelona und seine Weltausstellung (II). *Deutsche Bauzeitung* 63,1929, nº 77, pp. 657-662.

12. En este sentido es interesante la lectura que hizo Bohigas en los años sesenta del Pueblo Español reivindicando el urbanismo artístico en contraposición al de la carta de Atenas. Véase: Oriol Bohigas, Comentarios al "Pueblo Español" del Montjuich. *Arquitectura* 3(1961), nr.35, pp. 15-23. Igualmente: Oriol Bohigas, *El pueblo español*. Barcelona 1989, p. 11.

13. Albert Burckhardt Finsler, Was die Gründer wollten. *Heimatschutz* 1, (1905/06), nº 1.

del tipo de la casona cantábrica entre Asturias y Navarra. Lo explicó a sus lectores alemanes en un artículo titulado “Hypertrophie der Wappen” (hipertrofia heráldica), incluido en un número monográfico que la prestigiosa revista berlina *Der Querschnitt* dedicó a España con motivo de la Exposición Universal de Barcelona¹⁴. En la interpretación del filósofo se trataba de palacios a la vez soberbios, pretenciosos y autocomplacientes cuya exuberancia heráldica consideraba —dentro del ruralismo que caracterizaba toda España— síntoma seguro de una ideología antiurbana específica del norte peninsular. Y es que para Ortega —coincidiendo con Sitte— la auténtica ciudad (“*urbs*”) otorgaba prioridad al espacio público de la plaza, es decir, al estado. Cantabros y vascos, por contra, se aferraban a la privacidad de las tradiciones familiares sancionadas por las erupciones de plasticidad heráldica que adornaban las fachadas de sus casas. Quedaban así enfrentados lo vegetativo y lo burgués; el arraigo en la comunidad de sangre y el instinto político del urbanita.

El artículo de Baeschlin sobre la casa Mugártegui formaban parte de las investigaciones sobre el caserío vasco que venía publicando en el diario bilbaíno “*La Tarde*” desde 1928. Dos años más tarde, aparecería la primera monografía de Baeschlin dedicada precisamente a “*La arquitectura del caserío vasco*”¹⁵. Se trataba de la primera entrega de la serie “*Monografías de la casa española*” prevista por la editorial Canosa, que ese mismo año publicó un segundo libro titulado “*Casas de campo españolas*”, en el que se recogía una serie de proyectos de Baeschlin basados en diferentes referentes vernáculos de la Península Ibérica y Baleares, curiosamente prologada por el arquitecto y teórico del neocolonial Martín Noel¹⁶. En sus propuestas Baeschlin atacaba los caprichos del exotismo, alababa al preclaro Leonardo Rucabado, condenaba las vanguardias uniformadoras y las transmigraciones estilísticas del falso regionalismo, defendía el sello impreso por los factores del clima, las formas de vida y las tradiciones artesanales. Todo ello, sintetizado en unas casas de campo, que, al igual que otras idealizaciones ruralistas, constituían a todas luces un fenómeno urbano, aunque, eso sí, nacidas de una ideología decididamente antiurbana.

El programa de las casas de campo proyectadas por Baeschlin era explícito: garage, hall, sala, salón, cuartos para la doncella y el chófer... Obviamente, se trataba de objetos de representación de una burguesía emergente y de sus plusvalías urbanas. Es por ello sorprendente y revelador de su ideario ruralista que Baeschlin publicara cuatro de sus casas de campo y algunas propuestas para granjas modernas en la revista *Agricultura*¹⁷. Pero no hay confusión posible: al igual que en el reformismo burgués alemán (Muthesius, Tessenow...), el retiro de la casa de campo regionalista —depositaria de los valores de recogimiento, arraigo, naturalidad, autenticidad, intemporalidad...— era el lugar privilegiado para la contemplación de la laboriosa gran ciudad. También en Barcelona, donde Baeschlin desde su emigración en 1918 había venido construyendo residencias suburbanas, la burguesía se apropió esta forma de vida y descubrió en el suburbio ajardinado una alternativa al ensanche como soporte para la especulación inmobiliaria. Es sintomática la degeneración de la “*protectora*” Sociedad de Construcción Cívica “*La Ciudad Jardín*” a partir de 1917. Y no lo es menos el vínculo establecido tardíamente por Baeschlin —como señalara Ignasi de Solá Morales— con el tradicionalismo noucentista¹⁸. Pero los años treinta le condujeron desde este punto hasta el mismo umbral de lo moderno, al menos en el sentido de “*deshidalguización*” acuñado por Behne.



Alfredo Baeschlin, “Casas de campo españolas”, 1930: “la barraca”.

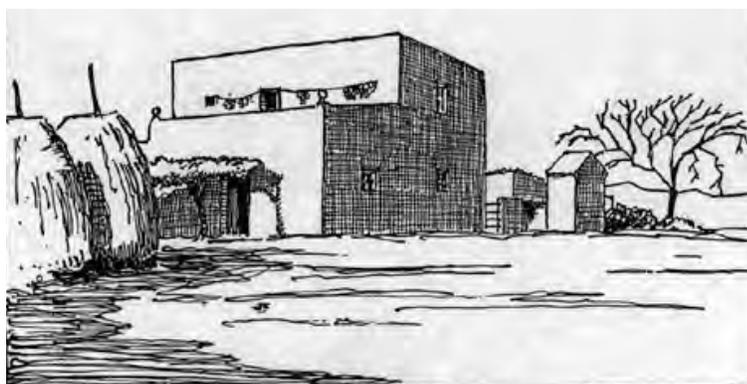
14. ORTEGA Y GASSET, José, *Hypertrophie der Wappen*. *Der Querschnitt* 9 (1929), nº 8, pp. 539-541. Algunas de las ideas aquí recogidas fueron expuestas por Ortega con anterioridad en un duro análisis de la casa hidalga como imagen plástica de la soberbia vasca JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Para una topografía de la soberbia española (el caso vasco)*. *Revista de Occidente*, septiembre de 1923, y fueron retomadas en “*La rebelión de las masas*” (1930) al analizar los fenómenos de transformación urbana.

15. BAESCHLIN, Alfredo, *La arquitectura del caserío vasco*. Barcelona 1930. El arquitecto Pedro Guimón, autor de estudios sobre la casa vasca, escribió la introducción.

16. BAESCHLIN, Alfredo, *Casas de campo españolas*. Barcelona, 1930.

17. BAESCHLIN, Alfredo, *Casas de campo españolas: La Barraca*. *Agricultura* 2 (1930), p. 364. Casas de campo españolas: Los Manueles. *Agricultura* 2 (1930), p. 438. Una granja moderna. *Agricultura* 2 (1930), p. 505. Casas de campo españolas: La Masía. *Agricultura* 2 (1930), p. 672. Casas de campo españolas: Bista Ederra. *Agricultura* 3 (1931), pp. 30-31. Construcciones Rurales. La industria lechera en pequeña escala. *Agricultura* 3 (1931), pp. 540-541.

18. DE SOLÁ-MORALES, Ignasi, *Noucentisme i arquitectura*. En: *W.A.A.: Noucentisme i Ciutat*. Barcelona 1994, pp. 79-87. La labor de Baeschlin en Barcelona como arquitecto culminó en 1926 con la realización de la Escuela Suiza.



Alfredo Baeschlin, "Ibiza" (1934): "la arquitectura reducida a su más simple expresión no carece de belleza.

Tras sus experiencias en Barcelona y Bilbao, en 1930, Baeschlin se estableció —hasta su expulsión de España en 1942— en Valencia, colaborando puntualmente con los arquitectos Lanco Nebot y Antonio Gómez Davó. Precisamente de este último es la "Landhaus" (casa de campo) "Los Olivos" que Baeschlin en 1931 caracterizó para la *Deutsche Bauzeitung* como una obra ejemplar —deducida objetivamente de las condiciones climáticas y paisajísticas— sin expresarse sobre su decorosa "armadura" de portadas barrocas, cornisas y molduras¹⁹. Es más, Baeschlin recalcó —a modo de justificación— que las rejas de las ventanas no cumplían únicamente una función decorativa. A pesar de esta indolencia ante lo epidérmicamente decorativo, sus propios proyectos demuestran un paulatino acercamiento a temas formales modernos sin abandonar por ello los parámetros constructivos, sociales y económicos establecidos en sus estudios de la vivienda rural española. Así, por ejemplo, el proyecto de su propia casa en Godella le sirvió en 1932 para investigar las posibilidades del tipo tradicional de casa patio y reivindicar su actualidad, adaptándolo a una situación entre medianeras²⁰. Patricia Molins, en su estudio de la etapa valenciana de Baeschlin, ha señalado que las casas en Godella cumplían con las exigencias de la vivienda mínima moderna.²¹ De hecho, existieron vínculos entre Baeschlin y la joven generación de arquitectos del GATEPAC. Ya en 1930 Mercadal había recogido en su libro "La casa popular en España" algunos dibujos del suizo y en 1935 A.C. reprodujo en sus páginas un detalle constructivo típico de las casas campesinas incluido en su monografía de arquitectura popular "Ibiza" (1934)²². Tendió de este modo un puente cuyo arco temporal y conceptual parte del tradicionalismo conservador de principios de siglo, pasa por la arcadia noucentista y el estudio de lo popular —de las castizas emanaciones del *Volksgeist* (espíritu popular)— reclamado por Torres Balbás y Lampérez, y establece finalmente un nexo con los jóvenes arquitectos comprometidos en los años treinta con la búsqueda de valores modernos —como la estandarización, la higiene o la funcionalidad— en la desnuda arquitectura rural del mediterráneo. Comentando uno de sus apuntes ibicencos Baeschlin sentenció: "La arquitectura reducida a su más simple expresión no carece de belleza"²³. Una arquitectura pobre pero digna y por ello moderna: la "deshidalguizada" arquitectura de unas cabañas primitivas que Le Corbusier contrapuso en "Une maison - un palais" (1928) a la arbitrariedad urbana. Eran promesas de una ciudad moderna.

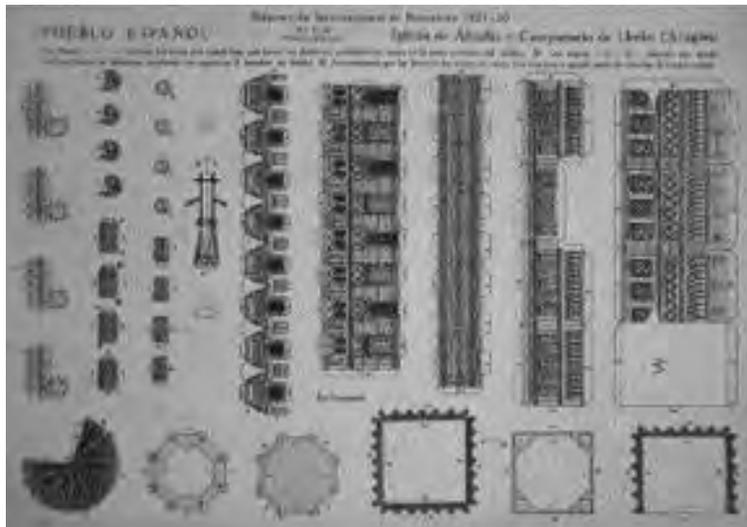
19. BAESCHLIN, Alfredo, Landhaus Los Olivos bei Valencia, Spanien. Architekt: Antonio Gómez Davó, Valencia. *Deutsche Bauzeitung* 65(1931), nº 91-92, pp. 562-564.

20. BAESCHLIN, Alfredo, Zwei "Patio" Reihenhäuser für sehr tiefe Grundstücke. Architekt Alfredo Baeschlin, Godella, Spanien. In: *Der Baumeister* 32 (1934), nº 12, pp. 430-431 y lámina 129. Una casita entre medianeras en Godella. Arquitecto Alfredo Baeschlin, Valencia. In: *Viviendas* 2 (1933), nº 7, pp. 12-13.

21. MOLINS, Patricia, *Interiores modernos: La caja y el caparazón*. En: *La ciudad moderna*. Arquitectura racionalista en Valencia. Tomo II. Valencia 1998. pp. 71-77.

22. Construcciones de las cubiertas.- Del libro de Alfredo Baeschlin "Ibiza". A.C. 5 (1935), nº 18, p. 25. Véase también: Alfredo Baeschlin, Apuntes d'Eivissa. El Camí 3(1934), nº 96, p. 2. Proyecto de vivienda rural. Alquería ibicenca. Arquitecto Alfredo Baeschlin. Cortijos y Rascacielos 6 (1935), nº 18, pp. 15-16 y 37. Casa de campo en Ibiza. Arquitecto Alfredo Baeschlin. Cortijos y Rascacielos 43, 1947, p. 7. GUIDO HARBERS, Buchbesprechung: Ibiza, Von Alfredo Baeschlin. *Der Baumeister* 33 (1935), suplemento bibliográfico, p. 162.

23. BAESCHLIN, Alfredo, *Cuadernos de arquitectura popular: Ibiza*. Valencia, 1934, p. 55.



La Ilustración Ibero-Americana, any II, nº 2 (abril 1930). Colección Josep Maria Rovira.

rural Spain into contact with the modern ambitions of the nation's urban artists and writers. A key element in this exchange is the central role that documentary plays in 1930s Spain. It is in the deployment of documentary that one sees a negotiation taking place between advanced reproductive technologies (photography, film, phonograph) and the need on the part of Spain's urban intellectuals to use these media to create a visual archive of rural Spain. This archive was not seen as a passive construct, but one that could be periodically mined and reconfigured according to changing definitions of self and community. In the context of this congress, it is specifically the relationship between documentary and architecture that needs to be discussed. I think that the four scenarios that I describe form a starting point for such a discussion, which would also need to examine the place of anthropology and specific notions of nationality that developed concurrently with the popularization of mass media and display.