

# Cuaderno de Notas

**OCTUBRE 2022**

Palacio de los Soviets

Rossi-Loos

Roma 1935

Aldo van Eyck en La Haya

Tailandia desarrollista

Ornamento y naturaleza

Delayed objectives

Semiología urbana

Acuartelamientos de la Guardia Civil

La Casa Pinariega

# 23



# **Cuaderno de Notas**

# **23**

# Cuaderno de Notas

PUBLICACIÓN SOBRE TEMAS DE TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Cuaderno de Notas, núm. 23

Octubre 2022



Departamento de Composición  
Arquitectónica Escuela Técnica  
Superior de Arquitectura  
Universidad Politécnica de Madrid

## DIRECTOR DE REDACCIÓN Y EDITOR

Rafael García García

## EDITORA ASOCIADA

Marta Rodríguez Iturriaga

## COMITÉ EDITORIAL

Rafael García García

José Manuel García Roig

Roberto Osuna Redondo

Manuel de Prada Pérez de Azpeitia

María Teresa Valcarce Labrador

## COMITÉ CIENTÍFICO

José Ramón Alonso Pereira

Silvia Arango

Franziska Bollerey

Juan Calatrava Escobar

J. Antonio Cortés Vázquez de Parga

Pablo Fuentes

Axel Föhl

Kenneth Frampton

Ramón Gutiérrez

Leon Krier

Manuel J. Martín Hernández

J. María Montaner Martorell

Jan Molema

Victor Pérez Escolano

Nina Rappaport

Hugo Segawa

Panayotis Tournikiotis

## DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Rafael García García

Marta Rodríguez Iturriaga

Vega Medina Valle

Ángel Sesma

Elvira Fernández

Nicolás Mariné

## IMAGEN CUBIERTA

El Citröen DS de la portada de *Mythologies* (Barthes 1957).

## ETSAM

Dirección: Avenida de Juan de Herrera, 4, 28040 Madrid

Teléfonos: 910 674 960

Email: [cuadernodenotasdca@gmail.com](mailto:cuadernodenotasdca@gmail.com)

## PÁGINA WEB

<http://composicion.aq.upm.es/webcnotas/>

## EDICIÓN DIGITAL

<http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas>

ISSN: 1138-1590

Depósito Legal: M-15279-1993

Cuaderno de Notas es una publicación realizada por iniciativa de profesores del Departamento de Composición de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Los criterios y opiniones expuestos son responsabilidad exclusiva de los autores. Los derechos de autor y la propiedad intelectual del material publicado pertenecen, así mismo, a sus autores, quienes son responsables de los permisos sobre derechos del material publicado.

Revista incluida en el índice Avery (AIAP), valorado por la CNEAI a efectos de sexenios de investigación. Includida también en REBIUN, E-REVISTAS (CSIC), ISOC, DIAL-NET, LATINDEX (35 estándares de 36 desde el número 17), MIAR y DOAJ.

<b>Editorial</b> .....	<b>1</b>
<i>Rafael García García</i>	

## ARTÍCULOS

<b>Historia de un concurso</b> <b>El caso de Le Corbusier y el Palacio de los Soviets de Moscú</b> .....	<b>2</b>
History of a competition. The case of Le Corbusier and the Palace of the Soviets in Moscow	
<i>Pedro Ponce Gregorio, Ignacio Peris Blat y Salvador José Sanchis Gisbert</i>	

<b>La dimensión urbana del monumento en Aldo Rossi</b> <b>Imágenes de una postal de Adolf Loos</b> .....	<b>20</b>
The Urban Dimension of the Monument in Aldo Rossi. Images from a Postcard by Adolf Loos	
<i>Manuel Ferrer Sala</i>	

<b>Roma 1935</b> <b>Arquitectura, ciudad, retórica y propaganda en el Congreso Internacional de arquitectos</b> .....	<b>38</b>
Rome 1935. Architecture, City, Rhetoric and Propaganda in the International Congress of Architects	
<i>José Ramón Alonso Pereira</i>	

<b>Aldo van Eyck en La Haya</b> <b>Reinterpretación espacial de la iglesia católica: luz y dualidad</b> .....	<b>56</b>
Aldo van Eyck in The Hague. Spatial Reinterpretation of the Catholic Church: Light and Duality	
<i>Jose Fernández-Llebrez Muñoz</i>	

<b>Palacios blancos sobre campos de arroz</b> <b>El New Formalism y la arquitectura corporativa de la Tailandia desarrollista</b> .....	<b>72</b>
White Palaces over Rice Crops. New Formalism in Thai Corporate Architecture	
<i>Francisco García Moro</i>	

<b>Ornamento y naturaleza</b> <b>De la casa de Goethe al Pabellón de la Secesión</b> .....	<b>88</b>
Ornament and Nature. From Goethe's House to the Secession Pavilion	
<i>Isabel de Cárdenas Maestre</i>	

<b>Delayed Objectives</b> <b>Rewriting <i>Modern Architecture Since 1900</i></b> .....	<b>106</b>
Objetivos postergados. Reescribir <i>La arquitectura moderna desde 1900</i>	
<i>Macarena de la Vega de León</i>	

**De la semiología urbana a la simbología en la ciudad consumista..... 120**

From Urban Semiology to Symbology in the Consumerist City

*Rafael Serrano Sáseta***Los acuartelamientos de la Guardia Civil proyectados por arquitectas  
Revisión de sus contribuciones en los últimos cincuenta años..... 136**

Civil Guard Barracks Designed by Women Architects. A Review of their Contributions over the Last Fifty Years

*Daniel Pinzón-Ayala***Concurso-Exposición de Arquitectura Popular Española (1933)  
“La Casa Pinariega” e influencias en proyectos de Alejandro Herrero Ayllón.... 148**

Competition-Exhibition of Spanish Popular Architecture (1933). “Casa Pinariega” and Influence in Projects by Alejandro Herrero Ayllón

*Silvana Rodrigues de Oliveira*

## RESEÑAS DE LIBROS..... 166

## INSTRUCCIONES A AUTORES..... 172

Edición digital

Además de la presente edición en papel existe a disposición de los lectores una versión digital accesible y descargable en:

<http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas>. En dicha versión están disponibles también los contenidos en color de los artículos originales.

Rafael García

## Editorial

*Dentro de una costumbre ya bien establecida, queremos de nuevo agradecer a todos los participantes en este número el esfuerzo realizado y, especialmente a los autores, la confianza depositada en nuestra publicación. Pero también va nuestro agradecimiento a todos los que no han tenido cabida finalmente en él porque sus envíos han supuesto una dedicación por su parte que valoramos y estimamos en alto grado, lo que siempre tratamos de transmitirles. Para este número tenemos sobre todo la noticia de que ya contamos con la figura de editor asociado, en este caso editora, colaboración que veníamos persiguiendo desde las últimas ediciones y que ahora ya podemos anunciar también para próximos números.*

*Como ya comentábamos en editoriales previas, esta figura es de gran importancia al depositar en ella muchas de las responsabilidades de edición, al mismo tiempo que supone introducir una mirada cualificada desde fuera del entorno académico del Departamento y Escuela en que hasta ahora se venía elaborando Cuaderno de Notas. El buen resultado de la colaboración obtenida en este primer número, si bien aún marcada por los aspectos de continuidad, lógicos por otra parte en su inicio, nos hace ser optimistas y presagiar elementos de creciente novedad e interés en el futuro inmediato. Prevemos ciclos en torno a los tres años para los convenios de editor asociado, lo que permitirá un razonable afianzamiento en la colaboración a la vez que un dinamismo por renovación también deseable.*

*En breve síntesis de contenidos, este número se abre con un destacable trabajo ampliamente ilustrado sobre las propuestas del concurso para el Palacio de los Soviets. En esta misma sección de carácter internacional que encabeza la entrega, sigue un artículo dedicado al Congreso Internacional de Arquitectos de Roma de 1935 mostrando tanto su planteamiento y desarrollo como las arquitecturas e intervenciones en la ciudad eterna que fueron mostradas a los participantes. Un artículo sobre Aldo Rossi centrado en sus primeros contactos con la arquitectura estalinista de Moscú y las influencias también iniciales de Adolf Loos y otro sobre la iglesia católica Pastor va Aars en La Haya de Aldo van Eyck suceden al anterior. En este último, además de una atenta lectura al significado de sus elementos y su percepción constructiva y espacial ha de destacarse el análisis geométrico de sus lucernarios como fuente de luz natural. Cambiando de ámbito geográfico el artículo sobre una singular modernidad exótica como la que en Tailandia enlazó tradiciones locales y el nuevo formalismo estadounidense liderado por Minoru Yamasaki, muestra su desarrollo en la arquitectura corporativa del país en los años coincidentes con el periodo de la guerra fría.*

*Esta eclosión casi floral de formas en el entorno asiático puede ligarse, aunque solo en términos nominales, con el primero de los artículos de carácter más ensayístico, al estar este focalizado en el mundo del jardín en el ámbito germánico. Dedicado a las teorías de Goethe sobre lo vegetal y su asimilación estética traza una senda que llega hasta las interpretaciones de lo natural por parte de los artistas de la Secesión vienesa.*

*El segundo de los artículos más cercanos a la categoría de ensayo está centrado en el libro capital de William Curtis, La Arquitectura Moderna desde 1900, sobre el que profundiza acerca del significado de los cambios introducidos por su autor en cada una de las tres ediciones de la obra. Se cierra este grupo con el artículo dedicado a la semiología urbana, en el que se retoma el un poco olvidado tema del significado y sus modos de establecerse en la ciudad a través de las miradas de los autores con aportaciones analíticas de mayor relevancia.*

*Finalmente, y ya sobre el ámbito español, un artículo sobre la poco conocida actuación de las mujeres como arquitectas autoras de proyectos para casas cuartel de la Guardia Civil a partir fundamentalmente de los años setenta, es seguido del que cierra el número y referido a la figura del arquitecto Alejandro Herrero Ayllón y sus estudios sobre los aspectos racionalistas de la arquitectura popular española, los cuales ejercieron además una clara influencia en su propia obra. No quedando tras este rápido resumen sino, como es obligado, dejar un mínimo espacio de agradecimientos, estos van, en síntesis, aunque muy sentidamente, a todos los colaboradores y, por supuesto, al Departamento de Composición por su continuado apoyo.*

### ***History of a competition. The case of Le Corbusier and the Palace of the Soviets in Moscow***

*Between 1931 and 1935, the competition for the Palace of the Soviets in Moscow was undoubtedly one of the most important architectural events of the 20th century. It brought together some of the most influential European architects of the time, such as Le Corbusier, E. Mendelsohn, W. Gropius and H. Poelzig, together with other important names of the Soviet scene, such as the famous Vesnin brothers, I. Zholtovsky, V. Shchuko and B. Iofan. Iofan. The competition, decided in favour of a group of Soviet architects led by Iofan himself, led to a series of opposing reactions led by Le Corbusier. From there, our goal will be none other than to recover some of these important works in order to put them in relation and try to contextualize the harsh reactions of European architects against the contest result.*

*Keywords: Palace of the Soviets, Competition, Moscow, Le Corbusier, Boris Iofan*

---

*Entre 1931 y 1935 el concurso para el Palacio de los Soviets de Moscú fue, sin lugar a dudas, uno de los eventos arquitectónicos más importantes del siglo XX. En él se dieron cita algunos de los arquitectos europeos más influyentes del momento, como es el caso de Le Corbusier, E. Mendelsohn, W. Gropius y H. Poelzig; junto a otros importantes nombres del panorama soviético, como los célebres hermanos Vesnin, I. Zholtovsky, V. Shchuko y B. Iofan. El concurso, resuelto en favor de un grupo de arquitectos soviéticos encabezados por el propio Iofan, derivó en toda una serie de reacciones contrarias lideradas por Le Corbusier. A partir de ahí, nuestro objetivo no será otro que el de recuperar algunos de estos importantes trabajos para así ponerlos en relación y tratar de contextualizar las duras reacciones de los arquitectos europeos contra el resultado del concurso.*

*Palabras clave: Palacio de los Soviets, Concurso, Moscú, Le Corbusier, Boris Iofan*

Pedro Ponce  
Gregorio

Ignacio Peris Blat

Salvador José  
Sanchis Gisbert

# Historia de un concurso

*El caso de Le Corbusier y el Palacio de los Soviets de Moscú*

DOI: 10.20868/cn.2022. 4978

## Introducción

El concurso para el proyecto del Palacio de los Soviets (1931-1933) fue, sin lugar a dudas, uno de los hitos en la historia de la arquitectura del siglo XX. Determinó una época en el devenir de la disciplina, y, por su importancia, podríamos incluirlo en la lista de los concursos más relevantes como es el caso del Chicago Tribune (1922), el del Palacio del Trabajo en Moscú (1923) y el de la Sociedad de Naciones de Ginebra (1927).

Aunque su inicio nos lleva a 1922,<sup>1</sup> diríamos que la necesidad de construir este «símbolo del triunfo del comunismo en el futuro»,<sup>2</sup> surgió durante el siglo XIX a raíz de los concursos organizados en Occidente para la construcción de sus edificios más emblemáticos: ya fueran parlamentos, ayuntamientos, palacios de justicia o teatros (Erenbough 1921: 1515). Todo ello, unido a la caída del zarismo en febrero de 1917, llevaría a los arquitectos rusos a buscar soluciones para los nuevos problemas de tipo social y creativo que se sucederían en la Rusia de la época. En este sentido, es célebre el escrito de G. Kosmachevsky, quien fuera uno de los arquitectos del momento, para conocer la atmósfera que comenzaba a vislumbrarse: «Para nosotros, arquitectos, llegó el momento importante de tomar parte activa en la construcción de la nueva vida [...]. Haremos más sanas las ciudades y las villas, daremos al pueblo viviendas confortables y hermosas, construiremos para él un digno y majestuoso parlamento, construiremos templos de justicia, ciencias y arte» (Kazus 1992: 210).

Otros como I. Rayj, de un modo más metafórico, dieron sus propios puntos de vista sobre cuál debería ser el espíritu de estos grandes proyectos: «Todas las obras de construcción estatal tienen que llevar la huella de la potencia y majestuosidad del pueblo que

las creó, y conforme a ello tienen que ser sus escalas y la amplitud de los edificios. La arquitectura, por sus formas y proporciones, ha de reflejar la aspiración del pueblo a una vida feliz y armoniosa» (Kazus 1992: 210).

Tras la intervención en la sede del VS-NKh,<sup>3</sup> en 1919, por encargo del Narkompros,<sup>4</sup> se propuso el proyecto de V. Tatlin (1885-1953) para la construcción del Monumento a la Tercera Internacional (Cohen 1987a: 205): una torre de 400 metros de altura que no solo sirvió para simbolizar la creación de dicho acontecimiento, sino que además, dado su carácter inaugural y probatorio, serviría de ejemplo a otras tantas composiciones de los años 20 donde lo gigantesco, la verticalidad y el maquinismo, entre otros conceptos, se convirtieron en condición sine qua non de la disciplina arquitectónica (González 2012: 69).

A este respecto resulta significativo que el Gobierno Soviético —tanto sea por parte de A. Lunacharski (1875-1933), entonces Comisario del Pueblo, como del mismo V. Lenin (1870-1924)—, sin poner restricciones en la búsqueda de un nuevo arte de izquierdas, defendiera la tendencia neoclásica en arquitectura nombrando para los puestos clave de la arquitectura del país a I. Zholtovsky (1867-1959), quien a la vez era arquitecto principal del Komgosoor, jefe de la sección de arquitectura del Narkompros y jefe del estudio arquitectónico del Mossovet, donde se elaboraba el proyecto de un nuevo plan para Moscú.

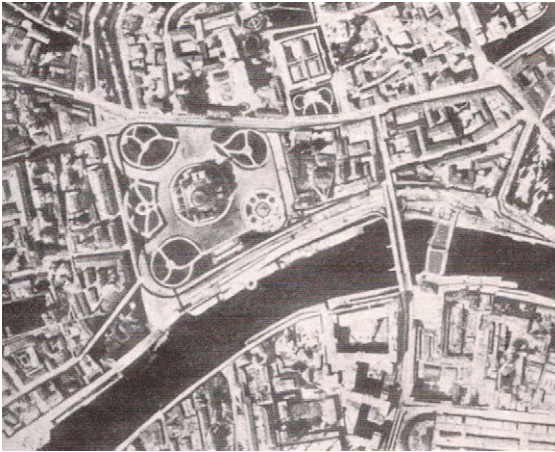
Del apoyo prestado al neoclasicismo surgirá un importante enfrentamiento entre los arquitectos tradicionales rusos, seguidores de la corriente continuista, y los defensores de las nuevas vanguardias (Hoisington 2003: 41). Bastaron pocos meses para que durante el concurso del Palacio del Trabajo de Moscú (1923) se produjera el primer choque abierto entre representantes de una y otra ideolo-

---

Doctor en  
Arquitectura,  
Departamento  
de Proyectos  
Arquitectónicos,  
Escuela Técnica  
Superior de  
Arquitectura.  
Universidad  
Politécnica de  
Valencia.

Doctor en  
Arquitectura. Docente  
del Departamento  
de Proyectos  
Arquitectónicos,  
Escuela Técnica  
Superior de  
Arquitectura.  
Universidad  
Politécnica de  
Valencia.

Doctor en  
Arquitectura. Docente  
del Departamento  
de Proyectos  
Arquitectónicos,  
Escuela Técnica  
Superior de  
Arquitectura.  
Universidad  
Politécnica de  
Valencia.



gía. Mientras que por un lado los hermanos Vesnin defendían la idea de la torre como quintaesencia de la vanguardia, otros, más escépticos, mostraban todavía una clara predilección por ciertos elementos de raigambre puramente clásica —como sucede, por ejemplo, con las versiones que K. Mélnikov e I. Golosov presentaron a concurso—.

Desde entonces, los proyectos de los grandes edificios de Moscú persiguieron el ideal del rascacielos, bien fuera este vertical u horizontal —como es el caso de los célebres “estribanubes” de El Lissitzky—, aunque ello supusiera la incorporación de nuevos materiales y técnicas constructivas importadas desde Occidente. Así, la industria de la construcción soviética adquirió gran desarrollo durante estos años en los que además se daría inicio al primer Plan Quinquenal (1928-1932), definido por el propio Le Corbusier como «el intento más heroico y verdaderamente majestuoso de acondicionar la sociedad contemporánea, a través de la tecnología, de un modo tal que le permita vivir en armonía. En el núcleo del Plan Quinquenal reposa una idea. ¿Qué idea? Hacer al hombre dichoso. Y, ¿cómo es posible, en medio de los interminables despojos del primer ciclo de la civilización maquinista, alcanzar dicho estado de pureza que por sí solo es capaz de abrir tal era de felicidad? Con decisión y solvencia se gira el rostro hacia el futuro; habiendo decidido firmemente pertenecer al presente, de actuar y de pensar ¡‘Hoy!’».<sup>5</sup>

Durante esos años la Unión Soviética atrajo a multitud de arquitectos occidentales, pues todo el país se había convertido en una “gran obra” donde la vanguardia más evolucionada presupondrá una continua sumisión, no solo conceptual sino también real, de todas aquellas nociones clásicas adoptadas a priori por los arquitectos rusos. En este sentido, se levantaron «edificios esenciales» bajo

la tutela de la modernidad como es el caso del Centrosoyus que Le Corbusier y Pierre Jeanerret construyeron para la Unión Central de Cooperativas de Consumidores de Moscú;<sup>6</sup> que les permitiría a su vez rescatar ciertos conceptos mostrados en otro de los concursos importantes del momento: el del Palacio de la Sociedad de Naciones de Ginebra (1927), donde, por contra, los arquitectos cosecharían una amarga desilusión (Zaparain 2012: 162).

Multitud de propuestas, contrapropuestas, planes y objetivos, factibles o irrealizables, confeccionaban el marco arquitectónico en el que se desarrollaron las grandes ciudades del mundo en general y las de la URSS en particular. Tanto es así, decían los soviéticos, que «solo en el momento actual [a principios de los años treinta], tras el progreso obtenido por la construcción del socialismo, cuando el plan quinquenal para el desarrollo de la economía nacional de la URSS está próximo a realizarse en cuatro años e incluso menos en alguna de las ramas más importantes de la economía nacional, es cuando podemos decir —nosotros— que tenemos a nuestro alcance las condiciones necesarias para ejecutar sin demora las directrices del 1<sup>er</sup> Congreso de los Soviets de la URSS».<sup>7</sup>

Únicamente restaba un fin para todo ese importante esfuerzo del último lustro: la construcción de un edificio que simbolizara, en tanto que fuera posible, la nueva sociedad proletaria: el Palacio de los Soviets de Moscú. Sin lugar a dudas, se trataba de uno de los acontecimientos más importantes de todos cuantos se habían realizado hasta el momento; más aún si tenemos en cuenta que todo intento anterior, ya fuera en 1919 con el Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin, o en 1923 con el Palacio del Trabajo de los hermanos Vesnin, había resultado en vano.

El nuevo concurso, bajo la batuta del Consejo de Construcción del Palacio de los So-

Figura 1. Vista aérea y fotografía de la Catedral del Salvador. Moscú, 1928 (de: Alexys Sidorow).

viets,<sup>8</sup> pasaría por un total de cuatro fases en las que se debía respetar la libertad creativa de los participantes, de ahí el carácter abierto y pretendidamente impreciso del texto de la convocatoria. Un total de once reglas se encargarían de pautar el destino del nuevo *palais* (figura 1):

«1. La construcción del Palacio de los Soviets se pretende realizar en el solar situado a orillas del Moskva, entre el callejón Soimonoff y las calles Volkhonka y Lénivka, ampliando esta superficie mediante el derribo de la antigua Catedral del Salvador, una parte de los edificios de la calle Volkhonka y todo el conjunto de viviendas hasta la calle Lénivka.

2. El edificio debe ser proyectado como una construcción monumental, con materiales que respondan a esa idea y un número de plantas al gusto de los autores.

3. Las dos salas principales con todas sus dependencias accesorias pueden estar dispuestas en un único edificio o en dos edificios separados.

4. Las salas para las asambleas plenarias deben estar iluminadas, por todos sus lados, con luz natural. La iluminación por el techo está permitida.

5. Las condiciones acústicas de las salas deben estar previstas en el proyecto, así como los medios para instalar un sistema de radio y cine.

6. Para las máquinas y estaciones eléctricas se permite aprovechar las plantas de cimentación, así como los semisótanos y sótanos iluminados por pozos de luz.

7. En cuanto a su forma arquitectónica, el edificio debe ser conforme: a) Al carácter de la época que cumplió la voluntad de las masas trabajadoras, llevando a cabo la construcción del socialismo. b) Al destino específico del edificio. c) A su importancia como monumento artístico-arquitectónico de la capital de la URSS.

8. Respecto a su ejecución, el proyecto debe prever una realización tan rápida como sea posible.

9. Las dimensiones del edificio no están determinadas en el programa, pero deben ser lo más reducidas posible teniendo en cuenta las superficies de las estancias que se indican a continuación y sus alturas necesarias.

10. Los tamaños de las salas deben estar determinados por el trazado que se deduce de la distribución de los asientos y los pasillos entre estos.

11. El edificio debe albergar los grupos de estancias siguientes (el número de locales de segundo orden o accesorios y sus superficies

están indicados de manera aproximada)».<sup>9</sup>

De entre todas ellas quizá es la primera, esto es, la relativa al emplazamiento, la que más podría llamarnos la atención. Resulta singular que de todos los posibles lugares de la ciudad fuera este, a orillas del río Moscú, entre las calles Volkhonka, Soimonovski y Lénivka, el destino elegido para el *palais*. Un lugar ventajoso desde el punto de vista urbano pues, al encontrarse cerca de las murallas del Kremlin, quedaba englobado dentro de la primera fase del Plan General de Moscú propuesto para principios de los años treinta. Por contra, ello suponía el derribo de uno de los emblemas de la ciudad: la Catedral del Salvador.

Así lo explica el escritor y filósofo ruso Alexander Herzen, quien hablaría del edificio y su emplazamiento como una misma cosa única e indivisible: «¿Podría haberse encontrado mejor lugar para un templo conmemorativo del año 1812 que este punto más extremo, hasta el cual había avanzado el enemigo?

[...] El templo inferior, labrado en la montaña, tenía la forma de un paralelogramo, de un ataúd, de un cuerpo humano.

Sobre este sepulcro, sobre este cementerio, se extendían, hacia todos lados, los extremos iguales de la cruz griega de un segundo templo: el templo de las manos tendidas, de la vida, del sufrimiento, del trabajo.

Por encima de este, coronándolo, rematándolo y perfeccionándolo, se situaba el tercer templo de forma circular. Este templo, claro, luminoso, era el templo del espíritu» (Schlögel 1992: 181).<sup>10</sup>

Ahora lo derribaban en un tiempo mínimo y demostraban, una vez más, la superioridad de la planificación estatal; al menos eso es lo que opinaba Hannes Meyer (antiguo director de la Bauhaus en Dessau) al constatar que mientras en Ginebra se habían necesitado cuatro años para encontrar la ubicación más conveniente del Palacio de la Sociedad de Naciones, en Moscú, la cuestión del emplazamiento para el Palacio de los Soviets apenas había quedado resuelta en cuatro semanas (Schlögel 1992: 180).

Al margen de ciertos pensamientos de fe que justificaban el fracaso del palacio como una suerte de venganza divina por el sacrilegio cometido, lo cierto es que resultan llamativos los paralelismos que se podrían establecer entre la edificación de aquella catedral gigantesca y el proyecto de un Palacio de los Soviets, aún más gigantesco, cien años después. Como si la historia de la construcción del palacio, encerrara, en sí misma, la histo-

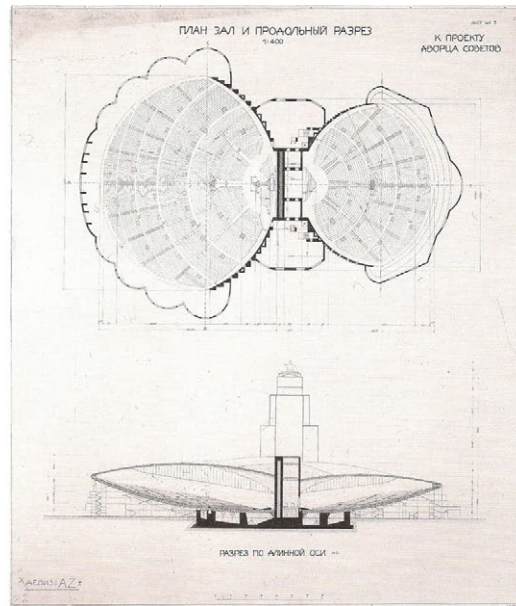
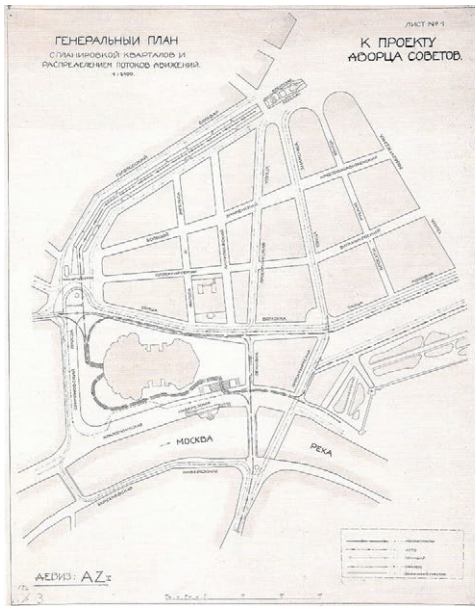


Figura 2. Naum Gabo. Proyecto del concurso (Alemania), segunda convocatoria (abierto), diciembre de 1931. Lema: «AZ».

ria de la construcción de la catedral; la una dentro de la otra, como fenómenos iguales constituidos, eso sí, en tiempos distintos.

### Primera y segunda fase

Como ya ocurriera en aquel momento con la catedral, la repercusión producida por las dos primeras convocatorias (abiertas) del palacio superarían todo tipo de pronósticos. A ellas se presentaron cerca de 160 proyectos —24 de ellos de procedencia extranjera, en su mayoría de Estados Unidos—, a los que habría que añadir otros 112 trabajos de personas desconocidas que, dado el carácter abierto de esta primera fase del concurso, pudieron aportar su propia visión sobre el *palais*. De este modo, podríamos decir que la historia del palacio además de estar jalonda por algunos de los mejores arquitectos del momento, permitía, al mismo tiempo, ligarse íntimamente a la opinión de otros tantos rostros anónimos que, a «la sombra de esta torre imaginaria» (Schlögel 1992: 177),<sup>11</sup> trataban de vislumbrar las trazas de su propio destino.

De nuevo sería la carta que Le Corbusier le envió a A. Lunacharski (Comisario Popular para el Arte) el 13 de marzo de 1932, la que nos diera una idea del entusiasmo con el que los arquitectos, tanto rusos como extranjeros, recibieron la idea del Palacio de los Soviets: «El día amanecerá cuando la URSS se materialice con el cumplimiento del Plan Quinquenal. Pero la URSS ya ha prendido la luz de la mañana sobre toda la humanidad. Todos los corazones sinceros se vuelven hacia ella [...].

‘La arquitectura expresa el espíritu de la época’. En consecuencia, el Palacio de los So-

viets, a través de lo majestuoso de sus proporciones, expresará los ideales establecidos en Rusia en 1918; la gente verá de lo que se trata. El mundo entero lo verá. Pero también, bajo la protección de la arquitectura, la humanidad encontrará su expresión exacta, libre de toda traición, exageración y camuflaje: un Palacio que, en realidad, sea el centro de todas las instituciones de la URSS».<sup>12</sup>

La participación extranjera se llevó a cabo de dos modos distintos: mientras que por un lado se recibieron del exterior gran cantidad de misivas en las que se pedía información sobre las condiciones del concurso —de este modo intervendrían arquitectos como N. Gabo, N. V. Vasiliev y B. Lubetkin—; por otro, de manera simultánea, el Comité Organizador del Palacio llevó a cabo negociaciones con diversos arquitectos a los que gratificaría por sus contribuciones. Con encargos pagados participaron B. M. Iofan, I. V. Zholtovsky, G. B. Krasin y el grupo GIPROVTUZ de la URSS; los hermanos Perret y Le Corbusier de Francia; E. Mendelsohn, W. Gropius y H. Poelzig de Alemania y A. Brasini de Italia (Cohen 1987b: 442). Mención aparte merecen otros tantos arquitectos americanos como H. Hamilton, J. Urban, T. Lamb y O. Stonorov, quienes fueron invitados, además, «con el objeto de aprovechar al máximo sus avanzadas técnicas constructivas» (Ter-Akopyan 1992: 188) (figuras 2-11).

Quizá fuera la lentitud con la que se llevaron a cabo todas estas negociaciones externas, la causa fundamental por la que se produjo una modificación en las fechas del concurso. Sería el 13 de julio de 1931 cuando el periódico *Izvestia* (Noticiario del Comité

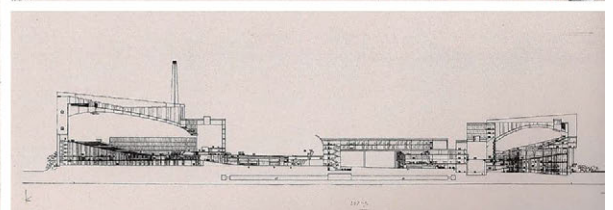
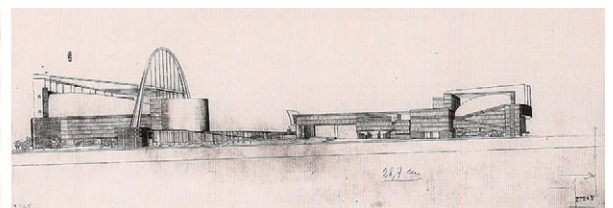
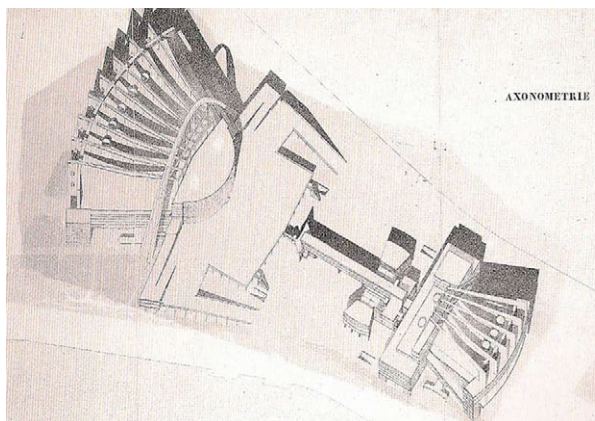
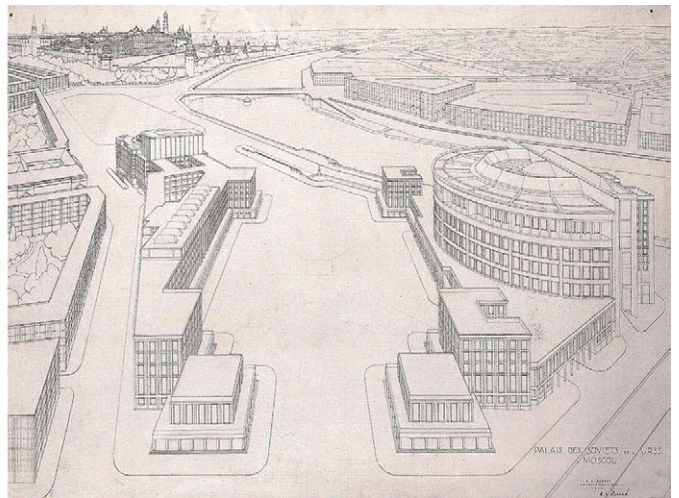
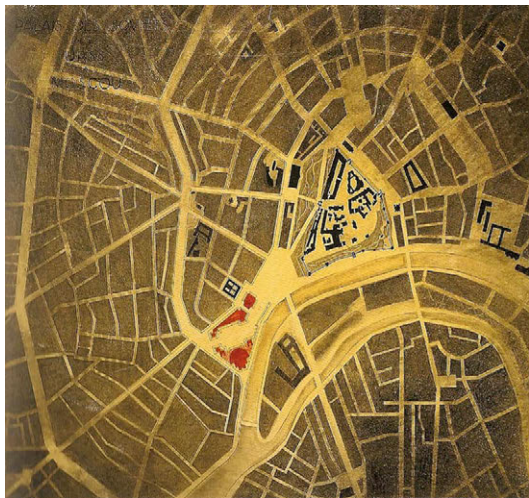
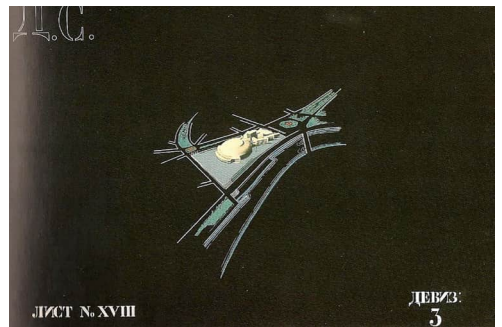
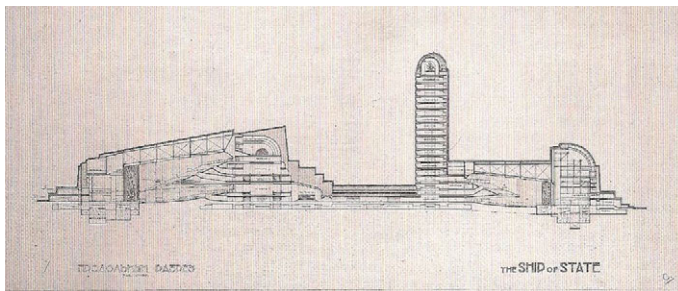
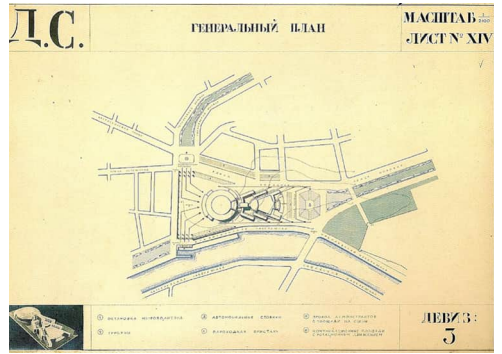
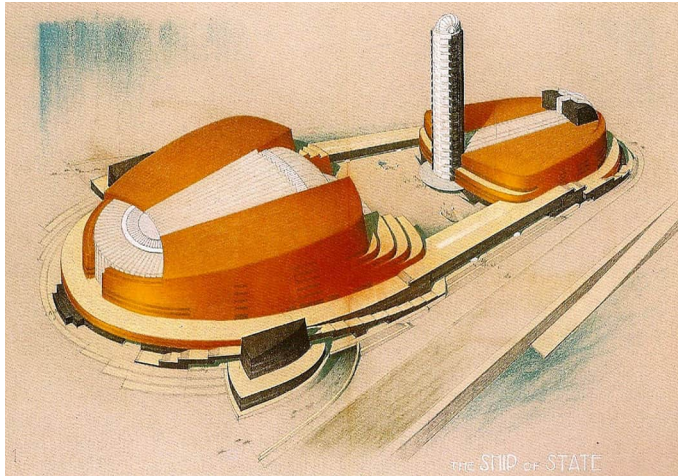
Figuras página derecha:

Figura 3. Arriba izquierda. Nicolai Vasilievich Vasiliev. Proyecto del concurso (Estados Unidos), segunda convocatoria (abierto), diciembre de 1931. Lema: «Nave del Estado».

Figura 4. Arriba derecha. Berthold Lubetkin, G. Sigalín y E. B. Blum. Proyecto del concurso (Francia), segunda convocatoria (abierto), diciembre de 1931. Lema: «3».

Figura 5. Centro. Auguste y Gustave Perret. Proyecto del concurso (Francia), segunda convocatoria (por invitación), diciembre de 1931.

Figura 6. Abajo. Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Proyecto del concurso (Francia), segunda convocatoria (por invitación), diciembre de 1931.



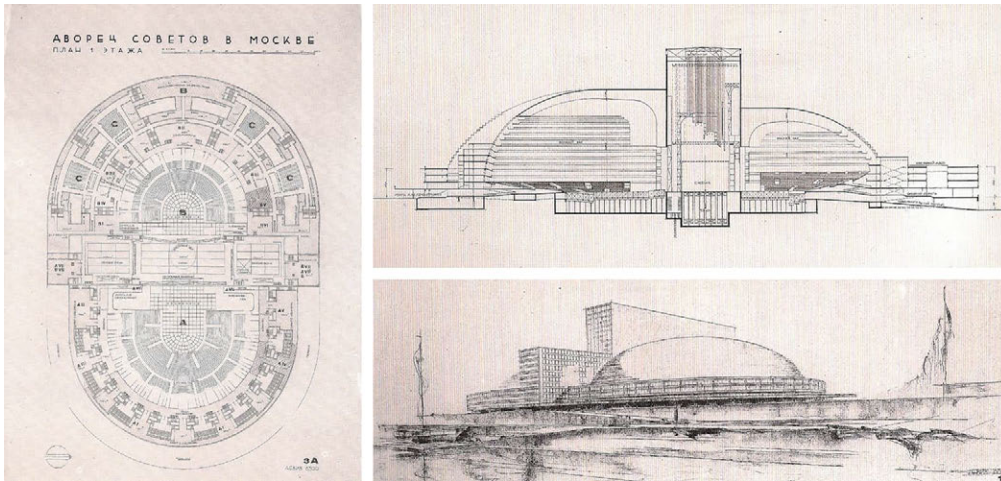


Figura 7. Erich Mendelsohn. Proyecto del concurso (Alemania), segunda convocatoria (por invitación), diciembre de 1931. Lema: «6300».

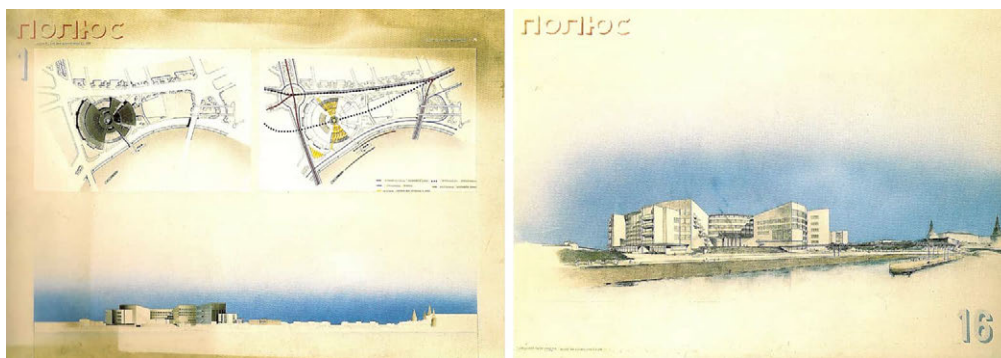


Figura 8. Walter Gropius. Proyecto del concurso (Alemania), segunda convocatoria (por invitación), diciembre de 1931. Lema: «17 Polos».



Figura 9. Hans Poelzig. Proyecto del concurso (Alemania), segunda convocatoria (por invitación), diciembre de 1931. Lema: «3303».

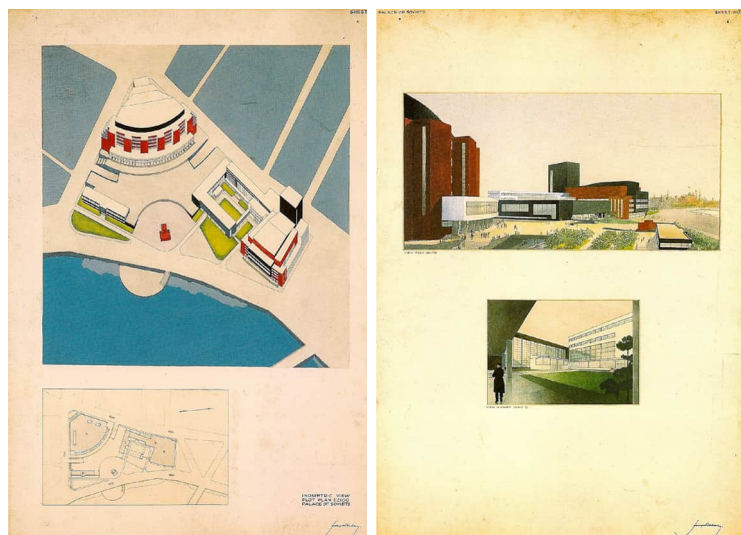


Figura 10. Joseph Urban. Proyecto del concurso (Estados Unidos), segunda convocatoria (por invitación), diciembre de 1931.

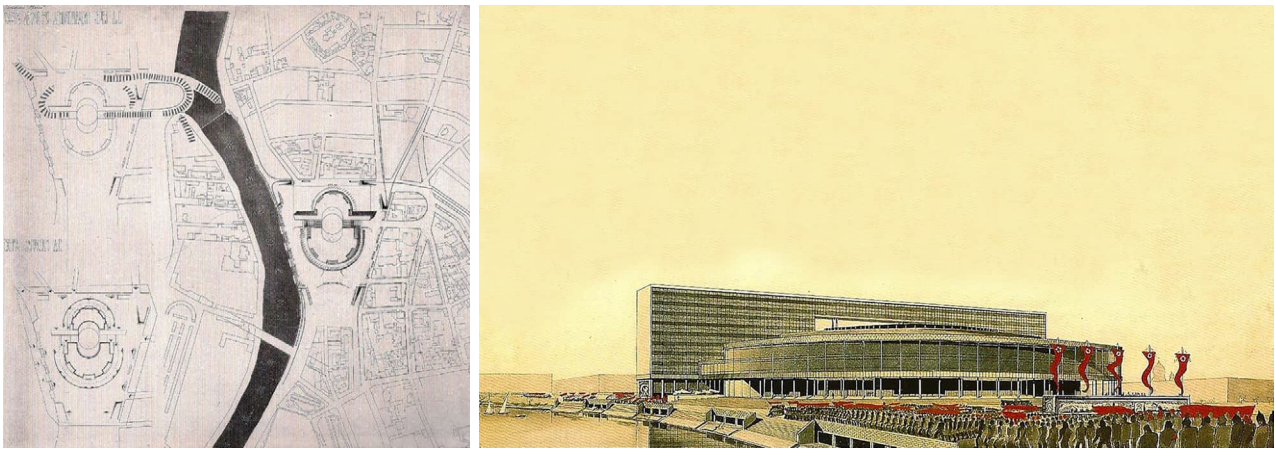
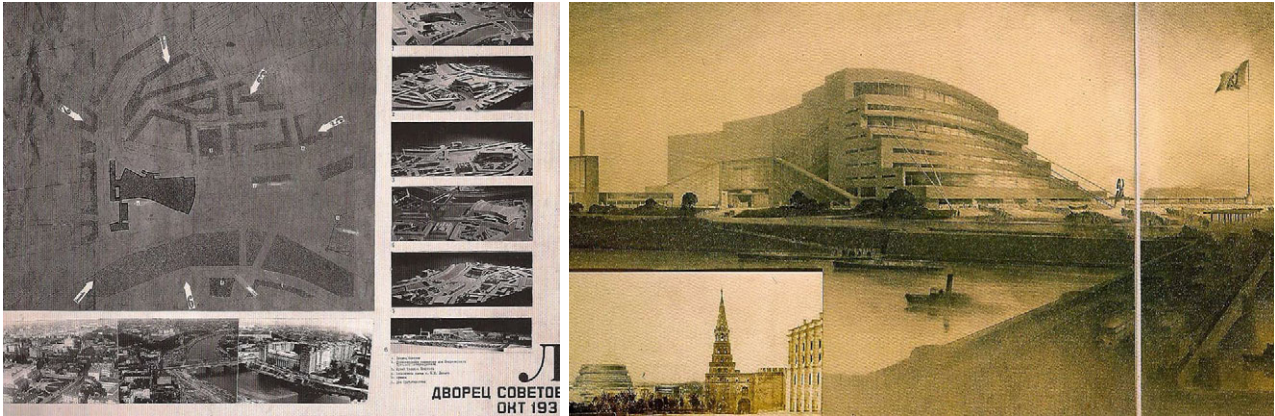


Figura 11. Arriba. Oskar Storonov y Alfred Kastner. Proyecto del concurso (Estados Unidos), segunda convocatoria (por invitación), diciembre de 1931. Lema: «L».

Figura 12. Abajo. Iakov Nikolaevich Doditsa y Alexei Nikolaevich Dushkin. Proyecto del concurso (URSS), segunda convocatoria (abierta), diciembre de 1931. Lema: «Bandera roja».

Central Ejecutivo de la Unión), en su edición número 196, publica: «a) El plazo de presentación de los proyectos concursantes pasará del 20 de octubre al 1 de diciembre de 1931, a las 20:00 horas.

b) El plazo de la exposición provisional irá del 15 al 20 de diciembre.

c) El plazo para la presentación de alegaciones y comentarios sobre los proyectos será hasta el 21 de diciembre.

d) El plazo para la exposición pública de los proyectos irá del 15 al 20 de enero de 1932» (Berlinische 1992: 203).

Pero al margen de todos estos proyectos extranjeros limitados —casi de manera exclusiva— a la segunda fase del concurso, del lado soviético, se presentaron además otras tantas propuestas que si bien denotaban carencias desde el punto de vista técnico, aportaban a su vez soluciones innovadoras. Tal es el caso de proyectos como los de los jóvenes arquitectos rusos I. N. Doditsa y V. M. Olenev, o de otros más contrastados como A. V. Shchusev, N. A. Ladovsky, A. S. Nikolsky, L. P. Vishinsky, I. Z. Vainshtein y A. F. Zhukov, entre otros. Incluso grupos de arquitectos como fueran ARU, ambas secciones del VOPRA y las dos ramas del VASI (figuras 12-21).

### Las reacciones al fallo del concurso

Todos los proyectos se exhibieron en el Museo Pushkin de diciembre de 1931 a junio de 1932, pero ninguno despertaría una expectación comparable a la que suscitó la propuesta de Le Corbusier. Así lo intentó explicar G. Roze a través de un artículo titulado “El Palacio de los Soviets” en la edición del 20 de enero de 1932 de la revista *Pravda*, donde se lee: «De entre las propuestas extranjeras, la que llama la atención general es el proyecto de Le Corbusier por ser el más distinguido desde el punto de vista teórico y técnico, de la arquitectura moderna de Occidente. La propuesta ofrece una solución audaz para las salas. Pero lo inaceptable del proyecto de Le Corbusier es que concibe el Palacio de los Soviets desde la perspectiva del ‘industrialismo’ y no como un pabellón de Congresos».<sup>13</sup>

Sin lugar a dudas, la propuesta de Le Corbusier era una de las favoritas desde el punto de vista de la crítica externa. No tanto para los miembros del Consejo de Construcción del Palacio quienes, con fecha de 29 de febrero, publicaron una circular con la resolución de esta segunda fase del concurso:

«El Consejo de Construcción del Palacio de los Soviets que debe construirse en Moscú, ha finalizado la revisión de las propues-

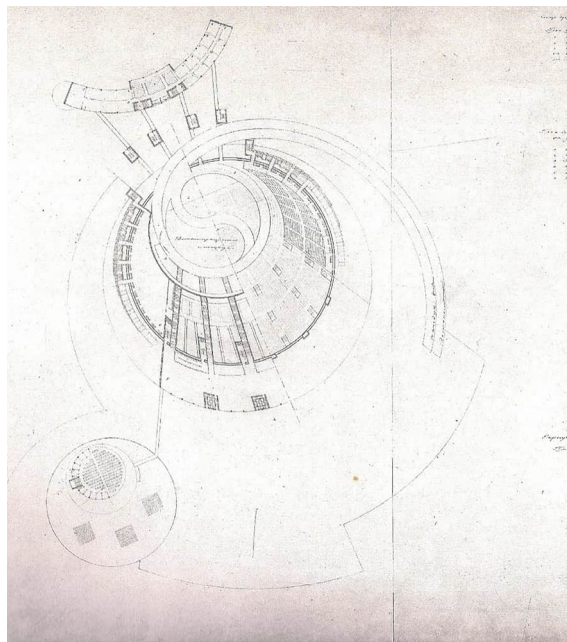
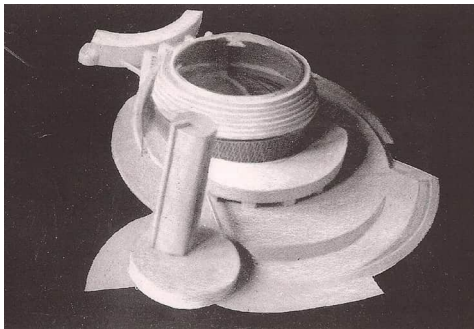
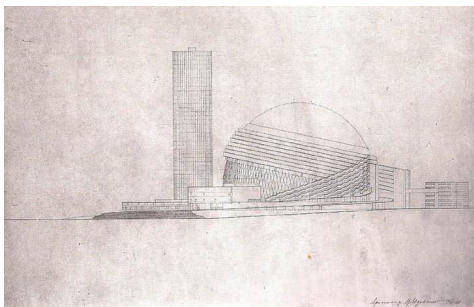
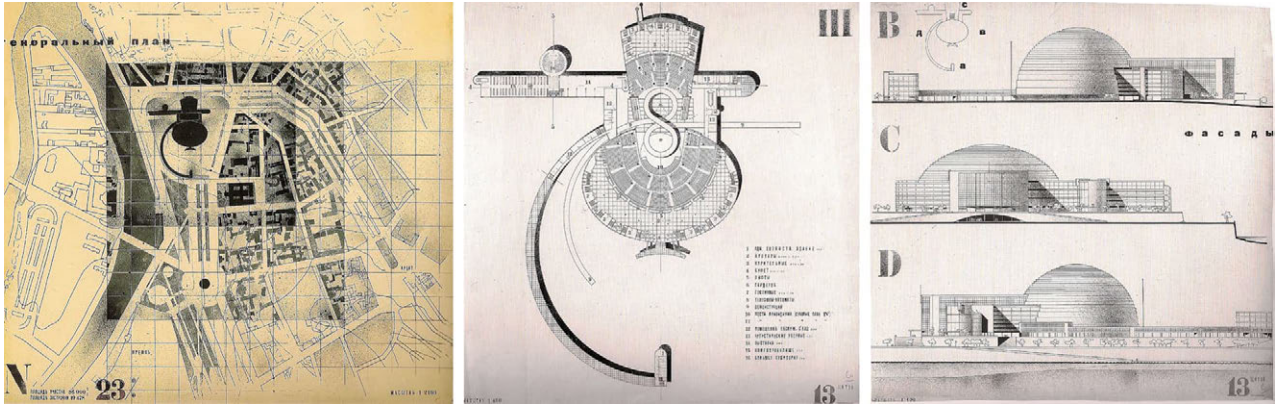


Figura 13. Arriba. Viktor Makarovich Olenov. Proyecto del concurso (URSS), segunda convocatoria (abierto), diciembre de 1931. Lema: «13 espadas».

Figura 14. Centro. Nicolai Alexandrovich Ladovsky. Proyecto del concurso (URSS), primera convocatoria, febrero - julio de 1931.

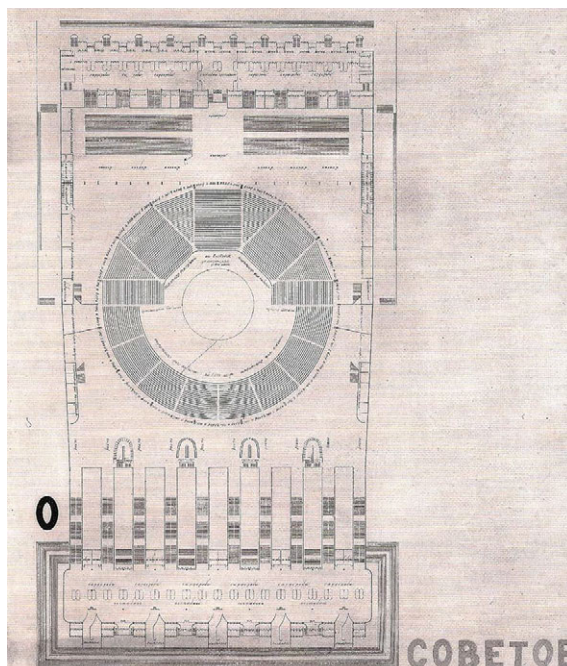
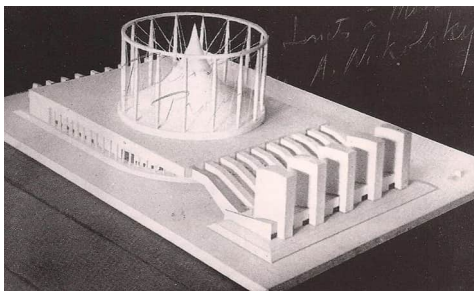
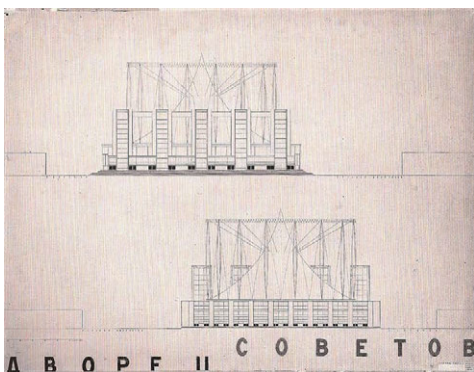


Figura 15. Abajo. Alexander Sergeevich Nikolsky. Proyecto del concurso (Leningrado), primera convocatoria, febrero - julio de 1931.

Figura 16. Leonid Petrovich Vishinsky. Proyecto del concurso (URSS), segunda convocatoria (abierto), diciembre de 1931. Lema: «Siguiendo el eje principal».

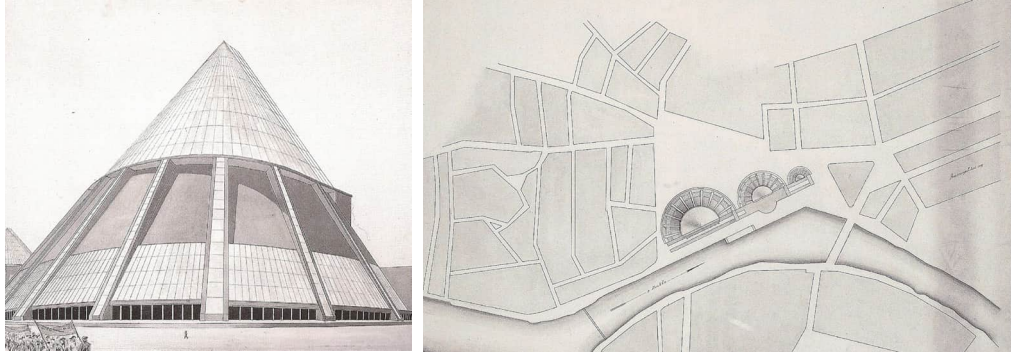


Figura 17. Ilia Sakharovich Vainshtein, Lidia Konstantinova Komarova e Iuri Mikhailovich Mushinsky. Proyecto del concurso (URSS), segunda convocatoria (abierto), diciembre de 1931. Lema: «Tres banderas rojas».

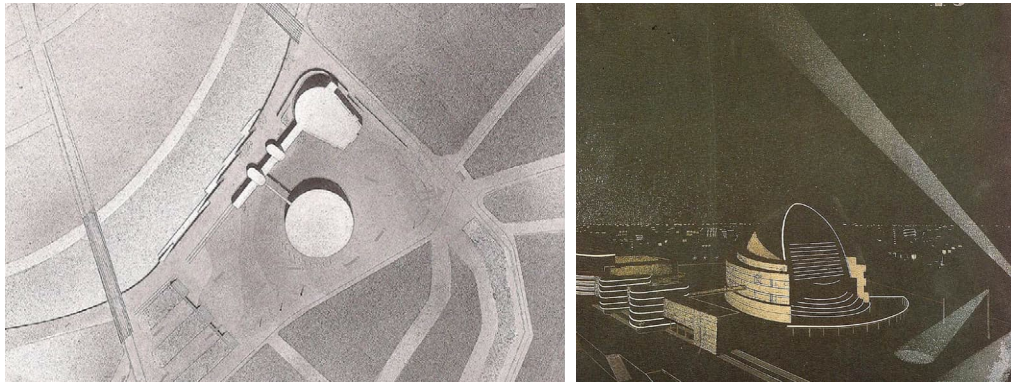
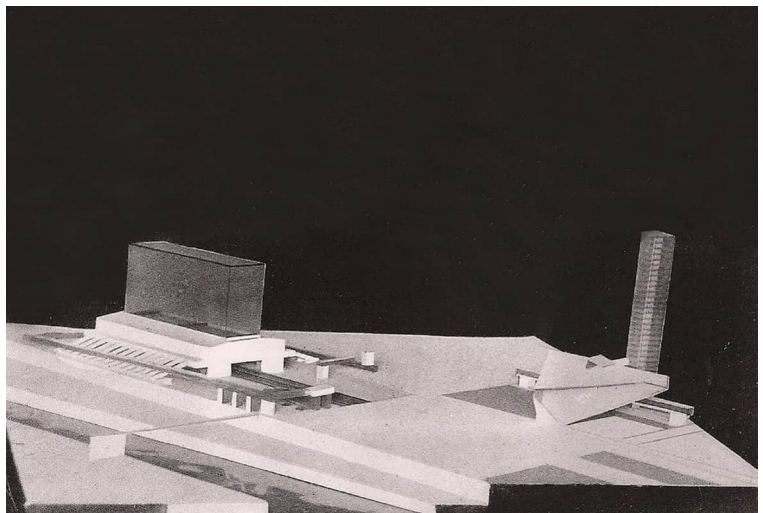
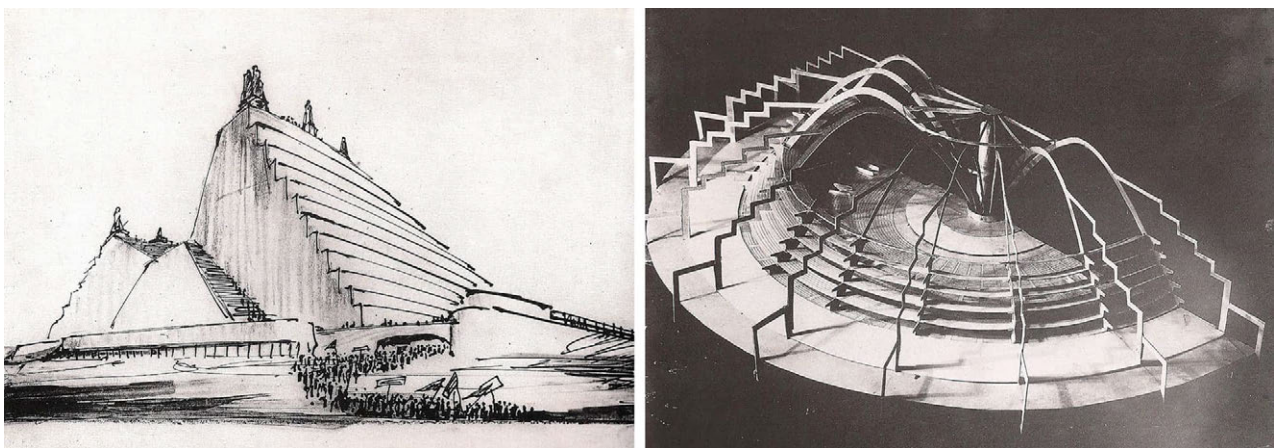
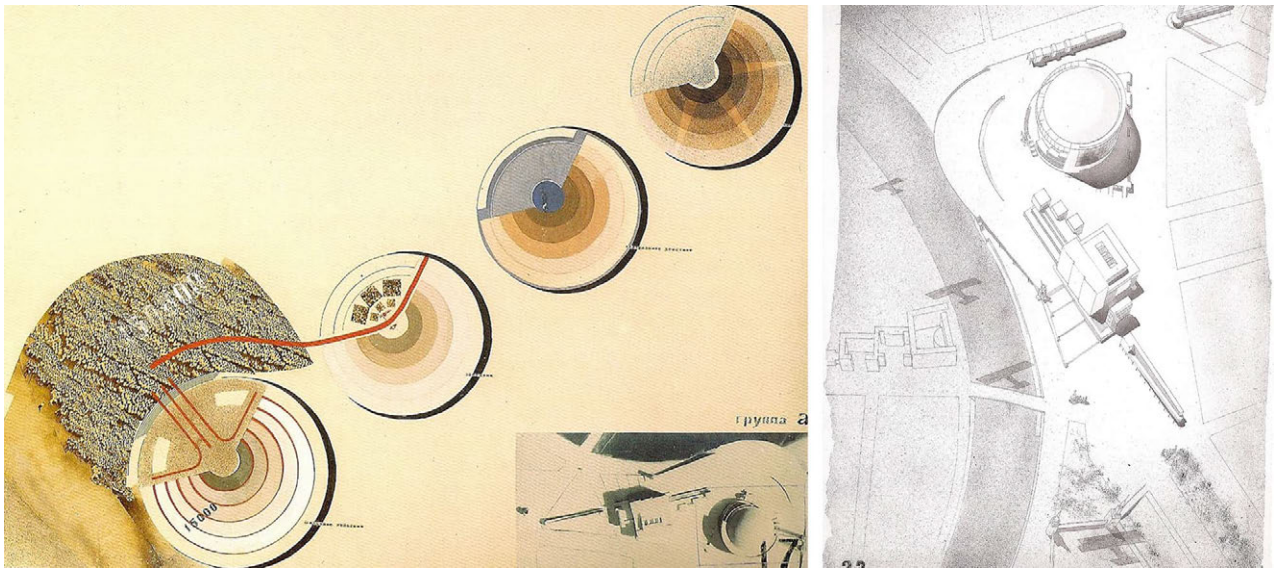


Figura 18. Anatoli Fedorovich Zhukov, Dmitri Nikolaevich Chechulin y Dmitri P. Smolin. Proyecto del concurso (URSS), segunda convocatoria (abierto), diciembre de 1931.



Figura 19. Abajo. Asociación de Arquitectos Urbanistas (Nikolai S. Beseda, Georgi T. Krutikov, Vitali A. Lavrov, Valentin S. Popov y Alexander A. Deineka). Proyecto del concurso (URSS), primera convocatoria, febrero - julio de 1931.





tas presentadas al concurso. En total hay 135 proyectos de concurso, 13 propuestas de autores que no participan en el mismo y 12 proyectos realizados bajo encargo. Algunos trabajadores y grupos de trabajadores soviéticos también presentaron sus propuestas, bocetos, etc.

Los proyectos de los arquitectos soviéticos Zholtovsky e Iofan, así como el del arquitecto estadounidense H. O. Hamilton han sido considerados como los mejores. Cada uno de ellos ha obtenido un premio de 12.000 rublos. Se repartieron además premios de 10.000 rublos a los autores de otros tres proyectos y de 5.000 rublos a los autores de cinco proyectos más, como es el caso de los arquitectos estadounidenses A. Castner y O. Stonorov. Finalmente cinco proyectos han sido bonificados con una suma de 3.000 rublos cada uno.

Es importante subrayar el gran interés manifestado por el público proletario. Un gran número de personas han presentado proyectos, bocetos de detalles y han hecho propuestas que han contribuido a revelar la

importancia social y política de la construcción del Palacio de los Soviets.

Teniendo en cuenta el gran número de proyectos interesantes que no fueron premiados, el Consejo decidió, no obstante, aumentar en consecuencia las sumas asignadas a estos fines de 30.000 a 60.000 rublos.

El jurado del Consejo indica que los proyectos presentados por los arquitectos extranjeros Mendelsohn, Poelzig, Gropius (Alemania), Lamb y Urban (Estados Unidos), Brasini (Italia), Le Corbusier y Perret (Francia), representan un material valioso que debe ser tenido en cuenta durante la construcción.

Dado que ninguno de los proyectos presentados ofrece una solución definitiva a la tarea propuesta y que ninguno se ha adoptado como proyecto definitivo para la construcción, el Consejo ha decidido prorrogar el concurso indicando que los proyectos futuros deben estar concebidos de modo que puedan adaptar los mejores métodos de la arquitectura clásica con la culminación técnica de la arquitectura moderna.<sup>14</sup>

Figura 20. Arriba. Asociación Soviética de Arquitectos Proletarios (Nikolai L. Baranov, Konstantin A. Ivanov, Veniamin I. Notes, Boris R. Rubanienko, Mikhail E. Rusakov y Fedor A. Terekhin). Proyecto del concurso (Leningrado), segunda convocatoria (abierto), diciembre de 1931. Lema: «A través de la dictadura hacia el socialismo».

Figura 21. Abajo. Escuela Superior de Arquitectura (bajo la dirección de Alexander V. Vlasov). Proyecto del concurso (URSS), segunda convocatoria (abierto), diciembre de 1931. Lema: «Tribuna».

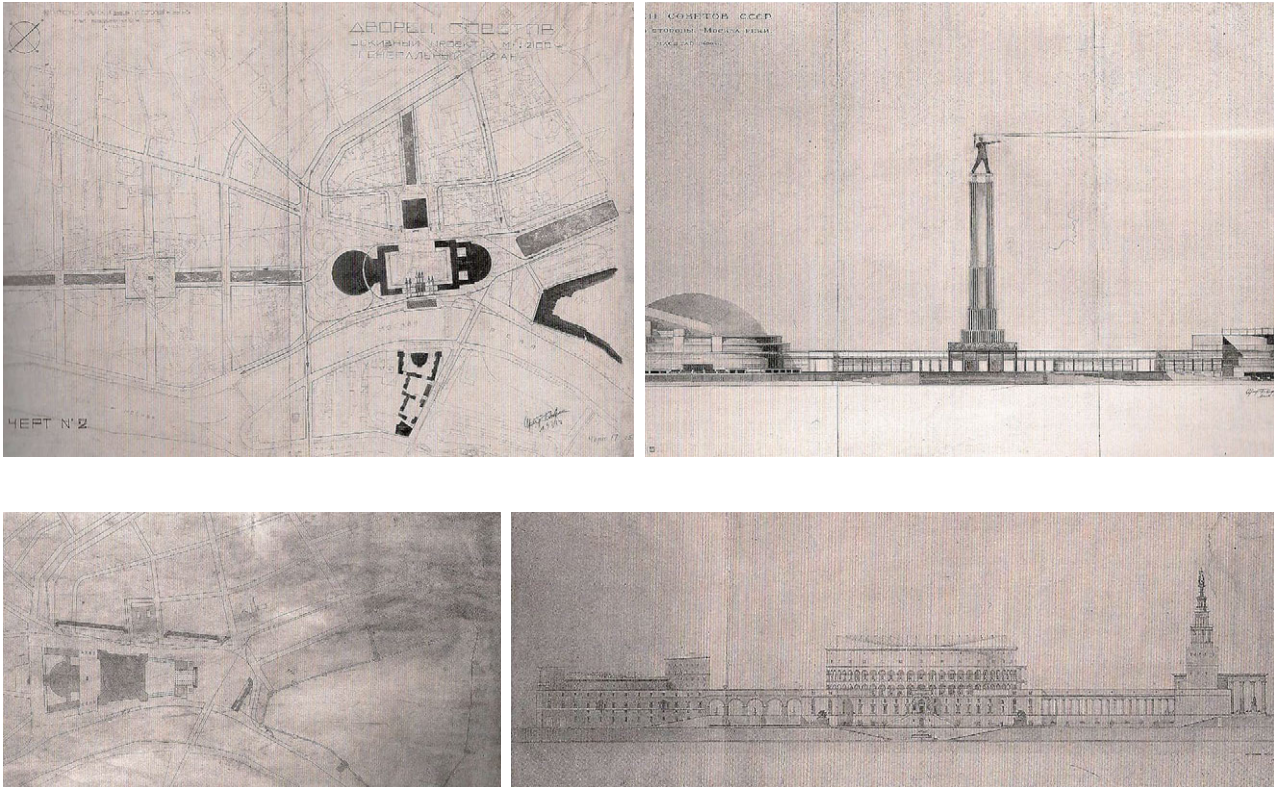


Figura 22. Arriba. Boris Mikhailovich Iofan. Proyecto del concurso (URSS), primera convocatoria (por invitación), febrero - julio de 1931.

Figura 23. Abajo. Ivan Vladislavovich Zholtovsky y Georgi Pavlovich Golts. Proyecto del concurso (URSS), segunda convocatoria (por invitación), diciembre de 1931.

A pesar de la relevancia de la noticia, parece ser que Le Corbusier no se hizo eco de la misma hasta pasados unos días, concretamente hasta el jueves 10 de marzo, cuando en un folio con el membrete del *atelier* y bajo el título “COMUNICACIÓN”, el arquitecto escribe:

«Nos enteramos por el Sr. Lunacharski. Comisario del Pueblo de la URSS, que el Palacio de los Soviets será construido por el Sr. Zholtovsky de Moscú, en estilo Renacentista italiano.

El Sr. Zholtovsky es un arquitecto de verdadero talento».<sup>15</sup>

Cuatro días más tarde, esto es, el lunes día 14, bajo el título “IIª Comunicación / Palacio de los Soviets”, añade:

«Extracto del informe del jurado de Moscú (...) ha decidido ampliar el concurso (...) los proyectos futuros deben estar concebidos de modo que puedan adaptar los mejores métodos de la arquitectura clásica con la culminación técnica de la arquitectura moderna. (Agencia TASS). Moscú 29 de febrero de 1932.

No se trata de cartas sino de meras notas informativas escritas, muy probablemente, con el único fin de trasladar la noticia a los colaboradores del *atelier*; bastaba colocar los folios en el supuesto tablón de anuncios para, de un modo silencioso, informar a sus ayudantes sin que nada les distrajera de sus tareas. Al tiempo, ya aliviada la decepción que la noticia pudo ocasionar, es posible que el

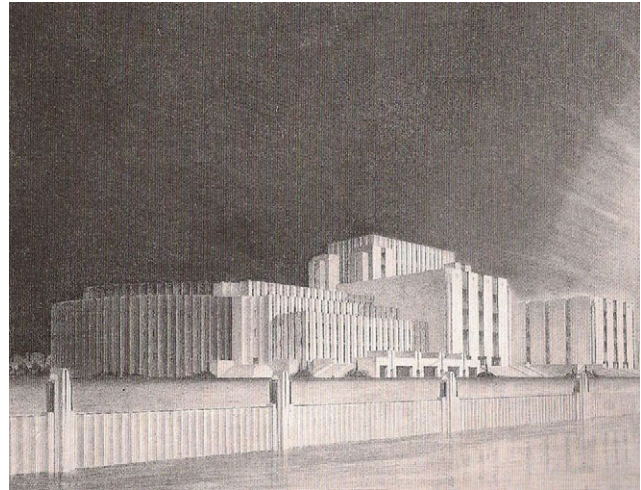
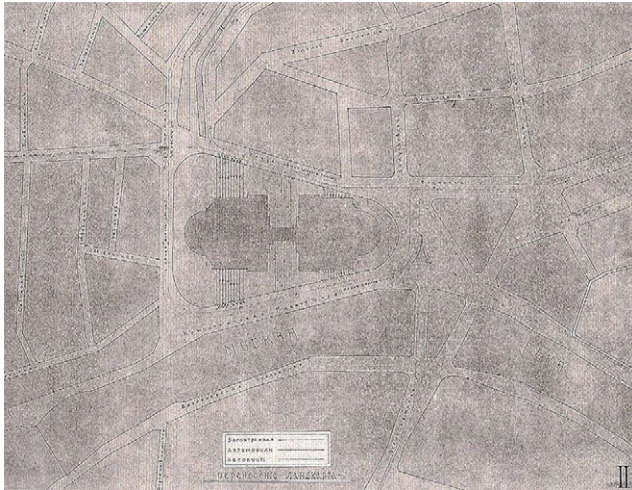
maestro les informara de que en esta primera fase abierta del concurso se adjudicaron un total de trece premios principales: tres primeros, que recayeron en los proyectos de B. Iofan, I. Zholtovsky y H. Hamilton; cinco segundos y cinco terceros. Quedando su trabajo, y el del resto de compañeros occidentales, reconocido únicamente como «matériel bien précieux et devraient être pris en considération au cours de la construction» (figuras 22-24).

En este sentido, resultan llamativas algunas cartas como la que los arquitectos estadounidenses Alfred Kastner y Oscar Stonorov envían, en un francés un tanto deficiente, a la oficina del 35 de la Rue de Sèvres de París. En ella se puede leer:

«Mi querido Le Corbusier,

No es para anunciarle que hemos ganado el segundo premio del Palacio de los Soviets, por lo que le escribo estas líneas. Es más bien para enviarle el proyecto ganador que se explica por sí solo. Ese mismo señor que me dijo que no había dibujado una sección de su proyecto será elegido como el arquitecto responsable del trabajo. Parece que el Sr. Albert Kahn, señor-ingeniero y sucio-arquitecto de los Soviets, ha hecho su trabajo.

Su (Sr. Hamilton) explicación: que el programa no pedía evaluar una sección entre los héroes de las Bellas Artes. Por todo ello, parece que los Rusos finalmente se han declarado a favor de los planos Americanos.



Muy humildemente adjuntamos algunas fotos de nuestro proyecto. Al mismo tiempo tenemos curiosidad por conocer su punto de vista.

Kastner, que no le conoce, le envía saludos. Tanto a usted como a Jeanneret».

A modo de posdata los arquitectos añaden: «Los Americanos sienten una gran necesidad de verle aquí. Le aseguro que la bienvenida por los jóvenes sería triunfal».

Una frase que Le Corbusier subraya en el lateral a la vez que escribe: «repondre». Es posible que al margen de lo sugestiva que resulta la misiva a la hora de referirse al proyecto del americano H. Hamilton, fuera este último inciso lo que realmente llamara la atención del maestro; tanto, como que mereciera recordar su «respuesta». Pero al margen de este breve apunte, de anotar la fecha de recepción y de corregir algunos errores de ortografía dentro del texto, Le Corbusier dejó además escrita una última frase al final donde se hace clara alusión al también desdichado concurso para el Palacio de la Sociedad de Naciones de Ginebra: «Mientras tanto, el Sr. Hamilton se ha convertido en el arquitecto jefe de la construcción del Palacio. Es increíble ...

¿Es que la historia se repite? ¡Los Rusos son tan estúpidos como el resto de occidentales!».<sup>17</sup>

Una importante indignación de la que algunos de los círculos especializados de la Europa Occidental quisieron hacerse eco. Tal es el caso, por ejemplo, de revistas como la británica *Architectural Review*, donde se publicó que «el Palacio de los Soviets no debía parecer una obra del pasado, y menos aún, asemejarse a la arquitectura capitalista, sino que debía ser expresamente proletaria [...], esto es, la expresión simbólica de los más excelsos logros de la dictadura del proletariado» (Adkins 1992: 199-200).<sup>18</sup>

O el periódico alemán *Deutsche Bauzeitung*, el cual se preguntaba, refiriéndose a la propuesta concreta de H. Hamilton: «¿cómo se puede conciliar la apariencia externa de esta obra con la expresión del pujante socialismo?» (Adkins 1992: 199).

Pero las reacciones de la prensa resultaban incluso moderadas en comparación con la campaña instigada por Le Corbusier en contra de los resultados del concurso. Buena prueba de ello son las cartas que el arquitecto envía en los días sucesivos a la recepción de la citada carta de los arquitectos americanos del miércoles día 13 de abril. La primera tan solo se hizo esperar dos días y se dirigía a N. Colly:

«Mi querido Colly,

Gracias por su bonita carta junto con Charlotte Perriand y Vesnin. Saludos para todos.

Felicitaciones por el duro trabajo que está realizando. Es algo hermoso. Estoy muy orgulloso de usted. Envíeme bonitas fotos para nuestra revisión, haré un artículo. Adjunte ahí el proyecto académico que quisimos ejecutar en el que yo estuve trabajando durante mi estancia en Moscú.

Pero aquí está lo importante: no se puede permitir que el Palacio de los Soviets se realice en las condiciones actualmente señaladas por la opinión. Recibo noticias de América. El galardonado es un joven sin mucha preparación profesional. Quien dijo no haber hecho secciones de su proyecto 'porque el programa no lo pedía'.

Esta es, verdaderamente, la mayor obra de la arquitectura contemporánea. Un desafío técnico excepcional. De estática, de calefacción, de acústica. Hemos aportado a Moscú, en nuestro envío, la colaboración apasionada de gente experimentada y genios como Gustave Lyon y sus ingenieros (acústica, calefacción).

Figura 24. Hector O. Hamilton. Proyecto del concurso (Estados Unidos), segunda convocatoria (por invitación), diciembre de 1931. Lema: «Sencillez».

ción-ventilación) es un gran momento para Rusia. ¿Cuál es la opinión de todos estos grupos de compañeros nuestros? Escribame, por favor.

Cuento con usted para esto: háblele al Sr. Lubimov sobre mi deseo de acudir lo antes posible a Moscú. Aprovechando la ocasión de la respuesta a los trabajos del Centrosoyus.

Mi querido Colly, le pido esto porque es fundamental.

Respóndame pronto. Le escribí allá por el 6 de abril una carta de 4 páginas. ¿La ha recibido?

Saludos cordiales».<sup>19</sup>

A lo que Colly, diez días después, responde: «Estimado Señor,

Recibí sus últimas dos cartas, una del 15 de abril y la otra del 6, que llegó con retraso.

Es una lástima que usted no haya recibido mi primera carta sobre el Palacio de los Soviets.

No podré responder de inmediato a sus cartas del mes de enero porque fui nombrado, junto a otros arquitectos, miembro de la Comisión de Expertos del jurado así que, antes de contestar, tuve que esperar a que las decisiones fueran tomadas.

Usted sabe, ahora, la opinión y la decisión oficial. Hay todavía ojos que no ven. O que no quieren entender su proyecto, o búsquedas banales de una nueva monumentalidad digna de la época, sin darse cuenta del fondo mismo de su proyecto. Se le acusó de haber hecho un esqueleto, privado de carne y músculos en lugar de una arquitectura monumental. Se nos criticó mucho, a Viktor Vesnin y a mí, por contar y mostrar a esta comisión lo esencial de lo que usted había hecho. ¡Se nos echó la bronca por ello ...!

Pero, le repito, ¡en ese momento había ojos que no querían ver! Esta vez usted ha presentado su proyecto de una manera muy discreta, ya le digo, incluso íntima, sin pompa, sin grandes perspectivas, como se hace para un grupo de amigos.

Los hermanos Vesnin, Ginzburg, Burov y yo, admiramos mucho su trabajo. Lo hemos estudiado cuidadosamente. Pero más que por el estudio, lo admiramos por ese orden perfecto que reina en el [ilegible] y la organización de los volúmenes y los detalles. Esas pequeñas cosas que hacen vivir el edificio y sentir sus espacios. Siento una gran simpatía por este proyecto. Lo que provoca la mayoría de las discusiones, es el arco. Se ha hablado mucho de si era la única solución a tomar. En todo caso es una cuestión de suma importancia. Vi la película de la maqueta. Es magnífica y no fue bueno que no estuviese allí. Podría

ser de ayuda, creo que puede ser la causa.

Hemos recibido todos los documentos e informes sobre acústica, calefacción, ventilación, etc. He estudiado estos documentos. Le conté a N. Lubimov las pruebas que había hecho S. Gobain. Me gustaría tener de nuevo la documentación precisa sobre los muros neutralizantes y la respiración exacta. Pero me temo, y le confieso sinceramente, que en estas condiciones será muy difícil pasar directamente de las pruebas de laboratorio a una realización a gran escala, como en el CS. La Sra. Perriand me dijo que usted está aplicando este sistema en el Palacio del Pueblo de París. ¡Es una gran oportunidad para ir a ver París!

Yo sabía que la administración del Palacio de los Soviets recibió su carta. Le pediré mañana al secretario de la administración, el señor Smalin, cuál es su decisión para transmitírsela con la Sra. Perriand. También hablaré con N. Subimov. De hecho, ya he hablado con él acerca de su viaje aquí con motivo de la reanudación de los trabajos del CS.

En cualquier caso, puede esperar a que mis compañeros y yo hagamos lo imposible para que usted venga aquí, pues entendemos la importancia de la cuestión y el error que se puede cometer. Pensamos que su llegada aquí es realmente necesaria para la arquitectura soviética.

La Sra. Perriand le contará con detalle, mucho mejor de lo que yo puedo hacerlo en mi carta.

Se ha asignado el encargo a trece arquitectos y grupos, entre los que se encuentran: los hermanos Vesnin, Ginzburg, Zholtovsky, Shchusev, Shchuko, J. Golosov, Ladovsky y los arquitectos premiados en el concurso. Los proyectos deben estar listos el 10 de junio. A continuación, se tomará la decisión. Eso es todo.

¡Así que, tal vez, hasta pronto!

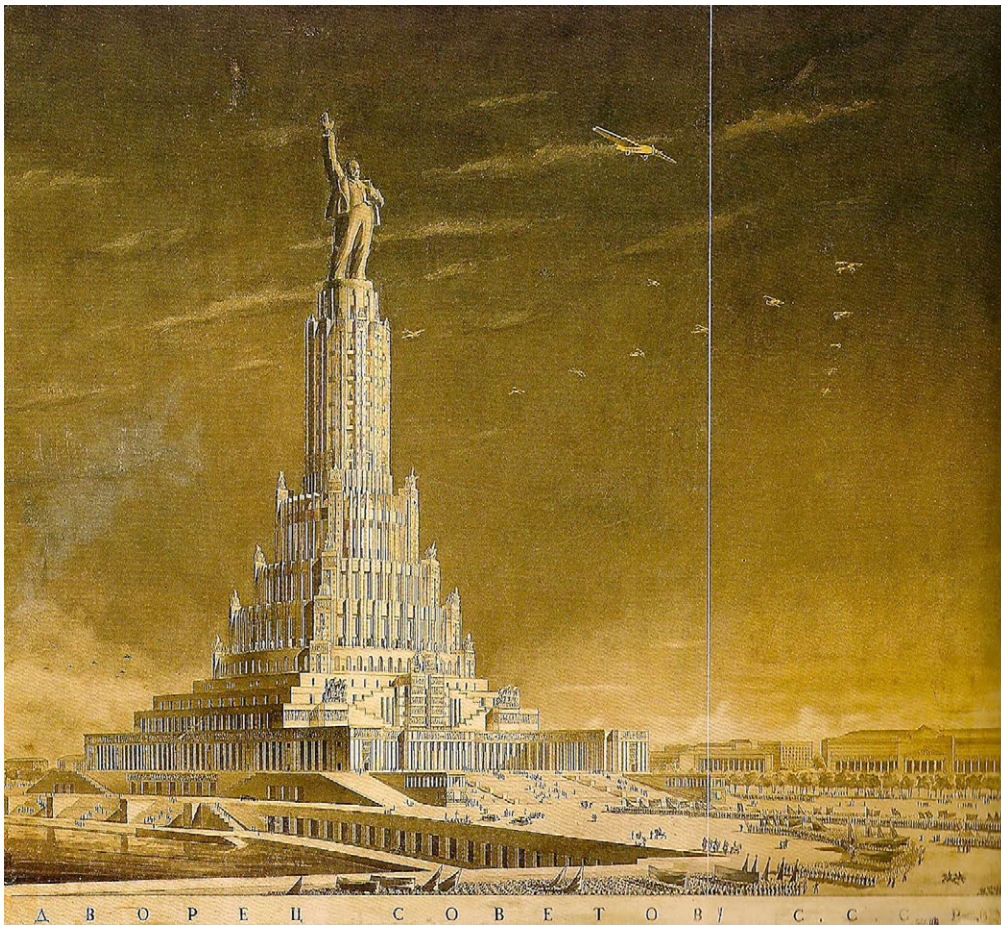
La Sra. Perriand le dirá lo que estoy haciendo en este momento; ella está al corriente de mi trabajo.

Le agradezco los n° 1-2 de los '*Cahiers d'Art*' que he recibido hace algunos días.

Por favor, recuerde dar mis respetuosos saludos tanto a su Señora esposa como al Señor Pierre Jeanneret, al que espero ver todavía por Moscú.

Atentamente».<sup>20</sup>

¿Tenía, pues, Le Corbusier una última esperanza real de seguir participando en el concurso y, por tanto, de construir su *palais*? Si añadimos el mensaje que se trasluce de estas cartas a la transcripción que él mis-



mo hace en aquella "IIª Comunicación" del pasado 14 de marzo, donde únicamente se decía que «los proyectos futuros deben estar concebidos de modo que puedan adaptar los mejores métodos de la arquitectura clásica con la culminación técnica de la arquitectura moderna», no podemos por menos de responder afirmativamente. Pues, ¿cuáles eran estos proyectos futuros de los que hablaba el TASS en su comunicado del 29 de febrero? ¿Se trataba realmente, tal y como decía Colly, de una tarea acotada a un grupo cerrado de arquitectos soviéticos elegidos por el Comité del Concurso; o, por el contrario, sería una nueva fase abierta tal y como lo fueron las dos anteriores?

Fuera una cosa, fuera la otra, lo cierto es que la mayoría de estos trabajos serían rechazados en las dos primeras convocatorias, tal y como quedó de manifiesto en febrero de 1932 cuando el Consejo de Construcción del Palacio decidió prorrogar el concurso con otras dos convocatorias (cerradas): una tercera, de marzo a julio de 1932, donde tomaron parte un total de doce equipos: K. Alabian, los hermanos Vesnin, el grupo VASI —bajo la dirección de A. Vlasov—, M. Ginzburg, I. Golosov, I. Doditsa, I. Zholtovsky, A. Zhukov, B.

Iofan, N. Ladovsky, G. Lyudvig y V. Shchuko; y una cuarta, de agosto de 1932 a febrero de 1933, donde únicamente concurrirían cinco: K. Alabian, los hermanos Vesnin, I. Zholtovsky, V. Shchuko y B. Iofan, a la postre, ganador del concurso (figura 25).

#### Desenlace del concurso e inicio de las obras

En febrero de 1933, dieciocho meses después de haber dado comienzo el concurso, el proyecto entraba en su última y definitiva fase. Tras ser analizadas las cinco propuestas restantes, el Consejo de Construcción del Palacio, lejos todavía de decidirse de manera definitiva por alguna de ellas, el 10 de mayo de 1933, publica una nueva disposición donde se concluye que «una poderosa escultura de Lenin (50-75 m) debía coronar la parte superior del Palacio de los Soviets, de modo que el palacio mismo aparezca como pedestal de la figura de Lenin» (Ter-Akopyan 1992: 191). Pues, según parece, «el edificio en su conjunto debía expresar el amor que el pueblo sentía por Lenin» (Ter-Akopyan 1992: 192).

Es posible que la decisión hubiera sido tomada cinco días antes, esto es, el viernes día 5 de mayo, cuando los miembros del Consejo optaron por aceptar la propuesta de

Figura 25. Boris Mikhailovich Iofan, Vladimir Alexeevich Shchuko y Vladimir Georgievich Gelfreikh. Proyecto del concurso (URSS), quinta convocatoria (cerrada), mayo de 1933.

Iofan como proyecto definitivo; o, más bien, como base modificable sobre la que asentar los principios del nuevo proyecto en el que también participarían Shchuko y Gelfreikh —quienes en la cuarta etapa, ya habían trabajado de manera conjunta—.

¿Sería su altura de tan solo 220 metros, existiendo ya una Torre Eiffel de 300 metros o un Empire State Building de 381 metros, el desencadenante de esta nueva y definitiva fase? La pregunta, en apariencia inocua e indiscreta, resulta pertinente si precisamos que fue en aquella sesión del 10 de mayo, cuando el mismísimo Stalin propuso duplicar la dimensión inicial del *palais* hasta alcanzar una altura total “de unos 420 metros”<sup>21</sup> —coronados por una estatua de Lenin de 70 metros que sustituyera la figura del “proletario liberado” sugerido por Iofan en su propuesta—. Para poder abarcar con la vista siquiera un sector del edificio, el punto de vista habría de estar mantenido a una distancia importante; construiría el centro de una extensa llanura con plazas para grandes concentraciones, arcos de triunfo y vastas avenidas por las que poder realizar desfiles (Schlögel 1992: 179).

Voces como la del historiador alemán Karl Schlögel afirmaban que, solo de este modo, todo parecía tener sentido, pues «quienes habían de acudir aquí para participar en conferencias, estarían preparados, de entrada, gracias al estremecimiento sagrado producido por la magnitud de todas las cosas. [...] El edificio tiene algo de montaña artificial, o de monumento prehistórico; de un efectismo calculado hasta el absurdo: porque, ¿hacia dónde habría podido señalar la figura del líder de la revolución a más de 400 metros de altura, puesto a salvo de la mirada del [hombre] mortal a través de una capa de nubes, sino hacia el límpido azul del cielo y las estrellas fúlgidas?» (Schlögel 1992: 179).

Otros como Gogol, más conocido por su novela *Almas muertas* que por sus profundos ensayos sobre arquitectura, expresó algo del secreto inserto en todos estos edificios que rompen la dimensión humana, pues según él, «es imprescindible que una ciudad tenga torres grandiosas, colosales, ... No solo ofrecen una imagen vistosa, también son necesarias en tanto que faros, capaces de señalar a todos el camino». Para rematar diciendo algo que al Consejo de Construcción del Palacio le debió resultar familiar: «El edificio debe elevarse hacia lo inconmensurable, justo por encima de la cabeza del observador, para que este se detenga, dominado por un súbito asombro, apenas capaz de abarcar la altura

con los ojos. ¡Los hombres deben acercarse al máximo a sus muros, para con su pequeñez, acrecentar la magnitud de aquél!» (Schlögel 1992: 180).

Pero al margen de órdenes, contraórdenes, citas y opiniones, constructivas o negativas, que nos ayuden a vislumbrar la verdadera historia del *palais*, es cuando acudimos a la autobiografía de su arquitecto cuando logramos entender la profunda conexión que existe entre la una y la otra; como si de la vida de Iofan se desprendieran ciertos instantes de la memoria histórica del edificio. Tanto es así, que el 19 de febrero de 1931, a través de un apunte que el arquitecto enviaría a A. Enukidze (Secretario del Comité Central Ejecutivo, o, TslK), parece que se perfila una primera organización del concurso en tres etapas y nueve meses de duración: la primera, en la que cinco arquitectos elegidos precisarían las condiciones generales del concurso; la segunda, donde se llevaría a cabo un proceso abierto a todos los profesionales del mundo; y una tercera, como última fase de un concurso restringido al que, además, estarían invitados otros nueve arquitectos —quien sabe si Le Corbusier sería uno de ellos— (Ter-Akopyan 1992: 193).

Pocos días más tarde, en el acta de la sesión del Consejo de Construcción del Palacio del 3 de marzo de 1931, en la que muy probablemente Iofan se encontrara presente como miembro de la Administración de la Obra del Palacio de los Soviets (USDS), se hace constar además el presupuesto —todavía desconocido a día de hoy— que se destinaría al proyecto, así como la reserva de un millón de rublos asignados al traslado de los inquilinos que habitaban el solar del *palais* (llamado Okhotny Ryad).

Es por todo ello que parece decisiva la labor desempeñada por este arquitecto en todas y cada una de las fases del concurso. Hay quien apuntaba, incluso, que dada la buena relación que él tenía con las más altas esferas del partido y del gobierno, no se debería descartar la posibilidad de que fuera suya la ocurrencia de levantar una “Casa de Congresos” —pues así es como él mismo llamaba al Palacio de los Soviets de Moscú— (Ter-Akopyan 1992: 193).<sup>22</sup>

A partir de aquí las obras, iniciadas en 1939, se interrumpieron dos años más tarde como consecuencia de los ataques de Hitler a la Unión Soviética. El acero, el hormigón y la mano de obra se requerían entonces para cosas más importantes.

Tras ello, ya nunca se retomaron.

## Notas

- 1 Véase FLC I2 (05) 084. Condiciones del proyecto.
- 2 Frase atribuida al destacado político bolchevique Serguéi Kirov (1886-1934) durante su conferencia del 1<sup>er</sup> Congreso de los Soviets celebrado en Moscú en 1922, que pasaría a convertirse en uno de los eslóganes para impulsar la construcción del Palacio de los Soviets. Véase (Ter-Akopyan 1992: 185).
- 3 Siglas del *Vysshiiy Sovet Narodnogo Khozyaystva* (Consejo Superior de la Economía Nacional). Se trataba de la principal institución económica en la Unión Soviética y por tanto se le encargó al Komgosoor (Comité de Edificios Estatales) que el primero de los grandes concursos se dedicara a la sede del VSNKh (Kazus 1992: 210).
- 4 Nombre contraído del *Narodny Komissariat Prosveshchéniya* (Comisariado Popular de Educación) creado en octubre de 1917 de la mano de A. Lunacharski —quien lo presidiría hasta 1929— (Kazus 1992: 210).
- 5 Traducción al castellano de los autores. Véase FLC I2 (05) 244. Carta mecanografiada por Mme Negrel, enviada por Le Corbusier a A. Lunacharski el 13 de marzo de 1932.
- 6 El proyecto resultaría de tres concursos encadenados. En el primero, celebrado en enero de 1928 y reservado a los arquitectos de Moscú y Leningrado, fue premiado el proyecto de B. M. Velikovski. El segundo (julio de 1928) incluía la participación de tres equipos extranjeros, entre los que figuraban Le Corbusier y Pierre Jeaneret, y los arquitectos soviéticos. El resultado definitivo obedeció a un nuevo concurso que reunió a tres arquitectos rusos junto con Peter Behrens y Le Corbusier (Torres 2004: 131).
- 7 Traducción al castellano de los autores. Véase FLC I2 (05) 084. Condiciones del proyecto.
- 8 Dirigido por uno de los seguidores más fieles a Stalin, Molotov, el citado Consejo de Constitución del Palacio —del que nunca se divulgó el número y nombre de sus componentes; ni siquiera a día de hoy se sabe— excluía la necesidad de cualquier jurado. Bastaba con la ayuda de una importante comisión de expertos integrada por setenta representantes de diferentes géneros del arte y de la ingeniería para deliberar en cada una de las fases del concurso (Kazus 1992: 217).
- 9 Traducción al castellano de los autores. Véase FLC I2 (05) 084. Condiciones del proyecto.
- 10 Cabe decir que el autor aquí se refiere a la propuesta de Alexander Witberg de 1812, a quien conoció en Vyatka (Kírov) durante su destierro.
- 11 Título del artículo de Karl Schlögel.
- 12 Traducción al castellano de los autores. Véase FLC I2 (05) 244. Carta mecanografiada por Mme Negrel, enviada por Le Corbusier a A. Lunacharski el 13 de marzo de 1932.
- 13 Traducción al castellano de los autores. Véase FLC I2 (05) 195. Artículo mecanografiado al francés donde Le Corbusier anota: “PdS opinion” en la parte superior del documento y “Dans à l’autre article: de la ville / L-C réminiscence gothique” en la inferior.
- 14 Traducción al castellano de los autores. Véase FLC I2 (05) 227. Circular mecanografiada, publicada por el TASS el 29 de febrero de 1932.
- 15 Traducción al castellano de los autores. Véase FLC I2 (05) 229. Nota manuscrita —posteriormente mecanografiada por la Fondation LC—, por Le Corbusier el 10 de marzo.
- 16 Traducción al castellano de los autores. Véase FLC I2 (05) 230. Nota manuscrita —posteriormente mecanografiada por la Fondation LC—, por Le Corbusier el 14 de marzo. Parece claro que fuera este el día en el que el arquitecto recibe en la oficina la circular publicada por el TASS el 29 de febrero (FLC I2 (05) 227), de donde se transcribe esta nota.
- 17 Traducción al castellano de los autores. Véase FLC I2 (05) 231. Carta mecanografiada —posteriormente sobrescrita por Le Corbusier—, enviada por A. Kastner el 22 de marzo y recibida por Le Corbusier el 13 de abril.
- 18 Véase *Architectural Review* 71 de mayo de 1932. p. 198.
- 19 Traducción al castellano de los autores. Véase FLC I2 (05) 232. Carta manuscrita —posteriormente mecanografiada por la Fondation LC—, enviada por Le Corbusier a N. Colly el 15 de abril.
- 20 Traducción al castellano de los autores. Véase FLC I2 (05) 233. Carta manuscrita, enviada por N. Colly a Le Corbusier el 25 de abril.
- 21 Si bien Karl Schlögel apunta este dato sobre la altura que debía alcanzar el edificio, otros autores como Karine Ter-Akopyan, hablarán de una torre “de unos 500 metros” (Berlinische 1992: 179 y 192). Incluso el propio Le Corbusier, en un escrito fechado el 20 de enero de 1936, hace referencia al edificio como “un gigantesco faro de 480 metros”. Véase FLC U3 (05) 225.
- 22 Cabe decir que B. M. Iofan, regresado de Italia en 1924, tuvo un papel preeminente en la construcción de algunos de los edificios más célebres de la URSS de los años treinta: en 1927 construiría un bloque de viviendas para el Comité Central Ejecutivo; entre 1929 y 1934, por encargo expreso del partido, diseñaría el Sanatorio Barvikha; y tanto en 1937 como en 1939 ganaría los concursos para los pabellones de la URSS en las Exposiciones Universales de París y Nueva York.

## Bibliografía

- ADKINS, Helen. 1992. La participación internacional en el concurso para el Palacio de los Soviets. En: Berlinische Galerie (ed.), *Naum Gabo y el concurso para el Palacio de los Soviets. Moscú 1931-1933*. Berlín: Berlinische Galerie. 197-201.
- BERLINISCHE GALERIE (ed.). 1992. Naum Gabo y el concurso para el Palacio de los Soviets. Moscú 1931-1933. Berlín: Berlinische Galerie.
- COHEN, Jean-Louis. 1987a. *Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou 1928-1936*. Bruxelles-Liège: Pierre Mardaga Éditeur.
- COHEN, Jean-Louis. 1987b. *Le Corbusier à Moscou*. En: AA. VV., *LC Une encyclopédie*. Paris: Éditions Centre Pompidou. 442-444.

- ERENBOURGH, Elie. 1921. Le théâtre russe pendant la Révolution. *L'Esprit Nouveau*, 13: 1515-1519.
- GONZÁLEZ, Josefina. 2012. Hilos de teatro: La puesta en escena del Palacio de los Soviets de Le Corbusier, 1931. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 7: 68-89.
- HOISINGTON, Sona Stephan. 2003. "Ever Higher": The Evolution of the Project for the Palace of Soviets. *Slavic Review*, 62.1: 41-68.
- KAZUS, I. 1992. El fenómeno del concurso para el proyecto del edificio esencial del país. En: Berlinische Galerie (ed.), *Naum Gabo y el concurso para el Palacio de los Soviets. Moscú 1931-1933*. Berlín: Berlinische Galerie. 210-219.
- SCHLÖGEL, K. 1992. La sombra de una torre imaginaria. En: Berlinische Galerie (ed.), *Naum Gabo y el concurso para el Palacio de los Soviets. Moscú 1931-1933*. Berlín: Berlinische Galerie. 177-184.
- TER-AKOPYAN, K. 1992. Proyecto y construcción del Palacio de los Soviets en Moscú. Un bosquejo histórico. En: Berlinische Galerie (ed.), *Naum Gabo y el concurso para el Palacio de los Soviets. Moscú 1931-1933*. Berlín: Berlinische Galerie. 185-196.
- TORRES CUECO, Jorge. 2004. *Le Corbusier: visiones de la técnica en cinco tiempos*. Barcelona: Arquithemas nº 13.
- ZAPARAIN, Fernando. 2012. Le Corbusier: concursos y palacios. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 7: 160-173.

*Fecha final recepción  
artículos: 05/05/2022  
Fecha aceptación:  
22/07/2022*

*Artículo sometido a  
revisión por dos revisores  
independientes por  
el método doble ciego.*

***The Urban Dimension of the Monument in Aldo Rossi. Images from a Postcard by Adolf Loos***

*The text studies the presence of the monumentality in the city construction in the work of Aldo Rossi, which begins with his visit to Moscow in 1951 and has a continuity in his reading of the work of Adolf Loos.*

*The hypothesis proposed by the study, is to demonstrate that this comprehension of monumental architecture in Rossi, that we find in the Loos projects for Vienna between 1909 and 1912, helps us to understand a view of the city that these authors share and whose construction they define from another kind of monumentality.*

*Keywords: Adolf Loos, Aldo Rossi, 20<sup>th</sup> century architecture, History of Europe*

---

*El texto analiza la comprensión de lo monumental en la construcción de la ciudad en la obra de Aldo Rossi, que inicia en su visita a Moscú en 1951 y que desarrolla con la lectura de la obra de Adolf Loos.*

*La hipótesis que propone el estudio es demostrar que esta lectura de la arquitectura monumental en Rossi, y que en Loos encontramos en sus proyectos para Viena, entre 1909 y 1912, nos ayuda a entender la mirada sobre la ciudad que comparten estos autores, cuya construcción definen desde "otra" monumentalidad.*

*Palabras clave: Adolf Loos, Aldo Rossi, arquitectura del siglo XX, Historia de Europa*

Manuel Ferrer  
Sala

## La dimensión urbana del monumento en Aldo Rossi

*Imágenes de una postal de Adolf Loos*

DOI: 10.20868/cn.2022.4981

«Hace poco tiempo, un amigo me envió una postal desde Moscú en la que aparece la Universidad a la luz verde y azul del prado y del cielo, y al verla he notado, con alegría, que esos edificios son auténticos monumentos, capaces de adecuarse al carácter festivo que tiene toda postal turística».

A. Rossi, *Autobiografía científica*

En 1951, Aldo Rossi visita Moscú con una delegación del Partido Comunista Italiano (PCI). Rossi, que había iniciado los estudios de arquitectura en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán en 1949, empieza a militar en aquellos mismos años en el PCI, y este viaje a Moscú es una actividad vinculada a su militancia política, como comenta en la *Autobiografía científica*.<sup>1</sup>

«Alrededor de mis 20 años fui invitado a la Unión Soviética. Era un tiempo particularmente feliz, en el que se unía la juventud con una experiencia entonces singular. Todo lo ruso me gustaba, tanto las ciudades antiguas como el realismo socialista, la gente como el paisaje. La atención que presté al realismo socialista me sirvió para desembarazarme de toda la cultura pequeño-burguesa de la arquitectura moderna. Prefería, frente a ella, la alternativa de las grandes calles moscovitas, la dulce y provocadora arquitectura del metro y de la Universidad, en las colinas de Lenin. Veía cómo el sentimiento se mezclaba con la voluntad de construir un mundo nuevo: esto es lo que respondo ahora a los muchos que me preguntan sobre el significado que tuvo para mí aquel periodo (Rossi 1984: 51)».

El interés por la arquitectura soviética de la segunda posguerra que Aldo Rossi todavía comenta en 1981 en la *Autobiografía científica*, con motivo de la visita a Moscú de 1951, no puede ser visto como circunstancial. A pesar de lo que señalan algunos autores (Malco-

vati 2014), no se trata de un episodio temporal que responde a una experiencia vinculada únicamente a su posición ideológica sino a una primera lectura de lo monumental en la conformación de la ciudad que está presente en sus primeros años de trabajo y que tiene continuidad en el estudio de la obra de Adolf Loos.

Aldo Rossi nos señala dos temas importantes al comentar la postal de la Universidad Estatal de Moscú que ha recibido de un amigo, a saber: primero, el reconocimiento del edificio de la Universidad de Moscú, como 'monumento' y, segundo, que la postal que recibe es un documento con capacidad para transmitir una experiencia individual (figura 1).<sup>2</sup>

La referencia de Aldo Rossi a la importancia del edificio de la Universidad Estatal de Moscú forma parte de esta reivindicación de

Figura 1. Lev V. Rúdnov, Universidad Estatal de Moscú, 1958. Postal

---

Profesor asociado del Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura, ETSAB-UPC.

Arquitecto por la ETSAB (1987) y Doctor en arquitectura por la misma escuela con una tesis sobre la cultura centroeuropea del periodo de entreguerras (1995).



la arquitectura soviética de la segunda posguerra que se encuentra en diversos párrafos de la *Autobiografía científica*.

«Así he aprendido a mirar a las ciudades, con ojo arqueológico o quirúrgico. Detestaba el moderno esteticismo tanto como cualquier revival formalista. Por eso he dicho que la experiencia de la arquitectura soviética había eliminado es mi todo residuo pequeño burgués de la arquitectura moderna (Rossi 1984:98)».

En el número 0 de la revista *2C construcción de la ciudad*, publicada en 1972, se transcribe una entrevista a Aldo Rossi hecha en el mes de febrero de aquel año. En esta conversación, Rossi se refiere a las columnas de la casa en la Michaelerplatz, desde esta posición al margen de cualquier formalismo que él mismo reclama:

«Sabéis, por ejemplo, que este tipo de historia de la arquitectura, que yo llamo moralista, había dicho que las columnas de la casa de Adolf Loos en la Michaelerplatz de Viena habían sido añadidas por los nazis, porque Adolf Loos era un arquitecto moderno y por lo tanto no podía poner columnas en sus edificios. Aquí el fanatismo se convierte en ignorancia. El hecho de introducir columnas en su arquitectura es uno de los temas de fondo en la poética de Adolf Loos, una poética muy compleja, acaso con puntos de ambigüedad, pero que forma parte de su personalidad artística (Rossi 1972: 8)».

Este fragmento de la entrevista a Rossi del primer número de la revista *2C* es de gran ayuda para situar el presente análisis en las múltiples aproximaciones al autor italiano: este escrito no analiza la presencia autónoma de la 'forma columna' que apreciamos en algunos de sus proyectos, como la columna del monumento de Segrate, o en alguno de sus escritos, como la columna de Filarete en Venecia que comenta en la *Autobiografía científica* (Rossi 1981), que analizan algunos autores (Caja 2017). Tampoco tiene la voluntad de aproximarse al concepto de monumento que encontramos en *La arquitectura de la ciudad*, desde la teoría de la permanencia o de los monumentos como «signos de una voluntad colectiva» (Bonfanti 1992).

Se trataría de mostrar, en esta primera mirada de Aldo Rossi a los grandes edificios que encuentra en su visita a Moscú, el reconocimiento de una arquitectura capaz de organizar lo urbano desde una cierta monumentalidad.

### Aldo Rossi, lector de Loos

Aldo Rossi enumera en uno de sus *quaderni azzurri*, de 1981, las cuatro ocasiones en que se ha acercado a la obra de Adolf Loos: «È questo il quarto scritto sul AL (Casabella, Zanichelli, MIT e ora)» (Rossi 1999 Q30). Rossi se refiere al borrador del texto que, finalmente, será la introducción del libro de Benedetto Gravagnuolo sobre Loos y que, efectivamente, será su último texto sobre el autor austriaco (Gravagnuolo 1988).

Aldo Rossi, que siempre se ha considerado discípulo de Loos, publica su primer texto sobre este autor en 1959, en el número 233 de *Casabella-continuità*, dedicado integralmente al arquitecto austriaco. Rossi sitúa cronológicamente este texto con sus primeras lecturas de un libro de Loos.<sup>3</sup>

«Mi libro favorito era, sin duda, el de Adolf Loos, en cuya lectura y estudio me introdujo Ernesto N. Rogers, a quien bien puedo llamar maestro; alrededor de 1959 leí a Adolf Loos por vez primera, en la bonita edición de Brenner Verlag que Rogers me había dado (Rossi 1984: 58)».<sup>4</sup>

Figura 2. Portada del libro de Ludwig Münz, 1956. Adolf Loos. Milano: Il Balcone.

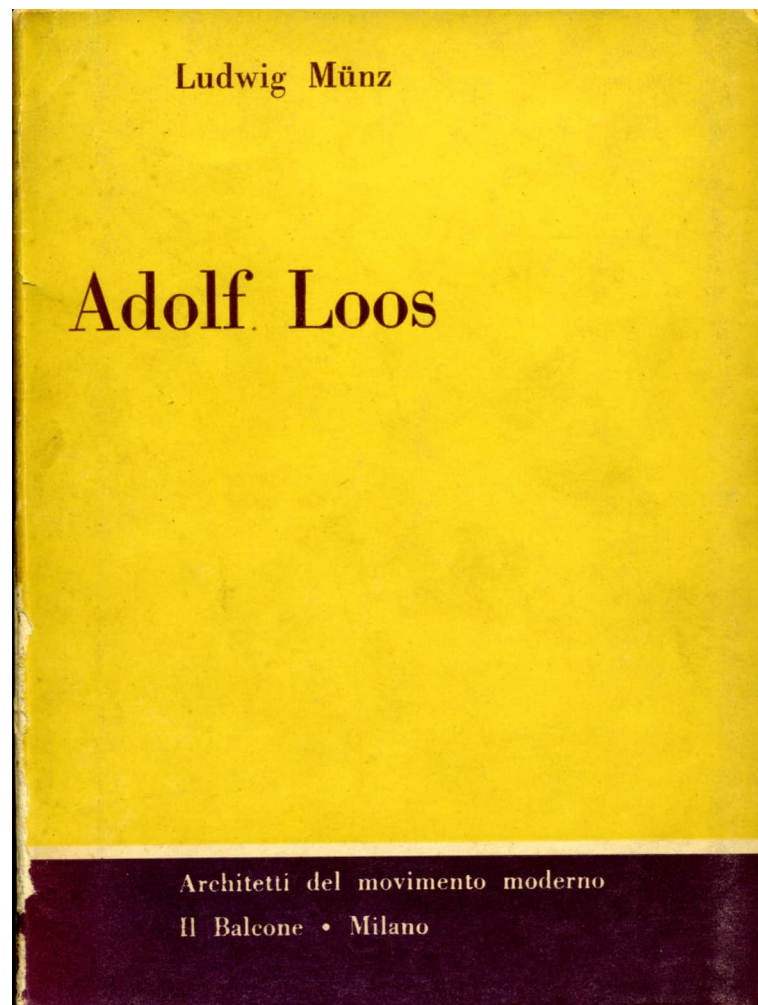
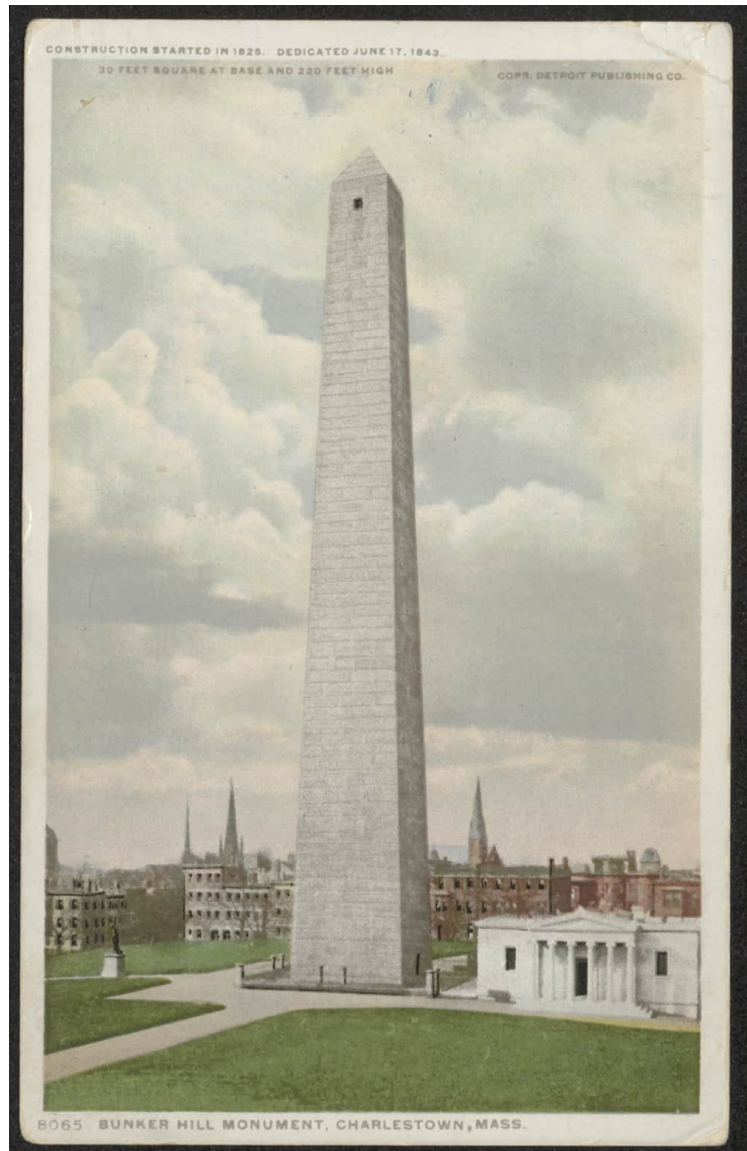


Figura 3. Bunker Hill Monument, Charlestown, Massachusetts. Postal. Albertina Museum, Viena, Adolf Loos Archiv (ALA2668).



Probablemente, la referencia autobiográfica de Rossi sea exacta, lo que no excluye el conocimiento que ya tenía en aquel momento de Loos por un libro de Ludwig Münz, que había publicado en 1956 la editorial *Il Balcone*, de Milán. Se trata del volumen 16, 'Adolf Loos', de la colección *Architetti del movimento moderno*, dirigida por Ernesto N. Rogers, Lodovico Belgiojoso, y Enrico Peressutti (figura 2). Un volumen que se encuentra en la biblioteca de Aldo Rossi y que es uno de los textos fundamentales que da a conocer al arquitecto austriaco a su generación.<sup>5</sup>

La publicación del texto de Münz en esta colección, en 1956, es relevante porque muestra el interés del grupo editor de *Casabella-continuità* por Adolf Loos y, además, porque uno de los elementos que Münz señala en su texto es recogido por Aldo Rossi en 1959. Se trata de una postal del monumento

de Bunker Hill, en Charlestown, Massachusetts, que se conserva en el Adolf Loos Archiv (figura 3).<sup>6</sup>

La cita y el comentario a esta obra las recoge Rossi del libro de Ludwig Münz, algo que también confirma que el conocimiento de la obra de Adolf Loos por parte de Aldo Rossi se produce con la lectura del libro de Münz, antes que con la lectura de un texto original del arquitecto vienés, como apreciamos en su escrito de 1959.<sup>7</sup>

«Y siguiendo con la experiencia americana recuérdese la obra de Sullivan con sus grandes superficies, sus oscuros bloques de piedra, y aquella obra extraordinaria que por muchos motivos estaba destinada a impresionarlo de manera particular: el monumento Bunker-Hill de Charlestown, de 1843, cuya fotografía Loos guardó celosamente entre sus papeles. Es sorprendente, a propósito de esta



obra que recuerda a los tratadistas franceses del siglo XVIII, que Loos, como nos asegura Münz, no conociese la obra de Ledoux (Rossi, 1989: 26).<sup>8</sup>

La presencia del clasicismo en la obra de Loos es uno de los temas objeto de atención de Aldo Rossi en este artículo de *Casabella-continuità*, concretamente, el proyecto para el concurso del *Chicago Tribune*, de 1923, un edificio de carácter monumental que tiene la forma de una columna dórica. Aldo Rossi cuestiona la naturaleza de la propuesta de Loos, sobre todo, desde esta presencia del clasicismo en un edificio de carácter monumental.

«Tampoco aquí podemos juzgarla como arquitectura, pero podemos criticar su concepción; y es sin duda alguna una concepción monstruosa donde el motivo de la columna clásica, que por lo general está incluido en una lógica pureza, se convierte en el oscuro anhelo de una dimensión barbárica, opresiva, que niega el mundo moderno. Incluso su desprecio por cualquier elaboración gráfica que normalmente es el signo más conmovedor de su estilo, aquí sólo es signo de una violencia algo grotesca (Rossi 1989: 32)».

Si en aquel texto, Rossi percibe un elemento crítico en el proyecto de Chicago, en la *Autobiografía científica*, unos veinte años más tarde, se acerca a interpretaciones como la Joseph Rykwert (1999), donde la lectura sobre el carácter monumental del edificio y su recreación de lo griego es distinta, al

apreciar «hasta qué punto el proyecto para el concurso del *Chicago Tribune*, de Adolf Loos, es una interpretación de América y no, como se ha dicho, un *divertissement* vienés (Rossi 1984: 92)».<sup>9</sup>

Y en el texto, ya citado, que Rossi comenta en los *quaderni azzurri*, en 1981 y que conforma la introducción al libro de Gravagnuolo sobre Loos, que se publica ese mismo año, Rossi insiste en este carácter del proyecto para Chicago.

«Es un entusiasta de la Exposición de Chicago (lástima que no haya visto los grandes edificios, casi ruinas modernas, de la Exposición de San Francisco), ama el connubio o la superposición de estilos y materiales, de ingeniería e historia; todo esto influirá en su edificio quizá más importante, la torre o gran columna dórica del 'Chicago Tribune'. Este artista tan personal, enraizado ciertamente en la cultura centroeuropea pero destinado a superarla y sobrepasarla en el curso de su vida, comprende también y a través de la experiencia americana que la gran obra de arte vuelve a ser colectiva; el sentido de sus monumentos, del Panteón al Empire State Building, se halla la comprensión global.

La postal de Bunker Hill de Charlestown encontrada entre sus papeles no es muy distinta de las que los emigrantes mandaban desde los EEUU, ni la postal del Panteón que mandan los turistas es distinta del monumento eterno de los escritos de Adolf Loos (Rossi 1988: 15)».

Figura 4. Bird's-eye view of the world's fair grounds and buildings (Martin 1893)

De nuevo, el proyecto del *Chicago Tribune* como objeto de referencia en la obra de Adolf Loos y, también aquí, Rossi comenta la postal de Bunker Hill, como en 1959, pero esta vez no tanto para vincularla con su obra si no para señalar su valor como testimonio de una experiencia personal.

### Una postal de Adolf Loos

Adolf Loos visita Estados Unidos entre 1893 y 1896. Loos llega a Nueva York en el verano de 1893, se desplaza a Filadelfia para visitar a sus familiares, desde donde visita Chicago, con motivo de la exposición universal que se inaugura en aquella ciudad el 1 de mayo de 1893. En 1894, se desplaza a Nueva York, donde consigue diversos trabajos para poder sobrevivir; ciudad que abandona en la primavera de 1896 para volver a Europa, con escalas en Londres y en París.<sup>10</sup>

Figura 5. Vista del Lincoln Memorial y el Monumento a Washington. Washington DC. Postal



En realidad, Loos percibe en la Feria Internacional de Chicago la capacidad de los obeliscos como elementos ordenadores del conjunto, como el que se sitúa al sur del gran canal del conjunto, entre al Palacio de la Agricultura y el de la Maquinaria (figura 4) y su importancia en la organización del espacio público de las principales ciudades americanas que Werner Hegemann recoge en su libro *American Vitruvius*. Hegemann señala este aspecto tomando Washington como paradigma, desde la ordenación de estos ejes que se contempla en el plan para la ciudad de 1887:

«El plan de Washington es un diseño cuidadosamente considerado. En esencia, es un diseño de dos ejes con una intersección fuertemente marcada en ángulo recto; en cada uno de estos ejes se sitúa un edificio y cada uno de estos edificios es un foco sobre el cual se dibujan un conjunto de avenidas (Hegemann 1993)».<sup>11</sup>

Tanto la consideración instrumental de los monumentos como referente de los ejes de composición, un obelisco en el caso de Washington (figura 5), como la dimensión de estos conjuntos urbanos responde también a las grandes ferias mundiales. Un aspecto que comenta Engelmann en el capítulo III de su libro y que Burnham considera fundamental para su *Plan of Chicago* de 1906.

A la vista de sus experiencias, la postal del monumento de Bunker Hill que Adolf Loos conserva entre sus papeles, a la que se refiere Aldo Rossi, es relevante porque se trata de un documento capaz de condensar las visitas a aquellos lugares, entre los que destaca la exposición universal de Chicago de 1893.

La época histórica en la que las postales todavía eran registros de acontecimientos ha sido bien analizada por Walter Benjamin desde su aproximación a la figura del coleccionista. Las primeras postales se emiten en Austria en 1869, sin imágenes, pero con el franqueo imprimido, y las primeras postales ilustradas se editan con motivo de la Exposición Universal de París de 1889.<sup>12</sup>

Benjamin explica la relación que tiene el coleccionista con sus objetos, para quien cualquiera de ellos tiene la capacidad de activar un mundo, como dice Benjamin, “no únicamente lejano sino al mismo tiempo mejor”.

«Pero debemos tener una imagen mucho más precisa del modo en que esta mirada se encuentra con el objeto, si sabemos que, para el coleccionista, el mundo está presente y, además, dispuesto en cada uno de los objetos que posee (Benjamin 1991: 274)».<sup>13</sup>

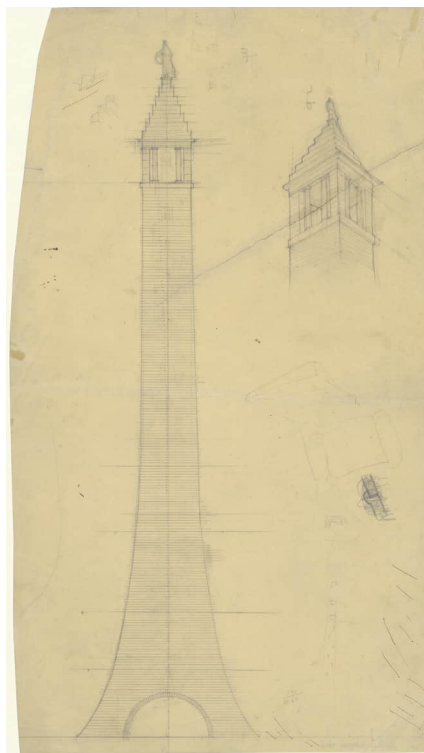
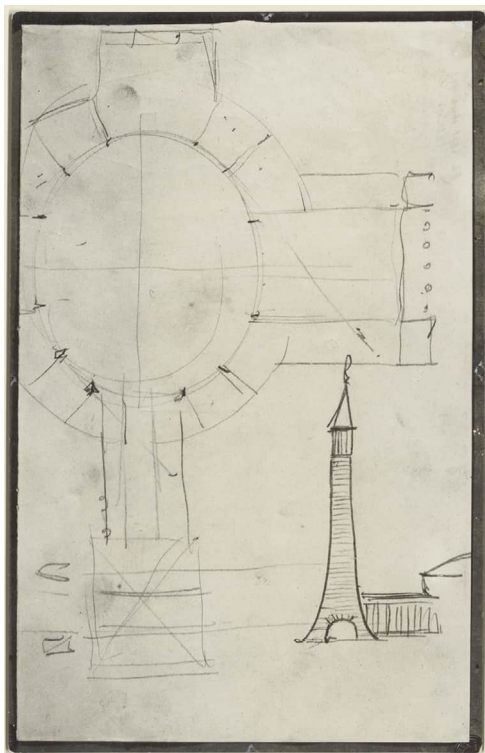


Figura 6. Adolf Loos, Iglesia en el Reichsbrücke, Viena, 1898. Albertina Museum, Viena, Adolf Loos Archiv (ALA2310).

Figura 7. Adolf Loos, Torre para el jubileo del Emperador, Viena, 1900. Albertina Museum, Viena, Adolf Loos Archiv (ALA679).

La postal de Bunker Hill es para Adolf Loos aquel objeto que tiene la capacidad de recoger y actualizar sus conocimientos, como apreciamos en uno de sus primeros trabajos. Si bien algunos autores han señalado que la experiencia de Loos en América sólo resulta estimulante para el desarrollo de su personalidad (Schachel 1989: 23), sin facilitar modelos o referencias formales para su obra, el obelisco conmemorativo de Bunker Hill se encuentra en algunos de los primeros proyectos que realiza, ya de vuelta a Europa. Un ejemplo de ello es el proyecto presentado al concurso para la iglesia de Santa Elisabeth, conmemorativa del jubileo del Emperador Francisco José, de 1899, que contemplaba la construcción de una torre de 49 metros de altura (figuras 6 y 7), junto a un edificio de menor altura, con planta circular y la incorporación de unas columnas en los accesos, que podemos ver como una variación tipológica del monumento de Bunker Hill. Aldo Rossi se refiere a la importancia de estos proyectos de Loos en su artículo de 1959.

«De 1899, uno de sus primeros trabajos, es el proyecto de la iglesia junto al Danubio cerca del Reichsbrücke de Viena. Ludwig Münz, en su ensayo sobre los fundamentos del estilo de Loos, ha señalado con acierto la importancia de este proyecto que, a diferencia de los participantes del concurso, y del ganador, se daba cuenta de la importancia de caracterizar una nueva zona de Viena y a esta concepción subordinaba su arquitectura (Rossi 1989: 28)».

Loos no deja de trabajar en esta capacidad simbólica que pueden tener los edificios de carácter monumental para ser referentes de la ciudad en otros proyectos. En 1912, Adolf Loos propone a sus alumnos trabajar sobre un plano de Viena de 1859 para volver a proyectar la Ringstraße con una mirada retrospectiva y estudiar las posibilidades de ocupación del Glacis, el espacio vacío que rodea las murallas de la ciudad. El único documento que ha llegado hasta nosotros de este ejercicio académico es el trabajo presentado por Paul Engelmann (figura 8).<sup>14</sup>

El plano de Engelmann, que incorpora la propuesta de Loos de 1909 para la ordenación del entorno de la Karlskirche, también contempla la construcción de una iglesia votiva, que se sitúa en un espacio público que tiene como referencia el centro definido por los ejes ordenadores del Ayuntamiento, la Bolsa, la Aduana y la zona de hoteles. En el interior del centro de la ciudad, el proyecto propone la abertura de calles que conectan algunos de estos espacios públicos que se convierten en referencias de esta expansión de la ciudad; por ejemplo, la Stephen Platz con la Eisen Platz, y ésta a su vez con la Michaelerplatz.

El mecanismo de composición que incorpora el proyecto de Paul Engelmann, consiste en la utilización de diversos ejes visuales que, de forma radial y con grandes edificios como referencia, se cruzan en la Altstadt (figura 9) con la voluntad de integrar la ciudad antigua con su crecimiento, a diferencia de la Ringstraße que se acaba construyendo, donde los

Figura 8. Paul Engelmann, Adolf Loos, Plan de regulación de Viena, 1912. Albertina Museum, Viena, Adolf Loos Archiv (ALA403).

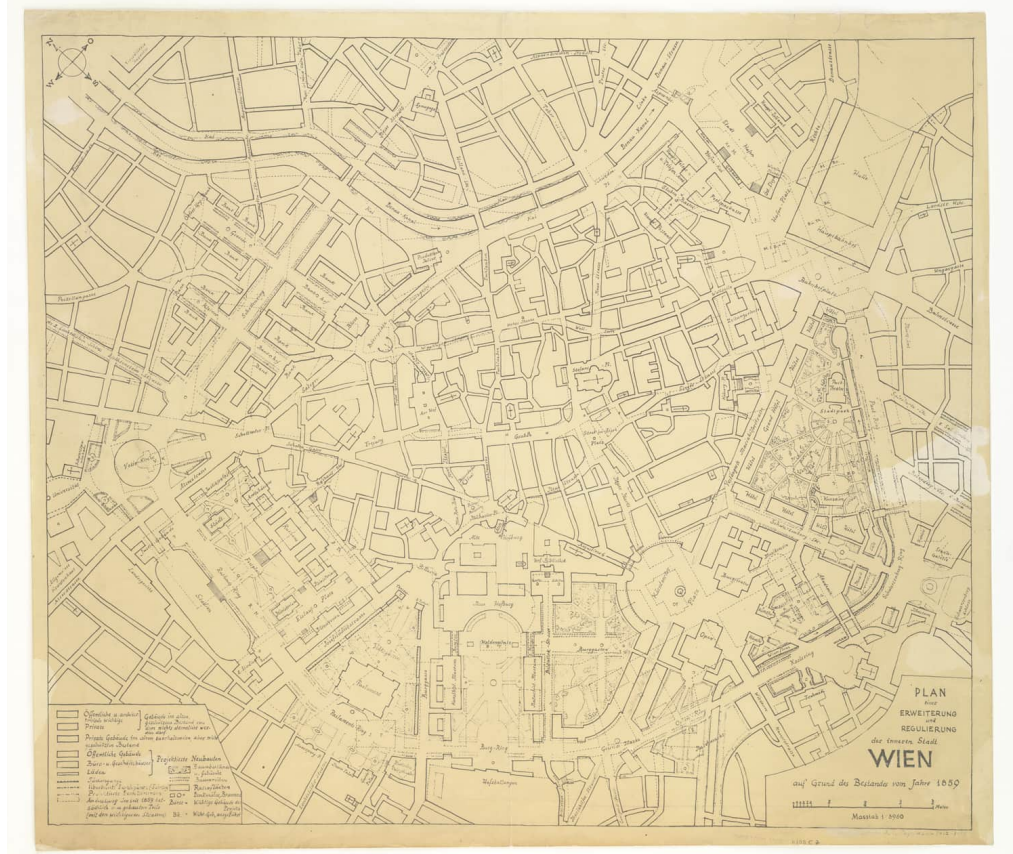


Figura 9. Paul Engelmann, Adolf Loos, Plan de regulación de Viena, 1912. Ejes de composición y edificios públicos. Dibujo del autor.

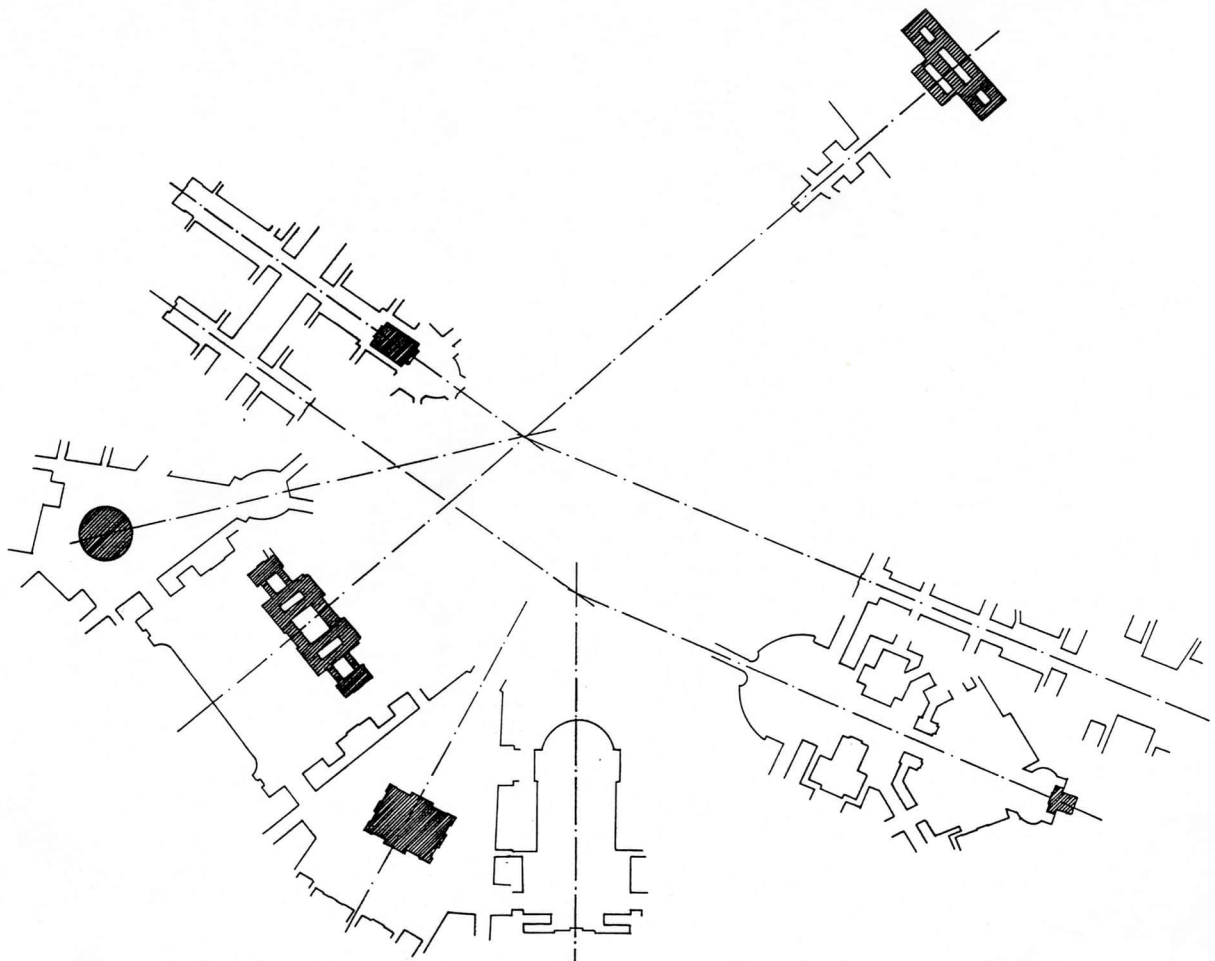




Figura 10. Adolf Loos, Plan de regulación de Viena, 1912. Albertina Museum, Viena, Adolf Loos Archiv (ALA408r).

nuevos espacios de la ciudad rodean el núcleo histórico sin alterarlo ni modificarlo.<sup>15</sup>

Adolf Loos y Paul Engelmann trabajan conjuntamente, desde finales de 1909 hasta 1912, en esta visión retrospectiva de la Ringstraße y además del dibujo de Engelmann se han conservado algunos dibujos de la misma propuesta, hechos a mano por Adolf Loos, que nos facilitan otra mirada sobre este proyecto.

Se trata de unos veinte croquis a mano alzada, en una única hoja de papel, que muestran los diversos edificios que contempla el proyecto (figura 10). Los dibujos a mano de Adolf Loos esbozan una primera aproximación a estos edificios monumentales, acercándose a su condición de objeto, que no se centran tanto en la ordenación del conjunto, como han señalado algunos autores (Ruschcio 1989) sino en esta capacidad de los diversos edificios monumentales para definir una nueva Ringstraße.

Entre estos dibujos de Adolf Loos, hay uno que se encuentra en una sola hoja de papel (figura 11), que también forma parte de los estudios para estos edificios monumentales en Viena, que tiene una gran similitud con uno de los edificios que Aldo Rossi encuentra en construcción en Moscú, el edificio de apartamentos de la calle Kotelnicheskaya (figura 12), junto al río Moscova. La autonomía que muestran estos edificios, tanto en el dibujo de Adolf Loos como en la postal de Moscú, nos permiten apreciar esta mirada sobre los proyectos de carácter monumental que encontramos en ambos autores. La posición de las dos construcciones en estas imágenes, asentadas sobre un fluido, no sobre un suelo sólido, ex-

hibe también este reconocimiento de su valor como objeto y refuerza su protagonismo en la definición de lo urbano. Los dos proyectos también comparten una poética cuyos argumentos señala el propio Loos en su memoria para el concurso del *Chicago Tribune*.

«Una imitación así sería inaceptable dentro del espíritu del concurso. ¿O escoger nuevas formas arquitectónicas no tradicionales, como las que emplean los arquitectos alemanes, austriacos y franceses, y que provienen del Berlín cubista o de la Bélgica de los años hacia 1848? Pues no, ya que todas esas formas no tradicionales quedan superadas demasiado deprisa, y el propietario corre el peligro que su edificio deje pronto de ser moderno, porque esas formas cambian como las de los sombreros de las señoras (Loos 1993b: 189)».

### Moscú, 1951

Aldo Rossi visita Moscú sólo cuatro años después del viaje que realizan a la URSS John Steinbeck y Robert Capa en 1947 y que recogen en una publicación, *A Russian Journal*, que se edita por primera vez en Nueva York, en 1948. En aquel libro, describen los proyectos de reconstrucción de las ciudades que visitan, Kiev y Moscú, que contemplan levantar grandes edificios. En el caso de Moscú, estos proyectos se presentan públicamente con motivo de la celebración de los 800 años de fundación de la ciudad, que Steinbeck y Capa describen en el último capítulo del libro.

Cuando Rossi visita Moscú se encuentran en construcción los siete grandes edificios de la capital soviética, la Universidad Esta-

Figura 13. Arkady Mordvinov y Vyacheslav Oltarzhevsky, Hotel Ucrania, 1957, Moscú. Postal

Figura 14. Leonid M. Poliakov, Hotel Leningrado, 1954, Moscú. Postal

Figura 15. Mijaíl Posojin, Edificio de apartamentos de la Plaza Kudrinskaya, 1954, Moscú. Postal.

Figura 16. Alexey Dushkin. Ministerio de la Industria Pesada, 1953, Moscú. Postal.

Figura 17. Vladimir Gelfreikh y Adolf Minkus. Ministerio de Asuntos Exteriores, 1953, Moscú. Postal.

Figura 11. Adolf Loos, Hotel cerca del parque de la ciudad, Viena, sin fecha. Albertina Museum, Viena, Adolf Loos Archiv (ALA682).

Figura 12. Dimitri Chechulin y Andrei Rostkovsky. Edificio de apartamentos de la calle Kotelnicheskaya, 1952, Moscú. Postal.



tal de Moscú, calle Kolmogorova 1, el Hotel Ucrania (figura 13), Avenida Kutuzovskiy 1, el Hotel Leningrado, calle Kalanchevskaya 21-40 (figura 14), el edificio de apartamentos de la plaza Kudrinskaya 1 (figura 15), el edificio de apartamentos de la calle Kotelnicheskaya 1, la antigua sede del Ministerio de la Industria Pesada, en la calle Sadovaya-Spasskaya, también llamado de la Puerta Roja, por la existencia de un antiguo monumento conmemorativo (figura 16) y el Ministerio de Asuntos Exteriores, Bulevar Smolenskiy 32/34 (figura 17).

La construcción de estos edificios monumentales ya estaba contemplada en el Plan General de Moscú, de 1935, redactado por Sergei E. Chernyshev y Vladimir N. Semenov (Zubovich 2021: 23), junto al palacio de los Soviets que, finalmente, no llega a realizarse. La programación de todos ellos avanza de manera simultánea después de la Segunda Guerra Mundial. La construcción del primero



de estos edificios, en la calle Kotelnicheskaya, concluye en 1953 y el resto de los edificios se van finalizando entre este año y finales de la década de los años cincuenta.

El reconocimiento, por parte de Aldo Rossi, del protagonismo de estos edificios se encuentra también en esta lectura de lo monumental en relación con algunos de los elementos históricos presentes en la ciudad.

«La torre del teatro podía ser un faro o un reloj; el Campanile, un minarete o las torres del Kremlin: las analogías son ilimitadas y se confrontan con esta ciudad análoga por excelencia. Tal vez fue en Izmir, en una de mis madrugadas de insomnio, donde vi y oí el despertar de los minaretes; y en Moscú, donde sentí miedo de las torres del Kremlin, en las que el mundo de los mongoles, el de las torres de vigía de madera de cualquier llanura infinita, se hacía sentir más allá de aquel conjunto de elementos reducibles a eso que llamamos arquitectura (Rossi 1984: 84)».

La analogía de la que habla Aldo Rossi, se encuentra también en la relación entre los nuevos edificios de Moscú y alguna de las torres del Kremlin, como la Puerta Spassky (figura 18), de manera que lo análogo aparece como elemento de identidad de los nuevos monumentos respecto a las torres históricas de la ciudad. Rossi trata de la arquitectura análoga en diversos escritos; pero aquí tal vez conviene citar la definición que utiliza en el prólogo a la edición portuguesa de *La arquitectura de la ciudad*:

«La ciudad análoga se puede entender como un procedimiento compositivo que se centra en algunos hechos fundamentales de la realidad urbana y en torno al cual se constituyen también otros hechos en el marco de un sistema analógico (Rossi, 1977: 277)».

La ciudad análoga se puede ver, desde esta lectura cercana a la arquitectura monumental de Moscú y en palabras del propio Rossi, como «la traslación de elementos de una composición a otra, también nos coloca, en cada proyecto, ante otro proyecto que querríamos desarrollar y que es, a su vez, memo-



ria de otras cosas (Rossi, 1984, p.30)».

Para algunos autores como Bonfanti, la ‘ciudad análoga’ que propone Rossi es una ciudad reconstruida con la consolidación de objetos concretos o imaginados que, desde una cierta autonomía, pertenecen a la historia (Bonfanti 1992 p. 31).

Hay una postal de Moscú que nos facilita esta lectura: en primer plano aparece la Torre Spassky, en un segundo plano la Catedral de San Basilio y, al fondo, el edificio de apartamentos de la calle Kotelnicheskaya (figura 19). La relación que se establece entre este rascacielos y la torre del Kremlin es aquella componente histórica que Rossi contempla desde la analogía, en la medida que los nuevos monumentos de Moscú condensan los componentes históricos de la torre del Kremlin y son, efectivamente, «memoria de otras cosas».<sup>16</sup>

Figura 18. La Torre Spassky, Moscú. Postal.

Figura 19. Vista de Moscú. Postal.

Figura 20. BBPR (Gianluigi Banfi, Ludovico B. Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto N. Rogers). Torre Velasca, 1958, Milán. Postal

### Milán, 1958

En 1958, el mismo año en que finaliza la construcción de la Universidad Estatal de Moscú, concluye también la construcción de la Torre Velasca en Milán, la ciudad de nacimiento de Aldo Rossi (figura 20). Un edificio de más de 90 metros de altura que acoge oficinas, viviendas y locales comerciales, proyecto de BBPR (Gianluigi Banfi, Ludovico B. Belgiojoso, Enrico Peressutti y Ernesto N. Rogers).

Si trazamos una línea sincrónica entre ambas ciudades en aquel momento, 1958, nos encontraríamos con temas comunes desde la condición de arquitectura análoga que propone Aldo Rossi, como la similitud de la Torre Velasca con algunas de las torres del castillo de los Sforza (figura 21). En el caso de la Torre Velasca esta relación fue uno de los motivos de debate sobre la reconstrucción del centro histórico de Milán, que el propio Ernesto N. Rogers impulsa desde las páginas de *Casabella-continuità* y que comenta en más de una ocasión en sus escritos.<sup>17</sup>

«El valor intencional de esta obra es el de resumir culturalmente, y sin subrayar el lenguaje de ninguno de sus edificios la atmósfera de la ciudad de Milán; su inexpresable y sin embargo perceptible característica. No es una torre gótica, ni un ejercicio de revival, como algunos han creído. Es el resultado de un método funcional que resulta de definir la forma obteniéndola de las determinantes del ambiente circundante y de las razones distributivas del organismo (Nathan Rogers, 1966: 144)».



Aldo Rossi ha mencionado en diversas ocasiones a la Torre Velasca reconociendo su importancia en el debate italiano de aquellos años y valorando su excepcionalidad.

«Estas realizaciones tienen sus puntos básicos en los primeros edificios racionalistas, en los planes y en el interés urbanístico, en el QT8 y en la intervención de Monte Stella y, en fin, en aquellos edificios de la posguerra. Aparece en la maestría del romano Luigi Moretti, anticipador, precisamente en esta arquitectura milanesa, de la visión de grandes hechos y de una nueva monumen-



Figura 21. Castillo de los Sforza, Milán. Postal.

talidad urbana, y aparece, en fin, en la Torre Velasca de BBPR. Esta última ha sabido, de una manera excepcional, interpretar climas y sugerencias distintas, creando una obra que – sea cual fuere la manera como se juzgue – implica toda la arquitectura moderna y está singularmente vinculada al paisaje de Milán (Rossi 1977: 302)».

El debate sobre la Torre Velasca no está vinculado únicamente a la reconstrucción del centro histórico de Milán, en el ámbito italiano, o a la polémica que generó este proyecto en el último congreso del CIAM, en Otterlo, en 1959. La discusión sobre el alcance del realismo centra el debate en el escenario cultural italiano en los años de la segunda posguerra.<sup>18</sup>

### Cuadros de una exposición

Hay una fotografía del viaje de Aldo Rossi a Moscú que nos proporciona otra lectura de su comprensión de la arquitectura monumental en relación a lo urbano, desde la idea de arquitectura análoga que el mismo Rossi propone y alrededor del debate sobre el realismo.

Se trata de una fotografía en el interior de la galería Tretyakov donde Rossi, junto a sus compañeros de viaje, atiende a las explicaciones de una guía del museo (figura 22). La imagen es reveladora porque precisamente el debate en las artes figurativas alrededor de la categoría de realismo, que encontramos en la Italia de la segunda posguerra, nos permite realizar esta aproximación a la mirada de Rossi.

El número 11 de la revista *Il contemporaneo*, del mes de marzo de 1959 (figura 23) recoge las intervenciones en las jornadas que, con el título *Problemi del realismo in Italia*, organiza el Instituto Gramsci en Roma, del 3 al 5 de enero de 1959. Las diversas intervenciones, que se inician con una ponencia de Carlo Salinari, muestran dos cuestiones: primero, que en algunas de las ponencias ya se cuestiona el realismo socialista como opción única para los autores vinculados orgánicamente al PCI y, segundo, que el debate sobre el realismo era más relevante en la literatura y las artes plásticas que en la arquitectura.<sup>19</sup>

Sin embargo, en el mismo número de la revista hay un texto de John Berger, al margen de las intervenciones que recoge la revista de las jornadas que tienen lugar en el Instituto Gramsci, que sí que nos ayuda a entender la mirada que Aldo Rossi tiene en aquellos momentos de la arquitectura soviética de la segunda posguerra. Berger comenta una exposición de arte ruso y soviético que se

realiza en la *Royal Academy* de Londres del 1 de enero al 1 de marzo de 1959 (figura 24). La exposición contenía pinturas procedentes de distintos museos de la URSS, desde iconos del siglo XIII hasta cuadros de autores contemporáneos. En el texto, Berger admite no tener conocimientos suficientes de arte ruso, pero señala algunas presencias que la misma exposición ayuda a entender: por un lado, que la pintura rusa y soviética se ha encontrado al margen de algunos de los procesos creativos del arte occidental y, por otro, que esta circunstancia ha originado obras con unas componentes diferentes respecto a las que encontramos en las vanguardias figurativas.

Para profundizar en este aspecto, Berger comenta con detalle un cuadro de Arkady Plastov, *La trilla en el koljós*, de 1949, que incorpora el catálogo de la exposición (figura 25) y que, en estos momentos, se encuentra en el Museo de Arte de Kiev, señalando un cierto carácter estático de las figuras que componen la escena, a pesar del movimiento que se registra. Esta característica de las figuras del cuadro y su iluminación provienen, según Berger, de la ausencia de una componente visual en su realización y puede apreciarse, por ejemplo, en la representación del cuerpo

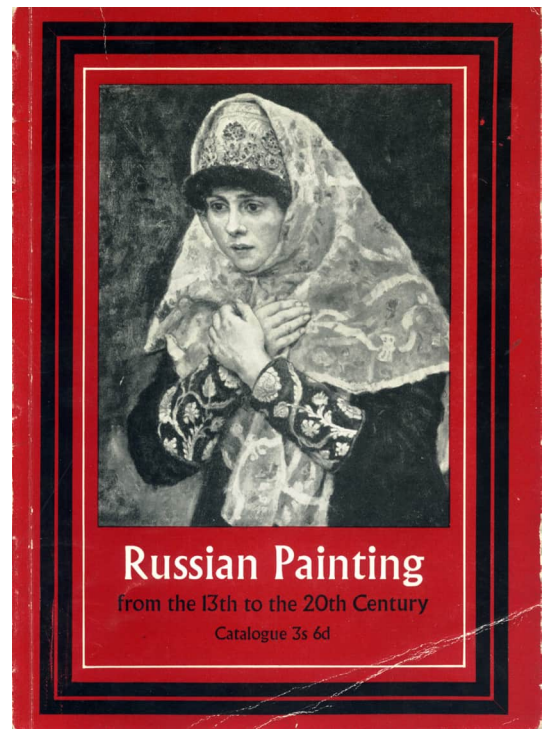
Figura 22. Aldo Rossi en la Galería Tretyakov, Moscú, 1951. Cortesía de la Fondazione Aldo Rossi. Milán.



Figura 23. Portada de la revista *Il contemporaneo*, febrero-marzo 1959. Roma.



Figura 24. Portada del catálogo de la exposición *Russian Painting from the 13th to the 20th Century*, Royal Academy, 1959. Londres.



del personaje central que está bebiendo agua y que viste una camisa de color rojo intenso.

Se trata de una figura que, a pesar de la importancia que tiene en la composición de toda la escena, no incorpora elementos más dinámicos, como la posición del torso o el movimiento del cuerpo. Berger comenta esta ausencia de una componente visual en la pintura soviética que, sin embargo, es capaz de representar un momento concreto que parece buscar un 'espacio y un tiempo indefinible'.<sup>20</sup>

«Ninguno de estos elementos, ni el contraste entre ellos, se presta fácilmente al análisis visual o estructural. Ambos sugieren, en

todo caso, algo intangible. La sensación de austera dureza implica la búsqueda de un espacio y un tiempo indefinibles; el sentido de interioridad profunda implica una atención predominante a la psicología, al temperamento, diría, incluso sin implicaciones religiosas, a la vida del alma. Cabe señalar que las obras rusas más llamativas son los retratos, similares a intensas y esenciales biografías. En la pintura rusa, no hay absolutamente ningún interés en la realidad física de las cosas (Berger 1959: 169)».<sup>21</sup>

A la luz del texto de Berger sobre el arte soviético, esta esencialidad de lo biográfico

Figura 25. Arkady A. Plastov, *La trilla en el koljós*, 1949. Página 32 del catálogo de la exposición *Russian Painting from the 13th to the 20th Century*, Royal Academy, 1959. Londres.



xvi *Collective Farm Threshing* (105)  
Arkady Alexandrovich Plastov  
*Russian Museum of Art, Kiev*

78 3/4 x 150 3/8 in. (200 x 382 cm.)

que los textos y los dibujos de Aldo Rossi nos muestran, su ausencia de interés por la «realidad física de las cosas», podría explicar también su admiración por los edificios de Moscú y su distanciamiento de las vanguardias arquitectónicas, más vinculadas también a lo visual y lo figurativo.

«Creo que en todos mis proyectos y dibujos se esconde la sombra de ese naturalismo, el cual va más allá de sus rarezas y defectos. Cuando pude ver, en Nueva York, la obra completa de Edward Hopper, comprendí todas esas cosas de mi arquitectura. Pinturas como *Chair Car* o *Four Lane Road* me devolvieron a la fijeza de aquellos milagros sin tiempo, mesas dispuestas para siempre, bebidas jamás consumidas, cosas que son tan sólo ellas mismas (Rossi 1984: 16)».

Desde esta lectura que nos propone John Berger del cuadro de Plastov o el comentario de Aldo Rossi sobre «la fijeza de aquellos milagros sin tiempo» ¿cuál sería aquella obra de Aldo Rossi que nos facilitaría esta misma mirada? Seguramente, el *Teatro del Mondo*.

Las espléndidas fotografías de Antonio Martinelli que se encuentran en la publicación monográfica de esta obra (Rossi 1982), nos muestran al teatro flotante de Rossi al lado de la Punta de la Aduana, frente a la Iglesia de la Salud o frente el Palacio Ducal. Podemos reconocer en el *Teatro del Mondo*, transcurridos más de cuarenta años desde su construcción, el mismo protagonismo respecto a los diversos escenarios de la ciudad que tiene la figura central del cuadro de Plastov, con un movimiento congelado, estático, que no deja de ser provisional pero que tiene la capacidad de mostrar, efectivamente, un ‘espacio y un tiempo indefinible’.

En este sentido, no debería sorprendernos que sea Venecia el marco geográfico que acoja la obra que el mismo Rossi considera uno de los momentos más felices de su vida (Rossi, 1984, p. 69), donde el *Teatro del Mondo* tiene esta capacidad de ir más allá de una lectura de lo análogo para aproximarse a esta misma formalización que John Berger aprecia en la pintura rusa y soviética de la exposición de Londres. Podemos ver como el *Teatro del Mondo* materializa aquella arquitectura autónoma, asentada sobre un fluido, esta vez la laguna veneciana, que apreciamos en el dibujo de Adolf Loos en sus estudios sobre Viena y en la postal del edificio de la calle Kotelnicheskaya y que nos permite también reconocer, de nuevo, la mirada que comparten ambos de la arquitectura de carácter monumental.

Tampoco nos debería sorprender, desde

esta misma lectura que nos facilita Berger, la realidad física del propio *Teatro del Mondo*, una construcción de estructura metálica ligera con revestimientos de madera, lejos por tanto de aquella componente visual que tal vez le hubiera procurado otra materialidad.

En la misma publicación monográfica de esta obra, Aldo Rossi responde a una crítica de Manfredo Tafuri, que se encuentra en un texto de este mismo libro (Tafuri, 1982b), que nos acerca también a la comprensión de lo monumental en la ciudad. Rossi introduce otra cuestión al comentar la naturaleza efímera de su propuesta:

«También es bueno que lo que no gusta sea efímero y plantee demasiados problemas: así, hasta la milanese Torre Velasca si no hubiera sido construida en hormigón muy sólido y mejor aún defendida de manera más sólida hubiera sido efímera y por tanto destruida, tan violenta y contraria fue la crítica a su imagen (Rossi 1982: 14)».<sup>22</sup>

Aldo Rossi se defiende inicialmente de la crítica de Tafuri, que había señalado la «estúpida desorientación del objeto de Rossi» cuando el *Teatro del Mondo* se encuentra en la zona de San Marcos, para reconocer el carácter efímero de la construcción como virtud y acaba incorporando el proyecto de la Torre Velasca de Milán como un objeto que debería haber sido efímero, a la luz de las críticas recibidas por su imagen, pero que no deja de ser «de las pocas novedades que se han hecho en los centros históricos».<sup>23</sup>

La referencia de Rossi al valor de la Torre Velasca como novedad en la reconstrucción de los centros históricos, desde su propia autonomía, nos acerca también a los grandes edificios de Moscú, en la medida que no responden a una ordenación académica de la ciudad, donde los distintos proyectos se sitúan en la orilla del río Moscova, o aprovechando la topografía de la ciudad, al margen de cualquier instrumento académico de ordenación de lo urbano.

No es casual que Rossi, en respuesta a Manfredo Tafuri, relacione el *Teatro del Mondo* con la Torre Velasca. En ambos proyectos ha considerado su dimensión excepcional como una calidad formal tanto en el *Teatro del Mondo*, respecto a la laguna veneciana y el perfil de la ciudad (Rossi 1999, Q12) como en la Torre Velasca, respecto al centro histórico de Milán (Rossi 2012: 452).

Las referencias a lo monumental en la relación al centro histórico de las ciudades y la reivindicación de una arquitectura efímera capaz de materializar un ‘espacio y un tiempo

indefinible' nos vuelven a acercar al texto de John Berger, efectivamente, pero también a esta mirada que Aldo Rossi tiene en Moscú en 1951 y en Milán en 1958. Tal vez, el *Teatro del Mondo* señala un final a la percepción de Aldo Rossi sobre la arquitectura monumental para contribuir a la construcción de las ciudades. El teatro veneciano, desde su naturaleza efímera, no deja de ser un símbolo de la mirada de Rossi para reconocer y proponer esta arquitectura en relación a la ciudad que ya no encontramos en sus proyectos para edificios monumentales de la década de los noventa, como la Torre Alameda, en Ciudad de Méjico en 1994, o el Área Garibaldi, en la propia ciudad de Milán, en 1991 (Ferlenga 2019).

### Notas

- 1 A pesar de que en algunas fuentes encontramos datado el viaje de Rossi a Moscú en 1954 (Lampariello 2017), la investigadora asociada a la Fondazione Aldo Rossi, Chiara Spangaro, lo data en 1951 en diversos documentos (Spangaro 2017).
- 2 La Fondazione Aldo Rossi ha confirmado, después de una consulta, que la postal a la que se refiere Rossi no se encuentra entre sus papeles. Se incorpora una postal de la época de este mismo edificio para acompañar el texto.
- 3 Sobre este artículo es recomendable consultar Biraghi 2008 y González Presencio 2011.
- 4 Posiblemente, Rossi se refiere al primer volumen de textos de Adolf Loos que la editorial Brenner publica en 1931: *Trotzdem 1900-1930*.
- 5 Información confirmada por la Fondazione Aldo Rossi en respuesta a la consulta hecha por este autor.
- 6 La referencia de esta postal de Bunker Hill se encuentra en la p. 29 de la edición italiana de 1956; también la encontramos en otros textos de Ludwig Münz: Münz, Künstler 1964: 157, y en otros autores, Trevisiol 1995: 114. Curiosamente no se encuentra entre los documentos citados en otros textos, también imprescindibles para acercarse a la obra de Loos como en la que, sin duda, es su monografía más importante, Rukschcio, Schachel 1982.
- 7 En el texto de Ludwig Münz que *Il balcone* publica en 1956 podemos leer prácticamente las mismas referencias Münz 1956: 33.
- 8 Se trata de un monumento que se construye para conmemorar la batalla de la Guerra de Independencia de los Estados Unidos que tuvo lugar en 1775 en ese mismo lugar, cerca de Charlestown, Massachusetts. El Monumento de Bunker Hill se inaugura el 17 de junio de 1843 con una ceremonia que se encuentra documentada con motivo del discurso de Daniel Webster, Webster 1875. La mayoría de estos monumentos conmemorativos son obeliscos, sobre este tema es interesante consultar Zukowsky 1976.
- 9 Algunos autores hacen una comparación, en paralelo, sobre la realidad que Loos puede apreciar en los rascacielos de Nueva York con la que Aldo Rossi encuentra en su visita a Moscú (Skanski 2008). En este sentido, comentar que, si bien la visita de Rossi está documentada en sus escritos, las referencias de Adolf Loos a su viaje a América se centran en la Feria Internacional de Chicago.
- 10 Loos se refiere a su estancia en América en diversos artículos entre 1897 y 1903, a destacar el texto que aparece en *Lo otro* (Loos 1993b). Uno de los documentos que facilita más información sobre la estancia de Loos en Nueva York es *Life and Shape*, de Richard Neutra, cuya primera edición, en inglés, se publica en 1961.
- 11 Traducción del autor.
- 12 Benjamin se acerca a la figura del coleccionista en el texto dedicado a Eduard Fuchs y en algunas partes de "La Obra de los Pasajes", ya en el *Exposé* de 1935 y en el epígrafe "H [El Coleccionista]". Sobre este tema es interesante consultar Köhn 2000.
- 13 Traducción del autor. Hay edición en castellano de este mismo volumen de las obras completas de Walter Benjamin en Abada, 2013.
- 14 Sobre algunos de los proyectos de Adolf Loos para Viena es interesante consultar Pogacnik 2011, aunque su estudio se centra sobre todo en el edificio de la Michaelerplatz.
- 15 Sobre este tema es interesante consultar: Fabri 1986 y Schorske 1981.
- 16 Sobre el concepto de arquitectura análoga en Rossi es interesante consultar Torricelli 2017; Agnoletto 2008; Addario 2020; Cappelletti 2020 y, en un ámbito más cercano, Ferrer Sala y Ródenas García 2020.
- 17 El debate sobre la poética arquitectónica de la Torre Velasca también lo encontramos en nuestro ámbito (De Mendoza Sans 1966).
- 18 El debate sobre el realismo en Italia en la inmediata posguerra tiene otro marco de discusión, del que encontramos a finales de la década de los cincuenta, porque debería centrarse en la lectura que se realiza entonces de los textos de Antonio Gramsci, que el propio Aldo Rossi ha reconocido como fundamental para su generación, y en la obra de Galvano della Volpe, sobre todo a partir de su *Crisi dell'estetica romantica*, de 1941. Sobre estos temas es interesante consultar Luperini 1971, Mariotti 1978, Misler 1973 y Bianchi 2012.
- 19 *Il contemporaneo* aparece el 27 de marzo de 1954 como revista semanal bajo la dirección de Romano Bilenchi, Carlo Salinari y Antonello Trombadori. En marzo de 1958 se transforma en publicación de periodicidad mensual y en 1965 se convertirá en el suplemento mensual de la revista *Rinascita*. Rossi escribe dos artículos para la revista, a mediados de los años cincuenta, por invitación de Giulio Carlo Argan.
- 20 Un texto sobre el cubismo que John Berger escribe diez años más tarde, en 1969, nos ayuda a entender esta lectura de las obras de la exposición de Londres, desde la diferencia con la producción occidental: "El modelo metafórico del cubismo es el diagrama. El diagrama es una representación visible, simbólica, de procesos,

fuerzas y estructuras invisibles. El diagrama no tiene que evitar ciertos aspectos de las apariencias, pero éstos serán también tratados simbólicamente como signos, no como imitaciones o recreaciones. El modelo del diagrama difiere del del espejo en cuanto que sugiere un interés por lo que no es evidente en sí mismo." (Berger 1990: 168)

21 Traducción del autor.

22 Traducción del autor.

23 Tal vez comentar la compleja relación que mantuvieron Aldo Rossi y Manfredo Tafuri, después de unas primeras desavenencias al coincidir como docentes en el *Corso Sperimentale di Preparazione Urbanistica*, Fondazione Adriano Olivetti, en la primavera de 1963 (Lampariello 2017: 145). Probablemente, la relación de Manfredo Tafuri con algunos de los arquitectos y profesionales italianos con los que tuvo relación debería ser objeto de análisis a la luz de su *Storia dell'architettura italiana 1944-1985* (Tafuri 1986).

## Bibliografía

- ADDARIO, Francesca. 2020. The Analogous City: City of Memory, City in Parts, *City of space en Aldo Rossi, perspectives from the world*. Padua: Il Poligrafo.
- AGNOLETTI, Mateo. 2008. Osservazioni sulla città analoga en *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press.
- BENJAMIN, Walter. 1991. H [Der Sammler] en *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften. Band V 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter. 2013. *Obras completas. Libro V. La Obra de los Pasajes 1*. Madrid: Abada.
- BERGER, John. 1959. Una mostra d'arte russa e soviética. *Il Contemporaneo* 11: 164-170.
- BERGER, John. 1990. *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Editorial.
- BIANCHI, Piergiorgio. 2012. *Il campo di esperienza. Positività del sensible e ricerca estética in Galvano della Volpe*. Napoli: Orthotes.
- BIRAGHI, Marco. 2008. Das ist Architektur. Da Adolf Loos a Aldo Rossi en *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press.
- BONFANTI, Ezio. 1992. Elementos y construcción. Notas sobre la arquitectura de Aldo Rossi en *Aldo Rossi*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- CAJA, Michele. 2017. La colonna in Aldo Rossi. Due forme, di realismo en *Aldo Rossi. La scuola di Fagnano Olona e altre storie*. Torino: Accademia University Press.
- CAPPELLETTI, Ludovica. 2020. The Ubiquitous Architectures of Memory en *Aldo Rossi, perspectives from the world*. Padua: Il Poligrafo.
- DE MENDOZA SANS, Juan Fernando. 1966. El grupo BBPR en Milán. Problemas de la integración arquitectónica de la Torre Velasca. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 67: 14-19.
- DELLA VOLPE, Galvano. 1973. Crisi dell'estética romantica en *Opere* 3. Roma: Editori Riuniti.
- FABBRI, Gianni. 1986. *Vienna, città capitale del XIX secolo*. Roma: Officina Edizioni.
- FERLENGA, Alberto. 2019. *Aldo Rossi. Tutte le opere*. Milano: Electa.
- FERRER SALA, Manuel y RÓDENAS GARCÍA, Juan Fernando. 2020. Memoria, mito y paisaje: el monumento a la resistencia en Cuneo de Aldo Rossi. *BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, 10: 8-23.
- GONZÁLEZ PRESENCIO, Mariano. 2011. Loos según Rossi: tradición y modernidad en Casabella-continuità. *Ra. Revista de arquitectura* 13: 75-84.
- GRAVAGNUOLO, Benedetto. 1988. *Adolf Loos*. Madrid: Nerea.
- HEGEMANN, Werner. 1992. *American Vitruvius*. New York: Princeton Architectural Press.
- KÖHN, Eckhardt. 2000. Sammler en *Benjamins Begriffe. Band 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LAMPARIELLO, Beatrice. 2017. *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato*. Bergamo: Quodlibet.
- LOOS, Adolf. 1931. *Trotzdem 1900-1930*. Innsbruck: Brenner Verlag.
- LOOS, Adolf. 1993a. *Escritos I 1897/1909*. Madrid: El Croquis.
- LOOS, Adolf. 1993b. *Escritos II 1910/1932*. Madrid: El Croquis.
- LUPERINI, Romano. 1971. *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*. Roma: Edizioni di Ideologie.
- MALCOVATI, Silvia. 2014. The utopia of reality. Realisms in architecture between ideology and phenomenology. *Serbian Architecture Journal* 6: 146-165.
- MARIOTTI, Andrea. 1978. *Gramsci e l'architettura e altri scritti*. Bari: Dedalo libri.
- MARTIN, J.F. 1893. *Chicago Illustrated: Martin's World's Fair Album-Atlas and Family Souvenir*. Chicago: R.W. Rowe.
- MISLER, Nicoletta. 1973. *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*. Milano: Gabriele Mazzotta editore.
- MÜNZ, Ludwig. 1956. *Adolf Loos*. Milano: Il Balcone.
- MÜNZ, Ludwig & Künstler, Gustav. 1964. *Der Architekt Adolf Loos*. Wien: Anton Schroll.
- NEUTRA, Richard. 2009. *Life and Shape*. Los Angeles: Atara Press.
- POGACNIK, Marco. 2011. *Adolf Loos und Wien*. Wien: müry salzmann.
- ROGERS, Ernesto Nathan. 1965. *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ROSSI, Aldo. 1972. Conversación con Aldo Rossi. *2C construcción de la ciudad* 0: 8-13.
- ROSSI, Aldo. 1976. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ROSSI, Aldo. 1977. Introducción a la versión portuguesa de La arquitectura de la ciudad en *Para una arquitectura de tendencia*. Escritos: 1956-1972. Barcelona: Gustavo Gili.
- ROSSI, Aldo. 1977. La construcción de la ciudad en *Para una arquitectura de tendencia*. Escritos: 1956-1972. Barcelona: Gustavo Gili.
- ROSSI, Aldo. 1982. *Teatro del Mondo*. Venezia: Cluva editrice.

- ROSSI, Aldo. 1984. *Autobiografía científica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ROSSI, Aldo. 1989. Adolf Loos 1870-1933 en *Adolf Loos*. Barcelona: Stylos.
- ROSSI, Aldo. 1999. *I quaderni azzurri*. Milano: Electa – The Getty Research Institute.
- RUKSCHCIO, Burkhardt & Schachel, Roland. 1982. *Adolf Loos. Leben und Werk*. Wien: Residenz Verlag.
- RUKSCHCIO, Burkhardt. 1989. Der Plan von Wien. Städtebauliche Arbeiten von Adolf Loos in Reflexion der Theorie Camillo Sittes en *Adolf Loos*. Wien: Graphische Sammlung Albertina.
- RYKWERT, Joseph. 1999. *The Dancing Column. On order in Architecture*. Cambridge: The MIT Press.
- SCHACHEL, Roland. 1989. Aufgaben einer Loos-Biographie en *Adolf Loos*. Wien: Graphische Sammlung Albertina.
- SCHORSKE, Carl E. 1981. *Viena Fin-de-Siècle*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SKANSI, Luca. 2008 Ornamento e delitto: un film di Aldo Rossi, Gianni Braghieri e Franco Raggi en *La lezione di Aldo Rossi*. Bologna: Bononia University Press.
- SPANGARO, Chiara. 2017. *Fondazione Aldo Rossi: cantiere aperto en Aldo Rossi. La scuola di Fagnano Olona e altre storie*. Torino: Accademia University Press.
- STEINBECK, John. 2000. *A Russian Journal with photographs by Robert Capa*. London: Penguin Books.
- TAFURI, Manfredo. 1982. L'éphémère est éternel en *Teatro del Mondo*. Venezia: Cluva editrice.
- TAFURI, Manfredo. 1986. *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- The Arts Council of Great Britain. 1959. *Russian Painting from the 13th to the 20th Century. Catalogue*. London: Shenvall Press.
- TORRICELLI, Angelo. 2017. All'inizio era la favola. Aldo Rossi e l'analogia come principio en *Aldo Rossi. La scuola di Fagnano Olona e altre storie*. Torino: Accademia University Press.
- TREVISIOL, Robert. 1995. *Adolf Loos*. Bari: Laterza.
- WEBSTER, Daniel. 1875. Completion of Bunker Hill Monument. Speech of Daniel Webster, June 17, 1843. *New-England Journal of Education* 22: 260.
- ZUBOVICH, Katherine. 2020. *Moscow monumental. Soviet Skyscrapers and Urban Life in Stalin's Capital*. Princeton: Princeton University Press.
- ZUKOWSKY, John. 1976. Monumental American Obelisks: Centennial Vistas. *The Art Bulletin* 58: 574-581.

Fecha final recepción  
artículos: 05/05/2022  
Fecha aceptación:  
22/07/2022

Artículo sometido a  
revisión por dos revisores  
independientes por  
el método doble ciego.

### **Rome 1935. Architecture, City, Rhetoric and Propaganda in the International Congress of Architects**

*The period 1922-1943 —the so-called fascist venterium— was a fruitful and creative time in Italian architecture. Its rich and plural fundamentals established singular relationships between classical and modern cultures, which transcends their historical moment and present new topics for analysis and reflection. To know and appreciate its architecture, we will use the journeys of the professionals who came to Rome from all over the world to participate in the International Congress of Architects in 1935, considering the Congress as a space of opportunity for that reflection, and taking the visits around Rome scheduled by the organizers as a source of the architectural and urban interests of its time, and a reflection of the trends that were stirring then in Italy.*

*Keywords: Architecture and Urbanism, 20th Century Italian Architecture, Modernism, Novecentism, Monumental Era*

---

*El periodo entre 1922 y 1943 —el llamado ventenio fascista— fue una época fecunda y creativa en la arquitectura italiana. Sus bases ricas y plurales establecieron relaciones singulares entre el mundo cultural clásico y el moderno, que trascienden su momento histórico y plantean en nuestros días nuevos temas de análisis y reflexión. Para conocer y valorar su arquitectura y su modelo urbano, nos serviremos del viaje al que fueron llevados los profesionales que de todo el mundo llegaron a Roma para participar en el Congreso Internacional de Arquitectos en 1935, considerando el Congreso como un espacio de oportunidad para esa reflexión y tomando las visitas a la ciudad programadas por los organizadores como fuente de los intereses arquitectónicos y urbanos de su tiempo, reflejo de las tendencias que se agitaban entonces en Italia.*

*Palabras clave: Arquitectura y urbanismo, Arquitectura italiana del siglo XX, Modernidad, Racionalismo, Novecentismo, Era monumental*

José Ramón  
Alonso Pereira

## Roma 1935

### *Arquitectura, ciudad, retórica y propaganda en el Congreso Internacional de arquitectos*

DOI: 10.20868/cn.2022.4983

El periodo entre 1922 y 1943 —el llamado ventenio fascista— fue una época fecunda y creativa en la arquitectura italiana. Sus bases ricas y plurales establecieron relaciones singulares entre el mundo cultural clásico y el moderno, que trascienden su momento histórico y plantean en nuestros días nuevos temas de análisis y reflexión. Para conocer y valorar su arquitectura y su modelo urbano, nos serviremos del viaje al que fueron llevados los profesionales que de todo el mundo llegaron a Roma para participar en el Congreso Internacional de Arquitectos en 1935, considerando el Congreso como un espacio de oportunidad para esa reflexión y tomando las visitas a la ciudad programadas por los organizadores como fuente de los intereses arquitectónicos y urbanos de su tiempo, reflejo de las tendencias que se agitaban entonces en Italia.<sup>1</sup>

#### **Planteamientos históricos**

Capital de la Italia unitaria, la *Terza Roma* replanteó y transformó a partir de 1870 la ciudad durante más de medio siglo, en un periodo al que puso fin la marcha sobre Roma en octubre de 1922, que abrió un capítulo nuevo en la historia de la Urbe.

El ventenio fascista supuso en buena medida la culminación de las expectativas de la Roma Capital en su urbanismo, su edilicia y su arquitectura. Pero sus ideales quisieron ir más lejos. «El gobierno fascista preparará para la nueva Italia una nueva Roma Imperial», se dijo en marzo de 1923 en el Consejo Fascista.<sup>2</sup>

Desarrollando esa idea, afirmó Mussolini, «Roma debe parecer maravillosa a todas las gentes del mundo; vasta, ordenada, poderosa, como lo fue en los tiempos de Augusto». Se quiso transformar la Urbe en la capital-símbolo del fascismo, «liberando el tronco de la gran

encina de todo lo que aún la asfixia». «Por la fe inagotable y la voluntad férrea del Duce, la Urbe comienza a reemprender la misión de metrópoli intelectual, artística, moral e histórica de la Latinidad», se diría (*Capitolium* 1925).

Todo parecía permitir una fuerte y eficaz acción urbanística y edilicia. Esta acción sin embargo se dispersó muchas veces en una serie de obras desconectadas, que sólo el paso del tiempo permite ordenar. Sus ideales eran muy poco concretos y estaban tergiversados por una serie de mitos e ilusiones: el de la tradición mediterránea y monumental, el del genio itálico y la latinidad, o el de un orden fascista nuevo, en el cual querían verse encarnados todos los ideales nacionales. Su visión grandilocuente y retórica conjugaba un culto obsesivo por la *romanità* heroica de la Roma de los Césares frente a la Roma de los Papas y la Roma del Risorgimento. Su arquitectura se desarrolla en un tiempo común en Europa: la llamada era monumental, una época que se debate entre internacionalismo y nacionalismo, historicismo y modernidad (Danesi y Patetta 1976, Borsi 1986). A su vez, en Italia ese tiempo corresponde a lo se han llamado “los años del consenso” tras los Pactos de Letrán de 1929 y antes de que la deriva imperialista y totalitaria acabe llevando a la Guerra Mundial (De Felice 2005).

#### **Tradicición y vanguardia**

La arquitectura titubea por entonces en toda Europa entre una tradición que continuar y una modernidad que no acababa de encontrar, en un debate muy radicalizado en Italia.

En el ventenio fascista, los ideales culturales parecen bascular entre un Futurismo más o menos libremente interpretado y un retorno al orden, que se articularía enseguida en el Novecento, un movimiento originado

---

Catedrático de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, ETS Arquitectura, Universidade da Coruña.

en el campo de las bellas artes, que supuso una vuelta al realismo y, en arquitectura, una conjunción entre orden y tradición, que defendía un cierto clasicismo a medio camino entre el historicismo y el racionalismo.<sup>3</sup>

Una arquitectura depurada, clásica y moderna a la vez, que decía buscar la claridad compositiva y formal, valorando —se afirmaba— «las superficies lisas, la elementalidad de la composición, la racionalidad estructural, la búsqueda aristocrática del refinamiento en las proporciones, en el cromatismo, en la verdad de los materiales, en los detalles y, sobre todo, en la perfección de la ejecución» (Marconi 1931, Rivera 2016: 182).

Ese retorno al orden busca en arquitectura un ideal clásico y desea crear un lenguaje válido para la sociedad moderna, cuyas formas basculan entre un tradicionalismo más o menos académico y un racionalismo templado de gran calidad. Los principios clásicos de proporción, orden y decoro, y la calidad de las obras dotan a éstas de una voluntad de permanencia que las separa nitidamente de la modernidad ortodoxa.

Erich Mendelsohn, máximo representante de la modernidad heterodoxa y expresionista en Europa, decía en 1932: «En el punto culminante de la crisis mundial, equívocos e incomprensiones ensombrecen el campo de la arquitectura (...) Es el momento en que los países mediterráneos deben participar en la común batalla» (Mendelsohn 1932). Casi al tiempo, Piacentini definía como meta proyectual: «Admitir cuanto hay de universal en la cultura contemporánea, en los movimientos artísticos europeos, insertándoles nuestras peculiares características y exigencias» (Piacentini 1930).

En ese clima hubo muchos intentos de los grupos culturales de monopolizar la noción de *cultura fascista*, siempre vaga en el campo artístico, como se reflejaría en los debates y las exposiciones.<sup>4</sup> Algunos llegaron a defender que la arquitectura moderna era el arte del nuevo Estado, pero la respuesta política fue siempre la misma: Mussolini se relaciona con todas las tendencias; «atiende a todos pero no se liga a ninguno, para poder elegir en cada caso según su conveniencia» (Benevolo 2006: 192). Tanto defendía la arquitectura racional como exigía un monumentalismo enfático o primaba los valores imperiales.

Calificado a veces como *imperialismo di stile*, su influencia fue poderosa en Roma y en toda Italia. Con cierta indiferencia ideológica, su clasicismo quiso ser una vía intermedia entre lo antiguo y lo moderno, donde la

modestia de las ideas se compensó por la percepción exacta de las relaciones culturales y sociales (que) encontró un gran éxito cultural y dejó una huella profunda en la sociedad italiana» (Benevolo 2006: 81-82).

### El Congresso Internazionale degli Architetti

En este debate, cobran un papel singular los congresos de arquitectos como puntos de encuentro entre profesionales y actitudes locales e internacionales. Roma había sido sede del Congreso de 1911. Lo sería de nuevo en 1935, reflejando en ellos y en el cuarto de siglo que media entre ambos la ciudad y la arquitectura de su tiempo (figuras 1, 2).

Los primeros Congresos Internacionales se habían desarrollado en París, coincidiendo con las Exposiciones Universales. A partir de 1900 se decidió celebrarlos en las distintas capitales europeas. Así, tras el Congreso de París de ese año, el VI Congreso tuvo lugar en Madrid en 1904, el VII en Londres en 1906 y el VIII en Viena en 1908. El IX Congreso se celebró en Roma en 1911, estando previsto tener el X en 1914 en San Petersburgo, aunque se pospuso a causa de la Guerra. Tras ella se reanudó su celebración con los Congresos de Amsterdam en 1927 y de Budapest en 1930, estando programado saltar el Atlántico y celebrar el XIII en Washington en 1933, si bien los problemas de la gran depresión obligaron a posponerlo, desarrollándose finalmente en Roma en 1935.

Junto a los temas oficiales, con sus debates y conclusiones, cobraron carácter especial



Figura 1. *Atti Ufficiali*. Roma 1935, portada diseñada por Quaroni, yuxtaponiendo la Roma clásica del Coliseo y la Roma moderna de la Città Universitaria.

Figura 2. *Atti Ufficiali*. Roma 1935, portada interior, con el logo-emblema del Congreso.



en todos los Congresos las visitas y excursiones, donde cada país y cada grupo profesional buscaba presentar a los arquitectos extranjeros lo mejor de sus realidades presentes y pasadas y la actualidad de sus debates propios.

Así, en 1911 Italia aprovechó el cincuentenario de la unidad nacional para mostrar sus logros, difundiendo una brillante imagen de la Roma Capital (Alonso 2003). Esa misma oportunidad para mostrar su actividad arquitectónica, sería la que llevó a los arquitectos y al gobierno italiano a ofrecer Roma como sede del Congreso de 1935.<sup>5</sup>

Los organizadores estaban convencidos de que los participantes encontrarían un clima arquitectónico bien diverso del de 1911 y podrían valorar las actuaciones y esfuerzos recientes. «Las frescas energías que surgen en el país han conducido ya a resultados que constituyen una contribución apasionada a la formación moderna (...) están todavía al inicio, pero muestran con placer los primeros frutos, preludio de la mayor mies de mañana» (Actas 1935: 803).

El momento era particularmente oportuno. Italia estaba en el tiempo del consenso, previo a la deriva imperialista y totalitaria. En 1935, aunque se había reducido la actividad por la crisis económica, las obras realizadas permitían mostrar un panorama arquitectónico y urbano de interés y un claro ejemplo del manejo de la ciudad desde el Poder.

La Trienal de Milán (1933) había dado a conocer «condiciones ambientales favorables e indudables signos de un singular despertar constructivo y arquitectónico» (Marconi

1935). Una muestra similar era una inútil duplicación. Por eso no se organizaron exposiciones específicas y se focalizó el interés en las visitas programadas, que debían servir de presentación real de la arquitectura y el urbanismo romano. La ciudad en sus calles y sus edificios era la mejor exposición y la mejor propaganda.

Se encargó de la organización el Sindicato Fascista de Arquitectos, constituyéndose un comité ejecutivo presidido por Alberto Calza Bini, secretario nacional del Sindicato, e integrado por Gustavo Giovannoni y Marcello Piacentini, por la Facoltà d'Ingegneria y la Facoltà di Architettura de Roma, Gaetano Moretti y Carlo Broggi, por la sección italiana del Comité Internacional, y Plinio Marconi, profesor de urbanismo en la Escuela de Arquitectura y redactor-jefe de la revista *Architettura*, como secretario general.

Inaugurado solemnemente en el Capitolio, el Congreso desarrolló sus trabajos en la semana del 22 al 29 de septiembre no en el nuevo edificio de la Escuela de Arquitectura en Valle Giulia, como estaba previsto, por su lejanía al centro de la ciudad, sino en el Palazzo Carpegna, en Trevi, sede de la Academia de Bellas Artes.<sup>6</sup>

«Bienvenidos a la Roma renovada por el Fascismo», diría Bottai, Governatore de Roma, en la inauguración oficial del Congreso. Y Calza Bini añadiría: «A la atracción que en todo tiempo ha ejercido Roma sobre el ánimo de los artistas, se une esta vez el particular interés de los arquitectos extranjeros por ver las transformaciones impresas en la Urbe por el fascismo» (Actas 1935: 75-86).

Tras el Congreso, Marconi resaltaría cómo en un momento políticamente delicado para Italia —en plena crisis abisinia—, hubieran podido inscribirse hasta 500 arquitectos de 37 naciones de todo el mundo. Se congratularía asimismo de comprobar que «las expectativas no habían defraudado y que la impresión reportada por todos había sido favorable» (Actas 1935: 803). Bajo este punto de vista, los resultados fueron buenos y superaron los resultados del Congreso en sí mismo.

### La ciudad de Roma como actividad paralela del Congreso

El Congreso planteó siete temas de debate. Cuatro trataban cuestiones arquitectónicas y técnicas: el urbanismo como planeamiento y construcción de la ciudad —tema en clara relación con las visiones y problemas italianos del momento<sup>7</sup>—, la estandarización de la vivienda, los nuevos materiales, o la



Figura 3. Grupo de congresistas en la Città Universitaria (*Actas* 1935: 772).

construcción y protección subterránea. Los otros tres, cuestiones profesionales: los concursos de arquitectura y construcción, la relación entre arquitectos y constructores, o la protección de los proyectos y el derecho de los arquitectos a dirigir su construcción.

Junto a estos temas, sus ponencias, debates y conclusiones, el Congreso planteó una serie de visitas profesionales, con la explícita intención —se indicaba— de «ofrecer a los congresistas una visión clara de la actividad constructiva y arquitectónica de la Italia de hoy, en cuanto concierne al desarrollo de los organismos modernos y la valoración del patrimonio artístico del pasado en el marco del urbanismo contemporáneo». A ellas se dedicaron las tardes de cada una de las jornadas (*Actas* 1935: 2-21, 757-798).

Curiosamente, siendo Calza-Bini fundador del Istituto Nazionale Urbanistica y presidente del Istituto Case Popolari, con un destacado papel en la arquitectura y el urbanismo fascista, no se destacaron en las visitas los aspectos más relevantes de la vivienda ni del urbanismo romanos, prefiriendo presentar a los congresistas las visiones más simbólicas de la arquitectura y de la ciudad.

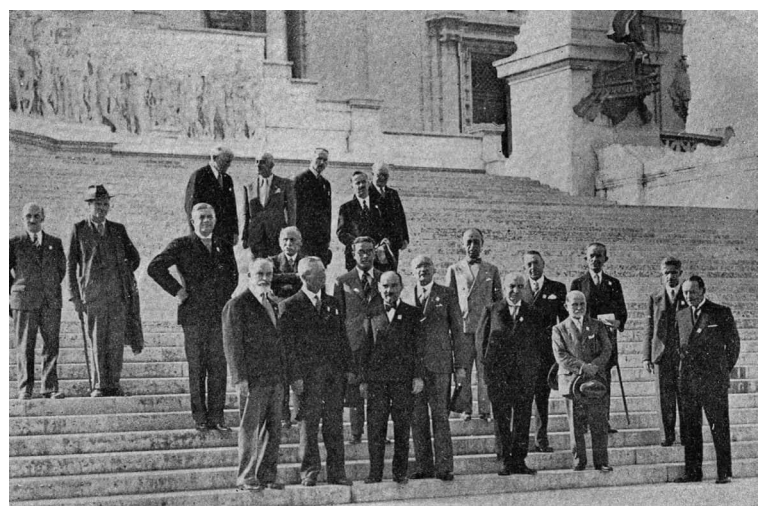
El domingo 22 de septiembre, tras inscribirse, los congresistas tomaron contacto con Roma mediante una excursión por el centro urbano. El programa comenzó con un recorrido por la Roma Barroca próxima: el Palacio Barberini, las iglesias de San Carlino y Sant'Andrea, y la plaza del Quirinal para, desde ahí, entrar en contacto con la Roma Imperial, visitando detenidamente los Mercados de Trajano. Tras ellos, la vía del Imperio, la Basilica de Majencio, el Coliseo y, siguiendo la vía Triunfal, la Passeggiata Archeologica, las Termas de Caracalla, el Circo Massimo y el

Teatro Marcello. Desde ahí, el grupo «pasó de evocar la Roma Antigua a valorar la moderna arquitectura social», visitando la Casa Balilla y el Sanatorio Forlanini en el Trastevere.

El lunes 23 tuvo lugar la apertura oficial del Congreso por el Governatore, Giuseppe Bottai, en el Capitolio, donde tendrían lugar diversas recepciones y una cena de gala.

El martes 24, tras la sesión de la mañana, los congresistas montaron en microbuses o *torpedoni* para visitar la Roma moderna, viendo las construcciones nuevas entre piazza Barberini y vías Barberini-Bissolatti. Siguiendo por la Nomentana y la XXI Aprile, visitaron el edificio de Correos en Piazza Bologna, la Clínica Eastman y el Instituto de Higiene, «apreciando en ambas los progresos de Italia en el campo higiénico-sanitario», el complejo del Ministerio y Cuartel General de la Aeronáutica y, finalmente, la Ciudad Universitaria, cuyo conjunto sería inaugurado pocas semanas después (figura 3).

Figura 4. Grupo de delegados internacionales en el Vittoriano, antes de ser recibidos por Mussolini en el Palazzo Venezia (*Actas* 1935: 781).



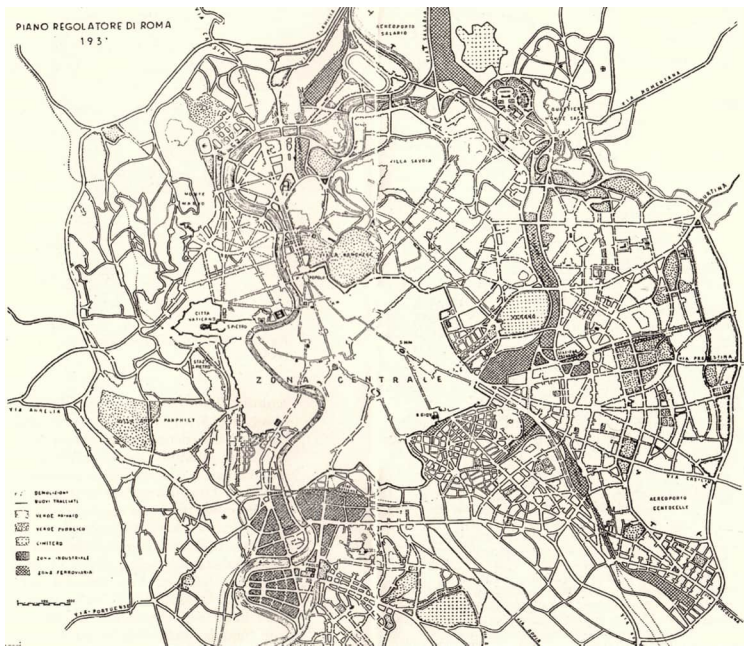


Figura 5. La Roma de Mussolini: plan general 1931 (Bianchi 1933).

El miércoles, los congresistas emprendieron una visita a las obras monumentales del régimen en la Urbe.<sup>8</sup> Según el itinerario programado, fueron al Foro Itálico, «donde admiraron la grandiosidad de la implantación, la belleza del lugar y las obras», visitando la Academia de Educación Física, los estadios dei Marmi y dei Cipressi, los campos de tenis, la Casa Balilla, las piscinas y los jardines. Vieron luego la iglesia de Cristo Rey, la Casa Madre dei Mutilati y las obras de aislamiento de la Mole Adriana.

La tarde del jueves, tuvo lugar una excursión a Tivoli, con una recepción en la Villa de Este.

La jornada completa del viernes se visitaron los trabajos de Bonifica Pontina y los nuevos centros urbanos de Littoria y de Sabaudia, tanto en sus aspectos urbanísticos como edilicios, regresando por las poblaciones balnearias de Nettuno y Anzio.

El sábado se visitaron las excavaciones de Ostia y el Lido de Roma, recorriendo previamente el Quartiere Aventino, visitando su tejido residencial, su Casa Balilla y su Casa de Correos. Visitaron asimismo la Garbatella, barrio-jardín construido por el Istituto Case Popolari. Luego, siguiendo por la nueva auto-vía Roma-Mare, llegaron a Ostia, recorriendo las excavaciones y las instalaciones deportivas y playeras del Lido.

Por la noche, cena oficial de clausura en el Albergo degli Ambasciatori, en vía Veneto, lujosa obra contemporánea de Piacentini (Piccinato 1932b). El viernes habían sido recibidos por el Duce, resumiendo Calza Bini las felices impresiones de su visita a las obras de la Urbe y especialmente de la Ciudad Universitaria y de Sabaudia (figura 4).

### La Roma de Mussolini

Todas estas visitas buscaban presentar a los congresistas una fuerte y eficaz acción urbanística y edilicia, cuyo conjunto se llamó en su tiempo *la Roma de Mussolini*.

Frente al importante papel regulador atribuido oficialmente al planeamiento en 1931, tanto respecto al centro histórico como al conjunto de la ciudad, (figuras 5, 6), en los años siguientes el régimen relegó dicha nor-



Figura 6. La Roma de Mussolini: plan general 1931, sector urbano central (Bianchi 1933).

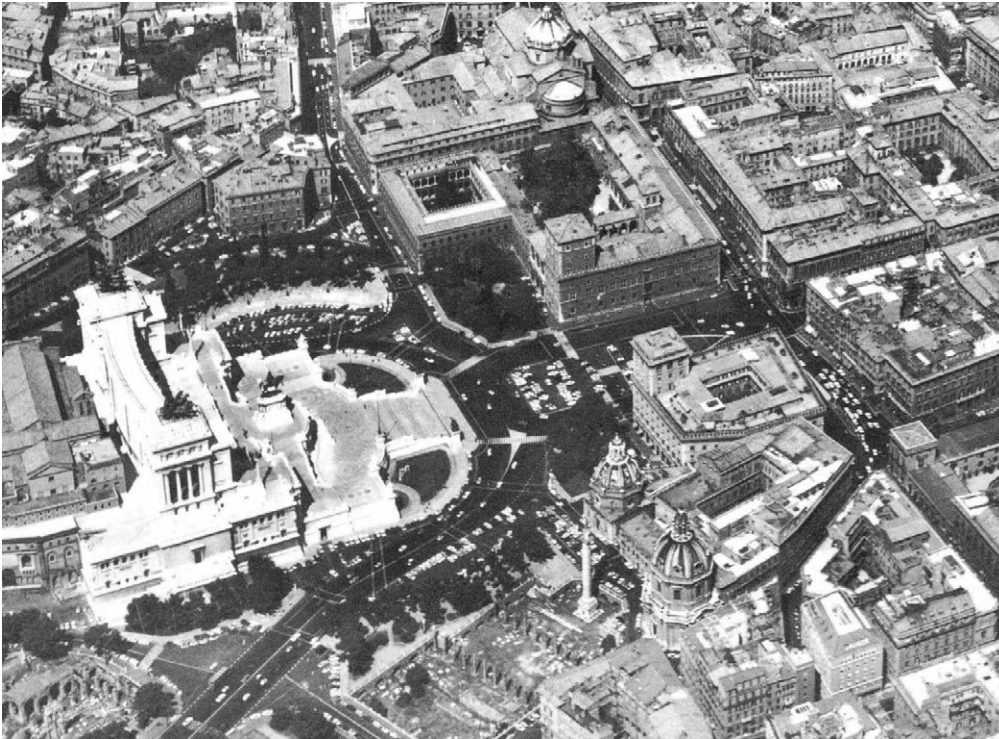


Figura 7. Piazza Venezia, nodo de la Roma de Mussolini. (Insolera 1985: 399).

mativa en beneficio de las visiones retóricas y propagandistas de Roma.<sup>9</sup> De una nueva Roma cuya acción presentaba grandes *sventramenti* al lado de grandes obras nuevas de escala urbanística y territorial, como el Foro Itálico, la Ciudad Universitaria y los proyectos para llevar Roma al Mar.

En 1933 la revista *Emporium* editó un número expresamente dedicado a “la Roma de Mussolini” (*Emporium* 1933), con un estudio general de Antonio Muñoz y monográficos sobre el nuevo Piano Regolatore (Bianchi 1933), la Via dell’Impero (Muñoz 1933b), y las ciudades del Agro Pontino (Cecchelli 1933). Tres años después, era *Architettura* la que, en un especial de 100 páginas y 137 ilustraciones, con textos en italiano, inglés, francés y alemán, hablaba de la *Urbanistica della Roma Mussoliniana* (*Architettura* 1936).

«Desde el primer día —afirmaba *Emporium*—, el Duce ha destacado la importancia del problema de la Capital» (Muñoz 1933a: 209). Hubo en ello un culto político de la *romanità* que sustentaba ambiciones políticas. Desde 1870 Roma había basculado entre ser una más de “las cien ciudades de Italia” o ser la cabeza e imagen singular el país. El fascismo apostó por esta opción, creando la figura del Governatorato para equilibrar los intereses municipales y las exigencias del gobierno nacional (Salvatori 2006).

«Roma debe aparecer en todo su esplendor, inmensa, ordenada, poderosa, como era en tiempos de Augusto», afirmaba Mussolini.

Para lograrla, planteaba una serie de acciones destinadas a crear uniones simbólicas entre las zonas del poder institucional y los restos arqueológicos, cuya presencia se quería enfatizar. El mito de la civilización romana reencarnada por el fascismo muestra una doble alma: por un lado el reclamo de la tradición, por otro, la imagen nueva (Giovannoni 1925), en un debate plural que culmina hacia 1935 (Ciucci 1989: 77-92), cuya secuencia conduce de la escala patrimonial y la escala edificatoria a la escala urbanística y aún territorial.

Esa Roma de Mussolini fue una labor plural en que intervinieron numerosos arquitectos y políticos. Entre estos destaca Giuseppe Bottai (1895-1960), Governatore de Roma y ministro de Corporaciones y de Educación. Fascista de primera hora, culto, inteligente y crítico, con ambiciones culturales. Entre los profesionales cabe resaltar a Gustavo Giovannoni (1873-1947) y Marcello Piacentini (1881-1960), miembros ambos del comité ejecutivo del Congreso de 1935, que fueron a la vez teóricos y brazos ejecutores de la nueva Roma. Si las teorías de Giovannoni aportaron el soporte cultural, la capacidad de Piacentini dio el instrumento operativo del poder y la práctica profesional: urbanística y edificatoria, para esa modernización retórica del ventenio, interpretando sus políticas arquitectónicas y representando un ideal integrador, interpretando sus políticas arquitectónicas y representando un ideal integrador y racionalista. (Benedetti 1995). Junto a ellos destacan Corrado Ricci (1858-1934) y Antonio

Muñoz (1884-1960), responsables de las principales acciones arqueológicas del periodo, y Virgilio Testa (1889-1978), abogado y urbanista, secretario del Governatorato (1935-43) y del Instituto Nacional de Urbanística, inspirador del EUR, del que sería comisario tras la Guerra Mundial.

No cabe olvidar a los jóvenes que, como Giuseppe Pagano (1896-1945), llegaron a creer que la modernidad podía ser en la Italia fascista un “arte de Estado”. Ciertamente, la mayoría de los arquitectos nacidos a comienzos de siglo encontraron el fascismo en sus años jóvenes y casi todos se adhirieron a él (Benevolo 2006: 85). La Roma de 1935 es inseparable, pues, de la presencia y la acción de Pagano, Luigi Piccinato (1899-1983), Adalberto Libera (1903-1963), Mario Ridolfi (1904-1984), Luigi Moretti (1907-1973), y tantos otros, cuyas obras visitarían y valorarían los congresistas.

### Patrimonio y Propaganda

La Roma fascista desarrolló una continua renovación simbólica, retórica y propagandista tanto en su arquitectura como en su planeamiento urbanístico y en su idea misma de ciudad. La suma de los actos oficiales y paralelos del Congreso proporcionaría la visión que deseaban ofrecer los anfitriones de una ciudad que en 1935 se estaba destruyendo y construyendo a la vez.

El fascismo impulsó los estudios clásicos y asignó a la arqueología un fuerte papel pro-

pagandista, de modo que los programas arqueológicos fueron inseparables de la renovación urbana. Se quiso mostrar la grandeza de Roma haciendo que los testimonios históricos celebrasen los ideales del régimen, utilizando el patrimonio arqueológico con una clara intencionalidad propagandística y política (Cederna 1979).

Se impulsó desde 1935 la *Mostra Augustea della Romanità* (1937) —una espectacular exposición, con planos y maquetas de los principales monumentos de todo el Imperio y con una maqueta gigante de Roma en el siglo IV—, buscando equiparar los logros fascistas y los antecedentes de la época imperial e intentando establecer una cierta relación simbólica entre Mussolini y Augusto.

Todo ello comporta una fuerte intervención interior en la ciudad, a medio camino entre el patrimonio y la propaganda. En el siglo XIX había habido en toda Europa múltiples acciones de reforma interior. Sus objetivos fueron múltiples, si bien destaca la voluntad de dignificar los marcos urbanos y adaptar las tramas históricas a las exigencias viarias. Frente a ellas, las intervenciones del ventenio pretendieron exaltar de modo retórico y propagandista los antiguos monumentos romanos, pretendiendo «revivir los altos ideales de la grandeza pasada en medio de la vida moderna» (*Actas* 1935: 77).

En los primeros años del ventenio se acometieron demoliciones y excavaciones en los Foros de César y de Augusto (1924-28), demoliciones para aislar el Teatro Marcello (1925-26) y el área en torno a San Luca e Martina (1926-29) y la basílica de Majencio (1930-32), así como en Torre Argentina (1927-29) y entre plaza Venezia y Bocca della Verità (1928-29). En todas ellas, relegando toda edificación que no derivase de la antigua Roma, los monumentos se aislaron y separaron del contexto urbano (Insolera 1993). La Plaza Venezia, sede del poder político y lugar de manifestaciones y concentraciones, se convirtió así en el centro y el símbolo de la Roma de Mussolini (figura 7).

En los años inmediatos comenzaron las reformas para crear nuevas áreas de negocios en vía Bissolati y vía Barberini (1931ss), en el corso Rinascimento y en la piazza Nicosia (1936), así como para ensanchar vía Botteghe Oscure (1938) y el final de vía Giulia (1940 ss). Se abordaron asimismo dos grandes operaciones simbólicas: una en los Borgos, para abrir vía della Conciliazione (Piacentini y Spaccarelli, 1936-50), y otra en torno al mausoleo de Augusto (Muñoz y Ballio-Morpurgo,

Figura 8. Mausoleo de Augusto y Piazza Augusto Imperatore (Insolera 1985: 391).



1935-37, figura 8), acción emblemática que pretendía identificar a Mussolini con Augusto, sacando a la luz su mausoleo, estructurando la plaza y reconstruyendo junto a ella el Ara Pacis.<sup>10</sup>

Entre tantos proyectos, destacaron dos: la reconstrucción de la urbanística augustea y las excavaciones de los Foros Imperiales y las de Ostia, estas últimas ligadas a la Via del Mare, símbolo de la expansión mediterránea de Roma.

Así, los congresistas apreciaron singularmente las actuaciones en los Foros Imperiales y sus realizaciones complementarias. La Via dell'Impero y la Via dei Trionfi ofrecieron, junto con la visión de los monumentos, un ejemplo emblemático de la urbanística italiana coetánea «que tiende, no a aislar el pasado, sino a insertarlo en la vida actual, haciéndolo entrar en el círculo de la actividad y el movimiento» (*Actas* 1935: 77-81).

La Via dell'Impero (figuras 9, 10) fue el símbolo del urbanismo del régimen. Convirtiendo en vía celebrativa la zona arqueológica abierta unos años antes, creó una avenida triunfal que enlazaba el Palazzo Venezia — sede del gobierno— y el Coliseo, bordeando los Foros y liberando los obstáculos visuales (Muñoz 1933b).

Obra singular fue la Passeggiata Archeologica, que unía los monumentos imperiales por medio de jardines públicos y avenidas arboladas, desde el Capitolio y el Foro, hasta el Circo Massimo, las Termas de Caracalla y la Appia Antica. En ella, las especies preferidas para valorar las ruinas y definir el paisaje fueron los cipreses y los pinos. Emblemas de la “arquitectura verde” de Raffaele Vico, este paisaje y estos pinos de Roma serían cantados con retóricos acordes por Ottorino Respighi.



Figura 9. Via dell'Impero vista desde el Coliseo (*Actas* 1935: 760).

#### Arquitectura y retórica

El Governatorato hizo posibles las grandes operaciones urbanas y edificatorias que definen y caracterizan la Roma de 1935. El régimen fascista sembró la ciudad con sus edificios: centros de barrio o Sedes Rionales, centros juveniles o Casas Balilla, Casas de Correos, centros higiénicos y sanitarios. Diversas y plurales, puede leerse en ellos una línea común en cuanto constituyen la propaganda retórica del poder, es decir,



Figura 10. Via dell'Impero, desde el Vittoriano, con el Coliseo al fondo (*Actas* 1935: 761).

los equipamientos que dan las imágenes características de la nueva Roma. A ellos fueron dirigidas de modo preferente las visitas de los congresistas.

Edificios ministeriales como los de Aeronáutica y Corporaciones. Casas de Correos en Bologna y el Aventino. Edificios para la juventud en Trastevere, Flaminio y el Aventino. Edificios terciarios de la nueva ciudad de los negocios en Barberini-Bissolati y Vittorio Veneto. Barriadas sociales en modo ciudad-jardín, como Parioli o Garbatella. Edificios científicos en Trastevere y Castro Pretorio. Y, sobre todo, los grandes conjuntos de la Ciudad Universitaria y el Foro Itálico, muestras relevantes de la cultura del cuerpo y el espíritu, vistos ambos como símbolos de modernidad. La gran ausencia de esa programación fueron los edificios ligados a las comunicaciones ferroviarias y aéreas y, en especial, la Estación de Termini, por entonces en fase de proyecto.<sup>11</sup>

El primer edificio a destacar era la Escuela de Arquitectura (1932) en Valle Giulia

(Enrico Del Debbio, 1881-1973) donde estaba previsto desarrollar el Congreso, aunque luego su alejamiento del centro llevaría dichas sesiones al Palazzo Carpegna. Era una obra ambigua en sus equilibrios compositivos y formales, que hubiera enriquecido la visión plural de Roma (Del Debbio 1932 y 1933, Neri 2006).

Como valores diferenciados de la arquitectura oficial, estaba previsto contraponer las nuevas sedes de los Ministerios de Aeronáutica (Roberto Marino 1932) y Corporaciones (Marcello Piacentini y Giuseppe Vaccaro, 1933), si bien este último fue finalmente excluido de las visitas (Nezi 1932 y 1933). Si Aeronáutica destacaba por su retardataria monumentalidad, Corporazione mostraba esa síntesis personal entre distintos opuestos que confluían en lo que el mismo Piacentini había llamado la *architettura de oggi* (figura 11). En todo caso, frente a lo anodino del Ministerio y Cuartel Aeronáutico, cabe destacar la modernidad que mostraban en este campo las obras de los aeropuertos del Littorio y de Ciampino,

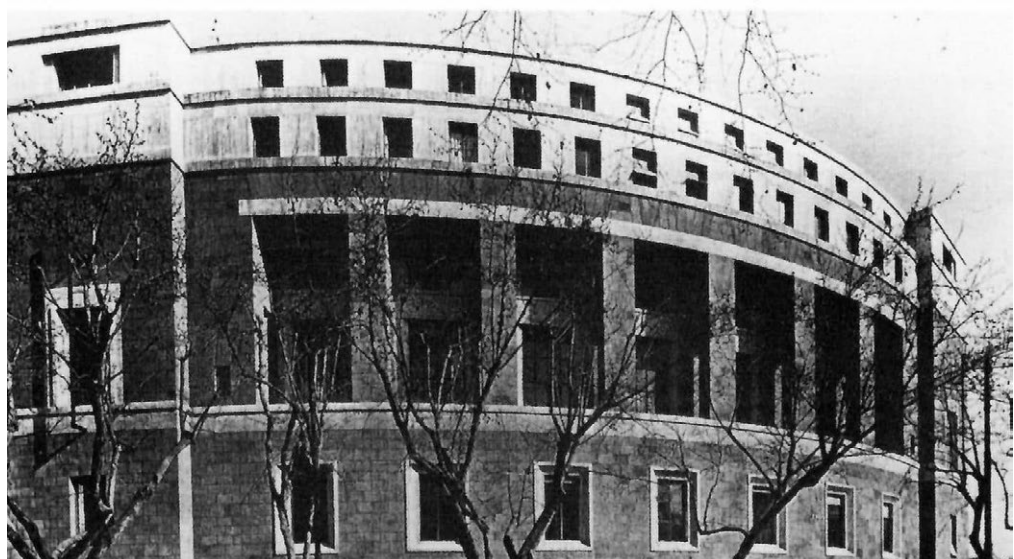


Figura 11. Ministerios de Aeronáutica y de Corporaciones (*Architettura* 1932, 1933).

el *idroscalo* de Ostia, o los centros aeronáuticos en Guidonia.

Otros edificios que no pudieron observar sino en obras eran las sedes municipales junto al Teatro Marcello (1937), proyectos de Cesare Valle (1902-2000), que identificarían bien esa Roma de Mussolini que estaba definiéndose en 1935 (Ciucci 1989).

Como ejemplos escogidos de la labor del gobierno fascista en el campo de la sanidad y la previsión social, se mostraron a los congresistas el Sanatorio Forlanini, hoy de San Camilo (Galbi Berardi, 1934) y el Instituto Odontoiátrico Eastman (Foschini, 1933), de los que se apreciaron su implantación moderna, sus gabinetes científicos y sus valores planimétricos. Ambos eran obras americanizantes en su concepto y sus formas, que recordaban arquitecturas universitarias y sanitarias norteamericanas.

Radicalmente modernas eran, por el contrario, las Sedes de Correos y las Casas Balilla. Las primeras eran fruto de un concurso, del que resultaron tres singulares obras en los barrios Appio (Giuseppe Samoná, 1932), Aventino-Marmorata (Adalberto Libera y Mario De Renzi, 1932) y Piazza Bologna (Mario Ridolfi, 1933), las dos últimas visitadas por los congresistas (figura 12). Edificios modernos de clara organización funcional, mientras Bologna mostraba una fachada libre y sinuosa, en el Aventino unos austeros bloques cúbicos dialogaban con unos testeros concebidos al modo constructivista.

Las Casas de la Juventud o Casas Balilla, por el contrario, eran parte de un encargo centralizado a cuyo frente estaba Enrico del Debbio, autor de la Casa Matriz (1932), distribuyéndose entre arquitectos jóvenes las ubicadas en Monte Mario y en el Aventino (Gaetano Minucci, 1934), o en Trastevere (Luigi Moretti, 1933, figura 13), obra esta última que sería visitada y valorada positivamente por los congresistas por sus «sutiles y complejos elementos plásticos» (Moretti 1933, Marconi 1935).

Los tejidos residenciales fueron una de las grandes lagunas de la programación, si bien en las visitas se pudo comparar el Quartiere Aventino y el Parioli —con su edilicia burguesa de palazzinas—, con la Garbatella, barrio destinado a empleados y obreros cualificados construido por el Istituto Case Popolari con formas regionalistas, contrastando sus experiencias con la problemática del hábitat internacional.



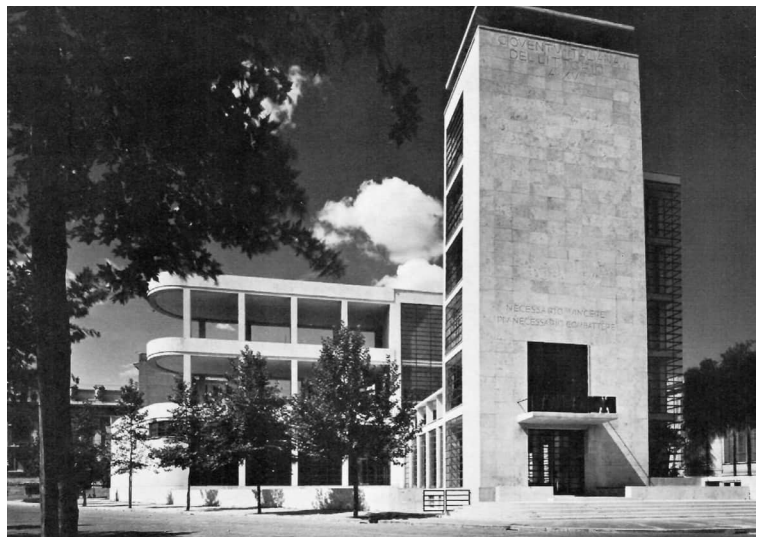
### Funciones y conjuntos urbanos

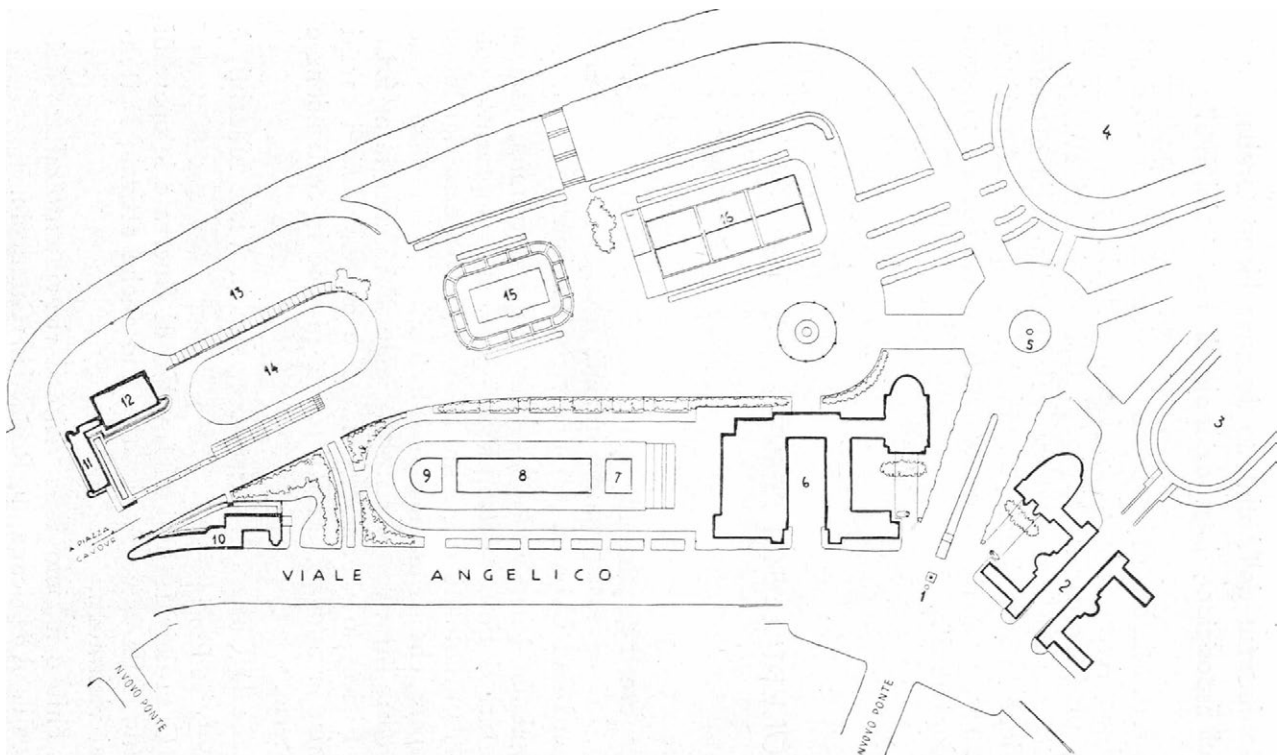
La visita de los congresistas se dirigió de modo preferente a los grandes conjuntos, esas empresas mayores acometidas en la capital que «señalan una época nueva» (Marconi 1935). Todavía *in nuce* la EUR, la atención se centró en el Foro Itálico y, sobre todo, en la Ciudad Universitaria y la Bonífica Pontina.

El Foro Mussolini, hoy Foro Itálico, era un complejo deportivo ubicado en la periferia norte de Roma, al pie del Monte Mario, como una apuesta decidida del régimen por llevar el ocio activo —uno de los símbolos de la modernidad— a la juventud y la ciudad,

Figura 12. Casas de Correos en Aventino-Marmorata y Piazza Bologna (Pica 1941: 463, 519).

Figura 13. Casa Balilla en Trastevere, (Architettura 1933).



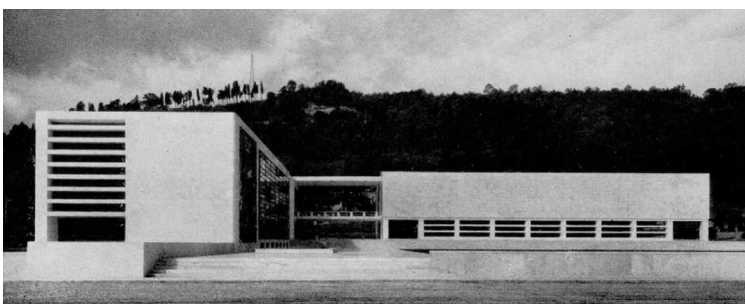
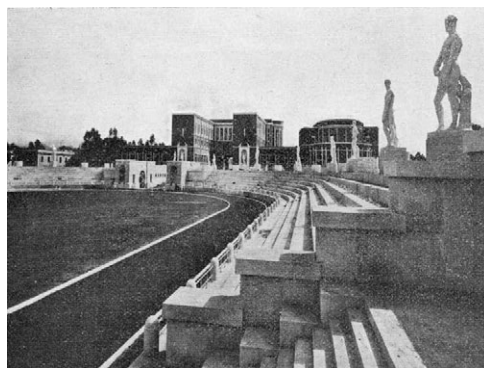


1) Grande Monolite; 2) Accademia Fascista di Educazione Fisica; 3) Grande Stadio dei Marmi; 4) Stadio dei Cipressi; 5) Fontana Monumentale; 6) Piscina coperta; 7, 8, 9) Piscine scoperte e spiagge; 10) Foresteria Sud; 11, 12) Casa Sperimentale Balilla; 13, 14) Campi sportivi; 15) Stadio Olimpionico del Tennis; 16) Stadio allenamenti per il tennis.

Figura 14. Foro Itálico, planta general (*Actas* 1935: 794).

Figura 15. Foro Itálico, Academia Educación Física y Stadio dei Marmi (*Actas* 1935: 775-777).

Figura 16. Foro Itálico, Forestería y Aula de Esgrima (*Actas* 1935: 776. Pica 1941: 494).



con campos deportivos, palestras, piscinas, etc. Ocupando casi 300 hectáreas, era una organización compleja planificada por Enrico del Debbio, que buscaba el equilibrio entre los edificios y el paisaje (Del Debbio 1933, Pica 1937, figuras 14, 15, 16).

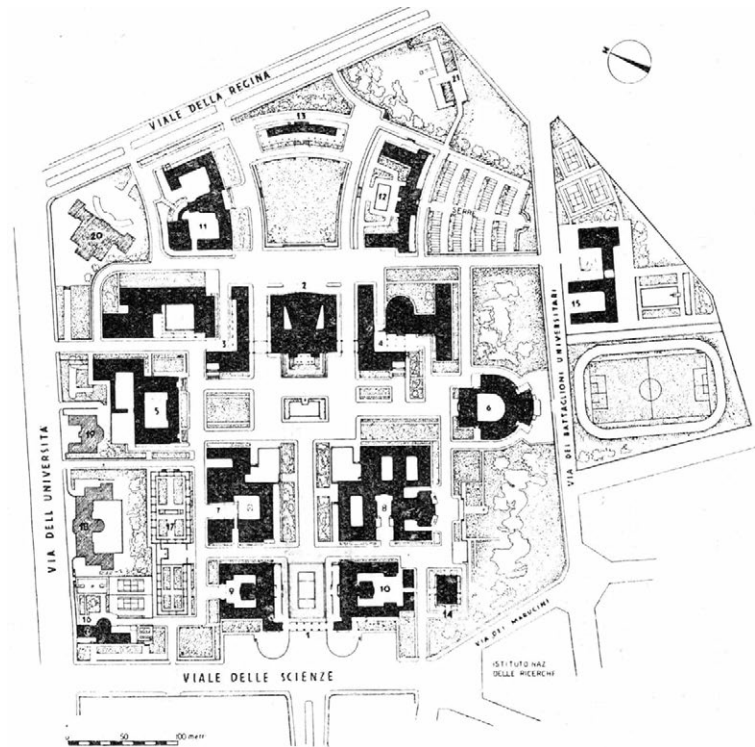
Inaugurado en 1932, fue iniciado de manera algo convencional por Del Debbio, cuya Academia de Educación Física (1927-32) exhibe un suave historicismo, enriqueciendo sus planos y volúmenes con citas formales tomadas de elementos clásicos. Los edificios prolongan su relación espacial en dos estadios abiertos: el Stadio dei Marmi y el Stadio dei Cipressi (1933). En la segunda fase, Moretti construiría la Academia de Esgrima (1934) y la Palestra del Duce (1937), obras racionalistas donde el lenguaje se vuelve geometría pura. Un añadido posterior fue el Palazzo Littorio (1937s), luego Ministerio de Asuntos Exteriores, planteado por el mismo equipo encabezado por Del Debbio, pero con una arquitectura purista de formas intemporales.

La segunda gran actuación urbana visitada fue la Città Universitaria, un monumental conjunto que aúna las escalas urbanística y edificatoria y que los congresistas recorrieron detenidamente guiados por Piacentini y sus colaboradores, en vísperas de la inauguración oficial pocas semanas después, el 31 de octubre (figuras 17, 18, 19, 20).

En la Roma Capital, se pensó desde el principio en reunir en un solo lugar todos los centros docentes e investigadores universitarios aunque la idea no se acometió hasta 1928 cuando se abordó definitivamente el proyecto por Piacentini quien, tras analizar los sistemas de París, Zurich, La Haya, Amsterdam, Bruselas, Hannover, Leipzig, Munich y, sobre todo, de Madrid, optó por «retomar y desarrollar el tema antiquísimo de componer con diversas construcciones una *piazza* definida volumétricamente» (Piacentini 1935).

Frente a la idea de universidad-jardín defendida en Madrid o París, Roma plantea una universidad-ágora, con trazado unitario y edificios diferenciados, para cuyos proyectos Piacentini llamó a colaborar a varios arquitectos jóvenes, formando un sólido equipo.

Emplazada fuera de la muralla aureliana, próxima al Policlinico, al Castro Pretorio y al complejo de Aeronáutica, ocupa una superficie de 108 hectáreas. Sus edificios fueron realizados por diversos autores, coordinados por Piacentini, autor del edificio central del Rectorado y Aula magna, mientras Foschini elevaba el Pórtico de ingreso y sus edificios laterales, Capponi la Facultad de Botánica, Ponti la de Matemáticas, Aschieri la de Química, Pagano la de Física, Michelucci la de Geología, y Giorgio Calza, Fariello y Muratori, la residencia de estudiantes. En ellos prevalece la funcionalidad, la ausencia o reducción de decoración, el equilibrio de volúmenes y el recurso a tecnologías entonces avanzadas, que alcanzan su máximo nivel en el edificio de Física de Pagano. Aunando lo tradicional y lo moderno, en todos ellos se procuró dar una visión conjunta, modulando las aportaciones individuales en beneficio del resultado colectivo y buscando la unidad en la composición



Pianta della Città Universitaria di Roma

- 1) Portico d'ingresso; 2) Rettorato, Biblioteca, Aula Magna; 3) Facoltà di Giurisprudenza e Scienze Politiche; 4) Facoltà di Lettere e Filosofia; 5) Istituti di Mineralogia, Geologia e Paleontologia; 6) Scuola di Matematica; 7) Istituto di Fisica; 8) Istituto di Chimica; 9) Istituti di Igiene e Batteriologia; 10) Clinica Ortopedica; 11) Istituti di Istologia e Fisiologia generale, Antropologia e Psicologia Sperimentale; 12) Istituti di Botanica e Chimica Farmaceutica; 13) Caserma della Milizia Universitaria; 14) Centrale Termica; 15) Casa dello Studente; 16) Circolo dei Professori e Dopolavoro Universitario; 17) Monumento agli Studenti Caduti in Guerra; 18) Clinica Neuropsichiatrica; 19) Istituto di Medicina Legale; 20) Istituti di Fisiologia, Chimica Fisiologica e Farmacologia; 21) Orto Botanico.

y en los materiales y elementos (Paccini 1932, 1933, Piacentini 1935).

Dos años después, en 1937, Piacentini volvió a recurrir a la colaboración con arquitectos jóvenes: Pagano, Piccinato, Ettore Rossi y Luigi Vieti para acometer el proyecto de la Exposición Universal de Roma, aunque con resultados diversos y un contraste entre los

Figura 17. Città Universitaria, plano general con indicación de los edificios (Actas 1935: 768).



Figura 18. Città Universitaria, vista aérea de conjunto (Actas 1935: 770).

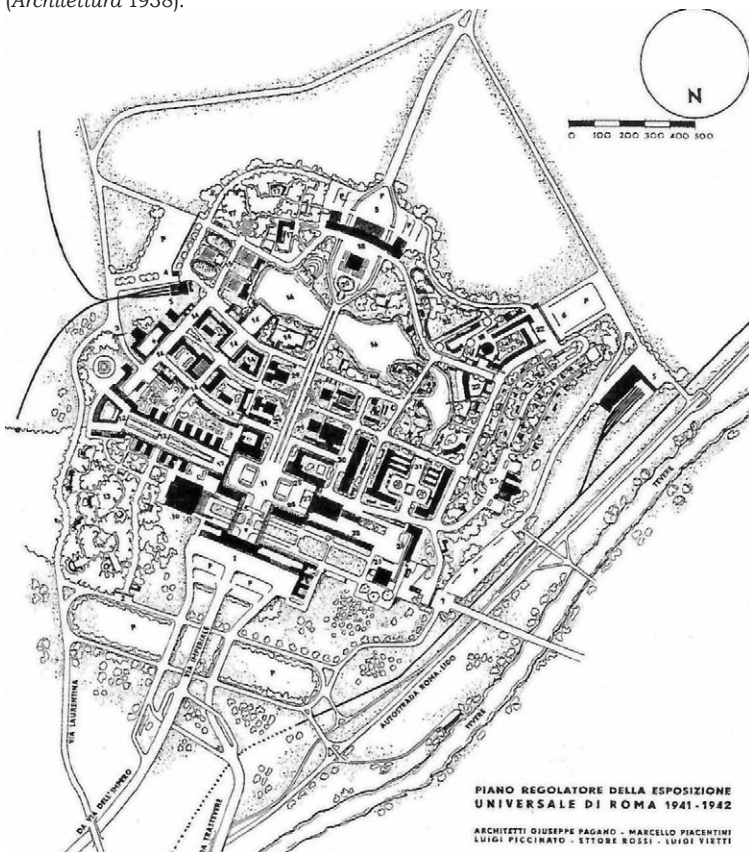
Figura 19. Città Universitaria, propileos y edificio del rectorado (*Actas 1935: 769-771*).



Figura 20. Città Universitaria, vista de conjunto (Danesi, Patetta 1976: 186).



Figura 21. EUR, planta general según el primer proyecto de 1937 (*Architettura 1938*).



valores urbanísticos y los edificatorios (Piacentini 1938, Vidotto 2015, figura 21).

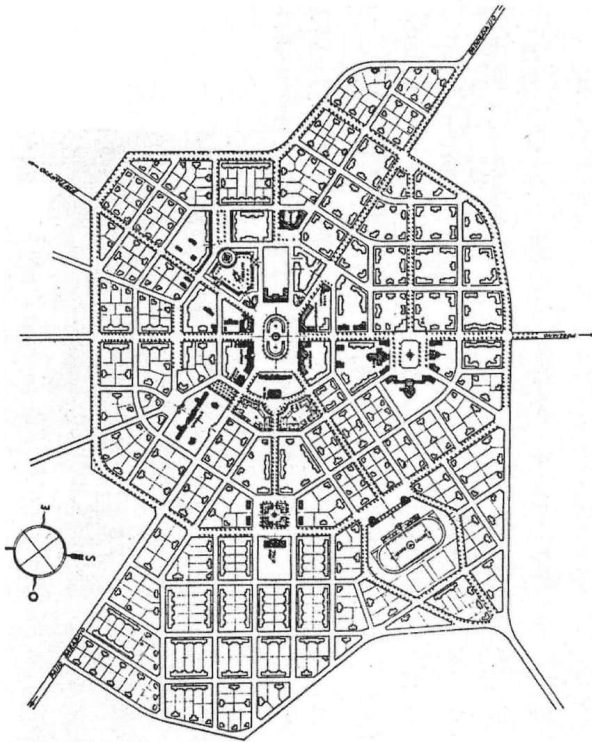
Propuesta precisamente en 1935, la EUR fue la mayor empresa urbanística del régimen.<sup>12</sup> Aunque obviamente no pudieron conocerla, los congresistas si pudieron ver el emplazamiento previsto en su camino a Ostia y tuvieron noticia de la operación general que la sustentaba: la Roma al Mar, a la cual se dedicaron dos jornadas: una, a sus planteamientos territoriales y sus principales realizaciones urbanas: Littoria y Sabaudia, otra, a las excavaciones de Ostia y al Lido de Roma.

### La Roma al mare

En su discurso en el Capitolio en 1925 Mussolini había declarado: «Roma se expandirá por otras colinas, a lo largo de las orillas del río sagrado, hasta las playas del Tirreno. Nuevas ciudades surgirán en forma de anillo en torno a la antigua. Una vía rectilínea, la más amplia del mundo, llevará el impetu del Mare Nostrum desde la Ostia resurgida hasta el corazón mismo de la Urbe» (*Capitolium 1925*).

Respondiendo a su idea, tres años después Virgilio Testa propuso «la construcción de un distrito lineal en Roma», entendiendo que la ciudad lineal, «por su particular conformación, presenta caracteres de grandiosidad que la hacen más romana de cuanto pueda ser la ciudad jardín». Su propuesta suponía una alternativa radical a la ciudad radiocéntrica (Piccinato 1932).

Se quiso restituir a Roma su *sboco sul mare*, ligando la ciudad al litoral (1928ss). Enseguida empezó a difundirse la idea de una Exposición Universal, propuesta formalmente por Bottai en junio de 1935 —poco antes del Congreso—, fijándose como fecha 1942, vigésimo aniversario de la marcha sobre Roma. Se escogió la zona de Tre Fontane, a medio camino entre Roma y el mar, conecta-



da a ambos por metro, autovía y ferrocarril, rápidamente ejecutados.

Este proyecto de *Roma al Mare* está asimismo ligado al de la *Bonifica Pontina*, o sea al saneamiento del agro romano infectado desde hacía siglos por malaria.

Sanear y colonizar las zonas bajas y pantanosas que rodeaban la ciudad fue un colosal trabajo de escala territorial desarrollado durante un quinquenio, que conllevó la fundación de una serie de ciudades nuevas<sup>13</sup>, con sus trazados urbanos, sus tejidos edilicios y sus centros cívicos (Mariani 1976). La operación fue convenientemente explicada a los congresistas, despertando entre ellos gran interés. Una jornada completa se dedicó a visitar estos trabajos y en concreto Littoria (Frez-zotti, 1932-33) y Sabaudia (Cancelotti, Montuori, Piccinato y Scalpelli, 1933-34, figuras 22, 23, 24), elogiada esta última tanto por sus méritos urbanísticos como edilicios (Cecchelli 1933, Piacentini 1934, Piccinato 1934).

Si la propaganda de la *romanità* buscaba retóricas cardo-decumanales, en Sabaudia se evidencia un nuevo y avanzado sistema policéntrico articulado por la iglesia, el poder civil y el centro escolar, cuyo conjunto es una muestra singular de la arquitectura moderna del periodo y cuya Torre Littoria fue escogida como emblema del Congreso.<sup>14</sup>

Finalmente, la tarde del sábado, tras la sesión de clausura, los congresistas visitaron las excavaciones de Ostia y el Lido deporti-

vo, balneario y playero, en esa nueva función urbana del ocio planteada por el movimiento moderno, completando así la acción plural emprendida para llevar Roma al Mar.

### Conclusión

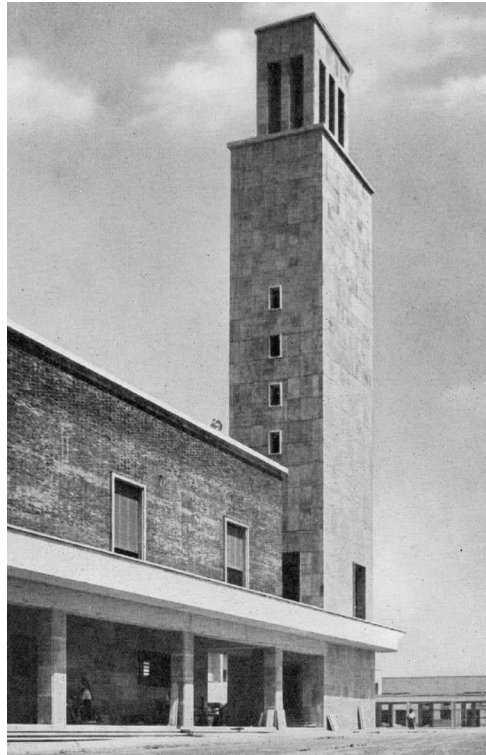
Entendido como ocasión para el análisis y la reflexión, el Congreso de Arquitectos nos ha ofrecido la visión fascista de Roma en un momento preciso: 1935, punto de inflexión en la trayectoria del régimen y uno de los momen-

Figura 22. Littoria (1932) y Sabaudia (1934), planos reguladores (Pica 1941: 414).

Figura 23. Sabaudia, conjunto urbano desde el lago y centro cívico (Actas 1935: 786-787).



Figura 24. Sabaudia, torre littoria o del Comune, emblema del Congreso (Pica 1941: 417).



tos más claros de manejo de la ciudad por el Poder y, asimismo, punto de inflexión arquitectónico de una época. Ello nos ha permitido analizar la arquitectura y la ciudad, tomando las visitas organizadas como fuente de los intereses arquitectónicos y urbanos de su tiempo.

Las visitas programadas quisieron describir la ciudad en base a unos lugares concretos seleccionados para ser conocidos y valorados por los congresistas, ofreciendo una visión angulada de la Roma de Mussolini. Hemos comprobado cómo la visión ofrecida se centró en los aspectos retóricos, simbólicos y propagandísticos del régimen, sin analizar la ciudad en su conjunto ni valorar la política de planeamiento ni la política de vivienda más que de modo anecdótico. En el conjunto de esas visitas hemos podido apreciar las tendencias que se agitaban entonces en el mundo fascista y sus intentos más o menos logrados de aunar las escalas edificatorias, urbanas y territoriales: las intervenciones, las construcciones y destrucciones, las nuevas ciudades e incluso la planificación territorial, que llegó a promover justo en 1935 la mayor empresa del régimen: la EUR.

Punto nodal del periodo, 1935 representa la culminación de la cultura arquitectónica italiana de entreguerras, en el camino hacia la modernización retórica propia del ventenio fascista. Una modernización que, despojada de retórica, se prolongaría las décadas siguientes y cuyos efectos llegan a nuestros días.

## Notas

- 1 La estancia en la Academia de España en Roma ha permitido conocer de primera mano esta arquitectura, así como fundamentar la investigación en los documentos italianos de la época, habiéndose consultado las principales revistas del periodo. La mayoría de las ilustraciones proceden de publicaciones coetáneas, en especial del libro de *Actas del Congreso*. La traducción de los textos corresponde al autor.
- 2 Giovanni Preziosi, ponencia presentada el 13 mar 1923 (Ciucci 1989: 89)
- 3 El Novecento y el Futurismo contaban como patrocinadores, respectivamente, a Margherita Sarfatti y Giuseppe Bottai, personas ambas muy próximas a Mussolini. Abandonadas las opciones futuristas en los años treinta, llegó a darse un encuentro entre Novecento y Racionalismo entre 1933 y 1936. Ese trienio fue un periodo clave en la arquitectura italiana y en el fascismo (Ciucci 1989: 152-164).
- 4 En esos años se organizaron importantes exposiciones: Mostra del Novecento (Milán 1926); Expo italiana de Arquitectura Racional (Roma 1928 y 1931); Mostra della Rivoluzione Fascista (Roma 1933); Triennale de Milán (1933 y 1936), siendo ésta el mejor marco de propaganda de la actividad italiana frente a los valores internacionales (Marconi 1933, Papini 1932, 1933a, 1933b, Papini-Ucellini-Paccini 1933, Ciucci 1989).
- 5 En junio de 1934 el Comité Permanente Internacional, presidido por Raymond Unwin, acordó celebrar el Congreso en Roma en 1935, aceptando la invitación del Sindacato Nazionale Fascista Architetti Italiani. Presidió el Congreso Alberto Calza-Bini (1881-1957), nombrándose presidente honorario a Mussolini. Se inscribieron 550 arquitectos, participando casi 150, de ellos 18 españoles, encabezados por Luis Bellido, que presidió una de las sesiones. El libro oficial de *Actas* fue editado por Plinio Marconi (1893-1974) con una elegante portada diseñada por Ludovico Quaroni.
- 6 La acción en torno a los Foros Imperiales conllevó la demolición de los edificios que rodeaban San Luca y Martina, sede de la Academia, dándosele como nueva sede el Palazzo Carpegna, adaptado por Arnaldo Foschini.
- 7 En el tema urbanístico —con Piccinato como secretario de la mesa de debates y el húngaro Bierbauer como relator general— se presentaron quince ponencias, interviniendo activamente en los debates Gino Pollini, Levi Montalcini, Nathan Rogers y el propio Piccinato (*Actas* 1935).
- 8 Inicialmente estaba previsto el siguiente itinerario: partiendo de Piazza Barberini, subir por vía Vittorio Veneto para ver el Ministerio de Corporaciones, Villa Borghese, Quartiere Parioli, Valle Giulia y la Escuela de Arquitectura, para llegar al Foro Itálico, meta de la jornada. Diversas razones obligaron a modificar el recorrido.
- 9 Visto como la gran oportunidad para impulsar las nuevas visiones de la Roma fascista, el Piano Regolatore de 1931 venía a sustituir al viejo Plan Sanjust de 1909. Fue redactado por un equipo

- dirigido por Piacentini, bajo la supervisión de Arturo Bianchi, jefe de la oficina urbanística del Governatorato (Insolera 1993).
- 10 Iniciada en 1934, Muñoz fue responsable de las excavaciones, saldadas con un resultado decepcionante, y Vittorio Ballio-Morpurgo, de los nuevos edificios de la plaza y del Ara Pacis, acertadamente concebidos y resueltos con la idea de «no aislar lo antiguo en un mundo desierto, sino hacerlo revivir en la vida actual» (Marconi 1935)
- 11 Termini es conocida universalmente por el cuerpo frontal y la pensilina añadida en 1950, que opaca el edificio de Mazzoni (1935 ss) con su original clasicismo abstracto. La más característica de las estaciones fascistas, sin embargo, es la elevada en Ostiense (1937) como recibimiento oficial a Hitler en su visita a Roma.
- 12 La EUR fue la mayor empresa urbanística del régimen. Concebida en 1935, su ordenación fue realizada a partir de 1937, estando previsto desarrollar sus edificios mediante concursos en los años siguientes (Piacentini 1938). Interrumpidos los trabajos por la II Guerra Mundial, tras ella su proyecto fue un activo importante en el desarrollo de Roma (Insolera 1985. Vidotto 2015).
- 13 Las nuevas ciudades del Agro Pontino fueron: Littoria (1932, hoy Latina), Sabaudia (1933-34), Pontinia (1934-35), Aprilia (1936-37) y Guidonia (1936-37). Otras poblaciones nuevas fueron: Pomezia, Ardea y Carbonia ubicadas en Cerdeña y sur de Italia. La borgata Ostia-Mare fue proyectada por Arturo Bianchi (Mariani 1976. Insolera 1993).
- 14 «Signo de la joven arquitectura italiana», la torre de Sabaudia, fue el emblema del Congreso, con el lema: *Si redime la terra. Si fondano le città*. Un lema, diría Calza Bini que puede ser adoptado por todos los arquitectos, «que en la construcción de las ciudades unen su pasión de artistas y su competencia de técnicos» (Actas 1935: 184).
- Bibliografía**
- Actas. 1935. *Atti Ufficiali XIII Congresso Internazionale degli Architetti*. Roma: Tip. Poliglotta. Edición a cargo de Plinio Marconi. *Programma* (2-21), *Manifestazioni del Congresso* (757-798), *Cenni sulla storia e risultati del Congresso* (799-805).
- AA. VV. *Capitolium*. 1925. La Roma nuova del nuovo Governo Nazionale. *Capitolium*, 7, monográfico.
- AA. VV. *Emporium*. 1933. La Roma de Mussolini. *Emporium*, oct 1933, monográfico, con textos de Antonio Muñoz, Arturo Bianchi y Carlo Cecchelli.
- AA. VV. *Architettura*. 1936. Urbanistica della Roma Mussoliniana, *Architettura*, num. especial: 100 págs., 137 il., con textos en italiano, francés, alemán e inglés.
- ALONSO PEREIRA, J. Ramón. 2003. *Roma Capital. Invención y construcción de la ciudad moderna*. Coruña: Universidade da Coruña.
- BENEDETTI, Sandro et al. 1995. Marcello Piacentini e Roma. *Bulletin della Facoltà di Architettura, Università di Roma, La Sapienza*, 53.
- BENEVOLO, Leonardo. 2006 *L'Architettura nella Italia contemporanea*. Roma-Bari: Laterza (1ª ed. 1998), cap.3, Il ventennio fascista, 81-128.
- BIANCHI, Arturo: Il nuovo Piano regolatore di Roma. *Emporium*, oct 1933: 233-235.
- BORSI, Franco. 1986. *L'ordine monumentale in Europa, Milán: Comunità. The monumental era: European architecture and design 1929-1939*. Londres: Humphries.
- CECCHELLI, Carlo. 1933. La metropoli dell'Agro Pontino. *Emporium*, oct 1933: 248-263.
- Cederna. 1979. *Mussolini urbanista: sventramento di Roma negli anni del consenso*. Bari: Laterza.
- CIUCCI, Giorgio. 1989. *Gli architetti e il Fascismo: Architettura e città, 1922-1944*. Turin: Einaudi.
- DANESI, Silvia; PATETTA, Luciano. 1976. *Architettura e Razionalismo in Italia*. Milán: Electa.
- DE FELICE, Renzo. 2005. *Il fascismo, le interpretazioni dei contemporanei y degli storici* (1ª edición 1970). Bari: Laterza.
- DEL DEBBIO, Enrico. 1932. Nuova sede della Scuola di Architettura in Roma, *Architettura*, 12; idem. *Rassegna di Architettura*, ene/1933.
- DEL DEBBIO, Enrico, 1933. Il Foro Mussolini in Roma. *Architettura*, 1: 65-105.
- FOSCHINI, Arnaldo. 1934. L'Istituto Odontoiatrico Eastman. *Emporium*, 2: 247-249.
- GIOVANNONI, Gustavo. 1925. Ricostruzione del vecchio centro o decentramento? *Capitolium*, 4: 221-226.
- INSOLERA, Italo. 1985. *Le città nella storia d'Italia, Roma*. Roma-Bari: Laterza.
- INSOLERA, Italo. 1993. *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*. Turin: Einaudi.
- MARCONI, Plinio. 1931. Il recente sviluppo dell'architettura italiana, in rapporto alle loro origini. *Architettura e Arti Decorative*, 15: 361-386.
- MARCONI, Plinio. 1933. Architettura italiana attuale: Mostra delle Architetture Italiane costruite; Mostra dell'Italia che si rinnova. *Architettura*, num. dedicato a la Triennale.
- MARCONI, Plinio. 1935. XIII Congresso Internazionale degli Architetti, Roma. *Architettura*, 11-12: 122-130, 142-145.
- MARIANI, Riccardo. 1976. *Fascismo e città nuove*. Milán: Editoriale.
- MENDELSON, Erich. 1932. Il Bacino Mediterraneo e la nuova Architettura. *Architettura*, 12: 647-648.
- MORETTI, Luigi. 1933: Palestra per l'Opera nazionale Balilla nel Trastevere in Roma. *Architettura*, 1933.
- MUÑOZ, Antonio. 1932. La via dell'Impero e la via del Mare. *Capitolium*, 11: 521-536
- MUÑOZ, Antonio. 1933a. La Roma di Mussolini. *Emporium*, oct 1933: 203-222, 26 il.
- MUÑOZ, Antonio. 1933b. Via dell'Impero. *Emporium*, oct 1933: 236-247, 11 il.
- NERI, Maria. 2006. *Enrico Del Debbio*. Milán: Idearte.

- NEZI, Antonio. 1932. Il Ministero dell'Aeronautica. *Emporium*, jul 1932: 57-61, y *Architettura*, feb 1932.
- NEZI, A.. 1933. Il palazzo del Ministero delle Corporazione. *Emporium*, ene 1933: 55-58.
- PACCINI, Renato. 1932. Il grandioso progetto della Città Universitaria. *Emporium*, mar 1932: 177-182.
- PACCINI, Renato. 1933. La Città Universitaria di Roma. *Architettura*, 8: 475-495.
- PAPINI, Roberto. 1932. Architetti italiani moderni. *Emporium*, ago 1932: 95-106.
- PAPINI, Roberto. 1933a. *Architettura*, 1933, num. especial dedicado a la Trienal de Milán.
- PAPINI, Roberto. 1933b. La Mostra Internazionale dell'Architettura. *Emporium*, dic 1933: 331-384. 82 il.
- PAPINI, Roberto. Usellini, Guglielmo. Paccini, Renato. 1933. Mostra della Rivoluzione Fascista. *Emporium*, abr 1933, monográfico.
- PIACENTINI, Marcello. 1930. *Architettura d'oggi*. Roma: Cremonese.
- PIACENTINI, M. et al. 1934. Sabaudia. *Architettura*, 6.
- PIACENTINI, M, et al. 1935. La Città Universitaria di Roma. *Architettura*, 8, fascicolo speciale monográfico.
- PIACENTINI, M. et al. 1938. L'Esposizione Universale di Roma 1942. *Architettura*, dic 1938, número especial, con textos en italiano, alemán, inglés y francés.
- PICA, Agnoldomenico. 1937. *Il Foro Mussolini*. Milán: Bompiani.
- PICA, Agnoldomenico. 1941. *Architettura moderna in Italia*, Milán: Ulrico Hoepli.
- PICCINATO, Luigi. 1932a. Urbanistica: Città Lineare. *Architettura*, 1: 33-37.
- PICCINATO, Luigi. 1932b. Albergo degli Ambasciatori in Roma. *L'Architettura Italiana*, 8: 85-92.
- PICCINATO, Luigi. 1934. Il significato urbanistico di Sabaudia. *Urbanistica*, 1.
- RIVERA, David. 2017. *La otra historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Reverté; cap. VII: El clasicismo moderno en Italia, 159-190.
- SALVATORI, Paola. 2006. *Il Governatorato di Roma. L'amministrazione della Capitale durante il Fascismo*. Milán: Franco Agnelli.
- VIDOTTO, Vittorio. 2015. *Esposizione Universale Roma. Una città nuova dal Fascismo agli anni'60*. Roma: De Luca.

Fecha final recepción  
artículos: 05/05/2022  
Fecha aceptación:  
18/07/2022

Artículo sometido a  
revisión por dos revisores  
independientes por  
el método doble ciego.

***Aldo van Eyck in The Hague. Spatial Reinterpretation of the Catholic Church: Light and Duality***

*The Pastoor Van Ars Catholic church represents one of the most brilliant and somewhat unknown projects of Aldo van Eyck. A research stay at the TU Delft Faculty of Architecture allowed to visit and study the building in detail and to consult the three archives that describe it (Bishopric of Rotterdam, Municipal Archive of The Hague and Aldo+Hannie van Eyck Foundation) with the purpose of getting access to the graphic documentation as a whole —mostly unpublished— and being able to develop a well-argued architectural interpretation and criticism. In this sense, in parallel to the progressive description and understanding of the building, the paper relates the architectural design of Pastoor Van Ars with some of the essential concepts of van Eyck's theoretical discourse, such as the twin phenomena or the principle of relativity, as well as with a unique and thorough treatment of natural light.*

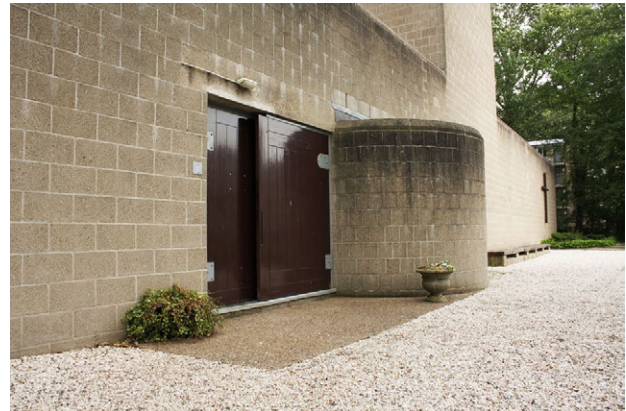
*Keywords: Aldo van Eyck, church, Pastoor Van Ars, religious architecture, light, twin phenomena*

---

*La iglesia católica Pastoor Van Ars representa uno de los proyectos más brillantes y en cierto modo desconocidos de Aldo van Eyck. Una estancia de investigación en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Delft permitió visitar y estudiar de manera pormenorizada el edificio y consultar los tres archivos que lo describen (Obispado de Róterdam, Archivo Municipal de La Haya y Aldo + Hannie van Eyck Foundation) con el propósito de acceder al conjunto de la documentación gráfica del proyecto —mayoritariamente inédita— y poder abordar una interpretación y crítica arquitectónica argumentadas. En este sentido, en paralelo a la progresiva descripción y comprensión de la obra, el artículo relaciona la solución arquitectónica de Pastoor Van Ars con algunos de los conceptos esenciales del discurso teórico de van Eyck, como el fenómeno dual o el principio de relatividad, así como con un singular y meditado tratamiento de la luz natural.*

*Palabras clave: Aldo van Eyck, iglesia, Pastoor Van Ars, arquitectura religiosa, luz; fenómeno dual*





desafiar el paso del tiempo (figura 2). Pero, por otro lado, ya delante del edificio salta a la vista la minuciosidad de la solución propuesta y su vinculación con la arquitectura moderna en relación con el discurso personal del autor. En palabras del arquitecto Federico Correa<sup>2</sup> compartidas con el propio van Eyck: «A mí me impresiona de tu iglesia de La Haya su intemporalidad. Expresándote en un lenguaje contemporáneo conocido, logras un edificio fuera de los tópicos de la modernidad. La serenidad y sencillez se conjugan con el respeto a la tradición de manera ejemplar» (Correa 1977: 21).

La materialidad de la iglesia es sólida y homogénea. Un único elemento resuelve toda la envolvente: el bloque de hormigón. El perfil dentado del alzado principal (suroeste) anuncia ya desde fuera la existencia de varios espacios dentro de la composición general (figura 3), con un volumen principal flanqueado por otros dos más bajos y de idénticas dimensiones, y un cuarto (la casa parroquial) presumiblemente más desvinculado del resto. Sin embargo, la imagen de conjunto es unívoca, contundente. El cerramiento es opaco, sin una sola perforación o ventana que relacione el interior con el exterior, con la única excepción del alzado noroeste (vivienda original del párroco) donde las ventanas de las diferentes estancias se distribuyen con bastante li-

bertad. Unos huecos que, recortados sobre el muro de bloque, se rematan mediante dinteles prefabricados de hormigón que refuerzan más si cabe la coherencia y sinceridad constructiva del proyecto (figura 4). En cualquier caso, el cerramiento exterior, ciego en su mayor parte, le otorga al edificio un claro carácter introvertido.

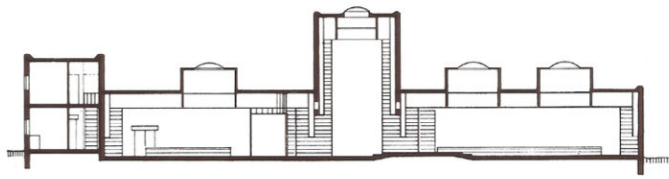
El recorrido hasta la entrada principal de la iglesia plantea una aproximación dirigida. Tras dejar la calle a la espalda, el acceso al ámbito de la iglesia se produce a través de un paso peatonal perpendicular al canal. Desde la pequeña explanada a la que se llega, unos pocos escalones descendentes invitan a continuar el itinerario hacia la derecha, hasta una plataforma rectangular de grava que recorre la fachada principal y que hace las veces de zona previa de acceso y encuentro (figura 5). La depresión de aproximadamente un metro que experimenta el plano de apoyo del edificio en relación con la cota de la calle contribuye a reducir el impacto visual de la volumetría —lo que favorece su integración paisajística—, a la vez que le confiere al canal una escala más doméstica. Escoltada en toda su longitud por el agua y por la propia iglesia, una prolongada bancada de madera recorre buena parte de esta plataforma exterior y potencia esa idea de lugar para estar. En efecto, y casi a modo

Figura 2. Vista exterior de la iglesia desde la vía de acceso, Aaltje Noordewierstraat. Autor.

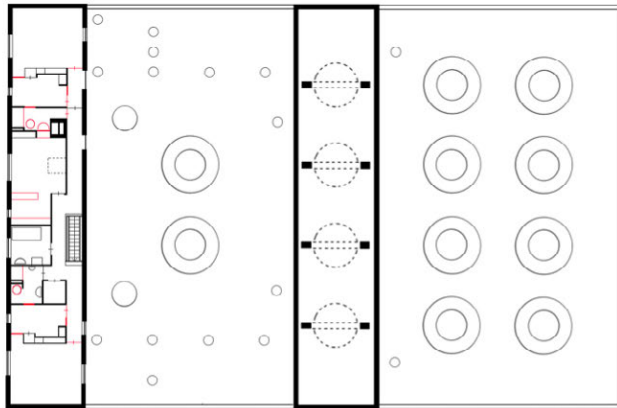
Figura 3. Exterior de la iglesia desde el lado del canal de acceso. Fotografía original. Aldo + Hannie van Eyck Foundation.

Figura 4. Volumen destinado a casa parroquial. Autor.

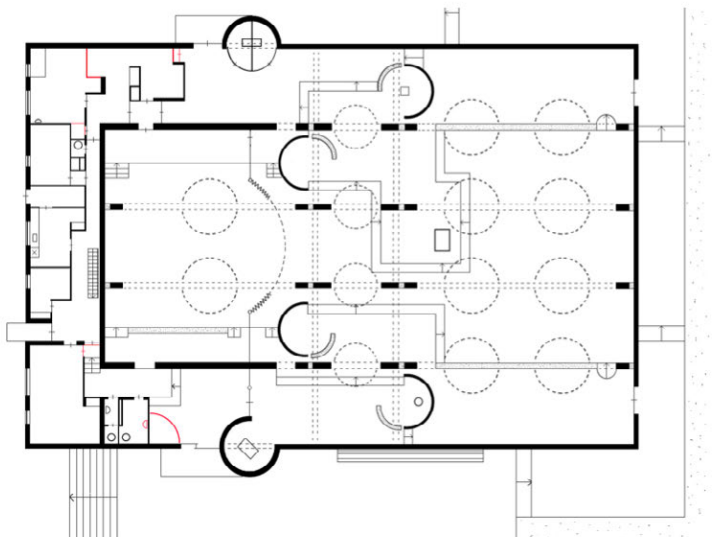
Figura 5. Acceso principal a la iglesia. Autor.



Sección longitudinal.



Planta primera.



Planta cota cero.

Figura 6. Planimetrías fundamentales del proyecto. Redibujados actualizados del autor.

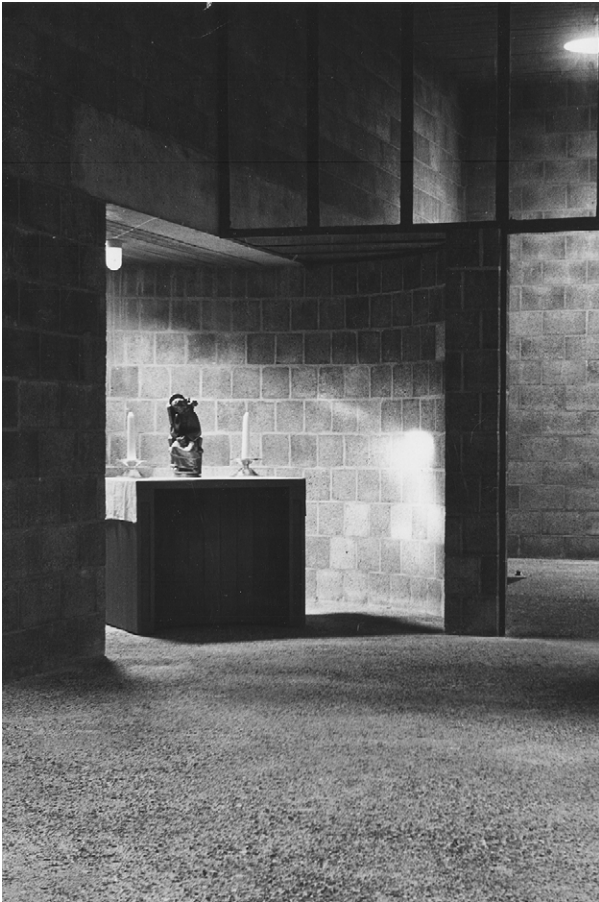
de adelante del ambiente creado en el interior, el contexto generado por el elemento acuático y por la solución arquitectónica (sencilla y de una escala humana adecuada) induce a un sosiego y equilibrio que cualifican la estancia en esta zona. Solo dos elementos rompen la homogeneidad del alzado principal: la puerta de acceso y un volumen semicircular vinculado a ella. La puerta, resuelta en madera y acero, presenta un cuidado detalle constructivo y se compone de dos hojas rectangulares y asimétricas. Por su parte, el medio cilindro que sobresale del plano de fachada se ejecuta mediante el mismo aparejo de bloque de hormigón. De una altura menor a la del resto del

cerramiento —lo que adecúa un poco más si cabe la escala de la fachada a la figura humana—, la presencia de este cuerpo no solo refuerza visualmente la ubicación del acceso, sino que rompe con la planicidad del alzado y le aporta tridimensionalidad y mayor interés.

### El umbral (*drempel*)<sup>3</sup>

En virtud del planteamiento del proyecto, el paso del exterior al interior de la iglesia no se produce de manera gradual sino directa, de modo que son las dos puertas de madera que cierran la única perforación del cerramiento las encargadas de formalizar el concepto de acceso (Ligtelin 1999: 127). Los matices introducidos en el diseño de las puertas compensan esta inevitable limitación. Por un lado, al situar ambas hojas en planos paralelos pero diferenciados, el montante intermedio es aprovechado para incrustar una serie de pequeños cristales que introducen luz en el interior. Y, por otro lado, cada puerta se proyecta con distinto ancho y sentido de apertura: la de entrada es más estrecha y abre hacia el interior, y la de salida es más ancha y gira en el sentido contrario. Tras atravesar este umbral, el inicio del recorrido interior del edificio recupera el carácter secuencial de la aproximación exterior.

El ingreso a la iglesia se produce a través de un vestíbulo previo que hace las veces de distribuidor de circulaciones (figura 6). Ni pequeño ni grande, proporcionado, el principal rasgo constatable de este espacio es la coherencia y continuidad con la materialidad exterior del proyecto. Se confirma por tanto la utilización del bloque de hormigón como elemento esencial en la configuración constructiva del edificio, que adquiere así un claro carácter mural. También el plano de techo, ejecutado en hormigón armado mediante encofrado de tablillas de madera, refuerza la apuesta material, al igual que el pavimento, donde una base de mortero de cemento embebe pequeños cantos rodados de variados y apagados colores que quedan visibles tras alguna operación de lavado. La disposición del vestíbulo permite realizar tres movimientos: hacia la izquierda, un pequeño tramo ascendente de escalones conduce hasta una puerta que comunica con la casa parroquial;<sup>4</sup> de frente, una puerta de madera y vidrio comunica con un espacio amplio y diáfano, de idéntica altura que el vestíbulo, usado en la actualidad como lugar de congregación y encuentro con los feligreses;<sup>5</sup> y a la derecha, una superficie convexa, continuación interior del medio cilindro de muro de bloque descrito en



la fachada, acompaña el movimiento e indica la prioridad de ese camino respecto a los otros dos. A partir de ese punto, una vez atravesada la carpintería de acero y vidrio que certifica el final del vestíbulo, la experiencia del bosque urbano o la identificación de los principios generadores del proyecto vienen a dejar paso a las sensaciones más íntimas o profundas; a aquellas que conectan con nuestro interior (figura 7).

Nada más cruzar la cancela, el plano del techo todavía mantiene la cota del vestíbulo mientras que la vista hacia la izquierda, hacia el lado donde la iglesia se desarrolla, continúa limitada. Esta situación desplaza la atención hacia la derecha, donde el modesto volumen de geometría cilíndrica (tres cuartos de circunferencia en planta) anunciado desde el exterior se abre y desvela su naturaleza de pequeña capilla dedicada a la Virgen María: un acogedor recodo dedicado a la oración que, compuesto tan sólo por un escueto mobiliario, unas velas y una imagen de la propia Virgen, se ilumina y cualifica a través de una sencilla perforación circular practicada en el techo.

Todo el interior de la iglesia es sencillo y austero, desornamentado. El hormigón

domina la totalidad del espacio arquitectónico: conforma los distintos elementos que componen el plano del techo y materializa los bloques con que se construyen todos los paramentos verticales (y no revestidos) del proyecto. En la misma línea, el suave escalonamiento del pavimento –además de introducir un interesante dinamismo– contribuye a esculpir una materialidad que coloniza la imagen interior del edificio. Tan solo los bancos de madera, el órgano, los dos humildes altares y un escaso número de imágenes religiosas acompañadas de unas discretas flores parecen ser las piezas *tangibles* encargadas de contrastar la implacable homogeneidad material.<sup>6</sup> Sin embargo, el interior de la iglesia está muy lejos de resultar indiferenciado. Un destacado elemento matiza y complementa la austeridad del proyecto, activa los distintos espacios propuestos y cualifica su experiencia: la luz natural.

#### La nave central

La nave central de la iglesia se plantea como un recorrido lineal y ascendente (figura 8). Se trata de un espacio rectangular y longitudinal donde la profundidad y la altura destacan sobre su ancho. Al igual que en el

Figura 7. En primer término, la capilla de la Virgen María y, detrás, el vestíbulo de acceso principal. Fotografía original. Aldo + Hannie van Eyck Foundation.

Figura 8. Nave central de la iglesia. Autor.

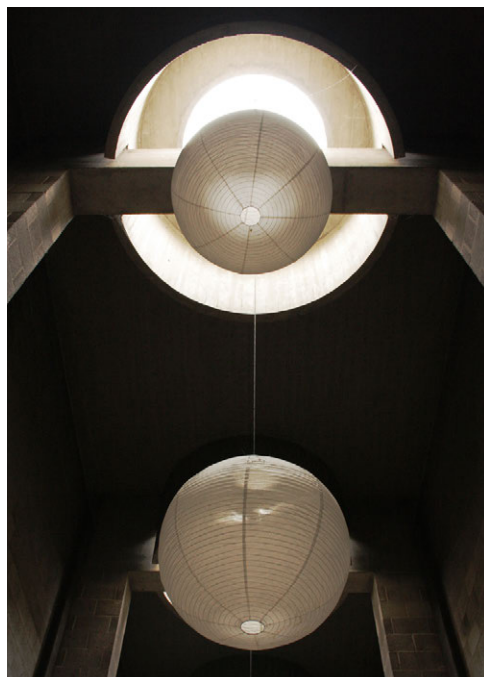
resto del templo, la iluminación es exclusivamente cenital. En este caso, cuatro grandes lucernarios dispuestos de manera ordenada acaparan el protagonismo del recinto. Encargados de captar y distribuir toda la luz que baña la nave, su geometría circular —en claro contraste con la ortogonalidad del espacio— remite al característico interés de Aldo van Eyck por las formas esenciales en arquitectura (cuadrado, rectángulo, círculo, triángulo...) relacionadas simbólicamente con los valores fundamentales del mundo moderno (nueva sociedad o «nueva consciencia»). Algo que, por otro lado, también determina el diseño del otro proyecto religioso que el maestro neerlandés desarrolla durante aquellos mismos años, el proyecto ‘the Wheels of Heaven’ (las ruedas del cielo) para una iglesia protestante en la ciudad de Driebergen, con el cual los bocetos preliminares de Pastoor Van Ars guardan una considerable relación.<sup>7</sup> No en vano, es este uno de los aspectos que Peter Smithson destaca del proyecto —y en general de la arquitectura de van Eyck— cuando habla de Pastoor Van Ars: «La vida de Aldo van Eyck durante los últimos doce años podría parecer que ha venido a confirmar el lenguaje arquitectónico que había elegido por instinto, y la iglesia en La Haya es su afirmación de esa elección. Porque ha empleado un lenguaje arquitectónico de círculos —y fragmentos de círculos— y rectángulos —incluyendo el cuadrado— desde sus años de trabajo más tempranos» (Smithson 1975: 344-350).

Latente, un orden riguroso y matemático impregna todo el espacio.<sup>8</sup> El número de

lucernarios (cuatro) viene dado por la propia modulación en planta de la iglesia, configurada por seis planos constructivos paralelos que generan en su interior cinco bandas horizontales o crujiás. Así, los lucernarios de la nave central —uno a uno— coinciden con (y descansan sobre) las cuatro vigas de hormigón que rematan los cuatro planos constructivos intermedios. A diferencia de los pequeños tragaluces repartidos por otras zonas de la iglesia (consistentes en una simple perforación circular en cubierta, como el caso de la capilla de la Virgen María), la entrada de luz cenital en la nave central se produce a través de cuatro grandes superficies cilíndricas de hormigón armado. Al no emerger del plano exterior de cubierta (son tangentes al forjado por su cara superior), el desarrollo en altura de estos cilindros o tambores coincide casi exactamente con el canto de las vigas (figura 9). En este sentido, al constituir *de facto* el diámetro construido de los lucernarios, estas cuatro vigas no solo permiten que estos encajen y apoyen sobre ellas gracias a dos hendiduras laterales practicadas en su parte inferior (lo que deja el conjunto en equilibrio estructural y visual), sino que intervienen de forma directa en el tratamiento de la luz cenital al actuar como grandes diafragmas que potencian y matizan su efecto en el interior de los tambores.

El diseño detallado de estas vigas rubrica la minuciosidad con que se estudia la entrada de luz en el espacio. Así, tras determinar la sección necesaria en función del cálculo estructural, las jácenas ven incrementado su canto por la cara superior en ambos extremos (en concreto los tramos que no discurren por el interior del lucernario) con el objeto de permitir el apoyo de la cubierta en un plano más elevado (lo que le confiere a la viga su característico perfil longitudinal en forma de U). La elaboración de este detalle debía perseguir rentabilizar al máximo la entrada de luz natural. Es decir, por un lado, se evita que la cara superior de las vigas sea tangente a la perforación circular de cubierta ya que, en caso contrario, parte del caudal de luz natural rebotaría en ellas y no llegaría a penetrar nunca en el interior de los lucernarios. Y, por otro lado, se reduce el diámetro de la perforación de cubierta respecto de la circunferencia del propio tambor (intradós del cilindro de hormigón), de modo que parte del forjado cubre el ámbito interior del lucernario y contribuye a minimizar la pérdida hacia el exterior de la luz introducida (figura 10).

Figura 9. Lucernario de la nave central. Autor.



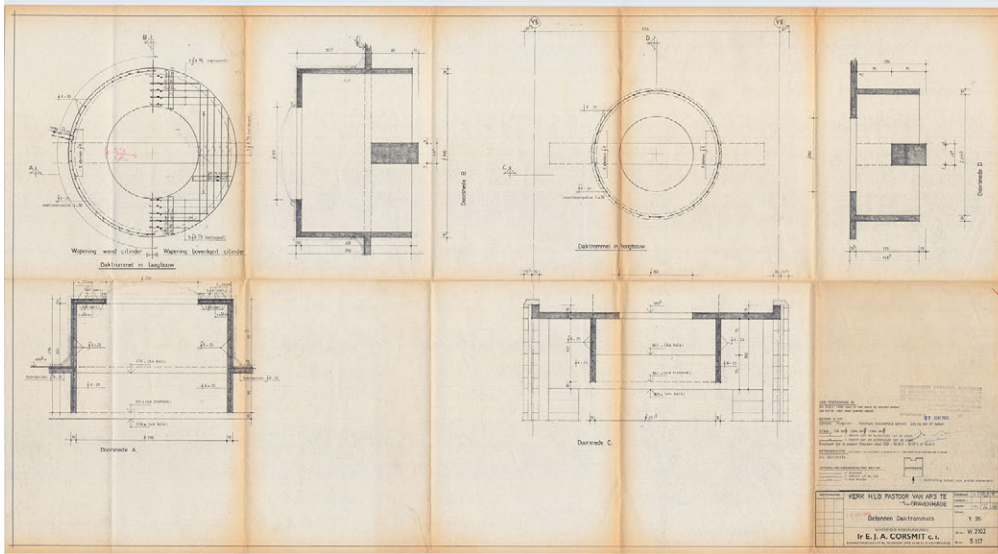


Figura 10. Detalle de los lucernarios principales del proyecto (plano constructivo de la ingeniería de E. J. A. Corsmit, de mayo de 1969): lucernario-tipo de la nave central (derecha, junto a la carátula del plano) y lucernario-tipo de la zona de 'cripta' (izquierda). Aldo + Hannie van Eyck Foundation.

En compañía de este tratamiento de la luz natural, un ordenado juego de sombras termina de configurar la percepción espacial de la nave central. El origen cenital de la luz provoca que las caras inferiores de las cuatro vigas permanezcan oscurecidas, sobre todo en comparación con la intensa luminosidad del interior de los cilindros. Paradójicamente, esta falta de iluminación causa el efecto contrario: la mayor presencia visual de las vigas que, de este modo, ponen de manifiesto su función de tamiz en el seno del lucernario. También los 'pilares' que sostienen estas jácenas participan del juego de claroscuros que matiza y enriquece el escenario final. Formalizados como esbeltos tramos de muro de bloque, su desarrollo en altura, aunque exento, discurre en paralelo y muy próximo a los cerramientos longitudinales de la nave. Esta condición, junto con el origen cenital y centrado de la luz, provoca que los ocho pilares (dos por cada una de las cuatro vigas) arrojen idénticas sombras verticales sobre sus respectivos planos laterales. Estas sombras arrojadas sobre las caras interiores de ambos cerramientos, además de erigirse tan esbeltas y elegantes como los propios pilares, coinciden visualmente —casi a modo de proyección— con las oscurecidas caras inferiores de las vigas de cubierta. De esta manera, además de poner en valor el tratamiento de la luz cenital, esta secuencia de oscuros recupera y remarca la modulación y el orden matemático del espacio (y del edificio en general). Al reflejar este rigor compositivo y estructural a través del juego de luces orquestado en la nave central, van Eyck no sólo consigue fundir dos elementos clave del proyecto: esquema compositivo y tratamiento de la luz, sino

que termina de configurar un espacio interior completamente coherente y representativo (figura 11).

La percepción sensorial del espacio central de la iglesia se explica por tanto a partir del tratamiento secuencial de la luz natural. En un primer momento, los rayos solares penetran en el interior de la nave a través de las cuatro perforaciones de cubierta. A pesar de su origen cenital y del considerable tamaño de las aberturas circulares, su propia intensidad le confiere a la luz un cromatismo blanco intenso, casi cegador, que oculta cualquier tonalidad o referencia celeste. De modo inmediato, la luz introducida es captada por los cuatro lucernarios, cuya geometría, dimensiones y materialidad logran convertirla en



Figura 11. Nave central de la iglesia. Fotografía original con estudio visual de la imagen del propio van Eyck. Aldo + Hannie van Eyck Foundation.

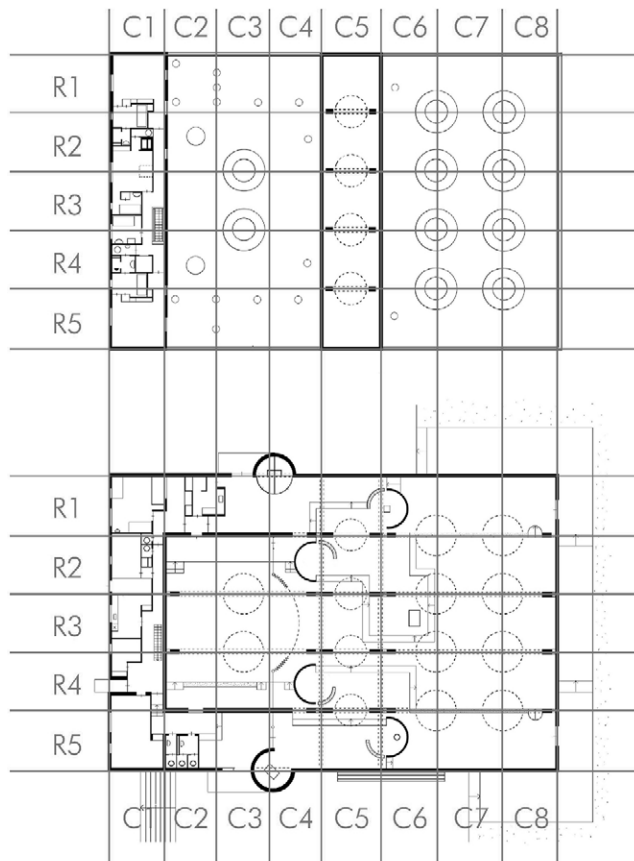


Figura 12. Modulación de la planta del proyecto. Autor.

difusa y uniforme; en una iluminación que equilibra el espacio interior. Resulta fascinante observar cómo, por efecto de la intensidad de la luz reflejada, la superficie interior de estos cilindros de hormigón no sólo pierde su tonalidad gris a favor de una blanca, sino que la característica rugosidad del material parece igualmente diluirse hasta reflejar un acabado casi pulido, satinado. Tras su paso por los cuatro lucernarios, esta luz tamizada se distribuye de manera uniforme por todo el espacio de la nave y suscita una iluminación generosa pero serena, amable; una luz que ya no deslumbra. Al mismo tiempo, este mecanismo de acción limita la aparición de tensiones de iluminación en las tres superficies enfrentadas que, junto al plano de cubierta, acotan el espacio de la nave central: los dos cerramientos longitudinales y el plano del suelo. Es decir, a diferencia de lo descrito en el caso de la cara interior de los lucernarios, esta iluminación gradual e indirecta permite identificar —e incluso realzar— la materialidad de ambas superficies (cerramiento y pavimento).

El resultado final es un espacio alargado y rectilíneo, austero, de iluminación generosa pero controlada, cuyo recorrido recuerda de modo simbólico el paseo por una «calle inte-

rior». Al ser entrevistados, el antiguo párroco de Pastoor Van Ars (Louis J. W. Berger) y la administradora de la parroquia (José Ten Berge) cuentan cómo van Eyck aludía a la *Via Dolorosa* de Jerusalén como principal referente al respecto. Sin embargo, con independencia de estos testimonios, lo cierto es que recorrer la nave central de Pastoor Van Ars recupera la experiencia sensorial de caminar por una céntrica calle de una vieja ciudad. Una calle en la que unas construcciones vernáculas flanquean el paso de los peatones y se elevan lo suficiente como para limitar la entrada de los rayos directos del sol. Un tipo de calle que, tan curiosa como sintomáticamente, remite a una tradición cultural distinta, más meridional, mediterránea. «Camino sagrado» decía el propio van Eyck (Ligtelin 1999: 128, Strauven 1998: 486). De hecho, quizás también por su idea inicial de introducir la espacialidad gótica<sup>9</sup> en este ámbito de la iglesia (Strauven 1998: 489), lo cierto es que, como Jerusalén o cualquier otra ciudad sagrada, la calle interior de Pastor Van Ars desprende un particular aire católico.<sup>10</sup> Se crea por tanto en este espacio un clima interior diáfano y natural, comunitario, pero a la vez sobrio y religioso. Un escenario sencillo en apariencia, pero minucioso y complejo a la vez que parece materializar uno de los conceptos clave del discurso arquitectónico de Aldo van Eyck (vinculado asimismo con su idea de relatividad): el fenómeno gemelo o fenómeno dual.<sup>11</sup> Un espacio donde los ligeros y progresivos cambios de cota del plano del suelo sugieren un dinamismo, un recorrido ascendente cuyo fondo de perspectiva determina un pequeño altar custodiado por un sencillo crucifijo de madera. Un itinerario en definitiva que invita al visitante a dejarse llevar y a fluir, a recorrer el camino propuesto.

### El espacio tipo cripta

Una situación distinta se produce en el otro espacio principal de la iglesia: el área reservada para los feligreses o zona tipo cripta (Ligtelin 1999: 127, Strauven 1998: 489). Al discurrir en paralelo a la nave central, su anchura es idéntica a la longitud de aquella (unos 27m o cinco crujías R1 a R5) (figura 12), mientras que su profundidad (unos 16m) equivale a tres bandas verticales (C6 a C8) según la modulación de la planta. Por su parte, la altura libre de este ámbito recupera el valor del resto de la iglesia (alrededor de 4,7m frente a los casi 10m de la nave central), y prácticamente se invierten las proporciones de uno y otro volumen. Aunque a partir de una actitud

coherente van Eyck persiste en el repertorio arquitectónico empleado, la diversidad de usos va a condicionar la configuración de dos espacios opuestos a nivel propositivo (aunque complementarios al mismo tiempo). Es decir, si bien la materialidad, la organización estructural o el sistema de iluminación cenital continúan siendo los mismos, la cualificación espacial y sensorial de esta zona tipo cripta poco tiene que ver con aquella calle interior.

El espacio tipo cripta (o cripta) es un lugar mucho más íntimo y recogido (figura 13). Aunque la proximidad del plano del techo influye de un modo importante en esta percepción, también la presencia de los tres cerramientos laterales que construyen el perímetro del edificio y envuelven el espacio colabora de su carácter centripeto, mucho más estático. Con el diseño de esta zona Aldo van Eyck vuelve a alejarse del patrón habitual de las iglesias católicas tradicionales, sobre todo en cuanto a la disposición de los fieles en el interior del templo o, mejor dicho, respecto de la organización de la liturgia. No obstante, en relación con las conclusiones del Concilio Vaticano II (celebrado entre 1962-1965 y factor determinante en la configuración del proyecto), la solución proyectada en Pastoor Van Ars sirve a «los ritos sagrados con el debido honor y reverencia» y permite una celebración funcionalmente adecuada. En las iglesias clásicas de planta basilical, el espacio destinado a los feligreses resulta ser mucho más largo que ancho según el eje marcado por el altar principal. Sin embargo, sacando rédito de las soluciones alternativas contempladas por uno de los principales documentos conciliares (*Sacrosanctum Concilium*) en cuanto al diseño de los templos católicos, van Eyck invierte el esquema preestablecido e incide sobre el ataque a lo jerárquicamente impuesto de acuerdo con su concepto de relatividad. Es decir, si bien se produce la necesaria focalización hacia al altar principal, la posición de este (punto medio de la tangencia entre la cripta y la nave central) origina un espacio cuya anchura supera con creces su longitud.

«Si Pietilä<sup>12</sup> está en lo cierto y yo realmente he propuesto un espacio post-‘cristiano’, que se experimenta sin embargo ‘como sagrado’, está bien para mí, tendente como soy a situar lo trascendental a este lado del más allá en cuanto los ‘dioses’ se quedan atrás y los apacibles mecanismos de la reciprocidad toman el control.

Aparentemente, como un arquitecto-turista, ¡parezco haber hecho una contribución a la arquitectura de las iglesias cuando ya no



era necesario!» (Ligtelin 1999: 127).

La iluminación de la zona de cripta sugiere una primera apreciación: si bien se produce a través de una serie de lucernarios idénticos en apariencia a los descritos en la nave central (ocho en este caso), parece evidente que la atmósfera generada (grado y tipo de la iluminación) resulta bastante distinta. A nivel formal los lucernarios vuelven a configurarse a partir de cilindros de hormigón armado que apoyan y encajan sobre las vigas de cubierta (dos por cada una de las cuatro vigas que cruzan el espacio). Teniendo en cuenta que — también al igual que en la nave central— el lucernario lo componen en realidad el tambor de hormigón y la propia jácena, resulta imprescindible referirse a las variaciones introducidas en ambos elementos respecto de la solución vista para la calle interior. Así, las vigas presentan ahora un tamaño muy superior debido a la luz a salvar (del orden de tres veces la del caso anterior), al tiempo que no sufren ya ningún tipo de escotadura por su cara superior; es decir, su canto es constate y

Figura 13. El espacio tipo cripta, visión frontal del altar. Fotografía original. Aldo + Hannie van Eyck Foundation.

Figura 14. Lucernario del espacio tipo cripta. Autor.

Figura 15. El espacio tipo cripta, visión diagonal del ámbito. Fotografía original. Aldo + Hannie van Eyck Foundation.



uniforme. En cuanto a los cilindros de hormigón, la principal diferencia es que esta vez sí sobresalen del plano superior de cubierta, de modo que tan sólo la mitad aproximada de su altura queda dentro del espacio interior de la iglesia (figura 10 y figura 14).

De acuerdo con la idea de van Eyck de generar un espacio comprimido tipo cripta a ocupar por los fieles durante la liturgia (en contraste con uno alto tipo gótico, en clara alusión una vez más a su concepto de fenómeno gemelo o fenómeno dual), la nueva disposición de los tambores de hormigón permite reducir de manera considerable la altura libre del ámbito sin por ello dar lugar un espacio intransitable. Esto es, si la altura de los cilindros no podía reducirse en tanto que representa la medida adecuada para limitar la entrada directa de los rayos del sol en el interior de la iglesia, la mejor solución para evitar disponer su cara inferior demasiado cerca de la cota de suelo (pero sin renunciar a un plano de techo comprimido) pasaba por deslizarlos hacia arriba y limitar por tanto el tramo de su altura que invade el interior de la cripta. Esta solución espacial y constructiva enlaza a su vez con la estrategia estructural descrita para las vigas de la nave central y explica por qué ahora las jácenas pueden disponerse con un canto constante (lo que por otro lado es coherente con la importante distancia de 15m que deben salvar estas cuatro vigas). Así, al situar la entrada de luz muy por arriba del nivel del forjado de cubierta (figura 10), la solución adoptada permite que este

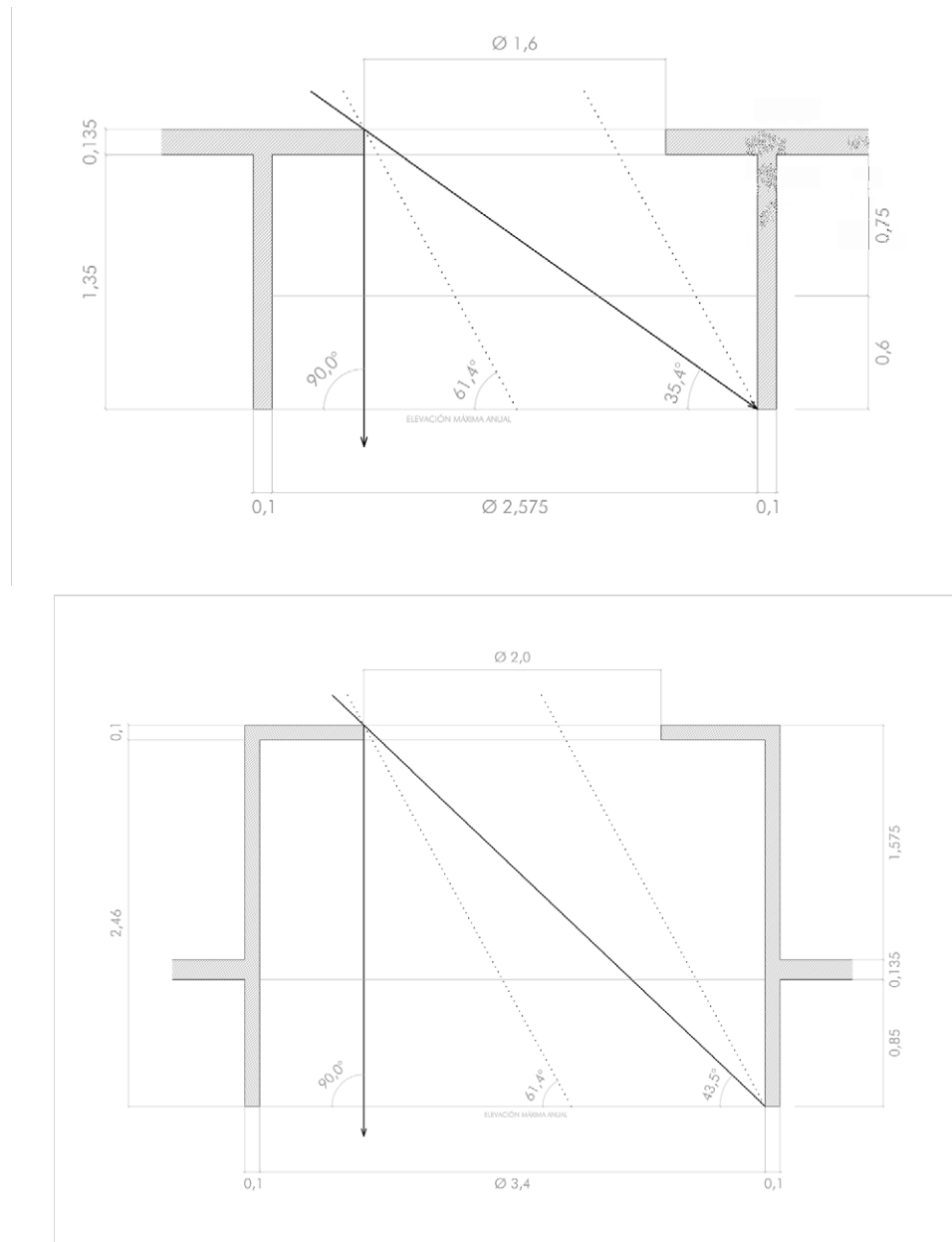
pueda quedar tangente a la cara superior de las vigas sobre las que apoya con comodidad. O, dicho de otro modo, la extrusión de los tambores de hormigón por encima de la envolvente superior del volumen construido permite que los rayos de luz introducidos en el interior del lucernario no encuentren ningún impedimento para comenzar el proceso de reflexión lumínica, no siendo ya necesario realizar cambios sobre la sección rectangular de las vigas.

El resultado final es una iluminación indirecta y gradual de la zona de cripta que de nuevo dificulta la aparición de tensiones de luz. Sin embargo, a pesar de originarse a partir de un tratamiento cenital equivalente, el efecto logrado difiere en gran parte del descrito en el caso del cuerpo principal de la iglesia. La atmósfera interior no resulta ya tan clara y diáfana, tan uniforme (figura 15). Aunque el espacio se halla profusamente iluminado —son ocho ahora los lucernarios y se sitúan además mucho más próximos al plano del suelo— ciertas áreas de penumbra contrastan con los pozos de luz. Definido por el plano inferior de los tambores de hormigón, el punto de acceso de la luz cenital se sitúa alrededor de 1m por debajo del nivel de cubierta y provoca que la cara inferior del forjado quede oscurecida. A pesar de la analogía con el caso de la nave central, este efecto resulta más perceptible en la cripta debido a la menor altura libre del espacio y la consecuente mayor proximidad de las personas al plano de techo. En cualquier caso, la percepción ge-



Figura 17. Sección vertical tipo (sin viga central) del lucernario de la nave central.  
Autor.

Figura 18. Sección vertical tipo (sin viga central) del lucernario de la zona tipo cripta.  
Autor.



De acuerdo con los planos constructivos de los dos tipos de lucernarios principales que proyecta van Eyck para la cubierta de la iglesia, desarrollados en mayo de 1969 por la ingeniería de E. J. A. Corsmit (figura 10), unos sencillos redibujados contribuyen a comprender un poco mejor la interacción de estas piezas con la luz natural. De este modo, en virtud de su fisonomía cilíndrica, una sección vertical tipo, que de momento obvia la consabida presencia de las vigas centrales de hormigón, permite estudiar inicialmente la posible entrada directa de rayos solares al espacio interior del edificio.

Así, de acuerdo con el dimensionado y las proporciones de los lucernarios de la nave central, los rayos de luz que pueden acceder al recinto a través de ellos de manera directa (sin rebotar por tanto en la superficie interior

de sus paredes curvas) son aquellos con inclinaciones superiores a aproximadamente 35,4° (figura 17), mientras que, en el caso de los lucernarios de la zona tipo cripta, este ángulo mínimo aumenta hasta el entorno de los 43,5° (figura 18). En ambos casos, no hay posibilidad de que penetren rayos de sol con una inclinación superior a 61,4°, ya que se trata de la máxima inclinación anual alcanzada durante el mediodía del solsticio de verano.

A partir de la orientación en planta del proyecto (el lado mayor de la iglesia forma un ángulo de unos 28° con el eje norte-sur) (figura 19), es posible aproximarse a la posición relativa de la viga central de los lucernarios respecto del recorrido del sol (figura 20). Esta jácena no solo supone un obstáculo directo o restricción añadida a la entrada directa de luz

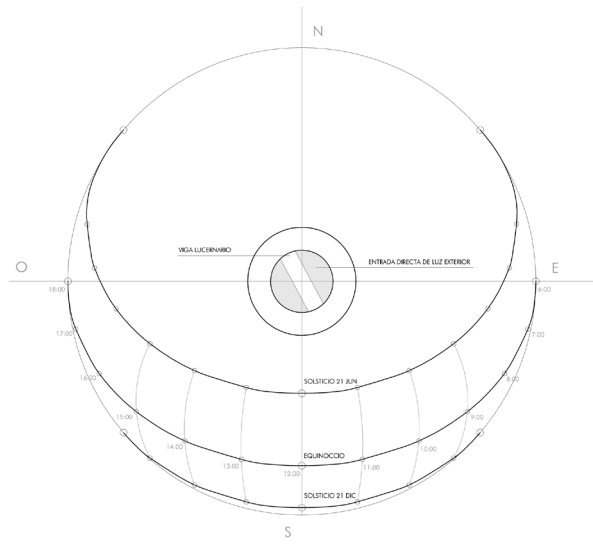
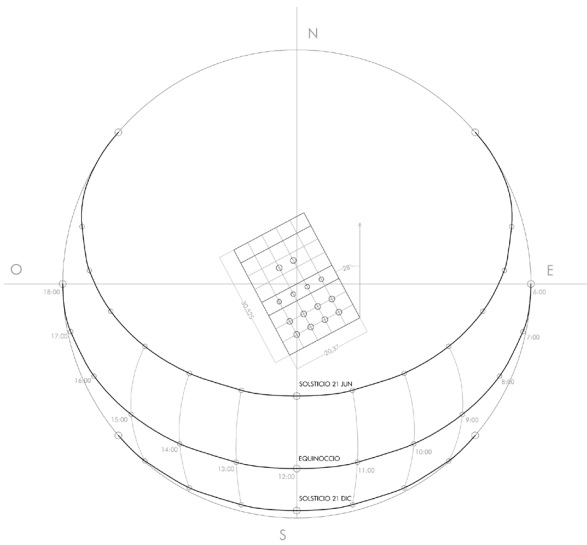
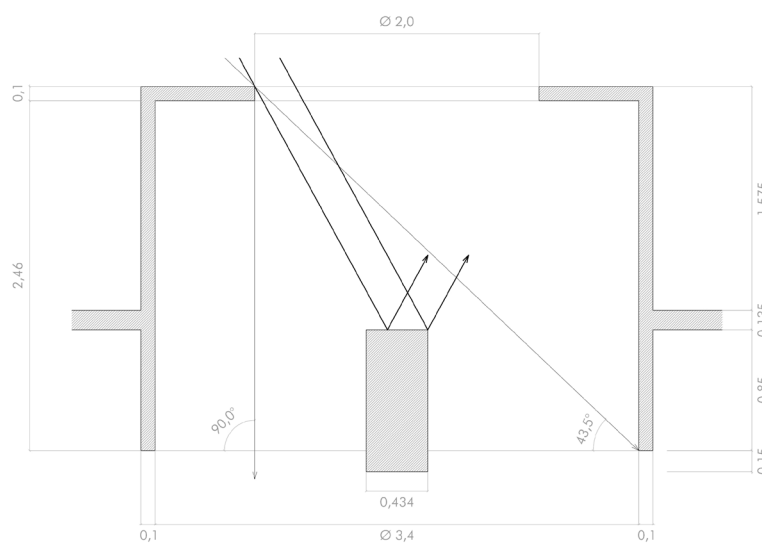
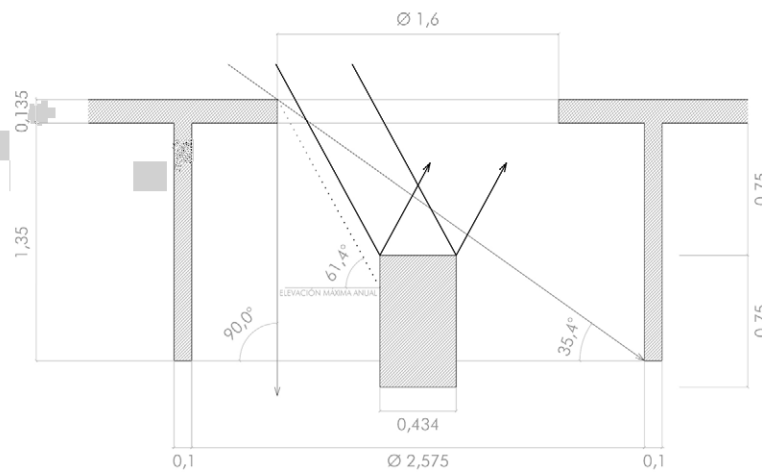


Figura 19. Planta de cubierta de la iglesia con relación a la vista superior de la carta solar. Autor.

Figura 20. Vista superior de la carta solar y posición relativa de lucernario tipo. Autor.

Figura 21. Sección transversal del lucernario de la nave central con la ubicación de su viga. Autor.

Figura 22. Sección transversal del lucernario de la zona tipo cripta con la ubicación de su viga. Autor.



exterior, al rebotar buena parte sobre su cara superior o lateral, sino que también segrega el espacio libre por el que los rayos solares pueden acceder al interior del edificio (figuras 17 y 18) en dos regiones laterales que, al ser simétricas, ven por tanto reducido al máximo su ancho de paso, y con ello las casuísticas posibles en las que el sol encuentra vía libre para acceder al interior del templo.

A este respecto, y de acuerdo con la disposición de las vigas, las situaciones más propicias para que la luz natural pueda penetrar de forma directa en el espacio interior de la iglesia se producen en aquellos momentos en los que los rayos solares (su proyección en planta) llevan una dirección sensiblemente paralela a la directriz de la viga y, al mismo tiempo, alcanzan una elevación solar —como se ha argumentado con anterioridad— superior a 35,4° en el caso de los lucernarios de la nave central, y 43,5° en el de los de la zona de cripta. Algo que, por ejemplo, sucedería entre las 10:00h y las 11:00h de la mañana del solsticio de verano (con inclinaciones aproximadas respectivamente de 47° y 55°), pero no así entre las 13:00h y las 14:00h, ya que, a pesar de contar con inclinaciones teóricas equivalentes (según la simetría que marca el eje norte-sur en la vista superior de la carta solar), los rayos solares encontrarían en muchos momentos el obstáculo de las vigas (cara superior o alguna de las laterales) con relación también a las restricciones inherentes del cuerpo cilíndrico (figuras 21 y 22).

Es decir, si bien los lucernarios principales de Pastoor Van Ars no impiden por completo la entrada de rayos de sol al interior de la iglesia, y dan pie, por consiguiente, a la aparición en determinados momentos de tensiones de luz —por ejemplo, en el plano del suelo—, el diseño de estos elementos de hormigón (configuración de los tambores y disposición de las vigas centrales de sección rectangular) dificultan sobremedida el acceso de esta iluminación directa al espacio construido. Asimismo, es posible concluir que, con carácter general, este hecho se produce tan solo durante aquellos días del año que disponen de horas en las que la inclinación máxima o elevación supera los valores referidos —lo que sucede con más facilidad a la mayor proximidad del solsticio de 21 de junio—, y en las cuales también los rayos solares deben tener una dirección adecuada para atravesar el lucernario sin incidir en el volumen de la viga o en la superficie interior de los cilindros. Además, los dos lucernarios tipo que diseña van Eyck, el de la nave central y el

de la zona tipo cripta, ofrecen una respuesta ligeramente distinta frente a la entrada exterior de luz natural que se explica a partir de sus diferentes proporciones y configuración, lo cual, a su vez, está relacionado con las características diversas de los espacios en los que ambos se instalan respectivamente.

### Notas

- 1 Aldo van Eyck recibe el encargo de proyectar una iglesia católica para la parroquia de Pastoor Van Ars en Loosduinen, un distrito al noroeste de La Haya, por iniciativa de su párroco, J. H. Van Vliet, quien había recibido una recomendación del Museo Stedelijk de Ámsterdam. El emplazamiento se inscribía en una zona verde del barrio, junto a un canal que lo separaba del acceso rodado, y tenía un tamaño bastante limitado (48x40m). El edificio debía albergar un espacio eclesial para cuatrocientas personas, un área de ampliación para acomodar a unos doscientos visitantes más durante la temporada vacacional de verano y una casa parroquial. Como el proyecto debía responder de manera adecuada a las necesidades de la liturgia católica, el encargo tuvo el requisito de contar con el visto bueno previo de un 'supervisor' experimentado en el desarrollo de iglesias católicas (papel que desempeñaría Dom. Hans van der Laan a propuesta de Aldo van Eyck). (Strauven 1998: 486)
- 2 Federico Correa (1924-2020) compartió con Aldo van Eyck la asistencia a varias citas que forman parte de la historia de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, como el último congreso CIAM en Otterlo (1959) y varios encuentros del Team 10, como Royaumont (1962), Urbino (1969) o Toulouse (1973).
- 3 El término original neerlandés *drempel* tiene en *doorstep* su equivalente en inglés (y también *threshold* o *in-between*) significando umbral o 'lo intermedio'. Van Eyck lo empleó en ambos idiomas y representa un concepto fundamental en su discurso escrito y arquitectónico, al igual que para otros compañeros y miembros del Team 10, como el caso destacado del matrimonio Smithson.
- 4 Como se puede observar en la «Planta cota cero» de la figura 6, aunque en el proyecto original Aldo van Eyck condujo estas escaleras hasta el propio vestíbulo de la casa parroquial (la cual cuenta con un acceso independiente por la fachada noroeste), una modificación posterior del proyecto cerró dicha conexión y provocó que la comunicación —como sucede hoy— se produjera a través del salón ubicado justo a la derecha del vestíbulo de la casa del cura. De este modo, esta sala se ha convertido en una especie de nexo o pieza de transición entre este ámbito más privado y el carácter público de la iglesia.
- 5 Aldo van Eyck proyectó en origen esta sala como espacio de ampliación de culto religioso en el caso que la zona dispuesta de manera habitual para los fieles (al otro lado de la nave principal) no fuera suficiente para albergar a todos los asistentes, previsiblemente durante ceremonias

especiales o en los más concurridos meses de verano. Fruto de esta condición, la sala sigue conservando dos grandes puertas correderas metálicas que, con un trazado ligeramente curvo y prolongadas hasta el techo, permiten abrir o aislar esta zona del resto de la iglesia.

- 6 De acuerdo con su propio testimonio escrito, de todo el mobiliario y resto de objetos de culto del interior de la iglesia, tan solo el altar principal es obra del propio van Eyck: «Aunque diseñé el altar, el resto de los elementos eclesiásticos y de culto corrieron a cargo de gente que creía en ellos. Yo me limité a crear los espacios para contenerlos. De hecho, tampoco hay en todo el edificio ningún símbolo ni enseña sagrada de obra ni campanas que despierten alarmados a los que aún duermen». Traducción tomada de Van Eyck (1997: 84-87) que, a su vez, traduce un texto suyo en holandés (Eyck, Beek, 1983). En Ligtelijn (1999: 128) se encuentra la transcripción en inglés de este mismo extracto, integrado en un texto completo de van Eyck que, en su mayor parte (excepto en los párrafos finales), coincide con la traducción de la primera referencia.
- 7 Este proyecto, que no llegó a construirse, fue fruto de un concurso restringido que Aldo van Eyck gana en 1964, y al que también se presentaron arquitectos como Herman Hertzberger, Piet Blom, Joop van Stigt, Gerrit Boon o Jan Verhoeven, y que contó con un jurado compuesto por figuras como Jaap Bakema o Gerrit Rietveld (Strauven 1998: 478).
- 8 La hipótesis de la influencia matemático-geométrica en el esquema compositivo de la planta del proyecto, con especial protagonismo de su relación con la sección áurea, ha sido discutida en profundidad (Fernández-Llebrez y Fran 2013), y con posterioridad ha sido mencionado también en McCarter (2015: 139).
- 9 Robert McCarter (2015: 139) señala que, al igual como el propio van Eyck se refiere a este espacio como «tipo gótico» (Ligtelijn 1999: 127), Louis I. Kahn emplea la misma terminología para referirse a su Iglesia Unitaria de Rochester de 1959-62: «Es muy gótica, ¿no?». No en vano, en la misma publicación el autor destaca la amistad entre ambos arquitectos, y relaciona los primeros diseños que van Eyck presenta a las autoridades de la iglesia (que «proponían dieciséis lucernarios cilíndricos dispuestos en forma de diamante para conectar el santuario principal [zona de liturgia] a sur: diez lucernario para el área de los feligreses a norte y seis lucernarios recorriendo la nave central, que discurría entre dos patios vallados de acceso situados en los lados este y oeste del edificio») (McCarter 2015: 138), con el diseño (1961-62) de Kahn para la Sinagoga Mikveh Israel de Filadelfia, «con sus catorce torres-lucernario cilíndricas de hormigón rodeando el espacio del santuario desprovisto de ventanas».
- 10 En Ligtelijn (1999: 127-128) se recoge la transcripción de un breve escrito original en inglés de Aldo van Eyck dedicado al proyecto de la iglesia Pastoor Van Ars. En su texto, tras abordar de manera esencial los objetivos y las estrategias formales del proyecto, van Eyck recoge

por escrito y reflexiona sobre un testimonio de Reima Pietilä sobre la iglesia, en el que el arquitecto finés viene a afirmar que «en el espacio alto hay un claro aire católico, mientras que, en el bajo, donde la gente está sentada, hay otro sentimiento, otra realidad respecto de aquella perteneciente al concepto occidental de experiencia religiosa», para terminar planteando un interrogante final: «¿es mi impresión de dualidad atmosférica en la iglesia de Aldo subjetiva o es esta iglesia un trabajo post-religioso de arquitectura?».

- 11 En cuanto a fenómeno gemelo o fenómeno dual, en palabras de Francis Strauven: «[...] Con 'umbral' (*drempel-doorstep*) Aldo van Eyck pretendía superar la polaridad entre dentro y fuera y, en un sentido más amplio, también otras polaridades como individual/colectivo, material/emocional, parte/todo y permanencia/cambio. [...] Él sostenía que estos pares no consistían en realidad en polos opuestos sino en aspectos ambivalentes de la misma realidad. Había llegado el momento, en su opinión, de reconocerlos como 'fenómeno dual'» (Strauven 1998: 260); y en referencia al ejemplo del Orfanato de Ámsterdam: «[...] El edificio presenta estas polaridades simultáneamente (una concepción del espacio al mismo tiempo fija y dinámica, centralidad y dispersión a la vez), no para que se neutralicen o anulen entre sí, sino para armonizarlas de tal modo que se refuercen la una a la otra por mutuo contraste. La dinámica solo puede ser completamente experimentada cuando hay un marco fijo de referencia. De manera similar, la descentralización solo tiene sentido con relación a un centro, y viceversa.» (Strauven 1998: 293).
- 12 Reima Pietilä (1923-1993).

## Bibliografía

- CAPITEL, Antón. 2018. La Tercera Generación, o algunos de los cantos de cisne del Movimiento Moderno. *ZARCH*, 10: 26-43. Disponible en: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_zarch/zarch.2018102928](https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2018102928)
- CORREA, Federico. 1977. Aldo van Eyck: una conversación biográfica. *Arquitecturas Bis*, 19: 17-21.
- EYCK, Aldo van; Beek, Johan van de. 1983. *Aldo van Eyck, projecten 1962-1976*. Groningen
- EYCK, Aldo van. 1997. Una iglesia católica en La Haya. *Arquitectura*, 311: 84-87. Disponible en: <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1993-2000/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1997-n311-pag84-87.pdf>
- EYCK, Aldo van. 2008. *Collected Articles and Other Writings, 1947-1998*, vol. 2. Editado por Vincent Ligtelijn y Francis Strauven. Amsterdam: SUN.
- FERNÁNDEZ-LLEBREZ, Jose y Fran, Jose M<sup>a</sup>. 2013. The Church in The Hague by Aldo van Eyck. The Presence of the Fibonacci Numbers and the Golden Rectangle in the Compositional Scheme of the Plan. *Nexus Network Journal*, 15: 303-323. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/s00004-013-0151-y>
- LIGTELIJN, Vincent. 1999. *Aldo Van Eyck: Works*. Basel: Birkhauser.

- MCCARTER, Robert. 2015. *Aldo van Eyck*. New Haven; London: Yale University Press.
- SMITHSON, Peter. 1975. Church at The Hague by Aldo van Eyck. *Architectural Design*, 6: 344-350.
- STRAUVEN, Francis. 1998. *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*. Amsterdam: Architectura & Natura.

*Fecha final recepción  
artículos: 05/05/2022  
Fecha aceptación:  
25/06/2022*

*Artículo sometido a  
revisión por dos reviso-  
res independientes por  
el método doble ciego.*

### **White Palaces over Rice Crops. New Formalism in Thai Corporate Architecture**

*During the Cold War, the Kingdom of Thailand aligned with the United States of America in its fight against the international spread of communism. The rapid industrialisation of the country, where the development of a modern banking system played a vital role, was led by dictator Sarit Thanarat. An extensive network of bank branches and office buildings spread to every corner of the country. It is analysed how the confluence between the demands of modern office buildings and the local aspirations of representation gave rise in Thailand to a singular architectural style that drew from the abstraction of vernacular motifs, in line with international trends such as the American New Formalism and, particularly, the works of Minoru Yamasaki.*

*Keywords: Modern Architecture, New Formalism, Thai Modern Architecture, Minoru Yamasaki, Corporate Architecture, Brutalism*

---

*Durante la Guerra Fría, el reino de Tailandia se reveló como un firme aliado de los Estados Unidos de América en su lucha contra la expansión internacional del comunismo. El período desarrollista consiguiente, liderado por el dictador Sarit Thanarat, dio lugar a una rápida industrialización del país, a cuya modernización el sistema bancario debería dar respuesta. Una extensa red de sucursales bancarias y edificios de oficinas se expandiría por todos los rincones del país. Se demuestra cómo la confluencia entre las demandas de la arquitectura corporativa y las aspiraciones de representación nacional darían lugar a un estilo arquitectónico específico que se nutriría de la abstracción de motivos historicistas propios del New Formalism norteamericano y, especialmente, la obra de Minoru Yamasaki.*

*Palabras clave: Arquitectura moderna, New Formalism, Arquitectura de Tailandia, Minoru Yamasaki, Arquitectura corporativa, Brutalismo*

Francisco García  
Moro

## Palacios blancos sobre campos de arroz

*El New Formalism y la arquitectura corporativa de la Tailandia desarrollista*

DOI: 10.20868/cn.2022.4984

### **Introducción: una historia del brutalismo asiático**

Aunque cada vez son más notables los esfuerzos por revalorizar, comunicar y preservar el legado de los arquitectos modernos tailandeses -comúnmente denominados «brutalistas»- aún queda pendiente valorarlos de acuerdo al contexto internacional. Esta dificultad se debe en parte a la falta de material de archivo de un estilo que durante muchos años se consideró falto de interés. Con el régimen militar de Sarit Thanarat, que buscaría su propia legitimización por las políticas desarrollistas, el proyecto nacional siamés que los arquitectos de preguerra pretendieron consagrar fue sustituido por el lenguaje utilitario del capitalismo. En lugar de recurrir a narrativas religiosas y patrióticas, la arquitectura se abandonó a la mano invisible de la economía de mercado. La ausencia de un programa simbólico gubernamental permitió, por su parte, que la individualidad y los gustos personales de propietarios y promotores -en ocasiones, muy particulares- se translucieran en el medio construido de un modo inédito. La heterogeneidad de estas idiosincrasias personales, compaginando el cosmopolitismo de la posguerra norteamericana con prácticas geománticas como el feng-shui, era expresiva de las tensiones que la rápida modernización había despertado en el tejido social del Siam.

En su reciente reevaluación del legado de Minoru Yamasaki, Paul Kiddel afirma que los fundadores del Movimiento Internacional carecían de paciencia con «la incapacidad del mundo para convertirse en moderno de la noche a la mañana» (Kidder 2021: 32). Aunque el catálogo formal aportado por el *New Formalism* había logrado articular un lenguaje arquitectónico adecuado para las aspiraciones de varias naciones recién

descolonizadas, es probable que sea en Tailandia donde se haya metabolizado con mayor fluidez. Los edificios corporativos recurrieron a la estilización geométrica de la ornamentación tradicional, uno de los vehículos más comunes para la expresión de la identidad siamesa, en su nueva imagen. La ornamentación tailandesa se había caracterizado por una ornamentación refinada que se hacía crecientemente costosa en el mundo industrializado; sin embargo, cuando la arquitectura moderna evocaba estos rasgos, generalmente mediante la simplificación formal, el arquitecto Horayangkura denunciaba que se sufría una «simplificación y la reducción del refinamiento» parcialmente atribuible a esta carencia de artesanos (Horayangkura 2017: 30).

Durante el período de rápido crecimiento que siguió al alineamiento con Estados Unidos en la Guerra Fría, la nación dio lugar a un nuevo universo completo de desarrollo de infraestructuras (autopistas, hoteles, fábricas y oficinas) que terminó con el característico paisaje de agricultura acuática surcado por lánguidos canales, huertos, casas-barco y estupas budistas. El sistema bancario fue un eje vital de esta metamorfosis; las formas y símbolos de las nuevas sucursales invitarían al público a una sugerente utopía de prosperidad capitalista mientras que enraizaban con rasgos peculiares de la sociedad tailandesa, que era la única nación de su entorno que nunca fue colonizada por potencias europeas. La riqueza formal y conceptual de la arquitectura moderna de posguerra en Tailandia está aún por conocerse en profundidad. Iniciativas como Docomomo Tailandia y proyectos personales como FotoMomo, por el fotógrafo Beer Singnoi cuyas imágenes ilustran este artículo, han contribuido a paliar este vacío.

---

Estudiante  
de Doctorado,  
Universidad  
Politécnica de Madrid.

Foreign Researcher,  
National Research  
Council of Thailand.

### Un estilo para la Guerra Fría

Un gran número de naciones independientes nacieron por el colapso del sistema colonial y la mayoría de ellas se vieron en la necesidad de definirse a sí mismas en vista de las estructuras estatales y las fronteras territoriales heredadas de las administraciones coloniales, permaneciendo sujetas a una constelación de tensiones étnicas, religiosas y políticas. Para el público de estas naciones, el arte abstracto sólo llegó a ser reconocido cuando el gobierno y las empresas norteamericanas empezaron a exportarlo como parte de los valores y el estilo de vida propugnados por el capitalismo. El artista Rasheed Araeen,<sup>1</sup> en conversación con el intelectual taiwanés Kuan-Hsing Chen, afirmaba que el modernismo fue acompañado por una variedad de productos de consumo estadounidenses con la intención de sustituir en Pakistán, como en el resto del llamado Tercer Mundo y usando la expresión acuñada por Daniel Bell, la «economía de la necesidad por la economía del deseo» (Bell 2012, Araeen 2013). El Expresionismo Abstracto creó artistas subordinados a lo que ocurría en Nueva York, donde su obra siempre sería considerada como variedades «regionales» o «vernáculos» de la centralidad occidental. A la vista de los acon-

tecimientos de la Guerra Fría en Tailandia (protestas estudiantiles, conflictos regionales, rápida modernización capitalista, guerrillas y crisis de refugiados) el historiador de arte Apinan Poshyananda afirmó que «este doble propósito -tratar de ser internacional y al mismo tiempo expresar su esencia *tailandesa* - ha sido extremadamente difícil de conciliar» (Poshyananda 1992: 191).

El servicio diplomático norteamericano jugaría un papel vital en esta expansión: la *Foreign Building Offices* se inauguró en 1954 con el objetivo de dotar a las nuevas embajadas de un programa estético y simbólico coherente. Hasta entonces se había identificado el lenguaje del Movimiento Moderno como el estilo identificativo de los EEUU. Sin embargo, al constatar las tensiones y paradojas que el arte moderno ocasionaba en el Tercer Mundo (un estilo liberal para el público occidental, una moda elitista allá donde se exportaba), surgieron nuevos movimientos que buscaban la manera de humanizarlo; se abogaría por diseños que recuperaran críticamente motivos vernáculos sin renunciar a los avances de la industrialización. Edificios como la Embajada de Nueva Delhi (1954) de Edward Stone virarían un éxito de relaciones públicas (figura 1):

Figura 1. Embajada de EEUU en Nueva Delhi. Edward Stone (1954-1958). Del libro Stone, E. D. (1962) *The Evolution of an Architect*. Horizon Press.

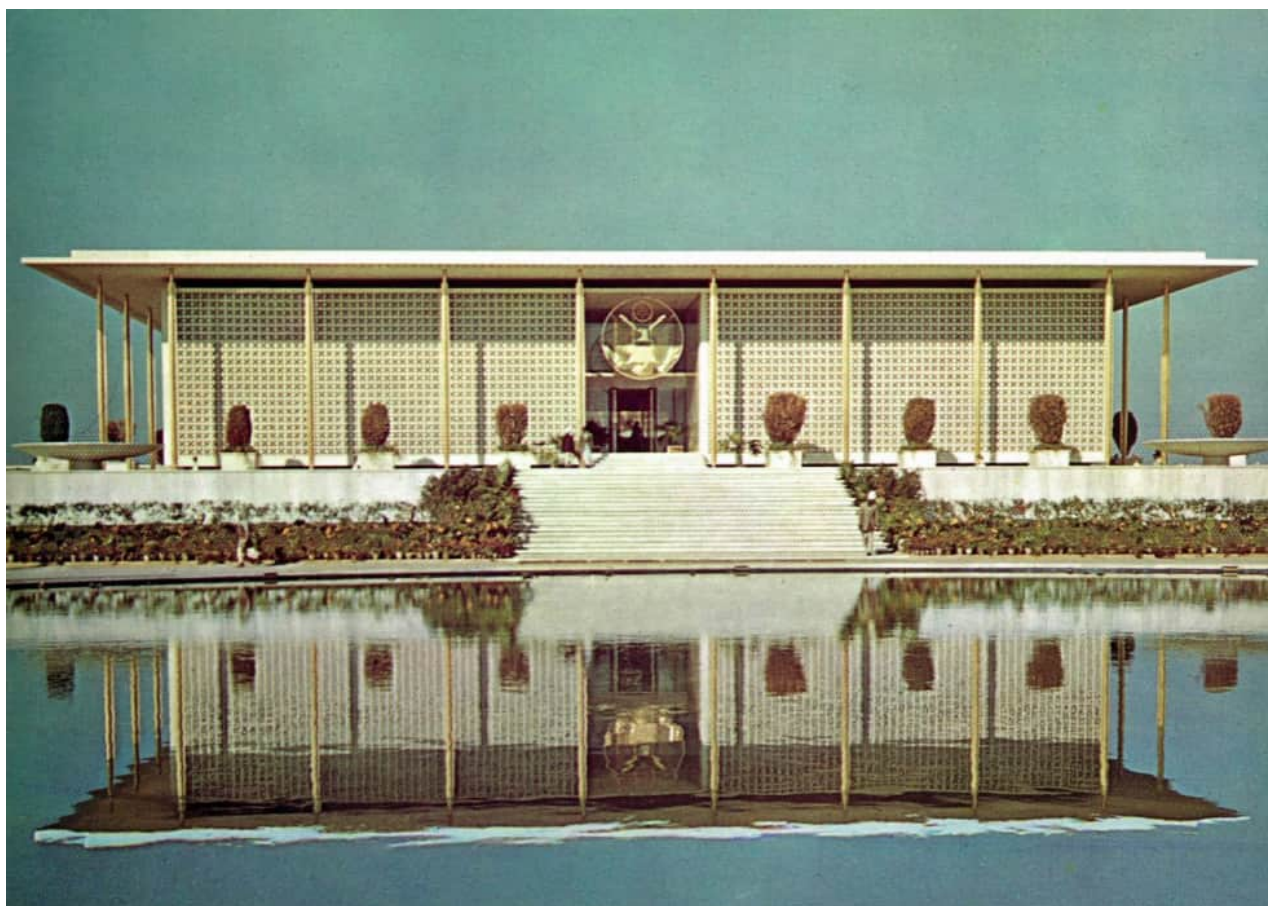




Figura 2. Fotogramas de la película «Hanuman Faces a New Disaster» (1959) de Payut Ngaokrachang. Crédito: Archivo Nacional de Cine de Tailandia.

«Cuando [la prensa] vio las alambicadas celosías blancas colgadas bajo una fina losa de cubierta sostenida por estrechas columnas doradas, y todo ello sobre un pedestal, se encontró con un romántico palacete evocador del pasado mogol (Loeffler 1990: 262)».

Se debería buscar el equilibrio entre los contextos vernáculos y la americanidad de las misiones diplomáticas. El llamado *New Formalism* suplía perfectamente esta necesidad. Los líderes de las naciones recién independizadas –generalmente, hombres carismáticos forjados en guerras mundiales y conflictos coloniales- podrían presentar edificios públicos que glorificaban sus políticas económicas al tiempo que celebraban la identidad nacional.

### El viejo Siam se adentra en la modernidad

Los regímenes militares del mariscal Sarit (1957-63) y de Thanom Kittikachorn (1963-73) mantendrían a Tailandia firmemente alineada con los intereses estadounidenses, para lo que el aparato del estado se dotó de una nueva generación de tecnócratas educados en Estados Unidos (Stifel 1976: 1188). Tailandia serviría de retaguardia para los distintos conflictos regionales (Laos, Vietnam, China y Camboya), albergando bases militares, centros logísticos y apoyando operaciones fronterizas. La conjunción de ejército y monarquía se consideraba esencial para contrarrestar los movimientos revolucionarios comunistas de la región (Baker y Phongpaichit 2014). A este reajuste le seguiría una intensa modernización de la que se beneficiarían en gran medida las familias que gobernaban en los niveles más altos y mejor conectados de la sociedad, el gobierno y el ejército.

Las salas de cine habían sido el principal vehículo para transmitir el ideario político oficial a la población desde los tiempos del régimen de Phibun Songkran (Chua 2019). El

filme de animación «Hanuman se enfrenta a un nuevo desastre» (1959) por Payut Ngaokrachang sería un ejemplo muy elocuente de la alineación del imaginario visual de la monarquía siamesa con la modernidad importada por sus aliados norteamericanos (Ngaokrachang 1957). El tema central de la película, al igual que en la epopeya original Ramakien en la que se inspiraba, era la batalla entre las fuerzas del bien y del mal por el dominio de una ciudad sagrada que simbolizaba el reino celestial. Se identificaba directamente a la propia nación con el Palacio Real y la ciudad de Bangkok, cuya soberanía está simbolizada por los muros de la ciudadela, al tiempo que advertía sobre los peligros de los intelectuales como difusores de discordia e ideales comunistas (figura 2). La película se estrenó en 1960<sup>2</sup> y se proyectó en los cines de provincia, siendo especialmente bien recibida en las zonas rurales (Holmstrom 2019). La triada formada por la religión, la monarquía y el Estado acabó obedeciendo a los intereses estadounidenses de la Guerra Fría y constituiría la columna vertebral del Estado tailandés durante la posguerra (Glassman 2020: 5). Esta alianza que sería fieramente defendida por el complejo industrial norteamericano y había de ser comunicada de forma entendible para una población agraria escasamente alfabetizada que constituiría el caldo de cultivo de la insurgencia comunista.

### Tecnócratas y agricultores

La llegada masiva de personal militar y de inteligencia estadounidense transformaría irreversiblemente la sociedad tailandesa. Proliferaron los bares, las discotecas y los salones de masaje, al tiempo que se establecieron los famosos programas de *Rest and Recreation* (R&R) para el personal que esperaba ser desplegado en la guerra de Vietnam. Aquellos empresarios en una posición intermedia entre



Figura 3. Imágenes del Hotel Dusit Thani (1970) por Yozo Shibata. Demolido en 2019. Crédito: Beer Singnoi.

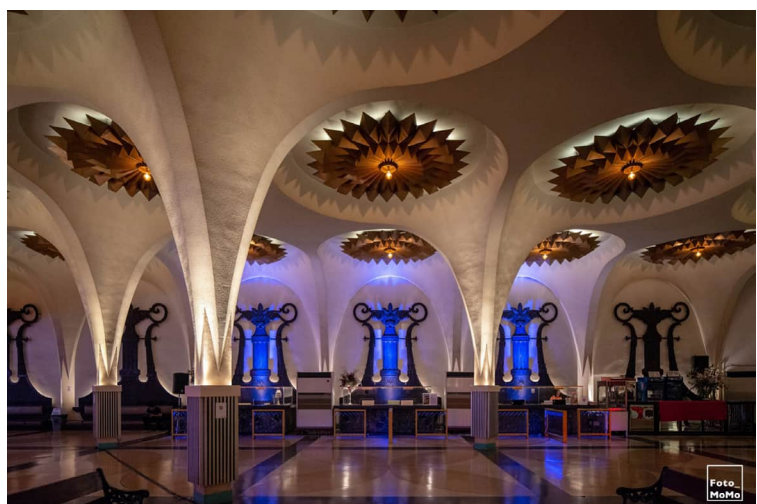
los flujos de capital extranjero y la burocracia tailandesa se beneficiarían enormemente de la nueva era de cooperación. La estética del Movimiento Moderno encajaría perfectamente con las necesidades y la ideología del Plan Nacional de Desarrollo Socioeconómico presentado por la administración Sarit en 1961 (Lassus 2017: 68).

Los grandes hoteles internacionales solían ser diseñados por estudios de arquitectura estadounidenses. Uno de los primeros proyectos, y posiblemente el más espectacular, fue el Siam Intercontinental Hotel, construido por la Autoridad del Patrimonio de la Corona en 1966 y diseñado por Joseph Salerno, discípulo de Wright. Tanto el mítico Hotel Imperial de Tokio de su maestro, destruido en 1923, como el Siam Intercontinental servirían como «buques insignia del progreso en dos monarquías asiáticas en rápida modernización» (Ünaldi 2016: 154). Los establecimientos turísticos más modestos eran diseñados por arquitectos tailandeses, que habían empezado a formarse en Tailandia bajo los principios del Movimiento Moderno en la década de 1960 (Lassus 2017: 65). La construcción era llevada a cabo por una miríada de pequeños contratistas. Los nuevos hoteles adquirirían nombres fácilmente reconocibles para la nueva clientela: «Montien Hotel», «Miami Hotel» o «Mosquito Bar», por ejemplo. Esta expansión económica transformó el paisaje construido de Bangkok. Antiguas carreteras como Petchburi y Silom se convertirían en reminiscencias de los *stripmall* suburbanos estadounidenses, salpicadas por vallas publicitarias de marcas reconocibles, gasolineras y pequeños comercios. Bangkok cobró una incipiente reputación internacional como centro de arte moderno. Las galerías comerciales, las escuelas de élite y las mansiones privadas de mecenas y miembros de la alta sociedad sirvieron de puntos de encuentro para la socialización

y presentación de los artistas locales a los coleccionistas y marchantes occidentales.

Aquellos con mayores vínculos con Estados Unidos podrían divisar mejor las oportunidades que se abrían ante ellos. En una época en la que Europa Occidental seguía ocupada por las fuerzas aliadas y el turismo de masas era un concepto novedoso, Chanut Piyaoui -una de las mujeres empresarias más célebres de Tailandia- introdujo el concepto de hoteles de ocio tras regresar de sus estudios en EE UU. En 1948, Piyaoui inauguró el Princess Hotel, el primer establecimiento de Tailandia que contaba con piscina de recreo. Años más tarde, Piyaoui invitaría al arquitecto japonés Yozo Shibata, miembro del equipo que construyó el legendario hotel Okura en Tokio, a diseñar el fastuoso hotel Dusit Thani en 1970 (figura 3). El Teatro Scala, diseñado por Chira Silpakanok en 1969, fue otro ejemplo notable. Habiendo sido catalogado con múltiples etiquetas tales como «artdéco», brutalista o moderno tardío, (Association of Siamese Architects 2016) este estilo decorativo desafiaba las convenciones estilísticas de la época (figura 4). Sus suntuosos interiores no eran ni modernos

Figura 4. Interior del Teatro Scala por Chira Silpakanok (1969). Crédito: Beer Singnoi.



ni historicistas. Sin embargo, a pesar de la ausencia de ornamentos vernáculos o tradicionalistas,<sup>3</sup> era demasiado figurativa para ser adscrita incluso a las tendencias más extravagantes del *New Formalism* norteamericano.<sup>4</sup>

### Palacios de ensueño sobre los campos de arroz

Mientras la inversión y el gasto en infraestructuras se concentraban en Bangkok, la vida en el ámbito rural seguía un curso diferente. El sector agrícola iba a la zaga del desarrollo tecnológico; a diferencia de otras naciones asiáticas recientemente industrializadas, Tailandia disponía de abundante tierra cultivable, por lo que los agricultores locales no tenían grandes incentivos para modernizar las técnicas de producción (Ramsay 2019). Si los salarios y los gastos se mantuvieran lo suficientemente bajos, bastaría con aumentar las tierras de cultivo mediante la tala de bosques para incrementar la producción sin necesidad de invertir en mejoras de productividad. Este desacoplamiento entre la mejora en los volúmenes de producción y el estancamiento de las condiciones de vida de los granjeros sin tierra, incrementaría gradualmente el malestar político. Pocos en Bangkok podían prever la agitación que se estaba cocinando en el mundo rural (Ramsay 2019: 174) y la necesidad de una reforma agraria que pudiera hacer frente a los problemas endémicos del mundo rural. Estudiosos como Thamnoon Soparatana se limitaron entonces a atribuir el malestar incipiente a los «antecedentes tradicionales» de los agricultores, ya

que «les resultaba difícil aceptar una rápida transformación hacia una sociedad moderna» (Soparatana 1972: 6). Sin embargo, el descontento se vería catalizado por las protestas estudiantiles y la posterior masacre de 1972. Las protestas de agricultores a gran escala seguirían en 1974, guiadas por aquellos líderes estudiantiles que habían buscado refugio en el campo, y fueron particularmente intensas en el noreste del país, la región de Isán (Ramsay 2019: 1974).

La Ley de Reforma Agraria se aprobó finalmente un año después, pero sus efectos a largo plazo son muy cuestionados hoy en día. James Ansil Ramsay sostiene que, en lugar de fomentar la redistribución de la tierra, la Reforma se limitó, para evitar enemistarse con los terratenientes privados, a la donación de tierras de la Corona. Dichas donaciones, aunque muy publicitadas, eran insuficientes para solucionar los problemas y fueron acompañadas de una fuerte represión de los líderes agrícolas, sobre todo en el interior del país (Ramsay 2019: 178). Mientras que los propietarios más acaudalados tenían acceso a crédito bancario, los agricultores sin tierras no tenían más remedio que recurrir al sector financiero informal, que exigía tasas más altas (Siamwalla *et al.* 1990: 272). Para mejorar las condiciones de préstamo de estos agricultores, la Reforma Agraria obligaría a los bancos comerciales a elegir entre prestar a los pequeños agricultores sin tierra o a realizar depósitos en el nuevo Banco de Agricultura y Cooperativas Agrícolas que, a su vez, prestaría a los agricultores al gozar de garantías



Figura 5. Sucursal piloto del Thai Farmers Bank en la carretera de Sathorn, Bangkok c. 1977. Fuente: Wikipedia Commons.

estatales (Siamwalla *et al.* 1990: 272; Fitchett 1999: 8). Dada la mala situación financiera de la mayoría de los agricultores, los bancos comerciales optarían principalmente por esta última opción (Fitchett 1999: 2).

Esta segregación del sistema financiero agrícola en las provincias sólo fue posible gracias a los dos grandes grupos de presión empresarial, ambos de etnia china, que sufrieron del nuevo orden de posguerra. El primero sería el de los exportadores de arroz, asentados en la «cúspide de una multiplicidad de intermediarios» (Choonhavan 1984: 141). El segundo grupo estaba formado por comerciantes que habían reinvertido en pequeñas empresas manufactureras, beneficiándose en gran medida de los conocimientos técnicos importados por las empresas estadounidenses -pero también japonesas y taiwanesas-, convirtiéndose algunos en grandes conglomerados industriales (Choonhavan 1984: 141). El nuevo sistema bancario privado nació para dotar a estos conglomerados industriales de un brazo financiero. El superávit del sector agrícola era así «desviado hacia las principales corporaciones en Bangkok» a través del sistema bancario, desde donde se reorientaba para financiar industrias más rentables (Choonhavan 1984: 143) y permitiendo a los «capitalistas locales la capacidad de expropiar el excedente económico de los trabajadores industriales y agrícolas» (Choonhavan 1984: 138).

La historia de la familia Lamsam, un clan chino-tailandés,<sup>5</sup> es uno de los ejemplos más destacados del tremendo éxito de algunos de estas dinastías empresariales. El patrimonio

del clan Lamsam nació de una serie de *joint ventures* exitosas con compañías extranjeras (Choonhavan 1984: 144), fundando el *Thai Farmers Bank* en 1944. Bancha Lamsam (1925-1992), patriarca de la segunda generación, estaría al frente del banco de 1962 a 1991, el período de mayor crecimiento económico del país, y así pilotaría la expansión de los servicios bancarios minoristas a las provincias, «acercando notablemente las provincias a Bangkok» y elevando la «competencia local» (McVey 2000: 10). En la década de los 70 ya se podían encontrar sucursales bancarias «incluso en las capitales de distrito más remotas». El Banco de Bangkok -el mayor prestamista del país- abrió flamantes sucursales de estilo brutalista en Chiang Mai, Trang, Phitsanulok y Khon Kaen. Bajo la dirección de Boonchu Rojanasatien, su nueva e imponente sede en Bangkok luciría grandes bajorrelieves diseñados por los artistas plásticos Chamruang Vichienkhet y Ruengsook Arunvej (Poshyananda 1992: 162), emulando en escala y ambición a los más poderosos bancos norteamericanos. Comenzaba una nueva era de mecenazgo empresarial que se adhería a los códigos estéticos internacionales del Movimiento Moderno. No intentaban «mezclarse con la familiaridad de los comerciantes» de los agentes o corredores locales que habían dominado hasta entonces en las provincias:

«Por el contrario, se mostraban glamurosos, como palacios de ensueño que proponían un futuro maravillosamente diferente. Sus lujosas formas proclamaban a la población rural que el mundo moderno estaba al alcan-

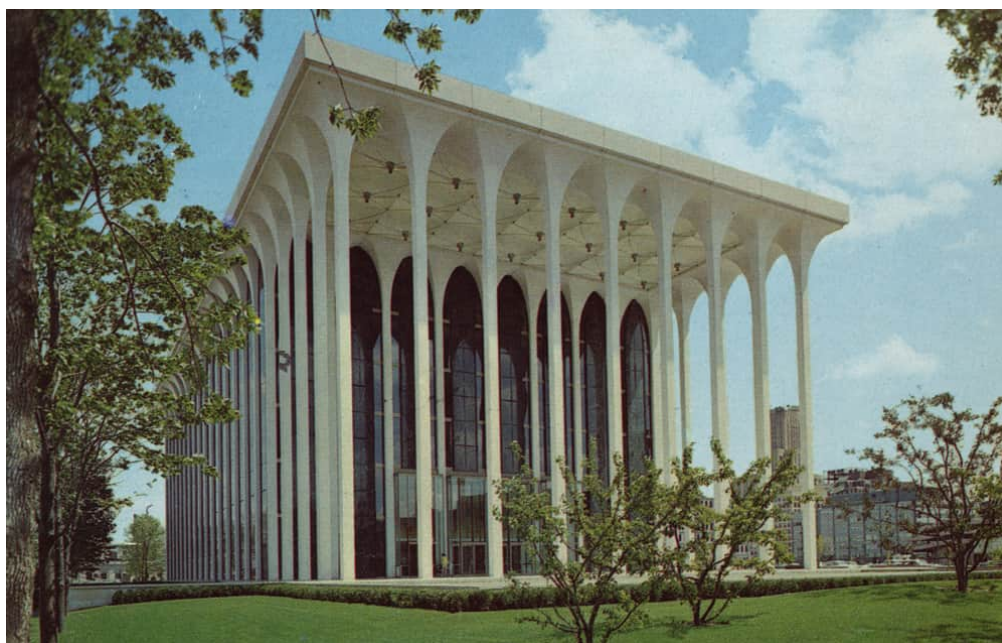


Figura 6. Sede de la Northwestern National Life Insurance Company (1965) por Minoru Yamasaki. Crédito: Minneapolis College of Art and Design/Wikipedia Commons.



Figura 7. Sucursales locales del Thai Farmers Bank. Crédito: Beer Singnoi.

ce de la mano, que la riqueza era la clave del prestigio y el éxito, y que el banco les ayudaría a conseguirla (McVey 2000: 10).

Bancha Lamsam instruiría la creación de la imagen arquitectónica de la institución que pudiera representar al banco en las provincias bajo una imagen unitaria pero que se adaptara al contexto urbano específico de cada emplazamiento. El arquitecto Rangsan Torsuwan, graduado en el MIT en 1966 (Lassus 2017: 70), diseñaría el prototipo de una sucursal en Bangkok. La fuerte personalidad de Rangsan Torsuwan y su agitada carrera, cuya trayectoria abarcaría cuatro décadas y múltiples estilos, del modernismo al *high-tech* pasando por colosales torres posmodernas a lo largo del río Chao Phraya, gozó de un arrollador éxito comercial.<sup>6</sup> Eso a pesar de colosales fiascos como la torre fantasma de *Sathorn Unique* cuyas ruinosas cuarenta y nueve plantas se alzan inacabadas desde 1990 e involucrada en episodios como la crisis del Tom Yum Kung, el asesinato de un juez del Tribunal Supremo y noticias periódicas de sucesos truculentos.

La sucursal piloto del TFB presentaría una columnata de reminiscencias góticas que, sin embargo, aludía a los brotes de la planta del arroz (figura 6) presentes en el mismo logotipo del banco. Su éxito le valió que la sucursal,

a pesar de su aspecto relativamente modesto en relación a su codiciado entorno urbano, se haya salvado hasta hoy de la piqueta gracias a la protección de Lamsam, un rasgo atípico en una ciudad no caracterizada por la preservación de su patrimonio histórico.

En 1997, el banco dirigía unas 505 sucursales en todo el país (*Re-engineering in Thailand* 1997). La simplicidad estructural de los nuevos edificios impuesta por las limitaciones técnicas de la época, combinada con la abstracción de los patrones decorativos siameses -basados en última instancia en motivos florales y animales- dio lugar a un lenguaje particular para la arquitectura bancaria tailandesa que presentaba una singular afinidad con la claridad estructural y los temas historicistas del *New Formalism*. Las bóvedas puntiagudas y las arcadas concebidas por Minoru Yamasaki para la sede de la Northwestern National Life Insurance Company en 1965 (figura 7), y cuya propuesta para la embajada de EE. UU. en Londres fue calificada con desdén de «falso gótico» (Loeffler 1990: 269), se reencarnaría en la arquitectura corporativa tailandesa de la mano de Torsuwan en forma de exuberantes cultivos de hormigón, con el objetivo de captar, de la manera más literal, la imaginación visual de los campesinos de todo el país. Las oficinas bancarias

asumirían el papel de las salas de cine como embajadoras de la modernidad (figura 8). La nueva tipología era también una materialización de la nueva cultura corporativa surgida en la nación asiática. Una estrategia similar fue seguida por el Krung Thai Bank, un banco público resultante de una serie de fusiones a mediados de los años 60. Las sucursales del KTB se inspirarían en el emblema de la institución, el pájaro mitológico Vayupak. Las alas de *Vayupak* se transformarían en un conjunto de bloques escalonados que flanquearían ambos lados de la entrada principal (figura 9).

Las edificaciones pequeñas en los arcenes de las carreteras y las casas con huertos se encaraban con las altas medianeras ciegas de las nuevas sucursales. A pesar de parecer fuera de escala, la disposición de la nueva tipología de las sucursales bancarias era una consecuencia directa de la parcelación de las *tuekthaew*<sup>7</sup> - casas en hilera típicas del sudeste asiático que constan de una planta baja comercial y una o dos plantas de viviendas- que se habían sobredimensionado para responder a las demandas de superficie de oficinas. Las sucursales adquirieron así una monumentalidad que las convirtió en los hitos más visibles -quizá después de las espiras de los templos budistas- de todas las capitales de provincia.

Sin embargo, más allá de las grandiosas fachadas, cuando el cliente cruzaba su umbral los edificios se revelaban como meros contenedores destinados exclusivamente a cubrir la demanda de oficinas. Una consecuencia de la extrema economía de medios era la reducción de las declaraciones arquitectónicas a portadas icónicas que daban a ninguna parte. El espacio interior de las sucursales se dedicaba casi por completo al personal, prestando poca o nula atención a la comodidad del público y entendiendo las zonas de espera como un desperdicio de recursos. Con anterioridad a la crisis financiera de 1996 el vínculo entre empresa y empleados se había basado en un sistema paternalista en el que la promoción interna se confiaba casi exclusivamente a la antigüedad.<sup>8</sup> La crisis forzaría a las corporaciones bancarias a desplazar el foco hacia el cliente, mudando la distribución interior de estos edificios hacia fórmulas internacionalmente más convencionales. Por ello hoy, aunque la mayoría de las sucursales construidas en este período se encuentran en uso, los interiores han sido a menudo intensamente modificados.

**Articulando el Nuevo Formalismo Tailandés**

El hecho de que Tailandia nunca haya sido colonizada, un hecho «del que [los tailandeses] se sienten innegablemente orgu-

Figura 8. Sucursales locales del Banco Krung Thai que se evocan al pájaro Vayupak. Crédito: Beer Singnoi.





Figura 9. Sede de la Fundación del Centro Islámico por Paichit Pongpuluk (1971-81). Crédito: Beer Singnoi

Figura 10. Construcción de la sede de la Fundación del Centro Islámico, por Paichit Pongpuluk (1971-81). Crédito: Philip Jones Griffiths.



Figura 11. Vista de dron de la azotea de la Fundación del Centro Islámico por Paichit Pongpuluk (1971-81). Crédito: Beer Singnoi.

llosos»,(Galligan 2015) añade una dimensión adicional que puede ayudar a explicar la exuberancia y el ingenio tan particulares de su arquitectura de posguerra. La ornamentación tradicionalista nunca se abandonó en Tailandia e, irónicamente gracias a un lenguaje internacional homogeneizante, se convirtió en un estilo distintivo sin paralelo en la región.<sup>9</sup> Las cualidades plásticas de estas estructuras y celosías de hormigón no sólo sacaron el mayor partido a las limitaciones laborales y tecnológicas del momento, sino que alumbraron un catálogo original de formas y recursos estilísticos. Ilustran también la confluencia de intereses entre los capitalistas nacionales y extranjeros que permitieron, gracias al acceso privilegiado a capital y conocimiento importados, la creación de grandes emporios industriales. Un lenguaje arquitectónico que adquirió vida propia a través de innumerables iteraciones en los cientos de sucursales bancarias de todo el país, reflejando en cierta medida la historia del ascenso y consolidación de los conglomerados industriales que han dirigido el país desde entonces.

Uno de los edificios más notables que se conservan hoy es la Fundación del Centro Islámico, diseñada por Paichit Pongpuluk cuando tenía poco más de 30 años (figuras 10-12). Winyu Argumosa señala que Pongpuluk se graduó en la Universidad de Chulalongkorn bajo la educación de arquitectos de prestigio como Arunvongse Na Ayudhya y Chalerm Sutjarit, adquiriendo de este último una firme comprensión de los principios estructurales que le resultaría

muy útil (Ardrugsa 2018: 39). La retícula hexagonal basada en pilares individuales autoportantes entroncaría, por su concepto, con el Pabellón de Corrales y Vázquez-Molezum para la Exposición Internacional de Bruselas (1958) (figura 12). Sin embargo, la influencia más perceptible de FIC se haya en la Base Aérea Rey Abdulaziz (1961), también por Minoru Yamasaki (figura 13). Al igual que en el aeropuerto saudí, los ventanales del FIB estarían enmarcados con arcos apuntados entrelazados de inspiración islámica.<sup>10</sup> El sistema de módulos de columnas y bóvedas, una vez traducido en una retícula hexagonal, adquiriría un aspecto más facetado y menos severo al tiempo que se multiplicaban los ejes visuales (figura 14).

Este sistema modular también permitió acortar las incertidumbres presupuestarias, ya que la construcción se extendería, como señala Argumosa, durante once años. La elección del dúo arco-columna, en lugar de la cúpula, como hito principal de la identidad



Figura 12. Base aérea Rey Abdulaziz (hoy Aeropuerto de Dhahran) por Minoru Yamasaki (1961). Fuente: Wikipedia Commons.

islámica del edificio fue determinante, aunque contestada por diversas sensibilidades islámicas de Tailandia, para alinear el FIC con la contemporaneidad (Ardrugsa 2018: 42). Pongpunluk proseguiría su carrera con una serie de mezquitas modernistas como



Figura 13. Interior de la mezquita de la Fundación del Centro Islámico de Tailandia. Crédito: Beer Singnoi.



Figura 14. Columnatas de la Mesquita Nurulislam por Paichit Pongpunluk (1973-1976). Crédito: Beer Singnoi.



Figura 15. Pórtico de la Mezquita Al Iatissorm por Paichit Pongpuluk (1974). Crédito: Beer Singnoi.



Figura 16. Sucursal del Thai Farmers Bank en la calle Suthisan de Bangkok. Crédito: Beer Singnoi.

Yamiul-Islam en la carretera de Ramakien, Nurul-Islam (figura 14) y Aleah-Tisom (figura 16), en las que las columnatas de arcos apuntados serían de nuevo, en lugar de la cúpula, sus rasgos más destacados.<sup>11</sup>

Los diseños corporativos de Yamasaki encontraron un terreno fértil en el campo de la «Thainess a través de formas simbólicas», que representaba la identidad nacional a través de la evocación de ornamentaciones tradicionales y premodernas (Thaveeprungriporn 2016: 49). Los pétalos bulbosos característicos del TFB (figura 17) regresarían en proyectos coetáneos como la Casa Boonnumsup (1979) o la sede de la Asociación Textil de Pe-

nang, ambos por Torsuwan (figuras 18 y 19). Aunque estos edificios resultan ciertamente alumbrados por el *New Formalism* -basándose no sólo en su cronología en relación con las obras americanas, sino en la formación académica de los arquitectos locales así como en la amplia difusión y prevalencia de la cultura norteamericana-, apenas existen menciones a tales influencias en los registros y testimonios locales. Esta ausencia puede atribuirse al relativo desprecio con el que se ha juzgado el legado del arquitecto japonés-americano a partir del desencanto con el Movimiento Moderno.<sup>12</sup> Además, esta ausencia puede deberse, en cierta medida, al hecho de que los nuevos edificios se construían como distintivos de la identidad nacional; se exigía que fueran expresiones puras de la sublimación de la modernidad internacional y la identidad local.

La aparición de una red nacional de sucursales bancarias fue tanto una consecuencia como un resultado de la propia trayectoria de industrialización de Tailandia. El excedente del sector agrícola tailandés -sostenido, más que por las mejoras de productividad, por la mera adición de nuevas tierras agrícolas- se redirigió a financiar el crecimiento de los grandes conglomerados industriales. Durante las siguientes décadas, los motivos y las formas generadas por el *New Formalism* fueron apropiados y asimilados por los arquitectos locales en los propios códigos y narrativas estéticas tradicionales de Tailandia. Se creó un universo visual propio de su historia so-



Figura 17. Sede de la Asociación de Industrias Textiles de Penang. Rangsan Torsuwan. Crédito: Beer Singnoi.

cial y económica, que reflejaba la concepción específica de la nación sobre la prosperidad y la gestión empresarial.

Lejos de convertirse en ejemplos heroicos de resistencia, estos palacios blancos se convirtieron -por forma y programa- en los antagonistas del espíritu del Regionalismo Crítico célebremente defendido por Kenneth Frampton: «creaciones populistas» concebidas como «signos instrumentales» que no pretenden evocar «una percepción crítica de la realidad, sino la sublimación de un deseo de experiencia directa a través del suministro de información» (Frampton 1983: 21). La atribución a estas formas al brutalismo tailandés, lejos de constituir una forma de resistencia, cimentó el imaginario espacial y visual de la nueva economía capitalista fundada en la triple alianza entre la administración estatal, el ejército y la clase empresarial chino-tailandesa. La transcripción literal de los símbolos y significados -los tallos de arroz, el pájaro Vayupak- estaba desprovista de toda intención irónica o autorreferencial (al modo de los edificios anuncio que Venturi y Brown ya habían teorizado para el lejano universo de Nevada) que, sin embargo, conseguía, mediante el dominio de la técnica manual del hormigón armado, los máximos efectos para los recursos técnicos y financieros disponibles.

La ordenación de los estilos arquitectónicos tailandeses en relación con los periodos históricos del país puede parecer lógica como intento de construir una historia nacional consistente, pero se enfrenta a varias cuestiones críticas. La arquitectura en Tailandia siempre ha servido como una mera forma de representación del poder sujeta a las continuas luchas y vaivenes del poder, siempre en disputa y sujetos a conjuras palaciegas (Noobanjong 2003). Hitos históricos como nombramientos y caídas de primeros ministros o golpes militares no son más que representaciones de cara a la galería producto de los verdaderos conflictos y acuerdos, aquellos que transcurren soterrados y de los que no queda más registro que los cotilleos y habladurías de la «intrahistoria». La arquitectura oficial vira un mero reclamo «populista» que busca un «nivel de gratificación preconcebido» (Frampton 1983: 21). Las influencias estilísticas extranjeras, ya fueran transmitidas por los medios de comunicación, asesores extranjeros o la élite nacional, evolucionaban ajenas a los devenires políticos internos.<sup>13</sup> Este desajuste se ve acentuado por la autonomía de los autores con fuertes personalidades como Rangsan Torsuwan que trazaron sus

propios itinerarios creativos y que tuvieron un fuerte impacto en las corrientes estilísticas predominantes, dificultando aún más la delimitación rigurosa de periodos históricos.

Los interminables plazos de construcción típicos de muchas economías en desarrollo -así como de muchas desarrolladas- constituyen otro factor a tener en cuenta.<sup>14</sup> Los edificios eran inaugurados en circunstancias que pueden ser muy diferentes a las del momento de su concepción. Ello puede aumentar el atractivo de obras como el FIC ya que, de ser consideradas como una vernacularización islámica posmoderna -y, por lo tanto, banal- retrotraen al periodo más heroico de principios de los 70 y los 60, cuando el *New Formalism* aún gozaba de prestigio y el fallido complejo de viviendas de Pruitt-Igoe por Miyazaki, icono del fracaso del Movimiento Moderno, era aún un sueño utópico. Se lograba un cierto grado de literalidad en las acciones y metáforas ornamentales permitía introducir formas modernas, sin dejar de ser atractivas para el gusto, generalmente más tradicionalista, típico de los líderes corporativos. Componiendo un destacado patrimonio arquitectónico todavía presente en todas las calles de la Tailandia urbana y rural, se lograba la originalidad no por la investigación sobre la forma o los materiales o el despliegue de elevados discursos teóricos, sino por la materialización literal de un catálogo de motivos siameses preconcebidos que utilizaban el Movimiento Internacional y los ejemplos



Figura 18 Casa Boonnumsup (1979) por Rangsam Torsuwan. Credit: Beer Singnoi.

extranjeros del *New Formalism* como excusa. Una nueva forma de modernidad retratada en su propio estilo distintivo.

Se ha puesto de manifiesto los vínculos entre las condiciones económicas y políticas de la Tailandia de los años 70 y la aparición de este lenguaje arquitectónico próximo al *New Formalism* norteamericano. A pesar de la creciente concienciación en Tailandia por la preservación de la llamada arquitectura «brutalista», muchas de estas obras maestras han sido demolidas recientemente, incluyendo el Hotel Dusit Thani y el Teatro Scala, ambos en 2020. Deseamos que este trabajo contribuya a la apreciación y preservación de no sólo de un catálogo de obras de autor, sino también de la arquitectura más pequeña y cotidiana, que permanece en gran parte anónima, y que se imbrica en el continuo espacial y social del tejido urbano en Tailandia como testimonio vivo de una época.

### Notas

- 1 Araeen pone como ejemplo la penetración del arte abstracto en Pakistán desde 1958, que contó con el apoyo de la CIA bajo la dictadura militar de Ayyub Khan (1958-1969). Para el artista conceptual, la experiencia pakistani podría entenderse, a rasgos generales, aplicable a toda Asia.
- 2 No se conoce la fecha exacta de su estreno, pero hay pruebas de que se proyectó en 1960. El sitio web de la Filmoteca Nacional de Tailandia afirma que el estreno de la película se retrasó al menos un año a partir de 1958, Año del Mono, porque el Primer Ministro, el dictador Sarit Thanarat, había nacido bajo ese mismo signo (1908).
- 3 La ornamentación siamesa había estado estandarizada por cánones oficiales que se fijaban por la casa real desde los tiempos del rey Mongkut (1851-1868). El llamado 'estilo Rattanakosin', característico de la planicie central de Tailandia, fue codificado y normalizado para su uso en toda la arquitectura oficial durante el reinado de Vajiravudh (1881-1925).
- 4 El universo sensual de sus interiores florecidas y las lámparas decorativas quedaba en cierto grado más cerca de otras representaciones no occidentales de la modernidad como el Palacio de la Independencia en Saigón (1966) o el Palacio de la DDR en Berlín Oriental (1973).
- 5 Bancha Lamsam, de etnia hakka, nunca llegó a hablar el idioma tailandés con fluidez (*Re-engineering in Thailand* 1997) y la imagen corporativa del banco nunca abandonó su nombre chino a pesar de haber cambiado su denominación a "Kasikorn Bank" en 2003.
- 6 Más tarde, en 1981, Torsuwan diseñaría las oficinas centrales del TFB en la carretera Pahon Yothin, pero en esta ocasión utilizaría un muro cortina, una tecnología de la que también sería pionero en Tailandia.
- 7 El término tailandés *tuekthaew* se refiere específicamente a las casas en hilera no inflamables, lo que implica sobre todo que están construidas en hormigón.
- 8 En una entrevista con *The Economist* en 1997, Banthoon Lamsam describió estos cambios en la cultura corporativa como un «masaje cultural» (*Re-engineering in Thailand* 1997) que era necesario para sustituir un sistema de incentivos basado en la antigüedad por uno basado en el rendimiento. La afinidad de la cultura empresarial tailandesa con otros sistemas asiáticos de espíritu paternalista -sobre todo el japonés- se ha estudiado ampliamente. Véase Warner, Malcom. 2014. *Culture and Management in Asia*. Editado por Routledge y Kusaka, Yoko. 1999. *Japanese Corporate Culture and Its Dynamics in Thailand: A Case Study of Thaniya Area*. Chulalongkorn Univeristy.
- 9 Se invita a a revisar libros como *Modernity, Nation and Urban-Architectural Form: The Dynamics and Dialectics of National Identity vs Regionalism in a Tropical City* on Malaysian Brutalism de Shireen Jahn Kassim, Norwina Mohd Nawawi y Mansor Ibrahim (Springer, 2018) o el compendio de *Arquitectura Moderna de Singapur* de Yunn Chii Wong, Kok Hiang Tan, Man Kok Siew y Chwee Lye Low *Singapore 1:1 - City: A Gallery of Architecture & Urban Design* (Urban Redevelopment Authority, 2005) para apreciar la singularidad de la arquitectura brutalista tailandesa en su contexto regional.
- 10 Este motivo se ha reproducido recientemente, y de forma casi literal, en el nuevo centro comercial Siamscape (2020) en terrenos de la Universidad de Chulalongkorn en el centro de Bangkok.
- 11 Recogido, en conversación con Adis Idris Raksamani, por Winyu Ardruga en *Modern Mosque/Modern Muslim: The Foundation of Islamic Centre of Thailand*, por Paichit Pongpunluk, en 13th International Conference on Thai Studies ¿Globalized Thailand? Conectividad, conflicto y enigmas de los estudios tailandeses (Chiang Mai 2018).
- 12 Véase el nuevo libro *Minoru Yamasaki and the Fragility of Architecture* de Paul Kidder (Londres: Routledge, 2021) sobre la revalorización de la obra de Yamasaki.
- 13 A pesar de la sucesión de golpes militares, la estructura económica de la nación y los flujos de inversión extranjera mantuvieron durante años una notoria estabilidad.
- 14 Loeffler detalló cómo, en vista de los elevados gastos de la embajada de Nueva Delhi, el director de la OC, William Hughes, tuvo que explicar a los congresistas estadounidenses en 1959 que los bajos salarios no implican necesariamente bajos costes de construcción (Loeffler 1990: 272). De forma similar, los costes finales de construcción en los países en desarrollo suelen ser subestimados por los planificadores y arquitectos occidentales.

## Bibliografía

- ARAEEN, Rasheed. 2013. A Conversation Between Chen Kuan-hsing and Rasheed Araeen». Asia Art Archive. 2013. <https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/a-conversation-between-chen-kuan-hsing-and-rasheed-araeen> (visitado 30 mar. 2022).
- ARDRUGSA, Winyu. 2018. Modern Mosque/Modern Muslim: The Foundation of Islamic Centre of Thailand by Paichit Pongpunluk. En *13th International Conference on Thai Studies Globalized Thailand? Connectivity, Conflict and Conundrums of Thai Studies*. Chiang Mai.
- ASSOCIATION OF SIAMESE ARCHITECTS. 2016. Scala Theater. ASA Conservation Award. 2016. <https://asaconservationaward.com/index.php/2016-06-13-15-23-31/commercial2555/373-scala-theater#2> (visitado 30 mar. 2022).
- BAKER, CHRIS, Y PASUK PHONGPAICHT. 2014. *A History of Thailand*. 3rd ed. Cambridge University Press.
- BELL, Daniel. 2012. *The Economy of Desire: Christianity and Capitalism in a Postmodern World*. Baker Academic.
- CHOONHAVAN, Kraisak. 1984. The Growth of Domestic Capital and Thai Industrialisation. *Journal of Contemporary Asia* 14 (2): 135-46. <https://doi.org/10.1080/00472338485390101>.
- CHUA, Lawrence. 2019. The Aesthetic Citizen: Translating Modernism and Fascism in Mid twentieth-Century Thailand. En *Southeast Asia's Modern Architecture*, editado por Jiat-Hee Chang y Imran bin Tajudeen, 58-84. Singapore: NUS Press.
- FITCHETT, Delbert. 1999. Bank for Agriculture and Agricultural Cooperatives (BAAC), Thailand (Case Study). *Consultative Group to Assist the Poorest (CGAP) Working Group on Savings Mobilization*. Eschborn.
- FRAMPTON, Kenneth. 1983. Towards a critical regionalism. *The Anti-Aesthetic*.
- GALLIGAN, Gregory. 2015. Atlas Bangkok: Who's/Whose "Thai Contemporary?" *Art in America* May 2015.
- GLASSMAN, Jim. 2020. Lineages of the Authoritarian State in Thailand: Military Dictatorship, Lazy Capitalism and the Cold War Past as Post-Cold War Prologue. *Journal of Contemporary Asia* 50 (4): 571-92. <https://doi.org/10.1080/00472336.2019.1688378>.
- HOLMSTROM, Heidi. 2019. Animatics and Anti-Communism: Payut Ngaokrachang Animates Hanuman for the USA. The Unwritten Record. 2019. <https://unwritten-record.blogs.archives.gov/2019/05/15/animatics-and-anti-communism/> (visitado 04 jul. 2021).
- HORAYANGKURA, Vimolsiddhi. 2017. In Search of Fundamentals of Thai Architectural Identity: A Reflection of Contemporary Transformation. *Athens Journal of Architecture* 3 (1): 21-40. <https://doi.org/10.30958/aja.3-1-2>.
- KIDDER, Paul. 2021. *Minoru Yamasaki and the Fragility of Architecture*. London: Routledge.
- LASSUS, Pongkwan. 2017. Modern Architecture in Thailand. *Docomomo* 57 (2): 65-73.
- LOEFFLER, Jane C. 1990. The Architecture of Diplomacy: Heyday of the United States Embassy-Building Program, 1954-1960. *Journal of the Society of Architectural Historians* 49 (3): 251-78. <https://doi.org/10.2307/990518>.
- MCVEY, Ruth. 2000. Of Greed and Violence and Other Signs of Progress. En *Money and Power in Provincial Thailand*, editado por Ruth Thomas McVey, 1-29. NIAS Press.
- NGAOKRACHANG, Payut. 1957. *Hnumān phechiyphay khrang hum* ['Hanuman faces a new disaster']. Thailand: American News Agency, National Film Archive Thailand. <https://www.youtube.com/watch?v=Z8x5wL3GIXw> (visitado 04 jul. 2021).
- NOOBANJONG, Koompong. 2003. Power, Identity, and the Rise of Modern Architecture: from Siam to Thailand.
- POSHYANANDA, Apinan. 1992. *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Oxford: Oxford University Press.
- RAMSAY, James Ansil. 2019. The Limits of Land Reform in Thailand. *The Journal of Developing Areas* 16 (2): 173-96.
- RE-ENGINEERING IN THAILAND. 1997. The Economist. 1997. <https://www.economist.com/unknown/1997/10/09/re-engineering-in-thailand> (visitado 04 jul. 2021).
- SIAMWALLA, Ammar, Chirmsak Pinthong, Nipon Poapongsakorn, Ammar Siamwalla, Chirmsak Pinthong, y Nipon Poapongsakorn. 1990. The Thai Rural Credit System: Public Subsidies, Private Information, and Segmented Markets. *The World Bank Economic Review* 4 (3): 271-95. <http://www.jstor.org/stable/3989878>.
- SOPARATANA, Thamnoon. 1972. Economic Development of Thailand: An Analysis of the Agricultural Sector. Utah State University.
- STIFEL, Laurence D. 1976. Technocrats and Modernization in Thailand. *Asian Survey* 16 (12): 1184-96. <https://doi.org/10.2307/2643454>.
- THAVEPRUNGRSRIORN, Piyalada. 2016. The Politics of Thainess. *ASA* 06: 54-51.
- ÜNALDI, Serhat. 2016. *Working towards the monarchy: The politics of space in downtown Bangkok*. University of Hawaii Press.

*Fecha final recepción  
artículos: 05/05/2022  
Fecha aceptación:  
27/07/2022*

*Artículo sometido a  
revisión por dos reviso-  
res independientes por  
el método doble ciego.*

### **Ornament and Nature. From Goethe's House to the Secession Pavilion**

*The aim of this work is to establish the evolution in the treatment of vegetation, represented by these two cases: from the introduction of the physical plant, in the mid-eighteenth century, to its non-naturalistic representation, applied on the walls, at the end of the nineteenth century, which could account the multiple interpretation, symbolization and appropriation of vegetation have meant in modern culture and architecture. By referring in this work to vegetation or green, we are actually moving on two planes, between phenomenology and spirit. The introduction of the vegetal reference in the artistic or architectural work in particular, is a human construct, therefore, is not a natural one. This differentiation, apparently confusing, develops at the final disambiguation, around 1900, when the clearly artificial character of the artistic work and which confronted the problematic relations between culture and the natural are eventually understood. From this point we work on the introduction of vegetation, vital, exuberant, full of optimism, rich in symbolism and the way in which artists and architects understood and used it.*

*Keywords: Ornament, vegetation, Naturphilosophie, Wiener Sezession, Goethe*

---

*El objetivo de este trabajo es establecer el modo en que se produjo la evolución en el tratamiento de la vegetación, que representan estos dos casos, desde la introducción del elemento vegetal físico a mediados del siglo XVIII, a su representación no naturalista, aplicada sobre los muros, a finales del XIX. Esto explicaría la multiplicidad de significados que la interpretación, simbolización y apropiación de la vegetación han supuesto en la cultura y la arquitectura modernas. El término «verde» en este trabajo, se plantea en planos paralelos entre fenomenología y creación del espíritu. Esta alusión a lo vegetal, ya sea en la obra artística o en la arquitectura en particular, hace referencia a un constructo humano, es decir, no natural. La diferencia, que podría parecer confusa, encuentra su desenlace hacia 1900, cuando se asumió finalmente carácter claramente artificial de la obra artística, que incorporaba las complejas relaciones entre la cultura y lo natural. Desde aquí se profundiza en el problema de la introducción de lo vegetal, exuberante, vital, lleno de optimismo, rico en simbología, y la manera en que los artistas y arquitectos lo comprendieron y utilizaron.*

*Palabras clave: Ornamento, vegetación, Filosofía de la naturaleza, Secesión Vienesa, Goethe*

Isabel de  
Cárdenas Maestre

## Ornamento y naturaleza

*De la casa de Goethe al Pabellón de la Secesión*

DOI: 10.20868/cn.2022.4985

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) llegó al Ducado de Weimar en noviembre de 1775, siendo ya un autor famoso en toda Europa. Había sido invitado por el Duque Carlos Augusto, de educación ilustrada y admirador declarado del poeta, con el objetivo de elevar el nivel cultural del ducado.

Uno de los muchos regalos que el duque hizo a Goethe, para persuadirlo de fijar su residencia permanente en la corte de Weimar, fue una casita a orillas del río Ilm, con un gran jardín. Esa casa fue para Goethe su primera y más preciada propiedad, y vivió allí hasta 1785, manteniéndola como casa de recreo cuando se mudó a la ciudad.

Tras adquirirla en abril de 1776, apenas seis meses después de su llegada a Weimar, arregló la casa y el jardín conforme a su gusto «adoptando la disposición de un parque»

(Arnaldo 2008: 96). El 17 de mayo, Goethe escribió a su amiga Auguste von Stolberg: «Tengo un pequeño jardín encantador frente a la puerta del Ilm, hermosos prados (...) hay una pequeña casa vieja adentro que estoy reparando (...) dibujaré bancos de césped que quiero tener dispuestos para que la paz venga a mi alma» (Khaler, 1966: 43).

Tal era su apego por el lugar, que elaboró entre 1779 y 1785 varios dibujos de la casa y el jardín, entre ellos, una acuarela de la fachada trasera. En el dibujo se puede ver la puerta de la casita, rodeada por completo de rosales que trepaban hasta el techo, y que formaban una suerte de arco de acceso vegetal, a modo de umbral. Una vegetación exuberante, plantada con sus propias manos, circundaba la construcción.

Más de cien años más tarde, en 1899,

Figura 1. Goethe, J. W. *Casa del jardín de Goethe desde la fachada trasera*. ca. 1779 / 80. Pluma gris y marrón sobre grafito, aguada gris y marrón, acuarela; sobre papel blanco y azul (Arnaldo 2008, 95).



Doctora Arquitecto.  
Profesora asociada.  
Departamento  
de Composición  
Arquitectónica.  
Escuela Técnica  
Superior de  
Arquitectura de  
Madrid (ETSAM).  
Universidad  
Politécnica de Madrid.

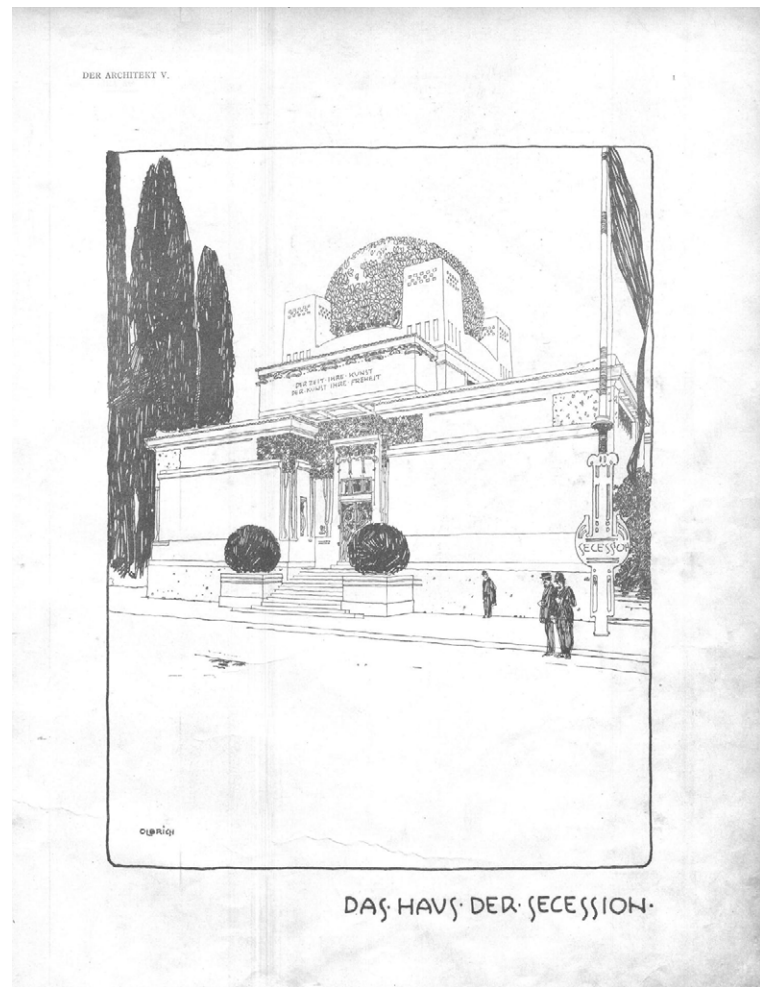
Olbrich construyó el Pabellón de la Secesión (Haus Secession) en Viena, en el que unos estilemas dorados que simbolizaban una especie de vegetación ascendente rodeaban el acceso al edificio. Los estudios y dibujos previos al proyecto definitivo evidencian que el autor manejó varias posibilidades, entre ellas la de introducir el elemento vegetal físicamente, pero que finalmente se decantó por una imagen convencionalizada que simbolizaba el concepto natural de follaje y crecimiento. Esta operación pone en evidencia que ese siglo de diferencia supuso una evolución desde el punto de vista estilístico, en el que el referente vegetal tomó un papel fundamental en el programa ornamental arquitectónico, pasando de una imagen naturalista a una representación materializada mediante de emblemas simbólicos.

El objetivo de este trabajo es establecer el modo en que se produjo la evolución en el tratamiento de la vegetación, que representan estos dos casos, desde la introducción del elemento vegetal físico a mediados del siglo XVI-II, a su representación no naturalista, aplicada sobre los muros, a finales del XIX. Esto explicaría la multiplicidad de significados que la interpretación, simbolización y apropiación de la vegetación han supuesto en la cultura y la arquitectura modernas<sup>1</sup>. El término «verde» en este trabajo, se plantea en planos paralelos entre fenomenología y creación del espíritu. Esta alusión a lo vegetal, ya sea en la obra artística o en la arquitectura en particular, hace referencia a un constructo humano, es decir, no natural. La diferencia, que podría parecer confusa, encuentra su desenlace hacia 1900, cuando se asumió finalmente carácter claramente artificial de la obra artística, que incorporaba las complejas relaciones entre la cultura y lo natural.

Desde aquí se profundiza en el problema de la introducción de lo vegetal, exuberante, vital, lleno de optimismo, rico en simbología, y la manera en que los artistas y arquitectos lo comprendieron y utilizaron.

### La Metamorfosis de las plantas de Goethe

Una de las mayores aportaciones de Goethe podría ser la recuperación de la reflexión en torno al mundo natural para la filosofía moderna, pero no desde un punto de vista científico, sino estético. Él intentó, con cierta ingenuidad, conciliar ciencia con poesía, pero no lo logró. Sin embargo, en realidad, lo que provocó sobre sus contemporáneos, y las siguientes generaciones de jóvenes poetas y filósofos, fue el impulso hacia una renovada



reflexión estética sobre la naturaleza, convirtiendo ésta en uno de los temas centrales del romanticismo.

En la época en la que Goethe llegó a Weimar, el mundo de la botánica había experimentado uno de los mayores avances con la publicación en 1735 del *Systema Naturae* de Linneo, cuyo acierto en convertir ese ámbito de la ciencia en un sistema moderno situó a la Botánica en una posición privilegiada respecto a otras ciencias. El estudio de las plantas se convirtió en actividad obligada para intelectuales e incluso príncipes.

Goethe no fue ajeno a esa moda, a la que dedicó los primeros años de Weimar, con tanta devoción como explica en 1817: «en tales condiciones yo me sentía obligado a buscar más y más luz sobre el saber botánico» (Goethe, 1997 [1821]: 45), y que continuó de manera constante hasta finales de siglo. Fruto de todas estas investigaciones fueron una serie de escritos, reunidos como *Teoría de la Naturaleza*, que, sorprendentemente, abordaban el tema no sólo desde una perspectiva científica, sino también estético-poética, pretendiendo conciliar ambas visiones.

Figura 2. Olbrich, J. M. Das Haus der Secession. 1899. *Der Architekt*, 1899: 1.

En 1798 publicó el texto que resume su investigación: *La Metamorfosis de las Plantas*. Se trataba de un poema en forma de elegía, escrita en versos hexámetros y pentámetros dípticos, y poco idóneo para un texto científico. Goethe eligió este tipo de composición con el evidente objetivo de homenajear el texto romano de Lucrecio, *De rerum natura* (Lucrecio, 2012)<sup>2</sup>, escrito en el siglo I a. C. también en forma de elegía (Santaayana, 1947: 23).

El interés de Goethe por esta obra sería, por un lado, la fascinación por la posibilidad de que un texto científico pudiera ser escrito en forma de poema y, por otro, que Lucrecio presentaba una naturaleza en continuo movimiento de fluctuaciones aleatorias, panteísta y no teleológica, tal y como él empezaba a concebirla, que entroncaba con el concepto romántico de *poesía universal progresiva* acuñado por Friedrich Schlegel: «En ella (La Naturaleza) hay eterna vida, un eterno devenir, un perpetuo movimiento, y, sin embargo, no da pasos hacia delante. Se transforma eternamente y no hay en ella ni un momento de quietud» (Goethe, 1997 [1821]:7). Goethe señala también la diferenciación entre *Gestalt* (forma, entendida como cristalización) y *Bildung*, término alemán que hace alusión al proceso formativo, y al movimiento continuo no dirigido con anterioridad por ningún ser superior hacia ningún fin predeterminado.

Pese a las críticas desde el mundo científico, Goethe estaba superando la visión de Linneo, proponiendo una concepción de la naturaleza en un sistema abierto. Esta *weltanschauung* fue inmediatamente asimilada por los idealistas, en concreto, por unos jovencísimos Schelling, Hölderlin o Hegel, y manifestado en el texto *El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán*<sup>3</sup>, de 1795, que afirmaba, entre otras cosas, que «el acto supremo de la razón es un acto estético», dando por zanjada la discusión entre ciencia y poesía en favor de la última.

La *Naturphilosophie* de Schelling enunciada en 1797 (Schelling, 1797)<sup>4</sup>, enlaza con las ideas que Goethe estaba manejando en paralelo, reafirmandolas, e incorporando en su propuesta algunas matizaciones. Schelling concebía una naturaleza autopoiética, aplicando la metáfora de la naturaleza como «organismo», y planteando la regresión estética a lo infinito, los lados oscuros del mundo interior y lo inconsciente, sinónimos para él de lo que se entiende por Naturaleza. Como se trataba de un planteamiento irracional, al asimilar la intuición intelectual a la intuición estética, avanzando hacia una interpretación

mitológica de lo natural, el destino de este texto fue similar al de Goethe: surgieron múltiples críticas por parte de la ciencia empírica, tachando su trabajo de simples especulaciones metafísicas.

Pero para Goethe estaba clara la vigencia de la poesía —la vida— frente a la teoría. En el primer *Fausto*, de 1808, había establecido el poder evocador de lo verde, relacionándolo con la vida y la belleza, frente a la ciencia. «Gris, mi querido amigo, es toda la teoría; y verde el árbol dorado de la vida» (Goethe, 1865 [1808]:43).

Otro concepto que entroncaba directamente con estas reflexiones fue el de «orgánico». La expresión hacía referencia a lo continuo, unitario y a los crecimientos infinitos eliminando las causas finales. A propósito de esta idea, Friedrich Schlegel proponía: «(366) El entendimiento es espíritu mecánico; el ingenio, espíritu químico; el genio, espíritu orgánico» (Schlegel, 2009 [1798]: 158). Lo orgánico será, por tanto, antítesis de lo mecánico o ensamblado, es decir, la vida, y la tarea del genio creador consistiría en reinterpretar la naturaleza a través de lo fitomórfico, mostrando su energía latente.

### En busca de una nueva mitología

«¿Y qué es una mitología bella, sino una expresión jeroglífica de la naturaleza circundante (...) La mitología es tal obra de arte de la naturaleza?» (Schlegel, 1994 [1800]: 118-119).

Acuñado por Friedrich Schlegel, el concepto de *nueva mitología* toma un papel fundamental, pues está asociado a la búsqueda de un nuevo estilo, tema central en la teoría de la arquitectura durante el período de finales del XIX y principios del XX.

El texto, *Discurso sobre la mitología*, de 1800, se planteaba desde el convencimiento de que la poesía debería ser órgano de la filosofía, a través de la fantasía, asociada a una comprensión simbólica de los fenómenos naturales. Además, para Schlegel lo vegetal sería sinónimo de belleza: «(86) Bello es lo que nos recuerda a la naturaleza y, por tanto, suscita en nosotros el sentimiento de la plenitud infinita de la vida. La naturaleza es orgánica, y la suprema belleza, por consiguiente, eterna y perpetuamente vegetal» (Schlegel, 1994 [1800]).

Como señala Marchán, Schelling entendía que la intuición estética era el órgano que permitiría al arte llegar al fondo originario de la naturaleza: «Lo que llamamos naturaleza es un poema cifrado en maravillosos caracteres ocultos» (Schelling, 1984 [1800]: 424).

Javier Arnaldo sitúa en este punto la clave del estilo romántico (Arnaldo 1990), medio de conocimiento artístico de la constelación orgánica. A través de la fantasía<sup>5</sup> se produciría la interconexión entre el modelo orgánico de la naturaleza, inextricable e infinita, y el espíritu del genio, cuyo producto es el estilo, simbolización de lo inasible. Comprender lo más profundo de la naturaleza, y desvelarlo mediante la *poiesis* del artista, quien deberá mostrarlo a quienes no pueden ver. Así también se interpreta en el ámbito anglosajón, tal y como se puede deducir de Wilde: «La diferenciación absoluta del artista no se halla tanto en su facultad de sentir la Naturaleza, como en su capacidad de expresarla» (Wilde 2004 [1882]:35).

Cabe insistir en que este estilo, en contra de lo que se podría pensar, se va alejando paulatinamente de la mera copia de lo natural. Aunque parezca paradójico, paralelamente se produce un escoramiento del arte hacia posturas menos ingenuas, que aspiran a un arte más abstracto, impulsado por Hegel, quien rechaza lo que no sea pura manifestación del espíritu. La influencia de Hegel se manifiesta en la introspección, censurando cualquier patetismo natural. «En el arte la naturaleza del objeto no se representa de manera directa, sino a través de un médium (...)» (Schiller 1990: 57).

Schelling, por su parte, pone al descubierto una naturaleza menos pastoril e ingenua. Ésta se presenta ante el hombre con toda su fuerza, sublime, caótica (*gestaltlose*) e inmensa, que debe ser domesticada para alcanzarse. Tan salvaje y oscura que, como el mito de Medusa, sólo puede ser observada a través de su reflejo, obra de la imaginación del artista.

El estilo, por tanto, ha de estar basado en la naturaleza, aunque no copiado directamente, sino «artificializado», es decir «fantaseado». Se trataría, por tanto, de un constructo artificial de lo natural mediante la fantasía. El jeroglífico se traslada hacia lenguajes cada vez menos realistas, lo verde se poetiza, se simboliza: se convencionaliza.

### El arabesco y la convencionalización de lo vegetal

En la evolución de un estilo que gradualmente iba dirigiéndose hacia la abstracción de los referentes naturales, se incorporaron experiencias ornamentales de épocas no clásicas, redescubiertas y analizadas por los historiadores.

Uno de los recursos gráficos más fértiles para los artistas que trataban de poetizar la



Figura 3. William Blake, *Satan watching the endearments of Adam and Eve*, 1808, libro ilustrado *The Paradise Lost*. National Gallery of Victoria.

naturaleza fue el «arabesco». Referente fertilísimo y de muy largo recorrido, su interés comienza con un error terminológico por parte de Goethe, quien identifica equivocadamente los grotescos de la Domus Áurea con los motivos gráficos árabes.

Como bien señala Arnaldo, Vitruvio describe perfectamente estos motivos, cuando, condenando la nueva moda bárbara, se estaba produciendo una transformación en las referencias decorativas en los elementos arquitectónicos, pues los artistas introducían «monstruos, tallos, flores que se enroscan, raíces que se desenroscan (...)» (Vasari 1957: 17).

Si para el clasicismo estos motivos fueron objeto de crítica por su falta de orden formal, los románticos, sin embargo, los incorporaron con total entusiasmo. Tomaron como justificación los grotescos de las estancias vaticanas de Rafael, de 1515, inspiradas en la recién descubierta Domus Aurea de Nerón, y en las que proliferan motivos vegetales y zarcillos. Será Goethe quien glorificó el grotesco, que rebautizó como arabesco en su opúsculo *Von Arabesken* (Goethe 1788: 170-173). Que

confundió ambos términos es evidente, porque pone como ejemplos de «arabesco» las pinturas de la Domus Aurea, las pinturas murales de Pompeya, así como las de Rafael en las estancias vaticanas.

Más allá de problemas semánticos con respecto al término, el arabesco fue un descubrimiento para el desarrollo del arte durante el XIX, porque conllevaba una serie de ventajas, resolviendo problemas que hasta ese momento no se habían podido teorizar.

Por un lado, no se trataba del arbitrio caprichoso ornamental del artista, sino un compromiso con las analogías fundamentales del proceso estructurador y generador primario natural, que permitía potenciar el crecimiento autónomo del objeto (*autopoiesis*).

En segundo lugar, proporcionaba la libertad que le permitía al artista la independencia con respecto a los estilos normativos clásicos.

La tercera aportación del arabesco era que, mediante su forma orgánica no naturalista recuperaba la misión trascendental del artista en la representación simbólica y jeroglífica de la naturaleza. «28. La auténtica música visible son los arabescos, las muestras, los ornamentos» (Novalis 1798, en Arnaldo 1994: 162).

Así también el arabesco aludiría al dinamismo, al crecimiento infinito, ilimitado, no tautológico, entroncando con los principios románticos, convertido en la verdadera representación gráfica de la *poesía universal progresiva*.<sup>6</sup>

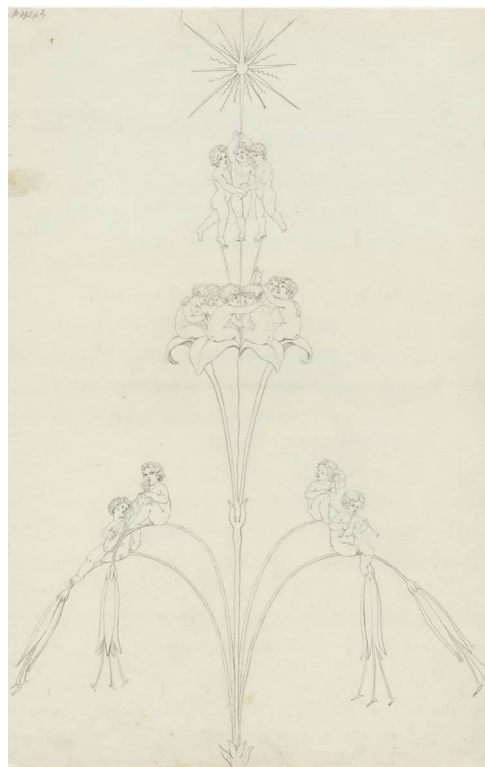
La suma de todas ellas sería la de la voluntad de cohesión orgánica, con su poder unificador. El arabesco, unifica, cohesiona, estructura, pero sus principios de orden no vienen impuestos desde morfologías prestadas o provenientes de otras disciplinas, sino que se articulan en cada artista y cada obra, buscando la totalidad orgánica. Así lo explica J. Görres, refiriendo el cuadro de Las horas del día (1808) de Ph. O. Runge: «En los adentros del mundo se esconde un secreto profundamente oculto, incógnito, y frente al enigma sagrado se yergue la naturaleza» (Görres 1808, en Arnaldo 1990: 27).

El arabesco se convirtió en la alternativa estilística, que abrió la posibilidad a la concepción de un nuevo ornamento arquitectónico. En su artificialidad, permitía el retorno a lo natural mediante los procesos creativos que se producían desde la fantasía. Las leyes que estructuran la planta, tantas veces descritas por Goethe, conformarían un armazón que será más adelante utilizado para cohesionar y ordenar las fachadas y los ornamentos de los edificios. Fue Owen Jones quien entendió esa posibilidad, y, pronosticando la llegada de un nuevo estilo, se preguntaba: «Así, ¿quién osará decir que no queda nada para nosotros, salvo copiar las cinco o siete flores lobuladas del siglo XIII; la Madreselva de los Griegos o el Acanto de los Romanos? ¿Sólo así se puede producir arte? ¿Está la naturaleza tan atada? Mirad qué variadas las formas y qué invariantes los principios...» (Jones 2001 [1856]: 228).

Otra de las fuentes de referencia que encontraron los artistas en la búsqueda del nuevo ornamento fueron llegando desde el próximo Oriente, a través de los descubrimientos arqueológicos desde la segunda mitad del siglo XIX. La llegada de la Historia a la cultura europea durante el siglo XVIII se convierte en alternativa al regreso a la Naturaleza, en planos paralelos y complementarios, tal y como señala Rosario Assunto en *La Antigüedad como futuro* (Assunto 1990).

La obra de Alois Riegl, en concreto respecto a los problemas del estilo (Riegl 1980 [1893]) fue determinante, constituyendo la base teórica sobre la que se apoyó una obsesión entre los artistas por la iconografía ornamental de oriente próximo y de la antigua cultura helénica (Schorske 1981). Coincidían sus intereses con el descubrimiento de los elementos vegetales ornamentales desnaturalizados, lo que permitió su aceptación iconológica, incorporando en la obra el papel significativo del signo en el programa ornamental, y el

Figura 4. «En los adentros del mundo se esconde un secreto profundamente oculto (...)». Runge, Ph. O. Boceto para *Der Morgen (Vier Tageszeiten)*, 1803, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett N° 34172. Runge comenta en una carta del 16 de enero de 1803 que ya «había terminado dos de sus grandes arabescos». Carta del 16 de enero de 1803 a Daniel, cf. HS II, 195.



vínculo de estos estilemas con el pensamiento instintivo. Estas investigaciones de finales del XIX en la búsqueda del nuevo estilo, pudieron basarse en la utilización del elemento vegetal arcaico, que permitía una solución similar a la del arabesco. Riegl introdujo el arabesco oriental, que fue inmediatamente aquioarado al «arabesco» de los románticos, tan fértil en su operatividad y simbolización: «El arabesco es el ornamento de pámpano vegetal del arte sarraceno» (Riegl 1980: 186).

En el momento en que se sintetizaron las reglas gramaticales de estos ornamentos arcaizantes, (sumerios, griego arcaico, babilónicos) y se encontraron afinidades de su orden con una cierta estructura, los artistas trataron de transferir esa operación a la representación artística. Dirigieron su atención a una representación artificial, exponiendo en su arte signos y operaciones, apartando el naturalismo de su representación.

Los primeros experimentos con referencias arcaicas y el nuevo estilo aparecieron en Viena, donde Gustav Klimt desarrollaba su propia iconografía personal basada en sus estudios de artes arcaizantes, que se convirtieron en la base simbólica y significado formal de su obra posterior, que evolucionaron hacia un emblematismo taquigráfico.

### Argumento y ornamento

La relación entre argumento y ornamento, proviene de la diferenciación kantiana entre la representación del objeto y el «adorno» (Kant 1790), y que Riegl explica como el «marco» y el «relleno».

También podemos encontrar esta diferenciación con los conceptos hegelianos de Forma y Contenido, que se van a mantener como principios durante todo el siglo, «mediar en la totalidad libre reconciliada», entre forma y contenido, entre la «sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal» (Hegel 1977: 60). La necesidad de armonía entre ambas convierte el ámbito de experimentación en lo que se llamaría el «parerga» (ornamento), en un campo de total libertad, pues la atención se concentra en el relleno, mientras en el marco se ensaya la introducción de referencias complementarias. Klimt desarrolló esta operación a lo largo de su obra, materializando su manifiesto en una de sus obras más significativas. El cuadro, *Judith I*, de 1901, recupera motivos vegetales arcaizantes, tomados de manera literal de los relieves del friso del asedio de Laquis, que se encontró en el palacio de Sennacherib en Nínive (705-681 a.C.). El paisaje y la vegetación se representan mediante esquemas no



Figura 5. Derecha. Klimt G, *Judith I*, 1901. Óleo y pan de oro sobre lienzo. Museo Belvedere, Viena. Detalle del fondo.

naturalistas, y nos sitúan en un hecho histórico de la Antigüedad. El paisaje y la época en la que se desarrolló el acontecimiento narrado en la biblia, que Klimt quería representar, no distaría mucho del que se presentaba en el bajorrelieve, lo que permitiría pensar que una representación similar estaría sancionada por la historia y el arte.

De este modo, transformó el relieve sumerio de piedra en un esquema bidimensional dorado, con el objeto de crear un vínculo entre el paisaje, las cualidades ornamentales de la representación y el marco repujado del cuadro. La distancia entre el objeto representado y el arte representativo, de carácter impresionista, se salva mediante una representación arcaica, que, además, eleva el significado del relato. Debra Schafter señala que el paisaje representado mediante motivos arcaicos, artificializado, se mantendría independiente de la figura central, constituyendo una forma particular de ornamentación. Realza, el objeto primario —Judith—, pero mantiene esa distancia infranqueable entre la representación mimética y la esquematización abstracta. Los mecanismos ornamentales refuerzan el mensaje del objeto representado a través de los signos (Schafter 2003: 104-105).

Evidentemente Klimt intentaba sustituir

Figura 6. *Relieve del Sitio de Laquis, s. VIII a.C. Museo Británico, Detalle.*



los mecanismos alegóricos, heredados de estilos pasados, por otros menos familiares, tomados también de la historia. El cambio del emplazamiento temporal era clave, pues reemplazaba las épocas clásicas por los tiempos oscuros de la tradición, como ya empezaba a asumirse en el ámbito de la cultura, desde Nietzsche. Klimt tomó como referente fuentes arcaicas, egipcias o asirias, recuperando los planteamientos de los primeros románticos: la representación de la naturaleza originaria a través de una nueva mitología, los *jeroglíficos* de Schlegel.

### Lo verde en el programa ornamental

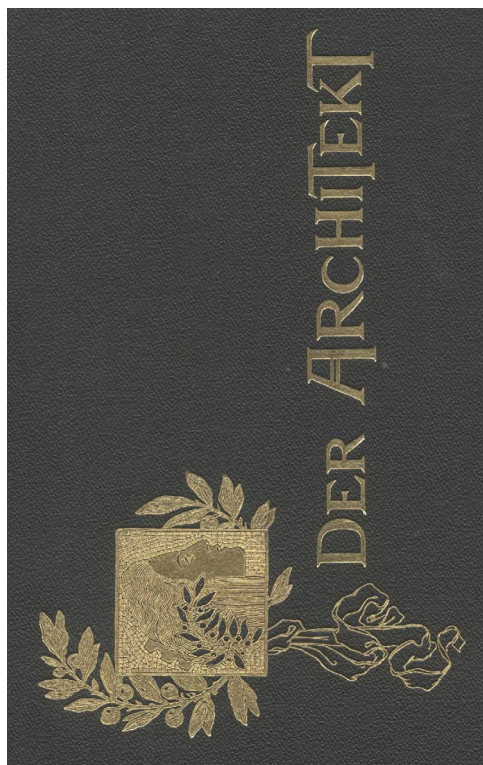
La revolución plástica que se estaba produciendo en el ámbito de la decoración y el diseño llamó la atención de los teóricos de la arquitectura, quienes, testigos de los últimos estertores de los eclecticismos, intuyeron la división del objeto arquitectónico entre lo atemporal de la idea —o forma estructural—, y la fugacidad de su envoltura ornamental.

Lo verde, siempre entendido como *constructo* humano —los elementos simbólicos, los jeroglíficos, los arabescos— tomaría parte activa en las artes visuales de manera evidente durante estos últimos años del XIX. Su implicación en los procesos formales y simbólicos es parte de esta investigación, que busca las claves de esta aparente injerencia de lo que debía permanecer indiferente al orden y a la necesidad, para luego estructurar o adornar el objeto arquitectónico.

Para entender esta relación entre vegetación (tanto en estado real como convencionalizado) y edificio, establecemos un vínculo entre las teorías relativas a la arquitectura y su ornamento, y la explosión decorativa fitomórfica *Fin de siècle*.

Todo el desarrollo plástico al que hemos hecho alusión, desde el dibujo, la pintura o las artes gráficas, ejercieron gran influencia sobre la arquitectura. Los propios arquitectos reflejaron en sus esbozos, estudios previos y propuestas finales esta relación estrechísima con un elemento verde que iluminaba sus láminas. A partir de aquí los árboles, arbustos, pérgolas o cipreses invadieron las propuestas arquitectónicas de la Secesión Vienesa, a través de su estilo aplicado, el *Secessionstil*, o la *Wagnerschule*. En las páginas de la revista vienesa *Der Architekt*<sup>7</sup> se encuentran multitud

Figura 7. Portada de la revista vienesa *Der Architekt. Wiener Monatshefte Bauwesen und decorative Kunst*, 1898.



de ejemplos, especialmente a partir de 1900.

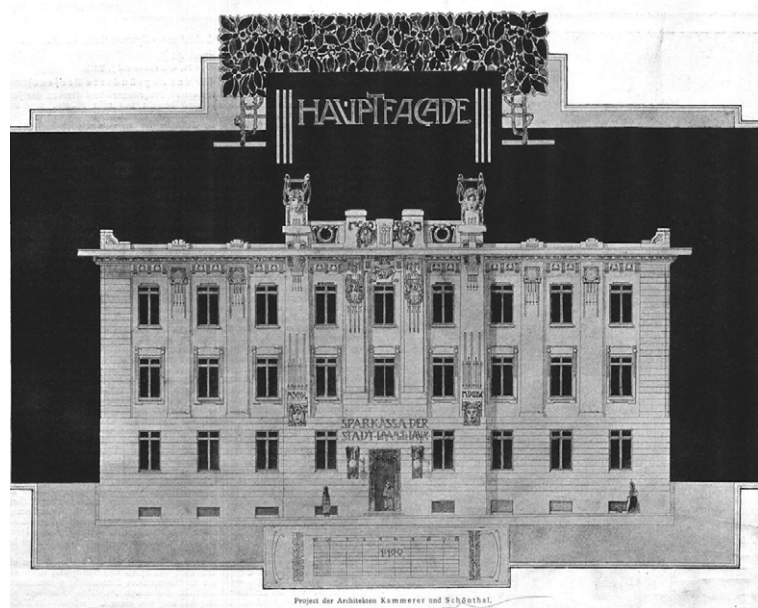
La invasión del elemento vegetal en las propuestas arquitectónicas se produjo en dos niveles conceptuales: en la concepción del propio edificio, en el que proliferaron elementos vegetales aplicados, árboles añadidos, muros vegetales recortados o macetas de flores integradas dentro de nichos. Y, también, en la propia representación dibujada del proyecto: la lámina que soporta la propuesta aparece adornada con diseños vegetales esquematizados, que, en muchos casos, reproducen el programa ornamental de la obra. La influencia de teóricos como Riegl se manifiesta en una relación directa, pero jerárquicamente diferenciada, entre el edificio-idea o argumento, y el ornamento, en que se ha convertido el marco vegetal, que, a su vez, invade el propio centro (relleno) y reaparece en el elemento arquitectónico, iluminándolo.

«De ahora en adelante, el problema del ornamento es la separación entre las meras formas ornamentales y la representación del sujeto en cuestión» (Riegl 1893, citado en Schafer 2003: 93).

La incorporación del «arabesco-grotesco» supuso un gran hallazgo para las investigaciones y experimentaciones formales de los artistas románticos, y permitió vincular el arte con el pasado y con los orígenes naturales. Una vez desarrolladas sus posibilidades plásticas, que permitían representar el vigor ornamental de las formas fitomórficas, su aplicación será de gran interés durante los años posteriores.

El problema del estilo se convirtió durante esos últimos años del XIX en tema clave para Riegl, Worringer y otros especialistas alemanes de teoría de la arquitectura. Sus investigaciones se asentaban en un planteamiento común: reconocían una escisión entre la idea y el estilo, cuya consecuencia era la necesidad ineludible de unificarla. Las propiedades totalizadoras y orgánicas del arabesco convertían a lo vegetal convencionalizado en posible respuesta que, además, permitía al arquitecto esquivar los estilos clásicos e investigar en nuevas formas de expresión.

El teórico alemán Karl Bötticher, definió lo «tectónico» en su libro *La tectónica de los Helenos*, de 1852, como la integración de estructura, función y simbolismo. Toma, como hicieron los románticos, la referencia a Grecia, recuperando con ello todos los lugares comunes que Hölderlin, Schlegel, Novalis, etcétera, habían ya establecido con anterioridad, y que hacían de la civilización griega la más admirable y prístina, cuya imitación



podría permitir el regreso a un estado natural en sintonía con la naturaleza. Para Bötticher, esa integración se traducía a través de la relación de unidad entre las dos fuerzas del edificio: lo que él denominaba *Kernform* (Forma central), desnuda necesidad estructural interior del edificio, y la *Kunstform* (Forma artística), representación simbólica de las necesidades exteriores. El elemento que supondría la unidad orgánica de ambos conceptos lo denomina *Junktur*. En el caso de los griegos, al menos para él, era evidente que se había mantenido esa unidad orgánica, lo que explica de manera casi religiosa a través de una serie de dibujos de detalles de metopas, frisos y patrones.

La idea de lo tectónico de Bötticher es la que recuperaría Semper para su concepto de *Beckleidung* (Semper 2011 [1851]) o revestimiento, que ilustró a través de la división orgánica entre «función interior» y «vestimenta exterior», muy similar a los conceptos de *Kunstform* y *Kernform*. En realidad, esta di-

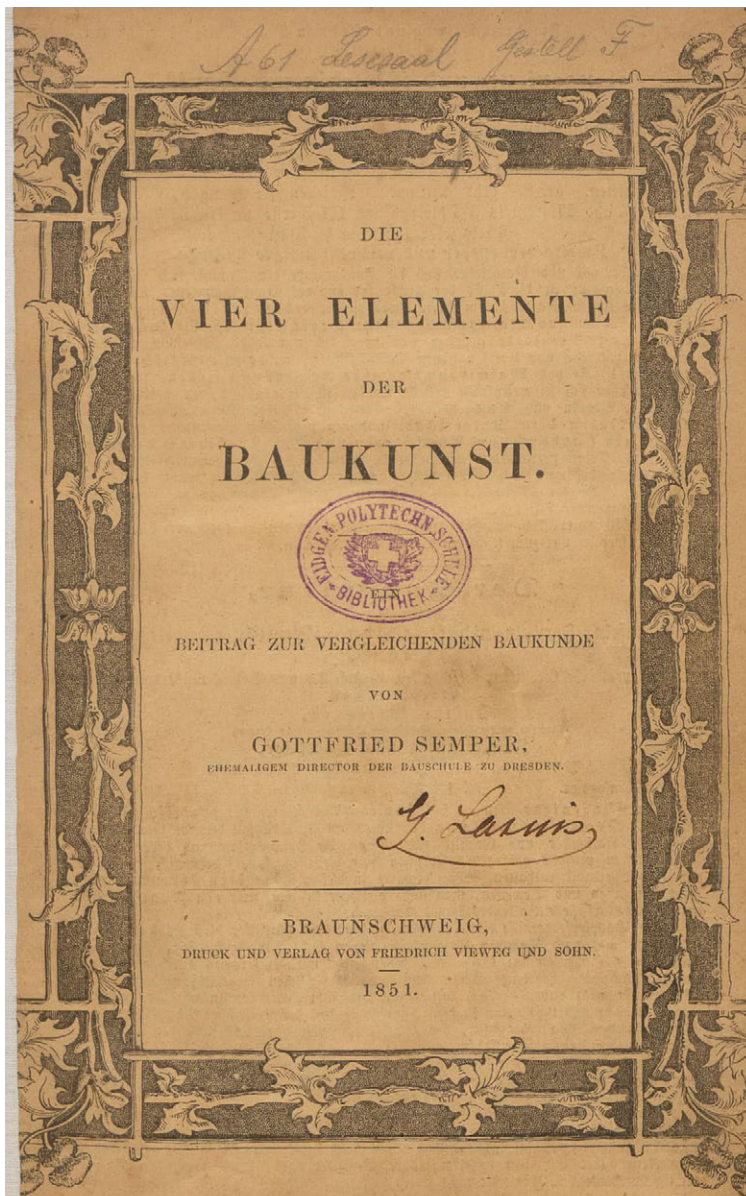
Figura 8. Arriba. Kammerer y Schönthal, Concurso para la *Sparksassegebäude de Waidhofen an der Thaya*, 1898. *Der Architekt*, 1898: 12.

Figura 9. Abajo. Kammerer y Schönthal, Concurso para la *Sparksassegebäude de Waidhofen an der Thaya*, 1898. *Der Architekt*, 1898: 12, detalle.

ferenciación proviene de los conceptos hegelianos de Forma y Contenido, que se mantuvieron como principios durante todo el siglo, «mediar en la totalidad libre reconciliada», entre forma y contenido, entre la «sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal» (Hegel 1977: 60).

El arabesco, que contiene una estructura propia, podría ser esa idea de Junktur orgánica, ordena el edificio, del mismo modo que lo hicieron los estilos clásicos: «Estamos acostumbrados a entender bajo estilo tan sólo el tratamiento del lenguaje. Mas pensamiento y lenguaje se entrelazan por doquier, y el modo original de concebir el tema pasa a la estructura y, con ello, al tratamiento del lenguaje» (Schleiermacher 1819, citado en Arnaldo 1990: 161). La estructura del arabesco pertenecería a la forma, pero mediante su estructura formal, definiría la organización interior.

Figura 10. Semper, G. *Die Vier Elemente der Baukunst*, Portada de la edición original de 1851, Ed. Friedrich Vieweg und Sohn. Biblioteca ETH Zürich, <https://www.e-ra.ch/zut/content/zoom/13302917>



Mientras conviven esas dos fuerzas en el edificio y florece la forma artística, durante el período esteticista del *Fin-de-Siècle*, podemos encontrar una recurrente representación de elementos vegetales, que se convirtieron en una variante de las «vestiduras». El arabesco retornaba a sus orígenes orientales, revitalizado con las aportaciones arqueológicas que, desde yacimiento lejanos, llegaban a Europa e inspiraban cada día a arquitectos con nuevas formas de interpretación de los estilos y de la naturaleza: palmetas, zarcillos, tomados directamente de las iconografías orientales. Las nuevas interpretaciones encontraron vías de apertura propensas a una abstracción cada vez más alejada de lo real, a través del amplio abanico de posibilidades que ofrecía la representación del verde como elemento ornamental de la arquitectura.

La nueva integración entre arte y artesanía propició también la gran influencia que las artes gráficas y plásticas tuvieron sobre la representación de la vegetación convertida ya en ornamento, tanto en su papel tradicional de acompañar a la arquitectura o integrándose en la misma estructura arquitectónica.

En *El renacimiento inglés del arte*, Oscar Wilde se manifiesta a favor de la relación entre decoración y vegetación, estableciendo, por lo tanto, una línea entre belleza, arte y naturaleza: «Que no hay ninguna flor en sus prados que no trencé con sus zarcillos sus almohadas, ninguna hoja en sus bosques hercúleos que no preste su forma al dibujo, ninguna ramita sinuosa de rosa silvestre o de agavanzo que no sobreviva por siempre en el arco, la ventana o el mármol esculpido» (Wilde 2004 [1882]: 78).

De ese modo, identifica la decoración bella y los elementos naturales, que van a ser desarrollados en sus emblemas expresivos a través de las técnicas gráficas, en auge durante los últimos años de siglo.

Joseph Maria Olbrich representa uno de los mejores referentes en la implantación de un mundo en el que la *Gesamtkunstwerk* prevaleciera sobre la fealdad y lo escindido. El deseo de unificar orgánicamente todas las artes en una sola obra de arte total le llevó a controlar todos los aspectos de su producción plástica, orientándose hacia la resolución de una arquitectura en la que cada detalle estuviera en consonancia con el todo.

### Haus Secession, 1898-1899

El proyecto de Olbrich para el edificio de la Secesión se convierte en ejemplo manifiesto de la legitimidad esta investigación, ya que

demuestra la domesticación o formalización abstracta del elemento verde y los problemas que conlleva.

Si en los primeros momentos dudó en introducir elementos vegetales reales en el edificio, finalmente se decantó por eliminarlos, incluyendo, en vez, su representación, modificando los colores, del verde al dorado, quizás influido por la frase de Goethe sobre el verde dorado vital a la que nos hemos referido antes (Goethe 1865 [1808]: 43).

La construcción era mucho más una apuesta decidida por una representación y búsqueda de los emblemas simbólicos particulares del movimiento vienés, que un avance en el campo de la composición, ya que se basaba en un tipo tradicional y academicista, como es el de edificio dominado por una cúpula central. La cúpula tradicional fue sustituida por un casquete de laurel dorado suspendido entre cuatro pilonos, para desvincularse, al menos estilísticamente, que no tipológicamente, de las tendencias beuxartianas. Este elemento se convirtió en la parte más característica de la obra. No permitía ningún tipo de identificación estilística con otra manifestación artística, ya fuera arcaica o vitruviana, lo que convertía la experiencia en una verdadera investigación acerca de los problemas que la introducción del elemento vegetal suponía en la obra, a propósito del material, la jerarquización de las partes o el ensamblaje entre elementos contrapuestos: la piedra de los bajos y gruesos pilares y la hoja de laurel.

Esta cúpula vegetal, tras cambiar el material y el color, del verde vegetal a dorado vital, se convirtió en el elemento más representativo del edificio, transformando el propio movimiento que acoge, la Secesión, en el referente vital de lo inconsciente y lo simbólico.

La génesis del proyecto explica la manera en que Olbrich fue determinando, matizando y controlando su configuración final.

En un primer proyecto, de 1897, presentado en la revista *Der Architekt* (Der Architekt 1898: 1) planteaba una composición general dominada por dos pilonos simétricos que abrían al interior. La disposición no distaba de otros proyectos que aparecen publicados en este mismo ejemplar, como una entrada para un parque, de Josef Hoffmann. Ambos trabajaban con sistemas compositivos similares. En ellos la incorporación de elementos verdes era muy parecida.

Una segunda versión, más desarrollada y sorprendente, también de 1897, publicada en *Der Architekt*, nos presenta una propuesta

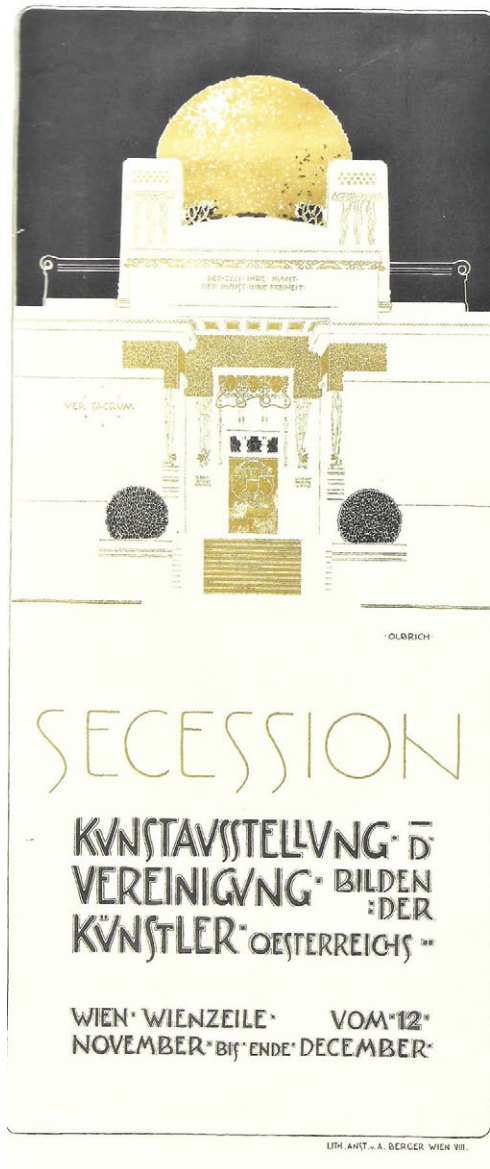


Figura 11. J. M. Olbrich, Cartel para la inauguración del edificio de la Secesión, 1899. *Der Architekt*, 1899: 16.

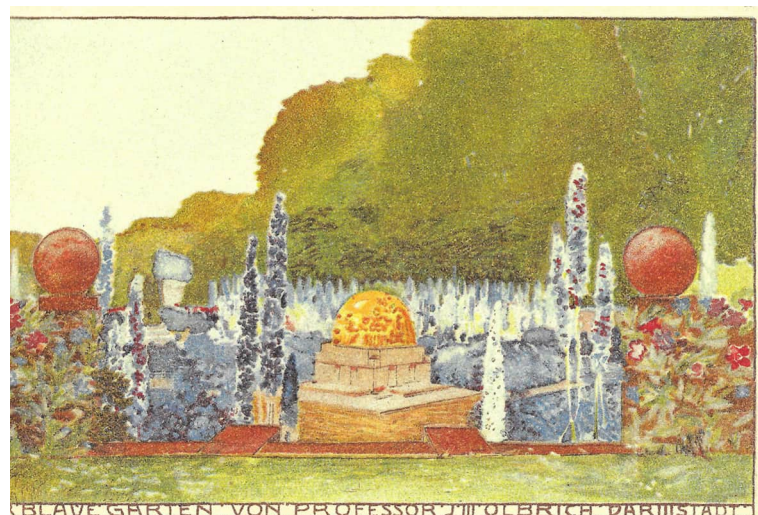


Figura 12. Postal histórica del jardín de color azul en la exposición hortícola, 1905. Litografía. Colección de Arte Municipal de Darmstadt. Inventario nº 65/1-6DG.

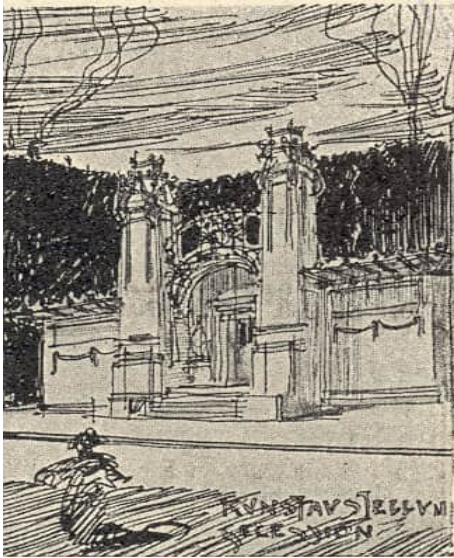
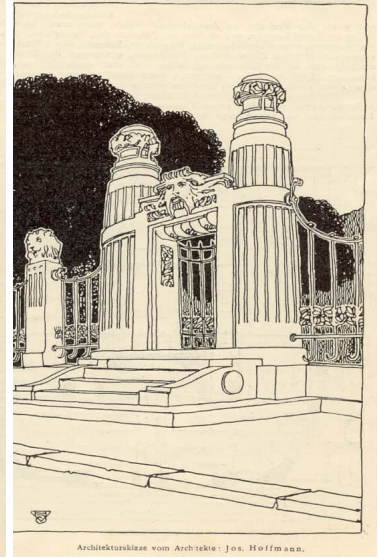


Figura 13. Izquierda. J. M. Olbrich, Proyecto previo para la Haus Secession, 1898. *Der Architekt*, 1898: 19.

Figuras 14 y 15. Derecha. Joseph Hoffmann, Dos propuestas para un proyecto de acceso a un parque. *Der Architekt*, 1898: 33.



Architekturskizze vom Architekten Jos. Hoffmann.



Architekturskizze vom Architekto: Jos. Hoffmann.

similar. Enmarca la entrada principal con árboles naturales que, elevándose desde unas macetas situadas a ambos lados de la puerta, crecen formando un arco vegetal (como el representado por Goethe), sustituyendo la cúpula, que ha desaparecido, en favor de los árboles. Lo que planteaba era concentrar estos elementos vegetales en el cuerpo central del acceso, recortándolos para convertirlos en una única pieza que representase un arco y

una bóveda vegetal, que cubrieran la fachada y el techo de la entrada, convirtiéndolos en un umbral. Los propios troncos, más bien tallos, formaban parte del elemento ornamental, desarrollándose de manera natural, contrastando con la definida forma de las copas recortadas. Las macetas sobre las que se encuentran formaban parte integrante del programa ornamental.

En otro boceto de Olbrich para el proyecto, de 1899, se nos presenta un edificio de rasgos academicistas, pero que parece concebido como un pabellón de jardín. Más abierto que la propuesta definitiva, con una loggia delantera en la que se adivinan pinturas de paisajes que luego eliminó, guirnaldas vegetales, que en el proyecto definitivo se sustituyeron por estilemas situados en la parte superior del cuerpo central, alejados ya del referente



Figuras 16 y 17. Izquierda. J. M. Olbrich, Proyecto previo para la Haus Secession, 1897. *Der Architekt*, 1898: 4, 31.

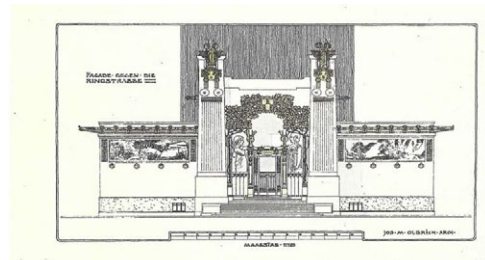
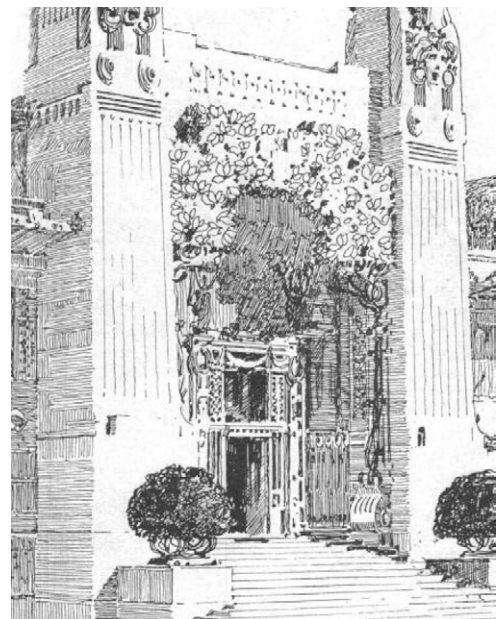


Figura 18. Derecha. J. M. Olbrich, Proyecto previo para la Haus Secession, 1897. *Der Architekt*, 1898: 4, detalle.

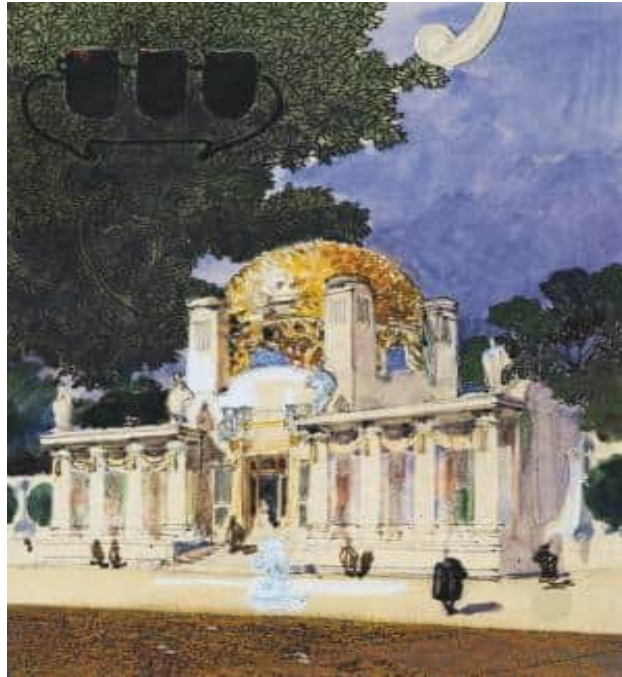


vegetal. La reinterpretación de la cúpula vegetal aparece ya en el germen de la idea. El laurel como coronación hace referencia al triunfo del arte y la naturaleza, en una clara y consciente inmersión en la simbología críptica arcaica de la Secesión. Parece innegable que desde el primer momento Olbrich descartó la idea de que la cúpula fuera realmente de laurel, precisamente por la categoría temporal que esta especie sugiere, aunque no es descabellado. A juzgar por los dibujos del proyecto de 1897, podría insinuar que quizás pensó en la construcción de la cúpula como si realmente fuera vegetal, y no una malla metálica conformada en hojas doradas de laurel. Al igual que ocurre con el resto del edificio, se presenta más abierta: de los cuatro pilares arcaizantes nacen cuatro cepellones, que crecen formando la semiesfera. Es una clara alusión al propio entorno natural en que se sitúa el edificio, que representa el follaje de la vegetación circundante, verdaderas conformaciones espaciales que la cúpula quiere emular. Lo mismo ocurre si nos fijamos en los bastidores circulares sobre los que se apoya la semiesfera, innecesarios en el caso de una cúpula metálica, que consolidarían esfuerzos con los cuatro pilares. La alternativa que en este caso se propone alude a un material constructivo que si los necesitara, con lo que podemos colegir que estos zunchos circulares son la concesión al simbolismo estructural. De alguna manera parece obvio que Olbrich trabajaba con un material pensando en otro, y demostrándolo a través de la estrategia constructiva.

Ocurre algo similar con la decoración aplicada de los muros, que representan perfiles de árboles —los que aparecen en estado real en el proyecto de 1887— convencionalizados proyectados sobre los muros.

Es evidente que Olbrich tenía en mente la necesidad de incluir el verde como elemento simbólico y real, sustituyendo alguna parte del edificio, ya fuera la cúpula central o el cuerpo de acceso, porque —frente a una disposición más academicista— buscaba un lenguaje nuevo que se basara en el elemento vegetal, centro de las propuestas.

Su propuesta final es la solidificación de lo natural a través de la convencionalización. Este lenguaje nuevo se sirve del verde porque remonta a épocas ancestrales, al laurel romano, al bosque sagrado de los griegos, a un material que los antiguos con toda seguridad conocieron y trabajaron. Pero no se trataba de imitar, sino de tomarlo como punto de partida



en la busca de la expresión de su época (Lux 1901, citado en Boyd White 1999: 17)

Fue esta fe en la capacidad expresiva de lo verde lo que le obligó a ir recolocando los diferentes elementos para llegar a una solución que equilibrase las diferentes partes de la fachada. Al evolucionar su propio lenguaje, con el posterior tratamiento masivo de los muros, ya no necesitaba apoyarse tan decididamente

Figura 19. J. M. Olbrich, *Proyecto previo para la Haus Secession, 1897*. *Der Architekt*, 1898: 8.

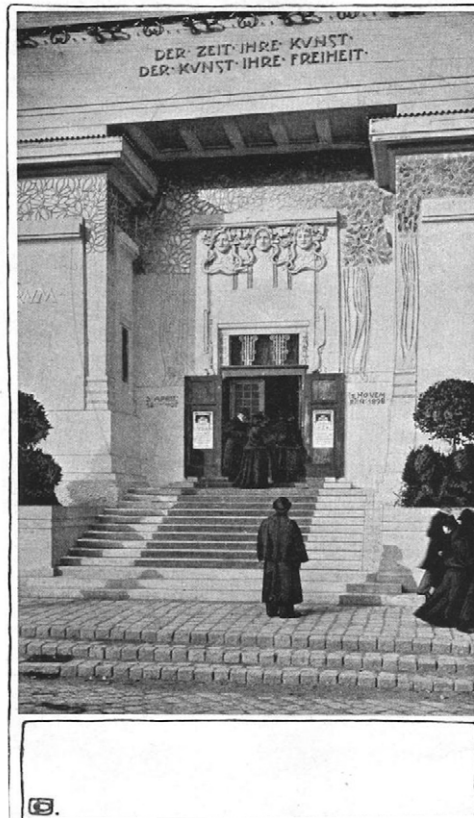


Figura 20. Fotografía del Pabellón de la Secesión, 1899. *Der Architekt*, 1899: 8.

Figura 21. El Pabellón de la Secesión sentó las bases estilísticas de muchos otros proyectos, y el recurso de establecer accesos decorados mediante arcos vegetales aplicados en las superficies se convirtió en referencia entre los años 1900 y 1906. Olbrich, J.M. Portada de la casa Ernst - Ludwig en la Colonia de los Artistas de Mathildenhöhe, Darmstadt, 1901. Fotografía. Museo Municipal de Arte de Darmstadt.



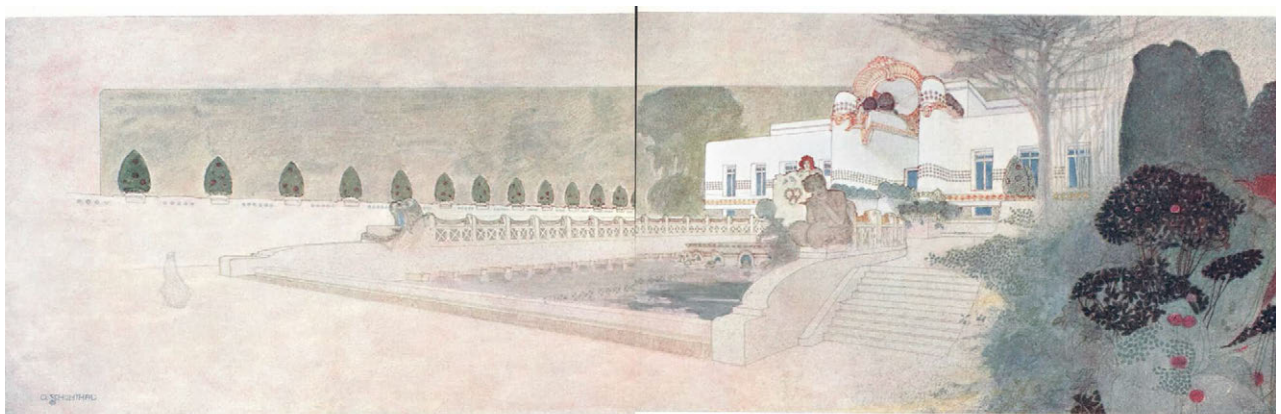
Figura 22. Schönthal, Otto, Proyecto de Casa para un artista, 1900. *Der Architekt*, 1900: 21-22. Los elementos vegetales reales se funden con los aplicados, con la particularidad de que la representación de los elementos verdes reales en el dibujo tiene el mismo tratamiento que los aplicados.

en el verde para mostrar el rechazo público por los historicismos.

A partir de ahí se produce la proyección del verde sobre los elementos arquitectónicos, y, por tanto, su eliminación real, como ocurre con los árboles que había planteado en la fachada y que ahora desaparecen. Su ausencia se sustituye por su representación sobre la decoración aplicada convencionalizada en las superficies perimetrales. Sustituyendo el color verde natural de la vegetación, por el dorado, la naturaleza desaparece del mundo real para formar parte del virtual.

«Yo sólo quería escuchar la resonancia de mis propios sentimientos, ver mis emociones más profundas solidificadas en las frías paredes» (Olbrich 1898: 71). Un siglo más tarde de que Goethe dibujara los rosales que rodeaban la puerta de su casa en Weimar, el arabesco había evolucionado hacia la desnaturalización de lo vegetal, ahora domesticado, siguiendo las líneas del diseño más estilizado.

Con el paso de los años, como muestra una postal de los años 20, el Pabellón quedó desatendido, y fue cubierto finalmente por una densa hiedra que le devolvió, por un



OTTO SCHONTHAL. ENTW. ZU EINEM KÜNSTLERHEIM.  
PERSPECTIV. JAHRGANG.

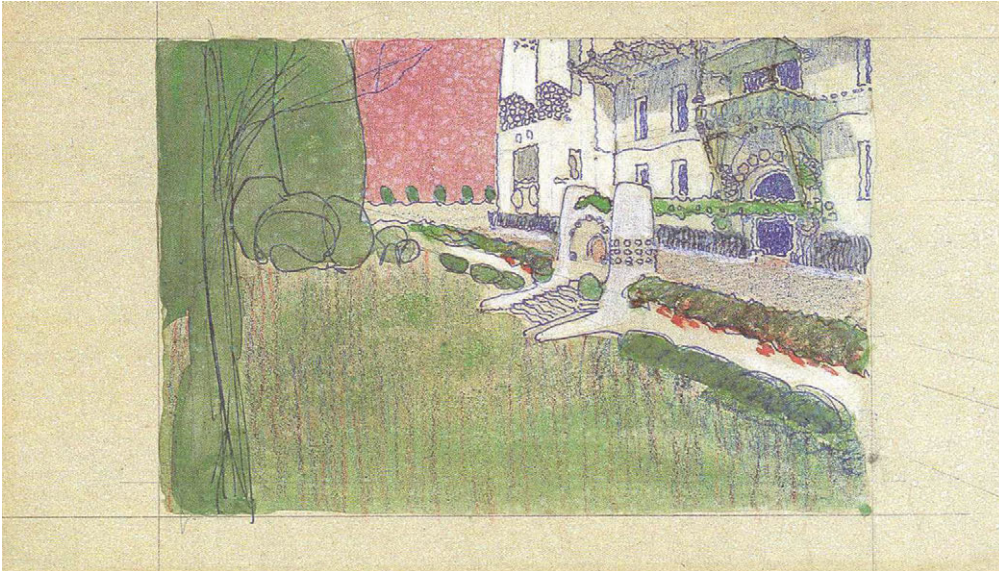


Figura 23. Schonthal, Villa Vojsik 1901, *Der Architekt*, 1902: 3



Figura 24. Postal de los años 20 que retrata el estado del Pabellón.

tiempo, el aspecto que quizás Olbrich había tenido en mente en el primer momento, y que no se atrevió a llevar a cabo. Esas plantas crecieron alrededor del marco de la puerta, tal y como aparecían en la casa de Goethe.

La renuncia final a la introducción del elemento vegetal vivo, que mostraría el paso del tiempo en el edificio, evidenciaba una toma de postura: la desvinculación con el proyecto romántico progresivo universal y orgánico, transformándose en una mirada hacia delante. Las evoluciones de las plantas sobre las fachadas del Edificio de la Secesión a lo largo de los años hubieran sido realmente la manifestación del crecimiento ilimitado de los primeros románticos. Pero la abstracción, impulsada por la filosofía hegeliana, iba dejando atrás el interés por la naturaleza, y el nuevo siglo requería nuevas formas de expresión.

#### Notas

- 1 Este tema, así como otros afines, están tratados de manera más amplia en cuanto a ejemplos y periodos en: De Cárdenas Maestre, Isabel, *Una genealogía de lo verde. Desde los simbolismos románticos a los higienismos de los años 20*, Tesis Doctoral, 2009. Se puede consultar en: <https://oa.upm.es/1986/>
- 2 Este texto fundamental es un “poema científico”, si tal cosa fuera posible, escrito por el filósofo epicúreo romano, Tito Lucrecio Caro en el s. I a.C. Descubierto en el siglo XV por Poggio Bracciolini, que cambió la historia intelectual de Europa (Lucrecio 2012; Greenblat 2014).
- 3 El texto, fechado aproximadamente en 1795, es una obra conjunta de Schelling, Hegel y Hölderlin. Se puede consultar en: [https://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/01/01\\_117.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/01/01_117.pdf)
- 4 Todos los escritos sobre Filosofía de la Naturaleza de Schelling en castellano están reunidos en: F.W.J. Schelling, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Ed. Alianza, Madrid, 1996.

- 5 Fantasía en el sentido utilizado por Coleridge (Raquejo 2000).
- 6 «(116) La poesía romántica es una poesía universal progresiva. (...) quiere ora mezclar, ora fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, (...) La poesía romántica abarca todo lo poético, desde el más grande sistema del arte —que contiene a su vez, varios sistemas— hasta el suspiro, el beso que, en un canto natural, exhala el niño poeta» (Schlegel 2009: 81).
- 7 La revista vienesa *Der Architekt. Wiener Monatshefte Bauwesen und decorative Kunst* fue fundada en 1895 y dirigida en Viena por el arquitecto F. Ritter von Feldegg, hasta su fin en 1922. Tuvo como colaboradores durante todos estos años a arquitectos eminentes, como Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Otto Wagner o Camillo Sitte.

### Bibliografía

- Arnaldo, Javier (ed). 2008. *Johann Wolfgang von Goethe, Paisajes*. Madrid: Circulo de Bellas Artes.
- Arnaldo, Javier. 1990. *Estilo y naturaleza*. Madrid: Ed. Visor.
- Arnaldo, Javier. 1994. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Ed. Tecnos.
- Assunto, Rosario. 1973. *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Boyd white, Ian. 1999. *Three architects from masterclass of Otto Wagner: Hoppe, Kame- rler, Schöntal*. Massachusetts: MIT Press.
- Bozal, Valeriano (ed.), 2000. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I. Madrid: Ed. Visor.
- De cárdenas, Isabel, 2009. *Una genealogía de lo verde. Desde los simbolismos románticos a los higienismos de los años 20*, Tesis Doctoral, 2009. Director: Miguel Ángel Aníbarro Rodríguez.
- Der Architekt. *Wiener Monatshefte Bauwesen und decorative Kunst*, Años consultados: 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906.
- Goethe, Johann Wolfgan von. 1865. *Fausto*. Barcelona: Editor Juan Oliveres.
- Goethe, Johann Wolfgan von. 1997 [1821]. *Teoría de la Naturaleza*. Estudio preliminar, traducción y notas, Diego Sánchez Meca. Madrid: Editorial Tecnos.
- Greenblat, Stephen. 2014. *El giro: De cómo un manuscrito olvidado contribuyó a crear el mundo moderno*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1997. *Lec- ciones de estética*, vol I. Buenos Aires: La Pléyade.
- Jones, Owen. 2001. *The Grammar of Orna- ment, reprint of London: B. Quaritch, 1910*. París: Ed. L'Aventurine.
- Kahler, M. 1996. *Goethes Gartenhaus in Wei- mar. Hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deuts- chen Literatur in Weimar. 3. Aufl. Berlin*. Weimar: Aufbau-Verlag in Komm.
- Lucrecio, Tito. 2012. *De rerum natura-De la naturaleza*. Madrid: Ed. El Acantilado.
- Marchán fiz, Simón. 2000. *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editori- al.
- Nietzsche, Friedrich. 2009 [1870]. *La expe- riencia dionisiaca del mundo*. Sánchez Meca, Diego (ed). Madrid: Ed Tecnos.
- Olbrich, Joseph Maria. 1988. *Olbrich: comple- te reprint of the original plates of 1901-1914*. London: Butterworth Architecture.
- Olbrich, Joseph Maria. 1899. Das Haus der Seession. *Der Architekt*, 1899: 5.
- Ottai, Antonella. 1987. *Scena e Scenario. Frammenti teatrali della Iª Esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt*. Roma: Ed. Kappa.
- Raquejo, Tonia. 2000. El romanticismo britá- nico. En Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artís- ticas contemporáneas*, Vol. I. Madrid: Ed. Visor. 264-269.
- Riegl, Alois. 1980. *Problemas de estilo (Stilfra- gen)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Santaayana, George. 1946. *Three Philoso- phical poets: Lucretius, Dante and Goethe*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Schafter, Debra. 2003. *The Order of Orna- ment, The Structure of Style. Theoretical foundations of modern art and architecture*. Cambridge University Press.
- Schelling, Friedrich W. J. 1984. *Sistema del Idealismo Transcendental*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- Schelling, Friedrich W. J. 1996. *Escritos so- bre filosofía de la naturaleza*. Madrid: Ed. Alianza.
- Schiller, Friedrich. 1990. *Escritos sobre esté- tica*. Madrid: Ed. Tecnos.
- SCHLEGEL, Friedrich, 1994 [1800]. “Discur- so sobre la mitología”, en Schlegel, Frie- drich, Poesía y Filosofía, Madrid: Alianza Editorial.
- Schlegel, Friedrich. 2009 [1797-1800]. *Frag- mentos seguido de Sobre la incomprensibi- lidad*. Barcelona: Marbot Ediciones.
- Schorske, Carl E. 1981. *Vienna Fin-de-Siècle*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Semper, Gottfried. 2011. *The four elements of architecture, and other writings*. Cambrid- ge: Cambridge University Press.
- Vercellone, Federico. 2020. Goethe, Schelling and the Melancholy of Nature. *Rivista di estetica*, nº 74: 191-200.
- Wilde, Oscar. 2004 [1882]. *El renacimiento in- glés del arte*. Buenos Aires: Ed. Quadrata.
- Ref. Web 1: Goethe, Johann Wolfgang. 1895. Von Arabesken, 1788. En *Goethes sämtli- che werke*, Volumen 30 (Goethe, obra com-

pleta), Cotta, Johann Georg, Erede, pp. 170-173. Consultado el 19/04/2022 en: <https://books.google.com/cu/books?id=3pg-ZAAAAYAAJ&hl=es&pg=PA171#v=onepage&q=raphael&f=false>

Ref. Web 2: Kant, Immanuel. 1790. *Crítica del Juicio*, Primera Parte, primera Sección, Primera Libro, #XIV: Explicación por medio de ejemplos, página web: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/critica-del-juicio-seguida-de-las-observaciones-sobre-el-asentimiento-de-lo-bello-y-lo-sublime--0/html/ff09c5bc-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_21.html#I\\_29\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/critica-del-juicio-seguida-de-las-observaciones-sobre-el-asentimiento-de-lo-bello-y-lo-sublime--0/html/ff09c5bc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_21.html#I_29_), consultado el 01/05/2022

Ref. Web 3: Schelling, Hegel, Hölderlin, (1795) El más antiguo programa del idealismo alemán, [https://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/01/01\\_117.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/01/01_117.pdf) (Consultado 22/04/2022)

Ref. Web 4: The William Blake archive, <http://www.blakearchive.org/copy/but537.1?descId=but537.1.wc.01> (Consultado el 1/05/2022)

*Fecha final recepción  
artículos: 05/05/2022  
Fecha aceptación:  
24/07/2022*

*Artículo sometido a  
revisión por dos reviso-  
res independientes por  
el método doble ciego.*

### **Objetivos postergados. Reescribir La arquitectura moderna desde 1900**

*El proceso de concepción, escritura y revisión de La arquitectura moderna desde 1900 podría ser objeto de un estudio interesante según William J.R. Curtis. Después de la publicación de la primera edición (1982), apareció una segunda (1987) con un prefacio y capítulo al final sobre la arquitectura reciente. En la tercera edición (1996), el contenido sufrió una revisión y expansión; una integración de nuevas investigaciones en su discurso narrativo sin precedentes en la historiografía de la arquitectura moderna. Aunque la arquitectura moderna de países fuera de Europa y los Estados Unidos ya aparecía en la primera edición, no es hasta la tercera que Curtis cumple con su objetivo de mostrar el significado de la arquitectura moderna en partes remotas del mundo. Este artículo presenta la historia de la escritura del libro y propone analizar los cambios introducidos como objetivos que Curtis cumplió con un retraso de quince años.*

*Palabras clave: Arquitectura moderna, historia, historiografía, William J.R. Curtis, revisión*

---

*The process of the conception, writing and revising of Modern Architecture Since 1900 would make an interesting study, according to William J.R. Curtis. After the first edition published in 1982, a second edition appeared in 1987 with a preface and an addendum on recent architecture. In the third edition (1996), the content was massively revised and expanded; an unusual integration of new findings into the overall synthesis. Although modern architecture in countries outside of central Europe and the United States already appeared in the first edition of the book, it is not until the third that Curtis fulfilled the objective to show what modern architecture may mean in remote parts of a rapidly changing world. This essay presents the story of the writing of the book and reflects on the changes introduced in the third edition understanding them as objectives that Curtis achieved with a delay of fifteen years.*

*Keywords: Modern architecture, history, historiography, William J.R. Curtis, revision*

Macarena de la  
Vega de León

## Delayed Objectives

*Rewriting Modern Architecture Since 1900*

DOI: 10.20868/cn.2022.4987

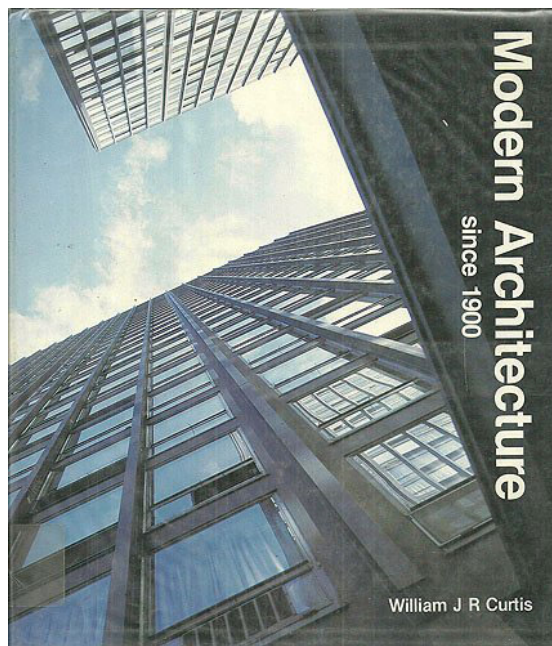


Figure 1. Cover of the first edition of *Modern Architecture Since 1900* (1982).

### **The Story of the Writing of *Modern Architecture Since 1900*<sup>1</sup>**

«The day I handed in the grades; I received a letter from Phaidon Press asking if I might be interested in writing a general book on the history of modern architecture. It was too good to be true and I accepted. This was the starting point for *Modern Architecture Since 1900*» (Curtis 2017).

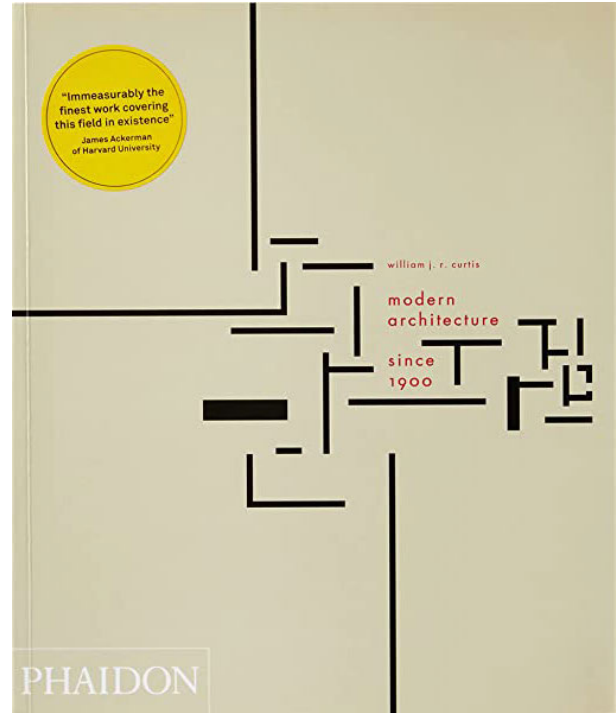
*Modern Architecture Since 1900* was the result of a commission from Phaidon Press to William J. R. Curtis in 1978 (figure 1). The process of its conception, writing and revising would make an interesting study (Curtis 2014: 151). After the first edition published in 1982, a second edition appeared in 1987 with a preface and an addendum on recent architecture. More than a decade after the book first appeared, Curtis published the third edition (1996). Here, instead of extending the

conclusion, or adding an extra chapter at the end, the content was massively revised, expanded, and redesigned. This scale of revision is unusual in architectural historiography: other histories of modern architecture were merely updated with extra chapters, as was the case with Kenneth Frampton's *Modern Architecture: A Critical History* (1980) until its latest edition (2020). This essay aims to shed light precisely on this unusual revision, as part of a larger project that acknowledged his contribution to the historiography of modern architecture.

There are few mentions of the book in broad historiographical studies. For example, Marvin Trachtenberg lists Curtis's book as one of the recent surveys which fill out the chronological and geographical spectrum of modern architecture in a nearly complete manner. He describes it as «the most compre-

---

Architect, PhD in Architectural History. Honorary Research Fellow, Australian Centre for Architectural History, Urban and Cultural Heritage, University of Melbourne.



hensive and 'neutral' of the modern surveys, as against the more ideologically loaded histories by Tafuri and by Frampton» (Trachtenberg 1988: 222). The book is listed with precisely those histories, Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co' *Architettura Contemporanea* (1976) and Frampton's *A Critical History* (1980), as the three more recent studies of modern architecture in the conclusion of Panayotis Tournikiotis' *The Historiography of Modern Architecture* (1999). In addition, there is one historiographical unpublished study of *Modern Architecture Since 1900* written shortly after the publication of the third edition and entitled "Arquitectura: entre Tradición e Invención" (Architecture: between Tradition and Invention) written by the researcher Germán Hidalgo Hermosilla. With Le Corbusier as a main character in the narrative, and Denys Lasdun as a perfect example of the relationship between innovation and tradition, for Hidalgo, Curtis's approach to history favoured continuity rather than a rejection of the past informing his understanding of tradition.

However, until the research presented in this essay was conducted, there was no monographic study of his writing in the style of Sokratis Georgiadis' and Detlef Mertins' studies of Sigfried Giedion, or Nigel Whiteley's and, more recently, Todd Gannon's books about the writings of Reyner Banham. None of the essays that Curtis published in the intervening years between editions on

modern architecture, regionalism or post-modernism appear in the anthologies on architectural theory of the turn of the century. Curtis was also omitted from Detlef Mertins' overview of architectural history writing in the introduction to his book *Modernity Unbound: Other Histories of Architectural Modernity* (2011: 7). *Modern Architecture Since 1900* has been omitted from, or misrepresented in, recent catalogues and bibliographies, and, despite the full revision the content underwent in subsequent editions, recent studies on the history of modern architecture often still refer to the first edition of the book. There is a lack of acknowledgment of the changes Curtis introduced to the third edition of *Modern Architecture Since 1900*, and no previous discussion of its relevance. This essay aims to fill the gap presenting the story of the writing of the book, its reception and dissemination, analysing the changes between the first and third editions, and reflecting on the implications of such a revision.

Curtis used research material he had collected for his own teaching practice and during his trips throughout the world and wrote the book «between early 1980 and early 1981» (1996: 6). These trips would take place around his teaching commitments at the Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, and included «several expeditions to places as diverse as Greece, Turkey, Morocco, Egypt, Syria, Lebanon and India, with a particular interest in Islamic archi-

Figure 2. Cover of the second edition of *Modern Architecture Since 1900* (1987).

Figure 3. Cover of the third edition of *Modern Architecture Since 1900* (1996).

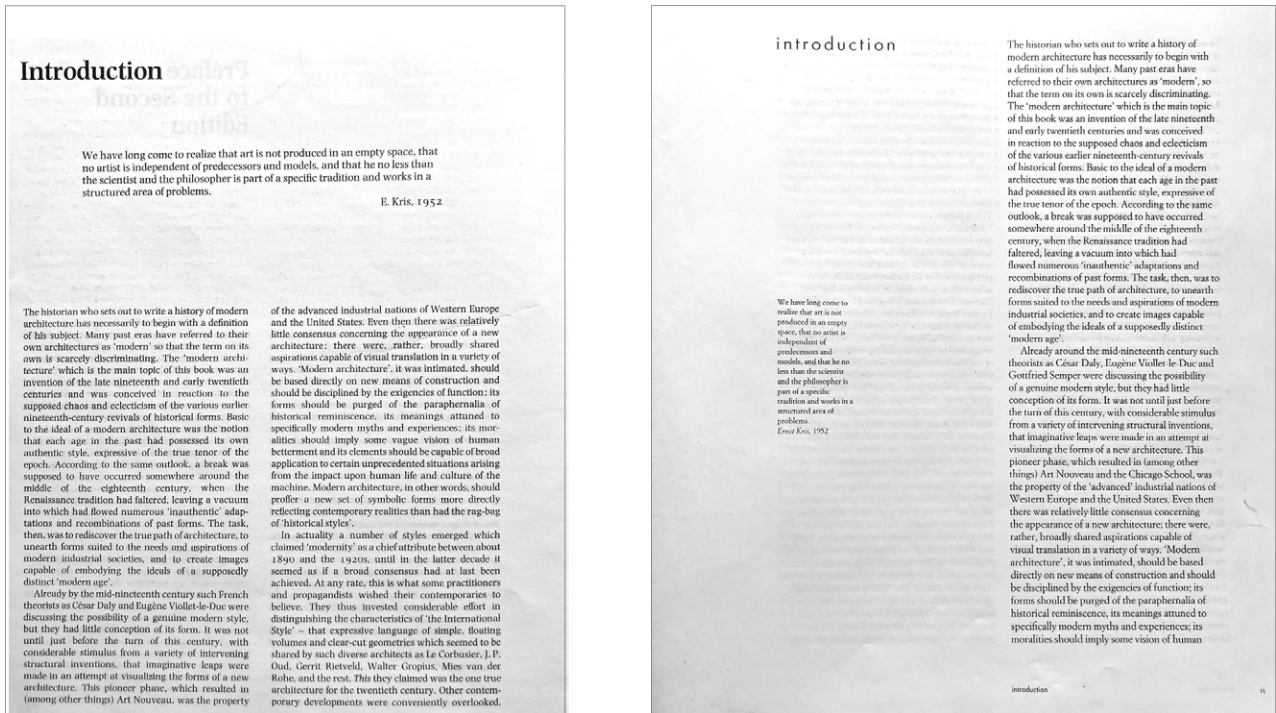


Figure 4. Differences in the formatting and design of the first page of the introduction of the first and third editions of *Modern Architecture Since 1900*.

ecture. The photographs made during these trips became integral to [his] teaching,» and subsequently to the book (Curtis 2017: 88). The aim was to present a «balanced, readable overall view of the development of modern architecture in other parts of the world from its beginnings until the recent past,» emphasizing the theoretical roots of modern architecture rather than its emergence and ensuing development (Curtis 1996: 13-14). For him, previous historians had neglected the later phases of modern architecture, especially since the 1960s and around 1970. Quite deliberately, he wanted «to show what modern architecture may mean in remote parts of a rapidly changing world» – a world which he was actively visiting and charting (1996: 6). He aimed at studying that modern architecture «with a dispassionate distance» placing authenticity at the core of his research and leaving ideology aside (1996: 12).

Curtis wrote the preface to the second edition (figure 2), published in 1987, from Ahmadabad, the sixth largest city in India, where he was writing a book on the Indian architect Balkrishna V. Doshi (1988). For this second edition, the book remained unchanged except for the addition of an addendum entitled ‘Search for Substance: Recent World Architecture,’ based on primary research and first-hand experience of the buildings. Curtis claimed to have fought against «the drift of critical opinion then current, avoiding the usual, but misleading postures

concerning ‘modernism’ and ‘postmodernism’ (1996: 691). In 1995, from his family house in Cajarc, South of France, Curtis admitted then that the time had «come for some major additions and revisions» (1996: 9). The third and, so far, definitive edition appeared in 1996, and was the result of an examination which started in late 1993 (figure 3). The revision process proved the book to be an evolving project, a working hypothesis, which must be tested, reordered, and refined (Curtis 1996: 9). He recalled: «The creation of the third edition has been a massive undertaking for all concerned – author, publisher, editors, picture researchers and designer – and represents something like a collective act of faith. When Richard Schlagman took over Phaidon Press in 1990, he and his new architectural editor David Jenckins immediately expressed interest in the long-term future of this book. The initiative for a new edition came at the right time, as there was just about the distance necessary to allow a major revision» (1996: 10).

He also praised the publisher for the notable inclusion of 800 new images, the editorial craft of Bernard Dod and the formatting and design of Isambard Thomas (2007) (figure 4). The aim with this third edition was to integrate new available knowledge and new experiences into the existing structure of *Modern Architecture Since 1900*, focussing on themes and notions which had been left underdeveloped. That new knowledge included literature on modern architecture, ranging from

detailed monographic studies on individual buildings and architects some resulting from retrospective exhibitions to theoretical speculations on different aspects of architecture. Curtis argued that the intention behind the revision of *Modern Architecture Since 1900* was «to reveal more of the original soul while giving a better shape to the body» given that «the need remains for texts charting large-scale developments» (1996: 9).

### The Reception and Global Dissemination of *Modern Architecture Since 1900*

For Curtis, revising the book was just as difficult as writing it in the first place, as it required «self-criticism and the desire to re-examine entrenched assumptions» (2015b: 477). In revising *Modern Architecture Since 1900*, Curtis considered both formal and informal criticism by others. He admitted: «On the whole, the first edition of *Modern Architecture Since 1900* was given a warm reception by reviewers in its various language editions. But there were several useful criticisms. I did listen when told that not enough was said about Mies van der Rohe, about the city, about the inheritance of nineteenth-century ideas and about the architecture of the Spanish-speaking world» (1996: 692).

It is worth revisiting the parts of that critical reception that relate to the introduced changes.<sup>2</sup> Samuel B. Frank was one of the critics denouncing the unevenness of treatment between, for instance, Le Corbusier and Mies van der Rohe as a result of the variation of scales of Curtis's approach (1983: 30). Writing in 1996, Jorge Sainz praised Curtis's «characteristic style,» which combined general exposition of main lines of thought with detailed description of the most emblematic cases (73). In his review of the Spanish version of the first edition of the book, Sainz highlighted the pluralism or variety of Curtis's methodological tools to chart the modern tradition. According to him, Curtis used diverse intellectual media and approaches, which, «in some cases, generate a general and distant overview of an entire stream of modern architecture, whereas in others, present with a closer image of certain works or architects» (Sainz 1987: 8).

Sainz was one of the reviewers who analysed the rewriting of *Modern Architecture Since 1900*; he did so by highlighting the additions and changes introduced to the 1996 edition. Andrew Mead agreed with Sainz that the third edition is considerably different, both in content and appearance. In compar-

ing the editions, Mead also pointed out that what «remain constant, and give this history its strength, are two things in particular: the relatively extended treatment Curtis gives to certain keywords, allowing him to develop his argument by attention to specifics and to explore several layers of meaning; and his marked distaste for '-isms' in place of 'authenticity'» (Mead 1996: 51). Sainz also emphasised the improvement in the quality of the reproduction of the graphic material for the third edition, something which differentiated Curtis's book from other similar scholarly books. Sainz noted that, in the third edition, «colour appears generously and abundantly not only in the pictures of buildings (increased both in number and quality), but also in drawings and paintings» (1996: 73). Mead considers the third edition to be «much enhanced, with over 800, well-reproduced colour and black-and-white photographs which serve rather than supplant the text (plans are still only occasionally provided)» (1996: 50-51).

However, before moving on to analysing the changes in detail, it is necessary to acknowledge the existence of *Modern Architecture Since 1900* in other languages worldwide, itself a global reality. The subsequent impact of Curtis's book as a key academic textbook or survey on modern architecture was the result not only of several editions and reprints, but also of its translations into several other languages. In 1986, the first edition of the book was translated into Spanish,<sup>3</sup> and some years later the third edition (2006),<sup>4</sup> a translation which has been praised as «superb» by Curtis himself (2007). The translations into German and Japanese appeared soon after the publication of the first Spanish edition, in 1989 and 1990 respectively.<sup>5</sup> There have been translations into German,<sup>6</sup> Italian,<sup>7</sup> French,<sup>8</sup> and Portuguese.<sup>9</sup> According to Curtis, «there is in fact a Chinese version of the third edition of *Modern Architecture Since 1900* published by China Architecture and Building Press» (February 21 2017). However, I have not been able to confirm this point. As with the English editions, these translations have been repeatedly reprinted over the last forty years resulting in the book having a global impact. As Curtis put it: «The book enjoyed a positive reception from the word go. It crossed frontiers and enjoyed many thoughtful reviews. It won some awards, was rapidly adopted as a basic text in many universities around the world (...). For the author the book was like an international passport, and it opened many doors. But it also became part of an identity

Figure 5. Table comparing the contents of the first, second, and third editions of *Modern Architecture Since 1900*.

1982	1987	1996
Preface	Preface	Preface to the First Edition
	Preface to the Second Edition	Preface to the Third Edition
INTRODUCTION		
<b>Part 1: The Formative Strands of Modern Architecture</b>		
1.The Idea of a Modern Architecture in the Nineteenth Century		1.The Idea of a Modern Architecture in the Nineteenth Century
2.The Search for New Forms and the Problem of Ornament		<b>2.Industrialization and the City: the Skyscraper as Type and Symbol</b>
3.Rationalism, the Engineering Tradition, and Reinforced Concrete		3.The Search for New Forms and the Problem of Ornament
4.Arts and Crafts Ideals in <u>England</u> and the USA		4.Rationalism, the Engineering Tradition and Reinforced Concrete
5.Responses to Mechanization: the Deutscher Werkbund and Futurism		5.Arts and Crafts Ideals in <u>Britain</u> and the USA
6.The Architectural System of Frank Lloyd Wright		6.Responses to Mechanization: the Deutscher Werkbund and Futurism
7.Cubism and New Conceptions of Space		7.The Architectural System of Frank Lloyd Wright
9.Cubism, <b>De Stijl</b> and New Conceptions of Space		<b>8.National Myths and Classical Transformations</b>
<b>Part 2: The Crystallization of Modern Architecture between the Wars</b>		
8. Le Corbusier's Quest for Ideal Form		10.Le Corbusier's Quest for Ideal Form
9. Walter Gropius, German Expressionism, and the Bauhaus		11.Walter Gropius, German Expressionism, and the Bauhaus
10. Architecture and Revolution in Russia		12.Architecture and Revolution in Russia
11. Skyscraper and Suburb: <u>America</u> between the Wars		13.Skyscraper and Suburb: <u>the U.S.A.</u> between the Wars
12. The Ideal Community: Alternatives to the Industrial City		14.The Ideal Community: Alternatives to the Industrial City
13. The International Style, the Individual Talent, and the Myth of Functionalism		15.The International Style, the Individual Talent, and the Myth of Functionalism
14. The Image and Idea of Le Corbusier's Villa Savoye at Poissy		16.The Image and Idea of Le Corbusier's Villa Savoye at Poissy
15. Wright and Le Corbusier in the 1930s		<i>17.The Continuity of Older Traditions</i>
16. Totalitarian Critiques of the Modern Movement		<b>18.Nature and the Machine: Mies van der Rohe</b> , Wright and Le Corbusier in the 1930s
17. The Spread of Modern Architecture to <u>England</u> and Scandinavia		<i>19.The Spread of Modern Architecture to <u>Britain</u> and Scandinavia</i>
18. The Continuity of Older Traditions		<i>20.Totalitarian Critiques of the Modern Movement</i>
		<b>21.International, National, Regional: the Diversity of a New Tradition</b>
<b>Part 3: Transformation and Dissemination after 1940</b>		
19. Modern Architecture in <u>America</u> : Immigration and Consolidation		22.Modern Architecture in <u>the U.S.A.</u> : Immigration and Consolidation
20. Form and Meaning in the Late Works of Le Corbusier		23.Form and Meaning in the Late Works of Le Corbusier
21. The Unité d'Habitation at Marseilles as a Collective Housing Prototype		24.The Unité d'Habitation at Marseilles as a Collective Housing Prototype
22. Alvar Aalto and the Scandinavian <u>Tradition</u>		25.Alvar Aalto and Scandinavian <u>Developments</u>
23. Louis I. Kahn <u>and the Challenge of Monumentality</u>		<b>26.Disjunctions and Continuities in the Europe of the 1950s</b>
24. Architecture and Anti-Architecture in <u>England</u>		<b>27.The Process of Absorption: Latin America, Australia, Japan</b>
25. The Problem of the Regional Identity		<i>28.<u>On Monuments and Monumentality</u>: Louis I. Kahn</i>
26. <u>Crises</u> and Critiques of the Modern Movement		29.Architecture and Anti-Architecture in <u>Britain</u>
27. <u>Modern Architecture</u> and <u>Developing Countries since 1960</u>		30. <u>Extension</u> and Critique in the 1960s
28. The Traditions of Modern Architecture in the Recent Past		31. <u>Modernity, Tradition and Identity</u> in <u>the Developing World</u>
CONCLUSION. Modernity, Tradition and Authenticity		<b>32.Pluralism in the 1970s</b>
	ADDENDUM. The Search for Substance: Recent World Architecture (1987)	
<b>Part 4: Continuity and Change in the Late Twentieth Century</b>		
		<b>33.Modern Architecture and Memory: New Perceptions of the Past</b>
		<b>34.The Universal and the Local: Landscape, Climate and Culture</b>
		<b>35.Technology, Abstraction and Ideas of Nature</b>
		CONCLUSION. Modernity, Tradition, Authenticity

**Bold:** new chapters of the third edition, or new parts in a title and chapter

*Italics:* chapters that have been moved in the third edition

Underlined: words that have changed in the titles of the chapters between the first and third editions

and corresponded with my decision to guard a degree of distance from academia which so easily falls prey to intellectual fashions» (2007).

The global impact of the book in architectural history education, both in terms of sales and very early translations into other languages, in part prevented the book from being considered a scholarly contribution to the historiography of modern architecture worthy of study, and the changes introduced in the third edition from being acknowledged.

### **Analysing the Revision of *Modern Architecture Since 1900***

In the first and second editions (figure 5), apart from the introduction, conclusion, and the addendum to the second edition (1987), Curtis organised the content into twenty-eight chapters: seven in Part 1 'The Formative Strands of Modern Architecture', eleven in Part 2 'The Crystallization of Modern Architecture between the Wars,' and ten in Part 3 'Transformation and Dissemination after 1940'. The third edition of the book (1996) presented the most recent architectural developments in an entirely new fourth part 'Continuity and Change in the Late Twentieth Century', and completely reorganized the content of the previous three parts. It had thirty-five chapters: nine in Part 1, twelve in Part 2, eleven in Part 3, and three in Part 4. Some of the changes he introduced reflected cultural changes of the time: for example, he changed England and America in the first edition, to Britain and the U.S.A in the third edition; and Third World countries, to the developing world. In the case of his account of Australia, the word indigenous used in the first edition was changed to Aboriginal in the third.

Curtis acknowledged having done more to discuss the cultural role of architecture and to deal with interactions between building and the wider environment, meaning the urban environment. The chapter on 'Industrialisation and the City: The Skyscraper as Type and Symbol,' inserted near the beginning of Part 1 (figure 6), deals with the late nineteenth century industrial city and the architectural and philosophical dilemmas posed by the skyscraper. «While this is largely an American story (even a Chicago story), it also serves to outline some of the basic structures and generic contradictions of the capitalist city» which have to do with mobility and infrastructures, and with new building typologies like libraries and train stations, and which Curtis also finds in London and Par-

is (1996: 692). Chapter 8 on 'National Myths and Classical Transformations,' is added to «also explain some of the formative influences on the 'modern masters,' and hint at the later continuation of regional and classical influences within modern architecture itself» (1996: 692). In revising Part 1, Curtis gave more attention to the inheritance of theories from the nineteenth century (e.g. the writings of Gottfried Semper), and to diverse conceptions of nature. Even if he did not expressly admit that these additions were an attempt to rectify a lack of theoretical grounding in his work, they are precisely what some reviewers felt was missing in the first edition of *Modern Architecture Since 1900*. Not surprisingly, Curtis emphasised the reviewers' praise rather than their critiques when he talks about the revision process.

Apart from incorporating a chapter on 'International, National, Regional: The Diversity of a New Tradition', the second half of Part 2 (figure 7) was also reordered and reorganised. Curtis's intention was «to emphasise the range and diversity of modern architectural developments between the wars, to underline the various cultural, political and aesthetic agendas of seminal figures like Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, and Aalto, and to re-evaluate individual architects who never fit period pigeonholes, such as Schindler, Terragni and Mendelsohn» (1996: 692). It seemed to make more sense to discuss 'The Continuity of Older Traditions,' featuring works of architecture built by lesser-known architects between 1910 and 1930, in places as diverse as Prague, Stuttgart, London, Nebraska, New Delhi, Melbourne, Canberra, or Stockholm, after Le Corbusier's Villa Savoye. The chapter addressed the themes of «extension, 'naturalisation' and cultural adaptation, in short, the entire process of global dissemination» and the foundation of branches of the modern movement in countries such as Spain, Denmark, Sweden, Japan, Brazil, South Africa, Palestine and Mexico in the 1920s and 1930s (1996: 692). Curtis changed the title and content of the chapter 'Wright and Le Corbusier in the 1930s,' to 'Nature and the Machine: Mies van der Rohe, Wright and Le Corbusier in the 1930s,' acknowledging the critical response in regards to the little attention to the work of Mies. Finally, he also decided to place 'The Spread of Modern Architecture to England and Scandinavia' before his account of 'Totalitarian Critiques in the 1930s.' Regarding the revision of Part 2, Curtis wrote: «It was always an intention of the book to deal

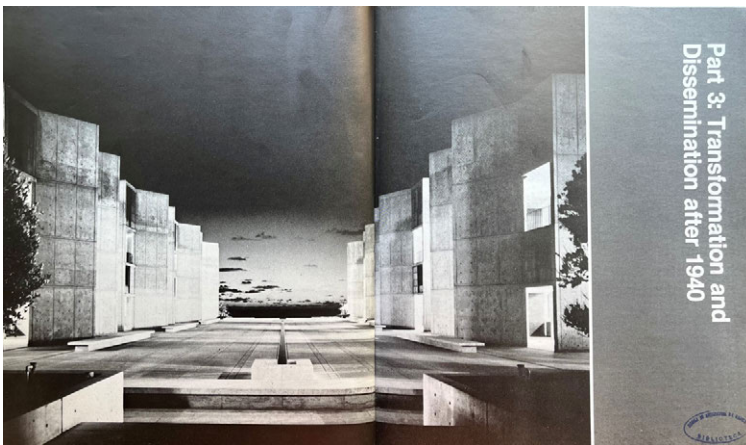
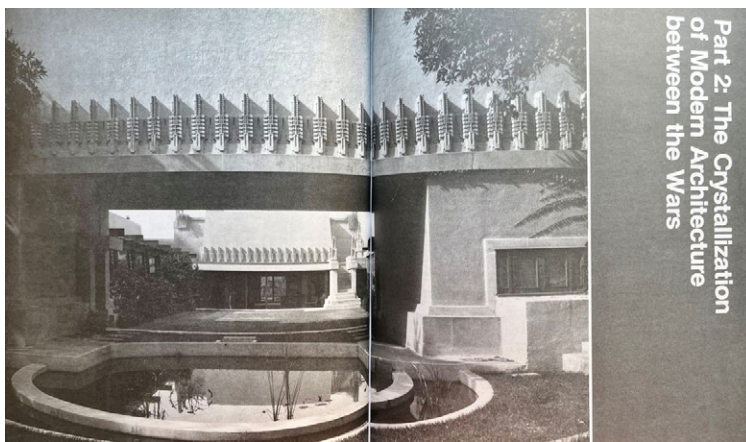


Figure 6. Cover of Part 1 of *Modern Architecture Since 1900* (1982, 1987).

Figure 7. Cover of Part 2 of *Modern Architecture Since 1900* (1982, 1987).

Figure 8. Cover of Part 3 of *Modern Architecture Since 1900* (1982, 1987).

with the question of style in a deep sense, rather than abandoning the problem of style altogether as others have done. The first edition already expressed scepticism about the relative superficiality of the categories used in the formulation of a so-called 'International Style.' The third edition has gone further to clarify the underlying spatial concepts, mental structures and modes of organisation at work in the architectures of the 1920s. It delves into similarities and differences, generic types and particular variations, elements of personal and period style» (1996: 692).

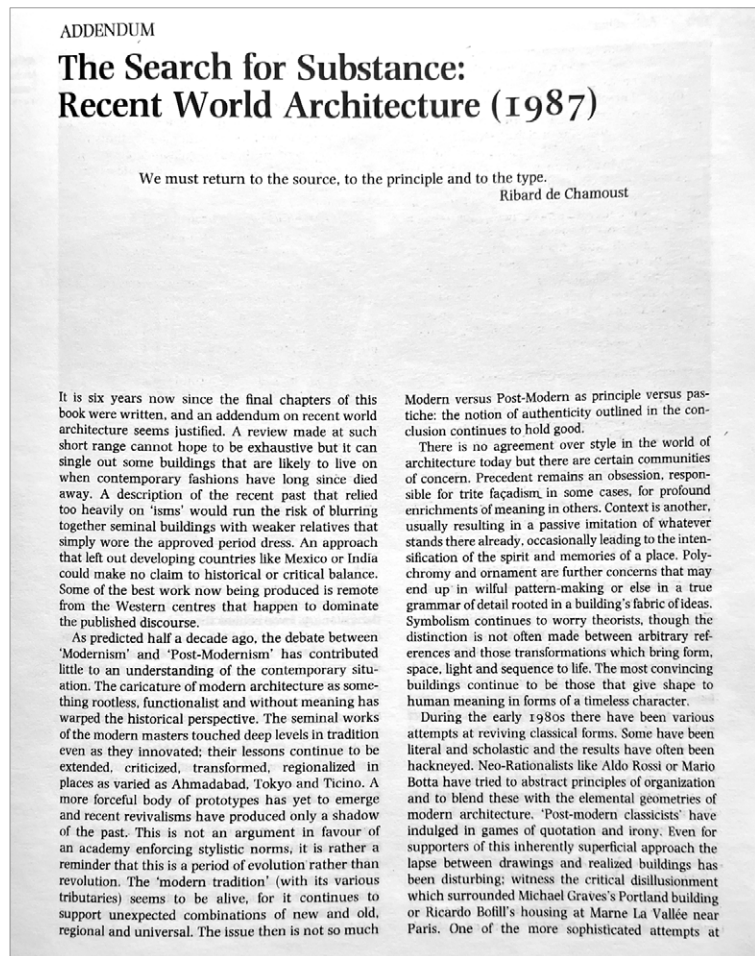
When the book was first written, in the late 1970s, the literature on the architecture of the years after the Second World War was «sparse and somewhat distorted by an apparent obsession with (mostly illusory) 'movements'» (Curtis 1996: 692). In the intervening years between the three editions of the book, Curtis came across more accurate and valuable studies of individual architects and building types. Two chapters are introduced in Part 3 (figure 8) between Curtis's account of the work of 'Alvar Aalto and the Scandinavian Tradition' ('tradition' was changed for 'developments' in the third edition) and the chapter on Louis Kahn and Monumentality. Firstly, 'Disjunctions and Continuities in the Europe of the 1950s,' on the European situation in the years of reconstruction which he hoped would compensate «for the thin treatment of Italy, Germany, Spain and Scandinavia in the earlier editions,» and, secondly, 'The Process of Absorption,' which portrays the significant contribution of countries in Latin America and Asia (1996: 692). Some reviewers of the first edition suggested that *Modern Architecture Since 1900* was one of the few general studies to broach the problems of modernisation, urbanisation, and identity in the developing world; the third edition expands upon these themes, notably for India, North Africa, and the Middle East (1996: 692). This expansion is intimately related to Curtis's own first-hand experience through extensive travelling.<sup>10</sup> Since he submitted the manuscript of the first edition, some of Curtis's trips included India, Thailand, and Indonesia in late 1982 – Cambodia was still inaccessible. He visited the south of India again the following year, as well as Sri Lanka (2017).

«Remember that by then [his participation in the Regional Seminar sponsored by the Aga Khan Award for Architecture, held at Bangladesh University of Engineering and Technology in 1985], I had been in and out of India a great deal, also Mexico. I was very involved in those days with the ancient architecture of India, Southeast Asia, and Mexico, and with ways in which lessons from these were being transformed into modern forms» (2017).

In the addendum 'The Search for Substance: Recent World Architecture (1987),' (figure 9) Curtis summarised the mid-1980s as a time of evolution not revolution. He provided an update on the postmodern works introduced in the first edition. For example, in the first edition of the book, because the construction process was not finished, he

only discussed the project and the model of Stirling's Neue Staatsgalerie in Stuttgart, whereas in the second edition he confirmed his opinion of the building as «more jocular than profound» (1987: 390). For him, some of the best works of the six years between the first and second editions were built in developing countries, in Turkey, Kuwait and Saudi Arabia, and designed by both local and international architects. In the case of Mexico, he highlighted the «lineage of modern architects who have attempted to combine the regional and the international and who have also been concerned with drawing lessons from the numerous layers of the architectural heritage» – a lineage of which architect Teodoro Gonzalez de León forms an important part (1987: 396). In India, apart from the work of Balkrishna Doshi, he had the opportunity to experience Charles Correa's work, also in Ahmadabad, and Raj Rewal's work in and around New Delhi (1987: 398-399). The same blend of tradition and modernity was identified in the work of the Sri Lankan architect Geoffrey Bawa, who brings together handicraft and architectural traditions while trying to build «in harmony» with the tropical climate and vegetation (1987: 399).

For the third edition, the addendum is transformed into an entirely new fourth part, which dealt with the complex development of world architecture since 1980, singling out buildings, tendencies and ideas that added to an architectural culture of lasting value (1996: 16). Part 4 was a proposed outline of «a preliminary historical map of the late twentieth century» (1996: 617). It explored Curtis's assertion in the preface to the second edition that lessons learned in the early twentieth century were being extended and transformed to better address the issues of context, region and tradition in many parts of the world. The three entirely new chapters examined a broad range of recent works in countries such as Spain, Switzerland, Finland, France, Japan, India, Australia, the United States and Mexico. Curtis organised the chapters around such general themes as the re-evaluation of the past, the response to local climates and cultures, the celebration of technology, and the re-emergence of abstraction. Curtis wrote in the introduction: «It seems that there are several 'cultures of modernity' in the recent past, and that these blend together long-term patterns and agendas with contemporary problems and preoccupations. Increasingly, architectural ideas are crossing frontiers, and this part of the



book is concerned with the intermingling of new and old, local, and universal» (1996: 17).

The buildings he chose to illustrate the last part of the book were designed by Juan Navarro Baldeweg, Norman Foster, Balkrishna Doshi, Juha Leviskää and Tadao Ando, who drew meaning from their respective places and societies, while contributing to a global architectural culture of substance. In addition, Curtis argued that it is between those two realities, regional and global, that these architects succeeded in achieving a certain balance and «remind us that modernism in the late twentieth century possesses a complex identity; continuing to aspire to a certain universality, even as it reacts to different territories and traditions; (...) inspiring new visions for the future, even as it transforms the past» (Curtis 1996: 17).

There are also interesting additions to and revisions of the conclusion chapter in the third edition of *Modern Architecture Since 1900*, as Curtis reflected on the possibilities that were still open at the end of the twentieth century. And, in fact, he could be referring to both architects and historians, who

Figure 9. First page of the addendum of the second edition of *Modern Architecture Since 1900* (1987).



Figure 10. Example of a new chapter included in the third edition of *Modern Architecture Since 1900* (1996).

can revise and reinterpret core ideas in their practice. Curtis included 'universalism' in his process of revision and expansion of his own work in the third edition: the universalising ambition of the Enlightenment was still evident in the transformative character that he observed in the process of modernisation of architecture. Regarding universalism in the Third World, Curtis wrote that «its 'universalism' was co-opted by nationalisms and imperialisms although it also served as a refracting prism through which local traditions (some of them with a universality of their own) could be re-examined in the post-colonial world» (1996: 685). This emphasis of universalism and specially anchoring it to the Enlightenment is seen today as more colonial than properly postcolonial, but it is worth noting that the time of the rewriting of *Modern Architecture Since 1900* coincides with the initial debates around translating postcolonial theory to architectural discourse. Curtis did not deny the regional component of recent architectural developments, but he warned of the distortions that could be caused by political and I would add ideological imperatives of internationalisation, on the one hand; and of regionalism, on the other. For this reason, he urged historians to treat these issues with caution.

In revising and rewriting the content towards the third edition of *Modern Architecture Since 1900*, Curtis gave more importance to

the following themes: architecture and the city; interactions between personal and period style; the transformation of the past in Western and non-Western contexts; the interplay between individual inventions and technological or vernacular norms; the tension between 'local' and 'universal' within modern architecture; the concept of a modern tradition; the effects of modernisation; and the underlying structure of world architectures of the recent past. Despite the thorough revision of the book, what Curtis calls the underlying intentions of *Modern Architecture Since 1900* and its basic framework, remain unchanged. The book had done «its best to negotiate these difficulties, and to portray the diverse strands of modernism in all their subtlety and complexity, in space and in time» (1996: 686). At least the third edition of the book had (figure 10).

### Writing and Revising Modern Architecture in the Late Twentieth Century

The unusual and unprecedented revision of the content of *Modern Architecture Since 1900*, and hence the differences between the first and third editions, allows us to also identify the positions and critical stances which Curtis maintains. This essay reflects on the implications of the rewriting process of *Modern Architecture Since 1900*, which in its first edition is one of the first results of what Mark Jarzombek has called the professionalization of the history of modern architecture since

1970. In January 2007, at the presentation of the Spanish translation of the third edition of *Modern Architecture Since 1900*, Curtis reminisced in detail about the revision: «The writing of history involves both reason and imagination and all propositions have to be submitted to sceptical analysis. Theories play some role but a good book, like a good building, is never just the demonstration of an a priori position. There is a special chemistry which occurs in the process of writing itself. And even when some points are proved wrong a work of depth continues to carry its messages for a long time to come» (2007).

The writing of history begins with a critical understanding of previous historiography on the subject, in this case, on modern architecture. Even if historians have aimed or claimed to present an 'objective' narrative of the events, it is complicated for them to overcome the identification with their subject, with their own discourse. Curtis aimed for balance, to bring the best out of the almost unprecedented opportunity he believed he had to write the history of modern architecture with dispassionate distance. In addition to dissenting from the *myths* created by early historiography, Curtis challenged contemporary historiography published around 1980, accusing Tafuri, Dal Co and Frampton of indulging in propaganda, beliefs and ideologies when writing their histories. To differentiate his own approach, Curtis played the role of the new historian, who should «avoid the temptations of either positive or negative propaganda» (1981: 170). Notwithstanding that it is nearly inevitable to fall into some of the previous historians' weaknesses the closer you get to the present, for Curtis, *Modern Architecture Since 1900* was evidence of his attempt to avoid those weaknesses: «This book was written partly with the idea that a historical bridge might be built across the stream of passing intellectual fashions to a more solid philosophical ground, partly with the hope that this might encourage a return to basic principles. But such aims have been secondary: the first thing a historian ought to do is to explain what happened and why, whatever people may now think of it» (1996: 17).

It would be inaccurate to say that the first edition of *Modern Architecture Since 1900* is a reaction against the work of Tafuri, Dal Co, and Frampton. Although Stanislaus von Moos and Samuel B. Frank began their reviews of the book by mentioning Curtis's own 1981 *JSAH* review of their histories, by that time Curtis had already sent the full man-

uscript of his work to both the publishers and James Ackerman for their consideration. However, I posit that some of the comments in the preface to the first edition also read as critiques of these historians, whose work Curtis presents as being in opposition to what he understood to be the task of the historian and the role of history.

The preface to the second edition, together with the addendum, already presented Curtis's objection to mapping the late twentieth century in terms of '-isms.' In preparing the third edition of the book, Curtis was also driven by his rejection of contemporary 'fashions' or trends. During the course of our communication, he admitted that the «transition from first to second and above all third editions of *Modern Architecture Since 1900* was in part propelled by a refusal to accept the dominant fashions whether postmodernism, deconstructivism, etc.,» which are the basis of the last three chapters of the third edition (June 6 2017). He did not criticise Frampton directly, but that is precisely the way recent architecture is presented in Frampton's *Modern Architecture: A Critical History* (1980): classified by '-isms' which change between the 1980, 1985 and 1992 editions. Furthermore, Curtis's rejection of these categories is further developed in Part 4 of the third edition of his book. Since one of Curtis's reasons for expanding the book was to present a more complete account of the architecture of the 1970s and 1980s, it can be argued that the revision of *Modern Architecture Since 1900* was in part motivated by this intention to give an alternative to a classification by '-isms' – to Frampton's classification, to differentiate his discourse. If Curtis was revising, writing, and rewriting from late 1993, it is safe to say that, at that time, he had access to the 1992 edition of Frampton's critical history. Even though most of the time Curtis does not mention Frampton or his book specifically, he rejects precisely what is present in *Modern Architecture: A Critical History*. Writing in 1995, he claimed that the time had «come now for some major additions and revisions,» of the architecture produced in the intervening years between editions. Curtis admitted that writing the third edition was hard, as it involved reconsidering many of his assumptions as a historian (2007).

Revision means, according to Adrienne Rich, «the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction» (1979: 35). In writing and revising *Modern Architecture Since 1900*, Curtis looked back at architects, buildings, and

interpretations, with a new perspective and fresh eyes, exactly what he argued the architect and the historian of the present should do. As a result of the practice of re-editing and re-publishing books, notions like value and originality operate differently for written works than for, say, visual art works. In the case of books in general, and of *Modern Architecture Since 1900* specifically, first editions tend to be scarce and rare, and, hence, more expensive; the third edition could be considered less valuable given its availability and affordability. However, this is not the only way to look at it, and the difference in the content in the three editions of *Modern Architecture Since 1900* needs to be considered when undertaking a historiographical analysis.

On the one hand, the third edition is the most complete and up to date for students to deepen their understanding of the different strands of modern architecture. However, on the other hand, there are some nuances and bold judgments made in the first edition that are worth noting and knowing, which are suppressed in the third edition. Whether additions or suppressions, those changes make it necessary to acknowledge both versions almost as independent works. Curtis went one step further and declared that the book «does not pretend to be 'definitive': works of history are working hypotheses which require testing and adjustment in the light of new facts» (2015a). Curtis reflected on the idea of writing a fourth edition, for which «I shall again do my best to integrate my own and other people's findings into the overall synthesis» (2015a).

Before concluding, it is worth going back to the conclusion of the 1996 edition and Curtis's reflections on the way he included recent architectural developments in the revision of the book's content, with an emphasis on re-examination. As with the re-examination of local traditions in a postcolonial world, modern architecture in Curtis's narrative entered a new phase in the 1980s, where several of its generative principles were re-examined and re-activated, and where identities and territories were redefined (1996: 686). He admitted that, as a historian, it was hard to write a conclusion about a process that was still unfolding, and of which he considered himself to be part. Curtis summed up his intention with *Modern Architecture Since 1900* as explaining that there is nothing simple or predestined about the modernisation of architecture and presenting its continuities and disjunctions. His intention was rather a pedagogical one. It

is worth noting the change in Curtis's vocabulary for the conclusion of the third edition of *Modern Architecture Since 1900*. He used verbs such as revise, re-examine, reactivate, rethink, reread, and reinterpret; verbs which appear often in the disciplinary reassessment of both art and architectural history at the end of the twentieth century, including historiographical studies. Indeed, a certain parallelism can be drawn between the way architects reinterpreted modern architecture and the way historians reread canonical history. Furthermore, the writing of this essay revisiting the book can be seen as yet another parallelism, in this case in the sphere of the study of the writing of the history of architecture, its historiography.

To conclude, the three editions of *Modern Architecture Since 1900* were the result of Curtis's reaction and response to the theoretical currents of the time when he was writing them, first of the late 1970s and then of the early 1990s.<sup>11</sup> Written at a postmodern time by a convinced modernist historian, the book is the result of the dialogue he established with his own work, claiming to be aware of the strengths and weaknesses of his narrative. In the first edition of the book, Curtis presented a prospective attitude, anticipating positions that he later had the opportunity to look at from a retrospective point of view for the third edition. In addition, it is the result of the dialogue he established with the readers, both students and scholars, who still today need to acknowledge the differences between the editions and the historiographical implications of the unprecedented revision towards the third edition. This essay demonstrates that it is not possible to refer to *Modern Architecture Since 1900* without an explicit mention of the edition. Just as was anticipated by Jorge Sainz in his review of the book, the meticulous comparison between editions is a revealing and productive task (1996: 73).

### Notes

- 1 The research undertaken for this essay was funded by an International Scholarship awarded by the Research Training Program of the Australian Government. This essay builds on online communication between the author and William J.R. Curtis which was conducted with the approval of the Human Research Ethics Committee of the University of Canberra.
- 2 For a more comprehensive account of the critical reception of the different editions of the book see Macarena de la Vega de León, *An in-*

- tertined history: the contribution of William J. R. Curtis to the historiography of modern architecture*, doctoral dissertation (University of Canberra, 2018). <https://doi.org/10.26191/qatq-gb45>
- 3 William J.R. Curtis (1986). *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid: Hermann Blume. Translated by Jorge Sainz Avia.
  - 4 (2006). *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid: Hermann Blume. Translated by Jorge Sainz Avia.
  - 5 (1990) *Kajima Shuppankai*. Translated by Tomoko Goto, Akira Sawamura and Kaoru Suehiro. (1989) *Architektur im zwanzigsten Jahrhundert*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt. Translated by Antje Pehnt.
  - 6 (2002) *Moderne Architektur seit 1900*. Berlin: Phaidon Press Limited.
  - 7 (1999) *L'architettura moderna del Novecento*. Milano: Bruno Mondadori. Translated by Anna Barbara and Chiara Rodriguez.
  - 8 (2004) *L'architecture modern depuis 1900*. Paris: Phaidon Press Limited. Translated by Jacques Bosser and Philippe Mothe.
  - 9 (2008) *Arquitectura moderna desde 1900*. Porto: Alegre Bookman. Translated by Alexandre Salvaterra.
  - 10 For a more complete discussion of the importance of first-hand experience in Curtis's approach to history see Macarena de la Vega de León (2020). Mediating History/Distances with Modern Architecture Since 1900. In *Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand 36, Distance Looks Back*, edited by Victoria Jackson Wyatt, Andrew Leach and Lee Stickells, 91-101. Sydney: SAHANZ. <https://doi.org/10.55939/a2597c13up>
  - 11 For an in-depth analysis of Curtis's theorisation of the notions of regionalism and post-modernism in relation to other positions in the 1980s and 1990s, and to more contemporary discourses, see Macarena de la Vega de León (2023). Theorizing a Modern Tradition. In *The Contested Territory of Architectural Theory*, edited by Elie G. Haddad, 113-124. Abingdon and New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003292999-9>
- of the third edition of *Modern Architecture Since 1900* at the Círculo de Bellas Artes, Madrid, January. WJRC Archive.
2014. The history of a history: *Le Corbusier at work, the Genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts*. In *Massilia 2013- Le Corbusier-Ultime Pensées/Derniers Projets- 1960/1965*. Paris and Marseille: Fondation Le Corbusier and éditions Imbernon. 112-151.
  - 2015a. Email message to several academic acquaintances on the occasion of the Buenos Aires Biennale, September 7, 2015. Forwarded to the author on July 7, 2016.
  - 2015b. *Le Corbusier: Ideas and Forms*. London: Phaidon Press, 2015.
  2017. Remembering Ackerman: Resonances and Reminiscences over Half a Century. In *James S. Ackerman: Remembrances*. James Sloss Ackerman Memorial, Harvard, April. WJRC Archive.
- February 21, 2017. Email message to the author.  
 June 6, 2017. Email message to the author.
- FRANK, Samuel B. 1983. Review of *Modern Architecture Since 1900* by William Curtis and *Modern Architecture and Design: An Alternative History* by Bill Risebero. *Journal of Architectural Education* vol 36, no. 4 (summer): 29-30.
- HERMOSILLA, Germán Hidalgo. 1997. Lectura del tratado *La arquitectura moderna desde 1900*: William J.R. Curtis, arquitectura entre tradición e invención. Universidad Politécnica de Cataluña.
- JARZOMBK, Mark. 2015. Architecture: The Global Imaginary in an Antiglobal World. In *A Discussion on the Global and the Universal*. *Grey Room* 61 (Fall): 111-122.
- MEAD, Andrew. 1996. Review of *Modern Architecture Since 1900* by William Curtis. *Architects' Journal* vol 204, no. 10 (September): 50-51.
- MERTINS, Detlef. 2011. *Modernity Unbound: Other Histories of Architectural Modernity*. London: AA Publications.
- RICH, Adrienne. 1979. When we Dead Awake: Writing as Re-vision. In *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: W.W. Norton & Company.
- SAINZ, Jorge.
1987. Review of *Modern Architecture Since 1900* by William Curtis. *Arquitectura (Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid)* vol 266, no. 8 (May-June): 8. Author's translation into English.
  1996. *Arquitectura moderna: última edición*. Review of *Modern Architecture since 1900* by William Curtis. *Arquitectura Viva* vol 59, no.7 (July-August): 73. Author's translation into English.
  - TRACHTENBERG, Marvin. 1988. Some Observations on Recent Architectural History. *The Art Bulletin* vol 70, no. 2 (June): 208-241.

## Bibliography

CURTIS, William J.R.

1981. Review of *Modern Architecture* by Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co and *Modern Architecture: A Critical History* by Kenneth Frampton. *Journal of the Society of Architectural Historians* vol 4, no. 2 (May 1981): 168-170.
1987. *Modern Architecture Since 1900*. London: Phaidon Press Limited.
1996. *Modern Architecture Since 1900*. London: Phaidon Press Limited.
2007. A Historian's Perspective on Modern Architecture. English version of the text La perspectiva de un historiador sobre la arquitectura moderna, read out by the author in Spanish on the occasion of the presentation of the translation

*Fecha final recepción  
artículos: 05/05/2022  
Fecha aceptación:  
17/07/2022*

*Artículo sometido a  
revisión por dos reviso-  
res independientes por  
el método doble ciego.*

### ***From Urban Semiology to Symbology in the Consumerist City***

*At one point in this evolution, the interest in the relationship between semiology and city issues surpasses the interest between the former and architecture. Indeed, beyond the verbal architecture is the interesting candidate of the pioneers of linguistics. The function, as a central concept of modernity and the communicative capacity of the building, as an objective stigmatized by that same modernity. At first, both elements intersect, which produces great interest. However, in a second moment, where the semiological approach will find greater development is in the study of the urban. Not for reasons of physical scale, but because all language, even more so that of urban planning (of modernity) is likely to be understood as an instrument of power. The function/communication conflict therefore would jump to the level of urban sociology and its claims. Just at the same time in which the late-capitalist city unfolds, with its new “capricious” languages.*

*Keywords: semiology, town planning, sociology, language, billboards*

---

*Podría decirse que la relación entre la semiología y la arquitectura es superada en interés por la relación entre la semiología y la ciudad. La arquitectura es el candidato interesante de los pioneros de la lingüística más allá de lo verbal. El cruce de la función, concepto central de la modernidad, y de la capacidad comunicativa del edificio, objetivo estigmatizado por esa misma modernidad, es el que hace interesante la apuesta. Sin embargo, donde el enfoque semiológico va a encontrar mayor desarrollo es en el ámbito urbano, no por razones de escala física, sino porque todo lenguaje, el del planeamiento urbano (de la modernidad) en primer lugar, es susceptible de ser entendido como instrumento de poder. De esta manera, el conflicto función/comunicación saltaría al plano de la sociología urbana y sus reivindicaciones. Justo al mismo tiempo en el que se despliega la ciudad tardocapitalista, con sus nuevos lenguajes casquivanos.*

*Palabras clave: : semiología, urbanismo, sociología, lenguaje, publicidad*

Rafael Serrano  
Sáseta

## De la semiología urbana a la simbología en la ciudad consumista

DOI: 10.20868/cn.2022.4988

### Introducción

En 1971, *L'Architecture d'Aujourd'hui* publicó el artículo *Sémiologie et urbanisme*, de Roland Barthes. Pese a su brevedad y por su tono exhortativo y como de manifiesto, este texto constituye un hito a partir del cual explicar la historia de la “semiología urbana”. El intento de generar una teoría de los signos de la ciudad como un texto en el que espacios y edificios se asocian a significados derivó, como veremos, en reivindicación ciudadana de la ciudad. En el ámbito anglosajón, parecidos mecanismos semiológicos justificaban desde lo popular una especie de emancipación lingüística mediante el recurso a “lo ordinario”. Según Barthes, la objetividad moderna imponía una censura de significados, un empobrecimiento de la capacidad comunicativa a fuerza de primar función y verdad racional. En los sesenta, la semiología pretendió analizar esta incapacidad, sus razones y vías de recuperación existentes. Ya en 1961, con Christian Norberg-Schulz, la cuestión de la semántica arquitectónica se consideraba tan importante como para fundamentar toda una teoría de arquitectura. Los aspectos subjetivos de la percepción del objeto artístico o arquitectónico eran atendidos como nunca antes en las obras escritas de los pioneros de la modernidad. La percepción estaba mediatizada por nuestra actitud, a la que también podíamos denominar “intención” (Norberg-Schulz 1961).

Gillo Dorfles daba a esa capacidad desprestigiada de convertirse en signo que tiene cualquier objeto, persona o hecho el protagonismo en el proceso mismo del conocimiento. Abogaba por una “semantización” del edificio moderno, por la «adherencia [de la forma del edificio] no solo a la función práctica, sino a la *simbolización de su función*» (Dorfles 1962: 211). Sus primeros estudios fueron

ampliados por los arquitectos Gamberini y Koenig. Con ambos la función se entiende como nudo de relaciones humanas, como tipo particular de existencia (Koenig 1969: 31). El problema de la función situaba a la arquitectura en otro plano diferente al del resto de posibles lenguajes artísticos. Umberto Eco dedicaba una sección entera de *La estructura ausente* a la arquitectura como un sistema de significación más, titulada precisamente “La función y el signo” (Eco 1968: 323). Su pregunta de partida era: «¿Por qué la arquitectura desafía a la semiótica?» y empezaba respondiendo: Porque en apariencia los objetos arquitectónicos no comunican, o no han sido concebidos para comunicar, como otros objetos artísticos, sino que “funcionan”. El problema era que la mentalidad moderna entendía función y comunicación como objetivos incompatibles. Lo que se hacía para comunicar, se percibía como afuncional. En cambio, lo que se hacía para funcionar, rechazaba su potencial comunicativo. ¿Hasta qué punto una función podía “comunicar”? O como en el ejemplo de Eco: ¿Qué le sucede al hombre primitivo que ve por primera vez una cuchara y no sabe para qué sirve? Este ser «ingenuo no sabe que unas determinadas formas significan unas determinadas funciones», no poseía el “código” de la cuchara (Eco 1968: 338). Si la forma seguía a la función pero el usuario no conocía los códigos de esa función el sistema moderno, a partir del cual se desterraba lo arbitrario de la producción arquitectónica, no acababa de cerrarse. Todo se alteraba por la introducción en la ecuación del “usuario” con su propia cultura o con su propia ingenuidad.<sup>1</sup> La abstracción de prescindir del elemento “usuario” validaba la fórmula universal, independiente del ser humano. En la cuchara, la forma seguía perfectamente a la función de

---

Profesor  
Departamento  
“Historia, Teoría  
y Composición  
Arquitectónicas”,  
universidad de  
Sevilla.

comer con cuchara, independientemente de que sobre la Tierra hubiese alguien que supiese lo que eso significa.

Pero ¿tiene sentido que la forma siga a la función cuando nadie conoce la función, si de lo que se trata precisamente es de producir objetos funcionales para las personas? Esa es la cuestión implícita en el texto de Eco. Al “humanizar” la función como concepto, vinculándola a la figura del usuario y sus circunstancias, debemos admitir que la forma, más que seguirla a ella, sigue códigos culturales concretos. Dada una función (comer, tomar líquidos) existen formas diferentes que la siguen, y esas formas dependen de ciertos códigos. Fuera de su ámbito cultural, la forma de la cuchara, por muy funcional que sea, no puede seguir a una función que no existe.

**Identidad, estructura y significados.  
Legibilidad simple y lecturas sociológicas**

La búsqueda de estructuras semiológicas en la arquitectura rastreaba elementos homologables a “palabras de la arquitectura”. En 1969, Charles Jencks imaginó una ciencia llamada “arquística” (como lingüística), que definiese sus propios morfemas y fonemas, que recibirían el nombre de “formemas”, “funcionemas” y “tecnemas”, correspondiendo a la tríada de categorías vitruvianas (forma, función y técnica), asociadas a una hipotética triple articulación lingüística de la arquitectura (Jencks 1969: 15). Los ejemplos con los que trabajaba Eco detectando unidades discretas o semánticas de significación eran elementos simples del edificio: columna, puerta, escalera... Dorfles, por su parte, tendía al análisis semántico de los estilos. Hasta Norberg-Schulz advertía de que su teoría de la arquitectura era válida también para la escala urbana, ya que era «... independiente de la extensión de la totalidad arquitectónica.» Como si se tratase solo de una diferencia cuantitativa en la extensión (Norberg-Schulz, 1961: 159).

Ninguno de estos enfoques llevaba en realidad a lo propuesto por Barthes. No se trataba tanto de verlo como un problema de dar estructura lingüística a unos objetos, los del edificio, como un problema de léxico, como palabras y gramáticas que están frente a nosotros, sino de entendernos inmersos en un campo complejo de significados susceptibles, por cierto, de ser manipulados desde el poder. No se trataba tanto de perseguir el horizonte estructuralista de un sistema lógico de la arquitectura. Pecaban de inge-

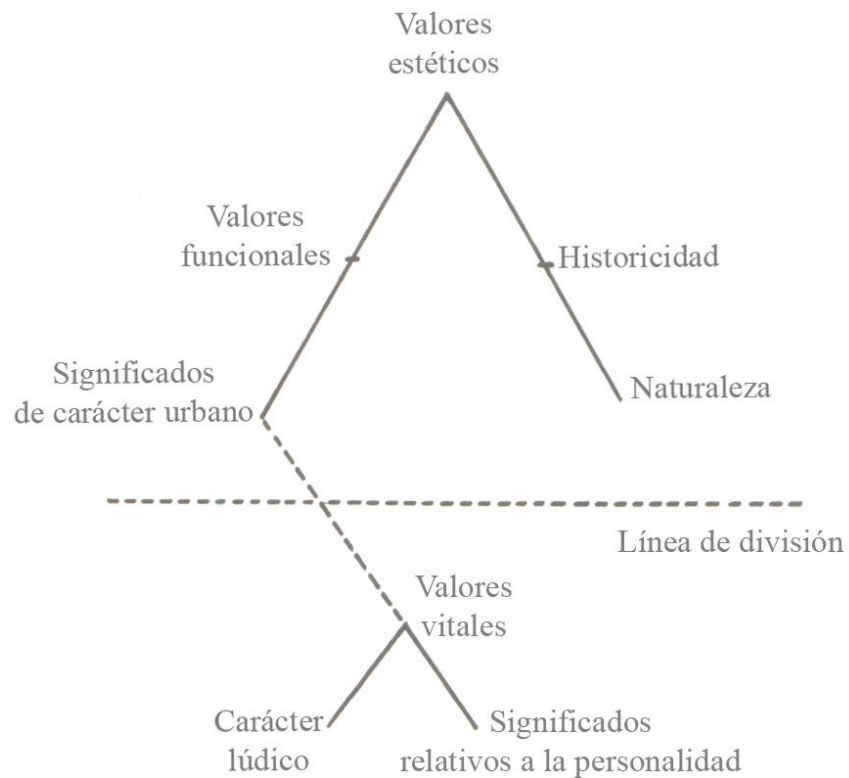
nuos los que, apoyándose en el metarrelato del progreso racionalista, aspiraban a que esa racionalidad productivista garantizase la recuperación de la capacidad de comunicación perdida (Lefebvre 1974: 311). Un cambio de naturaleza epistemológica reorientaba la denuncia de la pobreza de significados hacia un sistema potencialmente alienante. Tenían razón semiólogos como Barthes y especialistas en la ciudad de espectro disciplinar variado:<sup>2</sup> los problemas de superposición entre función y comunicación ofrecerían mayor espectro de reflexión si el debate se abría hacia el ámbito extenso de la ciudad.

¿Sobre qué referencias podía construirse entonces la semiología urbana? En su texto, Barthes no menciona a ningún pionero italiano de la semiología arquitectónica, sino a Kevin Lynch, quien en 1960 se ocupó de la ciudad desde la óptica de quien la percibe haciéndose una imagen personal de ella. Sin embargo, Barthes formulaba inmediatamente algunas dudas sobre esta referencia: El ciudadano construía una imagen de la ciudad si podía “leerla” con facilidad. Lynch operaba como lo haría un semántico, definiendo unidades discretas comparables a fonemas y semantemas (sendas, bordes, nodos, barrios e hitos), aunque «... concebía la ciudad más desde un ámbito gestaltista que estructural» (Barthes 1970:

Figura 1. Una de las fotografías utilizadas en el sondeo por Raymond Ledrut. Rue d'Alsace-Lorraine (Toulouse) (Ledrut 1973: 225).



Figura 2. Estructura de relaciones entre significados relativos a preferencias (Ledrut, 1973: 351).



12). El propio Lynch explica al comienzo de su estudio las tres facetas analíticas de una imagen ambiental: identidad, estructura y significado (Lynch 1960: 16). El método de evaluación del ambiente urbano mediante su legibilidad que propone, se apoya sobre todo en las dos primeras, desistiendo de analizar los significados, por su enorme complejidad. Así, la facilidad de lectura del espacio queda muy cerca de la de orientarse en él. Sendas, bordes, hitos... son elementos que los animales utilizamos para apropiarnos del territorio, pero como afirma Raymond Ledrut: «Habitar un territorio no consiste solamente en apropiárselo» (Ledrut 1973: 28).

El análisis de los significados asociados a la imagen de la ciudad, esquivado por Lynch, es intentado por el sociólogo urbano Raymond Ledrut.<sup>3</sup> Sus encuestados respondían a preguntas sobre preferencias en relación a su ciudad y aportaban libremente su opinión frente a imágenes de escenas urbanas (la calle comercial, los bloques residenciales, terrazas de los cafés...). Posteriormente se cuantificaban las expresiones emitidas asociándolas a significados y se realizaba un análisis factorial. Un mapa esquematizaba la estructura de relaciones entre significados respecto a las preferencias de los encuestados. Se articulaban formando dos constelaciones. Por una parte, los que las

relacionaban con valores funcionales, estéticos y secundariamente con la historicidad y la naturaleza. Por otro lado aparecían los valores vitales, relacionados fuertemente tanto con el carácter lúdico como con los significados relativos a la personalidad.<sup>4</sup>

Según un “modelo concreto” de preferencias, la relación con la ciudad se parecía a la que mantenemos con la casa en la que se inscribe una parte de nuestra historia o incluso a las relaciones íntimas que tenemos con otros seres. El barrio donde uno creció, como la madre, es aceptado incondicionalmente, por encima de imperfecciones o particularidades negativas calculables objetivamente (metros cuadrados de zonas verdes, por ejemplo).<sup>5</sup> Según un “modelo abstracto” de preferencias hechas como desde el exterior de la ciudad, casi como turistas, amantes de lo espectacular y de lo que funciona correctamente (parte superior de la figura 2), las relaciones ciudadano-ciudad se asimilaban a las de sujeto-objeto: A partir de juicios técnicos, la ciudad como decorado agradable, como conjunto calculado de comodidades. Estos dos modelos, siendo distintos no eran contradictorios. La línea de división la trazaban «las condiciones actuales de la vida urbana», que empobrecían, reducían, aislaban al modelo abstracto y rechazaban encerrando en paraísos imaginarios al modelo concreto (Ledrut 1973: 369).

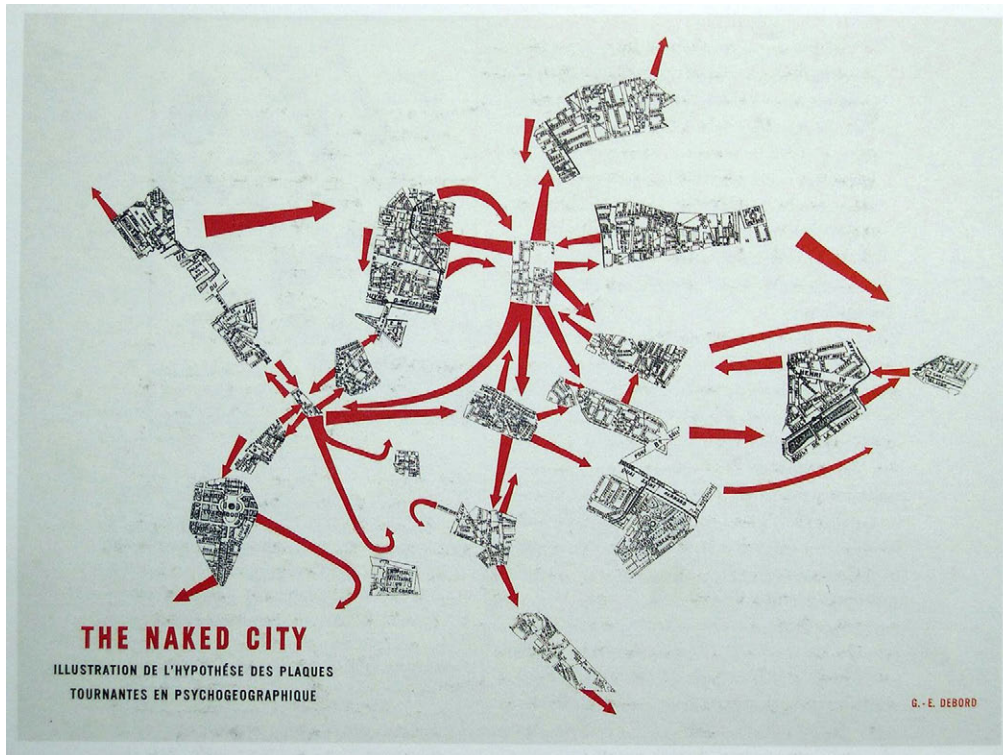


Figura 3. “The Naked City”, publicado en *Psychogeographical Guide of Paris*. Discourse on the Passions of Love. MIBI (International Movement for an Imaginist Bauhaus), 1957.

### El itinerario como lectura: *Lingue/parole*, planeamiento oficial/vida urbana

Este mapa de significados orientaba la cuestión hacia la sociología, situando cada tipo según su profesión, su género, su edad o su lugar de residencia con respecto a ambos modelos. Identidad y estructura podían hablar de percepción neutra, pero no los significados. Aun así, los “modelos urbanísticos” eran el resultado empírico de un concepto por lo menos pre-estructural (Barthes, 1970: 12). Con la aportación de Lynch, que inauguraba la geografía de la percepción,<sup>6</sup> se disponía de una pauta sencilla para reconocer sobre el terreno qué textos eran legibles o ilegibles. Sin duda, Barthes valoraba este aspecto del trabajo de Lynch. La semiología urbana debía surgir del ciudadano analizando físicamente la ciudad más que del sociólogo analizando al ciudadano. En este sentido se situaba más cerca de la histórica tradición del itinerario. ¿Podía el *flâneur* producir sus propios sintagmas?

Como la lectura de una página escrita, la de la ciudad era lineal. La diferencia era que en el texto de la ciudad las líneas se cruzaban de mil maneras ofreciendo mil posibilidades o “frases” diferentes para cada individuo.<sup>7</sup> Henri Lefebvre denunciaba que algunas de estas frases ofrecían significados aberrantes en la secuencia sintagmática de la ciudad capitalista, sin transición ni coherencia alguna (Lefebvre 1968: 62-63). Mediante

ciertas frases/itinerarios podía ponerse en cuestión un determinado estado de cosas. La *lingue* urbana también consistía en ciertos itinerarios inducidos y no otros. En Lefebvre se ve nitidamente la aplicación del mecanismo *lingue/parole* de Saussure a las problemáticas urbanas.<sup>8</sup> Si cualquier idioma podía analizarse como sistema normativo (*lingue*), pero también desde su consideración como hábito orgánico, espontáneo y ambiguamente regulado (*parole*), el mal del urbanismo moderno era que solamente se ocupaba de la *lingue*, descuidando la *parole*. Uno de los vectores más importantes de la reivindicación lefebvriana es precisamente ese: La reflexión sobre la ciudad debía reorientarse para abarcar aspectos esquivos de “la vida urbana”. Así como el habla de la calle aportaba voces nuevas al diccionario e incluso modificaciones importantes a las leyes de la lengua, lo vivido, lo cotidiano, el “espacio de la representación” debía influir en la ciudad diseñada desde instancias superiores. No hacerlo suponía entregar el espacio urbano a las funciones utilitarias estrictas, sometidas finalmente a intereses económicos. La función, al ponerse al servicio del rendimiento, no solo censuraba aspectos puramente comunicativos, sino que alienaba el espacio de sus otras funciones sociales.

Una iniciativa artística de 1957, liderada por los situacionistas Guy Debord y Asger

Jorn trataba de tergiversar el “código de la visión cenital” (Boeri 2003) en el caso concreto de París. El proyecto *haussmanniano* había modernizado la ciudad separando funciones y segmentos sociales diferentes. Se esgrimían razones de belleza arquitectónica, explotadas turísticamente más tarde, para dar a toda la ciudad una falsa imagen homogénea que disimulaba perversamente las enormes diferencias provocadas por la modernización. En *The Naked City*, los situacionistas troceaban la cartografía oficial para recomponerla a partir de nuevos itinerarios, llamados “derivás”, que estimulaban la *parole* urbana. Interesaba transgredir las ortografías de la producción y del consumo proponiendo formas auténticas de vida. El espacio público debía volver a ser ese “espacio de la representación” para los que lo vivían, independientemente de las funciones de producción y consumo, que solo producían simulacros de vida. Los medios de comunicación de masas, así como los signos de la publicidad urbana nos daban representaciones falsas de nuestra vida en la ciudad, “representaciones del espacio”, mientras que el espacio público se vaciaba de «todo lo que antes era directamente vivido» y se llenaba de las nuevas funciones del sistema (Débord 1967: 15).

Figura 4. Planta de una aldea Bororo hipersignificante (Lévi-Strauss 1955: 254).

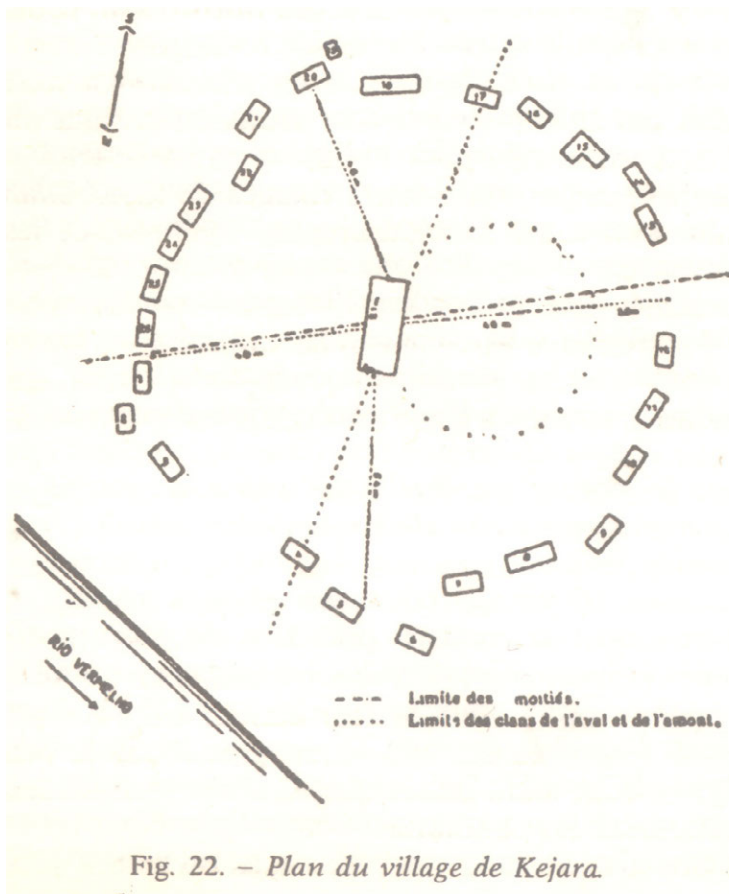


Fig. 22. – Plan du village de Kejara.

### Lo hallado en la ciudad hiposignificante

Quien más incisivamente estudió ese empobrecimiento de significados de la ciudad moderna fue quizás Françoise Choay. En su artículo “Sémiologie et urbanisme”<sup>9</sup> establece la diferencia entre sistemas urbanos puros y sistemas urbanos mixtos, ilustrando el contraste entre ciudad significativa y ciudad contemporánea (Choay 1972: 11-30). Los sistemas puros eran los de ciudades preindustriales, heterogéneas, bien limitadas y lenta evolución. Significaban directamente, por los propios elementos que las componían. Para Choay, los sistemas puros eran “hipersignificantes”, significaban muchas cosas a la vez. Factores de economía, política, religión o sociedad se condicionaban mutuamente, dando lugar a comportamientos físicos y mentales globales muy unificados. Los sistemas mixtos de ciudades contemporáneas, en cambio, evolucionaban rápidamente y como sistemas abiertos, habían perdido su pureza. Para significar solían recurrir a códigos exteriores verbales o gráficos de traducción. Espacios, lugares y objetos en nuestras ciudades modernas eran “hiposignificantes”. Integraban fragmentos históricos que habían perdido significado y nuevos elementos recién incorporados, incongruentes con ellos. El conjunto global ya no significaba tan eficazmente como antes. Las ciudades de sistema puro eran comunicativas, en cambio, las ciudades de sistema mixto obligaban a que la necesaria función comunicativa se desarrollase en otros ámbitos como el de las telecomunicaciones, causa y efecto al mismo tiempo de la obsolescencia de la ciudad como entidad significativa.<sup>10</sup>

Ahora bien, “hiposignificancia” de ciudades contemporáneas no quería decir forzosamente total insignificancia. Siempre existía un mensaje, pero debido a la “reducción semántica”, era monótono, pobre, limitado, quizás defectuoso en lo estético o en lo ético. Frente a ejemplos de significancia pura a los que recurría Choay, la ciudad contemporánea debía verse como una entidad “monosémica”. En la aldea amazónica Bororo, estudiada por Lévi-Strauss, ejemplo de sistema puro, la cabaña central más grande era la “casa de los hombres”, donde dormían los solteros y donde la población masculina pasaba el día si no había que cazar, pescar o practicar danzas rituales. El acceso de las mujeres a esta cabaña central estaba terminantemente prohibido. Las mujeres, con sus retoños, ocupaban las cabañas familiares periféricas donde, acabada la

jornada, los hombres iban a descansar. Pese al aparente paralelo, las diferencias con el esquema *downtown* activo y masculino/*suburbia* pasiva y femenina que estudiaban los especialistas de la ciudad americana eran evidentes. El subsistema económico, el único capaz de dar algún significado al esquema urbano moderno a través de la sectorización patriarcal nunca hubiese podido constituirse en fuente de referencias espaciales.<sup>11</sup>

La comparación de la aldea primitiva con la metrópolis moderna justificaba la semiología urbana. Era inútil buscar en nuestras cartografías el discurso de las ciudades tradicionales. La ciudad contemporánea se leía mal, era cierto. Sus significados eran farragosos. Precisamente por eso tenía más sentido el esfuerzo. La ciudad podía leerse recorriéndola, pero no de cualquier manera. La lectura automática propuesta por el ciclo producción-consumo no era adecuada. El itinerario debía convertirse en una forma de apropiación, como otras que también se habían propuesto. ¿No se expresan ya en las fotos que se tomaron de los miembros del *Independent Group*, formas de apropiación de la calle, como si cada uno de ellos hubiese llevado una silla de su propia casa para ocupar el centro de la calzada, espacio para estar, no espacio para pasar? Las imágenes de Nigel Henderson en Bethnal Green (Londres),<sup>12</sup> sirvieron para poner en evidencia los usos espontáneos, lo *as found* de la calle (la fiesta, el juego de los niños...) (Smithson, 1990). No podía diseñarse como una mera tubería de coches. Su ancho, sus dimensiones, sus características no tenían por qué ser función exclusiva del caudal de tráfico, el soleamiento o la ventilación (*langue*), ese espacio debía convertirse también en lugar de convivencia, estancia o encuentro (*parole*).



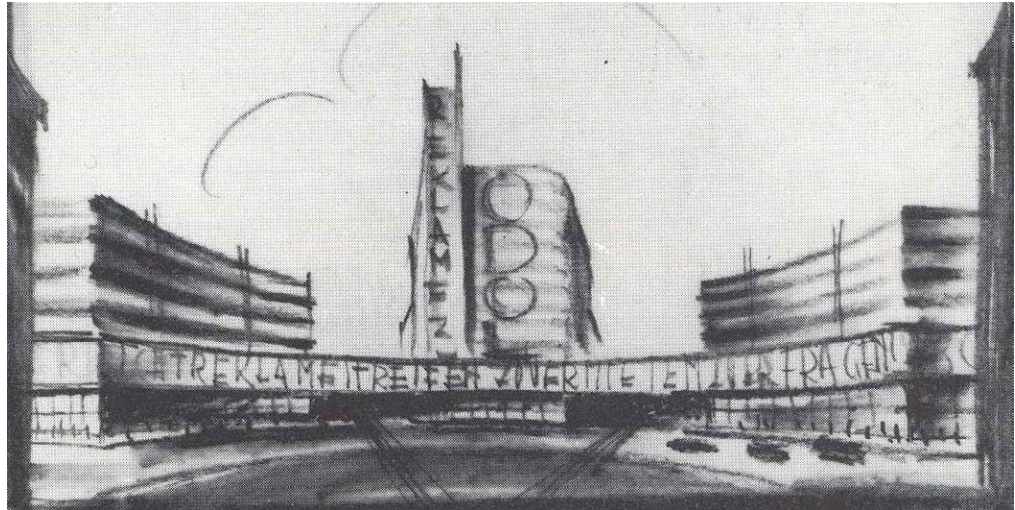
El lenguaje publicitario, superpuesto al sistema hiposignificante, aparecía también en las fotos de Henderson. La publicidad urbana, como hemos visto con los situacionistas, era un significante directo de “la sociedad del espectáculo”. El planeamiento desarrollista era un instrumento económico del sistema, pero la cultura moderna de raíz repudiaba las estéticas ordinarias espontáneas (*as found*) que producía el mercado. Al menos en Europa se consideraba una mera figuración parásita, que no atendía a reglas estéticas impuestas por la *langue*, ni había pasado antes por un proceso de planeamiento.<sup>13</sup> Solo un precedente de introducción controlada de esos lenguajes capitalistas podía encontrarse en Europa antes de la guerra: los planes de Martin Wagner para la conversión del centro de Berlín en una *city*. En un proyecto de Marcel Breuer para la Potsdamerplatz, los edificios debían ser objetos desnudos, andamiajes a revestir en función de las exigencias de cada momento, soportes para la transformación de luces y colores de la ciudad-mercado. Su arquitectura no sólo debía ser efímera, como defendía Wagner, sino cambiante, apenas un soporte para la publicidad que la recubría. La producción arquitectónica debía satisfacer esas nuevas exigencias impuestas por la sociedad del consumo.

El proyecto presentado por Johann Emil Schaudt para la Alexanderplatz en 1929 podía inscribirse en un expresionismo de lo dinámico trabajando con bandas horizontales continuas y esquinas curvas, un lenguaje que había obtenido sus cartas de naturaleza con Eric Mendelsohn. No

Figura 5. The Independent Group (P. Smithson, E. Paolozzi, A. Smithson y N. Henderson) en una calle de Bethnal Green, para la exposición “This is Tomorrow”, 1956.

Figura 6. Carteles publicitarios sobre un edificio en una fotografía de Nigel Henderson. (“Streets, 1949-1953”).

Figura 7. Uno de los bocetos presentados por el equipo del arquitecto Johann Emil Schaudt al concurso de la Alexanderplatz de Berlín, en 1929. (Roland Jaeger. 1995. *Schaudt*. Berlín: Mann Verlag).



es azaroso que buena parte de los edificios de Mendelsohn siguiendo esta directriz plástica, tuviesen usos comerciales.<sup>14</sup> Quería decir que tales formas encajaban con la función comercial, precisamente la que debía predominar en la Alexanderplatz. Las fachadas de bandas horizontales y esquinas curvas de Schaudt permitían que la imagen misma de la ciudad estuviese dominada por reclamos comerciales y publicitarios. Se aspiraba a una versión controlada de la imagen hipnótica de las urbes americanas, una forma urbana consciente y preparada para este fenómeno, adaptando los edificios como si se tratase de soportes o de “fachadas-pizarra”.<sup>15</sup> Estas formas y mensajes efímeros de la publicidad de la gran ciudad, basados en el color y en la luz, traducían fielmente, en su propiedad cambiante, el carácter provisional que se consideraba que tendrían los edificios mismos.

Figura 8. Times Square: «Architecture is the masterly, correct, and magnificent play of masses brought together in light». (Blake 1964: 50-51).



### Recepción y lenguaje de la “arquitectura electrográfica”

¿El lenguaje de la ciudad-mercado, formaba entonces parte del fárrago que dificultaba la transmisión de los significados de la nueva ciudad o lo publicitario podía ser entendido como un intento de escribir una nueva capa de significados sobre el palimpsesto? Durante la posguerra los signos comerciales se consideraron un aspecto más del deterioro generalizado del paisaje urbano. En una obra sobre la destrucción del paisaje como problema estético, titulada *God's Own Junkyard*, el crítico de arquitectura Peter Blake denunciaba los estragos paisajísticos de la publicidad incontrolable en una sociedad de consumo masivo. Se talaban árboles para mayor visibilidad de los anuncios, había estudios que demostraban que la frecuencia de accidentes en las carreteras era proporcional a la cantidad de anuncios publicitarios. Pero de las imágenes que reproducía Blake ¿no se destilaba ya un cierto regusto admirativo hacia el fenómeno, como con los dibujos de arquitectos berlineses de los años veinte? Con la intención de justificarlo el texto retrocedía hasta un artículo de 1960 en el *Wall Street Journal* firmado por Burr L. Robbins, presidente de la *General Outdoor Advertising Co., Inc.*, afirmando que «las vallas publicitarias eran la galería de arte del público» (Blake 1964: 27).

Sería quizás la denominación introducida por Tom Wolfe en 1968: “Arquitectura electrográfica”, la que acabaría con cierto complejo en relación con este contencioso entre las formas derivadas del interés por comunicar y las de las necesidades técnicas del edificio: «¿Por qué los edificios han de limitarse siempre a expresar su propia estructura?» se preguntaba el diseñador industrial y profesor

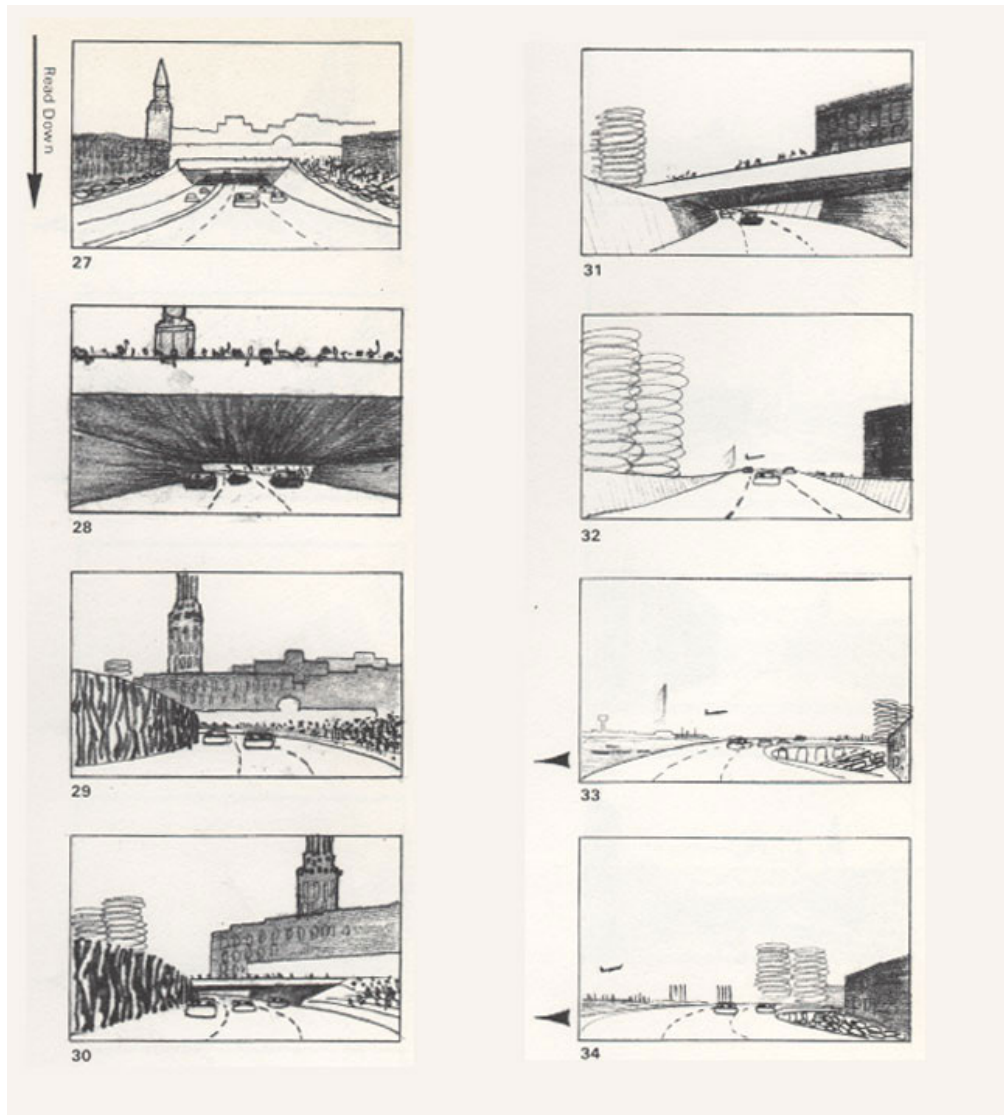


Figura 9. Secuencia de viñetas en el itinerario seguido en *The View from the Road*. (Appleyard, 1964: 60-61).

en Los Ángeles Sal Merendino (Wolfé 1968: 70). Wolfé soñaba con un restaurante en Long Beach: «Todo un edificio que expresa un gigantesco trozo de carne en su punto, con patatas fritas... ¿y por qué no? Eso es lo que servimos aquí, amigos automovilistas». Lefebvre había denunciado la trampa publicitaria hablando de «fetichización de la relación formal significante/significado». El anuncio, significante del objeto de consumo, era elevado a objeto artístico mediante la publicidad. Como con la «arquitectura electrográfica», se convertía él mismo en objeto de consumo: «consumimos tantos signos como objetos reales: signos de felicidad, de satisfacción, de poder, de riqueza... La producción de esos signos forma parte de la producción global [...] El signo se compra y se vende. El lenguaje se convierte en valor de cambio. Quien concibe la realidad urbana como sistema de signos puede estar entregándola implícitamente al consumismo

como un objeto consumible más. Los signos de la ciudad no solo se perciben, sino que se consumen» (Lefebvre 1968: 61).

En la cultura americana del automóvil, frente al itinerario subjetivo de lectura a pie aparecía una alternativa rodada con matices diferentes. Kevin Lynch lo entendió con rapidez y en 1964 se unió a Donald Appleyard y a John R. Myer en un proyecto titulado *The View from the Road*. En el diseño de las autopistas no solo contaba su integración en el paisaje o la pretendida elegancia de curvas, puentes y rampas vistos desde fuera. También contaba el entorno percibido desde ellas al desplazarse en automóvil. Cuando al final de *La imagen de la ciudad* Lynch se refiere a la forma metropolitana, ya avanza que la ciudad abierta a la región plantea problemas de «imaginabilidad» algo diferentes. El nivel de intensidad en la percepción de esta ciudad extensa por la que nos

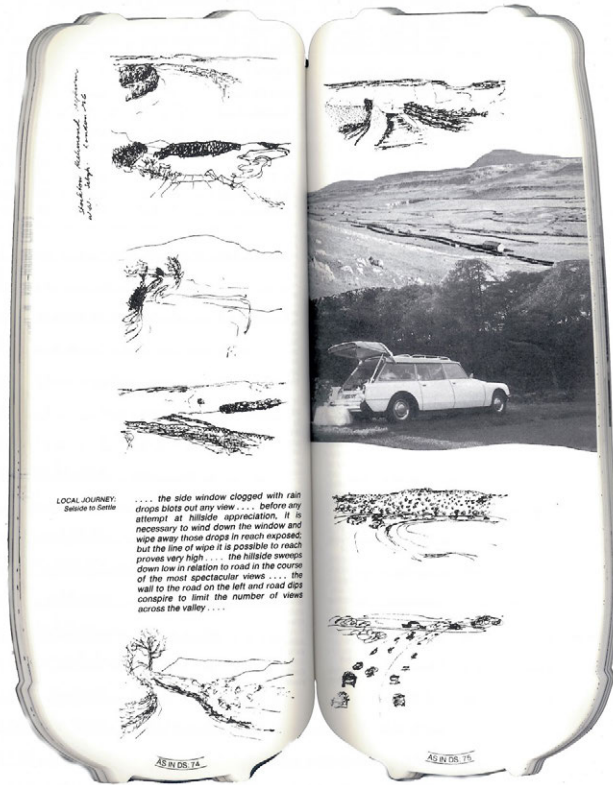


Figura 10. Secuencia de viñetas en el itinerario seguido en *As in DS. An Eye on the Road*. (Smithson 1983: 74-75).

desplazamos en vehículos a cierta velocidad no puede ser el mismo que el de los trayectos peatonales. La intensidad variará mucho en función de la composición del paisaje. Para el análisis de la imagen de la región metropolitana Lynch propone trasladar el método del itinerario, con el fin de registrar la «secuencia de acontecimientos a lo largo de una línea» (Lynch 1960: 135), la carretera por la que corre el vehículo.

A finales de los sesenta, confirmando el ascenso social desde la clase obrera de los tiempos del *Independent Group* a la clase media acomodada, también realizaron Alison y Peter Smithson su viaje en Citroën DS desde Londres hasta el Pabellón Upper Lawn de Wiltshire. El informe de este recorrido, *As in DS: An Eye on the Road*, fue publicado en 1983. Un aspecto metodológico acerca este diario personal de viaje al ejercicio de lectura propuesto por Lynch para grandes extensiones urbanas surcadas por autopistas en *The View from the Road*: Las secuencias de viñetas a lo largo de un itinerario.<sup>17</sup> El automóvil de los Smithson era un guiño a los nuevos mitos del consumismo. “La nouvelle Citroën” (Barthes 1957: 150) o la DS se consumía como imagen, por lo que significaba o denotaba socialmente, antes que desde lo funcional (figura 11). Lynch, en coche, seguía desentendiéndose explícitamente de los significados en el paisaje de

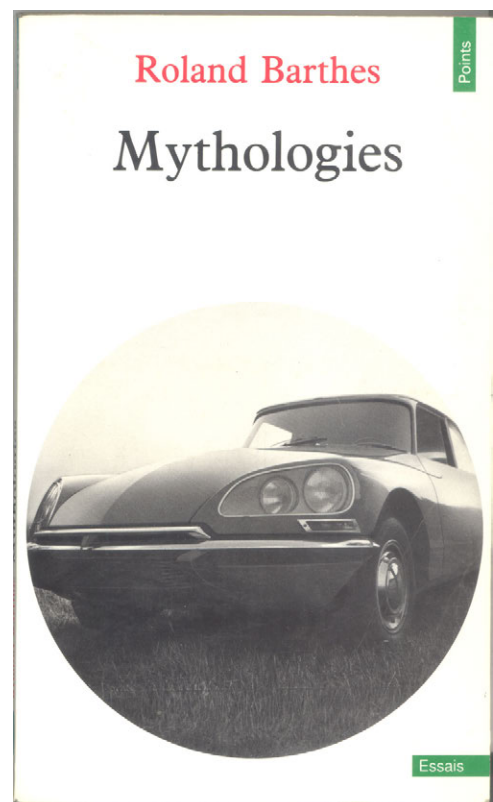
Figura 11. El Citroën DS en la portada de *Mythologies* (Barthes 1957).

la ciudad (Lynch 1964: 63) y el *road-diary* paisajístico de los Smithson trascendía ese mundo anticipándose a su declive, descontextualizaba la metodología extrayendo cierta sustancia poética.

### El conflicto entre las funciones técnicas y las funciones de llamada

En este ámbito semiológico en el que queremos movernos ¿Existirían lecturas marxistas, tanto a pie como en automóvil, de la ciudad y del paisaje anglosajón? La ocupación del espacio público con nuestros cuerpos, con nuestras sillas traídas de casa, nuestras derivas situacionistas, nuestra “vida urbana” auténtica ya no tenía el mismo sentido político que la ocupación de ese espacio público con nuestros coches.

Además de la invasión del espacio con carreteras y aparcamientos ¿Qué implicaciones tenía sobre la escritura de la ciudad la presencia generalizada del automóvil? En la ciudad de las autopistas la arquitectura misma se veía afectada en su forma. Los edificios, vistos desde la carretera, a altas velocidades, presentaban otras características que vistos desde la óptica del peatón. No tenían sentido detalles ornamentales minuciosos que el conductor no tendría tiempo de apreciar. La forma del edificio debía ser fácilmente reconocible,



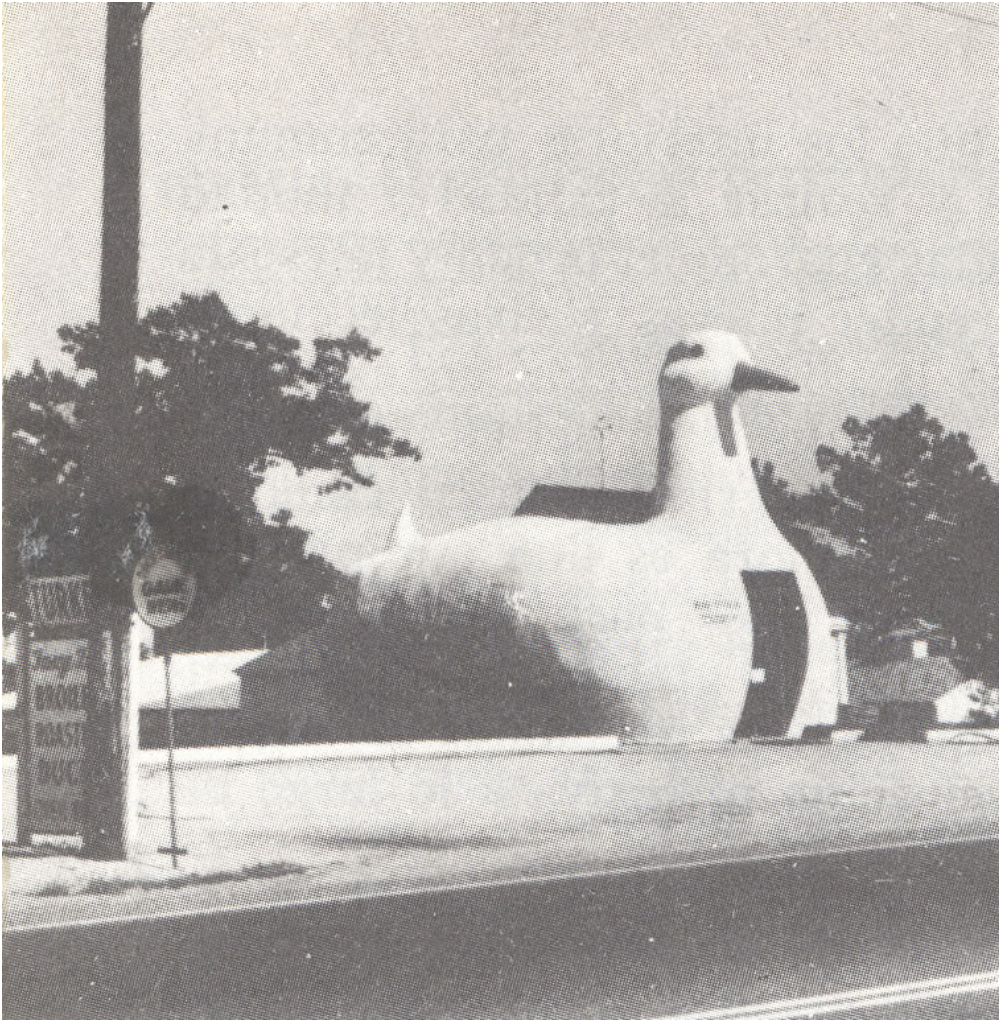


Figura 12. Restaurante al borde de la carretera en Long Island. (Blake 1964: il. 101).

de impacto rápido.<sup>19</sup> Los edificios, sobre todo los de género comercial, simplifican sus formas, cuando no adoptan formas en absoluto “arquitectónicas”, sino evocadoras de otros mundos, formas “parlantes” que informan así sobre lo que se vende en ellos, como el kiosco de perritos calientes con forma de perrito caliente. La forma del edificio puesta al servicio de la comunicación publicitaria. El ejemplo más famoso,<sup>20</sup> el restaurante de carretera con forma de pato, apareció por primera vez en el libro de Peter Blake. Su fama se la dieron Robert Venturi y Denise Scott-Brown utilizándolo en su análisis sobre la escisión del objeto urbano en dos dispositivos diferenciados significante-significado.

Además de las funciones técnicas, que como observaron los semiólogos italianos, no pueden encontrar sus formas abstra- yéndose del ámbito cultural en el que esas funciones existen, se podían definir las “funciones de llamada”.<sup>21</sup> El edificio debe funcionar bien como refugio para comer (o para trabajar preparando comidas), pero

también como reclamo en el escaparate o mercado visual de la ciudad. Si desde el vehículo la forma del edificio pasa desapercibida, el restaurante, como organismo comercial, fracasa. El restaurante con forma de pato ilustra adecuadamente la incompatibilidad que se detecta entre ambas funciones, entre ambos significados al compartir el mismo significante.<sup>22</sup> Esas formas, ajenas al mundo formal de los edificios,<sup>23</sup> satisfacen la función de llamada fantásticamente pero ¿responden igual de adecuadamente a requisitos de uso, evacuación de humos, iluminación natural, etc.?

Una hipótesis a verificar es que la “función de llamada” sea una variable novedosa aportada por la lógica de la ciudad hiposignificante capitalista. Por supuesto que la competencia por llamar la atención del ojo en el paisaje está ya en la naturaleza misma, como cuando el pavo real despliega su cola. Entre los ejemplos de *architecture parlante* de los arquitectos revolucionarios, también encontramos casos de evidente descuido de funciones



Figura 13. Establo de vacas con forma de vaca. Proyecto de Jean-Jacques Lequeu. (Lequeu, Jean-Jacques, *Architecture civile, B.N.F., Estampes*, Ha 80 fol.)

técnicas por el celo en poner la forma al servicio del mensaje. Recuérdese el establo para vacas con forma de vaca de Jean-Jacques Lequeu. La novedad consistía en que la competición por atraer nuestra atención visual se ponía ahora al servicio de la lógica económica implacable.

Venturi y Scott-Brown pudieron analizar en Las Vegas la forma brutal con la que la ciudad había tratado de resolver este problema de incompatibilidad. La palabra o significante se concentraba en un “edificio”: el cartel, carente (decían) de significado propio alguno. Los significados a los que apuntaba el cartel se concentraban en otro edificio separado: el “tinglado técnico”, carente (decían) de imagen alguna, mudo, incommunicativo, pero funcionando perfectamente como caja climatizada y como programa. Entre cartel y tinglado técnico no tenía forzosamente por qué existir un aparcamiento de separación. De lo que se trataba era de legitimar el “aplique ornamental” en arquitectura como forma autónoma, único dispositivo que parecía garantizar que los requisitos funcionales no sufriesen distorsión en el nuevo régimen de lucha por atrapar al ojo.

### Conclusiones. Las tablillas de Wittgenstein y los significantes urbanos

Los objetos, por sí mismos, son incapaces de referirnos mediante sus atributos cuál es la palabra por la que se les conoce en un determinado idioma. Quien no conozca ese código, necesita aprender a asociar cada objeto a su nombre. En sus *Investigaciones filosóficas*, Wittgenstein estudia este proceso del nombrar como parte del lenguaje.

Según él, “designar”, acción de asociar un nombre con un objeto sería más inmediato si el signo estuviese sobre el objeto que designa. «Nombrar algo es similar a colgar una tablilla con un nombre a una cosa» (Wittgenstein 1953: 55). Cuando no conocemos un idioma, necesitamos que a los objetos se les cuelgue una tablilla donde esté escrito su nombre.

Aprendemos ese código como aprendemos, cosa diferente, para qué sirve o cuál es nuestra relación con el objeto nombrado. El código verbal lo aprendemos mediante las tablillas y otros medios. Pero aunque hayamos aprendido que ese objeto se llama “cuchara” necesitamos también aprender el código funcional de la cuchara mediante actos sociales. Si los actos sociales donde se utiliza la cuchara se modificasen hasta que la cuchara dejase de ser ese instrumento para tomar líquidos desde un plato que es ahora, podría darse el caso de que su forma también cambiase en futuros diseños. Costaría utilizar adecuadamente esas cucharas futuristas, incluso tendríamos problemas para identificarlas como tales, por lo que quizás habría que colgarles una tablilla con su nombre al ponerlas en la mesa. Algo parecido es lo que sucede con la ciudad hiposignificante y su arquitectura.

Las ciudades, como los edificios, nunca necesitaron tablillas. El ciudadano sabía bien lo que significaban sus edificios y sus espacios, hasta el punto de que podía perder todas sus referencias, como el indígena del pueblo Bororo, si se modificaban sus esquemas. Los edificios y ciudades eran palabras de sí mismos, pero con las transformaciones

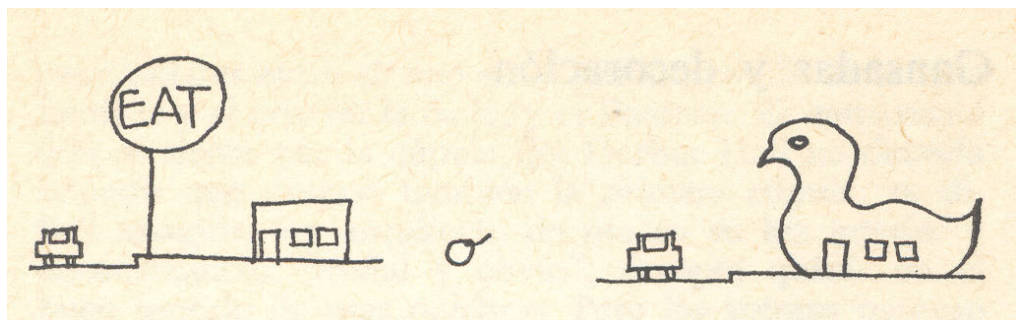
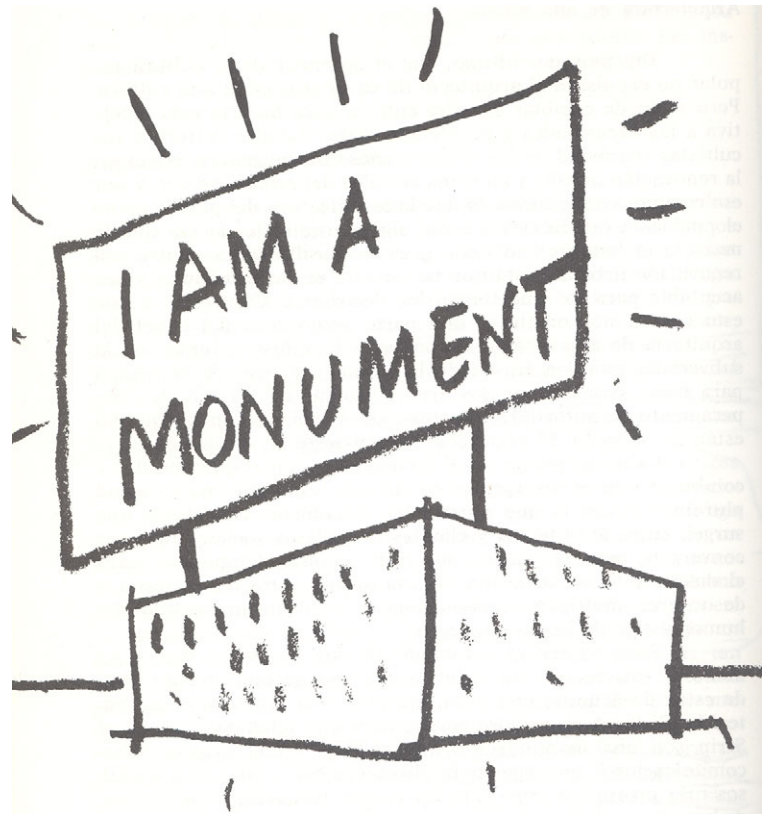


Figura 14. Edificio y símbolo del edificio separados o edificio que es él mismo su propio símbolo. (Venturi 1971: 84).

sociales ya no se entienden y surge la necesidad de tablillas. La tablilla donde está escrito "monumento" sobre el edificio monumental ayuda a entender de qué edificio se trata. El edificio monumental habría perdido capacidad significativa por sí mismo y es necesario que un cartel nos recuerde de qué se trata. La pérdida de poder significativa la habría provocado el sometimiento al funcionalismo exclusivista de propósito economicista. Al volver a llenar de significados ese edificio, podríamos correr el peligro de dañar su funcionamiento (imaginemos una cuchara ornamental como la de la figura 16).

Los graves debates que tiene hoy abiertos la arquitectura y la reflexión sobre la ciudad no han barrido completamente estas viejas controversias formuladas desde la semiología. La arquitectura neoliberal es hoy más sutil y su discurso intelectual mucho menos acompañado que con el auge del posmodernismo. Pese a que Venturi empezaba admitiendo que «el origen de muchos de los problemas visuales del entorno comercial de la carretera era más económico, social y cultural que estético», acababa su defensa advirtiendo frente a la existencia de una «dictadura de la unidad estética» que amenazaba la «fortaleza de la diversidad cultural estadounidense» (Venturi, 1978). Es decir que al final seguía siendo un problema de gusto: Herbert Gans contra Bourdieu. Hoy quizás consideramos pedestre el argumento de la diversidad cultural y la defensa de lo popular frente al arsenal disponible de causas medioambientales y de desigualdad social que Venturi tendría en su contra, pero los significados siguen ausentes, cada vez más. La semiología urbana que preconizaba Roland Barthes en 1967 resultó tan escurridiza como él decía que eran esos significados. Sin embargo... «los significados pasan, afirmaba, los significantes en cambio permanecen» (Barthes 1970: 12).



#### Notas

- 1 «Koenig nos da un ejemplo divertido de algunas casas previstas en Italia para las poblaciones rurales por la 'Casa del Mezzogiorno'. Al disponer de habitaciones modernas con baño y WC la población rural, que estaba acostumbrada a hacer sus necesidades en el campo utilizaba el inodoro como receptáculo para las aceitunas. Las colocaban en una redcilla y tiraban de la cadena para lavarlas» (Eco 1968: 339).
- 2 Lefebvre, Choay, algunos de los participantes en el volumen de Charles Jencks (Jencks 1969), pero también en ámbito italiano Gianfranco Caniggia y Gian Luigi Maffei (Caniggia 1963).
- 3 A partir del material resultante de dos encuestas realizadas en 1968 en las ciudades de Toulouse y de Pau, sobre una población de 112 y 53 individuos respectivamente (proporcional a la población total de esas dos ciudades) (Ledrut 1973: 34).
- 4 Estos significados se referían a razones personales como preferir una ciudad por vivir o trabajar en ella.
- 5 El cantante de tangos abandona el arrabal, suburbio bonaerense, como a su "vieja" y lo recuerda años más tarde con añoranza: «Barrio tranquilo de mi ayer / como un triste atardecer / a tu esquina vuelvo viejo... / [...] / Pobre viejita la encontré / enfermita; yo le hablé / y me miró con unos ojos... / Con esos ojos / nublados por el llanto / como diciéndome por qué tardaste tanto...» (fragmento del tango *La casita de mis viejos*, escrito en 1932 por Enrique Cadícamo en el que se vinculan valores de decrepitud del barrio con el retrato de senectud del ser amado).

Figura 15. Edificio hiposignificante con una tablilla (Venturi 1968a: 194).

Figura 16. Cuchara en la que el cumplimiento de la función técnica se ve amenazado por el exceso de significados (Cuchara florentina del XVIII, Etsy.com).

- 6 Cfr. Bailly (1977); de Castro (1997).
- 7 «Cuando nos desplazamos por una ciudad todos somos como lectores de los 100.000 millones de poemas de Queneau, donde se puede encontrar un poema diferente cambiando un solo verso. Sin darnos cuenta somos un poco ese lector de vanguardia cuando estamos en la ciudad» (Barthes 1970: 13). Se refiere a *Cent mille milliards de poèmes*, libro de poesía combinatoria publicado por Raymond Queneau en 1961.
- 8 Cfr. Saussure (1910). Sobre todo, en la “Introducción”, el capítulo 4: “Lingüística de la lengua y lingüística del habla”.
- 9 Aparecido, con idéntico título al de Barthes, por primera vez en 1967 en la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* y reeditado con mayor extensión en las obras colectivas *Meaning in Architecture*, Barrie & Rockliff, Londres, 1969 y *Le Sens de la Ville*, Seuil, París, 1972.
- 10 En el horizonte de esta referencia habitual a la sustitución de la ciudad por los medios se situaba el famoso capítulo de Victor Hugo “Ceci tuera cela” en la novela *Notre-Dame de Paris*.
- 11 Lévi-Strauss, en cambio, comentaba que una de las estrategias de los misioneros salesianos para hacer que los indígenas perdiesen rápidamente el sentido de sus tradiciones (y poder así convertirlos algo más fácilmente al cristianismo), era ubicarlos en aldeas con cabañas dispuestas en filas paralelas. Los Bororo perdían sus referencias, como si su sistema social y religioso fuese indisoluble de ese esquema de la planta con centro y periferia (Lévi-Strauss 1955: 301).
- 12 Algunas de las cuales fueron utilizadas por los miembros del Team X durante el CIAM IX de Aix-en-Provence (1953).
- 13 Sin embargo, en el paisaje de rascacielos americanos del período de entreguerras los escrúpulos frente a esta cuestión son mucho menores: «La incorporación de anuncios o elementos publicitarios en un edificio es con frecuencia una cuestión que hay que considerar. Tales añadidos estimulan el interés y la admiración del público, se aceptan como una genuina contribución a la arquitectura, incrementan el valor de la propiedad y resultan rentables para el dueño, al igual que otras formas de publicidad legítima.» Son palabras de Raymond M. Hood, el arquitecto del Rockefeller Center y de tantas otras obras maestras del género (North 1931: 8).
- 14 Los grandes almacenes Cohen-Epstein de Duisburgo (1926-27), los grandes almacenes Schoken de Stuttgart (1926-28), el Cinema Universum y su centro comercial adyacente, en el complejo Woga de Berlín (1926-28), los grandes almacenes Rudolf Petersdorff de Breslau (1927-28)...
- 15 Según la expresión de Adolf Behne (Scarpa 1983: 65).
- 16 Una parte del texto de esta publicación había aparecido ya un año antes con el título “The Suburbs Are a Mess” en *The Saturday Evening Post*. El impulso inicial era el de criticar el paisaje del *urban sprawl*. En un ámbito geográfico francés y unos años después, destaco igualmente Bardet 1971.
- 17 El método de la secuencia de viñetas dibujadas a lo largo de un recorrido por la ciudad, pero a pie, era también central en el trabajo de Cullen (1961).
- 18 Que en francés se pronuncia como *déesse* (diosa).
- 19 El fenómeno “California Crazy Architecture” tiene en parte su razón de ser en este hecho de la percepción de la arquitectura desde el automóvil (Heimann 1985).
- 20 Que no está en California, sino en Long Island, Nueva York.
- 21 La denominación del concepto se puede encontrar en Barré-Despond, 1988.
- 22 Para el acercamiento forma-significante y función-significado, cfr. Lefebvre 1974: 168-169.
- 23 Como ajenas al mundo formal de los automóviles (el de los modelos anteriores de Citroën, como el Traction Avant o el 2CV por ejemplo, o mejor, como los automóviles que ilustraban el capítulo “Des yeux qui ne voient pas... III. Les autos” en la obra de los años veinte *Vers une architecture*, de Le Corbusier), eran posiblemente las formas del Citroën DS. Aunque en el caso del auto se proponen formas de pato no ortodoxas con otros propósitos: significar lo aerodinámico elegante..
- 24 ¿Perjudican a las funciones fisiológicas del animal esos dispositivos?
- 25 *Technic shelter* frente al *decorated shelter* que era el restaurante con forma de pato.
- 26 Agradezco a Francisco José González de Canales esta referencia.

### Bibliografía

- APPLEYARD, Donald et al. 1964. *The View from the Road*. Cambridge: Joint Center of Urban Studies, MIT Press.
- BAILLY, Antoine S. (1977) 1979. *La percepción del espacio urbano. Conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- BARDET, Maurice y CHARBONNEAU, Bernard. 1972. *La fin du paysage*. Paris: Anthropos.
- BARRÉ-DESPOND, Arlette. 1988. *Jourdain. Frantz 1847-1935, Francis 1876-1958, Frantz-Philippe 1906*. Paris: Eds. du Regard.
- BARTHES, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Seuil.
- BARTHES, Roland. 1971. “Sémiologie et urbanisme”. *L'Architecture d'aujourd'hui*, 153: 11-13.
- BLAKE, Peter. 1964. *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape*. Nueva York: Holt, Rinehart, and Winston.
- BOERI, Stefano. 2003. Atlanti eclettici. En *Multiplicity* (ed.), *USE Uncertain States of Europe*. Milán: Skira. 428-445.
- CANIGGIA, Gianfranco. (1963) 2019. *Lettura di una città: Como*. Roma: New Press.
- CHOAY, Françoise. 1972. Sémiologie et urbanisme. En VV. AA., *Le sens de la ville*. Paris: Seuil.
- CULLEN, Gordon. 1961. *The Concise Townscape*. Londres: Routledge.

- DÉBORD, Guy. (1967) 1992. *La Société du Spectacle*. París: Gallimard. de Castro, Constancio. 1997. *La geografía en la vida cotidiana. De los mapas cognitivos al prejuicio regional*. Barcelona: Serbal.
- DORFLES, Gillo. (1962) 1967. *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto. (1968) 1972. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- GAMBERINI, Italo. 1959. *Introduzione al primo corso di elementi di architettura e rilievo dei monumenti : gli elementi di architettura come parole del linguaggio architettonico*. Florencia: Coppini.
- HEIMANN, Jim. 1985. *California Crazy. American Pop Architecture*, Berlín:Taschen.
- JENCKS, Charles. 1969. Semiología y arquitectura. En VV.AA., *Meaning in Architecture*. Londres: Barrie & Rockliff. 3-20.
- KOENIG, Giovanni Klaus. (1969) 1974. *Architettura e comunicazione*. Florencia: Libreria Editrice Fiorentina.
- LEDRUT, Raymond. 1973. *Les images de la ville*. París: Anthropos.
- LEFEBVRE, Henri. 1968. *Le droit à la ville*. París: Anthropos.
- LEFEBVRE, Henri. 1974. *La production de l'espace*. París: Anthropos.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1955. *Tristes tropiques*. París: Plon.
- LYNCH, Kevin. (1960) 1966. *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Infinito.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. (1961) 1979. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: GG.
- NORTH, Arthur T. 1931. *Raymond M. Hood*. Nueva York: Whittlesey House-McGrawHill.
- SAUSSURE, Ferdinand de. (1916) 1945. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- SCARPA, Ludovica. *Martin Wagner e Berlino. Casa e città nella repubblica di Weimar 1918-1933*. Roma: Officina Edizioni.
- SMITHSON, Alison y Peter. 1983. *As in DS. An Eye on the Road*. Londres: Sumi.
- SMITHSON, Alison y Peter. 1990. The "as found" and the "found". En Robbins, David (ed.), *The Independent Group: Post-war Britain and the aesthetics of plenty*. Cambridge: MIT press. 201-202.
- WOLFE, Tom. (1968) 1997. *El Coqueto Aerodinámico Rocanrol Color Caramelo De Ron*. Barcelona: Tusquets.
- VENTURI, Robert et al. (1968a) 1977. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: GG.
- VENTURI, Robert y Scott Brown, Denise. (1968b) 1971. Gansadas y decoración. En Venturi, Robert y Scott Brown, Denise. 1971. *Aprendiendo de todas las cosas*. Barcelona: Tusquets. 83-85.
- VENTURI, Robert. 1978. A definition of architecture as shelter with decoration on it, and another plea for a symbolism of the ordinary in architecture. *L'Architecture d'Aujourd'hui*. 7-8.

*Fecha final recepción  
artículos: 05/05/2022  
Fecha aceptación:  
18/07/2022*

*Artículo sometido a  
revisión por dos reviso-  
res independientes por  
el método doble ciego.*

### **Civil Guard Barracks Designed by Women Architects. A Review of their Contributions over the Last Fifty Years**

*The barracks of the Civil Guard are a heterogeneous group of hybrid architectures, where work and residential spaces converge. Their typological formalisation by the institution did not take place in a decisive and continuous manner until the Second Republic. In this process, which continues to the present day, a large and largely unknown group of architects, military engineers and quantity surveyors took part, with a reduced presence of women architects. Despite this smaller number, their participation is also worthy of note, as over the last fifty years they have also contributed to the evolution and modernisation of the barracks houses as a unique military typology in our country. For this reason, this article focuses on a series of women architects, their projects and their contributions, in accordance with each historical period and with the information provided by them.*

*Keywords: Gender, Barracks, Collective Housing, Contemporary Architecture, Military Architecture*

---

*Las casas cuartel de la Guardia Civil conforman un heterogéneo conjunto de arquitecturas híbridas, en donde confluyen espacios laborales y residenciales. Su formalización tipológica por parte de la Institución no se efectuaría de manera decidida y continuada hasta la Segunda República. En ese proceso, que continúa hasta la actualidad, ha participado un nutrido y, en gran medida desconocido, grupo de arquitectos, ingenieros militares y aparejadores, con una presencia reducida de arquitectas. A pesar de esa menor cuantía, su participación también es digna de ser reseñable, ya que en estos últimos cincuenta años también han contribuido a la evolución y modernización de las casas cuartel como tipología militar única en nuestro país. Por este motivo, en este artículo se pone el foco en una serie de arquitectas, en sus proyectos y en sus aportaciones, acorde con cada periodo histórico y con la propia información facilitada por ellas.*

*Palabras clave: Género, Casa Cuartel, Vivienda Colectiva, Arquitectura Contemporánea, Arquitectura Militar*

Daniel  
Pinzón-Ayala

# Los acuartelamientos de la Guardia Civil proyectados por arquitectas

*Revisión de sus contribuciones en los últimos cincuenta años*

DOI: 10.20868/cn.2022.4989

## Introducción

La falta de visibilidad de la labor profesional de la mujer es transversal en nuestra sociedad y afecta a la gran mayoría de los ámbitos laborales y de los organismos en los que se desarrolla, ya sean públicos o privados. Así ocurre también en el mundo de la arquitectura. Los estudios realizados en estos últimos años están tratando de revertir esta situación (Pérez-Moreno 2021), bien rescatando a algunas arquitectas destacadas, ya sea a nivel nacional o internacional, que, por el hecho de ser mujeres o de haber estado eclipsadas por el arquitecto con el que colaboraron, nunca han tenido el espacio que merecían en los libros de historia (Muxí 2005, Espejel 2013, Agudo y Sánchez de Madariaga 2013); bien recuperando referentes femeninos para completar la historiografía arquitectónica española con proyectos de investigación que se apoyan en la gran oportunidad que ofrecen las redes sociales (MAGA 2012, MoMoWo 2018, MuWo 2019-2021). Con todo, sin lugar a duda, es una tarea en la que queda mucho por hacer y mucho esfuerzo por reunir, como así se pone de manifiesto en lo que corresponde a las casas cuartel, sobre las que nunca se ha efectuado un estudio monográfico acerca de las arquitectas que han trabajado para este organismo.<sup>1</sup>

En el caso concreto de la Guardia Civil, la mujer no se incorporará a su organigrama militar hasta el Real Decreto-ley 1/1988, de 22 de febrero (Moreno y Gil 2018), aunque ya estaban presentes mediante la labor de las matronas, profesionales heredadas del absorbido Cuerpo de Carabineros (Núñez 2017).<sup>2</sup> En cualquier caso, la presencia de mujeres sí era un hecho en la Guardia Civil, pero como parte de esa población civil que

residía en las casas cuartel: principalmente como esposas e hijas. Esta convivencia en un edificio militar es la gran apuesta de la Guardia Civil con sus casas cuartel, de modo que, ya desde un principio, provocó la creación de una serie de normativas para tratar de asegurar una correcta convivencia. Esta reglamentación, como era de esperar, estaba muy condicionada por esa visión patriarcal y de superioridad que se ejercía sobre las mujeres en todos los ámbitos –qué decir en el militar– hasta tal punto que, por la circular de 22 de diciembre de 1855, se autorizó a determinados jefes a «despedir de la casa-cuartel a las mujeres de los Guardias que sean de carácter díscolo y promuevan escándalos» (Inspección General de la Guardia Civil 1855: 148).

Aunque era arriesgada la apuesta de la Guardia Civil con su acuartelamiento y, a pesar de la falta de apoyo económico específico y crónico, el Cuerpo siempre trató a lo largo de su historia de mantener intacta su forma de acuartelar a los militares y a sus familias. Pero no será hasta el siglo XX y, especialmente, a partir de la Segunda República cuando esos acuartelamientos se puedan construir de nueva planta. Desde entonces, ha sido constante la conformación de un parque de acuartelamientos estatal, en el que han contribuido un número muy importante de arquitectos, ingenieros y aparejadores, mayoritariamente varones, muchos de los cuales siguen en el anonimato (Pinzón-Ayala 2014, Caballero y Viva 2020, Pinzón-Ayala 2021). Si a este colectivo le aplicamos el género como categoría de análisis histórico (Díez 2015), podremos sacar a la luz la apor-

---

Doctor. Arquitecto.  
Docente Colaborador  
Externo, Dpto. de  
Historia, Teoría  
y Composición  
Arquitectónicas,  
Universidad de  
Sevilla.

tación específica de una serie de arquitectas que actuaron tanto de manera individual como formando equipo con otros colegas varones. El objetivo es poner en valor estas propuestas que, aunque efectuadas en un número mucho menor que el de sus compañeros masculinos, también contribuyeron a la paulatina y progresiva modernización de las casas cuartel: «mirar, ahora, hacia lo que ciertas mujeres del pasado lograron no es simple nostalgia retrógrada, ni radical feminismo reivindicativo, sino una verdadera necesidad histórica de búsqueda de otros modelos que sirvan para otorgar mayor dignidad a cualquier ser humano» (Espegel 2013: 18).

### Las casas cuartel desde la promoción estatal

El punto de partida de la estatalización de las casas cuartel de la Guardia Civil se inicia durante la Segunda República, con el concurso convocado por la Orden de 3 de julio de 1931, por el que se incorporaron los arquitectos José M.<sup>a</sup> de la Vega Samper y Enrique García-Ormaechea Casanovas. En 1935, ante el incremento del volumen de trabajo, se convocó un nuevo concurso para sumar tres arquitectos más: Javier Barroso Sánchez-Guerra, Ángel de la Morena Suárez y Pedro Sánchez Sepúlveda.<sup>3</sup> La proximidad en el tiempo del golpe de estado y de la posterior guerra apenas dio oportunidad a este quinteto de iniciar algunos expedientes de obras. En 1945 se amplió la plantilla de técnicos, de modo que se incorporaron cuatro arquitectos más, esta vez por designación directa: Eduardo Baselga Neyra, Manuel Sainz de Vicuña García-Prieto, Tomás Machado y Méndez-Fernández de Lugo y Eduardo Laforet Altolaquirre.<sup>4</sup> La novedad era que, a partir de entonces, el territorio español se dividiría en *secciones* de las que se harían únicos responsables, adjudicando una a cada arquitecto. Los técnicos que componían este grupo tuvieron una actividad desigual y, con los años, también comenzaron a sufrir bajas. Así, Sánchez Sepúlveda y De la Morena Suárez fueron sustituidos por Eusebio Calonje Francés (1949) y Felipe García-Escudero Torroba (1956), respectivamente; De la Vega Samper consumió a mediados de los cuarenta su abandono ya anunciado tras la Guerra Civil y, además, se produjeron colaboraciones

puntuales como la de Alejandro Blond González en Ceuta y norte de África (1951) y Javier Zuazo Bengoa en las islas Canarias (1960).

La labor de estos arquitectos fue evolucionando en una serie de etapas. La primera de ellas se caracterizó por el empleo de unos modelos tipo homogéneos para todo el país. Los denominados como *modelos nacionales* (Pinzón-Ayala, 2014) eran unos proyectos «perfectamente estudiados y de rápida adaptación» (Boletín Oficial de la Guardia Civil 1941: 649) y subvencionados por el Instituto Nacional de la Vivienda (INV), lo que obligaba a ajustarse a su normativa residencial: aplicando sus categorías y superficies. La mejora habitacional con respecto a las propuestas previas era muy importante –sobre todo con aquellos acuartelamientos que se conformaban a partir del alquiler de inmuebles–, pero limitaba enormemente la posibilidad de ensayar con nuevas propuestas o alternativas que pudieran reflejar mejor la realidad social de los miembros de la Guardia Civil. Estos modelos de posguerra se caracterizaban por la organización de su edificio principal con una planta en forma de U, lo que permitía enmarcar un patio interior y otorgarle simetría al conjunto. Dos de sus esquinas se remataban con tambores o garitas de vigilancia, enfatizando así el carácter defensivo del complejo.

Entre 1954 y 1955, con la aprobación de la Ley de Viviendas de Renta Limitada y su reglamento, los arquitectos comenzaron a superar los modelos tipo establecidos, para apostar por los suyos propios: los denominados *modelos sectoriales* (Pinzón-Ayala, 2014). Este cambio provocará una gran heterogeneidad en el parque inmobiliario de la Guardia Civil, con unas propuestas que comenzaron a dar más peso a la parte residencial para, en cambio, difuminar poco a poco los elementos más militarizantes.

### La primera arquitecta de la Guardia Civil: la búsqueda de otros espacios colectivos

El siguiente paso en esa evolución experimentada por la casa cuartel se produjo a partir de 1969. Cambios en las posibilidades presupuestarias del Ministerio de la Gobernación –en plena etapa de resurgimiento económico– y en el propio organigrama técnico de la Guardia Civil

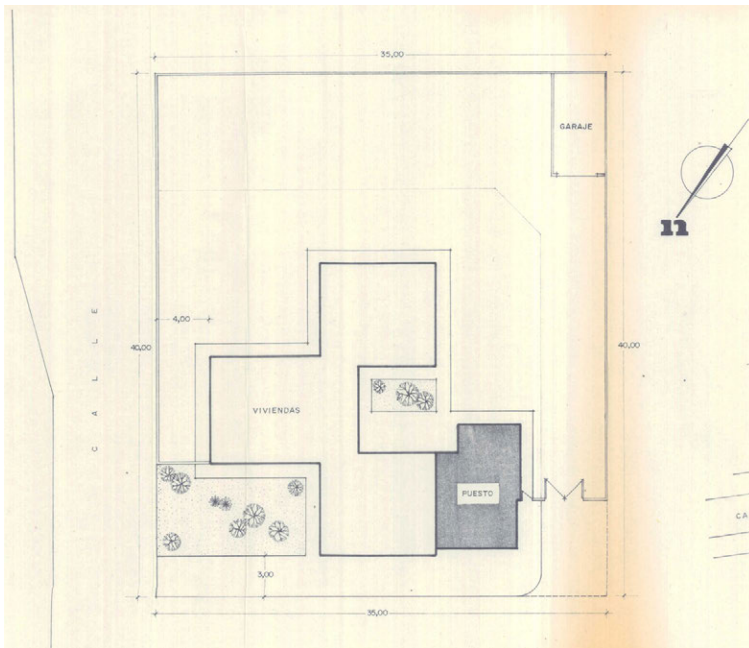


Figura 1. Detalle de Plano Situación de un proyecto de una casa cuartel de la Guardia Civil. Autor: Teresa Domínguez Alonso, 1970. Fuente: Archivo de la Secretaría General de Agenda Urbana y Vivienda del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana (AMITMA). Cód. Referencia: ES.28079. ACMVI// BA-9949-RL.

—como la llegada del teniente coronel del Cuerpo de Ingenieros de Armamento y Construcción (CIAC), Joaquín Rodríguez Monteverde— favorecieron un incremento de la inversión y, por ende, requirió de la incorporación de un mayor número de arquitectos, así como de ingenieros del CIAC.

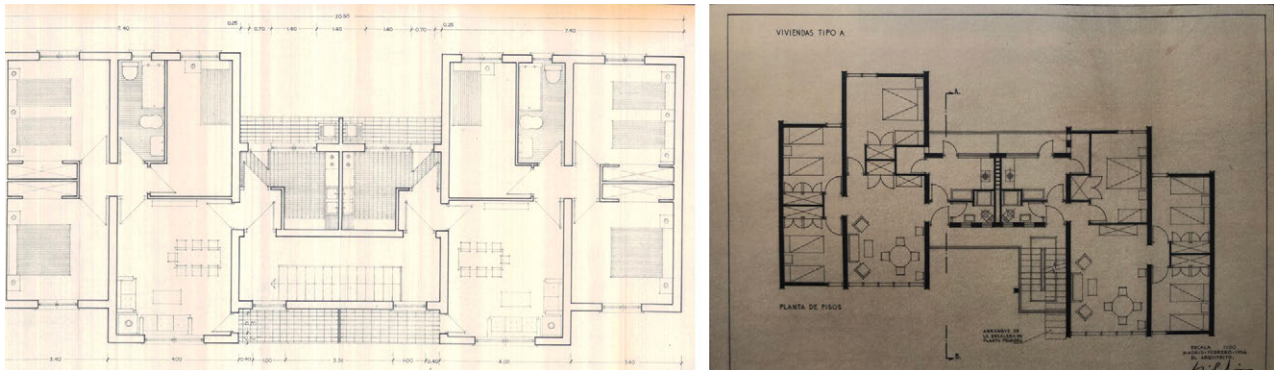
De entre los arquitectos que comenzaron su andadura con la década de los setenta, se produjo la gran novedad de contar con la primera arquitecta del Cuerpo: Teresa Domínguez Alonso. Ella se sumó, junto a otros arquitectos como Manuel de Lorenzo Jiménez, Doroteo Sanguino Muñoz, Eduardo Beotas Lalaguna, Luis Álvarez de Cienfuegos López del Hierro, Juan Carlos Mallorquí del Corral, José Ignacio Baselga García-Escudero o Juan José Barroso Ladrón de Guevara, a una nómina cada vez más creciente de técnicos. Los arquitectos de esta época coinciden en señalar la mejora considerable que supusieron sus propuestas para las condiciones laborales y habitacionales de un número importante de guardias civiles y de familias, a pesar de las limitaciones que experimentaron para desarrollarlas. Los pabellones comenzarán a ampliar ese programa básico de tres dormitorios, salón-comedor, cocina, aseo y despensa, independizando aún más la cocina del estar-comedor e introduciendo otros elementos como tendederos, lavaderos o balcones. Los espacios públicos también tendrán diferentes tratamientos, detectándose

algunos proyectos con zonas reservadas para juegos de niños. Todo esto se formalizará en nuevos tipos residenciales, que acabarán asumiendo el protagonismo en la imagen de estas nuevas casas cuartel, superando así progresivamente los elementos de carácter militar que se pudieran asociar a estos complejos.

Teresa Domínguez Alonso fue nombrada «arquitecta del 11º Sector», que implicaba a las provincias de Badajoz (Sanz y Vivas 2020), Cáceres, Ciudad Real y Toledo. Posteriormente ampliaría su campo de acción a Cuenca, Zaragoza y Navarra (Pinzón-Ayala, 2016). Titulada en 1968 y colegiada en Madrid al año siguiente, forma parte del primer grupo de arquitectas tituladas en España (Bosch 2020). Su labor osciló entre su estudio privado, la colaboración para el Ministerio de Educación con la construcción de diversos colegios y su labor en el ayuntamiento de Illescas (Toledo) como arquitecta municipal.

Su producción vinculada a la Guardia Civil superó los setenta acuarcelamientos, colaborando además en la ejecución de las obras asignadas a su marido, Juan Carlos Mallorquí del Corral, que se adscribió como arquitecto del Cuerpo en 1972, gracias a la presencia previa de Teresa Domínguez Alonso. Sus proyectos, encuadrados en los *modelos sectoriales*, plantean, como metodología común, su conformación mediante la yuxtaposición de módulos de diferentes tamaños que pueden albergar tanto las dependencias oficiales como los pabellones, con los que consigue conformar conjuntos de mayor complejidad, tanto en planta como en alzado (figura 1).

Esta manera de ir configurando sus edificaciones recuerda a la metodología de Miguel Fisac con su propuesta de *casas en cadena* (figura 2) —ganadora del concurso de viviendas económicas convocado por el COAM en 1950—, más que por la prefabricación, por la facilidad constructiva y el abaratamiento de costes que suponía (Fernández-Isla 1997: 158-159).<sup>5</sup> La tensión volumétrica y estética —incrementada con un uso muy intencionado del ladrillo cara vista— permitirá a Teresa Domínguez Alonso ofrecer soluciones menos compactas y racionales, al contrario de lo que planteaban muchos de sus compañeros con edificaciones más monolíticas y sobrias.



Además, estas plantas quebradas permitirán una mayor adaptabilidad a las diferentes parcelas, además de un tratamiento más irregular y variado de los espacios libres. Si bien ya se había renunciado en la gran mayoría de las nuevas propuestas al patio central que tanto había caracterizado a los modelos de posguerra, los proyectos de Teresa Domínguez Alonso permitirán delimitar sub-espacios dentro de la parcela, facilitando su diferenciación de uso o tratamiento, tan necesario en unos complejos con tal alta diversidad de necesidades y requerimientos, ya sea para las labores militares como para las de carácter civil.

Con respecto a las viviendas, la obligación de ceñirse a una normativa no permitía muchas innovaciones, aunque sus programas conseguían incorporar nuevos espacios como lavaderos o balcones y mejorar en la calidad constructiva de sus materiales. La propia propuesta modulada de la arquitecta también le permitirá en algunos modelos ofrecer otras cualidades a los pabellones, como el protegerse o ganar determinadas orientaciones y vistas gracias a los avances y retranqueos de las fachadas.

**Otras arquitectas: una mirada a la arquitectura internacional**

A principios de los ochenta y, especialmente con la llegada de Luis Roldán Ibáñez a la dirección general de la Guardia Civil en 1986, se efectuarán importantes cambios. Por un lado, se producirá un nuevo repunte presupuestario –amparado en la corrupta gestión de su director general– que conllevará la construcción de importantes acuartelamientos –como el de Almería, la Travessera y Sant Pau en Barcelona, Melilla, Oviedo, Teruel o las comandancias situadas fuera de capitales, como las de Sant Andreu de la Barca (Barce-

lona) o Tres Cantos (Madrid)–; por otro, se requerirá una mayor contratación de técnicos, llegando a superar la centena de arquitectos vinculados con la Guardia Civil. De este modo, las prácticas anteriores se pusieron definitivamente en crisis: los modelos, como metodología proyectual, prácticamente desaparecen y el vínculo con los arquitectos históricos se perderá, así como la idea de los sectores territoriales, de modo que cualquier técnico podía actuar en cualquier punto del país.

En esa nueva nómina de arquitectos también se contará con algunas arquitectas. De entre ellas destacó Cristina Saavedra Mira, de la que hemos documentado, al menos, siete proyectos entre 1985 y 1989. Las propuestas barajan diferentes tipos arquitectónicos y formas de abordar el programa de la casa cuartel, llegando a configurar un modelo de referencia que repetirá en las localidades de Campo de Criptana y Villanueva de San Carlos (Ciudad Real): una edificación en zigzag que permite crear espacios libres diferenciados, uno más público y otro más privado, separados del exterior con

Figura 2. Comparativa de plantas. Izq.: Planta 1ª y 2ª Tipo Viviendas de un proyecto de una casa cuartel de la Guardia Civil. Autor: Teresa Domínguez Alonso, 1970. Fuente: AMITMA. Cód. Referencia: ES.28079. ACMVI//CC-9953-RL. Dcha.: Planta tipo. Autor: Miguel Fisac, 1956 (Sánchez 2009: 173).

Figura 3. Imagen exterior de la casa cuartel de la Guardia Civil de Los Alcores en Mairena del Alcor (Sevilla). Autor: Daniel Pinzón-Ayala, 2021.



una característica arcada. Su arquitectura muestra una clara sintonía con el lenguaje posmodernista del momento, como así ejemplifican su pronunciada geometría, los grandes huecos en fachada de doble altura o la aparición de frontones rompiendo la línea de cornisa. Sus cerrajerías en equis y carpinterías metálicas entre guías identificarán estos proyectos con su autora y mostrarán, junto con otros elementos como los porches en planta baja, esa combinación entre arquitectura tradicional y contemporánea en la que oscilarán sus propuestas.

En este mismo periodo de los ochenta hemos podido documentar proyectos también a cargo de las arquitectas Carmen Munilla Calvo y Julia Capa Sanz. La primera de ellas efectuó tres proyectos en la provincia de Granada, pero será el realizado en Alquife (Granada), al igual que con el único proyecto documentado de Capa Sanz en El Barraco (Ávila), en donde de nuevo veamos un mayor compromiso por tratar de incorporar elementos vinculados a la arquitectura posmoderna de fuerte influencia en aquellos años, como era la procedente de Italia.<sup>6</sup> Además, en ambos

casos, la conformación en planta remite a ese esquema en U de los modelos nacionales, a pesar de que era un planteamiento que los mandos técnicos de la Guardia Civil rechazaban, ya que preferían una imagen que se desligara por completo de soluciones anteriores.<sup>7</sup>

Ya a principios de los noventa encontramos el único proyecto que Pilar Rodríguez-Monteverde Cantarell efectuó para la Guardia Civil con la casa cuartel en Torà (Lleida).<sup>8</sup> Esta propuesta resulta de interés por la separación de los dos usos principales –dependencias oficiales y pabellones– en dos edificios independientes, una de las tendencias más aceptadas en la actualidad a la hora de plantear la organización de las casas cuartel. Además, la solución de las viviendas adosadas y en hilera también será una muestra de esa superación de las normativas hasta entonces impuestas y que permitirán ensayar e indagar con otros tipos habitacionales.

#### **La normalización de la presencia de arquitectas en la Guardia Civil: la casa cuartel como icono**

Tras la convulsa salida de Roldán de la dirección general de la Guardia



Figura 4. Dibujo de alzado y planta de la casa cuartel de la Guardia Civil de El Barraco (Ávila). Fuente: Julia Capa Sanz.



Civil, se efectuará una reorganización que también afectará al servicio técnico de acuartelamiento. La falta de técnicos propios que ya se demandaba tiempo atrás (Dirección General de la Guardia Civil 1988: 142), se fue supliendo con la incorporación de más arquitectos, ingenieros del Cuerpo de Ingenieros Politécnicos (CIP) del Ejército de Tierra y con aparejadores. Se da la particularidad de que una de las primeras incorporaciones, la de la arquitecta Mercedes Fraga Bárbara (Boletín Oficial del Estado 1996: 5278), acabará asumiendo la jefatura técnica hasta la actualidad. Con los años, se producirá la llegada de otras arquitectas que se encargarán del control mayoritario de las áreas.<sup>9</sup>

Con la consolidación de un equipo estable en el Servicio de Acuartelamiento, el *modus operandi* con los proyectos de casas cuartel se basó en la contratación de arquitectos externos mediante procesos selectivos bajo concurso público. Esto redujo las colaboraciones a números limitados de proyectos, lo que desterró definitivamente aquella idea de los modelos tipo, para, en cambio, ofrecer soluciones personalizadas acordes con la idea de arquitectura de quien las proyectara. Así, el siglo XXI permitirá consolidar una casa cuartel que se caracterizará por una tendencia hacia la división de sus dos usos principales en edificios independientes, tanto espacial como volumétricamente, aunque sin renunciar a soluciones compactas en donde la casa cuartel se sigue entendiendo como un único complejo. En cambio, este proceso se hizo en paralelo con la obtención de parcelas cada vez más reducidas y periféricas, con las consecuencias que ello conlleva de reducción de oferta de pabellones y, sobre todo, de espacios libres comunitarios.

### *La casa cuartel como arquitectura de reconocido interés*

La crisis económica iniciada en 2007 será, en contra de lo esperado, una nueva etapa de construcción intensiva de casas cuartel gracias al Plan E. El apoyo económico a proyectos que llevaban años esperando financiación permitió una renovación del parque de acuartelamientos, la única de cierto calado efectuada en este siglo hasta el momento. La gran novedad de estos proyectos residió en la repercusión que obtuvieron en medios especializados en arquitectura. Se puede decir que casi por primera vez las casas cuartel se hacían un hueco en medios de difusión y se convertían en aspirantes a ser premiadas, recibiendo así un foco de atención que siempre le había sido esquivo.

De entre esos proyectos, algunos de los realizados por arquitectas merecieron su toma en consideración para ser publicadas. Uno de ellos fue el de la casa cuartel de Yeste (Albacete) del estudio Arkittec, conformado por Maite González Fernández y Diego Martínez Montejano (2009).<sup>10</sup> En este caso se apostó también por un complejo compacto con el que se pretendía conseguir «un edificio con carácter unitario, de masa, que pesa y pertenece a la tierra de la cual emerge» (González y Martínez 2009: 2). A pesar de que la parcela ofrecía muchas peculiaridades –periférica, en pendiente y a los pies de un montículo rocoso que reduce el espacio disponible–, se consiguen crear dos piezas aparentemente muy similares y conectadas por una plaza en el acceso. A partir de aquí una calle interior da paso a los cuatro pabellones que se configuran alrededor de pequeños patios privados (Ref. web 1).

Estos dos mismos arquitectos han consolidado una línea de proyectos en torno a las casas cuartel con otras inter-

Figura 5. Izq.: Imagen exterior de la casa cuartel de la Guardia Civil de Yeste (Albacete). Autor: Emilio Fernández, 2011. Dcha.: Planta de cubierta. Autores: Arkittec, 2009.



Figura 6. Imagen exterior de la casa cuartel de la Guardia Civil de Aracena (Huelva). Autor: Emilio Fernández, 2011.

venciones,<sup>11</sup> como la que plantearon en 2007 para la localidad de Aracena (Huelva), en la que destaca una gran pieza de estética metálica, rodeada de un foso –resto de una intervención previa– y conectada a la cota de calle por un puente-galería que comunica directamente con las dependencias oficiales. Los pabellones, siguiendo lo ya propuesto en Yeste, se desarrollan en un borde de la parcela produciendo todo un entramado en torno a múltiples patios interiores (Ref. web 2).

Otro ejemplo pertenece a la casa cuartel de Oropesa del Mar / Orpesa (Castelló / Castellón) del Estudio Espejel-Fisac (figura 7),<sup>12</sup> compuesto por Carmen Espejel Alonso y Concha Fisac de Ron (2011). Se optó por una edificación compacta que contrasta con el antiguo acuartelamiento, un *modelo sectorial* de Javier Barroso Sánchez-Guerra, que estaba situado en la misma parcela y que planteaba una estrategia totalmente diferente con un patio central como elemento estructurante. En este caso, la nueva casa cuartel ofrece un espacio delantero de acceso en donde se sitúan las dependencias oficiales en una pieza de dos plantas. Los pabellones, en

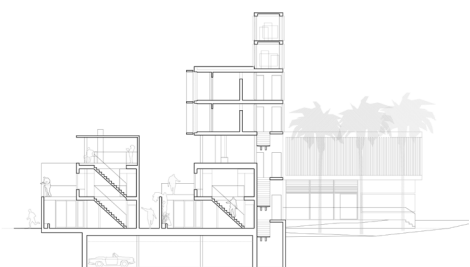
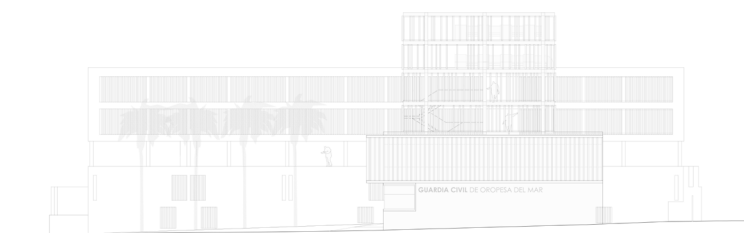
cambio, se configuran en un gran bloque fraccionado en franjas de diferentes alturas y con diversidad de tipos residenciales, acorde con la realidad familiar de la España del siglo XXI: dúplex para familias y apartamentos para solteros, que se separan por una planta intermedia libre que parece querer rescatar ese patio desaparecido. En este caso, el núcleo de comunicaciones verticales asume el carácter representativo del complejo, lo que se refuerza con la solución de celosías de GRC (Espegel y Fisac de Ron 2013).

#### *La consolidación de la casa cuartel como arquitectura del siglo XXI*

Otras arquitectas, bien de manera individual o en equipo con colegas varones, también se han acercado a la realización de un proyecto puntual de casa cuartel. Se caracterizan por reformular esa relación entre los dos usos principales –dependencias oficiales y pabellones–, reevaluando los espacios libres comunitarios y privados y apostando por enfatizar el carácter representativo de estos complejos. En todos los casos se proponen soluciones que preponderan la adecuación al lugar, tanto por materiales como por orientación, incorporando así las preocupaciones actuales en cuanto a sostenibilidad y medio ambiente.

La casa cuartel de La Gineta (Albacete), firmada por Irene Trujillo Félix, Jörg Hollerbuhl e Inés Martínez Martínez (2007-2008),<sup>13</sup> pertenecientes por entonces al grupo Ingenor, es un caso de implantación en periferia a la que se ven desterrados muchos de los nuevos acuartelamientos. En este caso, se trata de sacar el máximo partido a las características del solar en cuanto a forma y orientación. Para ello se opta por organizar

Figura 7. Izq.: Alzado principal. Dcha.: Sección. Autoras: Espejel-Fisac Arquitectos, 2011.





el conjunto a base de bandas paralelas con las que se consigue modular todo el programa, llevando esta lógica incluso a la organización interna de los cuatro pabellones. De la ubicación y desplazamiento de los bloques se obtiene una clara definición de recorridos peatonales y vehiculares, pero también de diversos espacios libres: como la destinada para el aparcamiento bajo la pieza residencial o las zonas verdes con vocación de uso colectivo. El tratamiento de los huecos para cuestiones de soleamiento permite establecer el diálogo entre los dos edificios como componentes de un mismo complejo.

Por otro lado, la casa cuartel de Villablino (León), de Francisco Javier Sáenz Guerra y Soledad Rodríguez Lozano (2010-2011), sustituyó a un acuartelamiento de los años cincuenta del arquitecto adscrito a la Guardia Civil, Felipe García-Escudero Torroba. La nueva propuesta se basa en tres bloques paralelos que permiten generar un patio central alargado. Las duras condiciones climáticas de la zona se reflejan en el uso de determinados materiales, como el ladrillo visto negro clinker o las cubiertas de lajas de pizarra gris oscuro. Como contraste, al sur destacan las lamas y celosías en color aguamarina –verticales para las dependencias oficiales, horizontales y correderas para los veinte pabellones–, al norte el color mostaza de las jambas y persianas de unos huecos que con su ubicación tratan de aportar dinamismo a unos frentes más opacos. De este modo se consigue un conjunto de gran atractivo visual que conecta con las soluciones

habitationales más actuales.

En tercer lugar, la casa cuartel de Malpartida de Plasencia (Cáceres) de MUDA Arquitectos, conformado por Federico Rodríguez Cerro y María José Selgas Cáceres (2011), plantea dos soluciones diferentes para cada uso. Ubicada en el borde sur de la localidad, en una zona de reciente urbanización, la casa cuartel acaba incidiendo en el carácter de representatividad del conjunto, cuestión que es asumida por la pieza de las dependencias oficiales como un gran paralelepípedo que apunta hacia el sur en un gesto de gran potencia formal y visual. Los pabellones, en cambio, se resuelven de manera homogénea y seriada, planteando dos tipos de vivienda en dúplex que, de manera alterna, se implanten en la parte norte de la parcela (Ref. web 3).

Por último, es importante destacar la

Figura 8. Izq.: Zona de acceso a la casa cuartel de la Guardia Civil de La Gineta (Albacete). Autor: David Blázquez, 2010. Dcha.: Plano de Situación. Autores: Irene Trujillo, Jörg Hollerbuhl, Inés Martínez Martínez. Ingenor, 2007.

Figura 9. Imagen exterior de la casa cuartel de la Guardia Civil de Villablino (León). Autores: Francisco Javier Sáenz Guerra y Soledad Rodríguez Lozano, 2011.



Figura 10. Fachada exterior del conjunto de la casa cuartel de Malpartida de Plasencia (Cáceres). Autor: Juan Carlos Quindós de la Fuente, 2011.



necesaria actuación de reforma y mantenimiento que exige un parque de acuarotelamientos de tal envergadura. Si bien en muchos casos se resuelven con actuaciones puntuales (mejora de cubiertas, sustitución de carpinterías, renovación de instalaciones, etc.), en otros esa actuación debe ser de mayor calado, ya que los requerimientos de actualización y adaptación a las demandas actuales así lo exigen. En este caso, destacamos la intervención efectuada, en una primera fase (2015-2018), en la casa cuartel de Ferrol (A Coruña). El complejo, ya planteado antes de la Guerra Civil por Ángel de la Morena Suárez, llegó hasta fechas recientes con un grado muy bajo de intervenciones y mejora, lo que ha requerido de una intervención que incluso acabará con la demolición de algunos de los bloques originales. El equipo de Anta Arquitectos, formado por Rosa Vilas Romalde y Sergio Beceiro Lodeiro, planteó en una primera fase una renovación integral de algunos de los edificios de pabellones y la rehabilitación de la

pieza de acceso y control al conjunto. Las intervenciones se centraron en la mejora constructiva y en la accesibilidad a cada uno de los bloques, pero imprimieron una imagen renovada que permite seguir manteniendo vigente y en uso un acuarotelamiento que ronda las ocho décadas de antigüedad (Ref. web 4).<sup>14</sup>

#### **Los silencios de las casas cuartel. Conclusiones**

En un recorrido de unos cincuenta años se ha podido documentar la participación de unas trece arquitectas y para una producción de unos noventa proyectos, lo que representa en la actualidad, para un parque de casas cuartel que ronda las dos mil edificaciones, un paupérrimo 4,5%. En cualquier caso, hay que destacar la notoriedad que han alcanzado recientemente estos proyectos firmados por arquitectas, a pesar de encontrarnos en un contexto de muy baja producción de nuevas casas cuartel, apenas inexistente en el último lustro.

El proceso de modernización constante en el que se ha situado el concepto de casa cuartel desde mediados del siglo XX siempre se ha visto acompañado con la aportación de arquitectas. Por supuesto, la más cuantiosa y trascendente es la efectuada por Teresa Domínguez Alonso, que supo crear una nueva manera de entender la configuración de las casas cuartel y la relación entre la parte construida y los espacios libres. A su vez, las contribuciones posteriores, como las de la década de los ochenta, no dudaron en incorporar a la casa cuartel en los debates arquitectónicos del momento, recurriendo a formalizaciones propias de la época, especialmente las procedentes de los debates italianos. Esa línea de actualización y modernización ha acabado fraguando con los proyectos más

Figura 11. Fachada con bloque reformado y bloque original de la casa cuartel de Ferrol (A Coruña). Autor: Héctor Santos-Díez, 2018.



actuales, que no han dudado en generar elementos de gran atractivo visual en base a soluciones constructivas de calidad que, además, han tenido su correspondiente reconocimiento en diversos foros especializados en arquitectura. También es muy relevante, dentro de ese proceso de evolución, la equiparación de género en la propia organización interna del Servicio de Acuartelamiento. El área técnica no solo ha configurado un equipo de arquitectos, ingenieros y técnicos estable, sino que se ha efectuado con una presencia femenina destacada: desde su jefatura técnica hasta la mayoría de sus responsables de área.<sup>15</sup> Pero la realidad en torno a los acuartelamientos de la Guardia Civil es suficientemente compleja como para que este alegato quede solo en la puesta en valor de la labor de las autoras de algunos de sus proyectos. En el mundo de las casas cuartel existen muchas otras realidades, asociadas también a la mujer, que exigen ser contadas y subrayadas. Desde las propietarias que facilitaban un inmueble para ser reutilizado como acuartelamiento,<sup>16</sup> hasta las propias habitantes que, históricamente, solo podían tener el rol de esposas o hijas de guardias civiles: ellas eran las que realmente pasaban las 24 horas del día de los 365 días del año dentro de las casas cuartel; las que sufrían las carencias de los pabellones y las limitaciones de los espacios libres; las que acababan asumiendo una jerarquía no oficial y un reglamento militar que igualmente les afectaba.

Las casas cuartel, al igual que el colectivo profesional de las arquitectas, ha experimentado un alto grado de marginalidad que, al menos desde el mundo investigador, comienza a revertirse. Ese denominador común entre estas dos realidades, aquí entrelazadas, refuerza la necesidad de seguir dando a conocer, por un lado, una arquitectura híbrida que sobrevive como uno de los últimos ejemplos de carácter laboral-residencial y que puede erigirse como un referente para los replanteamientos actuales que se efectúan en torno a la vivienda colectiva y, por otro lado, quiénes han intervenido a lo largo de la definición y conformación tipológica de la casa cuartel con el objetivo de mejorar sus condiciones y ofrecer una arquitectura digna acorde con sus tiempos.

## Notas

- 1 Algunos de los nombres de arquitectas aquí recogidos parten de la única tesis doctoral que gira en torno a la arquitectura de las casas cuartel (Pinzón-Ayala 2016), a la que se suman los resultados de las investigaciones efectuadas en estos últimos años.
- 2 El cometido era realizar los registros corporales a personas de su mismo sexo. Durante mucho tiempo esos puestos estuvieron reservados en exclusividad a viudas y huérfanas solteras del Cuerpo.
- 3 En 1935 también se aprobaron las normativas sobre las condiciones de higiene, emplazamiento y seguridad de las casas cuartel, además de fijarse el objetivo de crear una serie de modelos tipo con los que se trataba de ser más eficientes y eficaces. En 1936 se creó la Junta Central de Acuartelamiento, pero apenas entró en funcionamiento por el inicio de la Guerra Civil.
- 4 No se tiene documentado ningún proyecto por parte de Eduardo Laforet Altolaquirre.
- 5 En cualquier caso, esta vinculación con la arquitectura de Fisac no es reconocida como premeditada por la propia Domínguez Alonso.
- 6 Según entrevista telefónica realizada a Julia Capa el 15 de febrero de 2021.
- 7 Según entrevista telefónica realizada a Julia Capa el 15 de febrero de 2021.
- 8 Pilar Rodríguez-Monteverde es hija del antiguo director técnico del Servicio de Acuartelamiento, Joaquín Rodríguez Monteverde, aunque no coincidieron en el tiempo en sus labores para la Guardia Civil.
- 9 Nueva denominación que la Guardia Civil adoptó para su división territorial técnica.
- 10 Fue pre-finalista en la XI BEAU.
- 11 También han intervenido en un bloque de pabellones en el acuartelamiento de Intxaurre, Donostia / San Sebastián (Gipuzkoa) y esperan poder ejecutar los proyectos de nueva planta en Alcalá del Júcar (Albacete) y Castro Caldelas (Ourense).
- 12 Fue seleccionada en la XII BEAU.
- 13 La dirección de ejecución de obra corrió a cargo de la arquitecta técnica Elena Villares Ojea.
- 14 Esta intervención ha sido merecedora de ser finalista en los I Premios Lledó Arquitectura Ibérica (2018) y en los XVIII Premios COAG de Arquitectura (2019).
- 15 Hay que añadir que desde enero de 2020 la dirección de la Guardia Civil recae en María Gámez Gámez, primera mujer en dirigir dicha institución.
- 16 En 1929, María Teresa García de Lomas cedió a la Guardia Civil el inmueble que, todavía en la actualidad, sirve como casa cuartel del puesto de Molledo (Cantabria).

## Bibliografía

- AGUDO ARROYO, Yolanda y Sánchez de Madariaga, Inés. 2011. Construyendo un lugar en la profesión: trayectorias de las arquitectas españolas. *Feminismo/s* 17: 155-181.

- Boletín Oficial de la Guardia Civil. Madrid: 1941: 648-649.
- Boletín Oficial del Estado. Madrid: 1996.
- DÍEZ JORGE, María Elena, coord. 2015. *Arquitectura y mujeres en la historia*. Madrid: Ed. Síntesis.
- Dirección General de la Guardia Civil. 1988. *Plan de Modernización de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, Área de Infraestructura*. Madrid: Dirección General de la Guardia Civil.
- ESPEL ALONSO, Carmen. 2013. Arquitectas pioneras en el siglo XX. *Jornadas Mujer y Arquitectura: experiencia docente, investigadora y profesional*, coord. Cándido López, 10-29. A Coruña: Universidade da Coruña.
- ESPEL ALONSO, Carmen y Fisac de Ron, Concha. 2013. Casa Cuartel de la Guardia Civil en Oropesa del Mar. *On Diseño* 332: 64-71.
- FERNÁNDEZ-ISLA, José María (coord.). 1997. *La Vivienda Experimental. Concurso de Viviendas Experimentales de 1956*. Madrid: Fundación Cultural COAM.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Maite y Martínez Montejano, Diego. 2009. *Nueva casa-cuartel de la Guardia Civil, Yeste* (Albacete). *Memoria*. Madrid: Arkitec.
- Inspección General de la Guardia Civil. 1855. Tomo X de *Las Reales Órdenes y Circulares de interés para la Guardia Civil*. Madrid: Imprenta de don Andrés Peña.
- MAGA. 2012. Mujeres arquitectas de Galicia. [https://www.udc.es/es/kausmaga/arquitectura\\_xenero/proxecto\\_maga/](https://www.udc.es/es/kausmaga/arquitectura_xenero/proxecto_maga/)
- MoMoWo. 2014. Women's Creativity Since the Modern Movement. <http://www.momowo.eu/>
- MORENO MARTÍNEZ, Cristina y Gil Cerdá, Silvia. 2018. Las mujeres en la Guardia Civil: aspectos normativos (desde las matronas a la actualidad). *Cuadernos de la Guardia Civil. Revista de Seguridad Pública* extra. 1: 38-58.
- MUXI, Zaira. 2005. Mujeres y arquitectura. Teoría y práctica de la vivienda. *Arquitectura* COAM 340: 28-37.
- MuWo. s.f. Mujeres en la cultura arquitectónica (post)moderna española, 1965-2000. <http://muwo.unizar.es/publicaciones/>
- NÚÑEZ CALVO, Jesús N. 2017. Las antiguas matronas de la Guardia Civil. *Europa Sur*, 8 de mayo.
- PÉREZ-MORENO, Lucía C. 2021. Prácticas feministas en la arquitectura española reciente. Igualitarismos y diferencia sexual. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(3): 651-668.
- PINZÓN-AYALA, Daniel. 2014. Las casas-cuartel de la Guardia Civil durante la II República y el franquismo: la desconocida labor de un grupo de arquitectos. *Boletín Académico* 4: 71-82.
- PINZÓN-AYALA, Daniel. 2016. Una arquitectura para trabajar y vivir en colectividad. La casa-cuartel de la Guardia Civil. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.
- PINZÓN-AYALA, Daniel. 2021. Las casas cuartel de la DGRD para la Guardia Civil: un modelo adaptado para la propaganda. *VLC arquitectura* 8: 219-252.
- SÁNCHEZ LAMPREAVE, Ricardo (dir.). 2009. Miguel Fisac: Premio Nacional de Arquitectura 2002. Bilbao: Ministerio de Vivienda.
- SANZ CABALLERO, Isabel María y Vivas Moreno, Agustín. 2020. Análisis archivístico de los proyectos de construcción de las casas cuartel durante el franquismo: el ejemplo de la provincia de Badajoz (1943-1971). *Brocar* 44: 255-279.
- Ref. web 1: <http://arkittec.com/arquitectos/project/cuartel-de-la-guardia-civil-en-veste/> (visitado 15 abr. 2022).
- Ref. web 2: <http://arkittec.com/arquitectos/project/cuartel-de-la-guardia-civil-en-aracena/> (visitado 15 abr. 2022).
- Ref. web 3: [https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-202077/casa-cuartel-guardia-civil-de-malpartida-de-plasencia-mudaarquitectura?ad\\_medium=gallery](https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-202077/casa-cuartel-guardia-civil-de-malpartida-de-plasencia-mudaarquitectura?ad_medium=gallery) (visitado 15 abr. 2022).
- Ref. web 4: <http://www.antaarquitectos.es/#> (visitado 15 abr. 2022).

Fecha final recepción  
artículos: 05/05/2022  
Fecha aceptación:  
29/07/2022

Artículo sometido a  
revisión por dos revisores  
independientes por  
el método doble ciego.

### **Competition-Exhibition of Spanish Popular Architecture (1933). “Casa Pinariega” and Influence in Projects by Alejandro Herrero Ayllón**

*In 1953, Alejandro Herrero Ayllón and José Antón Pacheco published “La Casa Pinariega. A General Study” in issue 5 of the journal Celtiberia. This was part of a university research that won first prize in a competition held in 1933 and was almost published in the journal Arquitectura in the summer of 1936. Thanks to extensive research on the career of Herrero Ayllón (ETSAM, class of 1935) it was possible to locate the full original proposal entitled “La casa popular en la Región de Pinares de Soria y Burgos”, submitted to the ‘Competition-Exhibition of Spanish Popular Architecture’, organised by the ‘Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura’ (APAA). This article examines this proposal, highlighting popular architecture as a rationalist point of reference present in the debates on tradition and modernity among students and teachers at the Madrid school in the pre-war period. Content present in the post-war period and in initial projects by Herrero Ayllón.*

*Keywords: Competition-Exhibition, Popular Architecture, Tradition and Modernity, APAA journal, Madrid School of Architecture, Casa Pinariega*

---

*En 1953, Alejandro Herrero Ayllón y José Antón Pacheco publicaron “La Casa Pinariega. Un estudio general” en el número 5 de la revista Celtiberia. Se trata de una investigación universitaria que obtuvo el primer premio en un concurso convocado en 1933 y que estuvo a punto de ser publicado en la revista Arquitectura en el verano de 1936. Una amplia investigación sobre la trayectoria de Herrero Ayllón (ETSAM, promoción de 1935) ha permitido localizar la propuesta original titulada “La casa popular en la Región de Pinares de Soria y Burgos”, presentada al “Concurso-Exposición de Arquitectura Popular Española”, organizado por la “Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura” (APAA). Este artículo examina este trabajo que valora la arquitectura popular como un referente racionalista presente en los debates sobre tradición y modernidad entre los alumnos y profesores de la escuela madrileña en la preguerra. Contenido presente en la posguerra y en los proyectos iniciales de Herrero Ayllón.*

*Palabras clave: Concurso-Exposición, Arquitectura Popular, Tradición y Modernidad, Revista APAA, Escuela de Arquitectura de Madrid, Casa Pinariega*

Silvana Rodrigues  
de Oliveira

## Concurso-Exposición de Arquitectura Popular Española (1933)

“La Casa Pinariega” e influencias en proyectos de Alejandro Herrero Ayllón

DOI: 10.20868/cn.2022.4990



Figura 1. Chimeneas tradicionales de la casa popular en la región de Pinares de Soria y Burgos (verano 1933). Fuente: Archivo familiar Alejandro Herrero Molina (AHM).

---

*Doctora Arquitecta. Profesora asociada del Dpto. de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Sevilla. Miembro del Grupo de Investigación HUM 992\_Arquitectura Prospectiva. Ejerce actividad profesional y colabora habitualmente en el estudio Carrascal-Fernández de la Puente. srodrigues@us.es*

### Introducción

Este estudio se inició con el análisis del artículo “La Casa Pinariega. Estudio General”, de Alejandro Herrero Ayllón y José Antón Pacheco, publicado en 1953 en *Celtiberia*, nº 5 (Herrero y Pacheco 1953: 104-119), con prólogo de José Tudela de la Orden donde mencionaba que su contenido formó parte de un trabajo más extenso, presentado a un concurso de arquitectura popular convocado en 1933 entre los alumnos de las escuelas de arquitectura de Madrid y Barcelona. Dicho material estaba preparado para ser publicado en la revista *Arquitectura* a mediados de 1936 (Tudela 1953: 100), no obstante, la edición de la revista quedó interrumpida por el estallido de la Guerra Civil Española.

Entre los documentos personales del arquitecto, depositados en el Archivo Municipal de Huelva (AMH), Fondo Alejandro Herrero Ayllón (FAHA), se encuentran valiosos e inéditos originales que han permitido traer a la luz episodios relevantes de la arquitectura de la pre y posguerra civil española. Este

artículo se centra en esas fuentes primarias desvelando el primer premio del Concurso-Exposición de Arquitectura Popular Española, convocado por la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura (APAA, nº4 mayo de 1933: 1-3).

### Circunstancias. La arquitectura silenciosa

La relectura del texto antes mencionado formó parte de una investigación más amplia sobre la trayectoria del arquitecto Alejandro Herrero Ayllón (1911-1977), perteneciente a la promoción de 1935 de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Todavía estudiante, sufrió una crisis de tuberculosis en la primavera de 1935, apartándolo de sus actividades. En el verano de 1936, aún convaleciente en su casa familiar de Soria, estalla la guerra, donde permanece durante el largo conflicto. En 1939, retoma sus estudios titulándose a principios de 1940, año que acepta la plaza de Arquitecto para Obras Especiales en la lejana ciudad de Huelva. Se trataba de un exilio interior, una forma de ocultar sus ideales progresistas; también marcado por el pasado masón de su padre y por la vinculación con la II República de su hermano mayor, Vicente Herrero Ayllón, y de sus íntimos amigos Félix Candela Outeriño, Eduardo Robles Piquer, entre otros, que terminan exiliados en México.

Tras los avatares que el joven arquitecto fue superando, va forjándose una carrera profesional donde aplicaba los aprendizajes de su formación en la preguerra —con Teodoro de Anasagasti publicó su trabajo como estudiante de Segundo Curso de Proyectos “La casa colgada en Cuenca” en la revista APAA nº 5 (Herrero 1933: 25); con Leopoldo Torres Balbás colaboró en algún proyecto cuando coincidieron en Soria y mantuvo una gran amistad sustentada en una relación epistolar hasta la muerte del maestro (Rodri-

gues-de-Oliveira 2021), y con José Fonseca cursó la asignatura de Urbanología en 1935, sin finalizarla hasta 1939, fue mentor de sus sistemas de circulaciones separadas y trazados de poblados, además de impulsor del primer artículo de Herrero Ayllón publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura* (RNA) (Herrero 1948: 348-358)—.

En Andalucía, Herrero Ayllón se destaca en el urbanismo, redactó el PGOU de Huelva de 1956 y 1964 entre otros, y diversos Planes Parciales. El urbanista Fernando de Terán lo considera un reconocido compañero silencioso que lo ayudó «con su buen criterio» a formar algunos de sus puntos de vista (Terán 1982: 14). También sobresale su producción de vivienda social donde incorporaba espacios públicos vivideros que buscaban estimular la convivencia entre sus moradores. Su obra arquitectónica y teórica fue en parte divulgada en medios especializados de su época, llegando a ser uno de los quince destacados arquitectos de la *Vanguardia Imposible...* (Mosquera y Pérez 1990: 250-273). El registro de dos de sus obras en el DOCOMOMO Ibérico confirma el interés de su producción. Asimismo, son alicientes las recurrentes citas de sus textos en artículos actuales que revisan esta etapa de la arquitectura.

### **La Arquitectura Popular en las enseñanzas de la Escuela de Arquitectura de Madrid**

Como es sabido, en la transición entre la segunda y la tercera década del siglo pasado, profesores y estudiantes de la escuela madrileña cuestionaron el carácter “internacional” del movimiento moderno y buscaron referentes en las raíces racionalistas de arquitecturas populares en el territorio español. En 1914, Teodoro de Anasagasti adelantaba: «Lo que hoy nos parece antiestético, por moderno, cuando no estéril, amarán, por viejo, las venideras generaciones. El tiempo, que con su pátina lo hermosea todo, y la costumbre, que es uno de los factores que más influyen en la apreciación de la belleza, harán que nuestra tolerancia de hoy se convierta en acatamiento primero y en admiración después» (Anasagasti 1915: 167). Años más tarde, en 1929, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado “Arquitectura Popular”, el profesor defendía sus valores como la obra de todos, inmutable, lo que se perpetúa a través de los tiempos y estilos pasajeros. Alertaba sobre la carencia de estudios que la relacionara con el conjunto urbano y territorial. «La índole de la arqui-

itectura popular es la simplicidad y modestia. [...] Producto climático, sometida al ambiente, adaptada al lugar, levantada con materiales de la región, es un producto topográficamente natural y morfológico del medio. Racional en el empleo de los elementos, sincera y verídica [...] ajena a las mutaciones transitorias» (Anasagasti 1929: 15).

Contenidos que estaban también presentes en textos de otros arquitectos como Leopoldo Torres Balbás, con varios artículos publicados en la *Revista Arquitectura*. Fernando García Mercadal, en su juventud, realizó con Rivas Eulate una serie de dibujos y fotografías de viviendas populares del Centro y Norte de España, presentándolos en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en el Palacio de Cristal en 1922; superado el periodo de Mercadal como protagonista de la introducción de la modernidad en la arquitectura española, retoma el tema en el libro *La casa popular en España* (Mercadal 1930).

Carlos Sambricio recalca que, con el paso del tiempo, el interés por la arquitectura popular se extiende a varios precursores de la modernidad trascendiendo a otras actividades culturales: en textos de Azorín, o en los discursos de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Bellido en 1925 y Anasagasti en 1929; en las fotografías de Ortiz Echagüe o del Marqués de Santa María del Villar y en películas de Florián Rey o Luis Buñuel (Sambricio 2000: 35-36).

### **La revista APAA**

En la escuela madrileña, la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura, constituida el 22 de noviembre de 1929, vinculada a la Federación Universitaria Escolar (FUE) el 28 de febrero de 1930, inició a finales de 1932 la publicación que tomó sus iniciales: la revista APAA.<sup>1</sup> Nació con el propósito de «atraer la atención de los arquitectos hacia la Escuela y su enseñanza, para que tuvieran eco sus peticiones a los Poderes públicos de que cesara el abandono oficial y para dar a conocer su labor por la mejora de la Enseñanza y de la vida escolar, que era desconocida hasta por los mismos estudiantes» (APAA nº1, 1932: 1). En sus páginas estaban también presente esas construcciones cotidianas, ausentes de arquitectos. Carlos Velasco Barral, en su tesis doctoral dedica un apartado a la revista APAA y considera que fue importante la atención prestada por este medio a la arquitectura popular: «es reconocida y valorada, y a pesar de las contradicciones que se pueden apreciar entre las

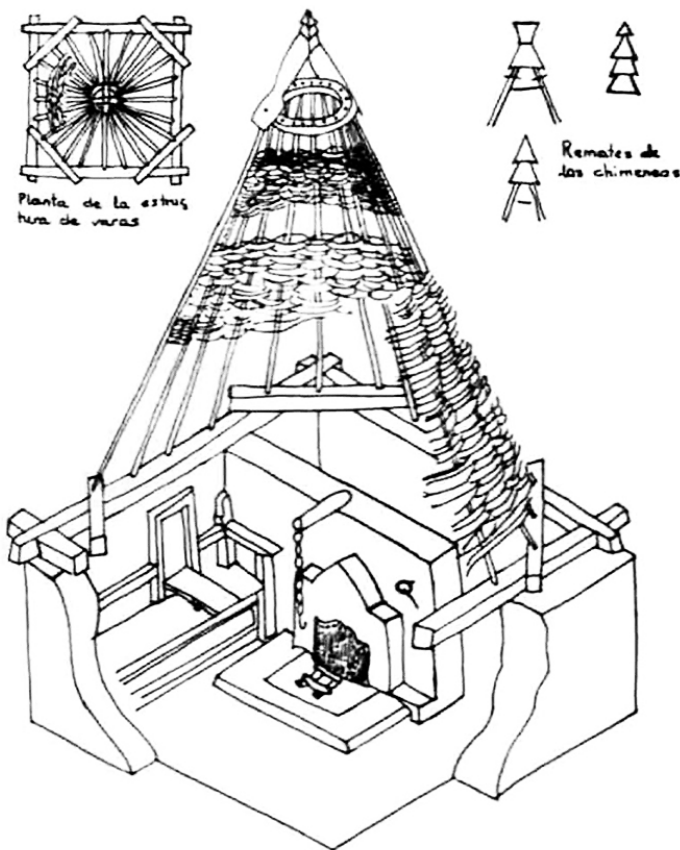


Figura 2. Chimenea tradicional de la casa popular en la región de Pinares de Soria y Burgos, 5.

distintas aproximaciones, todas coinciden en su ponderación» (Velasco 2014: 385). Contabiliza tres artículos considerándolos de densos contenidos. Un mes antes de la aparición de la revista *APAA*, salió a la luz la Revista *INGAR*.<sup>2</sup> Ambos medios acapararon el tema en cuestión en el mundo universitario de la época.

**Génesis de un concurso. “La casa pinariega” Alejandro Herrero Ayllón y José Antón Pacheco. *Celtiberia*, 5 (1953)**

En la introducción del artículo “La Casa Pinariega. Estudio General”, publicado en *Celtiberia. Revista del Centro de Estudios Sorianos*, nº 5 (1953), José Tudela de la Orden aclara que el trabajo «es tan solo un capítulo, aunque lo más esencial, de un interesante estudio que en 1933 hicieron los entonces alumnos de último año de la Escuela de Arquitectura, Alejandro Herrero Ayllón y José Antón Pacheco, hoy prestigiosos arquitectos en Huelva y en Tetuán respectivamente. Este trabajo obtuvo el primer premio en un concurso abierto, en 1934, por la revista *Arquitectura*, entre estudiantes de las Escuelas de Madrid y Barcelona; y estaba compuesto y ajustado para su publicación en 1936, perdiéndose luego original y composición; mas quedaron tiradas las últimas pruebas y gracias a ellas podrá ser publicado algún día».<sup>3</sup> Solo se reproducía una parte del

Figura 3. Dossier original inédito “La casa popular en la Región de Pinares de Soria y Burgos”. (octubre de 1933). Alejandro Herrero Ayllón y José Antón Pacheco. Fuente: Archivo familiar AHM.

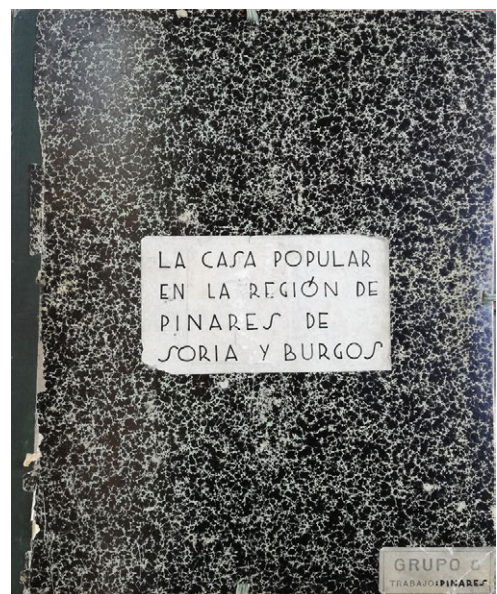
extenso trabajo y Tudela resaltaba la dificultad que afrontaron sus autores para realizarlo: «lo hicieron a su costa, caminando a pie, en carro, en camioneta y rara vez en autobús, alojándose donde podían, [...] con entusiasmo que esfuma los sacrificios, lo hicieron con conciencia y competencia poco comunes». Valoraba las consecuencias de estudios de esta índole: «que se prodiguen más su tradición en las nuevas construcciones» (Tudela 1953: 100-103).

El texto de Herrero y Pacheco se estructuraba en los aspectos descriptivos de la casa pinariega, centrándose en sus elementos fundamentales: «la vivienda, la cuadra, el pajar y el casillo». Sostenían que estas construcciones eran «consecuencia de los medios de vida de la familia» (Herrero y Antón Pacheco 1953: 104). Con su desarrollo van profundizando en el conocimiento del medio rural de la región.

**Un hallazgo. “Grupo ‘8’. Trabajo Pinares”**

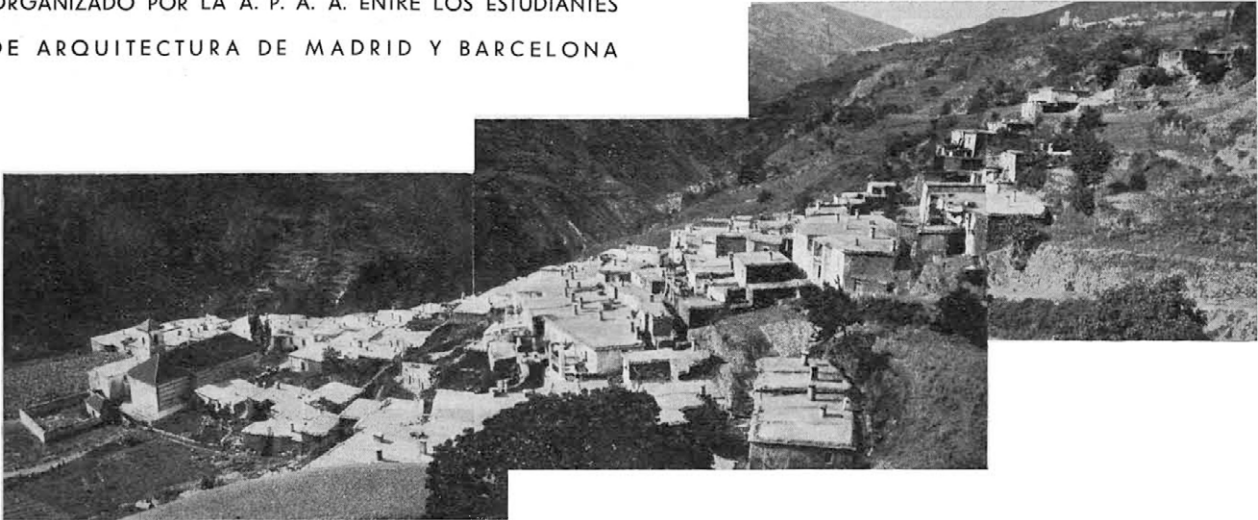
Alejandro Herrero Molina encontró en 2018, entre los documentos de sus familiares, una carpeta de dibujo de su padre. Su contenido lo relacionó con el texto de la revista, que quizás podría tratarse del original de la Casa Pinariega. En la primera página del trabajo titulado “La casa popular en la Región de Pinares de Soria y Burgos”, (Grupo 8. Trabajo Pinares), constan los nombres de sus autores a lápiz, se supone que fueron añadidos posteriormente al tratarse de un concurso anónimo.<sup>4</sup>

El ‘dossier’ hallado es de gran extensión<sup>5</sup> y en las “notas finales”, la autora del presente artículo observó un dato fundamental que ha permitido desvelar el origen del documento:



# CONCURSO-EXPOSICIÓN DE ARQUITECTURA POPULAR ESPAÑOLA

ORGANIZADO POR LA A. P. A. A. ENTRE LOS ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA DE MADRID Y BARCELONA



«Por no vulnerar las costumbres establecidas en todos los concursos, ese trabajo que presentamos al convocado por la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura (FUE) está afectado por las prisas de última hora [...]». Esta frase, incluyendo a la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura (APAA), fue una clave fundamental para concluir que el texto divulgado en la revista *Celtiberia* no se trataba de un concurso convocado por la revista *Arquitectura*, sino por la revista *APAA*. En las primeras páginas de su n° 4, publicaron la convocatoria del Concurso-Exposición de Arquitectura Popular Española.

El resultado con los equipos ganadores, previsto para ser difundido en la *APAA* n° 6, no legó nunca a publicarse debido al cierre de la revista a finales de 1933. Entonces, cabría preguntarse, por qué razón el texto de 1953 hacía referencia solo a la revista *Arquitectura* y no mencionaba la asociación estudiantil y su revista. Es de suponer que *Arquitectura*, revista de mayor visibilidad, se ofreciera a publicar la actividad dado el gran interés que había despertado la exposición realizada en el Ateneo de Madrid. Pero quizás fuera porque la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura, vinculada a la Federación Universitaria Escolar (FUE), siguiera siendo un tabú durante el franquismo, prefiriendo Herrero Ayllón mantener oculto este vínculo.

Figura 4. Convocatoria del “Concurso-Exposición de Arquitectura Popular Española”. Extracto de la portada de la revista *APAA*, n° 4 (mayo 1933). Fuente: Raimundo Bambó.



CONCURSO-EXPOSICIÓN DE ARQUITECTURA POPULAR ESPAÑOLA  
ORGANIZADO POR LA A. P. A. A. ENTRE LOS ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA DE MADRID Y BARCELONA



## Convocatoria Concurso-Exposición de arquitectura popular. Revista *APAA* n°4

El concurso aspiraba alcanzar un estudio exhaustivo de la arquitectura popular, alejados de los “estudios de casos aislados de valor pintoresco”, sin interés y origen de diversos estudios fracasados. Reclamaban encontrar un «sentido eminentemente urbano», considerando que lo popular es aquello que se refiere al pueblo, que no es propio de un artista ni de una época, sino de valor colectivo, independiente en grado sumo de artistas y estilos e íntimamente ligado a los medios de vida: tradición, geografía, economía». Afirmaban que el mérito de la arquitectura popular residía en su lógica, funcionalismo y perdurabilidad. «Su estudio adquiere verdadero interés cuando se extiende al conjunto de la labor popular en toda la nación, relacionando los factores de origen con las solu-

Figura 5. Portada de la revista *APAA*, n° 4 (mayo 1933). Fuente: Raimundo Bambó.

ciones obtenidas y buscando una visión amplia del conjunto» (APAA n.º 4 1933: 2) y (Guerrero y García González 2012: 258).

En las cuidadas bases del concurso se exponían una serie de especificaciones;<sup>6</sup> asimismo, en las consideraciones generales el jurado definió otras concretas que el estudio debería incluir: el valor colectivo de los pueblos, su arquitectura y aspectos constructivos. Además, convendría ser interdisciplinar, abarcando la geografía, historia, antropología, concentrándose en las características urbanísticas. Aspiraban generar bases lógicas y prácticas para futuras legislaciones urbanas en España.

«[...] Conocer la personalidad urbanística de España y su evolución a través de la Historia. Ordenar sistemáticamente las poblaciones españolas para estudiar su arreglo y desenvolvimiento racional dentro de un plan nacional de desarrollo y colonización».

Pretendían con los trabajos disponer de experiencia técnica constructiva referentes a la adaptación a los medios naturales: terreno, clima, vegetación, sol, luz.

«Sentir un espíritu legítimamente racional en la adaptación de la nueva arquitectura. En España, un estudio así es más imprescindible que en otros países por la extraor-

dinaria variedad de medios, debida a su configuración geográfica –grandes diferencias de clima (calor, humedad), de ambiente (Norte, Castilla, Mediterráneo), de orografía (montaña, llanura, mar). Y su desarrollo histórico: la dominación árabe, la reconquista, la unidad nacional. [...] Es tema de un interés extraordinario, pródigo en enseñanzas útiles y que, por su amplitud, sobrepasa la capacidad individual y necesita de un estudio colectivo en la misma dirección».

Al objeto de unificar las diferentes investigaciones y facilitar la futura exposición y publicación de los trabajos premiados, indicaban imprescindibles pautas para el desarrollo del estudio. De antemano sugieren incluir: «la región: orografía e hidrografía, clima, materiales de construcción, medios de vida, comunicaciones y características históricas. El pueblo: terreno, trazado viario (tráfico), centros cívicos (servicios públicos, comercio), desarrollo histórico, monumentos antiguos. La vivienda: tipos según su función, adaptación al medio (terreno, temperatura, luz, materiales), sistemas constructivos, decoración» (APAA n.º 4, 1933: 2).

Confiaban que esos estudios —que quedarían en propiedad de la APAA— iban a ser de gran valor para generar un archivo documental sobre las distintas regiones españolas, constituyendo una base de datos que entonces carecían. El concurso convocado entre las dos escuelas de arquitectura existentes ampliaba el ámbito de investigación a todos los rincones del territorio español, implicando al alumnado que procedía de diferentes partes. Además, el jurado puso a disposición de los concursantes una bibliografía básica.<sup>7</sup> La entrega sería en octubre, lo que permitía a los concursantes poner objetivo a sus excursiones estivales aprovechando para realizar el trabajo de campo y quedando el comienzo del curso para perfilar su contenido.

En las precisas instrucciones recomendaban el empleo de esquemas, breves memorias y la fotografía como principal vehículo de expresión. Aunque los premios eran de carácter individual no estaba limitado el número de estudiantes en cada propuesta, inclusive fomentaban su realización en equipo dado a lo extenso que pudiera resultar el trabajo de campo. Los miembros del jurado, Torres Balbás, Muñoz Monasterio y Bidagor, se ponían a disposición de los concursantes para toda clase de dudas y consultas.<sup>8</sup> Todos habían publicado algún artículo sobre el tema en la revista APAA, hecho que facilita el acercamiento al contenido del concurso.<sup>9</sup>

Figura 6. Revista APAA, n.º 4 (mayo 1933: 2). Fuente: Raimundo Bambó.

## B A S E S D E L C O N C U R S O

- 1.º La Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura abre un concurso entre todos los estudiantes de las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona para presentación de trabajos sobre Arquitectura popular.
- 2.º El Jurado de calificación estará formado por los arquitectos Dnos. Torres Balbás, Muñoz Monasterio y Bidagor.
- 3.º Se adjudicará ocho premios, amablemente concedidos para este concurso por las autoridades que a continuación se indican:
- 1.º 200 pesetas: «Historia de la Arquitectura Cristiana Española», de V. Lampérez.—(3 tomos).—ESPASA-CALPE, S. A.; y una suscripción por el año 1934 a la revista «Arquitectura».—COLLEGIUM OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID.
- 2.º 100 pesetas: «Arquitectura civil española, de los siglos I al XVIII», de V. Lampérez.—(2 tomos).—EDICIONES CILIPSA, S. A.; y una suscripción a «Revista de Obras Públicas» para 1934.—REUNIÓN DE OBRAS PÚBLICAS.
- 3.º 100 pesetas: «La Arquitectura Gótica en España», de G. E. Street.—EDICIONES CILIPSA, S. A.; y una suscripción a la revista «Viviendas» para 1934.—REVISTA «VIVIENDAS».
- 4.º 100 pesetas y el año 1932 de la revista «Wasmuth».—EDICIONES INCHASTI.

- 5.º Aparato de iluminación de mesa.—ASOCIACION ESPAÑOLA DE LUMINOTECNIA; y el año 1933 de la revista «A.C.»—G. A. Y. F. P. A. C.
- 6.º Una suscripción a la revista «Idea Decoración» para 1934.—EDICIONES DE SINGIER, Libros; y el año 1933 de la revista «A.C.»—G. A. Y. F. P. A. C.
- 7.º Estuche de dibujo.—PAPELERIA ALEMANA; y el año 1933 de la revista «A.C.»—G. A. Y. F. P. A. C.
- 8.º Catálogo de la Exposición Goya del año 1930.—L. SANCHEZ CUESTA, Libros.
- 9.º Los trabajos quedarán de propiedad de A. P. A. A., pues será de gran utilidad empezar a formar un archivo documental de las distintas regiones españolas que constituya una base informativa de que hoy carecemos.
- 10.º El Jurado emitirá su fallo por escrito y razonado, dentro de los quince días siguientes.
- 11.º Los trabajos se entregarán en el local de la A. P. A. A. Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Estudios, 1.
- 12.º La Revista APAA dedicará un número especial a este concurso.
- 13.º Se organizará en la Escuela de Arquitectura de Madrid una Exposición de los trabajos presentados.
- 14.º Los premios podrán hacerse efectivos al día siguiente de ser conocido el fallo del Jurado.

El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes ha concedido 1.000 pesetas para organización de este Concurso-Exposición (premios, número especial de AP.A.A. archivo, exposición, etc.)

### REUNIDO EL JURADO REDACTA LAS SIGUIENTES CONSIDERACIONES GENERALES

LA ARQUITECTURA POPULAR como estudio de casos aislados de valor patrimonial no tiene interés. De aquí el fracaso de muchos estudios comprendidos.

Su sentido es eminentemente *urbánico*, pues lo popular es aquello que se refiere al pueblo, que no es propio de un artista ni de una época, sino valor colectivo, independiente en grado sumo de estilos y estéticamente ligado a los medios de vida: tradición, geografía, economía. Este es su mérito, y sus características, en consecuencia, son: ligeros, inconsumibles, perennitables.

Su estudio adquiere verdadero interés cuando se extiende al conjunto de la labor popular en toda la nación, relacionando los factores de origen con las soluciones obtenidas y buscando una visión amplia del conjunto.

Fines generales concretos de una labor así enfocada son:

- conocer la personalidad urbanística de España y su evolución a través de la Historia;
- ordenar sistemáticamente las poblaciones españolas para estudiar su arreglo y desenvolvimiento nacional dentro de un plan nacional de desarrollo y colonización;
- elaborar bases prácticas para una más lógica legislación urbana en España;
- disponer de experiencia técnica constructiva en cuanto se refiere a la adaptación, a los medios naturales: terreno, clima, vegetación, sol, luz;
- sentir un espíritu legítimamente racional en la adaptación de la nueva arquitectura a España.

En España, un estudio así es más imprescindible que en otros países por la extraordinaria variedad de medios, debida a su configuración geográfica—grandes diferencias de clima (calor, humedad), de ambiente (Norte, Castilla, Mediterráneo), de orografía (montaña, llanura, mar). Y su desarrollo histórico: la dominación árabe, la reconquista, la unidad nacional.

#### Índice esquemático de un estudio de arquitectura popular

Tiene por objeto señalar una orientación y un orden en las materias a tener en cuenta en estos trabajos. Estos se dividen en tres grados: región, pueblo, vivienda.

La región determina la razón de existencia y los medios de vida de los pueblos que comprende. El pueblo muestra el organismo que para una función determinada ha sido creado. La vivienda es la célula fundamental cuya agrupación ha originado el pueblo.

En el siguiente cuadro se exponen las materias esenciales a estudiar en cada grado:

- la región: orografía e hidrografía, clima, materiales de construcción, medios de vida, comunicaciones y características históricas;
- el pueblo: terreno, trazado viario (tráfico), centros cívicos (servicios públicos, comercio), desarrollo histórico, monumentos antiguos;
- la vivienda: tipo según su función, adaptación al medio (terreno, temperatura, luz, materiales), sistemas constructivos, decoración.

#### Normas para el concurso

Expuestas las precedentes consideraciones generales, es preciso concretar unas normas que, abarcando el problema en alguno de sus aspectos, sea de fácil realización por una gran mayoría, a fin del mejor éxito del mismo, ya que pretender una mayor extensión sería limitar el número de los concursantes.

Por estas razones, los trabajos a presentar quedarán resumidos en dos partes:

Primera parte: comprenderá el estudio físico-sómico de la localidad y sus rasgos más característicos, concretándose en un momento lo más resumido posible, los siguientes puntos:

**Una gran iniciativa de la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura (F. U. E.)**

## El estudio de la arquitectura popular española

**INICIACION**  
En el número 4 de la revista "APAA", aparecida en junio, comienza la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura (Federación Universitaria Escolar) una encuesta de trabajos de estudio sobre arquitectura popular española.

**RESULTADO**  
Al concurso se han presentado ocho trabajos, hechos en colaboración por grupos de alumnos, con un grado de calidad, pues se han conseguido trabajos completos por su buena orientación y profundo estudio de la disciplina sujeta.

**GRUPO DE ESTUDIOS DE ARQUITECTURA POPULAR**  
La A. P. A. A. se propuso organizar definitivamente estos estudios creando el Grupo de Estudios de Arquitectura Popular (Fundación de la A. P. A. A., F. U. E.), que funcionará a base del trabajo de los alumnos de Arquitectura, orientados por algunos profesores destacados. En este momento cursan con la valiosa y desinteresada colaboración de los Sres. Blanco Soler, Carrigosa, Sánchez Arca, Lacort, Adolfo Martínez, Moreda y Durán de Castejón, además de la de los miembros del Jurado, que han puesto un gran interés y entusiasmo en la labor.

**LA AYUDA IMPRESCINDIBLE**  
Es de esperar, dada la categoría profesional de estos profesionales, el entusiasmo de sus alumnos y el fuerte impulso constructor de la A. P. A. A., que el Estado preste al Seminario su colaboración y ayuda, facilitándole la obtención de datos de otros organismos del Estado (estadísticos, geográficos, meteorológicos, económicos, etc.), la realización de excursiones y toma de datos en los pueblos, y establezca los gastos imprescindibles de desplazamientos, material, publicaciones, etc., para que pueda realizarse este estudio.

Méjicas de Huespeltán.—Grupo de casas de toreros, que representan fuertemente las características de clima y modo de vida de la zona de la Sierra. (Trabajo de Iñigo).

Los estudiantes de Arquitectura de España, de escrita en el "Boletín de Interés Cultural" de la revista, se proponen en consecuencia, y por su amplitud sobrepasa la capacidad individual y necesita la ayuda colectiva en la misma dirección.

Se inicia el estudio de esta materia con objeto de que los estudiantes dispuestos durante el verano por todas las regiones españolas, a sus excursiones y realicen estos estudios bajo el signo siempre de la orientación común.

**ARCHIVO DOCUMENTAL**  
En la base del concurso se crea un archivo documental de los trabajos realizados en las distintas regiones españolas, que constituirá una base informativa de gran interés, de la que hoy se carece, al constituirse esta labor en años sucesivos, y sobre todo habrá de tener el interés derivado de una orientación de "arquitectos", puesto que en lo estudiado hasta ahora—recogido únicamente en un libro por el Sr. Torres Balbás—se habla libremente en general un croquis folclórico o arqueológico. El archivo tiene además la gran ventaja de tener los trabajos íntegros, es decir, sin la constante reducción de parte gráfica ("fotos", plenas).

Una muestra. Estas pequeñas construcciones, que reflejan el paisaje, destacan su arquitectura pura y simple entre las líneas nuevas de los puentes que la sirven de fondo. (Trabajo de Iñigo).

Mapas, croquis, gráficos, investigaciones en las publicaciones.

**FINES GENERALES DEL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA POPULAR**  
La A. P. A. A. pide a los docentes arquitectos Sres. Torres Balbás, Hidalgo y Muñoz Menas, que formaron el Jurado, y con el fin de que fuera lo único "concurso" posible, que redactasen unas cuartillas para orientar a los alumnos y para que sirvieran de norma para los trabajos. Adicionalmente concretaron los fines generales de este estudio, que son: "Conocer la personalidad urbanística de España y su evolución a través de la Historia. Ordenar sistemáticamente las poblaciones españolas para estudiar su arreglo y desenvolvimiento racional dentro de un plan nacional de desarrollo y colonización. Ordenar bases prácticas para una más lógica legislación urbanística en España. Exponer de experiencia técnica constructiva en cuanto se refiere a la adaptación a los medios naturales (terreno, clima, vegetación, etc.). Mostrar un espíritu legitimamente en la adaptación de la nueva arquitectura a España."

Los chismos pinariegos se recubren al exterior con troncos de leño y se revisten con un capote de lana.

Territorialmente, se observa que en la escuela madrileña las investigaciones sobre la arquitectura popular estaban más vinculadas al interior de la península, mientras las de Barcelona se centraban en las construcciones cercanas al mediterráneo, recogidas en diferentes ocasiones en las páginas de la revista *AC Documentos de actividad contemporánea* (AC n.º 18, 1935) y (AC n.º 21, 1936).

Velasco Barral en su tesis doctoral habla del Concurso-Exposición Arquitectura Popular Española y comenta que «desgraciadamente, no se publicó nada más sobre el concurso. No hubo ninguna referencia a los ganadores, ni se guarda ninguna documentación del concurso, o de las propuestas de la exposición, ni de la opinión de los miembros del Jurado sobre el nivel en general o detalles de las propuestas entregadas» (Velasco 2014: 393). Al mismo tiempo, Velasco indica la existencia de un artículo publicado en la revista *La Construcción Moderna*, revista dirigida por el profesor Anasagasti y el ingeniero Eduardo Gallego Ramos:

«Días pasados se celebró en el Ateneo de Madrid una interesante exposición de trabajos de arquitectura popular, desarrollados por unos alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura; labor que ha sido muy elogiada por la prensa y profesionales. La A.P.A.A. se propuso organizar definitivamente estos estudios creando el Grupo de Estudios de Arquitectura Popular [...]»<sup>10</sup>

En la investigación actual, fue posible localizar en la Hemeroteca Nacional diversas reseñas periodísticas publicadas a finales de enero de 1934 que completan la información sobre el Concurso-Exposición que evidencian la gran acogida que tuvo el evento en Madrid. Incluyan algunas notas sobre las propuestas seleccionadas, incluso algunas ilustraciones que han permitido conocer parte de su contenido.

El periódico *El Sol* (Madrid), en el apartado «Universidad y Juventud», fue el primero en reseñar: «Una gran iniciativa de la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura (F. U. E.). El estudio de la arquitectura popular española», aportando fotos y dibujos, sin embargo, no desvelaba las localidades estudiadas y tampoco el nombre de los participantes. Reproducía parte de las normas del concurso y los objetivos fundamentales. Añadían que despertó un gran interés en el Ministerio de Trabajo por publicarlo:

«El Patronato de Política Social Inmobiliaria del Estado (Ministerio de Trabajo) ha dado una

Figura 7. Reseña periodística "El estudio de la arquitectura popular", sobre la Exposición en el Ateneo de Madrid, en el periódico *El Sol*, apartado "Universidad - Juventud", del 21 de enero de 1934. Fuente: Hemeroteca BNE. [Nota: El dibujo inferior, grupo 8, de Herrero y Antón García Pacheco].

Por consiguiente, los estudiantes conocían las líneas de pensamiento del jurado que estaban emparejadas con las intenciones del concurso, no obstante, la iniciativa fue de la propia asociación de alumnos. La arquitectura popular formaba parte de sus indagaciones y de la búsqueda en su racionalidad como referentes para la nueva arquitectura.

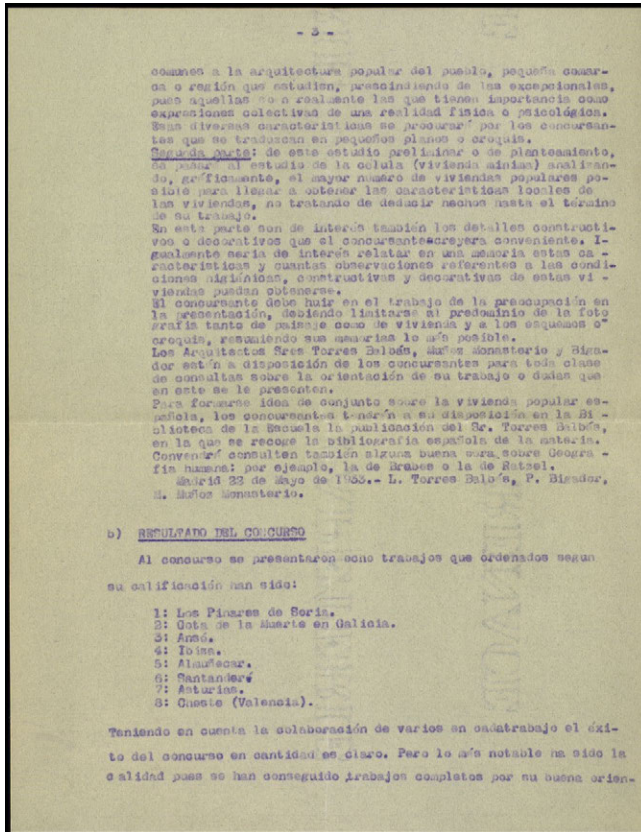


Figura 8. Fallo del concurso en un escrito de la APAA (01/01/1934). "Dossier sobre el Concurso de arquitectura popular, organizado por la APAA (FUE)". Fuente: Fondo documental de Leopoldo Torres Balbás en línea (PSM,10225/018), (AGRM).

prueba de sensibilidad al adquirir un duplicado de los trabajos que han obtenido los cinco primeros premios, para editarlos en una publicación del mismo Patronato.

El estudio de la vivienda popular no puede separarse del medio físico que constituye su razón de existencia, por lo cual –además del Interés intrínseco que tiene su estudio– ha de contribuir esta labor al mejor conocimiento de España. [...] Es de esperar también que acerque a los arquitectos a los pueblos españoles, a estos pueblos situados muchas veces en zonas improductivas o insalubres, de viviendas miserables e insanas, donde conviven animales y personas y donde está la función social del arquitecto. [...] La Exposición se inauguró el día 15 del mes en curso y continuará abierta hasta el día 25» (*El Sol*, 21 de enero de 1934: 9).

Los demás periódicos repetían prácticamente la misma información antes referida, apenas alguno ampliaba su contenido. En *El Socialista* (Madrid), en su reducido texto en las "Notas de arte" titulado "Exposición de arquitectura en el Ateneo" dejar ver las localizaciones estudiadas y los nombres de los participantes:

«Varios alumnos de la Escuela de Arquitectura, pertenecientes a la Asociación profesional, han inaugurado en el salón del Ateneo una Exposición de notas fotográficas, apuntes dibujados y croquis de casas populares españolas de Soria, Galicia, Ibiza, Ansó, Almuñécar,

La Montaña (Santander), Llanes y Chestre. Al propio tiempo se exhiben algunas notas de viejas casas solariegas e iglesias pueblerinas. Las notas arquitectónicas expuestas han sido ejecutadas por los alumnos señores Cabrera, Gamir, Sotomayor, Ucelay, Hofer, Olmedo, Hernández, Morales, Pedraza, Sara, Sanz Navarro, Allanegui, Antón, De Miguel, Herrero, Lacasa, Dampierre, Rivaud y Segarra» (*El socialista*, 23/01/1934: 5).

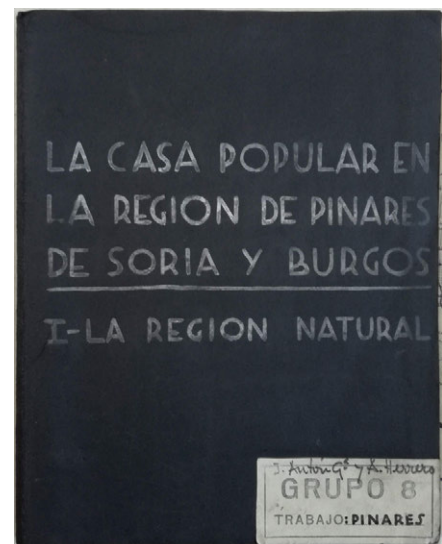
También son interesantes las notas de José María Marañón en el *Heraldo de Madrid*, considerando que este concurso era donde podría estar el germen de algo que fuera trascendental para el arte español. Además, presentaba los nombres de los concursantes y las localizaciones, pero sin relacionarlos (*Heraldo de Madrid*, 25/01/1934).

Participaron en el concurso varios estudiantes de la promoción de 1935: Luis Gámir Prieto (Madrid 1909-1975), Germán Álvarez de Sotomayor (Coruña 1907, Madrid 1988), Francisco Hernández Rubio (Jerez de la Frontera), Fernando Lacasa Navarro (Ribadesella, Asturias), Fernando Ramírez de Dampierre (Barcelona 1909-Madrid 1999) y el propio Alejandro Herrero Ayllón que forma equipo con José Antón García Pacheco, ambos con familias procedentes de Soria)

Para Anasagasti los trabajos alcanzaron sus objetivos y despertaron «el entusiasmo entre las diferentes personas que los han visto, y se ha manifestado su deseo y el de los concursantes de aportar su trabajo personal para una labor continua e igualmente orientada» (Anasagasti, feb 1934: 394).

Recientemente en el Archivo General de la Región de Murcia (AGRM), Fondo docu-

Figura 9. Memoria de "La casa popular en la Región de Pinares de Soria y Burgos". Alejandro Herrero Ayllón y José Antón García Pacheco. Fuente: Archivo familiar AHM.



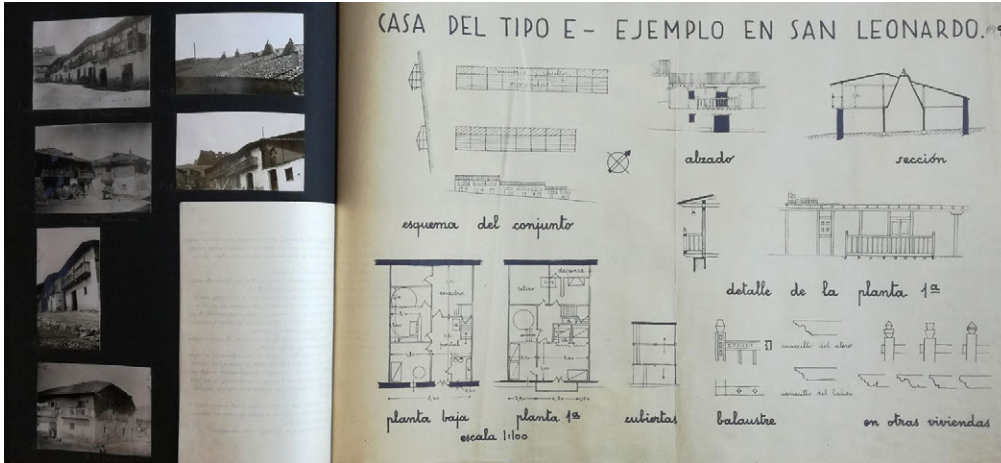


Figura 10. Cuaderno con fotografías, memoria y planimetría de “La casa popular en la Región de Pinares de Soria y Burgos”. Alejandro Herrero Ayllón y José Antón García Pacheco. Fuente: Archivo familiar AHM.

mental de Leopoldo Torres Balbás en línea, fue posible localizar un documento donde consta el fallo del concurso: primer premio al equipo “Los Pinares de Soria”; 2º “Gotas de la muerte”; 3º “Ansó”; 4º “Ibiza”; 5º “Almuñecar”; 6º “Santander”; 7º “Asturias”; 8º “Cheste (Valencia)”.<sup>11</sup>

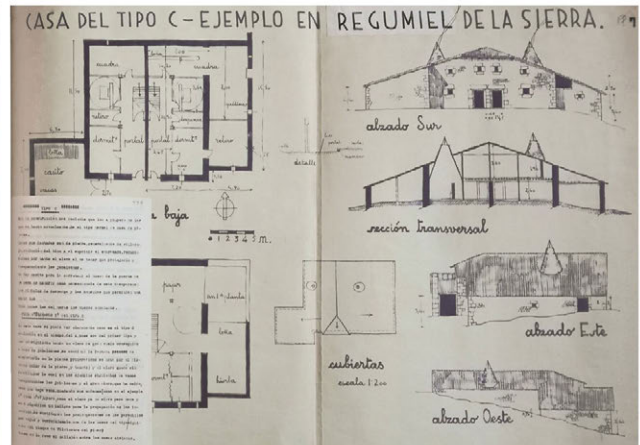
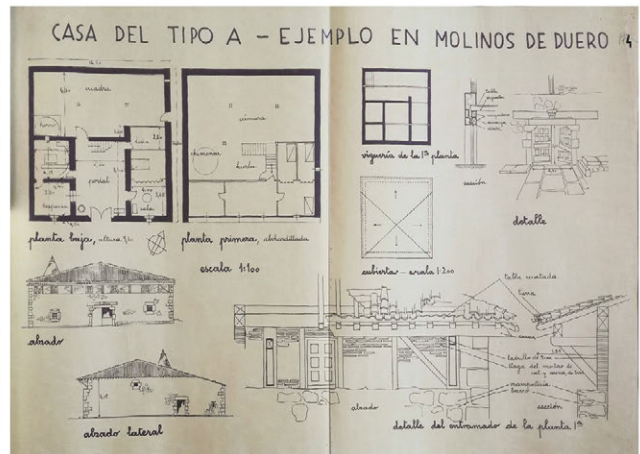
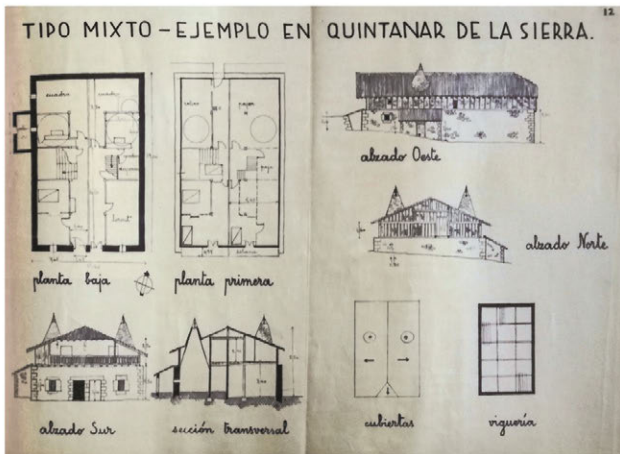
**1º Premio: “La casa popular en la región de Pinares de Soria y Burgos” (1933)**

El documento original e inédito del concurso se presentó en una carpeta artesanal tamaño A2, que intercalaba la plani-

metría, en copias de amoníaco plegadas, con láminas de cartulina negra con fotografías y pie de fotos escritos a mano en grafito y con hojas de textos mecanografiados en formato A4. Para la exposición, el equipo recopiló un gran número de imágenes adheridas en tiras horizontales también sobre cartulina negra.

Una vez contrastado este documento original del concurso, se pudo observar que el texto de la revista *Celtiberia* reproducía casi integralmente el apartado “La casa”, sin cambios significativos. Se trans-

Figura 11. Planimetría con diferentes tipologías de Casas Pinariegas con descripción de los sistemas constructivos, (octubre de 1933). Alejandro Herrero Ayllón y José Antón García Pacheco. Fuente: Archivo familiar AHM.



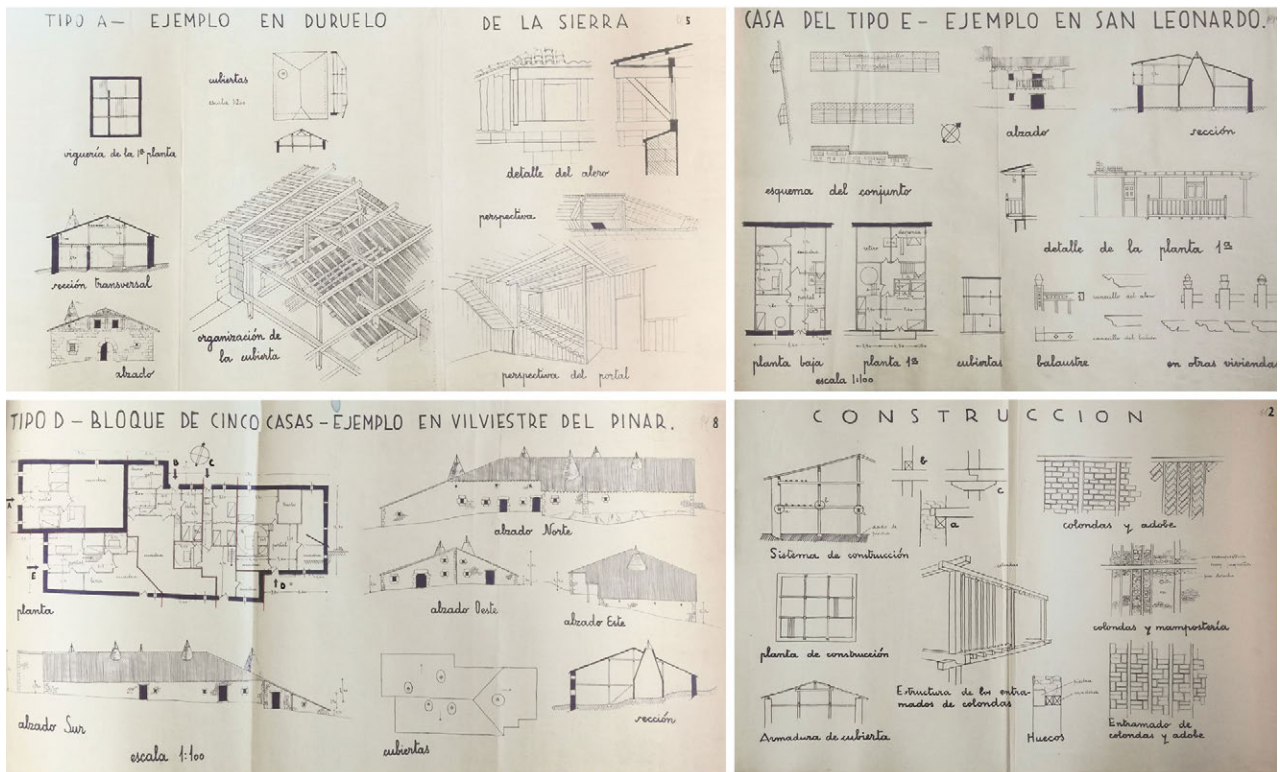


Figura 12. Planimetría con diferentes tipologías de Casas Pina-riegas con descripción de los sistemas constructivos, (octubre de 1933). Alejandro Herrero Ayllón y José Antón García Pacheco. Fuente: Archivo familiar AHM.

criben fragmentos del texto original: «La Casa: está compuesta por elementos básicos y aspectos dominantes para su construcción. Es fundamental su disposición en el terreno, así como su acceso, comúnmente orientado al mediodía. La situación relativa de la vivienda agrupa la cuadra y el pajar. Una característica es la escasez de huecos en las fachadas NE y O, como una manera propia de protegerse del frío, disponiendo las aperturas en paños con máximo soleamiento. En cuanto a la disposición de las piezas, el pajar suele ocupar la mayor parte de la construcción y forma una cámara aislante para el frío, seguida de la vivienda y la cuadra de menor tamaño.

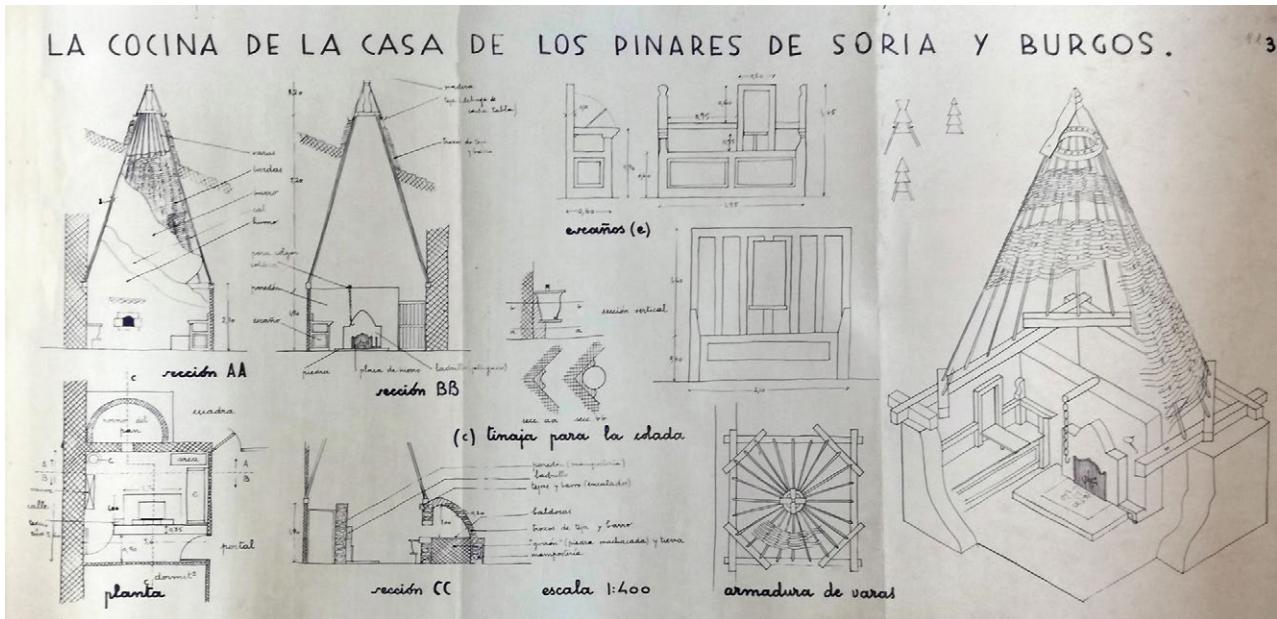
Vivienda: Como definición general, las casas aisladas (sin transformaciones) suelen tener tres crujías. El portal suele estar en el primer cuerpo y da paso (a sus lados), a dos salas-dormitorios y a la cocina, a veces contigua a ella se encuentra la despensa. La cocina al tener calor propio no necesita sol y por su tipo de construcción tampoco huecos para ventilación, pudiendo ubicarse en la segunda crujía. «Es de notar la situación central de la cocina, que calienta por un lado los dormitorios y por otro a la cuadra».

Constructivamente «las cimentaciones buscan como firmes la roca de arenisca sobre la que se asienta el pueblo y suele

estar entre 0,50 – 1,50 m [...]. Los apoyos intermedios van sobre un dado cúbico de piedra para asentarlos y preservarlos de la humedad. Los elementos verticales en las plantas bajas, o en dos plantas, se construyen con muros exteriores de carga en piedra (sillería, sillarejo o mampostería), otras veces con entramados en planta primera. En el interior habitualmente con entramados, pies derechos y carreras de madera y pueden variar: 1º, de colondas y adobe; 2º, de tablas; 3º, de ladrillo y pies derecho; 4º, de colondas y adobe; 5º, de colondas y mampostería. Entramados horizontales: Las viguetas se apoyan sobre un sencillo de carreras y soleras sobre pies derecho. Algunas veces, en los pueblos de Pinares del Sur, el suelo está formado por gruesas vigas, adosadas unas a las otras conformando a la vez el suelo. Cubiertas: siguen la estructura interior de madera, se formaliza a base de par y picadero» (\*).

El trabajo se completaba con una cuidada planimetría que recogía los diferentes tipos de casas estudiados en los cinco puntos geográficos de la provincia. Sin duda, el elemento más destacado es “la chimenea”, difundida al completo en *Celtiberia*. Sin embargo, la gran mayoría de los planos y fotografías son inéditos y se dan a conocer con este artículo.

En el apartado “Construcción de la cocina”<sup>12</sup>, sus autores describían: «La



‘Chimenea’: A una altura aproximada de dos metros a dos veinte del suelo, se ponen unas soleras sobre el cuadrado de los muros, y sobre ellas, en cada esquina se clava un madero que hace de paso de la planta cuadrada a la octogonal. En estos maderos y soleras se abren orificios distantes entre sí un pie o pie y medio, para introducir en ellos unas largas varas (de longitud bastante para que la boca esté a una altura aproximada de 7 m.), que se recogen en el otro extremo en análogos agujeros de un aro de madera. Con esto se ha construido el armazón de la chimenea y se forma un tejido de cestería, análogo al descrito en los tabiques, que por su interior se recubre de barro y se encala. La parte que sobresale del tejado (unos dos metros por el medio) se recubre de barro y trozos de teja. Sobre el aro de madera de la boca se coloca un copete de cuatro tablas que se clavan por la parte inferior en él, y por la superior en un tarugo de forma característica que las reúne, copete que impide bastante la entrada del agua y de la nieve. Este copete [...] por la escasa capacidad artística y reconocida frialdad del pinariego solo se encuentran 3 o 4 tipos, todos ellos rudimentarios, pero no exentos de gracia» (\*).

«El ‘hogar’: está adosado al paredón, [...] de mampostería de adobe, [...] termina en la altura en que se colocan las soleras sobre los muros laterales. El hogar está formado por una gran losa (de arenisca, naturalmente) apoyada sobre el suelo, con una placa de hierro encima, y por el trasfuego que es de ladrillo y tiene frente a la lumbre una chapa

de hierro trabajada artísticamente [...]» (\*).

«El ‘horno’ es, hasta la altura de la boca, en que tiene un solado de baldosas, de piedra machacada y barro, retenidos por sus cuatro lados con un murete de mampostería; a partir de allí se forma con barro y trozos de teja una bóveda de unos 20 cm. de espesor, que, endu- recido, es bastante resistente [...]» (\*).

#### Concurso. Notas finales de los autores

En las notas finales de la memoria del concurso, Herrero y Pacheco aclaraban que la investigación no se concluía solo con el estudio presentado al concurso, sería necesario ampliarlo y, además, contar con más colaboradores: «Dentro, pues, de la limitación de propósito qué significa el no estudiar el poblado, no nos hacemos la ilusión de creer que hemos terminado el estudio de la arquitectura popular de Pinares: los temas que aparecen en cuanto nos preocupamos de la arquitectura popular son amplios y tan solo posible de ser dominado por una amplia colaboración. Hay algunos puntos en los que querríamos haber insistido como es el estudio de la economía regional. Hay que destacar el interés de fijar su sentido y ver su curva de crecimiento relacionado con los datos estadísticos del desarrollo de la edificación en los pueblos y con el censo demográfico. [...]» (\*).

Entre aquellos documentos del Archivo de la Región de Murcia, en un escrito, los dirigentes de la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura (APAA) convocan una reunión con el jurado y los alumnos premiados: «desean encontrar un lugar apropiado para realizar la exposición; organizar el número extraordinario de la APAA, -dedi-

Figura 13. Láminas con detalles de “La cocina de la casa de los Pinares de Soria y Burgos” (octubre de 1933). Alejandro Herrero y José Antón García Pacheco. Fuente: Archivo familiar AHM.

Figura 14. Fotografías con detalles constructivos del trabajo “La casa popular en la Región de Pinares de Soria y Burgos, (octubre de 1933). Alejandro Herrero y José Antón García Pacheco. Fuente: Archivo familiar AHM.



Figura 15. Cuartilla enviada a Torres Balbás, jurado del concurso, firmada por Ovidio Botella, presidente de la APAA, con las pautas principales previstas para una reunión. Desean conocer la opinión y orientación sobre los contenidos del concurso... Fuente: “Legajo 57”, del Fondo documental de Leopoldo Torres Balbás en línea (AGRM).



cado al concurso-, y proponen la formación de un “Seminario de Estudios de Arquitectura Popular”.<sup>13</sup>

La exposición realizada en el Ateneo de Madrid, reseñada en los diarios locales, confirmaba que este concurso se trató de un sugerente modelo complementario de enseñanza. Una actividad que fue capaz de generar sensibilidad hacia “arquitecturas menores” despertando una aproximación a los entornos rurales, muchas veces, origen

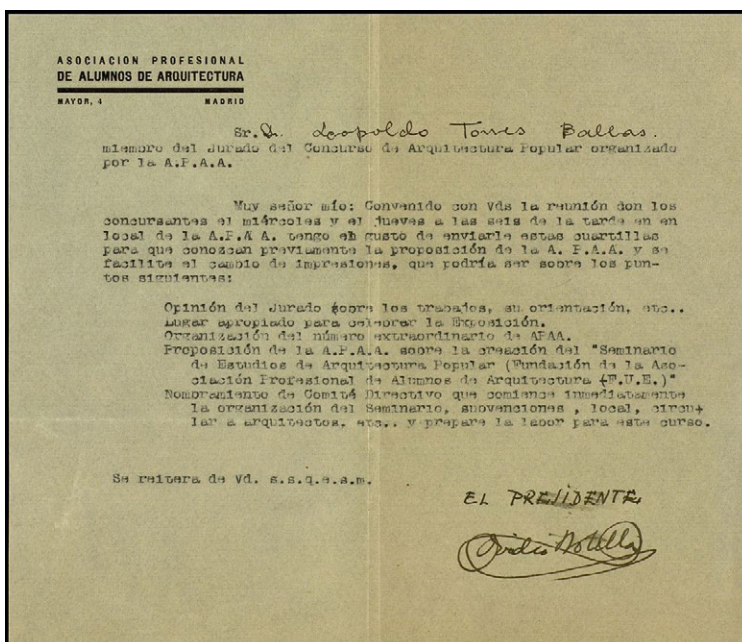
de sus autores. Era una forma de garantizar la permanencia de la arquitectura popular y al mismo tiempo rescatar de su racionalismo constructivo referencias para la nueva arquitectura y urbanismo.

Esta investigación muestra algunas claves del interés y el acercamiento de Herrero Ayllón hacia la arquitectura popular, así como su influencia en el primer proyecto de su etapa profesional.

### Primera experiencia profesional: concurso de viviendas sociales en San Leonardo, Soria

En 1948, Herrero Ayllón publicó el artículo “Independencia de circulaciones y trazado de poblados”, en *RNA*, (Herrero 1948: 348-358), citando un trabajo académico que realizó para el curso de Urbanología (1939) impartido por José Fonseca, titulado: “Ideas para el trazado de poblados rurales”. El texto propone soluciones con separaciones de circulaciones, logrando la independencia del tránsito de personas, carros y animales. Expone una clara referencia para la solución adoptada en el concurso de 100 viviendas para labradores y obreros en San Leonardo, redactado en 1940 por Guillermo Cabrerizo y Alejandro Herrero Ayllón (Herrero y Cabrerizo 1955: 3-7).

Recuperando las primeras ideas para este proyecto, entre los innumerables escritos



a vuelapluma de Herrero Ayllón, se hallan algunos comentarios, esquemas con las primeras trazas de la propuesta y un estudio de la topografía para la implantación de las viviendas. En los dibujos “Adaptación al terreno, San Leonardo”, propone un tipo de casa ‘ancha y corta’, que reduce la diferencia de nivel hacia el fondo. En suma, que las casas deberían desarrollarse en el mismo sentido de las curvas de nivel (esquema “I” o “C”): «[...] por consecuencia las calles de vivienda han de ser de máxima pendiente (esquema B) [...]».<sup>14</sup>

Por otro lado, Herrero Ayllón apuntaba: «En San Leonardo los hornos como perspectiva final de la calle son una solución perfecta de que por cualquier lado que se mire son necesarios [...] completa el programa de necesidades, [...] ordena la circulación de conjunto y el que cierra las perspectivas [...]».<sup>15</sup> Comenta que Cabrerizo defiende la disposición de algún elemento ordenador del eje de circulación, por ejemplo ‘pajares’. Se preguntan si el fondo de saco podría ser una buena solución. Herrero es exigente y se resiste a completar el programa con elementos que no sean los estrictamente necesarios, «dada la asimetría de la calle el fondo pide una forma que no pertenece a ninguna de las asimetrías, que haga lazo de unión. Otra que el horno, en el programa, es la solución».<sup>16</sup> Terminan disponiendo hornos comunitarios al final de las calles secundarias del conjunto.

Anotaba Herrero: «Meros programas tienen más posibilidades que otros y en los casos de que una solución sea perfecta desde el punto de vista utilitario, vital del conjunto y estético son los buenos ejemplos de eternamente y en todo se buscaba armonía. Es más que armonía, porque en esta parece que todas las aspiraciones se recogen un poco en beneficio de otras. Es lo indiscutible, la superación



de la coordinación, la casualidad, el hallazgo. Es funcionalista y plasticista, y economista, y todo a la vez».<sup>17</sup>

En 1955 los arquitectos publicaron el conjunto de las 100 viviendas en la Revista Nacional de Arquitectura (Herrero y Cabrerizo 1955: 3-7).<sup>18</sup> Según los autores, este proyecto redactado en 1940 seguía despertando interés quince años después, cuando coincidía con un «plan intenso de construcción de viviendas emprendido por las autoridades en España» (\*\*), simultáneo con la construcción de los poblados del Instituto Nacional de Colonización. Hablan de San Leonardo como un pueblo de la bellísima zona de pinares de la provincia de Soria, con prolongación en la de Burgos:<sup>19</sup> «la economía es forestal y ganadera, hay una gran uniformidad de nivel social y la vivienda hay que contar [con] anejos para, por lo menos, un par de cerdos y gallinas, además de una carreta y una reserva grande de leña. [...] Clima muy frío, de abundantes nevadas, la casa popular

Figura 16. Alejandro Herrero durante la realización de la investigación “La casa popular en la región de Soria y Burgos (octubre de 1933). Fotografía cedida por la familia Antón Pacheco al arquitecto José Ramón Moreno García.

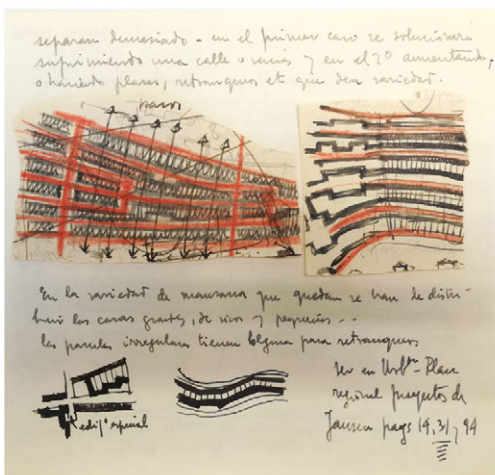
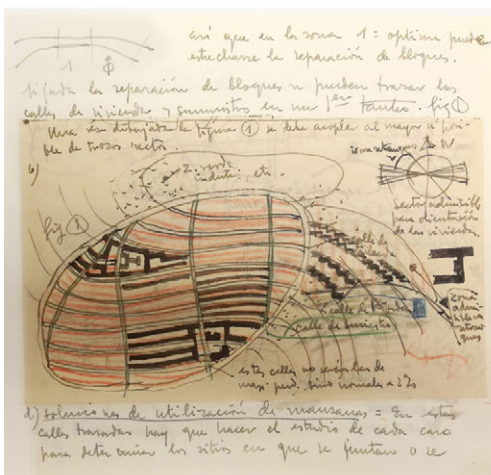
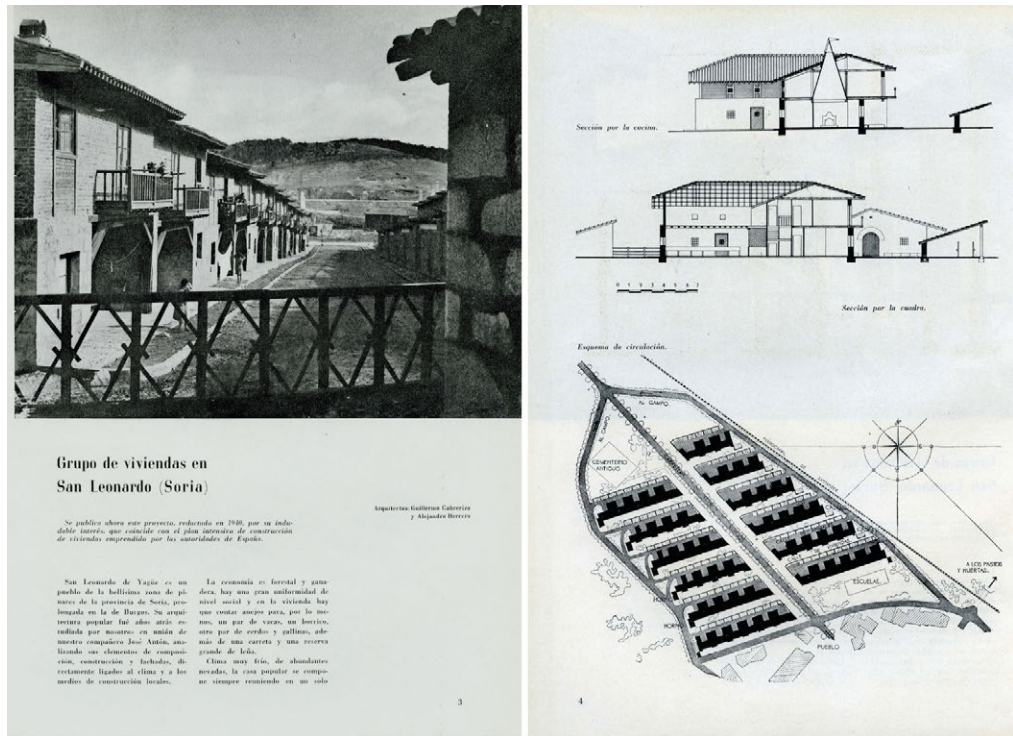


Figura 17. Estudios de Alejandro Herrero: “Distribución de viviendas y adaptación al terreno (1 y 2), con la anotación: «ver urbanizaciones Plan Regional [de Madrid] de H. Jansen (pp. 14, 31 y 94)». Fuente: AMH\_FAHA, leg. 097/002.

Figura 18 y 19.  
Extractos de la publicación de Alejandro Herrero y Guillermo Cabrerizo (1955).  
Grupo de viviendas en San Leonardo (Soria).  
En RNA, n° 166, octubre. Madrid pp. 3-7. Fuente: COAM.



se compone siempre reuniendo en un solo bloque viviendas y dependencias: la vivienda, al mediodía; la cuadra, al norte y encima el pajar» (\*\*).

La propuesta, vinculada a las directrices de la casa tradicional pinariega, prevé su ampliación y adaptación a requerimientos más modernos, contemplando a que todas las dependencias disfruten de ventilación, algo imprescindible para la renovación de la vivienda popular. Utilizan dos elementos típicos de las construcciones del lugar: «el porche, para tomar el sol al abrigo, y la cocina ‘pinariega’ con campana cónica, que cubre la habitación y se construye con una cestería hecha con ramas de virgazas y

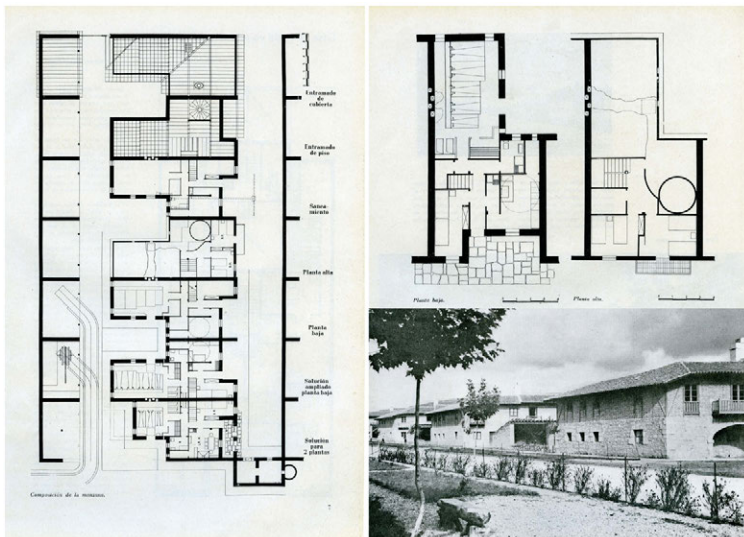
recubierta con barro» (\*\*).

La implantación tiene como eje principal la carretera de Soria-Burgos y a ambos lados, en una serie de calles casi perpendiculares a ese eje, a modo de doble peine organiza las viviendas. Las circulaciones se separan según su uso, sin cruzarse, formando unos zigzags continuos; cuando «llegan del campo, se separan en ronda para entrar a las calles de servicio (animales) y a la barriada por los lados» (\*\*). El conjunto se completa con paseos peatonales a ambos lados del eje de la carretera. «Al final de la calle de animales, junto a la carretera, hay una simple tapia baja, y al final de la calle de vivienda, junto a la ronda, un horno colectivo para la elaboración del pan en días sucesivos de la semana por cada uno de los vecinos de la calle» (\*\*).

Para una mayor variación en las fachadas conjugaban los materiales y elementos constructivos locales: porches, aleros, balconadas y etc.; alternaban «calles de casas con porches y sin él». Otro elemento del lugar era la presencia de una enredadera junto a la puerta de las casas, «y al variarse de unas a otras calles, junto con los detalles arquitectónicos, dándose lugar a la denominación de estas: calle de las Parras, de los Tejeros, etc.» (\*\*).

**Conclusiones**

A Alejandro Herrero Ayllón –tras el entusiasmo de sus primeros años de la carrera



acompañados de investigaciones y viajes de estudio-, le tocó vivir etapas con grandes rupturas: la primera en la primavera de 1935, cuando una crisis de tuberculosis lo apartó de sus estudios, seguida de una segunda, a raíz del estallido de la contienda, posponiendo la obtención de su título a primeros de 1940. Sin embargo, el joven nunca se abandonó, se autoimponía un plan de trabajo que le forjó conocimientos que lo acompañarían durante toda su trayectoria. Su meticuloso interés por la investigación lo condujo a conservar sus documentos profesionales y personales. Hace pocos años, el trabajo encontrado, “La casa popular en la región de Pinares de Soria y Burgos”, confirmaría que se trataba del original del primer premio del Concurso-Exposición de arquitectura popular –convocado en 1933 por la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura–, corroborando el vínculo de la escuela madrileña con la arquitectura popular, así también, la relación de Herrero Ayllón con este tema. Actividad que junto con su formación en la preguerra influyeron en sus futuros trabajos, como fue el Primer Premio en el Concurso de 100 Viviendas en San Leonardo, en el cual modernizó a la vez que recuperaba las tradiciones espaciales y constructivas de la vivienda popular.

El arquitecto, durante su exilio interior en Huelva, forjó una sólida carrera profesional. Siguió profundizando en la arquitectura popular y en sus proyectos de vivienda social rural aplicaba los aprendizajes de los Seminarios de Urbanología, como la separación de circulaciones en el trazado de conjuntos. Contenidos que aunó en su artículo citado “Independencia de circulaciones y trazado de poblados” (Herrero 1948: 348-358) y más tarde en “15 normas para la composición de conjunto en barriadas de vivienda unifamiliar” (Herrero 1955: 17-28); cuyas reflexiones influyeron en los proyectos del Instituto Nacional de Colonización (Flores Soto 2013: 28).

Siguió trabajando con jerarquización de vías. Priorizaba las circulaciones peatonales y disponía acogedores espacios públicos junto a las viviendas, interpretados sabiamente de las tradiciones andaluzas como generadores de vida: «Estas calles, ya de peatones, tratémoslas como lugares de estar, de reposo, de paseo, con todo el arbolado posible, naturalmente, y bancos. La calle al pie de la casa es desde luego el lugar natural de jugar los niños que tienen que tener allí esparcimiento. Y ¿por qué no de los mayores? ¡Cuántas veces

hemos visto, al caer la tarde o en las noches en calmadas de verano, sacar la gente unas sillas a la acera o sentarse en el umbral de la puerta!» (Herrero 1955: 17). Tradiciones tan necesarias en los inhóspitos barrios de las ciudades actuales y solicitadas en el urbanismo actual.

### Agradecimientos

A Alejandro Herrero Molina y a José Ramón Moreno García por sus aportaciones y cesión del material inédito del concurso aquí divulgado que, más adelante, será incorporado al AMH\_FAHA. Archivo al que igualmente agradezco la atención de sus técnicos que, durante la investigación de mi tesis, me facilitaron los documentos requeridos. A Raimundo Bambó Naya por compartir su tesis doctoral sobre Lorenzo Monclús Ramírez (compañero de promoción de Herrero Ayllón) antes de su publicación en 2020 y por cederme en 2017 los números de la revista APAA escaneados.

### Notas

- 1 Convocado por la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura, en su revista APAA, nº4 (mayo 1933: 1-3).
- 2 Publicado en la revista APAA nº1 (diciembre 1932: 1).
- 3 José Aniceto Tudela de la Orden (1890-1973). Oriundo de Soria, licenciado en Derecho, doctor en Filosofía y Letras, facultativo del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, periodista, historiador y americanista. <http://dbe.rah.es/biografias/8889/jose-aniceto-tudela-de-la-orden> (consulta 03-12-2018).
- 4 Herrero, Alejandro y Pacheco, José Antón (1933) “La casa popular en la Región de Pinares de Soria y Burgos”. Grupo 8, octubre de 1933. El documento original, será próximamente depositado en el AMH\_FAHA, actualmente está custodiado por el arquitecto José Ramón Moreno García, quien también ha localizado una copia del documento en Soria, en posesión de la familia de José Antón Pacheco: Texto original del documento referenciado con (\*).
- 5 El documento (129 páginas) aporta información relevante sobre el estado de la arquitectura popular de la región en aquel momento; consta de textos, dibujos y fotografías.
- 6 La tesis de Raimundo Bambó, sobre un compañero de la promoción de 1935 de la ETSAM ha sido otro documento fundamental para este estudio (Bambó 2020), así como la aportación de los cinco números la revista APAA escaneados, anterior al hallazgo de la revista en el Archivo Municipal de Huelva, Fondo Alejandro Herrero Ayllón (AMH\_FAHA).
- 7 La Federación de Asociaciones Profesionales de las Escuelas Especiales de Ingeniería y Arquitectura crea INGAR como órgano de expresión. El primer número sale en noviembre de 1932 (Velasco 2014: 358).
- 8 Bases publicadas en APAA nº4 (mayo 1933: 2): «1. Que está abierto a las dos escuelas de

- arquitectura, Madrid y Barcelona; 2. El jurado estará formado por los arquitectos Sres. Torres Balbás, Muñoz Monasterio y Bidagor; 3. Se adjudicarán ocho premios, amablemente concedidos para este concurso por las entidades que a continuación se indican: 1.º: 200 pesetas; *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*, de V. Lampérez. (3 tomos.) Espasa-Calper S. A.; y suscripción por el año 1934 a la revista *Arquitectura*. –Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 2.º: 100 pesetas; *Arquitectura civil española, de los siglos I al XVIII*, de V. Lampérez. (2 tomos) Editorial Callejas S. A.; y suscripción a la *Revista de Obras Públicas*, para 1934. 3.º: 100 pesetas; *La Arquitectura Gótica en España*, de G. E. Street. Editorial Calleja. S. A.; y suscripción a la revista *Viviendas* para 1934. 4.º: 100 pesetas; y el año 1932 de la revista *Wasmuth*. Ediciones Inchausti. 5.º: Aparato de iluminación mesa. Asociación Española de Luminotecnia; y el año 1933 revista A-C - GATEPAC. 6.º: Una suscripción a la revista *Inen Deckoration* para 1934. Leoncio de Miguel. Librero; y el año 1933 de la revista A-C - GATEPAC. 7.º: Estuche de dibujo. –Papelería Alemana; y el año 1933 de la revista A-C - GATEPAC. 8.º: Catálogo de la *Exposición Goya* del año 1930. L. Sánchez Cuesta, Librero. 4. Los trabajos quedarán de propiedad de A. P. A. A., empezando a formar un archivo documental de las distintas regiones españolas; 5. El plazo para presentación es hasta el 31 de octubre (1933); 6. Se emitirá su fallo por escrito y razonado, dentro de los quince días siguientes; 7. Los trabajos se entregarán en el local de la APPA en calle Estudios; 8. La revista dedicará un número especial a este concurso; 9. Se organizará en la Escuela de Arquitectura de Madrid una Exposición de los trabajos presentados; 10. Los premios podrán hacerse efectivos al día siguiente de ser conocido el fallo del Jurado».
- 9 APAA n°4 (mayo 1933: 1).
- 10 «Tienen a disposición, en la Biblioteca de la Escuela, la publicación del Sr. Torres Balbás, en la que se recoge la bibliografía española de la materia. Convendrá consulten también alguna buena obra sobre geografía humana; por ejemplo, la de Brubés o Ratzel». APAA, n°4 (diciembre 1933: 2-3).
- 11 Reportajes posteriores al concurso, publicadas en la revista AC n° 18 (1935) y AC n° 21 (1936).
- 12 Texto sin firma “Arquitectura popular española, caudal de arte ingénito”, en *La Construcción moderna*, n° 4 (15/02/1934: 394).
- 13 En *El Sol*. Madrid. Año XVIII. Núm. 5. 132 Madrid (21/01/1934: 9).
- 14 En *El socialista*, Madrid (23/01/1934: 5).
- 15 En “Arquitectura popular española, caudal de arte ingénito”, en *La Construcción moderna*, n° 4 (15/02/1934: 394).
- 16 Fuente: “Fondo documental de Leopoldo Torres Balbás en línea” en Archivo General de la Región de Murcia (AGRM).
- 17 Legajo PSM,10225/018: AGRM.
- 18 Tudela comenta que los autores no llegan a estudiar otras interesantes variantes y elementos de la casa pinariega fuera de esta región: “difusión de la cocina de campana cónica”, quizás el elemento más típico y original de ella, extendido por el Oeste hasta la misma capital de Soria (Tudela de la Orden 1953: 102).
- 19 Dossier sobre el concurso de Arquitectura popular, organizado por la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura (APAA), de la Federación Universitaria Escolar (FUE) (c.1934) (VVAA 2017: 118).
- 20 Herrero Ayllón, Alejandro y Cabrerizo, Guillermo (1955). Grupo de viviendas en San Leonardo (Soria). RNA, n° 166: 3-7. Texto artículo referenciado con (\*\*).
- 21 Fuente: AMH\_FAHA.
- 22 Fuente: AMH\_FAHA.
- 23 Anotaciones de Herrero: Doctrina de la Arquitectura. Cuaderno IV. Fuente: AMH\_FAHA, leg. 096.
- 24 Fuente: AMH\_FAHA, leg. 096.
- 25 En la posguerra la población pasó a llamarse San Leonardo de Yagüe.

## Bibliografía

- ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro de. 1915. El arte en las construcciones industriales. En *La Construcción Moderna*, año XII, 11 (15 de junio): 166-169. [consulta 18-03-2019]. Disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001942917&search=&lang=en>.
- ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro de. 1929. *Arquitectura Popular, discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de don Teodoro de Anasagasti, el 24 de marzo de 1929*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro de. 1934. Arquitectura popular española, caudal de arte ingénito. En *La Construcción moderna*, año XXXII, 4 (15 de febrero): 63. [consulta 18-03-2019]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002047942&page=2&search=&lang=es>.
- BAMBÓ NAYA, Raimundo. 2020. *El dictado de los tiempos. Razón y oficio en la arquitectura de Lorenzo Monclús Ramírez*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Organismo Autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza.
- FLORES SOTO, José Antonio. 2013. Vegaviana: una lección de arquitectura. *Cuaderno de Notas*, 14: 18-52. [consulta 13/11/2020]. Disponible en: [https://oa.upm.es/22303/1/INVE\\_MEM\\_2013\\_127915.pdf](https://oa.upm.es/22303/1/INVE_MEM_2013_127915.pdf).
- GARCÍA MERCADAL, Fernando. 1930. *La casa popular en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GUERRERO, Salvador; GARCÍA GONZÁLEZ, Cristina. 2012. Otra mirada a la arquitectura española de la Segunda República: la revista APAA de la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura. En *Las revistas de arquitectura (1900-1975): Crónicas, manifiestos, propaganda: actas preliminares*. Pamplona (3-4 mayo 2012): 563-574.
- HERRERO AYLLÓN, Alejandro. 1933. La casa colgada en Cuenca. Revista APAA, 5: 25. [consulta 15/10/2020]. Disponible en: [http://www.huelva.es/archivo/HEMEROTECA\\_HISTORICA/APAA/AMH\\_H\\_APAA\\_NO5Extraordinario.pdf](http://www.huelva.es/archivo/HEMEROTECA_HISTORICA/APAA/AMH_H_APAA_NO5Extraordinario.pdf).

- HERRERO AYLÓN, Alejandro. 1948. Independencia de circulaciones y trazado de poblados. *RNA*, 81: 348-358. [consulta 15/07/2020]. Disponible en: <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1946-1958/docs/revista-articulos/revista-nacional-arquitectura-1948-n81-pag348-358.pdf>.
- HERRERO AYLÓN, Alejandro y ANTON PACHECO, José. 1953. La Casa Pinariega. Estudio general. Prólogo Tudela de la Orden, José. *Celtiberia, Revista del Centro de Estudios Sorianos*, 5: 100-119.
- HERRERO AYLÓN, Alejandro y CABRERIZO BOTIJA, Guillermo. 1955. Grupo de viviendas en San Leonardo (Soria). *Revista Nacional de Arquitectura*, 166: 3-7. [consulta 15/07/2020]. Disponible en: <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1946-1958/docs/revista-articulos/revista-nacional-arquitectura-1955-n166-pag03-07.pdf>.
- HERRERO AYLÓN, Alejandro. 1955. 15 normas para la composición de conjunto en barriadas de vivienda unifamiliar. *Revista Nacional de Arquitectura*, 168: 17-28. [consulta 15/10/2020]. Disponible en: <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1946-1958/docs/revista-articulos/revista-nacional-arquitectura-1955-n168-pag17-28.pdf>.
- MOSQUERA ADELL, Eduardo; PÉREZ CANO, M<sup>a</sup> Teresa. 1990. *La vanguardia imposible: Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes. 250-273.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás. 2003. El modelo de la geografía francesa y la modernización de la geografía española (1875-1936). *Eria*, 61: 149-158. [consulta 29/07/2022]. Disponible en: <https://reunido.uniovi.es/index.php/RCG/article/view/1447>.
- SAMBRICIO, Carlos. 2000. La normalización de la Arquitectura Vernácula: un debate en la España de los veinte. *Revista de Occidente*, 235: 21-44. [consulta 12/11/2018]. Disponible en: <https://oa.upm.es/1555/>.
- TERÁN TROYANO, Fernando (1982). *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900/1980)*. Madrid: Editorial Alianza.
- TUDELA DE LA ORDEN, José. 1953. (Prólogo). En Herrero Ayllón, Alejandro y Antón Pacheco, José (1953). La Casa Pinariega. Estudio general. *Revista del Centro de Estudios Sorianos*, 5: 100-102.
- VELASCO BARRAL, Carlos. 2014. *La modernidad paradigmática de la arquitectura popular. Orígenes y evolución de su descubrimiento en las publicaciones periódicas de arquitectura en España 1897-1958*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid. [consulta 07/12/2019]. Disponible en: <http://oa.upm.es/35025/>.
- VV AA. 2017. Legajo 57. Fondo Leopoldo Torres Balbás. Archivo General de la Región de Murcia, p.118. [consulta 17/04/2019]. Disponible en: [https://estaticoarchivo.carm.es/adjuntos/DOC24580884545\\_365\\_ElLegajo57.pdf](https://estaticoarchivo.carm.es/adjuntos/DOC24580884545_365_ElLegajo57.pdf).
- Periódicos:
- El socialista*. Madrid, 23 de enero de 1934: 5. [consulta 08/01/2019]. Disponible en: <https://docplayer.es/78423799-Propositos-y-camino-pero-que-es-esto-un-fascismo-gubernamental-las-personas-solventes-de-zaragoza-las-milicias-patronales-de-vigo.html>.
- El Sol*. Madrid, 21 de enero de 1934: 9 [consulta 08/01/2019].
- Heraldo de Madrid*. Madrid, 25 de enero de 1934: 13 [consulta 12/01/2019]. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001048317&search=&lang=es>.
- Archivos:
- Archivo Municipal de Huelva, Fondo Alejandro Herrero Ayllón (AMH\_FAHA). Disponible en: <https://www.huelva.es/portal/es/paginas/fondo-alejandro-herrero-ayll%C3%B3n>.
- Archivo familiar Alejandro Herrero Molina (AHM) – con documentos pendiente de ser entregados al Archivo Municipal de Huelva, para ser incorporados al Fondo Alejandro Herrero.
- Archivo General de la Región de Murcia (AGRM): “Fondo documental de Leopoldo Torres Balbás en línea” en. Legajo PSM,10225/018: Dossier sobre el concurso de arquitectura popular, organizado por la Asociación Profesional de Alumnos de Arquitectura (APAA), de la Federación Universitaria Escolar (FUE) 01/01/1934. AGRM. Disponible en: <https://archivogeneral.carm.es/archivoGeneral/arg.contenido?seccion=Fondo%20documental%20de%20Leopoldo%20Torres%20Balb%C3%A1s%20en%20l%C3%ADnea&idsec=534> (consulta 06/02/2019).

*Fecha final recepción  
artículos: 05/05/2022  
Fecha aceptación:  
23/07/2022*

*Artículo sometido a  
revisión por dos reviso-  
res independientes por  
el método doble ciego.*

# Reseñas de libros

## ***La otra tradición de la arquitectura moderna: el proyecto inacabado***

Colin St. John Wilson. Barcelona: Editorial Reverté, 2021, formato 16,5 x 24 cm, ISBN 978-84-291-2309-8, 192 páginas, 24,90 euros.

Colin St. John Wilson murió en 2007 y dejó un importante legado como arquitecto, como profesor, como intelectual y como coleccionista de arte. Como corresponde a este perfil híbrido entre el mundo profesional y el ámbito académico, las dos obras más importantes del británico fueron, muy probablemente, un edificio —la British Library que construyó en Londres junto a su esposa Mary Jane Long— y el libro que motiva esta reseña, ‘La otra tradición de la arquitectura moderna: el proyecto inacabado’, reeditado recientemente por la Editorial Reverté en su colección de Documentos de Composición Arquitectónica.

Ambas obras fueron concluidas casi a la vez, entre los años 1995 y 1997, y si el edificio fue la condena de Wilson durante más de treinta años de dificultades urbanísticas, retrasos, esfuerzos presupuestarios, cambios de proyecto y críticas institucionalizadas, ‘La otra tradición’ puede entenderse como un pleito; el acta que recoge la disputa entre la corriente más ortodoxa y dominante del movimiento moderno, representada por Le Corbusier, y el grupo de arquitectos a los que Wilson llama *la resistencia*, formado por Hugo Häring, Hans Scharoun, Alvar Aalto, Eileen Gray y Sigurd Lewerentz, entre otros. Con su texto, el británico rescata la importancia que tuvo la obra de estos arquitectos, alejados de dogmas y manifiestos, como transmisores de la rica variedad de planteamientos formales, teóricos y constructivos que tuvo la primera época del Movimiento Moderno.

En la primera parte del libro, Wilson sitúa la escisión en estos dos frentes, el dominante y el resistente, en el primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, el CIAM que tuvo lugar en el castillo de La Sarraz en 1928. El autor relata los entresijos de aquella reunión, en la que cobró protagonismo el discurso arquitectónico liderado por Le Corbusier, que entronizó allí sus cinco puntos de la nueva arquitectura y una visión específica del urbanismo, la estandarización y el desarrollo tecnológico de la construcción. A la oficialización de este enfoque disciplinar, denunciado por Aalto años más tarde como propio de una dictadura, contribuyó poco después la interpretación simplista de los americanos Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, encargados de retratar las nuevas formas europeas en la célebre exposición del MoMA de 1932 que forjó la imagen y las normas estilísticas del Estilo Internacional.

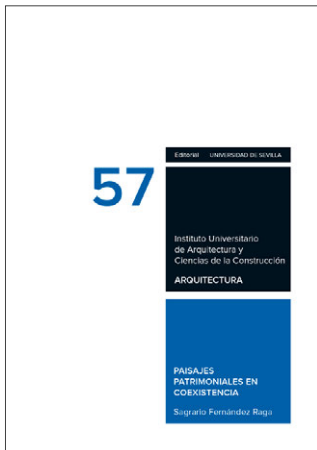
En la segunda parte del libro se investigan las razones teóricas de esta confrontación. El autor equipara los ejercicios compositivos de Le Corbusier y Mies con el enfoque disciplinar propio de L'École de Beaux-Arts, que tanto énfasis había puesto en la separación entre el arte y la función. Para Wilson, la centralidad que los primeros modernos otorgaron a la función como motor de la arquitectura no es sino la recuperación de uno de sus principios clásicos. Con ello, defiende la importancia de la arquitectura como arte práctico y presenta el Movimiento Moderno no cómo la ruptura con la historia, sino como el renacimiento de las intenciones fundamentales de la arquitectura griega y romana.

Finalmente, la tercera parte del libro presenta varios casos de estudio que sirven para rastrear las diferencias prácticas entre los dos frentes de la modernidad. El autor propone la comparación de las cualidades arquitectónicas propuestas por el *establishment* y la *resistencia* a través de cuatro tipos arquitectónicos: el ayuntamiento, el museo, la residencia de estudiantes y la casa. Es quizás en el último de ellos, la comparación entre la villa De Mandrot, una obra menor de Le Corbusier, y la magnífica casa E1207 de Eileen Gray, donde mejor se aprecia un cierto desequilibrio en la manera de valorar los logros de unos y otros.

‘La otra tradición’ es un libro bien escrito, culto, inteligente, tendencioso y combativo. Su autor toma decididamente partido en contra de la ortodoxia corbuseriana, y no se anda con paños calientes a la hora de denunciar sus errores. Con él, Colin St. John Wilson nos ayuda a entender la modernidad como un movimiento diverso, mucho menos homogéneo de lo que la historiografía habitual nos ha contado durante décadas, y la importancia que tiene hoy rescatar su *proyecto inacabado*.

*Agatàngelo Soler Montellano*





### **Paisajes patrimoniales en coexistencia**

Sagrario Fernández Raga. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Colección Textos de Doctorado del IUACC, 2020, formato 15 x 21 cm, ISBN 978-84-472-3083-9, 272 páginas, 18,50 euros.

Desde la antigüedad, las distintas sociedades han construido y vertebrado el territorio a partir asentamientos y de infraestructuras lineales, vías de comunicación y de trasmisión cultural que han dado lugar en muchas ocasiones a hermosos paisajes trenzados, donde las carreteras más contemporáneas suceden a las históricas, que han caído en el abandono pero que aún mantienen huellas que se pueden vislumbrar en el territorio. El libro de Sagrario F. Raga nos habla precisamente de ese valor del tiempo en el paisaje, relatado a través de sus diferentes líneas, de los rastros impresos a lo largo de la historia y también de los retos a los que se enfrentan las sociedades modernas, que demandan cada vez más el desarrollo de nuevas vías de comunicación y al mismo tiempo hacen una dura crítica a la destrucción del mal llamado paisaje natural —pues la mano del hombre ha llegado de una u otra manera prácticamente a su totalidad—. Tratando de mediar en este conflicto, la autora enuncia el concepto de la coexistencia, un argumento de gran interés y profundidad, de análisis crítico y también un instrumento de gran operatividad a la hora de enfrentarse al proyecto de arquitectura en paisajes patrimoniales.

En la primera parte del libro, se presentan una serie de proyectos de talla internacional, en los que entran en conflicto las infraestructuras y el patrimonio. Uno de los grandes desafíos de los últimos años ha sido el acceso al Mont Saint Michel en Francia, donde se proyecta una nueva pasarela de forma independiente a la isla, que sigue los flujos del paisaje y de los propios visitantes; una plataforma diseñada a partir de las visuales y también de los nuevos retos ambientales y del turismo masivo de la bahía. También encontramos el caso de Rapperswill, donde se recupera el antiguo puente de madera sobre el lago de Zúrich, manteniendo en paralelo y a una cierta distancia la circulación de automóviles y trenes, símbolo del progreso y de una nueva modernidad que el proyecto asume con naturalidad. La autora nos adentra después en el paisaje del macizo central francés, a través de los viaductos de Garabit y Millau, proyectos realizados en dos momentos de la historia, en el siglo XIX y muy recientemente a partir de la propuesta de Norman Foster para Millau. De manera consciente y sin concesiones con el lugar, estos dos proyectos de gran pureza, transforman el problema que supone la construcción de nuevas infraestructuras en oportunidades, construyendo nuevos paisajes patrimoniales en sí mismos. Para terminar el primer bloque del libro, se desarrolla ampliamente el paisaje de Stonehenge, amenazado también por las nuevas vías de comunicación que vertebran Inglaterra este-oeste. El exhaustivo estudio de capas y líneas que históricamente han ido configurando el lugar, brillantemente reflejado en una documentación gráfica inédita presentada al lector, permite evaluar y orientar las nuevas actuaciones de forma sostenible, huyendo de recetas inmediatas, buscando alternativas para la coexistencia. Actuaciones que no se centran únicamente en resolver problemas, sino en ampliar y dotar de profundidad al paisaje patrimonial.

El libro se mueve en un terreno realmente atractivo, entre el análisis de lo que existe y las herramientas del proyecto arquitectónico en paisaje, muchas veces desconocidas, pero que la autora nos descubre a partir de la obra de paisajistas, arquitectos e ingenieros. En la segunda parte del texto, estas herramientas se hacen aún más visibles, porque Sagrario F. Raga nos conduce hacia sus propios proyectos, que realiza en el Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural LAB/PAP. Cuestiones como la geometría, la percepción, la organización a través de líneas y recorridos, se hacen tangibles en el proyecto de la Pasarela para peregrinos del Camino de Santiago en Puente Villarente, en León, o en las propuestas para la Via de la Plata en Castilla y León, itinerario romano que ha dado lugar a uno de los ejes vertebradores de la península ibérica, donde las infraestructuras antiguas y modernas se entrelazan, se enhebran, construyendo un riquísimo paisaje patrimonial a lo largo del tiempo. Donde *a priori* podrían verse problemas o interferencias entre vías, la autora ve nuevas oportunidades para la coexistencia, coexistencia de las nuevas autovías con las vías romanas y caminos medievales, lugares bajo puentes y viaductos, escenas donde ni se ocultan ni niegan las nuevas autovías, sino que construyen una mirada amplia e integradora del patrimonio, una forma de entenderlo de manera realista y sostenible, capaz de asumir nuevas formas de recorrer y entender el paisaje sin abandonar las antiguas. Reclama Sagrario Fernández Raga en su libro que coexistir es existir dos veces y es que las vías e infraestructuras pueden leerse en este libro como canales para la comunicación de la historia, de las personas que habitan el territorio y por lo tanto, como líneas en las que se deposita la memoria.

*Carlos Rodríguez Fernández*

### ***La Gran Vía de Colón de Granada: reconstrucción del proyecto y obra de una cala urbana, 1891-1931***

Roser Martínez Ramos e Iruela. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021, ISBN 978-84-338-6770-4, formato 14,5 x 24,5 cm, 315 páginas, 25 euros en papel, 10 euros en eBook.

La apertura de la Gran Vía fue una tardía iniciativa de reforma interior que seguía el modelo puesto en marcha en París por Napoleón III y el barón de Haussmann. La operación transformó radicalmente el centro de la ciudad, la antigua Medina, de ahí que haya constituido un atractivo objeto de investigación para muy diversos historiadores.

El profesor de historia económica Manuel Martín Rodríguez realizó una monografía (*La Gran Vía de Granada. Cambio económico y reforma interior urbana en la España de la Restauración*, 1986) en la cual analizó la gestación de la obra y sus objetivos. Respecto a la arquitectura histórica desaparecida, el autor hacía propios los comentarios despectivos de los promotores hacia lo que fue destruido, y ni sobre esos edificios ni sobre los nuevos que se construyeron realizó mayores consideraciones, pues eran asuntos que escapaban a su ámbito de investigación. Nos dejó, en cualquier caso, una obra fundamental para entender una iniciativa que, aunque se planteara como altruista y modernizadora (mejora de la salubridad y del tráfico, dinamización de la economía), tenía un trasfondo especulativo similar al de los bulevares de París, aunque finalmente resultó deficitaria para sus impulsores. Entre estos destacaban el empresario azucarero Juan López-Rubio, el arquitecto y promotor Francisco Giménez Arévalo, o la ultraconservadora Abadía del Sacromonte. El punto débil de la investigación de Manuel Martín Rodríguez estuvo en no someter a crítica los argumentos altruistas de los promotores. En Granada había en 1895, según el diario *La Publicidad*, 2.000 habitaciones desalquiladas. Por ello, la propia memoria del proyecto de apertura de la Gran Vía explicaba con inusitada claridad los beneficios que los derribos traerían a los rentistas: “Hasta el propietario de fincas urbanas que sufre hoy de la falta de inquilinos, encontraría desde luego ventajas por la necesidad en que se hallarán 500 familias de buscar nuevo albergue”. Los vecinos expulsados tuvieron que establecerse en casas tan antiguas como aquellas que habitaban en la Medina, haciendo del Albaicín, principal receptor de los desahuciados, un lugar más saturado e insalubre.

El centro de Granada era el producto de las construcciones y reformas urbanas estratificadas a lo largo de los siglos XI al XIX. Constituía un espacio de un inmenso valor histórico y artístico sobre el que se trazó esta avenida con orientación norte-sur. Los derribos no sólo afectarían al ancho de la calzada y a las manzanas en las que se iban a edificar modernos edificios de renta, sino también a las calles anexas, que fueron sometidas a nueva alineación. La Gran Vía sería finalmente una cala de 849 metros de longitud por 60 metros de anchura (20 metros de calzada más los solares a ambos lados). Fueron derribadas cerca de doscientas cincuenta casas, a las que se irían sumando varias decenas más de edificios conforme se iban realineando las calles que desembocaban en ella. Podría decirse que fue destruido más del 20 por ciento de la ciudad histórica. Por fortuna, la Comisión de Monumentos fue autorizada a recopilar información de los principales edificios que iban siendo abatidos.

El erudito Francisco de Paula Valladar en su *Guía de Granada* de 1906 hizo una primera evaluación de lo perdido, sin entrar en consideraciones que pudieran chocar con el consenso que en las élites granadinas había concitado esta obra. Fue el arquitecto madrileño Leopoldo Torres Balbás, a su llegada a Granada en 1923 para ponerse al frente de las obras de restauración de la Alhambra, quien publicó una denuncia del patrimonio perdido como consecuencia de la operación urbana. El tema lo retomó quien escribe estas líneas en el libro *Guía de la Granada desaparecida* (Comares, 1999), donde se estudian los 17 edificios nazaries, mudéjares, renacentistas y barrocos más interesantes destruidos como consecuencia de la operación urbana.

Por otra parte, los nuevos edificios que se levantaron en la Gran Vía han sido objeto de un creciente interés. En 2004 Antonio Gómez-Blanco editó un libro con excelentes dibujos realizados por los alumnos de la Escuela de Arquitectura, de la que es docente (*Dibujar Granada. La Gran Vía de Colón*). Entre los colaboradores de este libro estaba Ángel Isac, destacado investigador de la arquitectura historicista, quien años después se unió a Ricardo Anguita Cantero, especialista en historia urbana del siglo XIX, para publicar el libro *La Gran Vía de Granada: proyecto urbano y arquitectura, 1890-1933* (2020), que profundiza en la arquitectura que se levantó en la flamante avenida, además de realizar un notable esfuerzo de contextualización de la obra en las dinámicas urbanas de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, poniéndola en relación con proyectos similares en Madrid, Barcelona, Bilbao, Córdoba, etc.

Ya en su libro Ángel Isac y Ricardo Anguita se hacían eco de la tesis doctoral que Roser Martínez Ramos e Iruela, profesora de la Escuela Superior de Arquitectura de Granada, defendió en el año 2015: *Memoria de la construcción de la Gran Vía de Colón de Granada. Reconocimiento y caracterización de sus edificios*, la cual ha estado disponible en Internet a través de la plataforma DIGIBUG. Esta minuciosa obra es la que ha servido de base al libro que ahora reseñamos, el cual condensa su larga



y prolia investigación en un volumen que goza de excelente maquetación, una clara organización en capítulos y un completo material gráfico.

La primera parte del libro está constituida por unos capítulos que analizan la gestación de la Gran Vía, las vicisitudes de su realización, los instrumentos legales que la hicieron posible y las infraestructuras, que incorporaron los modernos avances de la ingeniería. Las razones que llevaron a la construcción de la Gran Vía son tratadas de manera muy sintética, pues la autora considera con razón que ya existen solventes publicaciones sobre el tema. También es breve su aproximación a las destrucciones en el patrimonio histórico que ocasionó, y apenas entra en las polémicas que ello suscitó.

A su objeto de estudio propiamente dicho llega en el epígrafe “Reconstrucción de una memoria olvidada”. Comienza con un análisis global del proceso de construcción de los edificios, siempre apoyado en un excelente soporte gráfico, que le permite trazar de manera muy clara las etapas constructivas, la implantación de infraestructuras y los aspectos generales de sus edificios. Son muy interesantes sus análisis de construcciones e instalaciones, materias en las cuales la investigadora es docente. Esto le permite realizar una sólida aportación en unos campos generalmente olvidados o tratados superficialmente en la historia de la arquitectura, donde se atiende más a los aspectos compositivos. La profesora Roser nos descubre cómo desde 1882 la experiencia adquirida en la construcción de los ingenios azucareros y de otros edificios fabriles en la periferia de la ciudad, se tradujo en una modernización de las técnicas constructivas que tuvo fiel reflejo en los edificios de la Gran Vía. Así, se utiliza el hierro, el acero y el cemento armado, aunque ninguno de estos materiales configura una estructura completa. Mientras en los alzados siguen dominando los muros maestros, en los forjados encontramos, además de las tradicionales soluciones de vigas de madera, los nuevos materiales usados según fórmulas muy diversas, que son explicadas y cuidadosamente ilustradas. Llama la atención cómo se aprovechó todo lo que se pudo del derribo de los edificios antiguos, en particular vigas de madera, columnas, piedras, tejas o ladrillos.

En el capítulo de instalaciones comprobamos que estos edificios son receptores de los avances de la segunda revolución industrial, y encontramos en ellos ascensores, cuartos de baño con agua corriente, calefacción central, teléfono y luz eléctrica, que además de una óptima iluminación artificial permitieron la introducción de electrodomésticos.

El análisis está también muy atento a la distribución y uso de los espacios. Para estos inmuebles de renta se unieron fincas que permitieran implantar edificios amplios, con sus patios de luces y ventilación destinados a las dependencias accesorias, mientras los salones y habitaciones principales miraban a la avenida con sus balcones perfectamente alineados. Es muy de agradecer la pedagógica exposición a modo de glosario ilustrado que hace de las variadas soluciones que podemos encontrar en la resolución de las fachadas, tanto de sus elementos funcionales como de los meramente ornamentales.

Tras esos capítulos de carácter general, obligados para situar en su lugar y en su tiempo la arquitectura, y comprenderla en sus aspectos compositivos, constructivos y funcionales, se encuentra el capítulo “Registro del patrimonio heredado y desaparecido”, que es un catálogo de los edificios que se levantaron en la Gran Vía entre 1895 y 1931. Incluye tanto los 42 que todavía están hoy en pie, como los 10 que fueron reemplazados por nuevas construcciones especulativas en los años del Desarrollismo.

Este catálogo ocupa la mitad del libro y constituye una aportación impagable. Es al llegar a estas páginas cuando comprendemos por qué el libro tiene formato de guía, o sea, es un volumen estrecho de cómodo manejo en la calle. En efecto, el libro invita a recorrer la avenida deteniéndose ante cada finca para conocer qué hay o que hubo en ella. Cada edificio está acompañado de un plano con unos datos básicos (superficie, fecha de construcción, arquitecto, promotor...), unos códigos para comprender su función, estructura e instalaciones, planos e imágenes tanto antiguas como modernas. La lectura del texto con todos estos datos a la vista resulta, pues, muy pedagógica. Se tiene, además, el buen criterio de no asignar el mismo número de páginas a todos los edificios, como ocurre en muchas guías de arquitectura, y se dedica más o menos espacio a cada inmueble según su interés.

Al leer el catálogo se comprueba que la mayoría de los proyectos correspondieron a unos pocos arquitectos locales de formación académica, cuya arquitectura es correcta y convencional dentro de los parámetros del periodo: Ángel Casas, Juan Monserrat y Vergés, Francisco Jiménez Arévalo, Modesto Cendoya, Matías Fernández Figares, José Felipe Jiménez Lacal y Francisco Prieto-Moreno y Velasco. Hay que decir que ninguno de estos arquitectos ocupa un lugar relevante en la historia de la arquitectura española, aunque sí son los autores de los principales hitos arquitectónicos de la Granada de la época, todos ellos reflejo de las tendencias contradictorias que se dieron en aquellos años, tales como el monumentalismo clasicista, el regionalismo con rasgos mudéjares, el neomedieval de los edificios religiosos, la imitación de los prestigiosos modelos parisinos y un epidérmico modernismo. Pero también participaron algunos arquitectos foráneos que realizaron edificios más atrevidos que sus colegas locales, como el inmueble “modernista” n.º 29 que diseña el arquitecto catalán Federico Arias Rey; o el clasicista Banco de España, del madrileño Secundino Zuazo Ugalde.

En el encuentro la calle Reyes Católicos la arquitectura alcanzó más monumentalidad en un deseo de dar al centro urbano aires de gran ciudad. El Hotel Colón, con su cúpula de aspecto parisino en la esquina, fue concebido para uso hostelero, pero acabó siendo un inmueble de renta como la mayoría de los edificios de la avenida, lo cual demuestra un error de cálculo de los promotores, entre los que estaba el banquero Manuel J. Rodríguez Acosta. Frente a él se levantó un edificio que copiaba el diseño de la sede en París de la Compañía de Aguas de Nueva York, inmueble que diseñara Morin-Gostiaux y que obtuvo el primer premio del concurso municipal de fachadas de 1899 en la capital francesa. La versión adaptada del arquitecto Ángel Casas se ve hoy revalorizada por el hecho de haber desaparecido el modelo parisino.

Si alguna construcción tuvo aspiraciones monumentales y resultó absolutamente fallida, esa es la iglesia del Sagrado Corazón, donde la restaurada orden de los jesuitas quiso mostrar su fuerza implantando el primer edificio de la flamante avenida. Sin embargo, el arquitecto Juan Monserrat y Vergés no supo aprovechar la oportunidad y la extraña iglesia neogótica de ladrillo visto no logró enriquecer la brillante trayectoria de la arquitectura religiosa granadina. Entre los edificios de la Gran Vía cuya pérdida más cabe lamentar está el Coliseo Olympia, del arquitecto Matías Fernández Figares. Este edificio, construido en 1920, fue testigo privilegiado del ascenso del cine como espectáculo de masas en detrimento del teatro.

En el catálogo también comprobamos cómo la especulación no solo se ha traducido en el derribo de edificios, sino también en el añadido de plantas a algunos de los existentes, en ocasiones desfigurando dramáticamente su composición, como ocurre en el ya citado edificio de aire modernista diseñado por Federico Arias Rey, o como ha pasado en fechas más recientes con la fachada del antiguo convento de Santa Paula.

Desgraciadamente, la relativa armonía compositiva que presentaba la Gran Vía (altura, ordenación de ventanas, alineación de cornisas, materiales constructivos...) fue brutalmente destruida por edificios especulativos en los últimos años del franquismo, particularmente en el tramo sur, donde se quiso hacer un remedo de centro financiero. Como señala Roser, solo entre 1970 y 1973, fueron derribados siete edificios en la acera de los números pares para construir inmuebles con un "patente desequilibrio de escalas y proporciones". Ello lo deja patente en las páginas 26-27 con unos elocuentes montajes que muestran el crecimiento en altura que han sufrido los solares de los edificios demolidos, así como el añadido de plantas en algunos de los existentes.

En fin, nos encontramos con un libro espléndidamente editado que contribuye al conocimiento de un capítulo clave de la historia de la ciudad de Granada, el cual es a su vez una destacada página del urbanismo y la arquitectura españolas del periodo.

*Juan Manuel Barrios Rozúa*



# Instrucciones para los autores

Normativa detallada para la publicación en:

- [http://polired.upm.es/public/journals/10/NORMATIVA\\_PUBLICACION.pdf](http://polired.upm.es/public/journals/10/NORMATIVA_PUBLICACION.pdf)

- [http://polired.upm.es/public/journals/10/NORMATIVA\\_PUBLICACION\\_INGLES.pdf](http://polired.upm.es/public/journals/10/NORMATIVA_PUBLICACION_INGLES.pdf)

Los trabajos deben ser originales y no publicados previamente por cualquier medio gráfico o digital. Los autores son responsables del cumplimiento del requisito anterior, así como de la obtención de los permisos que fueran necesarios para la publicación de material gráfico sujeto a derechos. Con la aceptación por el comité de un trabajo, Cuaderno de Notas adquiere el derecho a su publicación con carácter de exclusiva.

## Extensión de los trabajos

MODIFICADO RESPECTO A ANTERIORES CONVOCATORIAS

La máxima extensión de los textos será de 6000 palabras con un mínimo de 3.500 (excluidos pies de imágenes, notas y bibliografía).

Para las notas el máximo oscilará entre 950 y 550 palabras en proporción a la longitud del texto. Los pies de figuras serán lo más breves posibles con un máximo de 45 palabras.

El número máximo de imágenes estará en proporción con la extensión de texto. Aunque puede haber alguna flexibilidad dependiendo del carácter del artículo, el número máximo de imágenes debería oscilar entre 25 y 15 para los límites establecidos de 6000 y 3500 palabras.

Los títulos de los artículos no superarán las 20 palabras. Se recomienda su articulación en título y subtítulo.

## Formato de envío

Los textos se enviarán de forma sencilla sin códigos especiales ni maquetación, observando con atención las siguientes indicaciones:

- Fuente general del texto: Arial normal 11pt. Interlineado 1,5.
- Párrafos separados por un espacio sin sangrado en primera línea.
- Título y subtítulo artículo: Arial negrita 12 pt.
- Nombre y apellidos del autor, debajo del título, con Arial normal 11 pt. (solo se pondrá tras haber recibido la aceptación definitiva del trabajo)
- Solo se admiten dos órdenes de subdivisión de apartados
- Títulos de apartados primer orden 11 pt negrita.
- Títulos de apartados segundo orden 11 pt cursiva.
- No se numerarán los diversos apartados.

## Citación y referencias bibliográficas

Por su economía y coherencia se seguirá el sistema Harvard de autor-año como forma de referencia bibliográfica en el texto. Con ello nos adherimos al criterio propuesto por EAHN (European Architectural History Network) para la publicación de artículos de investigación en el área de historia de la arquitectura.

## Bibliografía

Se consignará al final del trabajo por orden alfabético de autores la lista de los artículos o libros citados o referenciados en la realización del trabajo (no se incluirán libros no citados o mencionados en el texto o notas).

Se observará el formato indicado en los siguientes ejemplos:

*Libros:*

Baldellou Santolaria, Miguel Ángel y González Capitel, Antón. 1995. *Arquitectura española del s. XX*. Serie Summa Artis, Historia General del Arte, vol. 40. Madrid: Espasa-Calpe.

*Capítulos de libros:*

Buchanan, R A. 1988. Engineers and Government in Nineteenth-Century Britain. En: Roy MacLeod, R (ed.), *Government and Expertise: Specialists, Administrators and Professionals, 1860-1919*. Melbourne: Cambridge University Press. 41-58.

*Artículos:*

El número de la publicación periódica irá tras su título, indicando las páginas a continuación:

Mart Stam. 1938. Ontwerp voor het Nederlandsche Paviljoen te New-York 1939. *De 8 en Opbouw*, 15: 142-144.

*Referencia página web:*

Ref. web 2: [www.ketchum.org/shellpix.html](http://www.ketchum.org/shellpix.html) (visitado 30 dic. 2009).

**Recepción de trabajos***Anonimato*

El texto, sin ninguna referencia al nombre de su autor (cuidar especialmente que tampoco esté en el interior del texto o en las notas), junto con un resumen en español y en inglés entre 100 y 115 palabras, se enviará en formato Word a la siguiente dirección de correo:

[cuadernodenotasdca@gmail.com](mailto:cuadernodenotasdca@gmail.com)

En el mismo correo y en archivo Word diferente se enviará el título del artículo y el nombre del autor, así como los datos identificativos de su titulación y posición académica o institucional.

Se mantendrá la citada dirección para toda la correspondencia posterior ligada al proceso de edición.

Cada imagen se enviará por separado en archivo JPG (300 ppp) con el nombre de Figura1, Figura 2, etc. en correos con clara referencia al título del artículo.

**Contestación a los envíos y plazos**

Con máximo de 90 días tras la fecha final de recepción de trabajos se enviarán los resúmenes de la valoración razonada de los revisores y la respuesta por parte del consejo redactor a los autores sobre la aceptación de sus trabajos indicando, si fuera preciso, las modificaciones necesarias.

A partir de dicho plazo los autores dispondrán de 15 días para las correcciones.

El envío a la plataforma [www.polired.upm.es](http://www.polired.upm.es) para su publicación online se realizará dentro de los 45 días siguientes a la finalización del plazo anterior.

Los autores recibirán archivo pdf de su contribución y un ejemplar de la edición en papel.