

**LA BÚSQUEDA DE LA MODERNIDAD
EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA
(1898-1958)**
Medio siglo de eclecticismo

Francisco Daniel Hernández Mateo

Servicio de Publicaciones
Universidad de Córdoba

LA BÚSQUEDA DE LA MODERNIDAD EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA (1898-1958)

Medio siglo de eclecticismo

Francisco Daniel Hernández Mateo

Ilustración de portada: «*Medina Azahara*» de Manuel Rivera.

I.S.B.N.: 84-7801-395-4

Depósito Legal: CO-891-1997

Edita: SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CORDOBA
Avda. Menéndez Pidal, s/n. 14071 - CORDOBA

Imprime: Copy Rapid, S.C.A.
Pol. Amargacena. Ingeniero Iribarren, Nave K, Mod. 1
Tel. 957/42 16 02. FAX 957/42 16 03. 14013 - CORDOBA

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra,
por cualquier medio, sin autorización expresa del autor.

ÍNDICE

Prólogo	7
Agradecimientos	11
INTRODUCCIÓN	13
METODOLOGÍA Y OBJETIVOS	21
CAPITULO I. COMPLEJIDAD FRENTE A LINEALIDAD	25

PRIMERA PARTE

CAPITULO II. EL DEBATE SOBRE LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL	37
CAPITULO III.- RECONSTRUCCIÓN DE UN IDEAL	49
III.1. Búsqueda de la identidad nacional	51
CAPITULO IV. ECLECTICISMO	55
IV.1. Los ensayos historicistas	57
IV.2. La provisionalidad de un estilo	69
IV.3. Pervivencia y presencia de lo ecléctico	75
IV.3.1. Eclecticismo y regionalismo	75
IV.3.2. Eclecticismo y funcionalismo	89
CAPITULO V. FUTURISMO Y BARROCO. Vitalismo orteguiano frente a 98	95
CAPITULO VI. LA ARQUITECTURA POPULAR	113
VI.1. Colaboración arquitectos-ingenieros: Los primeros trabajos sobre vivienda rural	121
VI.2. El recurso de los teóricos a lo popular: el racionalismo agrario	125

SEGUNDA PARTE

CAPITULO VII. LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL SIN POSIBILIDAD DE DEBATE	129
CAPITULO VIII. UTOPIÍA IDEOLÓGICA DE LA RECONSTRUCCIÓN	135
VIII.1. La Arcadía bucólico-pastoril	137
VIII.2. El Estilo Imperial y la Ciudad del Movimiento	151
CAPITULO IX. ARQUITECTURA RURAL-POPULAR	165
IX.1. La continuidad disfrazada: Dirección General de Regiones Devastadas	167
IX.2. Arquitectura popular <i>versus</i> arquitectura funcional. El segundo racionalismo	185
IX.3. Eclecticismo y arquitectura popular: neobarroco	191
Bibliografía	203
Índice de ilustraciones	226

PRÓLOGO

La obra que tiene el lector en sus manos es el resultado del esfuerzo que ha dedicado un joven investigador, Francisco Daniel Hernández Mateo, al proyecto de comprender las razones e intenciones del fenómeno arquitectónico en una época relativamente próxima a nosotros, pero remota en el conocimiento general.

El tema encierra gran interés y, metodológicamente, complementa otras lecturas historiográficas operadas a mediados de la década de los setenta. En muchos de aquellos trabajos aparecidos inmediatamente después de producirse el fallecimiento del general Francisco Franco, no pudieron desvelarse los aspectos más interesantes del tema. La publicación de esta monografía constituye por tanto un gran acierto editorial por el que debemos felicitar a la Universidad de Córdoba.

La visión que nos aporta sobre las ideas arquitectónicas que se esbozan tras la Guerra Civil enriquece un panorama historiográfico algo escaso y, sobre todo, tendencioso. Frente a los estudios de la arquitectura de la Autarquía resultantes de la improvisada historización postfranquista -análisis casi siempre basados en el establecimiento de vínculos entre la práctica arquitectónica y la ideología dominante-, esta monografía centra el fenómeno constructivo en un plano de comprensión histórica más amplio, en el que se relacionan las realizaciones formales con el pensamiento arquitectónico coetáneo.

El abandono de la práctica historicista y el ascenso del racionalismo marcan la dinámica arquitectónica occidental; también la española, aunque en nuestro país la percepción de este fenómeno se diluye debido a la persistencia de las prácticas eclécticas de los regionalismos. El eclecticismo permite al autor establecer un hilo conductor entre el debate teórico de la arquitectura de finales de la pasada centuria y el que acontece en la España franquista, preocupada por la definición de un estilo nacional expresivo de la ideología que sustenta al nuevo Estado.

La madurez y el carácter reflexivo del investigador se ven reflejados en el doble discurso que llega a hilvanar: fija el fenómeno en el seno del proceso histórico de nuestra arquitectura y, a la vez, analiza fenómenos específicos como la búsqueda de fuentes inéditas para el diseño en lo popular -tendencia perceptible ya con anterioridad al conflicto-; también la racionalización del regionalismo como consecuencia del imperativo de la reconstrucción.

Al relacionar la época franquista con la precedente, Francisco Daniel Hernández Mateo destierra determinados rictus de nuestra historiografía, que tantas veces ha intuido mediterráneos como consecuencia de haber ignorado el pasado inmediato, en una identificación temeraria del autor con la estricta contemporaneidad. Demuestra con este trabajo que los estudios sobre el arte contemporáneo deben ser ante todo ejercicios de comprensión histórica de las realizaciones de los creadores.

La metodología seguida, ha exigido la consulta de múltiples fuentes: desde la documentación depositada en los archivos, hasta la hemerografía que acompañó a la práctica arquitectónica estudiada; también un conocimiento directo de la arquitectura que ha sobrevivido al paso del tiempo y al desprecio de unas formas que, por su austeridad y vínculo a una ideología, no siempre han sido valoradas y respetadas.

La enorme cantidad de material acopiado así como el análisis que del mismo se ofrece es esta edición, la convierten en un instrumento de consulta que facilitará la labor de futuros investigadores que, como ahora el lector, se sientan atraídos por la arquitectura del franquismo. Sin lugar a dudas, un libro como éste viene a demostrar que la abundante información, no se encuentra reñida con el rigor teórico.

Como impulsor de esta investigación, siento gran satisfacción al poder redactar estas líneas de presentación a una obra que aparece en un momento en que Francisco Daniel Hernández Mateo dirige su mirada ilusionada hacia nuevos horizontes.

Federico Castro Morales
Profesor Titular de Hª del Arte
Universidad Carlos III de Madrid

Agradecimientos

En este texto a modo de preámbulo, las palabras que aparecen reflejadas se han escrito, como por lo general ocurre, las últimas. Han de ser tan breves como imprescindibles, como lo es toda fórmula de cortesía.

Vaya por tanto nuestro agradecimiento a D. Federico Castro Morales, inspirador, y parte importante y principal en esta publicación; a D^a Pilar Amador Carretero, y a D. Alberto Darías Príncipe, tanto por el talante abierto, universitario, de sus juicios y sugerencias, como por la confianza en que estas páginas verían la luz. Muy especialmente quiero dar las gracias a D. Gustavo Gómez Castro, el primer lector ajeno al ámbito de los especialistas en los entresijos de la arquitectura, que ha confiado en el atractivo que esta obra podía tener para los amantes de la cultura, y que ha hecho realidad el sueño del autor: ver impresos varios años de ilusionado trabajo; gracias por su confianza. Y gracias también al Grupo de Investigación T.I.E.D.P.A.A.N. de la Universidad de Córdoba, especialmente a D^a María Luisa Bellido Gant, a D. Rafael Martínez Castro por su inestimable ayuda en el campo de la fotografía, a D^a Elisa Povedano Marrugat y a D^a Pilar Vinós Checa.

Introducción

Tomando al eclecticismo como hilo conductor, nos disponemos a recorrer medio siglo de arquitectura en España. La metodología empleada nos va a permitir analizar las distintas corrientes que han configurado la arquitectura en el devenir de este periodo, procurando evitar expresamente el recurso a la compartimentación estilística. Tampoco hemos querido comprender el hecho arquitectónico a través de los hechos históricos estelares, que concluyen en la elaboración de fórmulas que encerrarían en sí mismas la explicación única del periodo estudiado.

La contemplación de los fenómenos en su continuo devenir nos ha llevado a desbordar lo que pudiera haber sido una secuencia lineal explicativa de la arquitectura española, lo cual no quiere decir que el libro carezca de un ritmo y un desarrollo lógico, pero siempre hemos procurado evitar la reducción simplista en las explicaciones.

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

Esa profundización en nuestras raíces queda definida como un expreso recurso al pasado. Se constata la paradoja de que para hallar el revulsivo necesario en la modernización de la arquitectura, los arquitectos miran hacia atrás en busca de un prestigio a nivel internacional y del recurso a unas soluciones que, al mismo tiempo que les permite resolver airoosamente los problemas técnicos, cubren las expectativas reclamadas por promotores y usuarios, y, con ello, aportan su contribución a la dinamización de la vida nacional.

Se conmina desde todos los sectores de la sociedad a la nacionalización del arte, a la españolización de la arquitectura, para conseguir la regeneración de la práctica constructiva contemporánea. Con la intención de reverdecer aquellas etapas de mayor esplendor histórico, los arquitectos buscan refugio en la arquitectura que consideran de prestigio, desde el neoplateresco hasta el neoislámico, pasando por el neomudéjar.

La conclusión en cuanto a la aplicación de los estilos tradicionales, será la misma que cuando se recurre a los exotismos: la constatación de la incapacidad de continuar con ese movimiento progresivo y de progreso que debe ser propio de la arquitectura nacional. Pero se comprobará que aquél anhelado estilo que aglutine la capacidad creadora de los arquitectos no se encuentra; y a pesar de los elaborados esfuerzos de los

prohombres de la creatividad y la crítica por sostener en vilo, como Diógenes, la lámpara que permita alumbrar el feliz hallazgo, el resultado es huero.

Llegados a este *status quaestionis*, tras haber levantado acta de la muerte de los estilos, se opta, como solución de emergencia, por adoptar oficialmente el eclecticismo como vía de solución al conflicto arquitectónico. La decisión, como recoge Pedro Navascués, es de una trascendencia vital para la arquitectura, ya que la Academia órgano de representación oficial del saber arquitectónico- adoptaba el eclecticismo, con la misma fuerza con que antaño lo hiciera con el neoclasicismo.

Pero este eclecticismo no es la materialización del tan anhelado nuevo estilo nacional, sino la solución de continuidad que posibilitará llegar hasta él. Como decía Juan de Dios de la Rada y Delgado en su discurso de incorporación a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el eclecticismo, entendido no como una entidad estilística, sino como una actitud, un modo de hacer y de entender la profesión, era la nota característica de la arquitectura de la época, y siempre entendido como periodo de transición hacia ese estilo propio, original y originariamente español.

También hemos contemplado el fracaso de esta estrategia de compás de espera, ya que la fuerza de la tradición, y una formación marcadamente ecléctica de los alumnos de arquitectura, acaba en aquella «lamentable confusión y antiestético batiburrillo», que ya preconizaba el propio de la Rada en mencionado discurso, que iba a ser la aplicación del eclecticismo como entidad estilística. El recurso fácil era usar la historia como *vademecum*, y ofrecer al promotor un alarde de repertorios de fachadas de distintas épocas para que pudiese elegir a la carta.

Pero, como insiste Federico Castro, desde el eclecticismo entendido como actitud de paréntesis de libertad creadora y de no imposición de estilo alguno, se lucha denodadamente por la regeneración de la arquitectura. Y es este el eclecticismo que reivindicamos como vertebrador del desarrollo de la modernidad de la arquitectura española contemporánea, ya que aquellos que encarnan esta actitud ecléctica son los que cargan sobre sus espaldas con la evolución de la arquitectura, asumiendo posturas teóricamente contradictorias y enfrentadas entre sí, pero que abordadas desde la complejidad, vertebrarán la modernidad española.

Auspiciada por los impulsos regeneradores, que han logrado desligar la defensa del honor patrio de la necesidad de denunciar los males que aquejan a la sociedad española, la arquitectura quiere ser arrastrada hacia la modernidad en un proceso de dinamización social que se quiere hacer inevitable. Ante tantos fracasos en los intentos de generar un ideal colectivo, la sociedad en marcha no está dispuesta a esperar que la solución le llegue desde arriba. Es más, como podremos ver a lo largo de las páginas de este trabajo, ante el riesgo de tener que ceder rasgos propios del ideal catalán, vasco, canario, andaluz, etc., en aras de un nuevo espíritu nacional que lleve a anular el hecho diferencial, se produce un claro rechazo a la colaboración con el centralismo.

Aquí es donde el Regionalismo encuentra su razón de ser, en la representación iconográfica del hecho diferencial de cada comunidad regional, y la principal virtud de su

éxito fue el acercamiento de la arquitectura a las masas sociales, que podían identificar aquella arquitectura como algo propio sin la necesidad de acudir a eruditos intérpretes.

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

El lúcido análisis de Elías Ortiz de la Torre sobre el regionalismo (1926) pone el dedo en la llaga del problema, ya que el modo de aplicar los elementos de la arquitectura regional a los nuevos esquemas iconográficos supone un paso atrás y no una vía para el progreso. El hombre es hijo de su tiempo, y no debe valerse de un lenguaje anticuado para expresar ideas que deben ser modernas.

Leopoldo Torres Balbás aborda el regionalismo desde lo que podríamos llamar la *actitud* ecléctica, y se esfuerza por deslindar el falso del sano casticismo. Mientras que el falso es un mero tradicionalismo de imitación servil, el que él defiende se apoya en el estudio de la arquitectura rural, popular, para definir la esencia más interna de las aportaciones del pueblo español a la arquitectura.

Paralelamente a la corriente historicista de los regionalismos endogámicos monumentales, el hecho diferencial se exalta desde el regionalismo de interpretación ecléctica -o sano casticismo en expresión de Torres Balbás-, que pretende entroncar con la modernidad desde la vía de la arquitectura popular.

El concebir el progreso de la construcción en España como la investigación de la arquitectura anónima, popular y rural, surgida para solucionar problemas funcionales y no para hacer alardes demostrativos, es un modo de entender la arquitectura que prima los aspectos tectónicos, constructivos, huyendo de fachadismos ornamentales, y que conducirá a los arquitectos a asumir el uso de los nuevos materiales, incorporados por los ingenieros a la construcción, y a plantearse que la arquitectura moderna está obligada a solucionar el gran problema social de la vivienda.

Junto a esta vía de investigación del fenómeno popular, que respaldará el uso generalizado de los nuevos materiales desenmascarados, y que centrará su atención en la funcionalidad y no en el decorativismo, podremos ver a lo largo de las páginas de este trabajo, que los teóricos de nuestra arquitectura van a asumir el futurismo -introducido en España por Ramón Gómez de la Serna en 1910-, como vía de adscripción a la modernidad.

Hierro, cobre, acero y hormigón colado son el porvenir; el pasado quedó en la madera y la piedra de principios estáticos. La sugestiva modernidad que anhelaban aquellos espíritus estaba en la arquitectura dinámica, pero una *dynamis* de descomposición analítica hija del primer cubismo, que corre el peligro de llevar al futurismo desde el análisis a la parálisis.

De ahí que en 1920 salga a la calle un número monográfico de la revista *Arquitectura*, con la intención de dotar de un final sintético a un prolongado desarrollo analítico del futurismo. Esta adscripción de la arquitectura española a la vanguardia europea, en pie de igualdad al resto del continente, se hace, de forma sorprendente, desde la recuperación del barroco.

El soporte ideológico de esta publicación lo lleva a cabo José Ortega y Gasset, que es el más representativo exponente de la crisis de la filosofía racionalista, y del triunfo del vitalismo en el pensamiento español. La nueva estética de la recuperación del arte barroco parte del rechazo de lo determinista y estático en beneficio de lo semoviente, de la misma manera que para el clasicismo precedente el barroco era el reino de la confusión y del mal gusto. Para ello Ortega opone al peso de la materialidad estática del venerado Velázquez, la permanente persecución del movimiento en el Greco, y los puros dinamismos de las obras de Stendhal, Dostoyewski y Tintoretto.

Al resto de firmantes de los artículos de la mencionada monografía les corresponde descender a la arena del fenómeno edificatorio, para reivindicar la recuperación del barroco. El barroco es el estilo omnipresente en España, ya que la fisonomía de la mayoría de las ciudades españolas es de corte barroco, y hasta en el último pueblo y aldea perdida en nuestras sierras hay un altar barroco de inquietante composición, de aquellos que horripilaban a los clasicistas.

El siguiente paso en el proceso renovador de la arquitectura, de nuevo llevado a cabo desde una monografía de la revista madrileña *Arquitectura*, es la reivindicación del Monasterio del Escorial -en 1923-, como la cristalización hecha piedra de los esfuerzos por la integración de la arquitectura española en la corriente de la modernidad europea. Para Torres Balbás es cronológicamente el primer edificio de la edad moderna en España, y por ende, un intento de europeización, de implantación del espíritu moderno de occidente.

También hemos detectado en esta aproximación al Monasterio, que no hemos visto en la reivindicación barroca de 1920, un clima de pesimismo respecto a los esfuerzos renovadores de persecución de la modernidad; para Ortega, son unos esfuerzos quijotescos, tan entusiastas como inútiles: la voluntad se ejercita, el corazón se enardece y el entusiasmo se dispara. En el Escorial además de reflejarse los intentos de modernización se traslucen, en su anticlasicismo, la exageración, el extremismo, y la falta de sereno equilibrio del español. Quizás sea esta la primera profecía que anuncia la grave catástrofe de la guerra civil española.

Y como argumentación de respaldo a la pervivencia del eclecticismo como modo de concebir la arquitectura, y catalizador de la modernidad constructiva, nos interesa destacar la identificación expresa de quienes propugnaron la recuperación del barroco, con la actitud ecléctica de libertad de interpretación y de rechazo a la imposición de un modo de hacer arquitectura, como mencionamos que hizo la misma Academia de Bellas Artes. El barroco es defendido por ser un arte de ambiente dilatado y perspectivas amplias, ausente de reglas y preceptos, que permite al arquitecto manifestarse con plena libertad.

Queremos destacar de manera especial, dentro de lo que serían las aportaciones de este libro, que el verdadero generador de modernidad de nuestra arquitectura ha sido la arquitectura popular, rural y anónima.

Este fenómeno puede ser contemplado, tanto en la salida a la crisis de modernidad generada tras la pérdida de las colonias de ultramar, allá a finales del siglo XIX -con el cambio que se produce en la concepción de España como nación-, como en la salida a la otra grave crisis nacional de la primera mitad de siglo XX, encarnada en la guerra civil, donde también tiene lugar un conflicto bélico -en este caso de más graves consecuencias por desarrollarse en solar patrio y no en los dominios de ultramar-, que conducirá a la forzosa reconstrucción de España. A esto se sumará la necesidad ideológica de reinterpretar la arquitectura para que esté acorde con la nueva política, que pretende hacer *tabula rasa* de todo lo anterior.

Debemos subrayar en primer lugar, que la arquitectura popular fue abordada en un principio desde un punto de vista meramente arqueológico, aunque con la intención de hacer meditar al profesional de la arquitectura sobre la enorme riqueza que encierra este legado anónimo, espontáneo y semienterrado en la arena del olvido, y sobre la sencillez y carencia de monumentalismo propias de dichas construcciones.

El hecho que llevará verdaderamente a la arquitectura popular a un plano de protagonismo dentro de la preocupación por la modernidad de la arquitectura española, es el trabajo conjunto llevado a cabo por grupos de arquitectos e ingenieros agrónomos integrados en la Comisión de Mejoramiento de la Vivienda Rural que, bajo la iniciativa estatal, pretendían reducir al mínimo el plazo que mediaba entre la construcción de obras hidráulicas y la explotación de sus correspondientes zonas regables.

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

Entre 1932 y 1936 se desarrolla en la Escuela de Arquitectura de Madrid un Seminario de Urbanología donde se aborda específicamente el problema de la vivienda rural desde la perspectiva agronómico-económica. Este Seminario será el germen de la actividad desarrollada por la Dirección General de Regiones Devastadas, y el Instituto Nacional de Colonización después de la guerra, ya que el director de aquél Seminario era José Fonseca, que luego sería nombrado por el nuevo gobierno Jefe de Servicios Técnicos del Instituto Nacional de la Vivienda. De sus inquietos alumnos, aquellos que no fueron depurados, aprovecharon la oportunidad para desplegar en la realidad, los anhelos de dignificación de la vivienda rural cultivados a nivel teórico en los foros académicos de posguerra.

En el primer momento de la posguerra, durante la época autárquica, cuando se mantiene la economía de guerra y se carece de casi todo, se desfigura un tanto el interés por lo popular debido a la imposición ideológica del régimen, que quiere ruralizar las

ciudades y urbanizar los campos. Principalmente -aunque los elementos causantes sean varios-, como recompensa ideológica a quienes se aliaron mayoritariamente a su lado durante la contienda bélica. Este hecho provocará una sobrecarga de pintoresquismo, que más tarde será peyorativamente definido como folclorista.

Esta ruralización ideológica originariamente proveniente de Falange y de las J.O.N.S., hemos querido alinearla dentro de la amplia tradición occidental de elaboración de utopías sociales redentoras, y más específicamente de utopías ruralizadas. Tras el episodio bélico se dan las circunstancias favorables para que surja una nueva utopía, para que se dé el interés por la búsqueda de una nueva Edad de Oro del pueblo español, que de la mano (férrea) de sus dirigentes emprenderá un nuevo y brillante viaje iniciático, que partiendo del cero de la devastación les llevará hasta el infinito imperial.

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

Si se quiere hacer del arte política, del dictador artista, y se considera que la arquitectura es la más excelsa de las artes, es evidente el interés por la elaboración de una nueva arquitectura que esté en consonancia con la nueva política. Pero también será igualmente constatable el fracaso de la formulación de un nuevo estilo nacional, que acogiera las aspiraciones del nuevo régimen.

Cuando llega la hora de hacer realidad la utopía diseñada, podremos constatar como lo urgente se come a lo importante, y paralelamente al proceso de desfacistización a nivel político, se irá sustituyendo la prestación social edificatoria de primera hora, caracterizada por la exclusiva presencia del Estado como único promotor de la construcción, por la progresiva entrada del capital privado a medida que la vida económica se va normalizando. Este fenómeno dará al traste con las aspiraciones de crear un criterio, un organismo, y una única organización en la arquitectura nacional.

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

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

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

Otra cuestión -a nuestro juicio interesante- que queremos aportar, es la constatación de la asombrosa coincidencia en el viaje intelectual hacia la modernidad, llevado a cabo por una parte de la vanguardia española de preguerra, que centra en la recuperación del barroco la adscripción de España a la corriente futurista, con José Ortega y Gasset a la cabeza. Los elaboradores de la utopía arquitectónica de corte fascista del nuevo imperio, arribarán a la misma estación de término que los de la expedición encabezada por el filósofo madrileño: a San Lorenzo del Escorial.

En los años cincuenta, umbral cronológico de nuestro trabajo, se produce la quiebra definitiva del que pudo haber sido estilo oficial del régimen. Paralelamente al desplazamiento de la Falange de los centros de poder llevada a cabo por Franco, se irán retirando los aparatos ortopédicos de la economía y de las relaciones internacionales, mediante la adopción de los postulados del liberalismo económico, y el matrimonio de conveniencia con los Estados Unidos como gran potencia occidental, respectivamente.

La consecuencia de la liberalización se produce en la arquitectura mediante la adscripción a los postulados del Movimiento Moderno. Hasta ese momento, los mejores esfuerzos de la arquitectura se han venido desarrollando en el ámbito de la vivienda rural, y se han elaborado unas tipologías de vivienda de contrastada calidad. Pero estas tipologías de viviendas rurales no son meras casa-habitación, debido a que además de vivienda, son parte integrante de la explotación agropecuaria que da sentido a su existencia. Por el contrario, la vivienda urbana gravita en una órbita totalmente ajena a los centros de trabajo del obrero industrial.

El centro de gravedad de la urgencia social edificatoria se desplaza del campo a la ciudad, debido a la evolución del capitalismo, que vierte las ganancias (económicas y humanas) acumuladas en el sector primario a los sectores secundario y terciario, provocando el éxodo masivo de capital humano y económico hacia la ciudad.

Para hacer frente a los núcleos de miseria de los cinturones de chabolas que aparecen en las periferias de las capitales de provincia, hay que crear una nueva arquitectura distinta de las experiencias llevadas a cabo en el medio rural. En los primeros intentos, los arquitectos que concursan caen en la tentación de aplicar el éxito cosechado por las tipologías de corte arcádico al ámbito urbano-industrial. En el caso concreto de las propuestas elaboradas para el Poblado madrileño de Fuencarral, se hace patente el

contraste entre la inadecuación de la realizada por de la Sota, frente a lo apropiado de la dura abstracción geométrica defendida por Sáenz de Oíza, para resolver las necesidades de una oficialidad empeñada ahora en la austeridad y la tecnología como paradigmas del remedio para todo.

También podremos presenciar a lo largo de estas páginas, la caída en desgracia del racionalismo, que en el momento en que la promoción urbanística pasa a manos de la iniciativa privada, dejará de ser la punta de lanza de la modernidad y portador de los vientos de una libertad proscrita por la dictadura, y pasará a ser identificado como el estilo de la cultura del hambre y de la urgencia social, de las intervenciones en las periferias urbanas, el paso siguiente a la chabola en la escala del mercantilismo estético; inaceptable por tanto para aquellos promotores que tienen que reflejar en sus edificaciones las cuotas de prestigio y de individualidad reclamadas por sus clientes.

Por último, debemos señalar que en este recorrido por medio siglo de arquitectura en España, hemos encontrado argumentos suficientes para hablar de pluralismo en la concepción de la arquitectura. El modo de verla y explicarla, nos ha llevado casi como consecuencia a hacer una clara apuesta por la comprensión del fenómeno en toda su complejidad, frente a las habituales lecturas marcadas por el afán de linealidad que conducen casi siempre a simplificaciones reduccionistas. Frente a esa abundante historiografía nos posicionamos, mostrando que en España, a la hora del acceso a la modernidad en la arquitectura, existieron varios focos de atracción cohetáneos.

Los planificadores de urbanismos simplificadores y destructivos son considerados ahora enemigos de la ciudad, hoy se les proscriben por haber sido enemigos de la pluralidad en su afán por destruir aquellas rugosidades topográficas y de memoria colectiva que se oponían a sus discursos de planificación. Si Aristóteles decía que la unidad no es objeto de la ciudad porque ésta es pluralismo, bien pudiera decir lo mismo del Arte y, consecuentemente, del trabajo del historiador del arte.

Metodología y objetivos

A través del estudio de la búsqueda de la identidad nacional, y de las repercusiones que ello tiene en la arquitectura española, en torno a los debates por la consecución de un estilo nacional, tras dos episodios de crisis profunda, como fueron la pérdida de las colonias y la Guerra Civil, pretendemos contribuir a hacer ver que el hilo conductor del fenómeno arquitectónico, en ambos casos, fue el eclecticismos.

Destacaremos como elemento permanente en todos los afanes renovadores que se dan cita en la arquitectura española de este medio siglo estudiado, y que veremos que estará indisolublemente unido al eclecticismos, el recurso a la búsqueda de lo popular como elemento regenerador o dinamizador en los debates por la consecución de un estilo nacional, normalmente como argumento a favor de la necesidad de la sinceridad constructiva, o también como arma ideológica en la posguerra.

Por tanto, la arquitectura popular como argumento configurador de la búsqueda del ideal del estilo nacional y moderno, y las diversas lecturas que del eclecticismos se irán dando en el arco cronológico que nos ocupa, serán los conceptos nucleares que compondrán el armazón, la columna vertebral de este libro.

A un nivel estético sintetizaremos el rico acontecer de debates, experiencias fallidas, adscripciones entusiastas, que configuran la arquitectura en España desde finales del siglo XIX hasta los últimos 50, en dos debates conceptuales.

Debido a la distancia ideológica y generacional de ambos periodos históricos, hemos querido diferenciarlos con los siguientes enunciados:

-El debate sobre la reconstrucción nacional. Para referirnos a la confluencia de ideas regeneracionistas y de reconstrucción moral y material, que se derivan de la pérdida de las colonias y que tienen como catalizador a la Generación del 98 y a los Congresos de Arquitectura. Para ello contamos, siguiendo la inestimable publicación del Profesor Angel Isac, con los textos que recogen los discursos académicos, los debates congresuales, y todo tipo de manifestaciones eruditas en relación con el tema de la reconstrucción nacional en su vertiente arquitectónica, a lo que uniremos las manifestaciones recogidas en las revistas de arquitectura de la época.

-La reconstrucción nacional sin posibilidad de debate. Cuando queremos aludir a los argumentos conceptuales de una supuesta arquitectura oficial, del régimen dictatorial y autárquico impuesto en nuestro país tras la Guerra Civil.

Buena señal sería ni tener que mencionarlo, pero baste decir que somos de la opinión de que es urgente la recuperación historiográfica del franquismo, y en este caso de la arquitectura de este periodo, salvando las distorsiones motivadas por un análisis parcial y cargado de prejuicios, fruto de un subjetivismo ideológico. Sentirse retirado cronológica y generacionalmente del periodo a estudiar es una baza positiva para afrontar este estudio, junto al convencimiento personal de la necesidad de aventar definitivamente unos lastres que provocan inquietud y que dificultan el estudio y la comprensión de un amplio periodo de la historia de nuestro país, que corre paralelo a la II Guerra Mundial, guerra fría entre las dos grandes potencias y crisis occidental simbolizada en el mayo francés.

También hemos querido contribuir, en la medida que lo puede permitir este tipo de trabajos, a la aniquilación del concepto lineal y secuencial de la historia, y en particular de la historia de la arquitectura. Vaciar de contenido esa concepción, tan extendida, del nacimiento espontáneo y puntual de una arquitectura, que se pretende que haya visto la luz bien por ir ligada a un acontecimiento histórico estelar, que llevaría parejo un estilo artístico acorde con los nuevos tiempos; o bien por haber venido al mundo *cuasi ex novo*.

Por tanto, analizaremos en primer lugar la secuencia historiográfica seguida por el término «eclecticismo», desde sus arranques decimonónicos en pugna con el clasicismo purista y académico, hasta su uso como antídoto ante las imposiciones funcionalistas de la fiebre por el movimiento moderno, pasando por los que lo abanderarán frente a un regionalismo que consideraban fachadista y folclórico.

Para abordar semejante análisis se requiere contar con una metodología abierta, que nos va a llevar a dar, como primer paso, el rechazo explícito de ese modo de hacer historia del arte de corte positivista, que tiene sus orígenes en Taine y Semper, y que en su afán por reafirmar contundentemente que la historia del arte es una ciencia empírica como pueda serlo la paleobotánica, han convertido a las fuentes de estudio en instrumental de disección, y al devenir histórico en la mesa de operaciones, siendo el resultado un acartonado cadáver, aunque no exento de belleza. Para los que han adoptado este planteamiento tradicional -al menos en la docencia de la disciplina en cuestión-, quedaban denostadas como inservibles, por su carencia de rigor científico, lo que después se nos han revelado como fuentes insustituibles para el conocimiento de la realidad de una época, si lo que pretendemos es el acercamiento a una realidad viva, sin momificar. Me refiero a la prensa, las revistas ilustradas y cualquier canal de manifestación del gusto de una época, que son auténticos termómetros sociales.

Como asertaba el filósofo neoplatónico Plotino, «*Las formas que se dan en la realidad dependen unas de otras de manera necesaria en un dinamismo continuo.*» Con él nos alinearemos cuando nos propongamos huir de la omnicomprendibilidad, de la explicación última de todo. Por eso metodológicamente trataremos de defender la contemplación de los fenómenos, y basar en ello el análisis de la realidad y no en afirmaciones apriorísticas revestidas de un cientifismo que los mismos hechos demuestran que adolece.

«*Quien pretenda una felicidad y sabiduría constante, deberá acomodarse a constantes cambios.*» Es una cita que se atribuye a Confucio y que bien puede cristalizar la idea

que pretendemos exponer acerca de la huída de la explicación única, o del encasillamiento feroz. Son múltiples los factores que a su vez participan y dan explicación a las manifestaciones artísticas de un periodo concreto.

Se podrá percibir a lo largo de las páginas de este trabajo que hay un movimiento continuo y subyacente que hace que la misma sociedad a la que ha estado interesando durante una época una estética y unos valores determinados, los rechace y adopte otros en un proceso vivo de transformación continua. Con esto no queremos defender una especie de estética del capricho banal. Estos cambios no son por volubilidad o superficialidad de una sociedad sin valores, sino por necesidad, por lo que se van creando una serie de mecanismos de rechazo y de aceptación.

Quizás sea suficientemente gráfico el ejemplo -tan de la sociedad contemporánea- de la moda (*prêt-à-porté*), con sus vaivenes, sus *revivals*, sus ensayos y sus abandonos. Se habla de los «dictados de la moda», y quizás tendríamos que hablar de los «dictados de la arquitectura», pero sin confundirlo con dogmatismos, ya que desde la democratización de la arquitectura (como de la costura) podemos afirmar que las contaminaciones en el ámbito de los «estilos» son continuas, y de las más diversas procedencias, desde el Movimiento Moderno a los arrabales de las soluciones de la arquitectura popular.

Precisamente será la búsqueda de lo popular, que se puede detectar en los movimientos arquitectónicos anteriores al conflicto bélico y en la racionalización del regionalismo por imperativos de austeridad y funcionalidad, junto con un evidente afán ruralista de la ideología de posguerra, la que nos hará desembocar nuevamente en un mismo fenómeno que tendrá cumplido desarrollo en las dos épocas que hemos adoptado como referentes de este estudio, y que representa otra de las aportaciones que llevamos a cabo en esta publicación: **la recuperación del barroco**, de modo especial en Andalucía y Canarias.

CAPÍTULO I
COMPLEJIDAD FRENTE A
LINEALIDAD

La raíz de la escuela positivista que considera la historia del arte como una ciencia tiene sus inicios en Hippolyte-Adolphe Taine (Vouziers, 1828 - París, 1893), viajero y estudioso analista de las literaturas francesa e inglesa, e innovador en su enfoque de la concepción de la Historia del Arte, que vendría determinada por el estado general del espíritu de los artistas, y por las costumbres circundantes, cargando las tintas del determinismo, y en Goffried Semper (1803-1879)¹.

Ante el deseo de encontrar argumentos que puedan aportar alguna explicación al auténtico terremoto que se produjo tras el nacimiento de las vanguardias, al verse dinamitada toda una concepción ancestral y segura de análisis y catalogación de las manifestaciones artísticas, hemos querido ir más atrás, a los cimientos de la concepción de ciclicidad de los estilos, que no es más que la aplicación a las manifestaciones artísticas, de una manera de concebir el tiempo y la historia, que se ha mantenido inmutable a lo largo de la historia del pensamiento occidental.

«En líneas generales puede decirse que los pueblos de tradición indoeuropea se sienten adscritos a un ritmo cósmico -del que proceden y al que retornan-, que determina, en consecuencia, una concepción cíclica del tiempo; ésta, con posterioridad se vio afianzada por ideas pitagóricas y estoicas. De acuerdo con esa cosmovisión el tiempo es sentido de manera cíclica y su déroulement se desarrolla según un ciclo eterno en el que todas las cosas vuelven a reproducirse.»²

Como expondrá el autor citado, hay mucho de observación de la naturaleza y sus ciclos vitales en la concepción de temporalidad y del devenir histórico. Una concepción cíclica que se bautiza con el nombre de *kosmos* -orden-, y que se asienta en las mentalidades asociado al concepto de seguridad frente a lo *ephemeros* -efímero- característico de la condición humana.

¹ Como afirma Ignasi Solá-Morales en el prólogo a la edición española del libro de Peter Collins, probablemente, en la obra de Semper *«están las bases de las corrientes fundamentales, que marcarán la elaboración de la arquitectura posterior; Por una parte, la consideración técnica de la obra de arte abre camino a la crítica positivista y sociológica posterior. Pero esta misma atención técnica se resuelve en Semper a través de categorías formales, como la proporción, el ritmo, la simetría, etcétera, que constituyen, en realidad, el anticipo de los métodos de la pura visibilidad.»*

² BAUZÁ, Hugo Francisco: *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993, p. 58.

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

El gran logro de los historiadores positivistas es que hicieron de la cíclica y faliblemente subjetiva historia del arte, toda una disciplina científica. Los fenómenos histórico-artísticos pueden ser analizados de manera tan fiable como en un laboratorio.

«El método científico es una de las formas de elaborar conocimiento; decimos que es científico cuando se ajusta, primero al principio de objetivación, es decir, el científico trata al máximo de separarse del objeto que está estudiando. (...) El segundo principio, que es el más fuerte, es el principio de inteligibilidad: el científico parte de la base de que lo que va a estudiar es inteligible; (...) En tercer lugar, el tercer principio básico absolutamente necesario para la ciencia es la contraposición continua con la experiencia: cualquier modelo, cualquier teoría, cualquier conocimiento del mundo tiene que estar siempre en continua lucha, en continua colisión con la experiencia, es decir, lo importante en ciencia no es la confirmación. La confirmación es pura rutina, y es cuando ya se aplica.»³

Se entra luego en la rueda del prestigio científico, y del pánico a ser descalificado por falta de rigor, y esto ha sido un fenómeno propiciado por los propios científicos. *«Ese gran prestigio que tienen los físicos dentro de la ciencia, (...) se debe a que solamente han utilizado un modelo de objetivación e inteligibilidad, un modelo que encima intentan imponer, y acusan de no científico a quien no utiliza ese modelo, ...»⁴* A lo que los humanistas han respondido con un desenfrenado afán de cientifismo a ultranza, para no ser mirados despectivamente por encima del hombro por sus colegas de ciencias.

Pero lo que parece un certificado de garantía de credibilidad, precisamente por basarse en metodologías de la ciencia, acaba siendo lo que desacredite a la historia del arte, ya que llegará un momento donde se manifieste con evidencia meridiana, que las disecciones hechas a la historia y publicadas en rigurosos y científicos manuales, no son más que serias y académicas deformaciones de la realidad, de una realidad que a medida que se va haciendo contemporánea se escapa de los botes de formol, y resbala de la mesa de disección.

³ WAGENSBERG, Jorge: «Adaptación y Caos: ¿Hacia una Teoría General de la Complejidad?.» en AA.VV.: *Estrategia Empresarial ante el Caos*. Madrid, 1993. pp. 190-191.

⁴ Idem. p. 190. Jorge Wagensberg es Catedrático de Teoría de Procesos Irreversibles de la Universidad de Barcelona, y Directos del Museo de la Ciencia.

«Se comprende lo que se comprime, la comprensión llega por la compresión.

(...) Todas las leyes de la física, y casi todo, se traduce en ecuaciones, y las ecuaciones no son más que compresiones de lo que podemos observar. El mérito está en extraer lo esencial de las cosas que aparentemente son distintas.»⁵

El gran historiador es el Gran Compresor, que para hacernos eruditamente inteligible la historia del arte, la divide en compartimentos estilísticos estancos, y con la gran prensa de su saber los comprime uno a uno en capítulos de manual, hasta destilar las gotas de la pura esencia que definen, con rotundidad y certeza, el estilo que acaba de ser diseccionado.

No se afirma algo de lo que no se acaba de estar seguro, sino que afirmo algo que no quiero someter a contestación, y que no pienso corregir. Ya no importa qué se quiere decir o cómo se está diciendo, lo importante es quién lo ha dicho.⁶

Cuando esas graves figuras de la ciencia histórica abordan el análisis de los fenómenos artísticos de este nuestro siglo XX, aparece la *débacle*. Por una parte el pétreo concepto de estilo empieza a resquebrajarse en su estructura granítica y acabará diluyéndose en el oleaje del océano plástico.

Nacerá el concepto de **estilo** amparado -por error-⁷ en los fuertes brazos de la arquitectura clásica, que será capaz de protegerle hasta los albores del siglo XX, donde tras los embates de idealismos y romanticismos, ya no va a poder ocultar a nadie su fragilidad: hoy ya no tenemos estilo.

⁵ Idem. p. 192.

⁶ Para evitar que la exclusividad de este juicio caiga sobre los historiadores, la siguiente cita ayuda a comprobar que es una enfermedad muy extendida en todas direcciones del espectro social: «La sociedad está así compuesta por grupos que se comportan como **concesionarios de autoestima**: los hay de sexo, de género, de raza, de profesión... Nada vende hoy menos que una apelación a modificar algunas de estas adscripciones, es decir, a considerarse corregible, ampliable, comparable. Los censores de antaño son hoy los certificadores de la diferencia, que prohíben la confrontación razonable y nos condenan a todos a una irracionalidad repartida sin discriminación.» INNERARITY, Daniel. *El País*. Madrid, 14.VI.95.

⁷ Advertimos que la negrilla es nuestra: «Definición y evolución del concepto de estilo. La Real Academia Española no acepta este vocablo hasta después de 1899. Deriva de 'estilo' (ya documentado en el marques de Santillana y en el *Cancionero de Baena*); en cuya etimología se pueden apreciar dos corrientes: la primera lo hace derivar del latín *stilus*, 'estaca, tallo, cualquier objeto agudo, punzón para escribir' de donde 'manera o arte de escribir'; otros lo han **identificado erróneamente con el griego *stylos*, 'columna, orden arquitectónico', y, por extensión, 'manera o modo que caracteriza a un artista o a un escritor'**. (...)

En la preceptiva tradicional se divide el estilo en tres grandes apartados: sublime o grave (*gravis, asianus*), medio o templado (*mediocris, rhodiuis*) y sencillo (*humilis, atticus*), **haciéndolo coincidir con los tres órdenes de la arquitectura clásica**. Esta clasificación perdurará a través de toda la Edad Media y Renacimiento, llegando hasta principios del mismo siglo XX.» (Gran Enciclopedia Rialp. T.IX. p. 378)

«Las dificultades para los futuros autores de esos manuales de historia arquitectónica, reside en estos últimos cien años. ¿Cómo dar a sus lectores una síntesis, que pudiera llegar á ser lugar común, del movimiento constructivo de esa época? Los estilos, comodísimos para los aficionados al encasillamiento, pues permiten la clasificación de cualquier edificio, no tienen utilidad alguna para la mayoría de los modernos. Actualmente cada arquitecto proyecta en completa anarquía y su erudición permítele inspirarse en obras de todos los países y de todas las épocas. Bordean las calles de nuestras ciudades edificios pseudo-góticos, pseudo-renacentes ó pseudo-barrocos, entre otros, vistos en una revista vienesa ó en un libro parisién. Es imposible hallar factores comunes en la arquitectura contemporánea y por ello dicese que no tenemos estilo.»⁸

De poseer significado propio, se transformará en instrumento de análisis mediante la elaboración de un concepto más deletéreo del término.

«El estilo (...) pasa a ser una expresión lingüística plástica del hombre, de un momento histórico en un lugar determinado; a su vez, es un elemento modelador del hombre mismo que lo va engendrando; por eso no tiene un límite definido de formación, sino que se inicia paulatina o bruscamente debido a la cristalización de un pensamiento suficientemente maduro. Luego se desarrolla, modela y clasifica hasta estabilizarse en unas formas que puedan considerarse prototípicas; después, para muchos críticos, se degrada precisamente, por haber llegado al climax superior, y la imposibilidad de superación provoca virtuosismos de lujo y ornamentación; más tarde sobreviene el cansancio repetitivo de las formas, y con ello se prepara el camino a un nuevo estilo.»⁹

No se le da un valor absoluto, pero con el símil biológico, volvemos al principio de este apartado, a las raíces cíclicas de la visión cosmológica occidental, a la idea de muerte y nacimiento, en una espiral ascendente de progreso. De modo que se transforma en un recurso metodológico, donde ya el estilo *«es la expresión de un momento en alguna medida distinto del anterior.»¹⁰*

Otra acepción es el utilizarlo para validar el aspecto sociológico en la evolución de las artes, y en especial la arquitectura. Se defiende principalmente el papel de la sociología como motor de cambio, para lo cual se hace uso de un sistema metodológico tan contrastado científicamente como el estilístico, pero haciéndolo más flexible e incluso revisando la validez de permanencia en las definiciones estilísticas del pasado.

⁸ TORRES BALBAS, Leopoldo: «Ensayos. Las nuevas formas de la Arquitectura.» en *Arquitectura*, nº 14. Madrid, junio de 1919. pp. 145-146.

⁹ ESTEBAN LLORENTE, J. F.: «Arquitectura.» en *Introducción General al Arte*. Madrid, 1980. p. 46. Cit. por GOMEZ SEGADÉ, J. M.: *Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea*. Granada, 1985. p. 247.

¹⁰ Idem. p. 47.

«Desde el punto de vista socio-genético, las transformaciones tipológicas por causas sociológicas son evidentes: un simple cambio de ley racial puede provocar un cambio total en la estructura de las ciudades influidas por ella, y lo mismo puede decirse de un cataclismo ecológico o clima topológico (...). De ahí que la génesis de un nuevo tipo, muchas veces tenida como algo imprevisible en arquitectura y dependiente de la genialidad de un artista, sea, de hecho, la contrapartida exacta a esa movilidad significativa de las tipologías, en el seno de una historia socio-física cambiante.»¹¹

Como estadio final de esa degeneración del concepto de estilo estaría la afirmación de Walter Gropius en su libro *Apolo en la democracia*, donde sólo se le da validez a la tradición estilística en el caso que sea una *«actualización reelaborada creativamente»*.

Por tanto, se llega a la edad contemporánea y parece que se hace universal el tildar a los movimientos artísticos con el sufijo «ismos», queriéndose asimilar -vista al menos la confusión que provocan- al sufijo «itis», dando pie a interpretar que se tratan de meras «inflamaciones» -deformaciones- de conceptos auténticos y respetables.

«Con la mayor indiferencia concebimos hoy los grandes edificios modernos: ministerios, palacios, bancos, casas de alquiler y de comercio, fábricas, etc. ¿A qué gran ideal obedece su construcción? Si existe, somos incapaces de sentirlo. Trabaja en ellos nuestra inteligencia; no interviene la pasión que fecunda y vivifica todo cuanto toca. El pueblo, á su vez, asiste indiferente á su construcción.

La arquitectura ha llegado á ser la menos popular de todas las artes, cuando por su esencia es la más. Y actualmente, todo lo que creamos con ese nombre, son elucubraciones de nuestras inteligencias eruditas y pedantescas casi siempre, sin calor de vida, sin que el más pequeño indicio de pasión las anime, de las que está ausente por completo el alma popular y colectiva, que es á la postre la inspiradora de las grandes obras humanas.»¹²

Ante este desconcierto de las primeras décadas de siglo, reflejado en la páginas de *Arquitectura* por Torres Balbás, ante una arquitectura que se sale de los cauces de la estilística tradicional, y que no es capaz de responder a ningún parámetro objetivo y concreto que la haga clasificable, se llegará a hablar de la crisis de la arquitectura, episodio que será comentado más adelante en este mismo trabajo.

¿Qué es lo que ha ocurrido con la arquitectura «moderna»?

«Nuestra época viene determinada por lo ilimitado y por sus cambios constantes. Gradualmente ha ido imponiéndose en todos los terrenos, la idea de que las delimitaciones y las fijaciones inmutables y permanentes ya no eran posibles. Además los diversos procesos de transformación se producen con diferente rapidez, de suerte que un conjunto de diversa movi-

¹¹ MUNTAÑOLA THORNBERG, J.: *Topogénesis Tres. Ensayo sobre la significación en arquitectura*. Barcelona, 1980. p. 132. Cit. por GOMEZ SEGADE, J. M.: *Arte actual y arquitectura religiosa...* Op. cit. p. 116.

¹² TORRES BALBAS, Leopoldo: «Ensayos. Las nuevas formas...» Op. cit. p. 146.

lidad constituye la base de nuestra vida contemporánea y con ello también la del trabajo creador del arquitecto. En esta dinámica fundamental, con base filosófica y sociológica, y no en la superficial rapidez de la técnica, es donde reside la verdadera importancia de nuestra época, que debe manifestarse no solo mecánicamente, sino en forma configuradora.»¹³

Cuando nacen las vanguardias rupturistas en el siglo XX y se les empieza a querer «explicar», criticar y encasillar en los esquemas tradicionales de la ancha y segura autopista de la Historia del Arte, es cuando se produce el «accidente», a consecuencia del cual, todavía sangran las heridas abiertas por el descalabro en algunos (demasiados a nuestro juicio) discursos didácticos y explicativos donde el arte, en España y en el Occidente conocido termina con Goya, y con algunos hitos plásticos como Gaudí o Picasso que por su magnitud han de ser adaptados a los esquemas tradicionales lo que supone su deformación conceptual, y su reducción a caricaturización o tics del arte contemporáneo.

Se han perdido de vista las apacibles costas del equilibrio, y surge el miedo pánico cuando se piensa, que de tamaño caos, es imposible concebir un futuro halagüeño, llegándose a argumentar tremendismos tales como la enfermedad terminal, o la muerte del arte. Hay miedo a quedar atrás, a no ser tomados en serio, a carecer del reconocimiento y prestigio de unas personas que se están moviendo continuamente en unos terrenos sumamente movedizos, donde al no haber leyes fijas e inmutables, sólo cuentan las opiniones personales, y ¿con referencia a qué se ha de tener en cuenta una opinión frente a otra?. Definitivamente no es serio. En una sociedad predispuesta a reconocer que...

«En sus tiempos todo el mundo era más serio y los problemas serios se dirimían sin prisas, con la pertinente seriedad, y el propio Ayuntamiento de don Nicomedes Fernández Piña se reunió doce veces en Pleno Extraordinario en 1903 para decidir el asfaltado de la Plaza y catorce en 1904 para acordar la instalación del alcantarillado.»¹⁴

Se piensa que el arte es trampa, y se constata la aparición de tramposos que se aprovechan de ello principalmente para ganar dinero y estatus, los nuevos Zeus del Olimpo de la modernidad en Occidente.¹⁵

¹³ KULTERMANN, Udo: *La arquitectura contemporánea*. Barcelona, Lábor, 1969. p. 17.

¹⁴ DELIBES, Miguel: *La hoja roja*. Barcelona, Destino, 1987 (6ª). p. 76.

¹⁵ «Como consecuencia principal de los 'supremos intereses del arte moderno', Sedlmayr señala la radical indeterminación tanto en la forma como en el contenido, del arte actual: si en un principio pudo ser fruto espontáneo, tal indeterminación o ambigüedad, fue luego pretendida como objetivo estético, por su polivalencia interpretativa, y la capacidad de crear «suspense» en el espectador. Esta tendencia a lo inconcluso, polivalente, indeterminado, cubrió al arte moderno de cierto misterio del que se aprovechan todavía muchos incompetentes que quieren disimular con el hermetismo su incapacidad creadora, manipulando la fantasía del espectador, al provocar su protagonismo interpretativo.» GOMEZ SEGADE, Juan Manuel: *Arte actual y arquitectura religiosa...* Op. cit. p. 270.

El concepto de movimiento artístico se atomiza. Los pasos de baile no son sosegados, espaciados y armoniosamente sucesivos como en un vals. Con la vanguardia histórica, se han atravesado los umbrales del rock'n roll, de lo electrizante.

Ante el fracaso en la utilización de los componentes plásticos para la comprensión de los fenómenos de vanguardia, se intenta abordar este análisis explicativo desde la literatura, a través de los manifiestos y proclamas de intenciones de los diferentes movimientos y corrientes.

Pero esa búsqueda de la armonía crítica, y el reiterativo empeño por emplear los nuevos instrumentos de análisis desde los mismos supuestos tradicionales, taxidermistas y lineales, abocan irremisiblemente este empeño al fracaso.

Hay que asumir desde el principio, como punto de partida, que del caos producido al perderse de vista las apacibles costas del equilibrio académico-positivista, sí puede surgir un futuro halagüeño, y puede darse una explicación adecuada del fenómeno artístico, sin recurrir a la trampa, ni a la muerte del arte, ni al to-do-va-le.

El tiempo es el útero de la vida. Las leyes del positivismo entraron en conflicto con la inmediata realidad que ya no se dejaba explicar ni asir con certezas tan simples, sino que se producía una constante formación de estructuras crecientemente complejas. Será el momento de prestar atención con carácter de fuentes para la investigación de la historia del arte, a los canales de expresión del gusto de una época, como son la prensa escrita, las revistas profesionales, las revistas ilustradas, etc., a las que se les dará su valor específico, junto a las posturas oficiales sobre el gusto.

También habrá que tener en cuenta, entre otros factores, que cuando se produce una revolución artística, una de sus consecuencias inherentes es que se produce un cambio o mutación de la significación misma del concepto «obra de arte», entendida como ese «algo» que tendrían en común todas las obras de arte. Pero por las características de este trabajo no nos podremos adentrar en las connotaciones estéticas.

PRIMERA PARTE: EL DEBATE SOBRE LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL



Fig. 1. *Retrato de Miguel Primo de Rivera y Orbaneja*. Teniente Coronel de Infantería, comisionado por el Capitán general del Archipiélago filipino para acompañar a Hong-Kong a los principales jefes tagalos. *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30 de enero de 1898.

CAPÍTULO II
EL DEBATE SOBRE LA
RECONSTRUCCIÓN NACIONAL

«¿Cómo podrá, pues, expresar otra cosa que la anarquía moral de nuestra época, la extinción de los grandes sentimientos, la incertidumbre de las ideas, el predominio de los intereses, la interinidad de las obras, el embotamiento del poético instinto? ¿Cuál otra puede ser su tarea que la de alinear calles, acumular pisos, adornar mostradores?»¹⁶

Como ya adelantábamos en los epígrafes iniciáticos de este libro, no vamos a poder llegar a una conclusión única y última que dé explicación a ese afán de búsqueda de una salida a una situación de crisis, que se detecta a principios de siglo, y que bien puede rastrearse en las últimas décadas del siglo XIX. Hay una necesidad social de cambio, se respira insatisfacción y ahogo por la imposibilidad de estar dando una respuesta estética acorde con el momento histórico y social.

«Así como creo que para las aventuras de la dominación material muchos pueblos de Europa son superiores a nosotros, creo también que para la creación ideal no hay ninguno con aptitudes naturales tan depuradas como las nuestras. Nuestro espíritu parece tosco, porque está embastecido por luchas brutales; parece flaco, porque está sólo nutrido de ideas ridículas, copiadas sin discernimiento, y parece poco original, porque ha perdido la audacia, la fe en sus propias ideas, porque busca fuera de sí lo que dentro de sí tiene. Hemos de hacer acto de contrición colectiva; hemos de desdoblarnos, aunque muchos nos quedemos en tan arriesgada operación, y así tendremos pan espiritual para nosotros y para nuestra familia, que lo anda mendigando por el mundo, y nuestras conquistas materiales podrán ser aún fecundas, porque al renacer hallaremos una inmensidad de pueblos hermanos a quienes marcar con el sello de nuestro espíritu. Helsingfors, octubre 1896.»¹⁷

Al leer a los intelectuales de la época se puede detectar un claro desasosiego por no poder identificar las causas precisas de ese anquilosamiento cultural, y de esa impotencia por dar con la solución al problema, lo cual lleva a un ambiente generalizado de pesimismo, con una crítica aguda y audaz, pero de muy escaso contenido constructivo:

¹⁶ QUADRADO, José María: «Del vandalismo en arquitectura.» en *Arquitectura*. n.º 20. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre de 1919. p. 336.

¹⁷ GANIVET, Angel: *Idearium español*. Madrid, Espasa-Calpe, 1976(9ª). p. 148.



Fig. 2. Repatriación de heridos y enfermos (guerra de Cuba). Desembarco en el puerto de La Coruña. *La Ilustración Española y Americana*, n.º XXXIII, 8 de septiembre de 1898.

«Sea lo que fuere, y volvemos al filo del 98, la fulminante y tal como se produjo inesperada derrota ante los Estados Unidos rompió lo que restaba de amabilidad a la época, desató lenguas amargas y críticas mordaces. Estaba claro desde entonces que los españoles ya no vivían en el mejor de los mundos: y esta verdad, antes disimulada, pasó a ser no sólo una verdad al descubierto, sino como una especie de verdad de moda. Por todas partes se habló de nuestro atraso, de nuestra incultura, de nuestra inferioridad respecto a Europa (se consagra por entonces el mito de «Europa» como algo distinto de «España»); de la decadencia de la raza y de la mediocridad de las clases dirigentes.»¹⁸

En la búsqueda de un culpable a todo esto, se ha llegado a cargar con la responsabilidad de la ruptura de una supuesta armonía lineal, natural en la propia evolución de los estilos arquitectónicos, al siglo XIX:

«La humanidad se hallaba en buen camino y el arte evolucionaba agradablemente cuando el maldito siglo XIX vino a detenerlo todo: '¡Alto!, exclamó, estamos en la cima. No busquemos más, no podremos hacer nada mejor. Somos desgraciadamente unos imbéciles puesto que lo que han creado nuestros antecesores es superior a lo que podíamos imaginar; somos incapaces y la arquitectura está en su apogeo; copiemos: nuestro cerebro es inútil puesto que existe el papel de calco. Copiemos.'»¹⁹

Aunque bien es cierto, que la intensa y agitada vida social de la centuria decimonónica hace que se la califique como inestable²⁰, con un clima permanente de polémica, con una seria dificultad para el acometimiento de empresas de modo colectivo frente a un furioso individualismo, que hace difícil llevar a cabo un trabajo sereno y profundo que resolviera la crisis arquitectónica desde supuestos modernos.

«Los fenómenos como el liberalismo político y la desamortización económica, aunque solo logren parcialmente sus objetivos, inciden de tal manera en la realidad como para hacer inservibles los métodos de análisis que eran válidos para esa sociedad unos años antes. Ciertamente, la trascendencia práctica de estos fenómenos dista de ser definitiva, y de ahí procede ese aire de confusión de la época isabelina, para la que no encontramos mejor fórmula moral que la empleada por Mesonero Romanos (...): 'sucédíanos lo que de ordinario acontece, esto es, que acaso no sabríamos decidirnos entre los recuerdos pasados, la

¹⁸ COMELLAS, José Luis: «Revolución y Restauración (1868-1931).» en AA.VV.: *Historia General de España y América. T. XVI-I. Revolución y Restauración (1868-1931)*. Madrid, Rialp, 1982. p. XXI.

¹⁹ MALLEY-STEVENSON, Robert: «Las razones de la arquitectura.» en *Arquitectura*. n.º 92. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre, 1926. p. 476.

²⁰ «Ciento treinta gobiernos, nueve constituciones, tres destronamientos, cinco guerras civiles, decenas de regímenes provisionales y un número incalculable de revoluciones, que provisionalmente podemos fijar en dos mil. Esto es, intentos organizados, armados y conscientes, para derribar al gobierno. Dos mil revoluciones en un siglo equivalen a una cada diecisiete días.» COMELLAS, J. L.: «Revolución y ...» Op. Cit. p. 4.

actualidad presente y las esperanzas futuras'. Compárese esta sentencia con el diagnóstico que de la realidad hiciera años más tarde, en 1864, Fernández de los Ríos, como preámbulo de la Revolución: 'La reacción teme, el progreso espera: éste es el estado actual'.²¹»

Sí parece evidente que no es una mera cuestión superficial, ligada a la mejora de infraestructuras, o de cambio político, o de progreso económico, o achacable a la pasada centuria *in genere*. La crisis parece tener unas hondas raíces que penetran hasta el propio concepto de patria, y hasta el hondón del alma nacional. Como afirma José Luis Comellas: «*la conciencia española, vivió la sima moral del 98, y con ella el más duro agravamiento, tal vez desde los tiempos de Carlos II, del complejo de inferioridad, de la vergüenza de ser español*». ²²

La crisis finisecular asociada al 98 tiene manifestaciones rastreables hasta en la prensa escrita, no sólo por la adversa coyuntura económica, que normalmente lleva aparejada una reducción o anulación de los presupuestos domésticos destinados a la información y a la cultura, sino por la falta de credibilidad que se ganaron a pulso los periódicos nacionales y las revistas ilustradas con su manera de abordar la guerra colonial, alentando a la beligerancia, y empleándose a ultranza en una batalla anti-norteamericana, donde es frecuente el uso de la ironía y el cinismo, creando unas expectativas de victoria falsas, mediante la desestimación y burla de las fuerzas enemigas, y sublimación e idealización de los medios y contingentes españoles, que contribuyeron a hacer la derrota mucho más sorprendente y catastrófica, debido a una insistente desinformación.

²¹ CALVO SERRALLER, Francisco: *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1995. p. 169.

²² COMELLAS, José Luis: «*Revolución y ...*» Op. Cit. p. XXXI.



Fig. 3. *Retrato de Pascual Cervera y Topete*, Comandante General de la Escuadra en operaciones. Cuba. Dibujo de Edgardo Debas, de fotografía. *La Ilustración Española y Americana*, nº XV, 22 de abril de 1898.



Fig. 4. «*Maine*». El acorazado después de la explosión. Dibujo de A. de Gaula, de un croquis enviado por el corresponsal Otero. *La Ilustración Española y Americana* n.º X, 15 de marzo de 1898.

Pero también al filo del 98 aparece el término clave que articulará la vida política, social y cultural de la España del primer tercio de siglo: el Regeneracionismo.

«Sola, abandonada de su prole, en un mundo moderno hostil a su economía decadente y a su cultura tradicional, España recobró su innato espíritu de lucha, resuelta a volverle la espalda a su glorioso -y fatal- pasado, a olvidar esos siglos de dominio y de pesadilla y a ganarse otra vez en la vieja Europa el puesto que había sacrificado al dar vida a todo un mundo nuevo. Los jóvenes llamados a dar rumbo a estos impulsos renovadores de la patria constituyeron lo que, sólo después de pasada la crisis e iniciado el movimiento de reconstrucción, uno de ellos, Azorín, acertó en bautizar con el nombre de la famosa pero, según Baroja, mítica Generación del 98.»²³

Al principio sirvió para que la propia autocrítica de los avanzados del régimen mantuvieran viva la esperanza de cambio sin la radical sustitución que propugnaban las bombas anarquistas. Se consigue movilizar el interés social por los problemas públicos nacionales, iniciándose las movilizaciones de masas.

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

«Debemos aclarar que «espíritu del 98» y «regeneracionismo» no son fenómenos equiparables en su totalidad y que frente al posible planteamiento de su sinonimia debe tenerse en cuenta que el regeneracionismo surge como consecuencia del reconocimiento de la crisis nacional que se manifiesta durante los treinta años que van desde la Revolución de Septiembre al Desastre del 98 y que muchas de las actitudes que se consideran privativas de la generación del 98 sólo pueden explicarse desde la perspectiva de esta crisis.»²⁴

Si acudimos a Unamuno, será él mismo quien en su *En torno al casticismo*, que salió de imprenta en 1902, y que es un volumen recopilatorio de los artículos que publicara en la revista *La España Moderna*, números 74 a 78, en los meses de febrero, marzo, abril, mayo y junio de **1895**, utilice parte del prólogo para destacar que:

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

²³ ENGLEKIRK, John: «El Hispanoamericanismo y la Generación del 98.» en *Revista Iberoamericana*, n.º 4, Vol. II, noviembre 1940, p. 321.

²⁴ CASTRO MORALES, Federico: «Historicismo y Regeneracionismo en España: la búsqueda de la «arquitectura nacional»,» en *Cuadernos*. Santa Cruz de Tenerife, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1990, p. 22.

«Escribí estas páginas antes del desastre de Cuba y Filipinas, antes del encontronazo entre Robinson y Don Quijote, entre el que se creó una civilización y un mundo en un islote y el que se empeñó en enderezar el mundo en que vivía, y antes de la muerte de Cánovas.»²⁵

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

- El krausismo, introducido en España por Julián Sanz del Río (1814-1869), aportando la novedad del pensamiento alemán a nuestro país, a remolque siempre de todo lo que venía de Francia, y continuado por Francisco Giner de los Ríos, Fernando de Castro, Laureano Figuerola y Gumersindo de Azcárate entre los más destacados de los promotores de la Institución Libre de Enseñanza. La obra de Sanz del Río y sus discípulos, *«despertaron el adormecido ambiente español, introdujeron el sistema de pensamiento alemán -después de tantos años de imitación francesa-, liberaron la pedagogía española de su tradicional estatalismo, dieron consistencia ideológica al huero liberalismo español, estimularon la cultura católica, demasiado segura de su hegemonía cultural, e intentaron enseñar a los españoles los bienes de la concordia, de la civilización, de Europa.»²⁶*

- El individualismo destructivo y nihilista de influencia nietzscheana, encarnado por los encuadrados en la llamada Generación del 98, de entre los que destacan Unamuno, y Ramiro de Maeztu, porque fueron los que acometieron con mayor preocupación la reconstrucción nacional y del individuo desde la filosofía, en vez de la literatura, el teatro o las bellas artes; pero con más carga soteriológica (de redención o salvación) que de estricta creación metodológica de un pensamiento filosófico estructurado.

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

«Posteriores al trabajo que aquí reproduzco son «El idearium español» de Angel Ganivet; «El problema nacional», de Macías Picabea; las más de las investigaciones de Joaquín Costa; «La moral de la derrota», de Luis Morote; «El alma castellana», de Martínez Ruíz; «Hampa», de Rafael Salillas; «Hacia otra España», de Ramiro de Maeztu; «Psicología del pueblo español», de Rafael Altamira; y con estas labores, y algunas otras de extranjeros, entre las que recuerdo, por haberme producido alguna impresión, «The spanish people», de Martín Hume, y «Romances of Roguery», de Frank Waldleigh Chandler.»²⁷

²⁵ UNAMUNO, Miguel de: *En torno al casticismo*. Madrid, Alianza, 1986. p. 12.

²⁶ LLERA ESTÉBAN, Luis de: «Las filosofías de salvación.» en AA.VV.: *Historia General de España y América. T. XVI-I. Revolución y Restauración (1868-1931)*. Op. cit. p. 16.

²⁷ UNAMUNO, Miguel de: *En torno al casticismo*. Op. Cit. p. 8.

- El individualismo vitalista de Ortega, también formado en Alemania, que empezará su andadura crítica desmontando mitos: «*frente al romanticismo aristocrático en la diatriba contra Valle-Inclán; frente al voluntarismo individualista en la polémica contra Maeztu; frente a la insociabilidad en la lectura moral de Baroja.*»²⁸ Usando la metáfora como herramienta filosófica, y la vida como principio primero, se lanzará a la tarea de dar un ser nuevo a la sociedad que le ha tocado vivir, y encarnará la versión española más importante de la crisis del racionalismo.

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

Para cerrar ya el apartado dedicado a definir la crisis que abrió el debate sobre la reconstrucción nacional, queríamos traer a colación un párrafo quizás parco en su esquemática simplicidad, pero que agradará al menos a la Musa Clío porque se adorna con una de sus virtudes: la capacidad de síntesis; en este caso de la situación de España en el primer tercio del siglo XX:

*«Los regeneracionistas consiguieron uno de sus dos propósitos: despertar la conciencia de los españoles, acuciarles a intervenir en los problemas de su patria, hacerles partícipes entusiastas y decididos de las iniciativas públicas. No consiguieron, en cambio, el otro propósito: la «ciudadanía» que propugnaba Maura, la «educación» que deseaban Costa y los institucionistas; la responsabilidad colectiva que exigieron de Silvela a Melquiades Álvarez. Conseguido un propósito y no conseguido el otro, resulta mucho más explicable que se pasara, entre 1900 y 1936, de la lucha convencional entre trescientos liberales y trescientos conservadores a la lucha cruenta entre venticuatro millones de españoles.»*²⁹

²⁸ MAINER, José Carlos: *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1981. p. 141.

²⁹ COMELLAS, José Luis: «*Revolución y ...*» Op. Cit. p. XXXV.

CAPÍTULO III
RECONSTRUCCIÓN DE UN IDEAL

III.1. Búsqueda de la identidad nacional

«Hora es ya que se dejen reposar esas viejas piedras de España, hora es por lo menos, de que se nos haga ver que se estudia con un espíritu menos mezquino: porque no basta con buscar el sabor español, calcando esos elementos sin tratar de averiguar antes si se pueden o no repetir hoy legítimamente.»³⁰

La idea de común acuerdo entre los empeñados en la tarea regeneracionista era « *echarle siete cerrojos a la tumba del Cid*». No había que reflotar el sistema, sino torpedearlo, aniquilarlo, y sobre el espacio dejado tras limpiar las ruinas, reconstruir sobre una nueva casta de hombres. No obstante hay una máxima popularizada que afirma que la Historia, se repite. Y como ya veremos, Mío Cid Ruy Díaz fue capaz de repetir la gesta de ganar batallas después de muerto.

A estas alturas, debe ser difícil no haber detectado nuestro empeño por hacer notar la mutua identificación entre sociedad y arquitectura. No sólo por el prurito o la evidencia de reflejar que la arquitectura no evoluciona de manera aislada, o en un laboratorio separado de la sociedad a la que se aplican experimentalmente los estilos generados «in vitro», a ver si cuajan sin rechazo una vez implantados. Lo que vamos a tratar de desarrollar es la íntima relación entre corrientes de pensamiento y corrientes arquitectónicas, asumiendo el riesgo de escapar de las lindes del campo de la Historia, ya que somos de la opinión -en plena vorágine especializacionista- de la necesaria transdisciplinariedad en el estudio de las ciencias sociales.

Pero...¿por qué esa relación entre filosofía y urbanismo?...

«No debe extrañarnos el diálogo de Unamuno con Jürgens. Los urbanistas han sido siempre filósofos, de la misma manera que los pensadores se interesan por el espacio en que conviven, coexisten y a veces batallan los hombres. El filósofo es siempre un hombre atraído por la arquitectura y la ciudad, por la racionalidad de la visión y del espacio, del dominio y el rechazo del ámbito cotidiano o extraordinario en el que se puede mover individual o colectivamente el hombre.»³¹

³⁰ PERDIGON, J. M.: «La Exposición Nacional. Sección Arquitectura.» en *El Adalid*. La Orotava, 5.VIII.1917. Cit. por: CASTRO MORALES, Federico: *La imagen de Canarias en la vanguardia regional. Historia de las ideas artísticas 1898-1930*. Sta. Cruz de Tenerife, Ayto. de La Laguna, 1992. p. 108.

³¹ BONET CORREA, Antonio: «Estudio Preliminar.» en JÜRGENS, O.; GIESE, W.: *Ciudades Españolas. Su desarrollo y configuración urbanística*. Madrid, Ministerio para las Administraciones Públicas, 1992. p. XVII.

Siguiendo a Hugo Francisco Bauzá, cuando se refiere a las utopías en el marco de la búsqueda de la Edad de Oro, entendemos que este esfuerzo de reconstrucción de un ideal entra plenamente en el contexto de lo utópico, en cuanto propuestas programáticas y formulaciones teóricas proyectadas hacia lo porvenir, en aras de construir un futuro mejor. Pero no por encuadrarlas como utopías hay que negarles el mérito de hacer reflexionar sobre los problemas sociales que aquejan al hombre, y despertar en las conciencias la necesidad de hallarles solución. *«Otras (utopías), por el contrario, han sacrificado el presente -muchas veces de manera atroz- falsamente esperanzadas en el logro de un futuro mejor que la realidad va imponiendo como utópico.»*³²

En el ámbito de la arquitectura empezaríamos hablando de la crisis del neoclasicismo. Crisis que hay que entenderla no sólo como la de opción de libre elección por parte de los profesionales de la arquitectura, sino la crisis en el seno mismo de la Academia, que veía írsele de las manos su papel tutelar sobre las Bellas Artes.

Como señala Pedro Navascués, no fué la causa de esa crisis la mera inadecuación de las enseñanzas impartidas sobre arquitectura por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con la realidad de los nuevos materiales, que identificados con el progreso no tenían cabida en aquellos planes docentes³³. El mayor enemigo del neoclasicismo fué el romanticismo, entendemos que actuando en dos vertientes:

-*La «europeísta»* que se caracterizaría por la defensa de un neomedievalismo cristiano, en sintonía con la corriente europea. Se ha logrado la superación del clasicismo y de su inflexible rigorismo:

*«Por fortuna la arqueología y la historia vinieron al fin a emancipar el arte de tan dura servidumbre. Al desvanecer las tinieblas que cubrían la edad media, aparecen por vez primera aquellas nacionalidades robustas y fecundas, de donde, como un manantial rico y purísimo, brotan las actuales llenas de vida, animadas por el espíritu de libertad y de elementos tan diversos, como son diferentes las regiones de la tierra. Entonces se echa de ver que, deprimidas y despreciadas injustamente, en tanto se abandonaron al olvido sus provechosas enseñanzas, en cuanto la preocupación ó el orgullo las supuso, sin conocerlas, el producto de la ignorancia y la barbarie. ¡Qué transformación, Señores! ¡Qué días de gloria para el amigo de las artes que solo admiraba el Partenon y el Coliseo!»*³⁴

³² BAUZA, Hugo Francisco: *El imaginario clásico...* Op. cit. pp. 214-215.

³³ Cfr. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX.» en *Revista de Ideas Estéticas*, nº 114. 1971, p. 115.

³⁴ CAVEDA, José: «Discurso en contestación al de Francisco Enríquez y Ferrer.» en *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde el 19.VI.1859. T. I.* Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1872, p. 214.

Como es bien sabido, en el romanticismo europeo, ligado al medievalismo va el nacionalismo, de ahí la fuerza singular que tuvo el movimiento romántico en Cataluña, que no buscó en lo medieval un mero «revival» como ensayo estilístico para dar salida a la crisis, sino que a principios de siglo en Cataluña lo que hay es una fuerte conciencia de patria a la que hay que buscar un estilo nacional propio, identificativo y diferenciador. Respalda este canal de búsqueda destacarían Elías Rogent, arquitecto, profesor y director de la Escuela de Arquitectura en Barcelona; y el también arquitecto Lluís Domènech i Montaner que publica en 1877 un artículo de título revelador: «En busca de una arquitectura nacional.»

-*La krausista*, que siguiendo a Federico Castro, en ella confluirían el idealismo romántico y el positivismo, que dieron lugar a la preocupación por restaurar el sentido patrio en España, a través de los principios de una pedagogía natural y de una ética de la educación. La Institución Libre de Enseñanza, heredera del legado krausista de Sanz del Río, asumió el compromiso de acceder a la España real, a la verdadera personalidad de la nación, renovando los modos de aproximación y expresión de la realidad inédita del país, definiendo una línea de actuación en la que se produjo la comunidad de intereses de la geografía, la estética y el arte. Y serán defensores del eclecticismo, como comenta María Luisa Bellido: «*la noción de eclecticismo respetada por Amador de los Ríos es aquella que ve, en toda la historia, manifestaciones artísticas dignas de aprecio, hacia las que la libertad artística y el genio creador pueden acudir sólo con la máxima prudencia.*»³⁵

Como recoge Navascués en su estudio sobre el problema del eclecticismo, de los embates de cariz romántico contra el clasicismo como postura adoptada por la Academia, quien sale vencedor será el eclecticismo³⁶, que posibilita una libertad de movimientos contrapuesta a la férrea disciplina neoclásica.

*«Tal es el eclecticismo de las artes: la emancipación del talento creador que las cultiva, subordinado hasta ahora al espíritu de escuela y al rigorismo de una autoridad inflexible. Aherrojada la inspiración, ceñida a un círculo harto mezquino por un clasicismo intolerante y severo que erigió en dogmas hasta las aprensiones de su inexorable rigidez, solo el mundo romano se presenta como digno de estudio; solo en los monumentos de los Césares, con sus masas imponentes y sus vastas proporciones y su magestad sublime, se pretendía encontrar el modelo perfecto de la grandiosidad y la belleza.»*³⁷

³⁵ BELLIDO GANT, M^a. Luisa: *La participación de Córdoba en la Exposición Iberoamericana de 1929*. Córdoba, Universidad, 1995, p. 87.

³⁶ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «El problema del eclecticismo...» Op. cit. pp. 112-113.

³⁷ CAVEDA, José: «Discurso en contestación...» Op. Cit. p. 213.

Se responsabilizaba al neoclasicismo de la crisis de la arquitectura española, por haber generado una esterilidad creativa, fruto de la paralización del genio artístico del arquitecto mediante la imposición de un estilo concebido como el único garante de dignidad y monumentalidad.

CAPÍTULO IV
ECLECTICISMO

IV.1. Los ensayos historicistas

«Este es precisamente el problema de más importancia: adquirir conciencia internacional frente a las demás naciones.»³⁸

En un tono populista, empleando una literatura ensayística de confianza personal, que tan duramente fue criticada por el Ortega elitista, tomamos a Unamuno como parangón del fustigador de la necesidad de cambio, apoyándose en su condición de intelectual comprometido con la sociedad, la que desde ahora prestará oídos a estos hombres que ya no son considerados como bohemios estrafalarios, sino como respetables hombres de crédito, a quienes se les ve pasar de la Universidad o las Letras a la acción política directa o al respaldo ideológico de los partidos.



Fig. 5. Doble página de una revista ilustrada que recoge el desfase entre las intenciones y la realidad: de la conmemoración del III Centenario de Felipe II, al dibujo «No todos vuelven»... de defender los retales de imperio que acabábamos de perder. *La Ilustración Española y Americana*, nº XXXIII, 8 de septiembre de 1898.

Una de las realidades más dolorosas para los españoles de comienzos de siglo era el descrédito en que veían sumida su patria, que desde la cima de prestigio adquirida con los Austrias, con un Imperio que dominaba el mundo y en el que no se ponía el sol,

³⁸ UNAMUNO, Miguel de: «Discurso sobre la patria.» en *La Defensa*. Las Palmas de Gran Canaria, 7.VII.1910. Cit. por CASTRO MORALES, Federico: *La imagen de Canarias en la vanguardia regional. Historia de las ideas artísticas 1898-1930*. Sta. Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de La Laguna, 1992. p. 78.

había ido debilitándose y perdiendo miembros. Ya no se podía mirar hacia fuera para contemplar las grandezas de España, y la situación era de pérdida de identidad y necesidad de rehacerse desde los cimientos mismos del espíritu. Y ese rearme moral no podía ya venir de fuera. Había que mirar hacia dentro, llevar a cabo una tarea de introspección que diera con la nueva casta de hombres que construiría la nueva España, capaz de competir, como otrora, con las grandes potencias mundiales...

«Y sin embargo, España tiene todavía una obra que cumplir; y yo tengo una fe grande en ella. Nuestra patria, desde el siglo XVI, se desangró como una mujer que pare, dando a luz a veinte naciones allende los mares. Ahora, que ve a sus hijas emancipadas, que ha dejado el lastre de las colonias, tiene que recogerse, conquistar el propio espíritu, afirmarse ante Europa, tener un ideal de cultura propio.»³⁹

De ahí que para reafirmar la propia identidad, de lo primero que reniegan nuestros teóricos de la arquitectura es de la adopción de elementos foráneos, que pasa a llamarse «exotismo», término que se entiende como:

«La adaptación injustificada de formas artísticas no fundamentadas en necesidades reales o en tradiciones propias. Con palabras de Lampérez, el exotismo era: «...la imitación, venga o no a cuento, con lógica o sin ella, conveniente o disparatada, de los estilos y las disposiciones extranjeras, contrarias las más de las veces, a las necesidades, a los usos, a los materiales y al clima del país. Todo por la suprema razón de que es 'moda'»»⁴⁰

Por tanto, como rechazo patriota frente a los devastadores efectos de la arquitectura extranjera, en cuanto que obstaculizan la búsqueda de la que ha de ser la arquitectura identificativa del acerbo nacional, surge el tradicionalismo, destacando entre sus defensores a Vicente Lampérez y Luis María Cabello Lapiedra, apoyándose en el respaldo ideológico de Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), que por aquél entonces y hasta su temprana muerte era uno de los intelectuales más destacados del panorama cultural español, hasta el punto de verse forzado el gobierno de Cánovas a rebajar la edad de acceso a las cátedras universitarias, para poder premiar y beneficiarse de la erudita y polémica labor de este joven investigador. Por tanto subyace una defensa a ultranza del españolismo, y una clara controversia entre el santanderino, empeñado en la revalorización de la desprestigiada filosofía española, -más desde la historia que desde la sistematización de una filosofía doctrinaria- tanto frente a los tomistas defensores de la catolicidad de la misma, como a los krausopositivistas, y neokantianos.

³⁹ Idem. p. 78.

⁴⁰ ISAC, Angel: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos 1846-1919*. Granada, Diputación Provincial, 1987. p. 341

Casi inmediatamente le llega el respaldo oficial a esta corriente tradicionalista que propugnaba españolizar la arquitectura, ya que como recoge el texto de Unamuno citado al principio de este apartado, en Europa se respira ese afán de pugna por destacar la superioridad nacional, todavía sin el recurso a la violencia, pero sí buscando deslumbrar a las naciones vecinas a base de los fulgores que emanan del esplendor patrio.

«Así se comprende, por ejemplo, la definición de la Academia de San Fernando como impulsora de la «nacionalización del Arte»; la convocatoria del Concurso de la Sociedad Española de Amigos del Arte y el I Salón de Arquitectura, en 1911; el concurso de fachadas del Ayuntamiento de Sevilla en 1912; la tarea propagadora de Lampérez y Rucabado; o el programa oficial para edificios de Correos y Telégrafos.»⁴¹

Se puede hablar de una etapa de confinamiento arquitectónico en la tradición española, con el afán de enarbolar aquel estilo del pasado que mejor nos represente como potencia y nos ayude a recuperar esa conciencia internacional. Los primeros intentos vendrían del interés por lo mudéjar como una creación singular de la civilización española, con la capacidad de reflejar aquel esplendor fruto de la convivencia de las tres culturas: islámica, judía y cristiana.

«Los pabellones nacionales proyectados por Lorenzo Alvarez Capra y Arturo Mérida para las Exposiciones Universales de Viena (1873) y París (1899), reprodujeron formas mudéjares que satisfacen el programa de las arquitecturas nacionales concebido como escenificación efímera de la personalidad artística de cada país. Arturo Mérida en un discurso de 1899 plantea la necesidad de inspirarse en el mudéjar para conseguir la «regeneración» de la arquitectura contemporánea.»⁴²

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

«España, y Andalucía más en concreto, serán incluidas en el territorio exótico y orientalizante de los viajeros románticos. Su cercanía al mundo desarrollado le convertía en zona privilegiada, antesala al propio tiempo del «paraíso» norteafricano. Para la mirada de los viajeros europeos Andalucía representaba la pervivencia en el viejo continente de unos modos de vida,

⁴¹ Idem. pp. 336-337.

⁴² BELLIDO GANT, M^a Luisa: *La participación de Córdoba...* Op. cit. p. 99.

de unos personajes anacrónicos, que eran degustados con auténtico fervor. Era como un viaje al pasado en el tiempo presente. Andalucía, al margen de los bandoleros y gitanos, de la peligrosidad de los caminos, poseía un patrimonio arquitectónico islámico.»⁴³

Pero de modo más acorde con el nacionalismo imperialista, hay una corriente que prefiere posicionarse en otra época histórica, dentro de esta revitalización arqueológica de los estilos en búsqueda de prestigio, que no implique, como la neoslámica, la evocación de un periodo que al fin y al cabo fue de sometimiento de la nación española a un pueblo extraño, y se busca refugio en el neoplateresco para tratar de reverdecer la etapa de mayor esplendor histórico, cuando España era un imperio mundial por todos temido y respetado.

Evidentemente fue uno de los *revivals* que más éxito y respaldo tuvieron, y que recibió su espaldarazo definitivo tras los aplausos cosechados por Urioste, con su pabellón en la Exposición de París de 1900...



Fig. 6. Pabellón de Urioste, representación española en la Exposición internacional de París de 1900, exhibiendo lo más granado de la gloriosa época de los Austrias.

⁴³ HERNANDO, Javier: *Arquitectura en España. 1770-1900*. Madrid, Cátedra, 1989. p. 233.

«quién no dudó en buscar en «el florido periodo del arte español de la época del Renacimiento» los elementos necesarios a través de los cuales resucitaron, fragmentariamente, el palacio de Monterrey, la Universidad de Alcalá de Henares, el Alcázar de Toledo, la Casa Zaporta de Zaragoza, etc., en el deseo de recordar la poderosa España de Carlos V, a través de una recreación de la arquitectura plateresca, «y ya que perdimos colonias y prestigios políticos, que el arte y la industria allí representados, levanten nuestro decaído espíritu en presencia de las demás cultas naciones». Estas palabras, escritas por el arquitecto y crítico Luis María Cabello, al año siguiente del Desastre del 98, explican el alcance anímico de aquel neoplateresquismo.»⁴⁴

Discutir sobre arquitectura era discutir sobre la situación nacional, y este caldo de cultivo regenerador ante el convencimiento de haber llegado a una situación de crisis, se puede rastrear entre los profesionales de la arquitectura ya desde la primera convocatoria de los Congresos Nacionales de Arquitectura (1881), cuyas sesiones se abrieron, como recoge Angel Isac, con el tema de siguiente enunciado: *Ideal de la Arquitectura contemporánea; medios de realizarle, deducido del estudio comparativo y razonado de las épocas precedentes.*

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

«si en Europa a los historicismos del XIX había seguido el Modernismo, en nuestro país sucedió al revés, de tal forma que muchos de los arquitectos que habían practicado el Modernismo durante la primera década del XX se pasan después a las filas del Tradicionalismo...»⁴⁵

Ello quizás sea debido -entre otros factores-, a que en el Modernismo, en nuestro país, al manifestarse como opción esencialmente ornamental, ha de tenerse en cuenta el papel desempeñado por los decoradores yeseros formados principalmente en las escuelas de Artes y Oficios, como en el cercano caso cordobés, en la que este estilo penetró como moda decorativa en láminas, manuales y grafismos de imprenta⁴⁶. Ante el toque a arrebató en defensa del prestigio nacional, es muy accesible desdeñar una moda ornamental extranjera, para esmerarse en la fabricación de moldes que sean dignos de encarnar y transmitir las glorias de España.

Pero si condenado fue el que osó recurrir a los exotismos extranjeros en pro de la revitalización de la arquitectura nacional, pronto le llegó el anatema a aquellos que

⁴⁴ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «Regionalismo y arquitectura en España. (1900-1930).» en AA.VV.: *Regionalismo*. Monografías de A&V. nº 3, 1985. p. 29.

⁴⁵ BASURTO, Nieves: *Leonardo Rucabado*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria/Xarait, 1986. p. 32.

⁴⁶ Cfr. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «Introducción a la arquitectura cordobesa contemporánea (1890-1940). Ensayo de inventario.» en *Apotheca*. nº 5. Córdoba, Hº del Arte, 1985. p. 152.

emprendieron la búsqueda de la modernidad desde la arqueología de los estilos, porque, salvo casos muy contados -como el ya mencionado del Cid-, los estilos muertos, muertos son, y no se le puede pedir colaboración en la búsqueda de un nuevo estilo a un cadáver, por muy bello que sea.

El que con más contundencia ataca estos postulados es Torres Balbás:

«Más funesto casi que un exotismo exagerado en arquitectura, es el culto ciego á la tradición. Aquél, con sus muchos inconvenientes, puede ser fecundo y aportar algún elemento capaz de futuro desarrollo á la evolución constructora; el tradicionalismo exagerado no produce más que elementos muertos sin consecuencias posteriores. -Y bajando a lo concreto- Una moderna casa alemana construida en nuestras ciudades, puede dar origen á la asimilación de formas y al enriquecimiento de los temas arquitectónicos nacionales; un palacio como el del Sr. Sánchez Dalp en Sevilla, con sus interiores recargados, no puede ser más que motivo de execración para toda persona de buen gusto.»⁴⁷

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

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

«pretendía lograr un «estilo propio y nuevo», que sólo podría conseguirse con... «la adaptación sucesiva, lógica y ordenada de nuestras formas tradicionales, conservando en ella lo que es inmanente: el genio de la raza sobrio y robusto en lo espiritual, y el país y el cielo, en lo material... que cuando a fuerza de adaptaciones se hayan modificado los estilos tradicionales, el estilo nuevo y nacional habrá surgido.»⁴⁸

Frente a la adaptación formal de los estilos, él defiende la investigación de los mismos, y de su evolución a través de la historia, pero frente a una tendencia adopcionista sin más, Torres Balbás invita al análisis del modo de reaccionar nuestros arquitectos ante los problemas y necesidades constructivas con los que han ido enfrentándose a lo largo de los siglos...

⁴⁷ TORRES BALBÁS, Leopoldo: «Arquitectura Española Contemporánea. Concurso de proyectos de la Sociedad Central.» en *Arquitectura*. nº 12. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, abril de 1919. p. 104.

⁴⁸ BELLIDO GANT, M^a Luisa: *La participación de Córdoba...* Op. Cit. p. 108.

«De ese estudio podríamos deducir un cierto número de cualidades comunes á todas sus épocas, que constituirían la esencia más interna de lo que el pueblo español aportó de características esenciales y permanentes, á un trabajo tan colectivo como ha sido el de la arquitectura. Y el conjunto de maneras de reaccionar de nuestra raza respecto á los problemas constructivos, sería la enseñanza más fecunda que podría darnos el pasado, por servirnos de punto de partida y apoyo firme de un movimiento progresivo.»⁴⁹

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

«Tal vez el arquitecto que más influido esté por el arte extranjero, al ir a trazar un edificio con la memoria llena de formas exóticas, sin darse cuenta, inconscientemente, continúe la tradición nacional. Bajo las formas alienta el espíritu y si aquellas son extrañas, éste puede ser intensamente castizo.»⁵⁰

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

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

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

«En las obras expuestas en el Retiro aparece claro y definido el deseo de los arquitectos de buscar una renovación en los estilos del pasado español; pensamos que nuestros arquitectos van ya abusando algo de esa desenfrenada glosa del llamado Renacimiento español, y es este un

⁴⁹ TORRES BALBAS, Leopoldo: «Ensayos. El tradicionalismo en la arquitectura española.» en *Arquitectura*. nº 6. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1918. p. 176.

⁵⁰ Idem. p. 178.

camino por el que no podemos alentarlos, ya que para impedirnoslo nos hablan bien elocuentemente esa Gran Vía y algunos de los edificios repartidos por Madrid. (...) La fantasía decorativa, característica de tantas obras españolas, aquella fantasía «en piedra» no tiene nada que ver con los fantasmas de «escayola» que piensan nuestros arquitectos, queriendo recordar el pasado y olvidando muchas razones de higiene y muchas razones económicas.»⁵¹

La crítica a estos historicismos hueros deja de ser tema tabú, porque el daño que está haciendo la adopción de estos estilos es superior a los tintes antipatrióticos que parecían impregnar a los críticos de esta arquitectura; tanto por ser considerado un modo de autodestrucción al arremeter contra lo más glorioso de nuestro pasado, como por la asociación implícita entre arquitectura representativa y gobierno representado. Comenta Torres Balbás, hablando sobre la arquitectura española en Marruecos:

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

Hemos oscilado entre la caricatura del aspecto moderno de las ciudades españolas del Mediodía, que a su vez lo es de otras europeas, o unas imitaciones árabes con aspecto de construcciones de cartón y decoraciones de barbería. Ello no es un secreto para ningún aficionado a estas cuestiones que posea una mediana sensibilidad artística. Decirlo puede parecer a bastantes un punible atrevimiento, ya que el silencio y la persistencia en el error pasan con frecuencia por fórmulas supremas de patriotismo.»⁵²

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

«Y aún corre vigente entre nosotros el aforismo del dómine Cabra de que el hambre es salud, recluta prosélitos el doctor Sangredo, y sigue asegurándose en grave que los tumores son la fuerza de la sangre, y exceso de salud los ataques de epilepsia. Y nos recetan dieta. Y ¡mucha cuenta con decir la verdad! Al que la declare virilmente, sin ambages ni rodeos, acúsale los espíritus entecos y escépticos de pesimismo. Quérese mantener la ridícula comedia de un pueblo que finge engañarse respecto a su estado.»⁵³

Se produce, por tanto, como consecuencia del desconcierto proyectual, una crisis en las secciones de arquitectura de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

⁵¹ PERDIGON, J. M.: «La Exposición Nacional...» Op. Cit. p. 108.

⁵² TORRES BALBAS, Leopoldo: «La arquitectura española en Marruecos.» en *Arquitectura*. nº 49. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, mayo de 1923. pp. 141-142.

⁵³ UNAMUNO, Miguel de: *En torno al casticismo*. Op. Cit. pp. 132-133.

«Reducidísima es la sección de Arquitectura en la actual Exposición. Apenas si llegan a media docena los expositores no sabemos si por voluntario alejamiento de los arquitectos por parte del jurado. (...) La Renovación, pues, no aparece por ninguna parte: la sensación de conjunto que causan los dibujos de todos estos arquitectos es la de paciencia. Nos parece su labor una labor de mosaico, es decir, una fatigosa labor de acoplamiento de elementos diversos. Y nos figuramos a los expositores rodeados de fotografías, echando mano de ellas según se van necesitando elementos nuevos. Mesas revueltas nos parecen los proyectos de los arquitectos que exponen en el actual certamen nacional. No hay «credo» artístico de actualidad a no ser que se considere como programa el suicida espíritu de imitación que «nutre» la labor de nuestros artistas.»⁵⁴

Junto a la desorientación provocada por la aguda crisis en la arquitectura, se hacen patentes las repercusiones negativas sobre las Exposiciones de Bellas Artes, hasta el punto de plantearse su extinción. Pedro Navascués, siguiendo unas afirmaciones de Repullés, quiere hacer notar las mayores dificultades intrínsecas que para un arquitecto tenía el acudir a una Exposición, frente al resto de los artistas plásticos. *«Esto fue motivado por el hecho de la escasa participación de los arquitectos en estos certámenes. Ello a su vez tenía una explicación lógica, pues como apuntaba Repullés en 1899:*

«El escultor y pintor puede vender sus obras porque la escultura o pintura es una obra artística completa, su tamaño, exposición, etc., está al alcance de un número de personas. En cambio, el arquitecto no puede presentar su obra completa, sino solo el proyecto, es decir, una representación, por medio del sereno dibujo de proyecciones no comprensibles para todas las gentes y sin aplicación, por lo general, para nadie. No hay persona que desee hacer una casa ni Corporación que necesite un edificio para sus fines que vaya a proveerse de ellos a una Exposición de Bellas Artes. Ni hay arquitecto que dedique un tiempo largo para un edificio abstracto, teniendo en cuenta que no lo va a vender.»⁵⁵

Y veinticinco años después, las quejas vienen a ser las mismas sobre la sección de arquitectura de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, hasta el punto de comenzar José Yarnoz su artículo sobre este particular diciendo: *«Este año, como en los pasados, y como siempre, la sección más desairada de la Exposición Nacional ha sido la de Arquitectura.»⁵⁶* Es decir que la sección de arquitectura viene a tener una mala salud «de hierro», donde triunfa el dibujante sobre el técnico, y los aspectos decorativos sobre los constructivos, la participación es mínima *«No han llegado a seis los proyectos presentados.»⁵⁷* y la primera medalla quedará desierta. Pero los jóvenes arquitectos que son los que acuden a estos certámenes, continúan inasequibles al desaliento, y son los que mantienen viva esta sección en permanente agonía.

⁵⁴ PERDIGÓN, J. M.: «La Exposición Nacional...» Op. Cit. pp. 108-110.

⁵⁵ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «El problema del eclecticismo...» Op. cit. pp. 111-112.

⁵⁶ YARNOZ LARROSA, José: «La arquitectura en las Exposiciones oficiales.» en *Arquitectura*. n.º 62. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1924. p. 191.

⁵⁷ Idem. p. 192.

No hay fuerza moral, ni argumentos que esgrimir, cuando los resultados hablan por sí mismos de la superficialidad epidérmica a la que han llegado a reducir la arquitectura, aquellos que son considerados como los más prestigiosos del momento, en una coyuntura que no es atribuible meramente al capricho estético del propietario, sino que anda en juego la representatividad de la nación misma, a través de su arquitectura:

«La arquitectura en España no existe; no hay arquitectos, hay pasteleros. ¿Por qué no habrá turroneiros todo el año, con lo bonito que es el turrón?»

Exigid en vuestras construcciones todo: higiene, solidez, «confort», racionalidad, economía; todo, menos decoración; esa palabra os denigra, no debe existir, y si la pedís, os darán pastelería y pagaréis como cosa buena.

Al hablar de pastelería me acuerdo de las Exposiciones de Barcelona y Sevilla -exposiciones, ¿de qué?-. Exposiciones de dulces será: almendras, peladillas, merengues, muchos merengues; borrachos, también muchos borrachos; no faltan las clásicas mantecadas, los huesos de santos, las yemas, que -cosa más fina- las resumen millones, muchos millones. ¿Para qué? Para que en el extranjero se rían de nosotros. Y la torre Eiffel, que se hizo en la exposición del 90, ¿no dice nada?»⁵⁸

Por tanto el mayor y más serio rechazo le viene al historicismo por su vocación de cáscara arquitectónica, máscara encubridora de serias deficiencias constructivas y de distribución de interiores, de apariencia sin contenido, que -y esto era lo más grave-, había obtenido carta de naturaleza otorgada por la oficialidad imperante en España, en ocasiones con desmedidas cotas de entusiasmo, como en el caso sevillano, donde tras la abolición oficial del Modernismo en 1910, el Ayuntamiento Hispalense convoca dos años más tarde un concurso de fachadas realizadas exclusivamente en estilo sevillano, iniciativa que fue secundada entusiásticamente por otros muchos Cabildos, y que señalaría también el paso del historicismo al regionalismo, como tendremos posibilidad de ver más adelante.

Se reclama al arquitecto que sea algo más que un decorador de exteriores, porque la arquitectura tiene una función social de primera magnitud, que no se ve resuelta a base de mera monumentalidad.

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

⁵⁸ AIZPURUA-AZQUETA: «¿Cuándo habrá arquitectura?» en BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Madrid, Cátedra, 1979. pp. 255-257.

preocupación suntuaria, es decir, se atendía en primer lugar al 'salón', después al 'comedor', luego al 'despacho', al 'gabinete', al 'recibidor' (el hall no se conocía ni de nombre), y luego se resolvía como se podía el emplazamiento de los dormitorios, las famosas 'alcobas', o el menos afrancesado 'gabinete con alcoba', sin luz ni ventilación directas...»⁵⁹

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

⁵⁹ GINER DE LOS RÍOS, Francisco: *Arquitectura española de 1900 a 1920*. Cit. por: BASURTO, Nieves: *Leonardo Rucabado*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria/Xarait, 1987, p. 11.

IV.2. La provisionalidad de un estilo

«En gastronomía, no hay un prestigio de la novedad por sí misma, y nadie pregunta a un «chef» si puede hacerle algo que sea «moderno». Ningún gastrónomo despreciaría unos «fillets de volaille a la Bellevue» simplemente porque fueron inventados por madame de Pompadour, ni exigiría con enfado que se le sirviese la última receta del «Ladie's Home Journal». En la cocina, como en cualquier arte verdaderamente floreciente, los únicos valores reconocidos son los que se refieren a los grados de excelencia. El descrédito de la arquitectura se produjo cuando los arquitectos se olvidaron de esto, y empezaron a preocuparse de si eran «contemporáneos» o «reaccionarios», en vez de si su obra era buena o mala.»⁶⁰

En el capítulo anterior hemos hecho un recorrido por los diversos intentos renovadores de recuperación estilística, en el marco de la arquitectura española, donde, como recurso de urgencia -a modo de masaje cardíaco-, se hace uso de los historicismos de prestigio de corte romántico o regeneracionista, y antiexotistas. Una vez comprobados los calamitosos e inútiles resultados, se llega al reconocimiento cabal de una situación de impotencia crónica para dar salida a la crisis estilística en la que se hallaba sumida la arquitectura.

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

Se hace urgente dar con esa solución moderna, acorde con los tiempos, tan ansiosamente buscada y enfáticamente reclamada desde los sectores intelectuales. Pero aquella solución estaba tardando demasiado en llegar, y empezaba a ser evidente que ninguna arquitectura radicalmente nueva e identificativa del momento histórico iba a surgir de manera inmediata. Como recoge Peter Collins en palabras del director de la École de Beaux-Arts francesa, cuando es interpelado a aclarar cual ha de ser el estilo a adoptar por toda la nueva arquitectura a través de la resolución del problema del estilo moderno en la arquitectura eclesiástica: *«tendría que dejarse a cada artista en libertad para consultar su propio temperamento, sus aptitudes y los sentimientos del público»*, y que, siguiendo el ejemplo de Molière, *«un artista tenía que adueñarse de cuanto valiera la pena dondequiera que lo encontrase»*, lo cual es un llamamiento al eclecticismo, que para muchos de los que clamaban por una nueva arquitectura era el único medio posible de libertad.⁶¹

⁶⁰ COLLINS, Peter: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona, Gustavo Gili, 1970. pp. 174-175.

⁶¹ Cfr. Idem. p. 117.

El eclecticismo -como hemos visto- acaba siendo adoptado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando como mal menor, ante la crisis estilística provocada por los embites del Romanticismo. Se llega a constatar una situación de paréntesis, ante la que se recurre, en una época de abolición de la esclavitud y valoración de la libertad como bien supremo, al eclecticismo como campo de acción de la actividad arquitectónica que permite un holgado campo de maniobras, y que salva de la prohibición mientras no aparezca con evidencia ese nuevo estilo representativo de la identidad nacional, que tanto se anhela.

«Se trataba de una solución que, evidentemente, no era satisfactoria ni para los defensores de la implicación social de la arquitectura ni para quienes creían en una regeneración de la sociedad impulsada desde la acción artística. De ahí que desde el propio eclecticismo se luchará por la regeneración de la arquitectura.»⁶²

¿Dónde se sitúan los orígenes del eclecticismo español? En nuestro país, que tradicionalmente tiende a adscribirse a las corrientes culturales de filiación francesa, también recibirá desde el otro lado de los Pirineos esta corriente de pensamiento. Concretamente procede de la filosofía de Víctor Cousin, que usaba el término *«para significar un sistema de pensamiento construido por puntos de vista diversos tomados de otros sistemas.»*⁶³ Como señala María Luisa Bellido:

«En España, la filosofía de Víctor Cousin se divulga a través de las lecciones, en el Ateneo de Madrid, pronunciadas por Tomás García Luna en 1843, y publicadas bajo el título: 'Lecciones de filosofía ecléctica'.

Juan de Dios de la Rada y Delgado, en un discurso de 1883 se pregunta «¿Cuál debe ser el carácter propio de la arquitectura del siglo XIX?», analiza el carácter propio del siglo, que determina el de la arquitectura, siendo rotunda su afirmación: «es un eclecticismo inconsciente el de nuestra vida moderna, que sintetiza el único carácter que puede llamarse propio de nuestro siglo.»⁶⁴

Podemos concluir, que la motivación de los defensores del eclecticismo es exactamente la misma que la de los historicistas: la búsqueda de la identidad nacional, encarnada en un nuevo estilo arquitectónico, elaborado desde supuestos modernos. Por querer ser coherentes con la metodología propuesta al abordar este trabajo, no queremos pasar a enunciar ahora la diferencia entre una postura moderna, progresista, frente a su opuesta reaccionaria, dogmática y retrógrada, porque para eso ya hay abundante historiografía.

⁶² CASTRO MORALES, Federico: «Arquitectura y regeneracionismo en España. La superación del eclecticismo.» en AA.VV.: *Estudios sobre Arquitectura Iberoamericana*. Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1990. p. 185.

⁶³ Idem, p. 117.

⁶⁴ BELLIDO GANT, M^a Luisa: *La participación de Córdoba...* Op. cit. p. 85.

Quisiéramos correr el riesgo de afirmar que hay quienes prefirieron abordar la elaboración del nuevo estilo nacional apoyándose en la seguridad comprobada de unos posicionamientos que, aunque pretéritos, habían resuelto los graves problemas de su momento histórico y habían aguantado sólidamente el embate de los tiempos. Mientras que para otros, esa seguridad radicaba en la libertad de acción, en vez de en el recurso a unos estilos que en sus días fueron sólidas plataformas de apoyo, pero que hoy eran ruinas -eso sí, muy bellas-, que se desmoronaban al pisarlas. Esto es, había diversos focos de atracción coetáneos.

Por eso no nos debe extrañar, que al mismo tiempo que hablábamos de Urioste, y la Exposición de 1900 como consagración del neoplateresco y respaldo oficial al historicismo arquitectónico, se puedan recoger las siguientes afirmaciones de un cronista que describe aspectos de aquella misma Exposición parisina:

«Aparte de la invasión del hierro... se ven amalgamados y empleados a la vez todos los estilos arquitectónicos, encontrándose en una sola fachada la columna romana con la pilastra india y el remate decorativo persa, los ventanales ojival y bizantino, la torrecilla neogótica, el calado árabe y reminiscencias de anteriores edificios de las Exposiciones de París, Viena y Chicago. Esta mezcla de estilos revela la indecisión del arte-ciencia del construir, que camina en demanda de un nuevo rumbo..., la indeterminación y el eclecticismo en todas las manifestaciones del espíritu humano.»⁶⁵

Si impacto produjo la de 1900, lo mismo habría que decir de la de 1889, con su famosa torre de hierro (cuyo único parangón en España fueron los andamios colocados en Barcelona para la erección del monumento a Colón⁶⁶), que supuso el triunfo de la modernidad con la entrada de los nuevos materiales al servicio de la arquitectura de nuestros constructores.

¿Qué diferenció a los eclécticos de los historicistas ante la posibilidad del uso de los nuevos materiales? Junto a que no había noticia sobre la utilización del hierro en los estilos arquitectónicos del pasado glorioso español, los segundos -caso de atreverse con su empleo-, lo enmascararán con fórmulas historicistas; mientras que los primeros optarán por el hierro para que sea incorporado a la arquitectura a través de un estilo nuevo.

Dos factores decisivos tenemos que destacar, para poder dar una explicación acertada a la consolidación del eclecticismo en España. El primero fue la creación de la Escuela de Arquitectura (1844), lo que causaba la salida de esta disciplina de la Academia, y sobre todo, provocaba un replanteamiento del plan docente para dotar a la sociedad de los profesionales que necesitaba. Como expone Navascués, habría que destacar...

⁶⁵ ALVAREZ Y CAPRA, Lorenzo: «La arquitectura en la Exposición Universal de París.» en *Resumen de Arquitectura*. nº 4. 1900, pp. 63-66. Cit. por NAVASCUES PALACIO, Pedro: «El problema del eclecticismo...» Op. Cit. p. 122-123.

⁶⁶ Cfr. ISAC, Angel: *Ecllecticismo y pensamiento arquitectónico...* Op. Cit. p. 314.

«La presencia de nuevas asignaturas como *Historia de la Arquitectura, Teoría del Arte y de la Decoración, Copia de edificios antiguos y modernos, Adornos y Dibujos de Arquitectura, y la formación de una biblioteca donde se reunieron «tratados especiales de estilo latino, del bizantino, del ojival, del árabe y del Renacimiento, acompañados de los planos, alzados y detalles de sus principales monumentos.»* Allí había además una buena colección «de vaciados de ornamentación plateresca y árabe..., así como otros detalles de estilo romano-bizantino.» Sobre esta bibliografía y sobre esta abundante documentación gráfica se formará la futura generación del eclecticismo. Como apunta Caveda, todo esto era «para connaturalizarlos -a los alumnos- con los diversos estilos.»⁶⁷

El segundo sería la adopción por parte de la Academia del eclecticismo como postura oficial a tutelar en el desempeño de su oficio de juez y censor de las artes, y que puede verse expresado con evidencia en el ya mencionado discurso de Juan de Dios de la Rada y Delgado, con motivo de su ingreso como académico en la de Bellas Artes de San Fernando, donde con clara intención programática llega a afirmar que «*el arte arquitectónico de nuestro siglo tiene que ser ecléctico.*» Este hecho, como afirma Navascués invita a la reflexión de sus consecuencias:

«*Pensemos por un momento la trascendencia que esto puede tener desde el instante que la propia Academia proclama el eclecticismo, con la misma fuerza que años atrás lo hiciera con el neoclasicismo.*»⁶⁸

Es una realidad que al eclecticismo no se le otorga carta de naturaleza como estilo. Cuando los teóricos de la arquitectura se refieren al mismo, no lo tratan como entidad estilística sino como una actitud a adoptar, un modo de hacer, para poder salir de la crisis.

«*El eclecticismo, pues, así entendido, forma en nuestro juicio la nota característica de la arquitectura de nuestra época, sin que esto sea obstáculo para que pueda formarse andando el tiempo y pasado el periodo de transición que atravesamos, un estilo propio, con peculiares caracteres de originalidad.*»⁶⁹

Roto el proceso lineal y evolutivo del devenir de los estilos que se suceden a lo largo de la historia, se ha llegado a una situación de punto muerto, donde si nos refiriésemos a un proceso químico de reacción en cascada, por primera vez se constata que para pasar del estadio actual al siguiente va a hacer falta encontrar la solución de continuidad que lo posibilite.

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

⁶⁷ NAVASCUES PALACIO, Pedro: «El problema del eclecticismo...» Op. Cit. p. 115.

⁶⁸ Idem. p. 117.

⁶⁹ Juan de Dios de la Rada y Delgado. De su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando. 14.V.1882. *Cuál es y debe ser el carácter propio de la arquitectura del siglo XIX.*

inercia es muy fuerte, y será inevitable que se tome como un fin en sí mismo, lo que se ha concebido como un medio para alcanzar el estilo deseado. Así que los estilos históricos se convierten en la solución fácil para los técnicos, que los usan como...

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

(...) La despersonalización alcanza su cénit cuando se proyectan varias fachadas que son presentadas al cliente para que elija la más conveniente, según sus posibilidades o gustos.»⁷⁰

Es unánime la crítica sobre el grado de mediocridad desarrollado por los que usan del eclecticismo como modo de hacer arquitectura:

«Es lo cierto que el carácter de la Arquitectura de nuestros días, tal cual aparece en algunas fábricas, consiste en no tener ninguno; en su misma vaguedad; en la confusión de todos los estilos; en la manera extraña de mezclarlos y construir con ellos un conjunto heterogéneo que sorprenda por la novedad, aunque no satisfaga ni la imaginación ni el buen sentido. Bástale hacer alarde de su emancipación; mostrarse atrevida y caprichosa, cosmopolita y variada en sus inspiraciones. Cuando no imita lo pasado, busca la originalidad en aprovecharse de sus despojos y ajustarlos mutilados a una combinación en que se consulta primero el capricho que la filosofía; antes lo extraño y exótico, que lo agradable ya conocido.»⁷¹

De ahí que a los críticos se les consumieron las energías en el esfuerzo por aclarar lo que no es eclecticismo, en vez de concentrarlas en el esfuerzo creativo. Como ejemplo, -uno entre tantos-, transcribimos un texto de Juan de Dios de la Rada:

«...Es preciso que no se olviden los artistas del célebre precepto de los retóricos 'non erat in locus', para que no tomen por eclecticismo lo que mejor dudáramos llamar lamentable confusión y antiestético batiburrillo; es necesario que se estudien bien los estilos para que no se haga un gótico de confitería, y un arte árabe, que sólo tenga de tal algún accesorio en el ornato, y un griego o grecorromano, que parezca huir del edificio al que por desventura le pegaron.»⁷²

Como mal menor se procura evitar la imposición dogmática de un determinado estilo, tanto por ir contra el talante de la época, como porque no había ninguno con entidad suficiente como para recomendar adherirse a él. Se reconoce una situación de compás de espera, como consecuencia de la crisis.

⁷⁰ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: «Los lenguajes arquitectónicos: Vallabriga y el eclecticismo.» en *Cuadernos*. nº 3. Sta. Cruz de Tenerife, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1990. p. 26.

⁷¹ NAVASCUES PALACIO, Pedro: *El problema del eclecticismo...* Op. Cit. p. 116.

⁷² Juan de Dios de la Rada y Delgado, Cit. por: NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «El problema del eclecticismo...» Op. Cit. p. 118.

«Si por excepción se presenta alguna grandiosa construcción que hacer, algún monumento que levantar, cuanto mayores sus proporciones sean, pónese más de manifiesto la nulidad é impotencia á que está condenada: sin pensamiento, sin estilo propio, sin atenerse á la imitación de ninguno, los baraja y confunde todos, produciendo incoherentes amalgamas, en detalle serviles copias, en su conjunto monstruosas creaciones.»⁷³

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

En pro de la defensa de la arquitectura como integrante de las consideradas Bellas Artes, se arremete contra el progreso encarnado en los nuevos materiales llegándose a la polémica maniqueísta entre la arquitectura bella, monumental e inútil, patrimonio de los arquitectos, frente a la arquitectura fea y práctica, campo de acción de los ingenieros.

Se alinean en el primer bando los arquitectos y los maestros de obra, que desarrollan todo un debate estético sobre la belleza, que identificada con el adorno, se le hace residir en la dignidad inútil del ornato. Los equivocados progresistas habrían quedado cegados por el esplendor del progreso técnico, identificando progreso con empleo de nuevos materiales, como ya afirmaba Luis Cabello y Aso en los debates del I Congreso Nacional de Arquitectos, de 1881, donde *«desaconsejaba el uso del hierro por la sola conveniencia de imitar lo que se hacía en países de climas distintos. Aceptaba, en último término, su aplicación como «auxiliar poderoso» de la arquitectura, combinado con materiales que la historia había avalado por sus conocidas cualidades técnicas y artísticas.»⁷⁴*

Los ingenieros habían demostrado las cualidades constructivas del hierro, pero se les achaca que sólo persiguen la utilidad, sacrificando si es preciso la belleza, en aras del progreso de la técnica. De ahí que si se empleaban esos nuevos materiales, inmediatamente habría que cubrirlos con adornos para incorporarles la belleza de la que carecen, y esa es la misión de los arquitectos.

Al arremeterse duramente contra el estilo ecléctico, se estaba atacando al eclecticismo como actitud a emplear para resolver el problema del estilo nacional. La crítica conseguirá que se deje de abanderar la causa ecléctica por haber sido asimilada al estilo ecléctico, pero -como trataremos de ver en el siguiente apartado-, los defensores de la actitud ecléctica construirán el puente hacia la adopción del Movimiento Moderno y de la sinceridad constructiva, partiendo de respetar la naturaleza singular del hierro que debía ser reflejada en el exterior de los edificios, sin que su recubrimiento llevase a una confusión de materiales y al engaño formal.

⁷³ QUADRADO, José María: «Del vandalismo...» Op. Cit. p. 336.

⁷⁴ ISAC, Angel: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico...* Op. Cit. p. 309.

IV.3. Pervivencia y presencia de lo ecléctico

IV.3.1. Eclecticismo y regionalismo

«Nos falta un ideal colectivo como el que teníamos en el siglo XVI; y a falta de ese ideal colectivo, que es lo que da unidad y dirección al patriotismo, hemos venido a dar en el cantonalismo, en un fraccionamiento de egoísmos locales e individuales y esto es, en el fondo, una verdadera enfermedad; porque la enfermedad no es más que un desequilibrio dentro del organismo, una hipertrofia o una atrofia. Ese cantonalismo se refleja en el regionalismo literario, que es la mayor parte de las veces hijo de la ignorancia.»⁷⁵

Tras la crisis de fin de siglo y auspiciada por el empeño regenerador en el que se imbuyeron las clases políticas y sociales para restablecer la dignidad nacional, tiene lugar el despegue de la vitalidad regional, en unas décadas que -como ya hemos visto- presenciarán la generalización del movimiento de masas que quieren participar en esa salida del estancamiento nacional que tan necesaria se revela. Además, se ha conseguido desligar el honor patrio del silenciar las críticas, de modo que la denuncia social, política, cultural, evitará que la pasividad ante la situación establecida paralice un proceso de modernidad que se quiere hacer inevitable.

«Las anticuadas universidades de provincia iniciaban una tarea de investigación del pasado que pronto dio estudios, más o menos válidos, sobre poetas locales del siglo XVI, academias poéticas del siglo XIX o largas bibliografías sobre el establecimiento de la imprenta, las tropelías de la Inquisición y los desafueros o mercedes de tal rey medieval; poetas y novelistas hallaron en una prensa numerosa y en la boga nacional de los juegos Florales la ocasión de ingresar escuálidas cantidades en metálico o, en el peor de los casos, pecharon con un enternecedor «objeto de arte», además, claro está, de lograr una efímera aureola de popularidad normalmente hermana-da a la conseguida por la fondona hija del caciquillo que actuara de reina de la fiesta.»⁷⁶

Si, como ya hemos comentado, en el campo social y político la modernidad y el progreso presentan unos claros tintes soteriológicos, con la arquitectura de las primeras décadas del siglo ocurrirá lo mismo, y sus teóricos son conscientes de la parte que les corresponde en la restauración de la dignidad nacional.

Se busca adecuar la arquitectura a la idiosincrasia propia de nuestro país, y a las necesidades derivadas de construir en el suelo patrio, siendo necesario para ello recoger para aunar y sintetizar, todos los condicionantes culturales, etnológicos, climáticos,

⁷⁵ UNAMUNO, Miguel de: «Discurso sobre la patria.» Op. Cit. p. 76.

⁷⁶ MAINER, José Carlos: *La edad de plata...* Op. cit. pp. 122-123.

topográficos, y un largo etcétera. Tan largo y tan complejo que abrumaba, y generaba parálisis creativa. Ante el riesgo a la equivocación en un ambiente de pesimismo derrotista, se prefirió ensayar con la seguridad que daba emplear los estilos pasados que con tanta grandeza y alevosidad habían salvado a nuestros antepasados de este mismo trance de la búsqueda de un estilo nacional. Ante la pobreza de resultados prácticos, hemos visto como se prefiere escoger el eclecticismo como compás de espera para, en un clima al menos de libertad, hallar aquel estilo que aglutinara al completo toda la realidad nacional.

Se toma la parte por el todo, y se abandera la actitud ecléctica como un nuevo estilo, que también aboca al fracaso vista la falsedad de contenidos de sus resultados edificatorios. Además, como denunciaba Unamuno en el texto que citamos en el encabezamiento del capítulo, ante tanto intento fallido de *ideal colectivo*, la vitalidad de una sociedad en marcha hace que no esté dispuesta a esperar a que desde arriba le llegue la que será la sentencia definitiva sobre el estilo nacional:

«...*La España de hoy, más bien que arruinada, es una España perdida o muerta (...) España necesita una legión de creadores, a quienes el destino, cada vez más, acorta el plazo, para la piadosa tarea de hacerla revivir. Necesita urgentemente de una legión de aquellos hombres, sacerdotes y apóstoles, de abnegado pensar y vehemente sentir a quienes Nietzsche llamó servidores de la Vida*»⁷⁷.

Más aún, ante el riesgo de tener que ceder -y por tanto perder-, aquellos rasgos propios del ideal catalán, vasco, andaluz, canario, etc., en aras del nuevo espíritu nacional, se produce un rechazo claro a la colaboración con el centralismo. Debido a la complejidad de las distintas tradiciones, desarrollo económico, condiciones de vida, medios físicos, que configuran las distintas comunidades del territorio nacional, se veía el intento unificador como una empresa imposible de conciliar. La ley, además, les daba la razón, ya que el 18 de noviembre de 1913 se hace público el Real Decreto por el que se autorizaba la creación de las Mancomunidades de Provincias, sentando los precedentes de la autonomía regional.

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

⁷⁷ INFANTE, Blas. Cit. por VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla 1900-1935*. Sevilla, Exma. Diputación, 1979. p. 78.

«¡Farsantes! Es ridículo pretender que la nueva arquitectura sea cosa para unas minorías selectas. Seguramente entrará por «snob». Es preferible que no entre; la nueva arquitectura es de las masas, y viene a ellas para redimirlas.»⁷⁸

Ortega, ante este giro del nacionalismo hacia el localismo, mete el bisturí de su agudo ingenio, y pretende ver en este hecho el rasgo diferenciador de la identidad del español: «Ortega polemiza con Maeztu en torno a un tema revelador: ¿buscamos hombres que muevan el marasmo social del país -como decía el escritor alavés- o, antes bien, propagamos ideas que acaben con el individualismo primario del pueblo español, como opinaba Ortega?»⁷⁹

A partir de aquí vamos a exponer las dos corrientes que se dieron cita en la arquitectura española, que convivieron paralelamente, que generaron debates conceptuales, y que terminan su andadura en el comienzo de la contienda bélica nacional, en 1936. Estas dos corrientes son el regionalismo, y la tecnológica, defensora del hierro y el hormigón colado como expresión de una nueva estética sin referentes historicistas.

Pero si son dos las corrientes de la creación arquitectónica, la actitud que se impondrá será única: el eclecticismo, que será el elemento unificador entre la investigación y adopción de las distintas iconografías regionales, y la aplicación de los nuevos materiales primero, y de las nuevas corrientes arquitectónicas después. Y que llegará a propiciar una simbiosis integradora de elementos y tendencias tan dispares, que si no hubiera sido por el eclecticismo, habrían sido despreciados por su heterodoxia conceptual y por su incongruencia formal.

Como iniciador a nivel teórico de la corriente que lleva a la transmutación del eclecticismo nacional-historicista en regionalista, destacaríamos la figura de Leopoldo Torres Balbás, que como señala Angel Isac, se erige en uno de los más capaces e importantes analistas de la cultura arquitectónica nacional, principalmente a través de su labor desde las páginas de *Arquitectura*.

⁷⁸ AIZPURUA-AZQUETA: «¿Cuándo habrá arquitectura?» Op. Cit. p. 256.

⁷⁹ MAINER, José Carlos: *La edad de plata...* Op. Cit. p. 141.

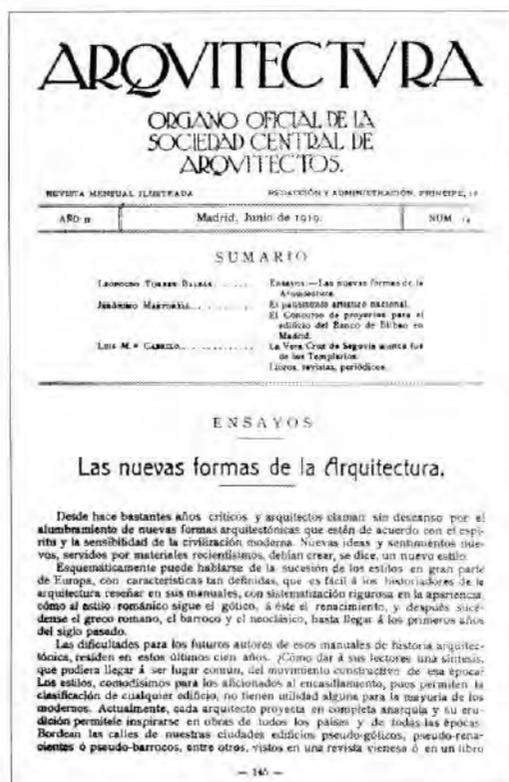


Fig. 7. Reproducción de 1ª página de la revista «Arquitectura», con un artículo de Torres Balbás. Año II. Madrid, junio de 1919. núm. 14.

Él será quien deslinde el sano casticismo del falso casticismo, y el que llame la atención sobre los peligros del tradicionalismo a la vez que defiende el regionalismo. Un regionalismo muy distante de aquél eclecticismo en clave monumental que encuentra Pedro Navascués en las exposiciones de Sevilla y Barcelona.

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

«Recomendaba, en este sentido, que los jóvenes arquitectos recorrieran el país analizándola -la arquitectura popular- y dibujándola, no para copiar «formas externas», sino para asimilar sus «proporciones» y «esencia». Sólo así se podría «... traducir en formas modernas el espíritu tradicional de la arquitectura española.»⁸⁰

Esta argumentación es muy distinta de la que propugnaron los que pueden ser llamados *padres del Regionalismo*, esto es, Leonardo Rucabado y Aníbal González, en el VI Congreso Nacional de Arquitectura de San Sebastián, celebrado en 1915. Su ponencia es una conflictiva declaración de intenciones con un poco ambiguo enunciado: «Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional», que será publicada ese mismo año por la revista *Arte Español*, lo que hará que su programático decálogo llegue a ser muy popular en todo el ámbito de la cultura arquitectónica.

Pero, como comenta Pedro Navascués, el Congreso de San Sebastián no aprobó los puntos más beligerantes del decálogo propuesto por Rucabado y González, ya que aunque se trasluce en las conclusiones el acuerdo de los congresistas respecto a la necesidad del resurgimiento de la arquitectura nacional propugnado por los ponentes, se impone la actitud ecléctica frente a la propuesta de sometimiento a ultranza a la tradición arquitectónica. Polémica que se llevará fuera de las sesiones del Congreso, pero que no pudo dilatarse en el tiempo debido a la repentina muerte del arquitecto cántabro.

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

«El cambio social experimentado en las ciudades durante la Restauración fue considerable. Cayeron muchas viejas murallas y bastantes joyas del patrimonio artístico nacional pero, a cambio, nuevas vías urbanas supusieron un asentamiento residencial para la nueva burguesía y el pretexto para recordar pasados regionales más gloriosos: así Alfonso el Batallador, los viejos luchadores de las Germanías o de los Comuneros, los héroes locales de la francesada y los grandes nombres de las tradiciones recuperadas, alternaron con Cánovas, Martínez Campos, Sagasta y Castelar en la denominación de nuevas calles. Casinos agrícolas, mercantiles o industriales proliferaron en todas las ciudades -aglutinando a veces dos burguesías en pugna: la agraria y la industrial-, a la vez que se levantaban los hoteles, los mercados, los museos y los recargados cafés que darían el tono de 50 años de vida provinciana.»⁸¹

⁸⁰ ISAC, Angel: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico...* Op. Cit. p. 352.

⁸¹ MAINER, José Carlos: *La edad de plata...* Op. Cit. p. 122.

Esa es una de las principales virtudes del regionalismo, la identificación inmediata, sin intermedio de cultos intérpretes, de la arquitectura no sólo con el propietario, sino con la masa social de sus usuarios. Quienes la usarán como escenario para pasear al forastero, por entre unos iconos reconocibles e identificables como propios, como «lo nuestro», lo que nos caracteriza y nos diferencia de los demás. Muchos de los elementos que introduce este eclecticismo de lo nacional-cantonalista, vienen de la mano de la imagen que se quiere dar de sí mismo.

No se trata solamente de la elección de fragmentos iconográficos ya existentes para que sean empleados en las nuevas construcciones, sino que en la búsqueda de esos elementos, se llega a la fabricación de una imagen propia mediante la conjunción de elementos cuidadosamente escogidos para que tras pasar por los planos, concebidos en este caso como una coctelera, el resultado convenientemente argumentado será la solución esperada.

Destacaríamos lo que sería un caso paradigmático de la fabricación del estilo regional, cuando se estudia la obra del arquitecto canario José Enrique Marrero. Este profesional formado en Madrid, antes de volver a su tierra natal acomete una auténtica labor adoctrinadora a través de los medios de comunicación, para ir preparando el caldo de cultivo propicio al tipo de arquitectura que se propone desarrollar. *«En el mes de septiembre de 1932 publicó, en el periódico tinerfeño «La Tarde», un artículo titulado «Hacia el Estilo Arquitectónico Regional», con el que inicia una serie de conferencias y escritos en los que hace una defensa de la necesidad de reivindicar un cierto populismo regional...*

«El estilo, generalmente, es producto de una emulsión entre el arte y las condiciones sociales y climatológicas sostenidas en determinadas etapas de florecimiento o decadencia de un pueblo y ese balcón importado por los primeros señorios que avocindaron en las islas puede ser un elemento histórico de la arquitectura regional, pero nunca un estilo... Nuestras características están aún cristalizando... y ya hoy con una minuciosa observación podrían entresacarse una porción de detalles que solo esperan que el arte los una y los ennoblezca como primer brote de un estilo serio y bien cimentado.»⁸²

Esta libertad de juicio y liberalidad de iniciativa sería injusto querer achacársela exclusivamente al afán mercantilista del arquitecto que llega de nuevas y necesita encargos para poder salir adelante, y por eso prepara el terreno. Esa libertad de interpretación sólo puede ser leída desde los supuestos del eclecticismo, que se usa como actitud para profundizar en la búsqueda de un estilo regional canario, que había que adaptar a las diversas manifestaciones tipológicas.

De hecho, como recoge M^a Isabel Navarro, el propio Marrero argumenta esa necesidad de apropiación fragmentaria de elementos según lo que se quiera comunicar, cargando las tintas sobre aquellos elementos históricos y regionales, interpretados en clave arquitectónica que mejor se adecuen a aquello que se quiere representar. Un ejemplo con-

⁸² AA.VV.: Marrero Regalado (1897-1956) *La arquitectura como escenografía*. Tenerife, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 1992, p. 29.

creto de la argumentación llevada a cabo por este arquitecto sobre lo que era necesario aplicar en un edificio de uso público, sería el recogido en un texto publicado bajo el título «*Expresión de la arquitectura en Tenerife*» («*Hoy*» -Almanaque-. 1933):

«Necesitan el auxilio de elementos consagrados, y aunque conserven detalles del estilo regional tienen que ceder sitio preferente a entablamentos y columnatas clásicas de señorial empaque, cuya elegancia y distinción no ha sido aún superada por ningún arte antiguo ni moderno (...) La arquitectura clásica monumental es el frac de buena urbanización, el traje de ceremonias con que se recibe al visitante, y lo mismo que en la indumentaria personal, esta arquitectura puede ser uniforme en todos los países.»⁸³

¿Hasta qué punto influirán en los arquitectos las grandes superproducciones de Hollywood, con sus fastuosos e icónicos decorados? Después de analizar los trabajos realizados sobre este particular por Juan Antonio Ramírez, es indudable el reconocimiento de las relaciones entre el cine y la arquitectura, lógico cuando es palpable que la sociedad se hace permeable a esa cultura de la imagen, que en la época que estamos tratando vive su edad de oro, y que acabará imponiéndose como referente icónico social, y por tanto arquitectónico. De ahí lo atractivo que resulta -por lo sustanciosa y agradecida que es- la búsqueda de antecedentes fílmicos a las tipologías arquitectónicas.⁸⁴



Fig. 8. *Erich Kettelhute. Boceto de decorado para «Metrópoli» de Fritz Lang. 1926. Lápiz realizado sobre papel, 51x73 cm. Stiftung Deutsche Kinematheke, Berlín.*

⁸³ NAVARRO SEGURA, M^a Isabel: «Modernidad e Historia: Regionalismo, clasicismo y racionalismo arquitectónico.» en AA.VV.: *Marrero Regalado...* Op. cit. p. 58.

⁸⁴ Vid. RAMÍREZ, Juan Antonio: «Habitación mínima y expresión máxima. El inconsciente fílmico en la arquitectura de la costa andaluza.» en *Andalucía: El Sur. Monografías de A&V* Madrid, 1986. pp. 8-11.

Una de las obras cumbre de aquellos años dorados del cine será «Metrópoli», que quiso ser una auténtica anticipación sobre la ciudad del futuro. Dirigida por el austríaco Fritz Lang, nacido en Viena en 1890 y fallecido en Santa Mónica (Hollywood) en 1976. Hay que destacar que este director de cine estudió arquitectura, y la I Guerra Mundial le cogió en París ejerciendo de pintor. Llegó a declarar que se enamoró del cine cuando pudo comprender que aquellas imágenes que proyectaba y que quedaban estáticas sobre el lienzo podían ser dotadas de movimiento en el celuloide.⁸⁵

Por tanto, se nos revela especialmente significativa la ayuda que supuso al eclecticismo la facilidad de representación que aporta el cine en sus decorados arquitectónicos. Se trata de una arquitectura...

«a mitad de camino entre la pintura y la construcción tridimensional, entre la composición unitaria y la fragmentación total de lo inexistente: como Kuleshov, que creó una mujer cinematográfica con varios planos de distintas actrices, ahora era posible inventar una arquitectura «completa» para la pantalla a partir de los fragmentos inconexos de diversos «decorados»»⁸⁶

Al igual que en el caso de Marrero Regalado, se puede deducir lo mismo del resto de los profesionales de la época. Se escogen una serie de elementos autóctonos que funcionarán como iconos reconocibles en un proceso de comunicación e identificación. En el caso sevillano es patente el deseo de agradar a los futuros visitantes de su Exposición inicialmente anunciada para 1914, pero que por la I Gran Guerra, y por la crisis económica no se podrá celebrar hasta 1929. Ya en las bases del concurso de fachadas de 1912, *«se puntualizaba sobre la necesidad de ajustarse a «los estilos característicos de nuestra ciudad en sus distintas épocas», lo cual era una amable invitación a un eclecticismo local, endogámico, del que solo el talento creador sabría salir airoso»*⁸⁷

No sólo fue el fenómeno turístico patrimonio sevillano, sino que es extensible al resto del territorio nacional, ya que surgen iniciativas como la de los Paradores Nacionales, a finales de los años veinte...

«El primer Parador fue construido en 1929 en la Sierra de Gredos, a unos doscientos kilómetros de Madrid, siendo conocido que en su fundación intervino de manera activa el propio Rey Alfonso XIII quien, no sólo eligió la ubicación, sino que proporcionó las directrices que se iban a constituir en invariantes para los establecimientos siguientes relativos a su ambientación exterior e interior, utilización de elementos arquitectónicos, amueblamiento, etc. (...)

⁸⁵ Cfr. CAPARRÓS LERA, José M^a.: *Tráveling por el cine contemporáneo*. Madrid, Rialp, 1981, pp. 145 y ss.

⁸⁶ RAMÍREZ, Juan Antonio: *Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía*. Málaga, Universidad de Málaga/Universidad de Salamanca, 1983. p. 302.

⁸⁷ NAVASCUES PALACIO, Pedro: «Regionalismo y arquitectura...» Op. cit. p. 32.

El Patronato Nacional de Turismo, sucesor de la Comisaría Regia, estimó a la vista del ejemplo de Gredos, que sería de gran eficacia para la atracción de extranjeros el establecimiento de otros Paradores, en lugares que facilitarían la visita de zonas turísticas y a los que no acudía la industria privada por no considerarlos rentables. Para ello creó la Junta de Paradores y Hosterías del Reino, que realizó una gran labor en sus dos años de funcionamiento, de 1929 a 1931.»⁸⁸

Otro factor de difusión del regionalismo fue, como recoge Navascués, la implantación de la Compañía Telefónica Nacional de España, fundada «en los años del fervor regionalista que, para mejor ganarse las voluntades de instituciones y futuros abonados, planteó una estrategia edilicia en la que intervinieron muchos arquitectos, si bien fue Ignacio de Cárdenas quien estuvo al frente del llamado Departamento de Edificios. Este arquitecto escribía en 1927, lo siguiente:

«La idea nacional de nuestra Compañía se afirmará en la fachada de sus edificios, los cuales pretendemos siempre que armonicen con el carácter peculiar de cada población, y así se levantó en Santander la primera Central de marcado estilo montañés. Los edificios de Barcelona, Zaragoza y Bilbao son sobrios, clásicos y fuertes. Alegres y luminosos el de Valencia y la sucursal de El Grao. En el de Sevilla se empleará toda la riqueza decorativa del arte antiguo y moderno sevillano. En Las Arenas, en Vizcaya, haremos una central que se asemejará a un pintoresco caserío vasco, y el de la Gran Vía de Madrid, imponente, fuerte, magestuoso y muy español y muy madrileño...»⁸⁹

De manera inevitable por su proximidad, lo pintoresco acabará formando parte del concepto *Regionalismo*. La inclusión del paraje único, de esa porción de topografía autóctona por los arquitectos regionalistas no es sólo el bello contexto que enamora, y que ayuda a vender el proyecto porque el público... «se deja arrastrar por algunas de las acuarelas, en las que nos parece adivinar la paleta expresiva de un fuerte pintor vasco»⁹⁰, como se comentará ante una exposición de obras de Rucabado.

La naturaleza es intrínseco elemento del regionalismo, y el paraje pintoresco, icónicamente reconocible, le da carta de naturaleza a la regionalidad de lo proyectado, como defiende en un artículo Teodoro Anasagasti, hablando sobre la apropiación estética de la topografía, que consistiría...

«lo primero en respetar la Naturaleza; en sentir su configuración y policromía, y en saber integrarlas a la ingeniería y arquitectura.

⁸⁸ AMANN, Eduardo: «La experiencia española en los paradores nacionales de turismo.» en AA.VV.: *La recuperación de edificios históricos para usos turísticos. La experiencia española*. Madrid, Tecniberia, 1986, p. 70.

⁸⁹ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «Regionalismo y arquitectura...» Op. Cit. p. 34.

⁹⁰ PERDIGÓN, J. M.: «La Exposición Nacional...» Op. Cit. p. 110.

¿Quiénes la desconocen? -Los que, sin fundamento, con inmoderado afán de uniformidad y monotonía, malbaratan la configuración del terreno, borrando la topografía. -Los que anteponen la equidistancia a lo pintoresco; la simetría, á la armonía; la obra del hombre á la Naturaleza. -Los que en vez de sembrar con franqueza en altos y bajos, los pabellones, gradas, rampas y terrazas de un edificio, espachurran el terreno con trincheras y terraplenes. -Los que, por no saber adaptarse á la tierra, dilapidan el presupuesto de la obra. -Los urbanistas que «á golpes de rectángulos y armados de reglas y escuadras bien rectas», imponen la cuadrícula ó destrozan cuanto avista el anteojo taquimétrico.»⁹¹

Esta identificación de promoción del entorno natural con el pintoresquismo, le otorga al regionalismo fuertes tintes románticos, como se puede deducir de las palabras de Teodoro Anasagasti:

«Las poblaciones, nidos de águilas; los castillos que se asoman á los precipicios; los puentes que estriban en las rocas, y los empinados vericuetos, han sido trazados por la estrategia, por la necesidad, al fin y al cabo, la gran maestría estética. -La falta de recursos, explosivos y herramientas, para remover el suelo -penuria que agudiza el ingenio del constructor- han provocado las soluciones ingenuas y francas, la belleza que agudiza el ingenio del constructor- han provocado la misma deficiencia de las obras, solicitando continuos añadidos y reparos, hacían que en ellas plasmase el ingenio de varias generaciones. Cambiaban las construcciones como los hombres, vivían; no como las nuestras, que mueren petrificadas el día que se terminan. -Rudimentarios los medios de locomoción, las sendas trepaban, colgadas de las irregularidades del terreno, girando en todas direcciones, sorprendiendo con inesperados puntos de vista. ¿Los nombres pintorescos y las leyendas que cuentan los sitios agrestes, refugios de misteriosos personajes, no indican que la imaginación se excitaba con las formas naturales?»⁹²

No por reconocer lo que parece una vuelta atrás, una actitud pasadista, nos vamos a identificar con aquella crítica ya superada, que conceptuaba al regionalismo como...

«Fenómeno retrógrado y carente de valor. Si nos ceñimos a España la crítica no puede ser más destructiva. J. Daniel Fullaondo insiste en que nuestro regionalismo es un «medievalismo» que aparece aquí como cola retardaria del eclecticismo del XIX. Segun eso, el «medievalismo» de Philip Webb y el de Rucabado o Manuel María Smith serían lo mismo, pero con 50 años de retraso en los arquitectos españoles.»⁹³

A nuestro juicio, el año 1985 supone la revitalización del regionalismo español a través de su reivindicación, a manos de aquellos estudiosos de la cultura arquitectónica que publican sus trabajos en la monografía nº 3 de *Arquitectura y Vivienda*.

⁹¹ ANASAGASTI, Teodoro: «Orogenia arquitectónica. Apropiación estética de la toponimia.» en *Arquitectura*. nº 6. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1918. p. 174.

⁹² Idem. pp. 174-175.

⁹³ VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura del Regionalismo...* Op. cit. p. 192.



Fig. 9. Leonardo Rucabado. Casa unifamiliar en el Alto de Miranda, Santander (c. 1918).



Fig. 10. *Leonardo Rucabado. Casa unifamiliar c/Menéndez Pelayo, Santander. Fachada posterior. 1918. Propietario actual Cajacantabria.*

Debido, como ya hemos comentado, a la identificación tanto de los historicismos como de los regionalismos historicistas, con un nacionalismo de tintes románticos que implicaban una vuelta al pasado para buscar una opción de futuro, hicieron que las críticas coetáneas no se hicieran esperar:

«Tendencia lógica y sana, la de acomodar la construcción moderna á las condiciones geográficas y geológicas y á la tradición del país en que va a levantarse, puede ser peligrosa por el fanatismo de algunos de sus adeptos, para los cuales no existen más que temas regionales, casi siempre fragmentarios. Llégase á perder en la exageración de tal tendencia la amplia visión de conjunto que el arquitecto debe poseer primordialmente, para no atender más que al detalle pintoresco y al rincón castizo, haciendo edificios que son muestrarios, sin unidad ninguna, de temas vistos en construcciones antiguas.»⁹⁴

Había que aprovechar este impulso del arte regional, pero señalando los peligros de la explotación del éxito a ultranza, que a cambio de unos beneficios económicos consecuencia del respaldo social por parte de los propietarios a la nueva moda arquitectónica, se estaba vendiendo el progreso mismo de la arquitectura...

«Creo conveniente empezar este ligero estudio declarando que no comparto el entusiasmo del malogrado e ilustre arquitecto montañés D. Leonardo Rucabado; creo, por el contrario, que cada hombre es hijo de su siglo y que no debe valerse de un lenguaje anticuado para expresar ideas que son o que deben ser modernas.»⁹⁵

El problema más grave del regionalismo, como podemos deducir del mismo estudio publicado por Ortíz de la Torre, es que se toma como punto de partida una arquitectura autóctona (santanderina, vasca, catalana, andaluza, canaria...) con caracteres propios y perfectamente definidos, se extrae de ellas sus elementos más típicos, y desposeyéndolos de su rudeza originaria⁹⁶, se aplica a la moderna casa regional; y aquí es donde aquellos elementos originarios y característicos pierden su entidad tectónica pasando a ser argumentos meramente decorativos en el discurso regional.

«Las nuevas generaciones de arquitectos tratan de reaccionar contra tanta chabacanería. Para huir de ella se les ofrecen dos caminos: o bien tratar de reanudar la tradición arquitectónica, buscando las esencias del arte nacional y de las modalidades regionales, o bien lanzarse atrevidamente por el camino de la invención artística, libre de toda traba histórica, adaptada a las necesidades actuales y a los recursos económicos del día.»⁹⁷

⁹⁴ TORRES BALBÁS, Leopoldo: «Arquitectura española contemporánea...» Op. cit. p. 104.

⁹⁵ ORTÍZ DE LA TORRE, Elías: «El estilo montañés.» en *Arquitectura*. n.º 92. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre de 1926. p. 451.

⁹⁶ Cfr. Idem. p. 452.

⁹⁷ Idem. p. 457.

Así sentenciaba el mismo Ortiz de la Torre la disyuntiva del progreso arquitectónico que tocará abordar a las jóvenes promociones de arquitectos, llamados a superar la rémora provocada por la imitación servil de los estilos históricos.

IV.3.2. Eclecticismo y funcionalismo

«De aquí se desprende la necesidad que sentimos de crear, de aportar algo nuevo, sin que por nadie pueda afirmarse que las ansias novadoras sean producto de temperamentos inquietos. Porque es absurdo que habiendo cambiado de ideas y de gustos vivamos aún de precario...»⁹⁸

Como comentábamos más arriba, paralelamente a este nacionalismo cantonalista que toma forma de arquitectura a través del regionalismo, nuestros teóricos de la arquitectura no son ajenos a la corriente europea adscrita a la construcción de la modernidad a través del empleo de los nuevos materiales. En Francia, la virulenta polémica entre arquitectos e ingenieros tuvo su fin gracias a las colaboraciones habidas para la preparación de las exposiciones finiseculares de 1889 y 1900. Ya en 1901, se reconocía por parte de la crítica europea que eran los ingenieros los que habían salvado a la arquitectura de su estancamiento, y que la línea a seguir para lograr la modernidad en la construcción había sido abierta por ellos:

«Hay una clase de personas a las que no podemos continuar negando el título de artistas. Su obra se basa por un lado en el empleo de materiales cuya utilización era desconocida hasta ahora, y por otro en una audacia tan extraordinaria que supera incluso a la de los constructores de las catedrales. Estos artistas, los creadores de la nueva arquitectura, son los ingenieros.»⁹⁹

En este texto resuena el eco de admiración ante la contemplación de las maravillas de la construcción que fueron el *Grand Magasin du Bon Marché* de Boileau y Eiffel, la Galería de Máquinas de Dutert y Contamin en la Exposición de París de 1889, o la paradigmática Torre Eiffel del mismo certamen. Como contraste, en España, en aquellos mismos años se imponen en los proyectos que nos representan en la Exposición Universal de Viena de 1873 las formas mudéjares, lo mismo que para la de París de 1889. Y el gran paso estético para representarnos en la de 1900 fue el de adoptar el neoplateresco en el pabellón de Urioste. (vid. fig. 6)

Ante este abismo comparativo se quiere reaccionar y se pueden observar los esfuerzos que en plena efervescencia de los regionalismos se llevan a cabo desde las páginas de *Arquitectura*. En contra, además de la moda regional y de la identificación de nue-

⁹⁸ ANASAGASTI, Teodoro de: «El arte moderno y la Exposición Internacional de Arte Decorativo.» en *Arquitectura*. nº 61. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, mayo de 1924. p. 163.

⁹⁹ Henry van de Velde. Cit. por: KULTERMANN, Udo: *La arquitectura contemporánea*. Op. cit. p. 19.

vos materiales con ingenieros, es decir, aquellos que extralimitándose en sus competencias invadían el campo propio de los arquitectos, se encuentra el factor grave que supuso el aislamiento de Europa provocado por nuestra neutralidad en la I Gran Guerra. Prevista para 1916 por el Ministerio francés de Instrucción Pública, estaba la Exposición Internacional de Arte Decorativo a realizar en París, que no pudo celebrarse, y que fue convocada con la condición expresa de que **no se iban a admitir obras** que estuviesen **inspiradas en temas históricos**.

Teodoro de Anasagasti se lamenta amargamente de la oportunidad perdida para que aquella corriente lograra arrastrar de una vez por todas a la arquitectura española desde las pantanosas aguas de los historicismos nacionalistas, hasta los cauces de la modernidad. Cuando en 1924 se retoma la convocatoria aplazada casi una década, Anasagasti publica un artículo donde comenta lo que pudo ser y no fue, y muestra al lector el caudal de sus esperanzas de cara a la modernización de la arquitectura nacional, aunque se cuestiona el papel que pueda hacer España en ese certámen internacional, ya que...

«La educación del público y de no pocos artistas está aún por hacer. A ello tiende la Exposición francesa. ¡Aún nos dura el mal sabor de boca del modernismo, y la gente «de gusto», que no aprecia bueno nada del arte moderno, continúa mostrando preferencias por lo que es imitación y falsedad!»¹⁰⁰

Expone claramente que la modernidad pasa forzosamente por la preferencia en el empleo de los materiales modernos, *«hierro y cemento armado especialmente, para que éste no permanezca, como hasta ahora, en forma vergonzante, oculto en falsas estructuras.»¹⁰¹*

No pide un cambio revolucionario, pide adaptación a los tiempos, salir del atraso. En sus palabras se revela la impaciencia de quien no está dispuesto a perder el tren de la modernidad, y está comprometido en la consecución de ese objetivo:

«Cada vez se siente con más necesidad el deseo de renovar la Arquitectura y los bellos oficios, obstinados desde hace muchísimo tiempo en copiar los estilos históricos. Y bajo el deseo -mejor diríamos pretexto- de continuar la evolución, interpretando o adaptando las formas antiguas a las necesidades actuales, se han realizado innúmeras mixtificaciones. De aquí se desprende la necesidad que sentimos de crear, de aportar algo nuevo, sin que por nadie pueda afirmarse que las ansias novadoras sean producto de temperamentos inquietos. Porque es absurdo que habiendo cambiado de ideas y de gustos vivamos aún de precario y en ambientes que deprimen y son opuestos a ellos.»¹⁰²

¹⁰⁰ ANASAGASTI, Teodoro de: «El arte moderno...» Op. Cit. p. 164.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Idem. p. 163.

Otro factor del cambio que irá conduciendo la arquitectura desde el eclecticismo hacia el funcionalismo, nos viene de la mano de aquél protagonismo que comentábamos que han ido adquiriendo las masas. En lo que se refiere a la arquitectura, va ganando importancia como preocupación teórica, el aportar soluciones al grave problema social de la ausencia de casas para alojar a aquellas personas que protagonizaban el éxodo masivo del medio rural al medio urbano, como mano de obra en los núcleos industriales de la nación. Empieza a preocuparnos esa ciudad infernal que convive junto a la urbe tradicional, donde la persona se degrada y se envilece. En el resto de Europa esa preocupación empezó a hacerse sentir a partir de 1872, año en que...

«Gustave Doré denuncia en los grabados de su obra «London, A Pilgrimage», la saturación urbana de la metrópolis y la desesperación del sub-proletariado. Ensor y Steinlen expresan asimismo el desamparo y la ocasional violencia de esas multitudes cuya magnitud constituye un nuevo fenómeno de la era industrial. La voluntad de mostrar la miseria de esos obreros domina la obra de numerosos creadores.»¹⁰³

La realidad social impone que ante el encarecimiento de la vida y el elevado coste de los materiales, las exigencias de calidad en la vivienda moderna, de rapidez en la construcción, y la necesidad de proporcionar una vivienda saludable a las clases más humildes, *«plantan hoy el problema del arquitecto en tiempos bien distintos de aquellos en que se podía construir un Monasterio del Escorial.»¹⁰⁴*

Para hallar la solución de la nueva estética, se pide no sólo un mero empleo de materiales modernos en la construcción, sino que ante el eterno concepto del arquitecto como el más excelso de los artistas, se le exige a la vez una respuesta al dilema estético aún sin resolver, del nuevo estilo moderno. Y la vía para encontrarlo va a seguir siendo el eclecticismo:

«No ha de olvidar el arquitecto que su profesión es un arte cuyo fin primordial es la expresión de la belleza; y así, la necesidad de conseguirla de una manera simple y sumaria con el empleo acertado de «sólo» los materiales necesarios en la construcción, le hará ser modernísimo en su concepción. Podemos, pues, afirmar, que el barrio obrero será la obra arquitectónica del siglo, bien distinta de otras bien pomposas que no pasan de ser magnas colecciones de restos arqueológicos. Pero el arquitecto moderno no puede ignorar el arte pretérito, sino que, conocedor de toda la tradición arquitectónica y de todas las bellezas pasadas, ha de depurarlas, con alma de artista, para crear la síntesis de la línea bella, que ha de complacer al espíritu fatigado del obrero durante su estancia en el hogar.»¹⁰⁵

¹⁰³ DETHIER, Jean: «Por un museo imaginario.» en AA.VV.: *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto.* Barcelona, Centre de Cultura Contemporània/Electa, 1994. p. 13.

¹⁰⁴ COLAS HONTÁN, Enrique: «Hacia la nueva estética. Las casas de hormigón colado.» en *Arquitectura.* n.º 18. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1919. p. 287.

¹⁰⁵ Idem. pp. 287-288.

Es el mismo espíritu ecléctico con el que ataca Torres Balbás también desde las páginas de la revista *Arquitectura*, ese mismo año de 1919, a la arquitectura de la Bauhaus, o quizás sea demasiado prematuro y haya que decir arquitectura funcional-colectiva, en Austria y en Alemania, donde...

«Buscábase un estilo moderno á través de laboriosas gestaciones en las que se admitía todo, con tal de que no se pareciese á las obras maestras del pasado. ¡Consumidor afán de originalidad desconocido en épocas de apogeo arquitectónico! La mayoría de esos ensayos no producían cosas bellas, pero en cambio eran incongruentes, aplastantes, y los buenos burgueses de Darmstad, de Munich ó de Weimar, preguntábanse consternados si los arquitectos de sus ciudades habían perdido la cabeza.»¹⁰⁶

De los eclécticos parte esa disposición positiva de adopción de formas y conceptos extranjeros, animando a su uso ya que no teníamos nada que perder, porque los ejercicios de introspección autárquica habían desembocado en parálisis, mientras que en Europa sí había una nueva arquitectura. Perfilada más que diseñada, esbozada más que definida, expresada en un movimiento más que en un estilo, compleja y difícilmente asible, sí, pero moderna por ser hija de su época.

«Lo que Wright entendió por «arquitectura orgánica» no siempre resulta claro; Siegfried Giedion sostiene, justificadamente, que el mismo Wright era incapaz de explicar este término. La dificultad está en que, para Wright, significaba demasiadas cosas: formas de plantas, cristales, la posibilidad de crecimiento por suma asimétrica, la relación entre el lugar y el cliente, el uso de materiales locales, la individualidad de toda cosa creada, la necesidad de todo artista de imbuir en su trabajo la necesidad de su ser más profundo, etc., etc. Pero, sobre todo, significaba para él 'la arquitectura viviente.'»¹⁰⁷

La labor en España de nuestros teóricos avanzados adscritos al eclecticismo empezó por acercar a los grandes maestros de la arquitectura europea, a los dinamizadores de lo que se llamó Movimiento Moderno a la sociedad española para que se superara aquella suerte de doble personalidad -Dr. Jekyll en Europa y Mr. Hyde cuando atravesaban nuestras fronteras- que se les aplicaba a aquellos extravagantes y exóticos intelectuales de la construcción:

«Habíamos situado estos nombres entre los que pudiéramos llamar «raros», los que viven y vivieron siempre al margen de la corriente, los que nunca hicieron escuela; pero recientes Exposiciones, lecturas y visitas aquí, me hicieron reconocer nuestro error: ni Mendelsohn, ni Taut, ni Struad, ni ninguno de éstos, forma un mundo aparte; tras ellos están todos los otros:

¹⁰⁶ TORRES BALBAS, Leopoldo: «Ensayos. Las nuevas formas...» Op. cit. pp. 146-147.

¹⁰⁷ COLLINS, Peter: *Los ideales de la arquitectura...* Op. Cit. p. 158.

Wlach, Korn, Adolfo Loos, Frank, Tessenow, Witzmann..., un sin fin, una pléyade de arquitectos preocupados, a los cuales la guerra les sirvió para olvidar las viejas ideas, adquiriendo el espíritu de las que debían de ser nuevas, de las que serían engendradas en la postguerra.»¹⁰⁸

Y junto al acercamiento y normalización (de normalidad) de los teóricos europeos, el esfuerzo por enganchar el vagón de la arquitectura española a la locomotora moderna. Se puede diferir en la opinión sobre gustos y escuelas, pero hay total unanimidad en que la nueva arquitectura tiene que estar acorde con los tiempos actuales, huir de la tradición, y adentrarse en el nuevo espíritu, «*sin escándalo, sin estrépito*»¹⁰⁹, como decía con admiración Fernando García Mercadal de los austríacos.



Fig. 11. *J. Labayen y J. M. de Aizpurúa. Club Náutico de San Sebastián, detalle fachada principal. Inaugurado por Alfonso XIII en 1930. Una de las mejores obras del racionalismo estilo «barco»- español.*

¹⁰⁸ GARCIA MERCADAL, Fernando: «Desde Viena. La nueva arquitectura.» en *Arquitectura*. n.º 54. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1923. p. 335.

¹⁰⁹ Idem. p. 335.

«Estas ideas, sobre las que gira hoy la nueva arquitectura, pudiéramos ya agruparla según dos o tres modalidades distintas, pero con grandes puntos de contacto unas con otras, y ninguno con la arquitectura anterior, tradicional; ninguno con los estilos históricos; son fruto de la nueva época, y su modernidad es bien manifiesta; no hacen sino situar el problema -aislado de la Historia- y tratar de resolverlo con el espíritu nuevo, con sencillez, de manera práctica. Al dominio de la verticalidad que caracterizaba la arquitectura de los pasados años, se opone hoy una horizontalidad manifiesta y la tendencia a cubrir con terraza, sin preocupaciones de clima, nieves frecuentes y demás lugares comunes propios de los tiempos en que la construcción no estaba tan adelantada como hoy.»¹¹⁰

Hay, por tanto, una relación de convivencia, que pensamos que viene dada por el eclecticismo, entre la defensa de la adecuación a las necesidades reales, aprovechando al máximo las posibilidades de los nuevos materiales, y la necesidad de respetar el carácter propio de la región mediante el recurso a su pasado identificativo. Junto a esto la sinceridad en la construcción, no sólo en el uso de los nuevos materiales sin enmascarar, sino en los elementos estéticos que se emplean.

¹¹⁰ Ibidem.

CAPÍTULO V
FUTURISMO Y BARROCO. VITALISMO
ORTEGUIANO FRENTE A 98'

«Entonces aparecerán los edificios de hoy con sus molduras y sus cresterías, con sus esculturas y sus ornamentos, con la misma extrañeza y la complicación que aparecen los antiguos templos indios en medio de la floresta virgen; sólo que esta floresta será de chimeneas, de cables y de anuncios, esos elementos que caracterizan tan típicamente la fisonomía de las ciudades fabriles, ya con sus líneas duras, ya con sus colores violentos. ¡Bello é intenso mañana! Entonces, acaso aparezcan dulces cuadros á lo Fra Angélico las locuras de Marinetti.»¹¹¹

El título del artículo de Enrique Colás: *Hacia la nueva estética. Las casas de hormigón colado*, que acabamos de citar, resume con exactitud la vía de acceso a la modernidad adoptada por los teóricos de la arquitectura española.

Como ya contemplábamos en el apartado anterior este era el recurso propuesto por Teodoro Anasagasti para la adaptación a los nuevos tiempos y salida del atraso exento de cualquier tipo de dramatismos revolucionarios. La vía propugnada era el desenmascaramiento de los nuevos materiales, y su empleo generalizado en la construcción.

Junto al uso cotidiano de los nuevos materiales, la primera certeza a la que se puede llegar a finales de la segunda década del siglo es que el nuevo estilo venga de donde venga nunca mirará hacia atrás. Y esto aun cuando no se tiene la seguridad de que el nuevo movimiento intelectual que sirva de motor cultural y social, que se está legando, sea algo acabado y completo. Pero hay una evidente necesidad de aportar algo nuevo que esté totalmente descontaminado del empleo de los estilos históricos.

El siguiente paso que detectamos es la adscripción a la corriente futurista europea de la intelectualidad española donde incluimos a los teóricos de nuestra arquitectura. A través de un desarrollo que trataremos de explicar en este epígrafe, esa ruptura con el pasado y la fe en el desarrollo vertiginoso del progreso material, a la hora de recibir su concreción en territorio español catalizará en la recuperación del barroco.

Para el desarrollo conceptual de este apartado hemos querido apoyarnos en Ortega y Gasset como columna vertebral del mismo, ya que, junto a su peso específico como figura estelar del pensamiento español del siglo XX, recoge tanto la herencia vitalista y rupturista de la llamada Generación del 98, como la influencia directa sobre la arquitectura española del momento a través de sus artículos en la revista *Arquitectura*.

En febrero de 1909 Marinetti publica su manifiesto futurista en *Le Figaro*, y en la década de 1910 el futurismo se impone en Europa como la más radical de las vanguardias...

¹¹¹ COLÁS HONTÁN, Enrique: «Hacia la nueva estética...» Op. cit. p. 290.

«Movimiento milanés esencialmente, empezó como una rebelión de los jóvenes intelectuales contra el sopor cultural en que Italia se hallaba sumida (...) El primer manifiesto pedía la destrucción de las bibliotecas, de los museos, de las Academias y hasta de las ciudades antiguas convertidas en mausoleos del pasado. Y exaltaba las bellezas de la revolución, de la guerra, de la velocidad y dinamismo de la tecnología moderna: «... un rugiente coche de carreras que parece correr sobre metralla es más hermoso que la Victoria de Samotracia.»»¹¹²

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

«Este movimiento considera la ciudad como el crisol de las energías en acción. Balla, Boccioni, Russolo y Severini sensibilizan a Europa en favor de sus teorías, exaltando el crecimiento urbano, el maquinismo, la velocidad, el ruido y todos los componentes de un frenesí generalizado. El manifiesto del futurismo proclama asimismo las virtudes de la guerra moderna como aventura salvadora. Meidner es el primer artista que anuncia, en 1913, el «apocalipsis urbano» al que se precipitarán las ciudades de Europa durante la Gran Guerra.»¹¹³

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

«¡Lirismo desparramado en obús y en la proyección de extraordinarios reflectores! ¡Alegría como de triunfo en la brega, en el paso termopilano! ¡Crecida de unos cuantos hombres solos frente a la incuria y a la horrible apatía de las multitudes! ¡Placer de agredir, de deplorar excéptica y sarcásticamente para verse al fin con rostros, sin lascivia, sin envidia y sin avarientos deseos de bienaventuranzas -deseos de ambigü y de repostería-! ¡Gran galope sobre las viejas ciudades y sobre los hombres sesudos, sobre todos los palios y sobre la procesión gárrula y grotesca! ¡Bodas de Camacho divertidas y entusiastas en medio de todos los pesimismos, todas las lobregueses y todas las seriedades! ¡Simulacro de conquista de la tierra, que nos la da!» TRISTÁN.¹¹⁴

¹¹² ARNASON, H. H.: *Arte Moderno*. Barcelona, Daimon, 1972. p. 212.

¹¹³ DETHIER, Jean; GUIHEUX, Alain (dir): *Visiones Urbanas...* Op. Cit. p. 14.

¹¹⁴ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: «Proclama futurista a los españoles.» en *Prometeo*. n.º 20. Madrid, 1910. Cit. por BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos...* Op. cit. pp. 89-90.

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

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

«La gran desdicha de la historia española ha sido la carencia de minorías egregias y el imperio imperturbado de las masas.» «La época en que la democracia era un sentimiento saludable y de impulso ascendente, pasó. Lo que hoy se llama democracia es una degeneración de los corazones.»(1917). «Hoy asistimos al triunfo de una hiperdemocracia en que la masa actúa directamente sin ley, por medio de materiales presiones, imponiendo sus aspiraciones y sus gustos.»(1930). «La legitimidad democrática tiene un carácter deficiente y feble.»(1949).»¹¹⁵

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

«El fascismo, aun no formulado, se vislumbra. Es, entre otras cosas, un modo nuevo, sincero, de defender las victorias burguesas sin tener que abandonar el desprecio hacia los desposeídos. Los intelectuales rebeldes del 98 parece, sólo parece, que van a ir por ahí. Es inconcebible -nos dicen Baroja, Azorín y Maeztu en el «Manifiesto de los Tres»- que se pueda llegar a la verdadera unión nacional sobre la base del «absolutismo del número [democracia] que no ha producido ni producirá la liberación de la Humanidad, sino una especie de nuevos privilegios a favor de los más audaces y de los más indelicados.» Es preciso, pues, «una dictadura inteligente», que suprima «las instituciones democráticas». «No podemos ser liberales, debemos ser autoritarios.» «Pedirle al pueblo -afirma tajante Unamuno- que resuelva por el voto la orientación política que le conviene, es pretender que sepa fisiología de la digestión todo el que digiere.»¹¹⁶

¹¹⁵ Cit. por RODRIGUEZ CASADO, Vicente: «La rebeldía intelectual del 98.» en *Tercer Programa*, nº 7, Madrid, Radio Nacional de España, octubre-diciembre de 1967. pp. 93-94.

¹¹⁶ RODRÍGUEZ CASADO, Vicente: «La rebeldía intelectual...» Op. Cit. p. 83.

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

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

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

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

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

El mundo de 1920, que fue futuro y futurista para los señadores iracundos del teatro Chiarella de Turín, en las borrascosas sesiones de 1910, no niega su indulgencia al futurismo; pero sabe que su pecado estuvo en alargar demasiado el momento.»¹¹⁷

La imagen del futurismo se fue deteriorando a medida que se deterioraba la imagen de Marinetti, quien continuaba con *«la labor difusora de su ideario, tratando de esclarecer las razones de la implicación fascista del futurismo, a la vez que intentaba justificar su trayectoria personal.»¹¹⁸*

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

¹¹⁷ BACARISSE, Mauricio: «Afirmaciones futuristas.» en *España*. Madrid, I.VIII.1920. Cit. por BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos...* Op. Cit. pp. 265-266.

¹¹⁸ CASTRO MORALES, Federico: «El futurismo, España e hispanoamérica. Aportaciones a su estudio.» *Goya*. nº 210. Madrid, 1989. pp. 353-356.

Cifra las esperanzas de futuro en dos cuestiones que a su juicio dan la clave de la evolución del proceso creador. Por una parte: *«La idea del progreso humano en marcha continua, capaz de ir dominando el tiempo y el espacio. Sus creaciones, clasificadas hoy como de la ingeniería en una división que comienza a ser algo arbitraria, son las más bellas de nuestra civilización.»*¹¹⁹

El otro ideal sería el de *«la redención de los parias, de los miserables, el derecho de todo ser humano á alcanzar una vida en la que, libre de la miseria y de la injusticia, pueda disfrutar de los goces y tormentos de la inteligencia y del arte.»*¹²⁰ Como él mismo recoge es este un ideal de difícil concreción estética, pero que refleja tanto el convencimiento de que este camino estaba ya abierto para la arquitectura y para la sociedad, como la preocupación de los intelectuales de la época por los avatares del pueblo ruso tras la revolución de 1917, como menciona Angel Isac en su estudio sobre la arquitectura en España entre 1846 y 1919¹²¹.

Estamos ante una cesura en el proceso histórico de la arquitectura, y hace un llamamiento explícito a los historiadores para que tomen nota y señalen *«el comienzo de una nueva era»*, que viene definida por la agonía de unas...

*«Formas tradicionales de una arquitectura basada fundamentalmente en principios estáticos, surgen esas otras formas de una belleza tan moderna y tan grande, de la arquitectura del movimiento, propia de los tiempos presentes. El pasado son la piedra y la madera, materiales con los que ya no tenemos nada que decir; el porvenir está en el hierro, el cobre y el acero.»*¹²²

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

«Y es que la arquitectura clásica, la que levanta los edificios de nuestras ciudades, es un arte viejo y en plena decadencia. Es inútil querer resucitarle. Otras formas bellísimas que contemplamos diariamente, constituyen la verdadera arquitectura de la hora actual y tienen la sugestiva modernidad que anhelan nuestros espíritus. Son las que pudiéramos llamar de la arquitectura dinámica; los grandes trasatlánticos de curvas graciosas y enérgicas, los acorazados formidables, las locomotoras gigantescas que parecen deslizarse por las praderas, los aeroplanos que imitan como casi todas las anteriores las formas de la naturaleza.»

¹¹⁹ TORRES BALBÁS, Leopoldo: «Ensayos. Las nuevas formas...» Op. cit. p. 147.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Cfr. ISAC, Angel: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico...* Op. cit. pp. 352-353.

¹²² TORRES BALBÁS, Leopoldo: «Ensayos. Las nuevas formas...» Op. cit. p. 148.

Ellas, unidas á las de los viaductos y puentes metálicos, las modernísimas estaciones de ferrocarril y las enormes fábricas construidas durante la guerra, hacen que nuestra época pueda compararse arquitectónicamente á la de los templos griegos y las catedrales góticas.»¹²³

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

Se llega a un punto de inflexión donde para huir de la parálisis de la destrucción analítica y ante la falta de rumbos claros para continuar avanzando, o por imperativos de originalidad, la tentación es tomar el camino de vuelta al pasado que discurre a través de una senda desbrozada, cómoda y andadera. «*Ya se apunta que hay cubistas que imitan a Ingres, expresionistas que siguen a Grünewald y futuristas que remedan a Giotto.*»¹²⁴

En un segundo manifiesto de 1920 los futuristas acometen la problemática de la parálisis de la creatividad tras una década de descomposición analítica. No hay arrepentimiento porque piensan que el balance final arroja un resultado positivo, ya que los avances en la investigación de las formas y el movimiento ha acelerado el proceso de revolución y liberación de las artes.

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

«Y es muy legítimo que todo futurista se niegue a pasar por el trance en que se puso aquel insigne chusco que anunció un juego de manos con un rutilante reloj de oro: lo machacó sin piedad, y después de arrojar los restos en un sombrero de copa, participó a su dueño no podérselo entregar reconstituido, porque del juego de manos «se le había olvidado la segunda parte.»»¹²⁵

Por lo tanto estamos ante una historia de final abierto.

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

¹²³ Idem. pp. 147-148.

¹²⁴ BACARISSE, Mauricio: «Afirmaciones...». Op. cit. p. 266.

¹²⁵ Ibidem.

ARQUITECTURA		
ORGANO OFICIAL DE LA SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS.		
REVISTA MENSUAL ILUSTRADA		REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN INTERIORES: 28
AÑO 14	Madrid, Febrero de 1920.	NÚM. 22
SUMARIO		
JOSÉ ORTEGA Y GASSET	La voluntad del barroco.	
RICARDO VILARDEZ BORGES	El barroquismo en Arquitectura.	
R. GARCÍA CARRANZA	Estado barroco en rehabilitación.	
LICENCIADO TOMÁS BALAS	La arquitectura barroca socialista.	
T.	El arte barroco en Sevilla.	
T.	Arquitectura española contemporánea. El renacimiento del barroco y el último arte del arquitecto-Torres.	
	Libros, revistas y periódicos.	
LA VOLUNTAD DEL BARROCO ¹²⁶		
<p>Síntoma curioso de la mutación que en ideas y sentimientos experimenta la conciencia europea—y hablamos de lo que acontecía aún antes de la guerra—es el nuevo rumbo que toman nuestros gustos estéticos.</p> <p>Han dejado de interesarnos las novelas, que es la posesión del determinismo, el género literario positivista. Esto es un hecho indudable. El que lo dice, toma en la mano un volumen de Flaubert ó de Musset, y se extrañará de encontrar una cosa tan poco sonora y vibrátil. De otro lado, suele sorprendernos la insatisfacción que nos depara las novelas del día. Reconocemos en ellas todas las virtudes técnicas, pero nos parecen raras desahitadas. Nada falta de lo inherente, pero alla por completo lo sensitivo.</p> <p>En tanto, los libros de Stendhal y Dostoyevski conquistan más y más la preferencia. En Alemania comienza el culto de Hebbel. ¿De qué nueva sensibilidad s todo esto sintoma?</p> <p>Yo creo que esta transformación del gusto literario no sólo cronológicamente se relaciona con la curiosidad incipiente en las artes plásticas hacia el barroco, a admiración sola durante el pasado siglo detenerse en Miguel Ángel como en el confin de un prado ameno y una levadura selta. El barroco atemortizaba el reino de la confusión y del mal gusto. Por medio de un tomo, la admiración evolvía la sélva ó iba a apesarse de nuevo al otro extremo de ella, donde un «barroquismo» parecía volver la naturaleza al gobierno de las artes.</p>		
<p><small>126. Este número de ARQUITECTURA pertenece a la Colección de Obras de José Ortega y Gasset, editada por el Instituto de Estudios Políticos y Sociales, Madrid, 1964.</small></p>		
— 51 —		

Fig. 12. Reproducción de la primera página del n.º 22 de febrero de 1920 de la revista «Arquitectura».

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

Pero en esa reivindicación del barroco hay algo más que una puesta al día desprovista de prejuicios classicistas, o una revisión científica en profundidad. Hay un deseo claro de analizar los sensibles cambios estéticos en Europa, y con naturalidad y sin complejos incluímos los españoles en la «mutación que en ideas y sentimientos experimenta la conciencia europea.»¹²⁶ Distinguiendo los matices que se quieran distinguir, pero sin complejo de inferioridad, incluímos en la corriente de los vientos modernos de la nueva sensibilidad.

¹²⁶ ORTEGA Y GASSET, José: «La voluntad del barroco.» en *Arquitectura*. n.º 22. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920. p. 33.

Aunque se trate de una revista especializada en arquitectura el artículo pretende analizar «el nuevo rumbo que toman nuestros gustos estéticos»¹²⁷ en su globalidad. Empieza por la literatura para hacernos ver la crisis del positivismo como base filosófica para la actuación y para la literatura misma. Como decía Vicente Rodríguez Casado, Ortega será precisamente el mejor exponente representativo de la crisis de la filosofía racionalista y del triunfo del vitalismo en el pensamiento español¹²⁸.

A partir de aquí inicia la descripción de la nueva estética que partiría del rechazo de lo determinista e inerte en beneficio de lo semoviente. Paralelamente a los cambios de gusto literarios con un análisis de la obra de Dostoyewski, relaciona la atracción de las artes plásticas hacia el barroco, después de una época de rechazo visceral:

*«La admiración solía durante el pasado siglo detenerse en Miguel Angel como en el confin de un prado ameno y una feracísima selva. El barroco atemorizaba; era el reino de la confusión y del mal gusto. Por medio de un rodeo, la admiración evitaba la selva é iba á apearse de nuevo al otro extremo de ella, donde con Velázquez parecía volver la naturalidad al gobierno de las artes.»*¹²⁹

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

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

*«Aquí encontramos también la materia tratada como pretexto para que un movimiento se dispare. Cada figura es prisionera de una intención dinámica; el cuerpo se retuerce, ondea y vibra de la manera que un junco acometido del vendaval. No hay un milímetro de corporeidad que no entre en convulsión. No solo las manos hacen gestos; el organismo entero es un gesto absoluto. En Velázquez nadie se mueve; si algo puede tomarse por un gesto es siempre un gesto detenido, congelado, una «pose». (...) Para el Greco todo se convierte en gesto, en dynamis.»*¹³⁰

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Cfr. RODRIGUEZ CASADO, Vicente: «La rebeldía intelectual del 98». Op. cit. pp. 91-92.

¹²⁹ ORTEGA Y GASSET, José: «La voluntad...» Op. Cit. p. 33.

¹³⁰ Idem. p. 35.



Fig. 14. El Greco. *El entierro del Conde de Orgaz*. 1586-1588. Toledo. Iglesia de Santo Tomé.



Fig. 13. Velázquez. *Las Meninas*. c. 1656. Madrid. Museo del Prado.

Como colofón sitúa al Greco como sucesor natural de Miguel Angel en la «*cima del arte dinámico*», describiéndolos como provocadores de espanto y desasosiego. «*El giro es inmejorable; en esto consiste lo que hoy, y por lo pronto, nos interesa más del arte barroco. La nueva sensibilidad aspira á un arte y á una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse.*»¹³¹

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

Ricardo Velázquez Bosco, en su artículo *El barroquismo en arquitectura*¹³², abandera la protesta contra la destrucción sistemática de lo churrigueresco promovido por los defensores del purismo clasicista en España. Imitando a Ortega en su metáfora literaria, argumenta que si a nadie se le ocurre destruir obras de Quevedo o Góngora, tampoco es admisible bajo el razonamiento del mal gusto estético la aniquilación de retablos y edificios barrocos.

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

Otro de los artículos que se recogen en este estudio monográfico de reivindicación del barroco es el del arquitecto R. Giralt Casadesús *El arte barroco y su rehabilitación*¹³³. Es un estudio revisionista del estilo barroco, desde sus orígenes italianos hasta su abandono a finales del XVIII. En España sitúa su aparición tras lo que llama la tiranía de Herrera y de los Mora, cuando se contrata para continuar con las obras del Escorial al italiano Crescenza, que introduce tímidamente el barroco en la capilla de los reyes. Con más fuerza arraigará en las construcciones encomendadas a los jesuitas, empezando por la de Loyola donde se siguen los modelos del Iesú de Roma. Otros hitos destacables del barroco monumental en nuestro país serían la Basílica del Pilar en Zaragoza, del siglo XVII, y el revestimiento barroco proyectado por Fernando Casas y Novoa que se lleva a cabo en la catedral románica de Santiago de Compostela.

¹³¹ Ibidem.

¹³² VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo: «El barroquismo en Arquitectura.» en *Arquitectura*, n.º 22. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920, pp. 36-41.

¹³³ GIRALT CASEDESÚS, R.: «El arte barroco y su rehabilitación.» en *Arquitectura*, n.º 22. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920, pp. 42-46.

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

Según este autor la muerte le sobrevino al arte barroco por la confluencia de varios factores: el cansancio, el descubrimiento de Herculano, y el de Pompeya (1748), y la popularización de las doctrinas de Winckelman, quien pedía a sus admiradores: «¡Aplastad la cola de Bernini!». Como colofón al artículo quiere señalarnos que si «*hasta ahora solamente se habían visto sus defectos; ahora comienzan á verse sus bellezas.*»¹³⁴

Leopoldo Torres Balbás publica dos artículos en este número de la revista. Uno meramente descriptivo y textual en su contenido respecto al título: *El arte barroco en Sevilla*¹³⁵. El otro lleva por título *La arquitectura barroca en Galicia*¹³⁶, pero el recurso al localismo gallego es meramente accidental, ya que este texto es el de mayor densidad de contenido de todos los de la monografía junto con el de Ortega.

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

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

*«Ciudades como Madrid deben su actual fisonomía al periodo barroco; Sevilla es en gran parte una ciudad barroca; del siglo XVIII es todo el caserío gaditano; palacios, casas consistoriales é iglesias de aquel estilo, dan su especial fisonomía á las villas vascongadas; en Santiago de Compostela y en toda Galicia, el arte barroco levantó edificios enormes, de los más monumentales de España; en Valencia el barroco da carácter á gran parte de la ciudad, y aun en la dorada Salamanca parece que el arte barroco quiere competir con el renacimiento con obras tan hermosas como la Clerecía y la Plaza Mayor. No hay pueblo ni aldea perdida en nuestras sierras que no tenga por lo menos un dorado altar barroco, cuyas columnas, envueltas en racimos y hojas de vid, se retuercen sosteniendo la vertiginosa profusión de entablamentos que horrorizaban por sus licencias á los neoclásicos.»*¹³⁷

¹³⁴ Idem. p. 46.

¹³⁵ TORRES BALBÁS, Leopoldo: «El arte barroco en Sevilla». En: *Arquitectura*, n.º 22. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920. pp. 52-56.

¹³⁶ TORRES BALBÁS, Leopoldo: «La arquitectura barroca en Galicia.» en *Arquitectura*, n.º 22. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920. pp. 47-51.

¹³⁷ Idem. p. 47.

Además en una aproximación a la sociología del español opina que el barroco con su arquitectura «ostentosa y petulante», es el estilo que mejor se identifica con la imagen del español como el hidalgo pobre y altivo que oculta su penuria «con un estoicismo y un ingenio insuperables».

La necesaria monumentalidad para cualquier arte de prestigio que se precie de serlo, será puesta en evidencia para el estilo que nos ocupa, junto a la insistencia en la cercanía y omnipresencia del mismo, en el último de los artículos recogidos en la monografía que estamos analizando: *Arquitectura española contemporánea. El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz*¹³⁸.

El último firmante, que sólo se da a conocer por la inicial «T.», nos define el momento arquitectónico actual como de renacimiento de los estilos nacionales. Afirma que tanto el Gótico como el Renacimiento se encuentran demasiado alejados en el tiempo y en la presencia como para que dejen sentir una honda influencia. Vivimos en ciudades barrocas, y el barroco es un estilo especialmente próximo a nosotros. Es un arte de aparato, de espectáculo, amante de la pompa y de la ostentación, a cuya monumentalidad se ha acostumbrado nuestra vista, tanto por la arquitectura tectónica del dieciocho, como por la arquitectura efímera, definida esta última como:

«Una de las manifestaciones más curiosas -y de las más antiguas- de la arquitectura barroca en nuestro país, (...) obras de vida efímera, pero cuyo recuerdo se conserva en dibujos y grabados de la época.»¹³⁹

Pero como el efecto de la piedra caída en el estanque, el anillo externo engloba otro anillo interno. De la clara reivindicación llevada a cabo en 1920 del estilo barroco como concreción española del espíritu de la vanguardia futurista europea, que como acabamos de abordar se lleva a cabo desde las páginas de *Arquitectura*, se pasará tres años más tarde a la reivindicación del monasterio de San Lorenzo del Escorial como síntesis paradigmática del espíritu nacional, encarnación en granito del barroco anticlasicista, opositor a todo lo que representa equilibrio, medida y armonía propio de la nueva arquitectura dinámica y rupturista que se quiere adoptar en España.

¹³⁸ T.: «Arquitectura española contemporánea. El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz.» en *Arquitectura*. nº 22. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920. pp. 57-61.

¹³⁹ Idem. pp. 57-58.



Fig. 15. Vista de *El Escorial*, por Johannes Blaeu (copia del «Séptimo diseño» de Juan de Herrera). Foto: Biblioteca Nacional, Madrid. (Reproducción autorizada).

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

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

La conclusión orteguiana vemos que peca un tanto de pesimista, ya que de sus elucubraciones lo que se puede deducir es que su visión del esfuerzo renovador actual es de un esfuerzo sin sentido, de un esfuerzo entusiasta pero inútil, como el de don Quijote, como el del Monasterio, ya que don Quijote será, «*como Don Juan, un héroe poco inteligente: posee ideas sencillas, tranquilas, retóricas, que casi no son ideas, que más bien son párrafos.*»¹⁴⁰

¹⁴⁰ ORTEGA Y GASSET, José: «El Monasterio». En: *Arquitectura*, n.º 50. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1923. pp. 161-167.

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

«Pero Don Quijote fué un esforzado: del humorístico aluvión en que convierte su vida sacamos su energía limpia de toda burla. «Podrán los encantadores quitarme la ventura; pero el esfuerzo y el ánimo será imposible.» Fué un hombre de corazón: ésta era su única realidad, y en torno a ella suscitó un mundo de fantasmas inhábiles. Todo alrededor se le convierte en pretexto para que la voluntad se ejercite, el corazón se enardezca y el entusiasmo se dispare. (...) Y sobre todo, oíd esta angustiosa confesión del esforzado: La verdad es que «yo no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos», no sé lo que logro con mi esfuerzo.»¹⁴¹

El paradigma arquitectónico escorialense viene de la mano de Leopoldo Torres Balbás, que en su artículo *Lo que representa el Escorial en nuestra historia arquitectónica*,¹⁴² al ir estratégicamente situado al final de la publicación, recoge como un cauce de río la escorrentía de todos los artículos afluentes que respaldarán sus afirmaciones, que han de ser leídas no como alabanza de la época en la que se levantó su fábrica, sino con plena proyección actual y de futuro de la arquitectura española, y de la sociedad a la que sirve, como puede comprobarse en el siguiente párrafo:

«Una vez más se comprobó en nuestra historia que una nación no es capaz de moverse siguiendo a una minoría selecta si antes ésta no trata de empujar tras de sí, en lento y continuo esfuerzo, con penosísimo trabajo, a la gran masa anónima, moldeadora única en definitiva de pueblos y naciones.»¹⁴³

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

«El primer edificio cronológicamente de la edad moderna en España. Fue un intento de europeización, de implantación del espíritu moderno de occidente en un pueblo tan complejo como el peninsular. (...) En nuestro monasterio el genio español ha puesto su exageración, su extremismo, su falta de sereno equilibrio, es decir, su anticlasicismo.»¹⁴⁴

¹⁴¹ Idem. pp. 166-167.

¹⁴² TORRES BALBÁS, Leopoldo: «Lo que representa el Escorial en nuestra historia arquitectónica.» en *Arquitectura*. n.º 50. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1923. pp. 215-219.

¹⁴³ Idem. p. 215.

¹⁴⁴ Idem. p. 219.

El hilo conductor de este desenlace de la modernidad española en el resurgir del barroco, es el eclecticismo. Al menos eclécticos se definen los que reivindican esta modernidad barroca para la arquitectura nacional, fuera de todo clasicismo y armonía canónica estilística.

«No somos nosotros, gentes de esta época, los primeros eclécticos admiradores de todo lo que es arte en las innumerables manifestaciones humanas...»¹⁴⁵

Y la adhesión de los eclécticos a la arquitectura barroca viene motivada por ser *«de ambiente dilatado, de perspectivas amplias»*.

«La gran ventaja de la arquitectura barroca para trabajar en ella actualmente, es su gran libertad, que causaba la indignación de gentes de educación académica. Es un arte sin reglas, sin preceptos, á través del cual la personalidad del artista puede manifestarse libremente.»¹⁴⁶

Por tanto, podemos comprobar que las explicaciones que se dan respecto al porqué de la recuperación del barroco para la dinamización de la arquitectura española de ese momento, son argumentaciones genuinamente eclécticas.

¹⁴⁵ T.: «Arquitectura española...» Op. cit. p. 57.

¹⁴⁶ Idem. p. 59.

CAPÍTULO VI
LA ARQUITECTURA POPULAR

«Muchos problemas de la gran historia han de encontrar su explicación en la de la arquitectura popular. Y se verá la influencia ejercida por la una sobre la otra, cómo el pueblo coge espontáneamente los elementos más vitales y afines a su naturaleza de la erudita y los adopta a su sentir, y cómo esta última llega un momento -como el actual- en el que, ahíta de erudición y de formas complejas, con un caudal enorme de ellas, vuélvese hacia el arte popular en busca de un poco de sencillez, de buen sentido, de espontaneidad sobre todo.»¹⁴⁷

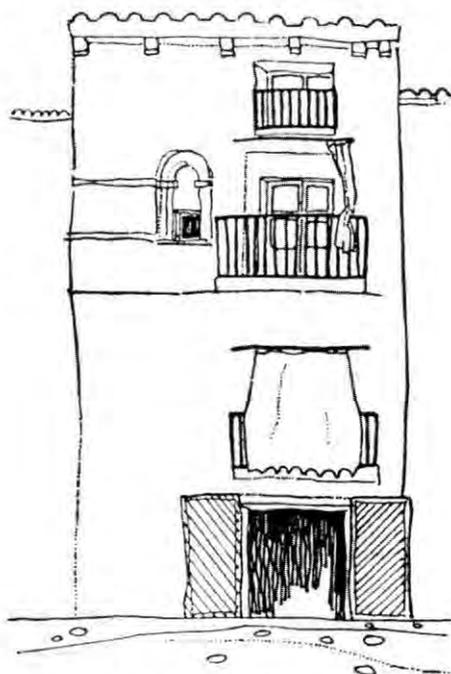
El regionalismo que defiende Torres Balbás lo definíamos como una apuesta por la sinceridad constructiva, con el respaldo regenerador y regeneracionista propio de los intelectuales de la época. Por eso pide que se estudie con profundidad la arquitectura cotidiana, popular, y anónima; y no las manifestaciones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

«Recomendaba, en este sentido, que los jóvenes arquitectos recorrieran el país analizándola -la arquitectura popular- y dibujándola, no para copiar «formas externas», sino para asimilar sus «proporciones» y «esencia». Sólo así se podría «...traducir en formas modernas el espíritu tradicional de la arquitectura española.»¹⁴⁸

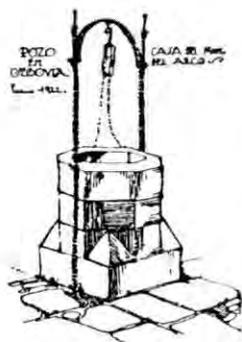
¹⁴⁷ TORRES BALBÁS, Leopoldo: «Arquitectura española contemporánea. Glosa a un álbum de dibujos.» en *Arquitectura*. nº 40. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, agosto de 1922. p. 347.

¹⁴⁸ ISAC, Angel: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico...* Op. Cit. p. 352.

ARQUITECTURA



ALHAMA DE ARAGON



Reproducción de la página 346 del artículo de Leopoldo Torres Balbás: «Arquitectura española contemporánea. Glosas a un álbum de dibujos.» en *Arquitectura*, nº 40. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, agosto de 1922.

A partir de este momento es cuando la arquitectura popular empieza a evolucionar en su significado.

Primero es entendida en términos arqueológicos, es decir, con el deseo de profundizar en las raíces locales para elaborar una arquitectura acorde con el lugar donde va a ser levantada.

En el descubrimiento, o revalorización de la arquitectura popular, podemos comprobar que confluyen tanto el Regionalismo abanderado por Leonardo Rucabado y Aníbal González -considerados los teóricos militantes-, como por otra parte los defensores de los nuevos materiales, y de una modernidad sin referencias historicistas de ningún tipo, entre los que destacaríamos a Fernando García Mercadal y a Teodoro Anasagasti.

El problema más grave del regionalismo, como ya comentábamos en un epígrafe anterior, es que se tomaba como punto de partida una arquitectura autóctona (santanderina, vasca, catalana, canaria, andaluza, ...) con caracteres propios y perfectamente definidos, y se extraía de ellas sus elementos más típicos, y *desposeyéndolos de su rudeza originaria*¹⁴⁹, eran aplicados a la moderna casa regional; y aquí es donde aquellos elementos originarios y característicos perdían su entidad tectónica, pasando a ser argumentos meramente decorativos en el discurso iconográfico regionalista.

Un caso paradigmático es el de la torre-secadero de los cortijos, donde se puede apreciar claramente como es un elemento rural, traspasado a la ciudad, al que se desprovee de su función originaria, para ser identificado como elemento de prestigio, siendo su función dispar: remate de caja de escalera, ático o trastero.

Respecto al segundo grupo, tanto Torres Balbás como Fernando García Mercadal aparecen ligados a la Institución Libre de Enseñanza, y por tanto a un concepto dinámico de la geografía y del paisaje, y del conocimiento de los monumentos desplazándose hasta el lugar donde fueron levantados. En esta primera reivindicación -llamémosla arqueológica- de la arquitectura popular tendrán ambos un papel preponderante.

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

El diseño propiamente de la exposición es calificado por Torres Balbás de confuso, y la arquitectura allí representada de anárquica, indisciplinada, heterogénea y desordenada. Yendo más lejos, los arquitectos que allí exponen son personalidades débiles, intrascendentes, reiterativos y modestos.¹⁵⁰

Tras establecer una línea divisoria en el texto del artículo, profusamente respaldado de ilustraciones (vid. fig. 16) que recogen multitud de «elementos arqueológicos» populares, pasa a la reivindicación de la arquitectura popular. Para ello se sirve del recurso a un álbum de dibujos, («un álbum modesto colocado sobre una pequeña mesa pasaba inadvertido») que llevaba por título: *Documentos para el estudio de la arquitectura rural de España*.

¹⁴⁹ Cfr. ORTÍZ DE LA TORRE, Elías: «El estilo Montañés...» Op. Cit. p. 452.

¹⁵⁰ Cfr. TORRES BALBÁS, Leopoldo: «Arquitectura española...» Op. cit. p. 338.

«En sus dibujos a pluma, trazados con técnica suelta y sin virtuosismo, había una lección de arquitectura más fecunda que en el resto de los trabajos de la Exposición. Sus autores eran dos arquitectos recién salidos de las aulas: García Mercadal y Rivas Eulate. Viajando por las villas y pueblos de Castilla, Asturias, Aragón, las Vascongadas, Navarra y Extremadura, es decir, por más de media España, habían copiado en su álbum de apuntes las viviendas humildes de nuestro pueblo. Desdeñando los grandes monumentos supieron percibir la lección jugosa y fecunda de las formas populares, lección inimitable de lógica, de buen sentido, de sano casticismo.»¹⁵¹

También se publica con una clara intencionalidad en ese año de 1922 el artículo de Manuel B. Cossío *Elogio del arte popular*¹⁵², escrito originariamente en 1913, como apunta Ángel Isac, y del cual reproducimos dos párrafos que resumen el núcleo del mensaje sobre lo popular:

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

Para el refinado la ancha visión unitaria de las corrientes universales, que en el acerbo artístico popular vienen a hundirse; la profunda emoción de este coral gigantesco, en que el arte del pueblo, totalmente objetivo, y por objetivo, como el coro de la tragedia, justo y piadoso, funde las disonancias, suaviza las estridencias, corrige las aberraciones, depura los caprichos personales, elimina cuanto repugna a la castidad de su naturaleza originaria y de su alma colectiva.»¹⁵³

Este empeño por desprestigiar las voces de los solistas y dejar oír al coro anónimo como voz del pueblo, lo recoge Torres Balbás en su artículo de una manera mucho más elocuente cuando afirma:

«Hoy búscase tras las grandes personalidades el coro, es decir, al pueblo, que es el supremo actor histórico, oculto casi siempre por los gestos histriónicos de los que pasan por sus pastores. La Historia es en gran parte el relato del vivir de las gentes humildes que forman la masa amorfa de las naciones. Y, aislados de este fondo gris, los grandes actos históricos nos parecen hoy gestos vacuos de espectros, desprovistos de linfa vital.»¹⁵⁴

¹⁵¹ Idem. p. 342.

¹⁵² COSSÍO, Manuel B.: «Elogio del arte popular.» en *Arquitectura*. n.º 33. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, enero de 1922. pp. 1-2.

¹⁵³ Idem. p. 2.

¹⁵⁴ TORRES BALBÁS, Leopoldo: «Arquitectura española...» Op. cit. p. 347.

Pero como señala este mismo autor, la reivindicación que se hace en estos momentos de la arquitectura popular, entendida como arquitectura rural, es de carácter meramente arqueológico y con la intención de hacer meditar al profesional de la arquitectura ante la riqueza de este legado semienterrado bajo la arena del olvido y de la sencillez. Lo que él pide es que se escriba «*la historia de la arquitectura popular, del arte espontáneo con que la gran muchedumbre de las gentes humildes han construído y acondicionado sus hogares*»¹⁵⁵, no que se adopten sus formas en la edificación actual.

Fernando García Mercadal cristalizará su interés por la arquitectura popular en numerosos artículos, y en su libro de 1930 *La casa popular en España*, con los que aporta una mayor riqueza de conocimiento sobre la arquitectura popular-rural. Pero hasta aquí, todo ha sido preocupación teórica, reivindicaciones sobre papel, revolución elegíaca por mucha agresividad que tuvieran las palabras.

¹⁵⁵ Ibidem.

VI.1. Colaboración arquitectos-ingenieros: los primeros trabajos sobre vivienda rural

«¿Pero es que la noble sencillez y la racionalidad de formas, no tienen cabida en el pomposo conocimiento que del arte ha formado el Arquitecto?»¹⁵⁶

El breve texto que abre el capítulo proviene de la queja de un ingeniero ante las desalmadas críticas que le fueron dirigidas por un arquitecto, que se sintió herido en su orgullo profesional por habersele encargado la reconstrucción de la catedral de San Cristóbal de La Laguna a un rudo ingeniero, y que denuncia las lacras del tradicionalismo, enfrentadas al dinamismo funcional que renovará la arquitectura española.

La literatura surgida en el cambio de siglo fruto de la confrontación entre arquitectos e ingenieros¹⁵⁷, vino provocada por el vacío legal en la delimitación de las competencias de cada ámbito profesional. Junto al interés documental específico del problema comentado, estos documentos señalan a los ingenieros como los verdaderos impulsores de la modernidad en la arquitectura, cuando los arquitectos continúan medrosos en la aplicación de unos materiales nuevos pero suficientemente conocidos, como el hierro y el hormigón armado.

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

¹⁵⁶ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: «Los lenguajes arquitectónicos...» Op. cit. p. 40.

¹⁵⁷ Vid. NAVASCUES PALACIO, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1973.

BONET CORREA, Antonio; MIRANDA, F.; LORENZO, S.: *La polémica ingenieros-arquitectos en España siglo XIX*. Madrid, Colegio de Ingenieros-Turner, 1985.

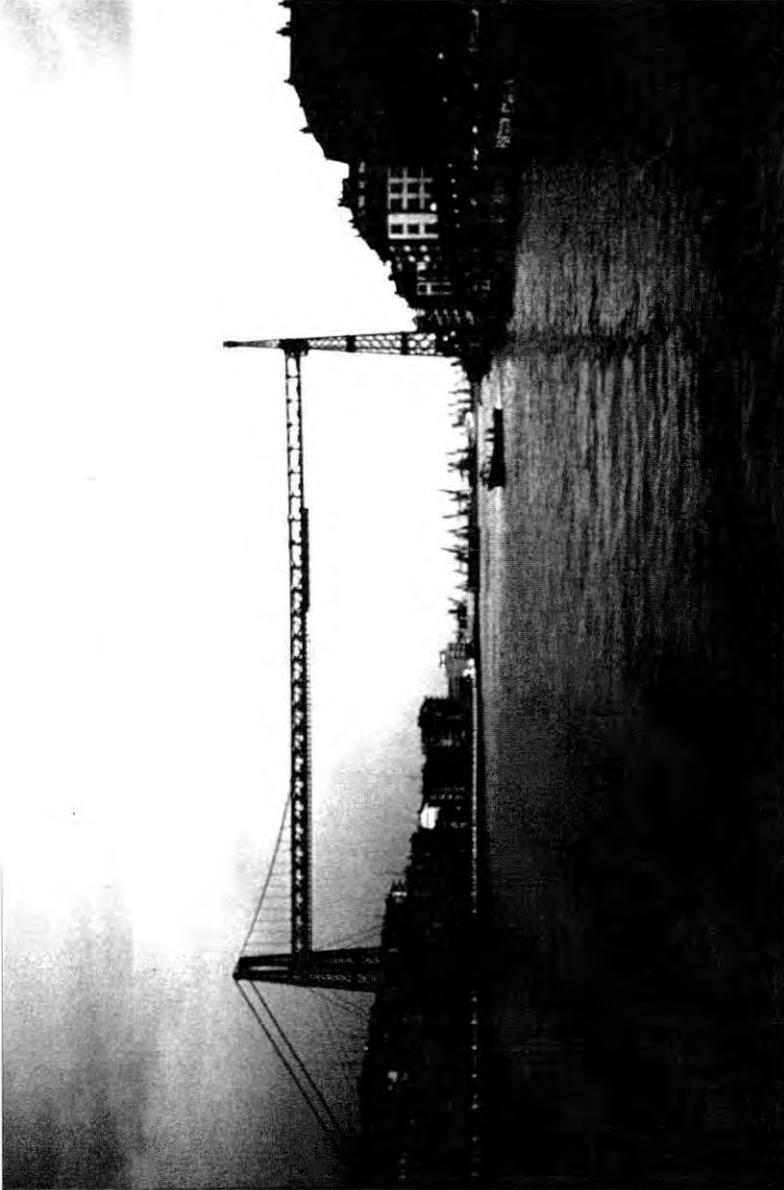


Fig. 17. A. Palacio. *Puente transportador de Portugalete*. Proyecto de 1889. Construcción de 1894. Es una de las primeras construcciones en hierro en España. Actualmente continúa en uso.

La verdadera preocupación por la arquitectura rural tendrá su origen en la misma fuente de la que surge la verdadera arquitectura moderna, en palabras de los teóricos de comienzos de siglo: de la labor de los ingenieros.

«La nueva preocupación por la reforma del ambiente rural y por los nuevos modelos de vivienda debe señalarse, en primer lugar, en los textos de los ingenieros. La nueva generación de manuales de construcciones rurales del primer tercio de siglo proponía nuevos modelos de habitación, dedicando ya un capítulo específico a la exposición de los tipos más usuales de la vivienda modesta. La participación de los agrónomos en el proyecto de programas de pequeños propietarios con motivo de iniciativas colonizadoras estatales determinará, por otro lado, la traslación de la técnica aplicada en el diseño de grandes y medias explotaciones a los programas mínimos de vivienda rural: como afirmaría más tarde un agrónomo, se establecía un proceso lógico que «del estudio de la explotación conduce al conocimiento de la superficie necesaria para cada dependencia y fija, en definitiva, la planta de la construcción»¹⁵⁸ de la vivienda rural.»

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

El diseño de las soluciones para esas necesidades corren a cargo del ingeniero agrónomo, pero la plasmación de esas soluciones las empiezan a llevar a cabo arquitectos. Entre 1932 y 1936 se desarrolla en la Escuela de Arquitectura de Madrid un Seminario de Urbanología con el tema central de la vivienda rural desde la perspectiva agrónomo-económica. El director de aquél seminario era el arquitecto José Fonseca, quien posteriormente intervendrá de modo directo en el campo de la vivienda rural como máximo responsable técnico del Instituto Nacional de la Vivienda. Por tanto Fonseca se convierte en figura clave de la ruralización de la arquitectura, por su precoz interés por el tema, por su estrecha relación con los ingenieros agrónomos, por su papel de puente entre la II República y la época autárquica franquista, y por ser el formador de un numeroso grupo de jóvenes arquitectos que trabajarán en los gabinetes de proyectos de Regiones Devastadas.

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

¹⁵⁸ MONCLÚS, Fco. Javier; OYÓN, José Luis: «Vivienda rural, regionalismo y tradición agrarista en la obra de Regiones Devastadas.» en AA.VV.: *Arquitectura en Regiones Devastadas. (Catálogo)*. Madrid, MOPU, 1987. pp. 104-105.

VI.2. El recurso de los teóricos a lo popular: el racionalismo agrario

Desde el año 33 las páginas de las revistas técnicas se pueblan de artículos fruto de la colaboración agrónomos-arquitectos para dar solución a problemas de viviendas rurales.

Y también se publican extensos artículos sobre la arquitectura popular en Andalucía y Extremadura, pero a diferencia de la actitud de los regionalismos, no se centran estos estudios en cuestiones de estilo y de elementos folclóricos.

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

Como recoge Gema Florido en su libro sobre el cortijo andaluz, en este tipo de construcciones enclavadas en el medio rural no se persigue dar a conocer un prestigio social a través de alardes de suntuosidad, sino que lo que se le pide al edificio es que responda a unas necesidades laborales, económicas y sociales. Por tanto se tenderá a eliminar todo aquello que no sea estrictamente necesario, al uso de materiales sencillos que se encuentren a mano, y acudir a maestros de obra y constructores de la zona. Además, la incorporación de novedades en la construcción sólo se contemplará por razones de lógica aplastante, y de prolongación de su utilidad¹⁵⁹.

Y se descubre en la arquitectura popular la llave de la puerta que conduce a la modernidad, la senda de la nueva belleza. La belleza estética de este racionalismo y purismo de la arquitectura rural se asienta sobre la eliminación de todos los recursos decorativos, y en que sus soluciones no son efecto de la genialidad pasajera, sino que son fruto del poso de lo permanente de un fenómeno colectivo, que no está tan vinculado al estudio evolutivo de su cronología como a la geografía, ya que el deber de esta arquitectura es satisfacer las necesidades de una sociedad agraria, tan dependiente del suelo y del clima, que son valores eminentemente geográficos.

En el racionalismo se busca no sólo la lógica racional en la definición de los espacios, sino también en la supresión de una estética formal que garantizara la imposibilidad de retornar al uso de los estilos históricos.

¹⁵⁹ Cfr. FLORIDO TRUJILLO, Gema: *El cortijo andaluz*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes-Dirección Gral. de Arquitectura y Vivienda, 1993. pp. 100 y ss.

En los análisis descriptivos de la arquitectura rural-popular que se publican en *Arquitectura* durante estos años¹⁶⁰, se usan términos como «ritmo de huecos», «asimetría de ejes», «silueta escalonada», huyendo de los adjetivos calificativos como del mismísimo demonio, porque se busca la máxima sencillez, la máxima simplicidad, el purismo de líneas.

Por lo tanto, llegamos a la Guerra Civil con una vanguardia arquitectónica posicionada por un lado en la recuperación del Barroco como concreción hispana del movimiento futurista europeo, de la arquitectura de la máquina, de la velocidad y del movimiento, y la exaltación arquitectónica de San Lorenzo del Escorial como síntesis última.

Por otra parte los partidarios del racionalismo; el localista basado en el purismo de las formas de la arquitectura popular, y el universalista que pretende beber directamente de las fuentes del Movimiento Moderno mediante la participación en los C.I.A.M. (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), asociación fundada en 1928 y disuelta en septiembre de 1959 en la reunión celebrada en el museo Kröeller Müller de Oterloo (Holanda), y que tuvo su sucursal española en el G.A.T.E.P.A.C. (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea).

Hay que señalar que los más universalistas también reivindicarán la simplicidad de líneas de la arquitectura popular como señas válidas de identidad para una construcción moderna, desde las páginas de *A.C.*, su órgano de expresión.

¹⁶⁰ Reseñamos algunos títulos de entre los más destacados:

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

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

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

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

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

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

**SEGUNDA PARTE:
LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL
SIN POSIBILIDAD DE DEBATE**



Fig. 18. *Detalle de vivienda en esquina, calle Séneca (antigua c/ Toledo). Adamuz (Córdoba). Dirección General de Regiones Devastadas, 1948.*

CAPÍTULO VII
LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL
SIN POSIBILIDAD DE DEBATE

«El tremendo revulsivo de la Cruzada ha sido, a la vez, aniquilador y creador. Aniquilador de las formas chirles, los amaneramientos ridículos, las imitaciones de estilos clásicos, el ruralismo y cuantas afectaciones, parálisis, cursilerías, copias desenfadadas y recargamientos hicieron de la plástica instrumento de la más beocia burguesía; y ha aniquilado también el tipo judío y racionalista de la obra confusa, arbitraria, o seca, utilitaria solamente; los «ismos» extravagantes y lo geométrico sin alma.»¹

Tras la Guerra, con sus amargas secuelas de destrucción y penuria se abre una nueva crisis, y una nueva necesidad de reconstrucción nacional. Pero en este caso no hay posibilidad de debate.



Fig. 19. Los efectos devastadores de la guerra civil se hicieron sentir en la práctica totalidad del territorio español.

¹ BORRÁS, Tomás: «Conjeturas sobre artes plásticas.» En: *El Español*. nº 10. 2.1.1943. Cit. por LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid, La balsa de la Medusa-Visor, 1995. pp. 64-65.

Si, como hemos visto, la crisis de la pérdida de las colonias en el 98 provoca un debate social y arquitectónico en torno a la búsqueda de una nueva arquitectura nacional en una época de muerte de los estilos, que confiere vida a la arquitectura de las tres primeras décadas de siglo, en este periodo postbélico se reproduce la crisis, de modo más agudo que en el 98 porque la guerra no fue en Ultramar sino en el propio solar patrio, y por tanto la necesidad de reconstruir es mucho más urgente y perentoria.

Se daban las condiciones idóneas para sentar las bases del debate sobre la nueva arquitectura española, para reinventar o redefinir un lenguaje constructivo sin ningún tipo de trabas. Las posibilidades de debate teórico y de actuación práctica sobre la arquitectura eran -a priori- la ocasión soñada por cualquier comisión ideal de reconstrucción en la Europa de entreguerras. Pero no es esa la intención del Régimen que se instaura en España en 1939.

«Como Walter Benjamin hacía ya notar, todo nuestro patrimonio cultural es del vencedor sean cuales sean los objetivos y los medios que hayan permitido esta victoria. La Dirección General va a configurar la gran escena del Régimen, adornada deliberadamente con toda la panoplia de la España tradicional, intentando justamente crear una nueva España tradicional, o una nueva arquitectura tradicional española, no solamente en las grandes operaciones de prestigio que imponen su presencia en las ciudades, sino en todas las actuaciones de nuevas poblaciones o de pequeña escala urbana incorporando manzanas, rectificando alineaciones o modificando el paisaje urbano, reconstruyéndolo en cierta medida al modo de Viollet, no lo que había, sino lo que debía de haber habido o, con palabras de Viollet: «Restaurar un edificio no es conservarlo, repararlo o rehacerlo, sino restablecerlo en un estado completo que puede no haber existido jamás.»²

Ante una nueva política se necesitaba una nueva arquitectura, como brazo fuerte de la propaganda de un nuevo orden de una España imperial y eterna que viene a reducir a cenizas la cultura del periodo precedente y fomentar, retomando como punto de partida la «tradición imperial hispana», una «nueva edad para las letras y las artes».

«No hay régimen que merezca su nombre sin un entendimiento de la arquitectura' (Arriba, 3.X.1939). Afirmaciones como ésta fueron repetidas continuamente en los duros años que siguieron a la Guerra Civil. Un gran régimen precisa una gran arquitectura. Un gran estadista se rodea de grandes arquitectos. Si la política se plasma en la arquitectura -«es arquitectura»- el político es Arquitecto. Estos fueron algunos de los tópicos más divulgados en la literatura fascista, tanto española como foránea, aplicable, además, a otros totalitarismos.»³

² BLANCO, M.: «La arquitectura de Regiones Devastadas.» En: AA.VV.: *Regionalismo*, Op. cit. p. 41.

³ LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel: *Arte e ideología...* Op. Cit. p. 67.

Para lo cual había que empezar por la exaltación de la victoria y la justificación de aquella destrucción, para luego poder acometer la reconstrucción. De ahí que desde los primeros momentos de la posguerra...

«Casi toda la arquitectura (...) se incorpora a las tareas del Estado, en organismos que se fundan para la reconstrucción después de nuestra guerra civil. Una implícita fidelidad a los intereses del Estado parecía imponer un estilo. Los edificios para Gobiernos Civiles, Delegaciones de Hacienda, y otros de carácter público representativo en las provincias, las iglesias para las que se pretende la reconstrucción más fiel y la más estricta subjección a los antecedentes locales. Para la urbanización, se impone un criterio renacentista dieciochesco con la ambición imperial de las grandes perspectivas.»⁴

Pero no se pretenderá una reconstrucción en cuanto que reedificación de las riquezas y los valores que habían sido destruidos, sino como oportunidad de instauración de un nuevo amanecer imperial que condujera al país a una nueva Edad de Oro.

⁴ FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L.: «La arquitectura española en el siglo XX.» En: *Tercer Programa*. n° 9. Madrid, Radio Nacional de España, junio 1968. p. 290.

CAPÍTULO VIII
UTOPIA IDEOLÓGICA DE LA
RECONSTRUCCIÓN

VIII.1. La Arcadia bucólico-pastoril

«La utopía se nos presenta como una vía de escape, una ensoñación, fundada en el propósito de mejorar las condiciones de vida y es por esa causa que en la mayor parte de los casos esos paraísos son ideados en momentos afligentes de la historia, quizá como un intento -muchas veces desesperado- por ordenar los desajustes e injusticias existentes en la sociedad.»⁵

Con el final de la guerra y la instauración de un régimen dictatorial, nace en medio de una devastadora penuria, agravada por la irrupción de la II Guerra Mundial, la imposición de lo que pretende ser una nueva España. Por imperativos de las circunstancias evidentemente no queda más remedio que esto tenga que suceder así, ya que los damnificados por la guerra son innumerables, y la contienda ha implicado hasta el último confín del territorio nacional, con una gran extensión de frentes bélicos y de poblaciones arrasadas por la metralla. Había que rehacer a España de nuevas.

Por las características de la coalición política que ha salido victoriosa del conflicto, y por la resaca del conflicto mismo, la reconstrucción ideológica, social, cultural y material que se pretende acometer pasará forzosamente por la aniquilación de cualquier referencia al *status quo* del régimen político anterior. Por tanto nos encontramos con la situación idónea para que nazca una nueva Utopía, la búsqueda de la Edad de Oro del pueblo español, que iniciará un nuevo y brillante viaje iniciático que partiendo desde el cero de la devastación, le lleve (con mano férrea) hasta el infinito imperial.

El abanico de posibilidades para analizar a partir de este momento de arranque son casi infinitas, por lo que vamos a centrarnos exclusivamente en la dimensión arquitectónica de esta reconstrucción. Ya que llevamos decenas de páginas recorridas acompañando a los que buscan la solución para la arquitectura moderna española, vamos a aproximarnos a la ideología de este régimen que anuncia tener la solución definitiva e incontestable para todo, para ver cómo pretendieron zanjar un problema -el de la modernidad de la arquitectura española-, que otros llevaban cuarenta años trabajando en ello sin haber dado con la solución.

⁵ BAUZÁ, Hugo Francisco: *El imaginario clásico...* Op. cit. p. 127.



Fig. 20. *San Antonio (El Carpio), Córdoba. Fachada principal de vivienda en esquina.*

Pasaremos a estudiar el por qué de la ruralización de la arquitectura como consecuencia de la ruralización ideológica del régimen, todo ello respaldado por varios siglos de tradición en Occidente en el ámbito de la elaboración de utopías sociales redentoras, y específicamente de utopías ruralizadas.

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

En todo ello trasciende la beligerancia dialéctica que tiene como trasunto la imposición de un estado jerárquico dirigido por un líder invicto, frente a su contrario democrático y liberal, como garante de una férrea gestión -transparente y eficaz- frente a un pasado constituido por un anárquico y corrupto capitalismo burgués. «*Poseción del agua, de la electricidad, de la radio, de los teléfonos, de la gasolina; donde no posesión, dominio.*»⁶

Dentro de esta búsqueda de la edad de oro, los orígenes de la fuerte presencia del agrarismo ideológico hemos de buscarlos en la J.O.N.S., unificada por Franco a la F.E.T.

«*El proceso de fascistización y del fascismo corresponden a una crisis económica del campo... donde por una parte la influencia de la crisis económica de la postguerra en el conjunto de la agricultura y, por otra, el fuerte predominio del capital monopolista en estas formaciones sociales afectan de forma clara las relaciones de producción del campo.*»⁷

Y para nosotros esta revolución de tracción primaria entronca con la tradición utópica occidental, que arrancaría de los poemas hesiódicos, en cuyo mensaje puede leerse una clara asociación entre «**agricultura, vida familiar y origen de la civilización**».⁸

Ya el neoplatónico Porfirio usaba como argumentos de sólido prestigio para justificar su cruzada particular contra la ingestión de alimentos cárnicos, las descripciones de los modos de vida propios de la Edad de Oro. Para ello redefine este concepto utópico apoyándose en las aclaraciones racionalistas llevadas a cabo a finales del siglo IV a. C. por Dícearco, quien analiza el mito hesiódico sobre la edad de Cronos o etapa áulica del género humano, sentenciando que es menester eliminar de esta tradición «*lo exageradamente fabuloso, a fin de reducirla, por medio del razonamiento, a un sentido natural.*»⁹

⁶ LAVIADA, Samuel (escultor); MOYA, Luis (arquitecto); VIZCONDE DE UZQUETA (militar): «Sueño arquitectónico para una exaltación nacional.» *Vértice*, septiembre de 1940. En: UREÑA, Gabriel: *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Período de la Autarquía (1936-1945)*. Apéndices. Madrid, Istmo, 1979. p. 292.

⁷ POULANTZAS, N.: *Fascismo y Dictadura*. Madrid, 1974. p. 325. Cit. por SAMBRICIO, Carlos: ««...;Que coman República!» Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Postguerra.» En: *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. nº 121. Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1977. p. 22.

⁸ VIDAL-NAQUET, Pierre: *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*. Barcelona, Península, 1983. p. 38.

⁹ Cfr. VIDAL-NAQUET, Pierre: *Formas de pensamiento...* Op. cit. pp. 329-330.

«La edad de oro se encuentra en los orígenes de la vida humana y por edad de oro entendemos una época en que no había propiedad, ni tampoco las consecuencias de la propiedad, que son los conflictos sociales y las guerras. Pero esa «edad de oro» no está marcada por el signo de la infinita abundancia, sino por el de la frugalidad, la simplicidad de vida y de régimen. (...) Esta sencillez aparece evocada en un proverbio que Dicearco (y con él muchos otros) cita cuando quiere resumir la ruptura con la vida sencilla: hemos acabado con la encina. Es decir, con la bellota de que se alimentaba la humanidad primitiva. Esta ruptura se traduce sucesivamente en la invención de la vida pastoril (y con ella de la guerra y la caza) y luego la vida agrícola (y con ella todos los regímenes políticos que conocían los hombres del siglo IV).»¹⁰

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

«Si de un lado es preciso que el campo resulte urbanizado, no es menos necesario en muchísimas ocasiones que la ciudad, según frase de nuestro Presidente, se ruralice, llegando al programa que puede sintetizarse en la frase «urbanismo del campo y ruralismo de la ciudad»;¹¹

Por eso este retorno a la tradición, a las fuentes primigenias de la verdadera España hay que interpretarlo como abierta oposición al progresismo liberal.

«Dicearco y Teofrasto se representan al modo de una evolución histórica el camino desde los tiempos de las encinas y las bellotas -que para Dicearco, es el tiempo de Cronos- hasta el tiempo de las ciudades y los imperios, el de Atenas, el de Alejandro.»¹²

Los mitos que nos ilustran sobre este tiempo idealizado de la búsqueda de la Utopía nos suelen decir que las tierras producen espontáneamente todas las cosas que el hombre ha menester y éste las logra sin ningún esfuerzo, algo que evidentemente aniquilaría cualquier intento de paralelismo entre cualquier edad de oro imaginable y la España de los años cuarenta, sin necesidad de mayores explicaciones.

Pero por otra parte -y esta concepción del mito es la que traemos a colación- el tema de la Edad de Oro se relaciona también con el «*makarismos*» o encomio de la sencilla vida campesina, como se aprecia en «Las Geórgicas» virgilianas, y en Tíbulo.¹³

¹⁰ Idem. p. 330.

¹¹ GASCON Y MARIN: «El Congreso de la Federación de Urbanismo y de la Vivienda. Discurso.» Madrid, 11 al 18 de octubre de 1940. En: UREÑA, Gabriel: *Arquitectura y urbanística...* Apéndices. Op. cit. p. 297.

¹² Idem. p. 331.

¹³ Cfr. BAUZÁ, Hugo Francisco: *El imaginario clásico...* Op. cit. p. 22.

En las Geórgicas Virgilianas, se conquista el paraíso desde el esfuerzo tenaz del género humano, en que éste, hostigado por la pobreza, debe empeñarse en superar esa condición. La pobreza es concebida como acicate del trabajo humano y como medio para aguzar el entendimiento.

La pobreza según Estobeo: *«hace a los hombres a la vez más capacitados para el estudio y más estudiosos para la vida.»*

La misma noción la veremos reaparecer en Plauto quien afirma de ella *«que enseña todas las habilidades a aquel a quien cae en suerte.»*

Se impone por decreto marcial una nueva utopía para hacer de España una nueva Arcadia, basada en aquellas palabras atribuidas a Hernán Cortés -no olviden que se estaba gestando un nuevo imperio- que citaban los próceres del régimen: *«alcanzarás prez y gloria a costa de insistentes fatigas. Las grandes empresas sólo se alcanzan con grandes esfuerzos. Jamás ha sido la gloria el premio de la pereza.»*¹⁴

O en palabras de Antonio Cámara Niño, arquitecto de la recientemente creada Dirección General de Regiones Devastadas, tomadas de una conferencia en 1941:

*«Cuando en la pasada guerra aprendíamos a ser eficaces, era frecuente oír la anécdota de una orden de guerra, que, después de detallar instrucciones para una operación, terminaba diciendo: «A falta de medios, súplalos con su celo», y después aparecían las dificultades, llevándose a cabo operaciones inverosímiles. Actualmente, al reconstruir, tenemos que suplir también muchos medios con el celo de nuestra buena fe, el entusiasmo y el ingenio.»*¹⁵

El momento se presenta como propicio para iniciar, bajo directrices modernas, esta obra de recreación urbana de España. De ahí que aquél modelo de utopía tenía la voluntad de ser más que un sueño alienante la formulación teórica para ejecutar cambios profundos en la sociedad, apoyada en el convencimiento de que la sociedad es capaz de mejorar, y en este caso, efectivamente, era imposible llegar a una situación peor.

Por tanto, en esta nueva versión de Edad de Oro, la vida en la ciudad tiene una serie de requisitos y condiciones previas que pasan por la vida agrícola y por el esfuerzo titánico y las ingentes fatigas. Una vez que la suprema autoridad considere que se han culminado esas etapas, se concedería la posibilidad de rearticulación de la vida urbana.

*«Zeus y Hermes donan a la humanidad el aidos de la dike. Esta introducción de la dimensión propiamente cívica y política resume a su manera la mutación que se ha operado a partir de Homero y Hesíodo. Para los poetas arcaicos, la condición humana (...) era una condición técnica y social; la dimensión política, sin estar ausente, es sólo un aspecto de esta condición. Para los pensadores de la época clásica era menester otorgar lugar aparte a esta invención suprema que hizo civilizada la vida, es decir, la polis triunfante.»*¹⁶

¹⁴ GASCÓN Y MARÍN: «El congreso de la Federación de Urbanismo...» Op. cit. p. 300.

¹⁵ CÁMARA NIÑO, Antonio: «Construcción de la vivienda rural.» En: *Reconstrucción*. nº 18. Madrid, Dirección General de Regiones Devastadas, 1941.

¹⁶ VIDAL-NAQUET, Pierre: *Formas de pensamiento...* Op. cit. p. 333.

Pero como ya denunciaba Popper, la «ingeniería social utópica» es siempre peligrosa, ya que supone que aquél diseño utópico de Estado ideal es el mejor de los posibles, y que por tanto para conseguir tan valioso objetivo es preciso, llegado el caso, justificar todos los medios necesarios a emplear, por injustos e inapropiados que parezcan; y al ser tan compleja la tarea del estadista no se puede atender a las críticas parciales, llegándose a sacrificar ideales, personas y generaciones enteras en pro de aquella cima quimérica absoluta e inmutable. (Es sugerente recordar que estas objeciones de Popper fueron formuladas contra los reformadores socialistas, específicamente Marx, entre 1938 y 1943).¹⁷

Utopía, poder político y arquitectura en cuanto a diseño de un espacio privilegiado se dan la mano a lo largo de la historia de la búsqueda de la Edad de Oro en Occidente. El Renacimiento era consciente de que no se podía revivir con la misma intensidad que los clásicos la Arcadía pastoril, pero...

«esa circunstancia no le impedía idear otras formas de fuga.

De ese modo E. Panofsky sostiene que en «el Quattrocento se intentó superar la ruptura entre presente y pasado mediante una ficción alegórica» y así Poliziano, Lorenzo el Magnífico y los demás integrantes de ese círculo neoplatónico identificaron la villa medicea de Fiésole con la mítica Arcadía y a los cofrades de su círculo con los idealizados pastores de Virgilio.»¹⁸

La alianza entre urbanismo y poder ha recorrido a lo largo de la modernidad todo el abanico de circunstancias por las que ha caminado la civilización. «*El urbanista ha creído a menudo que la ciudad era un simple problema técnico y que el profesional era él. Del proyecto de estudio a la realidad no había más que un paso. Y este paso se llamaba poder.*»¹⁹

A este respecto, Angel Llorente señala que:

«La consideración del arte como instrumento de lucha y de propaganda y el reconocimiento de finalidades políticas en aquél no es, como se sabe, exclusiva de la ideología fascista. Sí lo es, en cambio, la conversión del arte en política. Como en otros regímenes fascistas, en el español la cultura oficial se convirtió en propaganda y en instrumento de una política de dominación.»²⁰

¹⁷ Cfr. BAUZÁ, Hugo Francisco: *El imaginario clásico...* Op. Cit. p. 141.

¹⁸ Idem. p. 207.

¹⁹ RAMONEDA, Josep: «¿Qué es la ciudad?» En: AA.VV.: *Visiones Urbanas...* Op. cit. p. 12.

²⁰ LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel: *Arte e ideología...* Op. cit. p. 47.



Fig. 21. Estatua ecuestre de Franco, como «Creador del Ministerio de la Vivienda». (25 Aniversario del I.N.V.)

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

Todos los que han estudiado este tema han afirmado, a la vista de los resultados edificatorios, que aquellos intentos por conseguir un estilo unitario franquista fracasaron. Y, como hemos visto, no por falta de interés o por disensiones internas, ni por falta de acuerdo ante una pluralidad de enfoques que no existió.

El único tratado sobre la nueva arquitectura con aspiraciones de rigor y exhaustividad es el «*Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*» de Diego de Reina de la Muela que ...

«formula el único intento serio y coherente de «recetario» práctico de lo que debía ser una arquitectura imperial y española, planteando una identificación entre Arquitectura, Estado e Imperio mediante la obtención de diez elementos formales: unidad, universalidad, actualidad, serenidad, austeridad, dignidad, perennidad, verdad, simetría y escala. El resultado será plantear una serie de indicaciones concretas sobre el arte arquitectónico en lo referido a los conjuntos, las masas, alzados, plantas, estructuras, materiales, los órdenes, los huecos, balaustrada..., de lo que se aprecia que su obra pretende ser exhaustiva y consigue más que ninguno la formulación del estilo arquitectónico de ese Nuevo Orden del estado franquista.»²¹

Y el único valor objetivo de consenso común sobre el que no se admiten dudas y que se quiere llevar enérgicamente a la práctica es: la unidad de España. Tras las depuraciones de otros intentos ideológicos lanzados desde todos los rincones de la estética, la crítica, la metafísica y el ensayo de quienes «*guiados por sus deseos, teorizaron sobre las características del arte más apropiado para la sociedad que deseaban, olvidándose de las circunstancias reales del estado del arte*»²², el valor de la unidad quedará entronizado como verdad quimérica a cuyo servicio el aparato del Estado pondrá todos los medios que tiene a su disposición.

²¹ RUÍZ GARCÍA, Alfonso: *Arquitectura, vivienda y reconstrucción en la Almería de posguerra (1939-1959)*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Almería, Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 1993. p. 87.

²² LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel: *Arte e ideología...* Op. cit. p.34.



Fig. 22. Cuartel de la Guardia Civil. Detalle de torre en esquina. Adamuz, Córdoba. Dirección General de Regiones Devastadas, 1948.

«Regiones va a ser el instrumento más importante de la propaganda del Régimen, pero no sólo desde el consabido cliché de la España de Franco que «reconstruye lo destruido por la barbarie roja», sino como instrumento de unificación de la escena nacional. El slogan que mejor vende es la unidad nacional, a través de su arquitectura, con peculiaridades o

*aditamentos añadidos, propios de cada región, pero estructurando una arquitectura nacional. Así Diego de Reina encabeza sus «Directrices arquitectónicas de un estilo imperial» con: '1 Unidad.- Expresa la unificación nacional e imperial, y caracteriza una época y una misión histórica. Se refiere a la necesidad de que exista un solo criterio estético, aunque admitiendo todas sus interpretaciones. No es ni la repetición en serie de un modelo ni la monotonía originada por carencia de un espíritu creador.'*²³

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

*«El estado de economía de guerra, prolongado en la posguerra, es quizá el factor que caracteriza más en profundidad la labor de reconstrucción de Regiones Devastadas. Los sistemas constructivos han de basarse en técnicas artesanales, aprovechando los materiales que se encuentran en el lugar, ingeniándose las para sustituir los materiales de producción industrial. Afortunadamente el escaso desarrollo industrial no ha hecho desaparecer los oficios de la construcción. (...) Paradójicamente, mientras ideológicamente se desea una arquitectura de «régimen», «unitaria», «nacional», las necesidades productivas van imponiendo una cierta diversificación regional. Por otra parte la estrechez económica obliga a una cierta austeridad en el juego formal que da a las realizaciones mayor sinceridad.»*²⁴

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

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

Ignaci Solà Morales en un artículo publicado en *Arquitectura*²⁵ en 1976 hace a nuestro juicio uno de los análisis más lúcidos de entre los que hemos consultado sobre la

²³ BLANCO, M.: «La arquitectura de Regiones...» Op. cit. p. 39.

²⁴ VAZQUEZ DE CASTRO, Antonio: «Prólogo: una experiencia arquitectónica en la Dictadura.» En: AA.VV.: *Arquitectura en Regiones Devastadas...* Op. Cit. p. 13.

²⁵ SOLÀ MORALES, Ignaci: «La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953).» En: *Arquitectura* nº 199. Madrid, COAM, marzo-abril 1976. pp. 19-31.

evolución sufrida por la arquitectura española desde el férreo intervencionismo estatal de la posguerra hasta la total disolución del paternalismo de estado en la especulación privada del desarrollismo, análisis que seguiremos en este apartado de nuestro libro.

En unos años -los de la transición a la democracia- donde lo que genera aplausos es la ridiculización y puesta en evidencia de los aspectos irracionales y esperpénticos de la cultura del régimen anterior; a lo que se une el afán por no ser salpicados por nada que huelva a yugo y flechas, resulta especialmente llamativo el esfuerzo de este crítico por la imparcialidad y la objetividad ante la cuestión estudiada.

El nacimiento del capitalismo inmobiliario previo a la guerra civil se sustenta en el afán por dilatar el modelo burgués de existencia, con los ideales de privacidad, moral familiar y jerarquía social, a otros sectores de la sociedad. Con el avance de la industrialización, el libre mercado de la vivienda mostrará su incapacidad de ofrecer alojamiento a la mayoría de la población.

Desde los sectores industriales, sindicatos y patronos promoverán un modelo alternativo de producción de la vivienda, a través de la promoción de un servicio social inmobiliario, que por la magnitud y complejidad de los intereses en juego requerirá la intervención directa del Estado a través de sus entes locales o centrales. En España, la legislación sobre vivienda social arranca de 1911, aunque las primeras experiencias serán las casas baratas de Primo de Rivera. Esta legislación se sucederá durante la república sin excesiva solución de continuidad.

El franquismo autárquico heredará esta situación de paternalismo estatal que encaja perfectamente en sus rígidos esquemas de control social, pero...

«Las técnicas son las que el reformismo socialdemócrata ha puesto en circulación por toda Europa, prácticamente desde comienzos de siglo. Actuación en las periferias; coordinación con el transporte; cooperativismo; municipalismo, etc.; arquitectura alternativa a la llamada «ciudad burguesa» a través de una progresiva racionalización de los tipos de habitación y de su proceso de producción; planeamiento físico como instrumento de planificación -de control- de la globalidad del proceso; intervención coordinada del poder de la administración con los intereses de un sector distinto del capital, no del inmobiliario protagonista de la fase anterior, sino del industrial.»²⁶

Como comenta el mismo autor, en el prólogo a la ley de Viviendas Protegidas decretada en 1939 quedan perfectamente definidos estos objetivos, que no acaban siendo más que la radicalización de planteamientos más tímidos enunciados en años anteriores, con una conexión clara en el terreno de lo técnico con las experiencias centroeuropeas.

Si este planteamiento fracasa por haber querido primar más el aspecto propagandístico que la solución real de los problemas, o degenera en su posterior evolución sería cuestión para analizar con más detenimiento en otro estudio. Lo evidente es que tras cumplir

²⁶ Idem. p. 22.

su papel de motor de arranque, el intervencionismo estatal se irá diluyendo progresivamente en la medida en que se va formando un nuevo capital financiero que a través de la banca va coordinando los distintos sectores, y que va posibilitando el cambio en el negocio de la vivienda, que volverá a ser un bien de consumo. La ley de Viviendas de Renta Limitada de 1954, o la Ley del Suelo de 1963 dan forma jurídica a la mercantilización de la vivienda en el marco de la estrategia global del desarrollo del capitalismo en España.

Respecto al énfasis agrarista, a la ruralización de la arquitectura, como factor central en el diseño de la nueva edad de oro a la que se quiere aspirar desde el poder, afirmaremos apoyándonos en los comentarios del arquitecto y crítico de arquitectura Ignacio Solá Morales, que no sólo tiene un significado meramente reaccionario ante la arquetípica polarización de los bandos de la Guerra Civil en sector urbano-republicano frente a sector agrario-nacional, identificando por tanto una política de apoyo a la industria como actitud progresista, y la que privilegia al sector agrícola como actitud regresiva; y con una sencilla regla de tres la conclusión es que la decidida política agraria que vertebraba la economía española de la autarquía sería la muestra a nivel económico del carácter reaccionario de los vencedores de la contienda civil.²⁷

Tenemos, por tanto, que insistir, en que el ingrediente ruralizador es un factor necesario y premeditado por el aparato de poder en el proceso de reconstrucción del nuevo estado. El capitalismo del desarrollo industrial se fundamentará en el sector primario.

Los especialistas han puesto de relieve que la agricultura española de los años cuarenta y parte de los cincuenta no solo no es ajena a cuanto ocurre en el sector industrial, sino que además será la causa que lo posibilite. Dicho de otro modo, la agricultura española estará en la base del relanzamiento de la economía española en los años del desarrollo. Por tanto, no sólo no hay oposición sino que existe una íntima trabazón entre agricultura e industria.

La reorganización del capitalismo español parte de una fase previa de acumulación que lleva a cabo el sector agrícola a través de sus peculiares formas de producción. Esa acumulación será tanto de capital como de recursos humanos, ya que la población campesina crece y se mantiene como tal en un sistema de explotación agrícola marcadamente preindustrial, técnicamente atrasada pero con grandes recursos humanos.

Esa fuerza económica y humana acumulada en el sector agrario, será posteriormente transferida a la industria en el momento de su despegue que comenzará a mediados de los cincuenta. Por tanto, durante los años cuarenta las ciudades españolas no crecen de manera notable, mientras que un enorme porcentaje de la población vive ligada a la agricultura.

Esta será a nuestro juicio la principal razón -junto a los factores de propaganda y de recompensa ideológica- de la ruralización de la arquitectura de posguerra. Puede ya cobrar sentido el hecho de que *«los mejores esfuerzos intelectuales -también en algún sentido los más «modernos» y los más originales- se produzcan en las experiencias rurales.»*²⁸

²⁷ Cfr. SOLÀ MORALES, Ignacio: «La arquitectura de la vivienda...» Op. cit. pp. 19-30.

²⁸ SOLÀ MORALES, Ignaci: «La arquitectura de la vivienda...» Op. cit. p. 25.

«...tenemos datos suficientes para asegurar que no era por ignorancia o incultura por lo que se produjo aquella arquitectura. Lo que sucedía en Francia, Inglaterra, Alemania, Italia o los Estados Unidos era bien conocido por las minorías que orientaran aquellos procesos y si no siguieron los mismos caminos tal vez no fue por simple capricho, sino porque se enfrentaban con una situación ciertamente distinta de la que implícitamente estaba en las bases de los postulados de la vanguardia.»²⁹

Las instituciones que potenciarán desde el poder aquella política agraria serán el Instituto Nacional de Colonización y la Dirección General de Regiones Devastadas, que a la postre fueron el mayor aparato de propaganda del Régimen, y la encarnación de esa inasible, dorada y utópica ideología de la arquitectura española de posguerra.

²⁹ Idem, p. 26.

VIII.2. El estilo Imperial y la Ciudad del Movimiento

«Desde 1939 a 1947 se percibe claramente la tendencia a una unificación de criterio, de tal manera que puede afirmarse, sin temor a caer en apasionamiento, que en el momento actual existe en el ámbito arquitectónico nacional una comunidad de orientaciones en materia de estilo que no había existido desde mediados del siglo pasado.»³⁰

Si nos empeñamos en encontrar algún escrito que refleje el ideario político de una larga etapa de la historia de España denominada franquismo, concluiremos que es un esfuerzo llamado al fracaso más rotundo. No hay ideología franquista. Y no la hay por la sencilla razón que Franco no era político, y porque la insurrección que conduce al levantamiento militar de 1936 no tuvo un motor político; es más, la mayoría de los generales que prepararon la insurrección se declaraban republicanos. Franco era militar, no político ni ideólogo doctrinario.

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

Resulta casi grotesca la pretensión polémica de miniaturizar y capitidismuir ese impresionante acervo conceptual hasta identificarlo con la supuesta improvisación ideológica de un soldado.»³¹

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

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

³⁰ D.G.A.: «Arquitectura española.» En: *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura*. nº 5. Vol. II. Madrid, diciembre de 1947. p. 3-4.

³¹ FERNÁNDEZ DE LA MORA, Gonzalo: «Estructura conceptual del nuevo Estado.» En: AA.VV.: *Historia General de España y América. T. XIX-1. La época de Franco*. Madrid, Rialp, 1992. p. 460.

nes de futuro a la manera de los Austrias, lo que revela, como ya hemos comentado, una desconexión radical con la realidad social, económica y cultural del país.

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

«Organizar y dirigir un Servicio de Arquitectura Nacional. Para ello, y en tanto se alcance la organización nacional de la profesión, el Servicio de Arquitectura de la Falange, fiel a la misión del Partido, se impone la organización de Delegaciones Regionales que, con actividad operante, trabajen con arreglo a los principios que inspiran esta Asamblea.»³²

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

«Los intelectuales falangistas se basaron para la elaboración teórica de la amalgama de juicios y opiniones que constituyó la estética falangista en tres figuras principales: José Ortega y Gasset, Eugenio D'Ors y Giménez Caballero. Del primero aceptaron la parte de su pensamiento relativa a la deshumanización del arte, entendiéndola de forma muy simple como la ausencia de la figura humana en las obras artísticas. Basándose en el mismo filósofo rechazaron la autonomía del arte. De Eugenio D'Ors recogieron, de forma confusa, la tendencia a la bipolaridad, a la contraposición -no dialéctica-, de contrarios: caos frente a orden, barroco ante clásico, etc., y la concepción del arte y de la cultura como una entrega, un servicio a la sociedad, pero también la preocupación -a veces obcecada- por la trascendencia del arte y, como señaló José Carlos Mainer, «la obsesión por los rituales fastuosos y una irreprimible inclinación a los símbolos». Las deudas con Giménez Caballero fueron múltiples. Entre ellas destacó el entendimiento del arte como política y de ésta como aquél.»³³

De aquella «comunidad de orientaciones en materia de estilo que no había existido desde mediados del siglo pasado», que citábamos al principio de este apartado, si se le quita la cáscara, podemos apreciar que lo que queda como núcleo central que vertebrará la nueva y gloriosa arquitectura es ... una «**tendencia**» -más contundente y concreto no se puede ser (!)-, a una «**unificación de criterio**». Lo cual, traducido a definición de manual vendría a ser algo así como «Agua de Borrajas sin burbujas».

³² MUGURUZA ONTAÑO, Pedro: «Ideas Generales sobre Ordenación y Reconstrucción Nacional.» De su intervención en la Asamblea Nacional de Arquitectos, recogido en: *Textos de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1939*. Servicios Técnicos de F.E.T. y de las J.O.N.S., Sección de Arquitectura, Madrid, 1939. 'Año de la Victoria', p. 11.

³³ LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel: *Arte e ideología...* Op. Cit. pp. 34-35.

No obstante, y precisamente en medio de su indigencia conceptual, ese texto nos presenta una de las obsesiones políticas intocables del bloque del «Víctor»: la unidad, unificación, unión, concentración, -también uniformidad, monolitismo e inmovilismo-, que nos conduce de la mano a otro de los factores decisivos en la configuración falangista del nuevo estilo nacional: Madrid, Capital Imperial.

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

«Yo afirmo, con la seguridad que da la fe en nuestro destino histórico y la confianza plena en nuestro Caudillo, que así como Madrid fue ejemplo funesto durante el proceso de decadencia nacional, será también ejemplo vivo y exponente máximo de nuestro resurgimiento y de la construcción del nuevo Imperio.»³⁴

Y decimos que no será cuestión meramente de coyuntura, sino que hay verdadera preocupación en la elaboración del nuevo Madrid, como ciudad-teatro para la recepción y acogida de foráneos, como parte de la preocupación a mayor escala de legitimar un régimen de cuna ilegítima, y de diferenciarse de sus homónimos alemanes e italianos, porque se insistía con especial ahínco en que la nuestra era una revolución distinta.³⁵

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

«Yo creo que no podemos vacilar en la elección de estilo. Miremos el Madrid romano-austriaco del Imperio español. El Madrid de los Ausburgos. Si en la época de la España imperial nuestro pueblo dio de sí su máximo esfuerzo histórico en la urbe, quiere decir que también hubo de darlo, aparte de otras manifestaciones, en arquitectura. Y así fue, efectivamente. En la arquitectura del Madrid ausbúrgico estaba no sólo el «pasado» arquitectónico de España, sino que se preparaba, germinal, todo el «porvenir.»³⁶

³⁴ PÉREZ MÍNGUEZ, Luis: «Madrid, Capital Imperial», Conferencia en la Primera Asamblea Nacional de Arquitectos. Cit. por: TERÁN, Fernando de: *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980)*, Madrid, Alianza, 1982. pp. 122-123.

³⁵ Vid. ARRESE, José Luis de: *El Estado totalitario en el pensamiento de José Antonio*. Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1945.

³⁶ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Madrid nuestro*. Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944. Cit. por: UREÑA, Gabriel: *Arquitectura y urbanística...* Op. Cit. p. 316.

Y de nuevo nos encontramos a vueltas con el estilo, ya que después de tres intensos años de conflicto el punto final no podía ser sin más, un mero esfuerzo de reconstrucción de lo destruido sino que como ya hemos recogido en otros apartados, a un nuevo y revolucionario régimen corresponde una nueva arquitectura con un nuevo estilo, a pesar de que como podremos comprobar, entre la falta de unidad de criterio, la ausencia de obras construidas que avalen las teorías, y la escasa atención de los «padres de la patria», empeñados en otras tareas mucho más prosaicas y urgentes que la estética de la arquitectura, harán que no se termine definiendo el estilo arquitectónico del nuevo régimen; además de la fuerte carga de ambigüedad que encierra el término «estilo» en la exégesis falangista.

«Estilo es una palabra clave en la retórica falangista. Este término fue polisémico: un modo de entender la vida -y actuar- («Arriba España»), una peculiar propaganda (González de Canales), un modo de ser (Pemartín, Laín, Sánchez Mazas, Areilza), una postura política (Maravall, «Arriba España»), una preferencia por una estética cargada de misticismo (Aguiar), un arte y una arquitectura (Reina de la Muela, Tovar, Victor D'Ors, Vivanco, Rodríguez-Filloo, V. de la Serna, Pombo Angulo, «Arriba España»). Pero en todo momento sin precisarlo suficientemente, para permitir la interpretación deseada en cada circunstancia.»³⁷

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

«La ciudad se quiso convertir, de forma similar a lo que hacían el nazismo y el fascismo, en un gran monumento-emblema. Así se concibieron las «avenidas imperiales», las «plazas de la Victoria», etcétera. Pero a diferencia de lo hecho por aquellos regímenes, especialmente por el alemán, nuestro país no estaba en condiciones -ni por disponibilidad de capitales, ni por técnica- de realizar obras de este tipo.»³⁸

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

³⁷ LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel: *Arte e ideología...* Op. Cit. p. 54.

³⁸ Idem. p. 79.

«La piedra es la tradición de «Roma» en la arquitectura española. La piedra de los acueductos y puentes cesáreos. La piedra que informó los primeros castillos asturianos y roqueros de la Reconquista. La piedra (...) que sirvió para construir las catedrales de León, Burgos, Valladolid, Avila. Y los palacios de Toledo. Y los sillares de El Escorial. La piedra, en la arquitectura española, es el elemento matriz y tradicional: romano.

Junto a la piedra, la pizarra (...). La pizarra es el elemento germánico que la Casa de Austria -ese Felipe II soñador de paisajes con nieblas y bosques- aportó a la tradición románica y humanística de la piedra en España.

(...) El ladrillo. (...) Elemento -el ladrillo-: tierra, barro, marga, polvo, suelo mismo, pueblo mismo e ínfimo de España, en su lucha secular contra la piedra, dominadora y aria. La lucha entre piedra y ladrillo (cristianos e infieles, nacionales y rojos) duró largos siglos medievales sin resolverse en el frente arquitectónico de España, con escaramuzas fronterizas. Hasta que Madrid logró su unificación. Aceptando al «ladrillo en su sitio estricto». Encuadrado y vigilado.»³⁹

Por tanto, entresacando de entre la amalgama de panfletos, libelos doctrinarios y exégesis espiritualistas de primera hora, procedentes como hemos dicho de los ideólogos de Falange, y con la finalidad -recogiendo el legado de Giménez Caballero- de identificar política y arte, podemos extraer los siguientes parámetros de intenciones sobre la nueva arquitectura imperial: Madrid era y tenía que ser eminentemente neoclásica, porque volvía a ser capital de un imperio, además de -como veremos- escurialense, herreriana y vilanoviana.

«La base del nuevo estilo hemos de crearla pensando en las cualidades que (...) hemos asignado a un estilo imperial, y como sería muy difícil reunir las todas, seleccionaremos las de más importancia y que mejor definen nuestro ideario, buscando que el conjunto arquitectónico proyectado sea fundamentalmente unitario, austero, digno y bello; que tenga las características de universalidad, actualidad, tradicionalismo y escala humana, y finalmente, que en lo posible sea perenne, verdadero e indiscutible.

Todos estos caracteres han de estar basados en la tradición, y sólo podemos encontrarlos, (...) en una interpretación actual y española del clasicismo, en un neoclasicismo que sea flexible, que no tenga excesiva rigidez modular sino proporciones rectoras, y al que tratemos con una sobriedad extraordinaria, suprimiendo todo deseo o conato decorativo y de libre imaginación. La línea recta y el paramento plano han de ser las únicas reglas a seguir.»⁴⁰

Y a la hora de definir el imaginario clásico de la nueva era, aquél edificio que sea la imagen dorada del Nuevo Orden Imperial que llevará a cabo la revolución nacional-sindicalista, no se duda en ningún momento que ese ha de ser el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Piedra y política, arquitectura y poder, síntesis última y esencia de la iconografía y la proyección que una ideología quiere dar de sí misma.

³⁹ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Madrid...* Op. Cit. pp. 317-319.

⁴⁰ REINA DE LA MUELA, Diego de: «Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial.» Madrid, Ediciones Verdad, 1944. Cit. por UREÑA, Gabriel: *Arquitectura y urbanística...* Op. Cit. pp. 328-329.

«Mole de disciplina y doctrina, teología de piedra, ley armada al sol, en duro y domado granito..., donde se levantaba proféticamente el arca funeral y conmemorativa del Imperio, y se levantaba también proféticamente, la escena de la Resurrección del Imperio. Piedra de parangón de las Españas, insobornable a todo lo castizo, pintoresco, rancio y banal, insensible a la palabrería tocada al corazón, a las percalinas y luminarias, e impenetrable a lo que no sea universalidad rectora y luminosa de España.»⁴¹, etc. etc. etc.

Hasta tal punto se sublimará su imagen, que en un retrato alegórico y *post mortem* que encarga Falange a Miguel del Pino para inmortalizar la figura de José Antonio Primo de Rivera, el único fondo que se permite es el de la silueta de El Escorial, ya que para ellos será la encarnación de la idea de Imperio, y allí depositarán el cadáver del líder jerezano hasta su traslado al Valle de los Caídos.

Escorial será también el nombre que lleve la denominada revista culta de Falange, que tras la desaparición de la beligerante *Jerarquía*, y dirigida por Ridruejo y Laín Entralgo, quiera ser el vehículo de creación del pensamiento sustentador de aquella ideología totalizante y totalizadora, es decir, pretendía la cuadratura del círculo. Así que el resultado fue bien distinto del que se pretendió a la hora de su fundación, ya que...

«No se supo crear -si es que se quiso hacer- un pensamiento político fundado en una filosofía. En la medida en que la especulación dependía de las orientaciones oficiales, variaba a tenor de la tendencia personal del ministro de Educación o del presidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas o de la Secretaría de Prensa y Propaganda.»⁴²

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

«Como ya había escrito en 1935 Giménez Caballero, «era un Estado. Era el resultado de un arte: el arte de lograr un Estado». Y era el estilo de España -Maravall, llegó incluso a escribir que el estilo de Europa era el estilo de El Escorial-, la «Carta Magna constitucional española en piedra viva» (Sánchez Mazas), «alma nacional de España», «pura razón de Estado y razón de Dios» (Montes).»⁴³

⁴¹ Cfr. SÁNCHEZ MAZAS, Rafael: «Herrera viviente.» En: *Arriba*, 2.VII.1939. Cit. por: UREÑA, Gabriel: *Arquitectura y urbanística...* Op. Cit. pp. 263 y ss.

⁴² ANDRÉS-GALLEGO, José: «El fondo antropológico de la idea de España.» En: AA.VV: *La época de Franco*. Op. Cit. p. 36.

⁴³ LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel: *Arte e ideología...* Op. Cit. p. 80.

Por tanto el arquitecto oficial del régimen -al menos de los falangistas-, no podía ser otro que Juan de Herrera, o al menos la definición de una personalidad demiúrgica, oráculo de la interpretación de la política de un imperio a través de su imagen arquitectónica -«erigió su convicción viril, totalitaria y armoniosa en claro magisterio universal»-, y que respondía a ese nombre. A Juan de Herrera, en un claro abuso de la retórica evocadora, no se le considera «solamente constructor -en su triple conciencia matemática, física y metafísica-, sino, sobre todo, hombre íntegro, hombre de una pieza, varón imperial de gran peso y altísimo vuelo.»⁴⁴

«Herrera conocía hasta el fondo el «ubi consistat» de la arquitectura (...) Lleno de un alto menosprecio por todo lo típico y castizo -que abigarraba el plateresco-, tuvo ocasión de levantar su mole para una dinastía cuya sangre venía de Alemania, (...) Hizo tabla rasa, hasta en el paisaje, de todo tradicionalismo pintoresco, sensiblero, decorativo y menor; de todo énfasis localista -por muy hidalgo montañés que él fuera- y partió para su concepción magistral e imperial de las grandes ideas universales y de su función y representación propias, que plásticamente se logran, sobre todo, por la simple y seria conciencia de los cinco poliedros regulares.»⁴⁵

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

Queremos hacer notar como se opera la paradoja. Recordamos que tras la identificación de las vanguardias del pensamiento arquitectónico español con el futurismo, se quiso aplicar esta corriente europea al fenómeno arquitectónico nacional. En el número monográfico de la revista *Arquitectura* dedicado al Barroco, se reivindicaba por parte de Ortega y Gasset, Torres Balbás, Velázquez Bosco, Giralt Casadesús, y otros, cómo la concreción hispana del futurismo de vanguardia era el Barroco, el arte del movimiento incesante, reflejado en los cuadros de El Greco, porque contienen «un maravilloso gesto de moverse». Y tres años más tarde, en 1923, en otro número monográfico de la misma revista se pretende llegar a quintaesenciar el barroco-futurista o el futurismo-barroco español, y se termina llamando a las puertas del Monasterio, donde según Ortega están encerradas las raíces hispanas, el código genético de la arquitectura y de la idiosincrasia española, ya que sus muros serían la encarnación del barroco anticlasicista, y por tanto oposición a todo lo que representa equilibrio, medida y armonía; expresión de la nueva arquitectura dinámica y rupturista que se quiere adoptar en España.

⁴⁴ SÁNCHEZ MAZAS, Rafael: «Herrera Viviente.» Op. cit. p. 263.

⁴⁵ Idem. pp. 264-265.

De ahí que no parece que la coincidencia de estos vanguardistas de los años veinte con los falangistas sea precisamente por la afinidad ideológica. Por mucho que aquellos ideólogos del nuevo imperio hablen en sus declaraciones panfletarias de la «Ciudad del Movimiento», o del «Movimiento Nacional-Sindicalista», a la vuelta de los años una de las pocas ideas que son objetivas en sí mismas es que si aquella pretendida revolución sindical carecía de algo era precisamente de «movimiento».

Otra característica -aunque secundaria, o al menos no obsesiva- de la nueva arquitectura debía ser su filiación vilanoviana ya que se considera a este arquitecto de la Ilustración el maestro de los constructores del Madrid imperial, y el artífice del mejor código arquitectónico conocido, o al menos del más deseado por los falangistas para la heroización de los orígenes de la capital de su nuevo imperio, a la manera de la Roma Cesárea.

Esta filiación vilanoviana que comentamos se concreta a través de la influencia de Pedro Muguruza en la estética del primer franquismo, ya que como señala Chueca era el «*consejero áulico en materia de arquitectura de Franco*». Nombrado para la jefatura de la Dirección General de Arquitectura, regirá los diseños de la arquitectura española durante la primera década franquista, hasta su muerte en 1952. Encargado de levantar el gran símbolo de la nueva España, la Cruz de los Caídos, a pesar de no haber ganado el concurso de proyectos pero artífice del mismo porque a Franco no le gustó el del equipo de Luis Moya Blanco, se convirtió en la obra de su vida, aunque no llegó a representar la calidad estética y colosal que de ella se esperaba. Villanueva estaba firmemente enraizado en su formación como arquitecto ya que...

«Pedro Muguruza había sido desde los comienzos de su carrera arquitecto del Museo del Prado, donde llevó a cabo la ejecución de la escalera interior y, muchos años más tarde, el exterior de la fachada norte. También renovó la gran galería central del museo.»⁴⁶

Pero la realidad dejó sin contenido las soflamas de Falange, y esa realidad la impuso el mismo Caudillo que se había fijado una línea de actuación basada en el equilibrio entre las diversas «familias» que le auparon al mando único. Su trayectoria política es la del arbitraje ranciamente pragmático, sin la más mínima concesión a la utopía del visionario, con el hecho incontestable de haber tenido todos los resortes del poder en sus manos.

«Durante esta fase de dominio fascista de Europa, Franco procuró mantener el equilibrio político interno de su régimen. Los monárquicos, los carlistas, los conservadores católicos y, sobre todo, los líderes de las Fuerzas Armadas se opusieron a una mayor falangización del régimen, y Franco, en general, se mostró de acuerdo. En 1942, el periodo de mayor amenaza y tentación fascistas finalizaba ya y había comenzado en Madrid un lento proceso de «desfascistización» que se acentuaría en 1944-1945.»⁴⁷

⁴⁶ CHUECA GOITIA, Fernando: «La arquitectura.» En: AA.VV.: *La época de Franco*. Op. Cit. p. 678.

⁴⁷ PAYNE, Stanley G.: «Ensayo. El "centinela de Occidente".» En: *Historia de la Democracia. III*. Madrid, El Mundo, 1995. p. 72.

Efectivamente, el arrinconamiento político de Falange viene motivado por sus beligerantes y utópicas propuestas de reforma cuando era evidente que se carecía de los resortes necesarios para llevarlas a efecto; y por su cacareada revolución pendiente cuyas raíces se hundían en los socialismos no marxistas de entreguerras, y por tanto fiel a la línea antiburguesa, anticapitalista y antiyankee de todo socialismo -marxista o no- que se precie de serlo.⁴⁸

El «cubismo soviético», el «ilimitado racionalismo», junto con «*la industrialización, las oligarquías financieras, el marxismo, la decadencia intelectual, producen los monstruos de hierro, cemento y mármol que convierten las nobles perspectivas de España en campos de alucinación.*»⁴⁹

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

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

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

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

Según recoge en sus memorias uno de sus ministros, en una reunión extraordinaria en El Pardo del Consejo de Ministros, con la asistencia de Antonio Garrigues y Díaz Cañabate Embajador en Washington, donde se defendía la renovación de los Acuerdos

⁴⁸ Como ejemplo del afán de Falange por meter en el mismo saco al marxismo y al liberalismo para ser demonizados véase el ensayo de José Luis de Arrese: *El Movimiento Nacional como sistema político*. Madrid, Imprenta de la Delegación Nacional de Sindicatos, 1945.

⁴⁹ SERNA, Víctor de la: «La nueva arquitectura española. Un palacio para la Falange.» En: *Informaciones*, 20.VIII.1943. Cit. por LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel: *Arte e ideología...* Op. Cit. p. 70.

con los Estados Unidos, que tenían su vencimiento a los pocos días de aquella reunión, tras decidirse la prorrogación automática de los mismos por cinco años, Franco explicaba todo lo que implicaba ese asombroso viraje mediante la siguiente expresión: «*Puestos a casarnos, casémonos con la rica del pueblo.*»⁵⁰

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

*«Con ocasión de la inauguración de la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte el ministro de Educación, Joaquín Ruíz Giménez, pronunció un discurso sobre las relaciones entre el arte y el Estado, habiendo recordado previamente el tiempo de los Reyes Católicos como la gran época de florecimiento estatal y artístico. (...) Con relación a las funciones del Estado directamente relacionadas con la creación artística, Ruíz Giménez advirtió de los dos errores que debían evitarse: «el indiferentismo agnóstico» y la «intrusión totalitaria». Ya que: «el primero se inhibe ante la Verdad, y también ante la Belleza; el segundo las esclaviza, haciendo de las obras de la inteligencia y del arte unos serviles instrumentos de política concreta». La solución pasaría por el reconocimiento de la autonomía del arte.»*⁵¹

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

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

Pero si en algo hay que asombrarse de las habilidades del Caudillo es precisamente en su capacidad de adaptación pragmática al terreno, sin concesiones, y sin provocar excesivos traumas en aquellos que iban a pasar a ser defensores de lo obsoleto. Cuando se comprueba que el modelo de economía autárquica no daba más de sí, y que *«la continuidad del Régimen exigía el sacrificio de muchas bases ideológicas que le habían acompañado desde su nacimiento»*⁵², el Régimen es capaz de acometer la necesaria política de cambio que le hiciera permeable a los modelos capitalistas occidentales, con la consiguiente liberalización y, por tanto, pérdida del férreo dirigismo.

⁵⁰ LÓPEZ RODÓ, Laureano: *Memorias*. Barcelona, Plaza & Janés/Cambio 16, 1990. T. I, p. 394.

⁵¹ LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel: *Arte e ideología...* Op. Cit. pp. 53-54.

⁵² TERÁN, Fernando de: *Planeamiento urbano...* Op. Cit. p. 231.

«La liberalización sustituye con ventaja a todos los controles autoritarios. Los aparatos ortopédicos resultan molestos y son un grave obstáculo para la marcha. La economía busca, de una manera espontánea, sus cauces naturales, y la misma razón de gobierno que antes sirvió para asegurar a un país, en tiempos de escasez, sus recursos vitales, sirve ahora para cambiar el signo de la política y asegurar mejor los mismos recursos en tiempos de suficiencia. Circunstancias de signo contrario tienen, necesariamente, que provocar medidas diferentes.»⁵³

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

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

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

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

Esta aspiración primera tan clara encontró en seguida rozamientos graves en Organismos existentes tanto antiguos como de nuevo cuño, que defendían íntegramente su autonomía departamental y veían en el nuevo Organismo riesgos de intromisión.

Esta resistencia, sostenida de manera creciente, y el hecho de que la Superioridad no se haya definido respecto de las atribuciones convenientes para la práctica de las funciones que le fueron asignadas, ha derivado hacia la situación actual, en que su misión puede aparecer limitada y confusa.»⁵⁴

⁵³ NAVARRO RUBIO, Mariano, De su discurso como Ministro de Hacienda ante la sesión plenaria de las Cortes, 28.VII. 1959. Cit. por LÓPEZ RODÓ, Laureano: *Memorias*. Op. Cit. p. 186.

⁵⁴ D.G.A.: «La Dirección General de Arquitectura.» En: *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. Vol. II, nº 2. Madrid, marzo 1947. p. 3.

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

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

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

En octubre de 1939 se crearía el Instituto Nacional de Colonización, -en este caso dependiente del Ministerio de Agricultura- asumiendo en parte las funciones de la Dirección General de Reforma Económica y social de la Tierra, que venía funcionando desde 1938, encargándose, además del desarrollo de las bases doctrinales y técnicas de la Colonización interior, de lograr la potenciación agrícola del país y abordar la creación de regadíos, operaciones de reparcelación y creación de nuevos poblados, todo lo cual sería regulado en la Ley de 26 de diciembre de 1940.»⁵⁵

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

Por tanto ante el desengaño de los utópicos, será el mismo Estado el que permita la muerte por asfixia de la imagen utópica de la concepción del Estado como el Hércules Constructor, o el Gran Arquitecto, desligándose del intervencionismo de modo gradual, hasta dejar el sector de la construcción totalmente en manos del capital privado.

En la publicación conmemorativa de los 25 años del Instituto Nacional de la Vivienda, se expondrá a manera de explicación:

⁵⁵ TERAN, Fernando de: *Planeamiento urbano...* Op. Cit. p. 138.

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

Lema: la casa para el hombre, no el hombre para la casa.»⁵⁶

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

⁵⁶ Ministerio de la Vivienda: *La casa del español*. Madrid, I.N.V., 1964, p. 20.

CAPÍTULO IX
ARQUITECTURA RURAL-POPULAR

IX.1. La continuidad disfrazada: Dirección General de Regiones Devastadas

«El arquitecto resuelve problemas. El sentido de la belleza puede ser añadido.»⁵⁷

Muerta la utopía, o más bien, relegadas las ínfulas de la nueva arquitectura falangista al redil patrimonio de lo utópico, que tiene las puertas de comunicación con la realidad bien cerradas, se van produciendo los nombramientos de los funcionarios cualificados que tendrán la responsabilidad de ejecutar, llegada la hora de la verdad, la necesaria reconstrucción nacional a través de los organismos que se crearon a tal efecto.



Fig. 23. Gernika, Plaza Mayor y Ayuntamiento, reconstrucción tras el famoso bombardeo. Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones.

⁵⁷ Alejandro de la Sota. En el artículo que le dedica ABC el día de su fallecimiento. ABC, Madrid, viernes 16-2-96. p. 56.

Es bien significativo que hasta entonces la figura del arquitecto había tenido escasa por no decir nula presencia en la vida política del país. No se contaba con ellos, porque el poder no necesitaba de ellos, pero al convertirse la arquitectura en un argumento de prestigio, y más aún en los regímenes de corte totalitario y específicamente en el caso español, donde se hace política con la arquitectura y se asimila al dictador con un arquitecto, la presencia de estos profesionales en la vida política empezará a ser indispensable, llegando a extremos como en el caso de Albert Speer en la Alemania Nazi, de tener en sus manos plenos poderes para la elaboración de la iconografía e iconología del régimen, y en su papel de asesor personal de Hitler.

Como ya comentamos al hablar de los primeros trabajos de los arquitectos en el ámbito de la arquitectura rural, de aquél Seminario de Urbanología⁵⁸ que se desarrolla en la Escuela de Madrid entre 1932 y 1936 con el tema central de la vivienda rural desde la perspectiva agronómico-económica, saldrán los técnicos del Régimen, con José Fonseca, director del mencionado seminario a la cabeza como Jefe de Servicios Técnicos del Instituto Nacional de la Vivienda, creado en 1939 dependiente del Ministerio de Trabajo con el ingeniero de minas Federico Mayo al frente.

Se crea la Dirección General de Regiones Devastadas sobre lo que fue durante la guerra el Servicio técnico del mismo nombre que tendrá como Jefe de Servicios Técnicos a otro arquitecto, Gonzalo de Cárdenas (titulado en 1929).

Se creará también, dependiente del Ministerio de la Gobernación la Dirección General de Arquitectura (creada por Ley de 23 de septiembre de 1939), que será asesorada por el Consejo Superior de Arquitectura instituido en abril de 1943⁵⁹, como era lógico con un arquitecto al frente, Pedro Muguruza Ontaño; y dentro de este mismo organismo aparece una sección de urbanismo encabezada por el joven Pedro Bidagor. Como se detallaba en un artículo del propio *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* ya citado en el apartado anterior donde además de reconocerse el fracaso de la elaboración del estilo arquitectónico del Régimen, se describe su «organización, misión encomendada, presente y aspiraciones que se consideran convenientes para el porvenir.»

«La Sección de Edificios informa los proyectos que se remiten y atiende al proyecto y dirección de los Gobiernos Civiles en construcción por el Ministerio y a la Leprosaría de Trillo. La Sección de Vivienda atiende a la construcción de viviendas para funcionarios del Ministerio y las que se hacen con cargo al fondo benéfico-social. La Sección de Urbanismo

⁵⁸ Siendo ésta por cierto la única asignatura de urbanismo a lo largo de toda la carrera de Arquitectura hasta 1957 «año de la creación del Ministerio de la Vivienda se remodela el Plan de Estudios en la ETSAM, que contará con tres cursos en los tres últimos años de Urbanística, y con una especialización en Urbanismo.» FERNÁNDEZ-GALIANO, L.; ISASI, J. F.; LOPERA, A.: *La quimera moderna. Los poblados dirigidos*. Madrid, Blume, 1989. p. 101.

⁵⁹ Dirección General de Arquitectura: «Consejo Superior de Arquitectura.» En: *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, nº 3. Madrid, junio de 1947. p. 10.

informa los proyectos que se elevan a la Comisión Central de Sanidad local y desarrolla los trabajos que le encomiendan las diferentes Corporaciones locales y prepara la labor informativa del Plan Nacional. La Sección de Investigación y Normas informa los expedientes que se refieren a distribución de materiales y prepara las normas correspondientes a diversas especialidades de la profesión.»⁶⁰

En marzo de 1947 se publican las competencias -textualmente se dirá *la misión*, terminología oficial aún contaminada de aromas castrenses- del Servicio de Arquitectura del Instituto Nacional de Colonización.

«El personal técnico que integra este servicio lo constituyen diez arquitectos y catorce aparejadores, distribuidos entre los Servicios Centrales de Madrid, las Delegaciones Regionales y Provinciales del Duero (Valladolid), del Guadiana (Badajoz), del Ebro (Zaragoza), de Lérida, del Tajo (Madrid), del Guadalquivir (Córdoba), de Talavera, de Granada, de Sevilla y de Jerez.»⁶¹

Salvo en el caso de Pedro Muguruza Ontaño, que formó parte del Estado Mayor de los Rebeldes en el gobierno de Burgos del año 1938, consejero áulico de Franco -como le califica Chueca- en materia de arquitectura, mesianista y eminentemente teórico, el único que llegó a amparar su trabajo como arquitecto en la militancia política fue Pedro Bidagor que llegó a trabajar en lo que dió en llamarse el «Madrid Rojo», bajo las siglas de la CNT (popularmente conocidas como «Carcas No Temáis»)⁶².

El resto, por tanto, de los arquitectos que llevarán a cabo la elaboración de los planes de reconstrucción y lucharán por ponerlos por obra, no primaron el interés político en detrimento de las necesidades sociales o arquitectónicas. Es decir, son profesionales enamorados de su trabajo a los que se les brinda la oportunidad de aplicar su experiencia y conocimientos en unas circunstancias irrepetibles de un empeño edificador de gigantescas proporciones, y donde las implicaciones de su profesión con el servicio al bien común, a la defensa en este caso de los más necesitados, dota de una fuerte carga de satisfacción personal en el desempeño de la profesión.

⁶⁰ Idem. p. 7.

⁶¹ Dirección General de Arquitectura: «Instituto Nacional de Colonización. Servicio de Arquitectura.» En: *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, nº 2. Madrid, marzo de 1947. p. 20.

⁶² Cfr. TERÁN, Fernando de: *Planeamiento urbano...* Op. cit. p. 120.



Fig. 24. Chabolas en el extrarradio de Madrid.

«Nosotros teníamos una función que cumplir, un sentido social del trabajo y un amor a la profesión que no entendía de política ni de religión; tampoco sabíamos cómo pagar, pero resulta que también pagábamos.»⁶³

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

Luis Valero Bermejo sustituye en 1954 a Federico Mayo al frente del I.N.V., viene de ser gobernador civil de Navarra, pero lo que le respalda para el cargo es su experiencia promotora...

«que arranca de las 22 viviendas del grupo de la Encarnación en Ávila, iniciadas «el ominoso año del hambre de 1945», y llevadas a término, en aquellos tiempos durísimos, gracias a operaciones como el canje con Iberduero de clavos y cemento por vales de judías. Aquél grupo, que se hizo por el sistema de «prestación personal» o autoconstrucción, fue el primero de una larga serie -media docena en Ávila primero, casi medio centenar a continuación en Navarra- realizados todos por el mismo método. Heterodoxo en su enfoque y atrevido en sus procedimientos...»⁶⁴

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

⁶³ FERNÁNDEZ-GALIANO, L.; ISASI, J. F.; LOPERA, A.: *La químera moderna...* Op. cit. p. 172.

⁶⁴ Idem. p. 16.

En cuanto a Julián Laguna fue un fuerte contraste su presencia al frente del Consejo de Colegios de Arquitectos, ya que el que sustituía a Pedro Muguruza -arquitecto del Valle de los Caídos- era un pragmático por naturaleza «con diez años de experiencia al frente en la promoción y gestión del suelo, que a sus 33 años cuenta en su haber realizaciones como la urbanización Puerta de Hierro». Posteriormente será llamado a ocupar la Comisaría para la Ordenación Urbana de Madrid, dependiente del Ministerio de la Gobernación igual que Regiones Devastadas y la Dirección General de Arquitectura. La respuesta de Laguna será «sí, pero...», esto es, nada de ocuparse de esquinas o de casas de portero con librea, aceptará si le dejan llevar a cabo la reforma de Madrid «de fuera a dentro, con lo cual estará saneado esto que me preocupa, estos suburbios, esta cosa que es lo más horroroso que tiene Madrid.» Y por supuesto que aceptan sus condiciones y es nombrado Comisario, y además mantendrá una «especial relación con Francisco Franco, que estimula y alienta su esfuerzo por absorber el chabolismo y luchar contra la especulación del suelo»⁶⁵. ¿Dónde ha quedado la «Ciudad Imperial», la «Ciudad del Movimiento»?

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

De temperamento apasionado, su preocupación por estos temas -que arranca de sus primeros años de profesión, anteriores a la Guerra Civil- se ve espoleada por la experiencia traumática de haber sido testigo, en el vallecano barrio de San Diego, de la muerte de un hombre por el hambre. Julián Laguna visita los campamentos míseros de la periferia, organiza la labor asistencial, dramáticamente insuficiente, de grupos de arquitectos bien intencionados, recorre los despachos oficiales en busca de apoyos o dinero.»⁶⁶

Este es el contexto profesional de los técnicos que trabajarán en la D.G.R.D. (Dirección General de Regiones Devastadas), que nos ayudará a valorar mejor el trabajo de estos profesionales una vez despejado el lastre político de demagogia cuartelera que tradicionalmente se les suele colgar al cuello. No solo como consecuencia del efecto péndulo en los análisis históricos posteriores al fin del Régimen, sino de manera muy clara en este caso por los mismos arquitectos de la autarquía que arremeten duramente contra las elaboraciones de Regiones usándolas como ejemplo de lo que no se debe hacer si se quiere que la arquitectura avance.

Evidentemente el organigrama de Regiones Devastadas era de estructura piramidal y jerárquica, y aunque las oficinas se esparcían por todo el territorio nacional acusaba un fuerte centralismo, con una importantísima vía de comunicación que era la revista *Reconstrucción*, algo más que un mero «órgano de expresión» concebido como escaparate,

⁶⁵ Idem. p. 22.

⁶⁶ Idem. p. 18.

sino más bien un «órgano de dirección» ya que en sus páginas se informaba a los de la periferia qué es lo que quería Madrid que se edificara, o qué había dado por bueno la Dirección, que era evidentemente lo que se publicaba y no lo que se silenciaba.

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

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

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

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

«Unidas las tradiciones artesanal y artística se produciría el arte nuevo de la España naciente. Así lo formuló, entre otros, Manuel Pombo Angulo. La artesanía se presentó como la antesala del arte, de modo que fomentándola se potenciaba el Arte. Pero además, la artesanía sirvió para la valoración de la obra manual realizada con un trabajo paciente y esmerado y, generalizándola y transfiriéndola al arte, para situar a la técnica delante de la creación. La artesanía fue también un pretexto para la difusión del tópico de España como tierra de artistas.»⁶⁷

Esto es algo que no se puede obviar, como tampoco podemos ignorar que el interés por la arquitectura popular había ido creciendo en el seno de la vanguardia del pensamiento arquitectónico español, en su esfuerzo por alcanzar la sinceridad constructiva de un nuevo estilo nacional dentro de la corriente modernizadora internacional.

⁶⁷ LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel: *Arte e ideología...* Op. cit. p. 56.



Fig. 25. Detalle de ventana. San Antonio (El Carpio, Córdoba).

Aquellos estudios ya mencionados que ven la luz en la revista *Arquitectura* tienen su clara correspondencia en los estudios sobre la vivienda rural que de forma sistemática se irán publicando en la revista *Reconstrucción*.

«Son frecuentes en ella los estudios más o menos sistemáticos sobre la arquitectura rural de las comarcas, si bien se recogen a veces elementos pintorescos de la edificación popular de forma un tanto errática e indiscriminada. No obstante, dentro de la modestia de estas pequeñas reseñas hay temas de evidente intencionalidad.»⁶⁸

⁶⁸ MONCLÚS, Fco. J.; OYÓN, J. L.: «Vivienda rural, regionalismo...» Op. cit. p. 114.

Contra lo que se puede pensar, las cuestiones de «estilo» no son las que acaparan la atención principal de aquellos estudios, sino que el mayor afán de los técnicos estaba en la elaboración de una vivienda rural higiénica donde el mínimo aceptable diera por hecho que quedaban desterrados la promiscuidad entre bestias y personas, y el aislamiento del cuarto de aseo del resto de la vivienda.

El siguiente paso es concebir la vivienda como máquina laboral además de hogar, ya que a diferencia de la vivienda del obrero urbano, la del campesino es herramienta de trabajo, y esta concepción desemboca inevitablemente en el racionalismo o en la racionalización funcional de la distribución de espacios, que se busca que tengan las dimensiones adecuadas a la función y al uso al que van a ser destinados, característica ésta extraída de la misma arquitectura anónima, popular, sin arquitectos que se había puesto empeño en estudiar para encontrar la esencia de nuestra arquitectura nacional.

Uno de los proyectistas más destacados de entre los que acometen la tarea de resolver el diseño de la casa rural, desde la adecuación a la función, fue Alejandro de la Sota. Los pueblos que trazó fueron: Entrerríos, La Bazana y Valuengo (Badajoz); y Esquivel (Sevilla), todos ellos realizados entre 1955-1956 y que el autor define como:

*«Un intento de tomar como maestros a quienes siempre hicieron los pueblos y que los hicieron por cierto de maravilla: los albañiles y maestros de obras pueblerinos.»*⁶⁹

Además, la casa en el medio rural está estrechamente ligada al suelo que es trabajado por su inquilino, por lo que los únicos condicionantes -además de la atroz penuria económica- son físicos, geográficos: clima, orografía, pluviosidad, temperaturas y materiales y técnicas de construcción autóctonas.

⁶⁹ S.C.: «Muere a los 83 años Alejandro de la Sota, padre de la nueva arquitectura española.» En: ABC, Madrid, viernes 16-2-96, p. 56.



Fig. 26. Alineación de viviendas en calle interior. Maruanas (El Carpio), Córdoba. Instituto Nacional de la Vivienda. Entrega de viviendas en 1959.

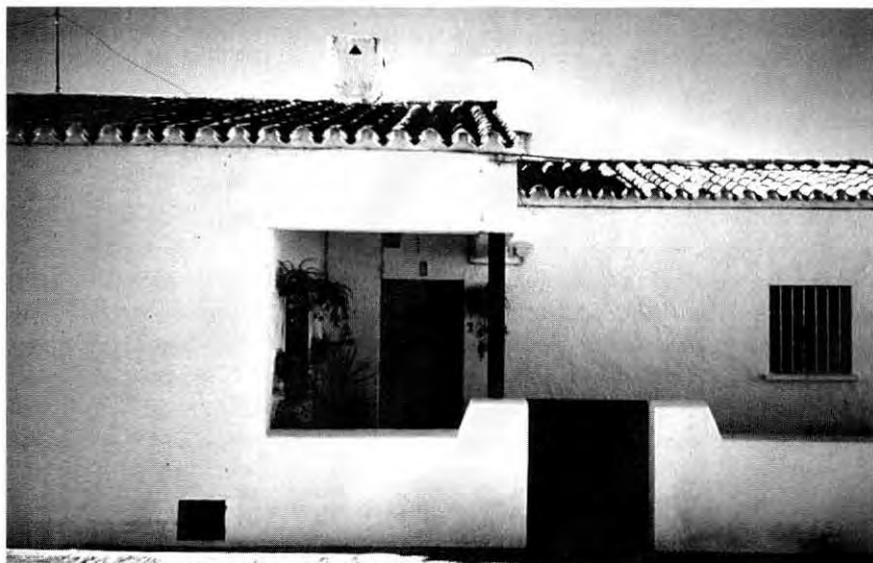


Fig. 27. Maruanas (El Carpio), Córdoba. Detalle de fachada. Instituto Nacional de la Vivienda.

«Los procedimientos que determinan el trazado de ciertos poblados de posguerra, las operaciones de ampliación de los asentamientos rurales existentes, o los mismos criterios de sistematicidad compositiva que permiten la formación de las distintas unidades de agregación de viviendas, no eran ajenas a los principios racionalistas. En lo que se refiere a la estructura arquitectónica de las viviendas todavía es más patente la existencia de criterios proyectuales más acordes con ciertos supuestos del Movimiento Moderno.»⁷⁰

Hay una línea de conexión manifiesta con la labor de preguerra en el campo de la vivienda rural. Lo que se propone hacer Regiones Devastadas es el sueño de aquellos gabinetes de arquitectos e ingenieros agrónomos que desbrozaron el terreno de la dignificación de la vivienda rural allá por los primeros años treinta. A estos técnicos de Regiones formados en aquellos foros académicos anteriores al conflicto era aquello lo que realmente les ilusionaba, no los esfuerzos uniformalistas y uniformantes, el agrarismo como ideología rancia, o el tradicionalismo de bata de cola y falsos lunares. Como muestra de aquellas ilusiones sirvan de ejemplo las palabras de uno de aquellos protagonistas,

«...Satisfacción inmensa por sentida, para los que, incluídos en la obra ingente de Regiones Devastadas, en medio de la enorme responsabilidad que nos incumbe, nos ha sido dada la oportunidad de sembrar en tantos pueblos de España la buena semilla de la arquitectura lógica, sencilla y sana de todos los tiempos; española y racional con las limitaciones empero que le imponen las circunstancias. A la vez tradicional y respetando el localismo, sin incurrir en los defectos inveterados; antigua porque sobre bases inmutables es llevada toda construcción, pero no olvidando nunca lo que de avance y progreso nos impone la ley del tiempo.»⁷¹

El hecho comprobable es que las tipologías de viviendas que salen de los planos con el sello de la D.G.R.D. son la respuesta fehaciente a los ensayos, concursos y demás literatura profesional publicada durante los años treinta, ya comentados en un apartado anterior.

Esta razón, que se suma a las ya enunciadas, avalan la actuación del Régimen, que primará en el proceso de reconstrucción a la vivienda rural como recompensa ideológica, y también por el interés demagógico en la ruralización de España, así como por la necesidad imperiosa de esconder los escombros. A pesar de lo cual cuantitativamente la labor específica de la Dirección General de Regiones Devastadas puede ser calificada de ínfima en relación con las necesidades reales que precisaban ser cubiertas y la labor efectiva llevada a cabo (no la propagandística, que sí fue sobreabundante).

Pero pensamos que la fecundidad de la labor de la Dirección General de Regiones Devastadas dio su fruto más granado en el marco del Instituto Nacional de Colonización (cerca de 25.000 nuevas viviendas entre 1950 y 1965⁷²), que serán los que recojan el

⁷⁰ MONCLÚS, Fco. J.; OYÓN, J. L.: «Vivienda rural, regionalismo...» Op. cit. pp. 113-114.

⁷¹ HERNÁNDEZ RUBIO, Francisco: «La vivienda en Andalucía Occidental y Extremadura.» En: *Reconstrucción*. n.º 30. Madrid, Dirección General de Regiones Devastadas, febrero de 1943. p. 51.

⁷² MONCLÚS, Fco. J.; OYÓN, J. L.: «Vivienda rural, regionalismo...» Op. cit. p. 103.

testigo de la arquitectura de intervención estatal concebida como prestación social edificatoria, cuando se ha llegado al momento preciso en que la estabilización del capitalismo insta al Régimen a dar entrada al capital privado en el ámbito de la construcción, y por tanto, hay que prescindir de un órgano oficial para la «Reconstrucción».

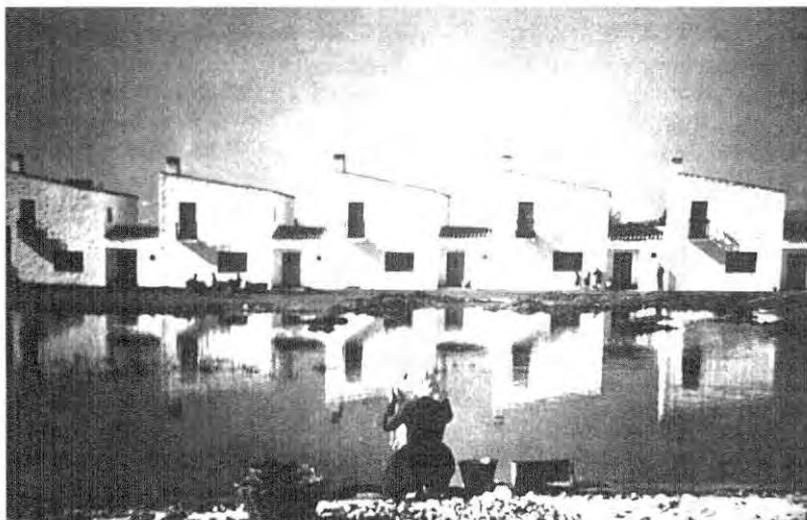


Fig. 28. *Fernández del Amo. Poblado de Vegaviana, Cáceres.
Instituto Nacional de Colonización.*



Fig. 29. *Fernández del Amo. Poblado de Vegaviana, Cáceres.
Instituto Nacional de Colonización.*

A esta continuidad con los postulados racionalistas de preguerra que atribuimos a la Dirección General de Regiones Devastadas, se le añade el epíteto de «disfrazada» por la evidencia que emana de la contemplación de los resultados y su comparación con las fuentes del racionalismo original. Evidentemente, no es lo mismo disfraz que tradicionalismo folclorista, término este último que fue ya utilizado como arma arrojadiza contra las realizaciones de la D.G.R.D. por sus coetáneos que quisieron distanciarse del dirigismo oficial en la construcción, y dar exclusivamente como buena su concepción de la arquitectura mediante el desprestigio de las restantes vías paralelas de edificación que convivieron con el racionalismo.

«A la generación de arquitectos que trabaja en Regiones le sucederá una nueva que marque el despegue del desarrollo económico español (...). Esta generación intentará marcar claramente las distancias con respecto a la obra de sus predecesores, rompiendo con una arquitectura de su tiempo (...). Así la arquitectura de la Dirección General de Regiones Devastadas se ve condenada en gran medida como errónea y equivocada por una generación que dando un salto en el vacío se reclama seguidora de los movimientos racionalistas de la República, olvidando todo lo que se ha hecho en el intervalo de esos dos decenios.»⁷³

No queremos perder pie de la realidad, y antes de seguir especulando con el otro componente claro en la composición de la arquitectura de «Regiones Devastadas», que es la fuerte presencia de la artesanía, tenemos que ser conscientes de sus límites, que aunque suponga cortarle vuelo, ayuda muchísimo a su acotamiento y por tanto a su comprensión. Nos volvemos a referir a los endémicos problemas económicos y de suministros y de materiales y de transportes y comunicaciones, producto de una situación de posguerra, y la imposición de un régimen autárquico como consecuencia del aislamiento tras la neutralidad -bastante escorada- en la Segunda Guerra Mundial.

El recurso a las técnicas artesanales de construcción no fue, aunque ideológicamente se hubiese querido como se comprueba en otros terrenos, un plan trazado con premeditación y alevosía; es que en el ámbito de la construcción no había otra cosa.

«...La artesanía se propugnó como un modo de aumentar los ingresos de la población, en una situación de penuria de la industria, y como una forma de generar trabajo creador de unas relaciones sociales paternalistas entre maestros y aprendices, propuestas como ideales y opuestas a las anónimas e impersonales del capitalismo. Con ello, el fomento de la artesanía servía para el adoctrinamiento. El ensalzamiento de los artesanos -frente a los obreros industriales- fue una más de las consignas del discurso anticapitalista de Falange, como lo había sido del agrarismo jonsista.»⁷⁴

⁷³ BLANCO, M.: «La arquitectura de Regiones...» Op. cit. p. 38.

⁷⁴ LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel: *Arte e ideología...* Op. cit. p. 56.

Se da prioridad por decreto a la Dirección General de Regiones Devastadas para que le sean suministrados materiales, pero ante la carestía generalizada se quedan este tipo de medidas en un mero gesto. Fundamentalmente por la ambición del proyecto que quiere llevar a cabo la D.G.R.D., aunque se hubiese querido llevar a efecto en periodos previos a la guerra, de «bonanza económica», hubiera tenido que acudir igualmente a los sistemas tradicionales de construcción.

«Por otro lado, por muy idílicas que consideremos la situación de la preguerra, la situación de la industria de la construcción, tradicionalmente desfasada, no era tan avanzada como para que el periodo de la autarquía siembre el desconcierto. Ciertamente se agudizan las carencias de acero y cemento habituales en la industria de la construcción, pero por muchos desarrollos técnicos puntuales que pudiera comprender la situación anterior, la media nacional no varía hasta un punto tal que obligue a una nueva arquitectura solo por ese motivo. Un programa de la amplitud del emprendido por Regiones Devastadas hubiera chocado con dificultades similares en el periodo preautárquico.»⁷⁵

Esta autarquía local en el uso de materiales y soluciones constructivas llevará a la recogida y aplicación en la vivienda de formas y detalles propios de la comarca en el exterior, y al empleo y recurso a lo artesanal en el interior, en un afán también de hacer amable unos esquemas rígidamente funcionales en la concepción espacial.

«Las viviendas de Regiones eran, en realidad, algo más que la pura y fría racionalidad: «una casa no es una máquina para vivir», como decían algunos arquitectos. La vivienda debía poseer, además de una «anatomía» y una «patología», un «alma». Si la sensibilidad hacia determinadas piezas y estancias tradicionales hacía menos traumática la asimilación de la nueva casa, adaptando funcionalmente determinados usos campesinos, la vivienda debía ofrecer, además, determinadas connotaciones añadidas para adquirir la categoría de «hogar». De «horror al vacío» hizo gala la Dirección al dotar a muchas de sus primeras viviendas de muebles tradicionales, objetos de cerámica y alfarería, para hacer menos extraño el ambiente de la nueva vivienda; se trataba de convertir el interior humilde en «un pequeño museo de artesanía, donde haya sitio siempre dispuesto para el reposo y la contemplación de los recuerdos.»⁷⁶

Estos detalles humanizadores o cálidos -balcones, faroles, chimeneas, puertas, etc.- sufrirán no obstante la aplicación de los esquemas racionalistas de estandarización, dándose la paradoja de ser «normalizados», hechos moldes y repetidos miméticamente hasta en el último rincón de la población edificada.

⁷⁵ Idem. p. 40.

⁷⁶ MONCLÚS, Fco. J.; OYÓN, J. L.: «Vivienda rural, regionalismo...» Op. cit. p. 120.



Fig. 30. *Detalle de «personalización de zócalos». San Antonio (El Carpio), Córdoba.*

Y es sintomático si hoy día nos paseamos por cualquiera de aquellos poblados tanto de la Dirección General de Regiones Devastadas como del Instituto Nacional de Colonización, como los inquilinos someten su vivienda a un proceso de huida de la estandarización dotando de personalidad propia a su vivienda para diferenciarla de la de los demás mediante la cromatización de zócalos, alféizares, dinteles, rejas, aditamento de vegetación, revestimiento de azulejería y lo que el propio saber les dicte.

Un último factor, más sutil pero no menos decisivo para la sobrevaloración de un desarrollo formal tradicionalista, se encuentra en la figura del promotor, que es quien verdaderamente orienta la arquitectura. Los arquitectos trabajan para alguien, y sus creaciones por mucha carga de modernidad que contengan, si no pasan por el tamiz de la aceptación del promotor quedan en mero papel mojado de ideas.

La figura del promotor hace maleable a los arquitectos, y en el caso de los arquitectos que trabajan para la Dirección, son funcionarios de un Estado que está fraguando todavía, y al cual se deben, de ahí que cualquier aportación estilística de los arquitectos tenía que estar al servicio del promotor, otra actitud podría conllevar la pérdida del puesto de trabajo, máxime en unas circunstancias donde arquitectura y propaganda política están tan estrechamente relacionadas.

Y no es sólo en este caso de connotaciones tan especiales donde se produce el servilismo de los técnicos al promotor, por ser unas circunstancias especialmente duras, y unas

asfixiantes directrices impuestas. Podemos traer a estas páginas el mismo fenómeno pero con promotores privados y con libertad total de iniciativa estilística, y ver como este fenómeno es el que explica que el archipiélago canario no incorpore el regionalismo a su arquitectura, o que Miguel Martín Fernández de la Torre y José Enrique Marrero Regalado sean los máximos cultivadores tanto del racionalismo como del neocanario, llegando incluso, como afirma Federico Castro Morales, «a conciliar ambas concepciones en sus edificaciones, o a alternarlas respondiendo a las exigencias del promotor.»

«Si los revivalismos peninsulares de tradiciones locales de las primeras décadas de este siglo no tuvieron su paralelo insular se debe a que en los planteamientos canarios de lo «nuevo» existía la pretensión de romper con toda tradición histórica. La predisposición europeísta del archipiélago conduciría hacia la aceptación del racionalismo. Las voluntades vanguardistas trataban de romper con aquel eclecticismo exhausto, abriendo el horizonte de la creación atlántica hacia el aporte foráneo antes que al nacional.»⁷⁷

A pesar de los condicionantes históricos debemos resaltar la enorme calidad de las edificaciones de la Dirección General de Regiones Devastadas, precisamente en aquellos años tan duros y de tanta penuria, y sobre todo al compararla con la arquitectura desarrollada poco después en los momentos de máximo esplendor económico y mayor apertura conceptual del Régimen. Destaca esta arquitectura autárquica por una mayor preocupación por el individuo y no por el beneficio económico, aunque no se le podría quitar la razón al que adujera que el contenido mayoritario de aquella preocupación por el individuo pudo haber sido por propaganda ideológica o recompensa política. Con la apertura al capital privado la construcción cambiará de eje y pasará a gravitar no alrededor del individuo sino del beneficio económico.

«A un relativo relajamiento de la rigidez política acompañó, en sus últimos periodos, una progresiva descomposición y corrupción del sistema que aún colea hasta hoy y que exigirá grandes esfuerzos por parte de la nueva democracia para lograr mejoras cualitativas apreciables.»⁷⁸

Esa descomposición y corrupción del sistema será una de las consecuencias del despertar de la arquitectura en la democracia que se desboca hacia la modernidad, y que dará lugar «a la alianza insólita entre sensibilidad moderna e insensibilidad social»⁷⁹. La otra cara de la moneda de la nueva modernidad de la arquitectura española es la visión positiva de la búsqueda del

⁷⁷ CASTRO MORALES, Federico: «Regionalismo y vanguardia en la arquitectura canaria de los años treinta.» En: AA.VV.: *Homenaje al Profesor Dr. Telesforo Bravo, Tomo II*. Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones, 1990, p. 155.

⁷⁸ VAZQUEZ DE CASTRO, Antonio: «Prólogo: una experiencia...» Op. cit. p. 14.

⁷⁹ MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep: «La arquitectura hacia el año 2000.» En: *Revista de Occidente*, n.º 122-123, Madrid, julio-agosto de 1991, p. 91.

cambio a cualquier precio, que implica la no aceptación de la parálisis cultural, y que ha sido auspiciado por la incorporación tardía de España a la Comunidad Económica Europea en relación con aquellos países del continente cuyas ansias de renovación, cambio y modernidad, llevaban años apaciguadas por la ausencia de un revulsivo de incorporación a la modernidad.

La alianza para la dominación internacional del progreso tecnológico, de las multinacionales comerciales, de las estrategias político-militares, de los *mass-media*, ha llevado a la arquitectura del capitalismo a una búsqueda del estado de bienestar plagado de contradicciones, que tienen su expresión en la superficialidad de las reformas, y en el distanciamiento de las necesidades humanas, en pro de un culto al diseño, a la imagen de sí misma.

«La arquitectura moderna se aventuró en sentido paralelo, ofreciendo sus parodias del movimiento moderno en forma de diferentes tipos del llamado estilo internacional. En él, la idea humanista de lo moderno degeneró en un vacío esquema de cambio. Las reglas formalistas del dogma y la oportunidad, deshumanizadoras, destruyeron incluso aquello que se había conseguido en las campañas de la arquitectura del siglo XIX en favor de la libertad, el racionalismo y el progreso. Algunos seguidores del movimiento moderno percibieron que éste se había desviado de sus objetivos sociales originales, y había sucumbido ante las mismas fuerzas que pretendía reformar, orientándolas hacia el regionalismo y liberándolas de cualquier connotación nacionalista o racista.»⁸⁰

La reacción contra este universalismo de nuestra cultura occidental contemporánea es lo que ha dado en llamarse *regionalismo crítico*, que es la manifestación actual de aquellos regionalismos regeneradores de la cultura de principios de siglo, que al igual que aquéllos, participa de afanes de renovación ética y social, de la recuperación de las raíces y las tradiciones, y de la sobrevaloración del «hecho diferencial» en contraposición a los internacionalismos.⁸¹

Este nuevo regionalismo viene de la mano de la reiterada presencia de la dicotomía entre progreso y deshumanización, tecnología y pérdida de identidad, desarrollo material y destrucción de la memoria con el consecuente empobrecimiento cultural. Plantea una pugna abierta contra la colonización internacionalista de la asepsia tecnológica, que arrasa la identidad cultural de los individuos, y por ende, de las cualidades esenciales de la arquitectura.

Esta beligerancia del regionalismo crítico ha logrado éxitos importantes precisamente a nivel de cultura universal, mediante la normativa de la UNESCO sobre protección y salvaguarda del Patrimonio Histórico. Esta normativa legal ha otorgado un potente blindaje a las zonas de asentamiento de memoria histórica de los conjuntos urbanos, que en

⁸⁰ TZONIS, A.; LEFAIVRE, L.: «El regionalismo crítico y la arquitectura española actual.» En: AA.VV.: *Regionalismo*. Op. cit. p. 7.

⁸¹ Cfr. HERNÁNDEZ DE LEÓN, J. M.: «El regionalismo madrileño actual.» En: AA.VV.: *Regionalismo*. Op. cit. p. 90.

aras del dinamismo social de la nueva democracia -que quiere reflejarse en una nueva sensibilidad estética de progreso-, habían quedado a merced de unos criterios urbanísticos de modernización a ultranza, con el deseo de ver la ciudad desde una perspectiva nueva, moderna.

Desde la política proteccionista que ha premiado a las ciudades adscritas a la normativa de la UNESCO mediante la inyección de fuertes sumas de dinero, se ha conseguido una recuperación de los estilos históricos. Tras unos años de aguda crisis, sobreviviendo a los embates del impulso creador que implicaba la destrucción de la ciudad antigua, el nuevo regionalismo ha conseguido la sensibilización hacia la historia, y ha logrado que se orienten los esfuerzos creadores hacia la convivencia y la integración de las raíces históricas de las ciudades, con la civilización de progreso.

IX.2. Arquitectura popular *versus* arquitectura funcional. El segundo racionalismo

«El elemento anecdótico y pintoresco preside, de modo fundamental, nuestras obras. A veces las construcciones amparan su falta de actualidad dentro de un pretendido «clasicismo»; pero éste es puramente formal, y los elementos que en él se manejan no responden a una función constructiva para la que sean adecuada solución. (...); nunca sus formas se han empleado con un sentido más plenamente ornamental, independiente de toda idea racionalista, o simplemente constructiva.»⁸²

A finales de los cuarenta empieza la presión por acercarse a los postulados del Movimiento Moderno como única vía para retomar el tren de la modernidad perdida -nunca se achaca la culpabilidad de dicha pérdida al Alzamiento-, cuando en Europa se ha comenzado ya otro capítulo en el desarrollo de la arquitectura moderna.

De la vivienda rural concebida como organismo funcional diseñado para cubrir una doble faceta de vivienda y herramienta de trabajo, se quiso dar un paso más allá; un paso que implicara la pérdida de todo elemento que no contuviera una necesidad funcional porque encarecía la construcción, con lo que se le pone proa al decorativismo. La técnica es el motor de la construcción y sus dictados marcan la exigencia de la estandarización de elementos -desde las vigas a los picaportes-, que serán impulsados por quienes elaboran los presupuestos oficiales para la construcción, ya que los materiales siguen escaseando y las necesidades se multiplican.

⁸² ZAVALA, Juan de: «Tendencias actuales de la arquitectura. Tema III de la V Asamblea Nacional de Arquitectos.» En: *Revista Nacional de Arquitectura*, 1949. Cit. por: FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: *La crisis de la arquitectura española 1939-1972*. Madrid, Edicusa-Cuadernos para el diálogo, 1972. p. 143.



Fig. 31. Franco ante la maqueta del «Gran San Blas» en julio de 1958. Le acompañan, de izquierda a derecha, Luis Carrero Blanco, J. Planell (Ministro de Industria), un ayudante, José Luis de Arrese (Ministro de la Vivienda), J. Vigón (Ministro de Obras Públicas), Vicente Mortes (Dirección General de la Vivienda), J. M. Bringas (Dirección General de Arquitectura), José Solís (Ministro Secretario General del Movimiento).
(Con autorización de «ABC».)

Con el despegue de la industrialización basado como ya hemos comentado en la aplicación de las reservas tanto humanas como de capital del sector agrario al industrial, se producen los éxodos masivos a los cinturones urbanos que es donde se localizará la incipiente industria, surgiendo y desarrollándose como una plaga el fenómeno del chabolismo. Ahora la herramienta que se usará para resolver el problema acuciante que se plantea en esta nueva fase de la primera industrialización es la de los Poblados de Absorción, Poblados Dirigidos y Viviendas de Renta Limitada.

Sobre la experiencia de la década de los cuarenta de reconstrucción, retirada de escombros y primacía en la atención al sector agrario, se han puesto a punto tanto las instituciones como la legislación necesaria para regular y dirigir el desarrollo de la construcción. Volviendo a la idea del promotor, que sigue siendo el Estado, al cambiar las necesidades porque se han impuesto otros problemas distintos a los de la década anterior, tendremos que analizar cuáles son las necesidades del promotor para saber cual va a ser la oferta de los arquitectos.

«Como tal, es una vivienda dirigida, es decir, es a dicha administración a quien compete no solo la política de vivienda, sino la decisión de programas, adjudicación y control del alojamiento. Sin embargo, y dentro de estas limitaciones, la vivienda de los reglamentos de 1954-55 no está tan lejos del talante reformista socialdemócrata. La legislación que ha de enmarcar también a los poblados dirigidos (de la serie de Renta Limitada), es una norma racionalista. Reconoce y ordena la necesidad de operar con mínimos, establece un impulso cierto a la normalización y a la construcción mediante productos industrializados, define programas, trazas, tipos y materiales con un criterio higienista y a veces extraordinariamente estricto, (...) y, en fin, se declara funcionalista a ultranza cuando excluye todo ornamento o diseño que no admita justificación funcional y de uso.»⁸³

Desde el propio Instituto Nacional de la Vivienda se promoverán concursos para incentivar a la industria de la edificación, para que desarrollen soluciones constructivas estandarizadas de mayor calidad y menores costes que las que hasta ese momento se podían obtener y se aplicaban desde la arquitectura tradicional.

Junto a la batalla por la estandarización y la reducción de costes se desata la de conquista y movilización del suelo, reventándose literalmente los planes de los ideólogos de primera hora como Pedro Bidaigor, para acometer de manera brutal la solución de un problema social que también estaba tomando dimensiones brutales. La consecuencia ante tanta solución sobre la marcha, será la heterodoxia urbanística, con unas intervenciones poco reflexivas -«*quién iba a suponer que en menos de diez años circularían coches por aquellos poblados*»-, llevadas a cabo por jóvenes arquitectos sin formación urbanística y que se forjaron profesionalmente a pie de obra.

Un ejemplo muy gráfico de esta maleabilidad de los arquitectos lo tenemos en la persona de Luis Gutiérrez Soto, que con su Ministerio del Aire (1943-1951) creara el punto de referencia claro para que todos supieran qué es lo que no se debía hacer, después de un viaje a Brasil no tuvo reparos en endosarle al Alto Estado Mayor y en plena Castellana (1949-1953) los *brise-soleil* de Le Corbusier «*y que aquí no tenían verdaderamente justificación.*»⁸⁴

«El general Vigón, que había tenido una participación decisiva en el encargo del Ministerio del Aire, deseaba que el arquitecto hubiera mantenido esa línea, y no le perdonó que abandonara los criterios tradicionalistas por las últimas novedades.»⁸⁵

Como ya ha sido destacado por los historiadores de la arquitectura española, el comienzo de la década de los cincuenta es el punto de quiebra con la que pudo haber sido la arquitectura historicista oficial del régimen, y la adopción de los postulados del Movimiento Moderno.

⁸³ FERNÁNDEZ-GALIANO, L.; ISASI, J. F.; LOPERA, A.: *La quimera moderna...* Op. cit. p. 117.

⁸⁴ CHUECA GOITIA, Fernando: «La arquitectura...» Op. cit. p. 683.

⁸⁵ Idem. p. 684.

Dentro de la arquitectura dirigida este punto de inflexión lo podemos situar en los poblados de absorción Fuencarral A de Francisco Sáenz de Oíza y Fuencarral B de Alejandro de la Sota, porque el contraste entre ambas propuestas paralelas marca el final de un periodo y el comienzo de otro. Como ya hemos comentado respecto a de la Sota, la suya era una plástica inocente, de sosiego y encanto, donde toma como referencia la labor de los arquitectos anónimos: los albañiles y maestros de obra pueblerinos, y el resultado es un conjunto verdaderamente naïf de aire plenamente ruralista para un enclave urbano, en un cinturón industrial.

«En contraste con esta línea arcádica, Francisco Sáenz de Oíza, reciente aún el shock tecnológico de su estancia en EE.UU., profesor de Instalaciones en la Escuela, explica su Fuencarral A en términos bien diversos: «dentro de los requisitos esenciales de higiene y salubridad... se ha tenido muy en cuenta en la urbanización el factor económico»; «el criterio de agrupación edilicia es rígido, sobre un esquema reticular con módulo de 3,50 metros... el sistema seguido en la orientación de las viviendas es igualmente rígido...» Las efusiones amables de Sota son sustituidas por un lenguaje metálico remachado por cifras de superficies, densidades y costos.»⁸⁶

Si en 1957 el recién nombrado ministro de la vivienda José Luis de Arrese y Magra habla a los periodistas de la preocupación por el desequilibrio de Madrid, que con velocidad de vértigo se estaba convirtiendo en una ciudad gigante por la emigración rural, y que es lo que principalmente ha llevado a constituir el nuevo ministerio precisamente para darle solución, en un momento de escasez de materiales, se quiere poner el énfasis en la ciencia y la economía *«con el conocimiento de los nuevos materiales y sistemas y métodos de construir»⁸⁷.*

Estas disposiciones del recién creado ministerio son la continuidad del talante de Laguna y Valero, empeñados desde el primer momento en el pragmatismo y la normalización técnica, no solo a nivel teórico o de proclamas soflamáticas, sino implicando al Instituto en un esfuerzo de estandarización sin precedentes. De ahí que una vez analizadas las descripciones que de la Sota y Sáenz de Oíza hacen de sus fuencarrales sea muy fácil explicarse el porqué de la elección de Fuencarral A como referente para la política de poblados, aunque en este caso se edificaran los dos fuencarrales.

Además, cuando Franco visita los poblados el comisario Laguna lo lleva a ver el de Alejandro de la Sota, mucho más agradable a la retina del Generalísimo por su poética evocadora, que la dura abstracción geométrica del otro Fuencarral. Desde aquel día, aquel modo de llevar las cosas de los responsables de Poblados contó con la venia favorable de la más alta instancia del Régimen, aunque para ello se hubieran empleado ciertas artimañas como la de no contar toda la verdad sino solo la parte que más conviene.

⁸⁶ FERNÁNDEZ-GALIANO, L.; ISASI, J. F.; LOPERA, A.: *La quimera moderna...* Op. cit. p. 26.

⁸⁷ Entrevista a José Luis de Arrese. «Información y disposiciones de interés.» En: *Hogar y Arquitectura*, nº 8. Madrid, I.N.V., enero-febrero de 1957. p. 43.



Fig. 32. Alejandro de la Sota. Poblado de Absorción «Fuencarral B», tal y como debieron enseñárselo a Franco.

Así que los jóvenes arquitectos que trabajen para el Instituto Nacional de la Vivienda lo harán tomando como plantilla la racionalización de la planta y los espacios necesarios para el hábitat familiar, y la depuración de los detalles ornamentales, que se plasman en el Fuencarral A de Oíza. Aunque esto no significa que hubiera una imposición de esquemas, Oíza no es el «arquitecto ilustrado», sino el primero que da con la tecla, es decir, que responde satisfactoriamente a las expectativas del promotor: estrechos márgenes económicos y funcionalidad a ultranza, incluyendo aquí el rechazo al folclore de pacotilla porque se estaba construyendo en un tejido urbano e industrial. A cambio, el promotor deja libertad total a nivel de creación técnica y formal a los jóvenes profesionales:

«De este modo, se inventaron estructuras «imposibles», aligerando progresivamente las fábricas hasta su agotamiento teórico; se diseñaron redes de fontanería incapaces de admitir optimizaciones posteriores; se manipularon los materiales convencionales para buscar composiciones valorativas inéditas; se improvisaron industrias auxiliares a pie de obra para salir al paso de las limitaciones de la producción comercial; se prestó especial atención al diseño de algunos elementos que acabarían convirtiéndose en rasgos emblemáticos de ciertos poblados...»⁸⁸

Y estos jóvenes arquitectos se adscriben voluntariamente, y como respuesta válida a las necesidades del Instituto Nacional de la Vivienda a los postulados del Movimien-

⁸⁸ FERNÁNDEZ-GALIANO, L.; ISASI, J. F.; LOPERA, A.: *La quimera moderna...* Op. cit. p. 140.

to Moderno, con un rechazo total al pintoresquismo tradicionalista de «Regiones», se sienten poderosos como los urbanistas decimonónicos y no se preocupan de la defensa ideológica de aquellas actuaciones radicales. No hay discursos sobre la «españolidad» de aquellas abstracciones geométricas para eludir el anatema del internacionalismo republicano, porque el promotor las da por válidas y no las quiere ahora para la propaganda ideológica, ni habrá que justificarse ante el inquilino, que se encuentra en unas circunstancias tan precarias que no tendrá el más mínimo prejuicio frente a aquellas propuestas de alojamiento.

«En su diversidad, el fundamentalismo doctrinal y minimalista de Entrevías, el racionalismo riguroso y lírico de Fuencarral o el empirismo escandinavo de Almendrales comparten una voluntad de expresión abstracta en nada ajena al talante de la plástica contemporánea. El propio brutalismo regionalista de Caño Roto, acaso el poblado más próximo a la sensibilidad neorrealista, se matiza con fachadas o interiores neoplásticos, y no duda en amueblar un recinto de juegos infantiles con esculturas abstractas del maestro de Vázquez de Castro, Angel Ferrant: 'A la imaginación infantil, tan propensa a figurarse una realidad con lo que caiga en sus manos, no se le ofrece aquí nada que, precisamente, sea tal o cual cosa determinada...'»⁸⁹

Aunque ninguno de aquellos diseñadores de poblados se plantea su trabajo como estilete de confrontación y disidencia con el poder establecido, sí harán gala de una espontaneidad asombrosa en el empleo de los lenguajes constructivos, en un momento donde el poder todavía no era reclamado por la economía de mercado, por lo que esta arquitectura del racionalismo y la abstracción geométrica aunque hija de su tiempo, se nos presenta enfrentada en su pragmatismo de intervención radical a la utopía autoritaria.

«Orientar socialmente la construcción, dirigir la técnica constructiva y proteger económicamente la realización de los proyectos aprobados. La necesidad pública, y no el interés privado, iba a dirigir la «sinfonía heroica» de la vivienda. Política racional y digna.»⁹⁰

En este texto se expresa lo que hizo el régimen a partir del deshielo de los cincuenta con otros campos de expresión plástica de la cultura: asumir como propios los logros de una época en que los conceptos que se buscaban desde el poder, y los hechos, como la decidida posición racionalista en la arquitectura, marcharon por sendas distintas, en una época donde no se permitían cauces para el debate.

⁸⁹ Idem. p. 41.

⁹⁰ Ministerio de la Vivienda: *La casa del español*. Op. cit. p. 28

IX.3. Eclecticismo y arquitectura popular: neobarroco

«¿Dónde deja un árbol de ser hermoso para convertirse en útil?»⁹¹

Hemos asistido en el capítulo anterior al vuelco de nuestra arquitectura del folcklorismo a los postulados del Movimiento Moderno, entroncando fácticamente con la vanguardia de la arquitectura previa a la Guerra Civil, a pesar de haber sido demonizada por haberse desarrollado durante la II República. Ahora bién, este hecho nunca fue abanderado como fórmula abierta de beligerancia frente al régimen dictatorial, dándose la paradoja, como refleja Gabriel Ureña en su estudio sobre la arquitectura y la urbanística durante la autarquía, que las realizaciones que mejor encarnaron los esquemas del Movimiento Moderno en su versión más cúbica y ortogonal fueron los cuarteles y establecimientos militares.

⁹¹ NEUTRA, Richard J.: «Nuestro peligro y nuestra salvación.» En: *Richard J. Neutra*, Barcelona, 1964.



Fig. 33. «Villa Jeanneret», sede de la Fundación Le Corbusier, París.

En el nuevo uso del racionalismo se retoman tanto sus logros como sus errores, que eran, como posteriormente se le achacaba al GATEPAC, que el funcionalismo español no tuvo verdadera personalidad, y que sus mejores obras fueron copias de lo que se hacía en Francia o en Alemania, supeditando al afán de la inclusión de España en las vías del internacionalismo arquitectónico, el desarrollo cualitativo de la arquitectura funcional en nuestro país.

Es muy fácil reconocer que la barrera que separa a la economía de medios de la pobreza en la construcción, es muy delgada. De ahí que el racionalismo haya sido presa fácil de la especulación, tanto por la deformación de la concepción de la economía de medios y la

ausencia de elementos ornamentales, como por el aprovechamiento de las estructuras voladas para sisar metros de solar o de acera. También contribuyó de forma decisiva a su desprestigio el gran fracaso de los amplios y reiterados ventanales posibilitados por la entrada del hormigón armado, los hierros laminados y la carpintería metálica que fueron diseñados para la comunicación de la casa alpina con el paisaje circundante, y que aplicados en la Europa meridional fomentan los efectos devastadores de un sol canicular.

Y junto a las paradójicas disfunciones del funcionalismo, y la dificultad para encajar la teoría con la práctica en el racionalismo español por la escasez de los materiales necesarios, se hacen también evidentes las consecuencias, desgarradoras en muchos casos, de las intervenciones desproporcionadas en los tejidos de la ciudad y del paisaje, de la destrucción de los cascos históricos en nombre de la modernidad y de la monotonía y el absurdo de las siempre iguales periferias urbanas.⁹²

«No nos gustan nuestras ciudades: se han duplicado y, a veces, triplicado, en completo desorden. Se ha destruido por lo general su valor tradicional sin resolver ningún problema actual: circulación, higiene, viviendas, espacios verdes, organización de la industria, etc., parecen resultado de la casualidad más que de planes premeditados.»⁹³

Junto a los aires frescos de libertad propiciados por el uso de estos lenguajes de vanguardia anteriormente vetados, se termina por concebir que el funcionalismo no es una mera opción de gustos, sino una necesidad para la construcción.

Pero el funcionalismo va a dejar de ser patrimonio de la arquitectura del Movimiento Moderno, que en la búsqueda del funcionalismo «absoluto» aspira a la generación de una arquitectura «pura». Sabemos que su bagaje conceptual recoge el legado de Adolf Loos que es el primero que sistematiza y publica ataques abiertos contra las adherencias decorativas, llegando a identificar ornamento con delito. De la limpieza decorativa se pasa a la concepción cubista y prismática de los volúmenes como vías de realización de aquella arquitectura pura. La belleza -dinamitando al Modernismo- es sólo aquella que deriva de la función de las formas de los elementos constructivos.

Cuando se quiere hacer *tabula rasa* con todo lo anterior, como ocurre en este momento, una de las condiciones necesarias es la formulación de la muerte de los estilos, que ya desde hacía tiempo venían aquejados de una salud muy debilitada, debido a que la incapacidad para generar alguno se estaba haciendo crónica. Lo que para muchos era un mal grave al que había que encontrarse urgente solución, para Le Corbusier y sus seguidores era algo altamente positivo.

⁹² Cfr. BLANCO, M.: «La arquitectura...» Op. cit. p. 38.

⁹³ «Balance de la última década» elaborado por Luis Moya para un artículo conjunto redactado en 1960. AA.VV.: «Para una localización de la arquitectura española de posguerra.» En: *Arquitectura*, Año III, n° 26. Madrid, COAM, febrero de 1961. p. 25.

«En el Coloquio de Darmstadt, que se celebró en 1951, esta noción estilo estuvo totalmente ausente, con gran escándalo de don José Ortega y Gasset, que asistía a ella. Y es que para esta generación impregnada del espíritu de Le Corbusier, los herederos de Le Corbusier, que fue el que lo formuló, el estilo no existía, o, si acaso, era algo baladí.»⁹⁴

Lo que se ofrece a cambio es concebir la edificación sobre la estructura del empleo y las posibilidades de los nuevos materiales, que conduce a concebir la casa, en palabras de Le Corbusier, como una «*máquina para vivir*». Esta concepción de la arquitectura llevará de la mano a la adoración de la tecnología, que provocará entre los arquitectos una auténtica crisis de identidad, ya que por una parte supone una ruptura con el concepto tradicional de la arquitectura por su exclusión de las formas arquitectónicas, y por otra, porque esta colaboración entre la ciencia y la arquitectura pueda provocar el desbordamiento del arquitecto debido a la incorporación de especialistas en iluminación, calefacción, acústica, maquinaria, etc.

De hecho, cuando en España nos acogíamos a la abstracción geométrica con entusiasmo sin disimulos, en Europa se daba un segundo paso que llevaba a la arquitectura desde el racionalismo al organicismo para sacar a la construcción de su ensimismamiento conceptual, de sus certezas a priori.

En la arquitectura moderna se va abriendo camino la arquitectura no traumática, como rechazo a las duras intervenciones de aquellos urbanistas y arquitectos que amparados en la razón actuaban como cirujanos de hierro, inflexibles. Con el transcurso del tiempo se observa que tampoco este sistema racional y sin contemplaciones ha solucionado los problemas, y en cambio ha exigido el sacrificio de muchos segmentos de memoria histórica, colectiva, a manos de unos pocos erigidos en autoridad; fenómeno que tiende desgraciadamente a reproducirse con una actualidad permanente.

«Y esto lo hemos visto en lo urbanístico: con propuestas enormemente simplificadoras de destrucción innecesaria de memoria. Y lo hemos visto, lo estamos viendo, con lo político: el odio contra la ciudad en tanto que ésta representa un obstáculo a la liquidación de la memoria, como en Dubrovnik o Sarajevo. Sarajevo simboliza el odio a la ciudad abierta y plural de aquellos que quieren retomar el hilo de la sociedad homogénea y cerrada. Es decir, el odio a la verdadera ciudad; ya Aristóteles afirmaba que la unidad no es objeto de la ciudad porque ésta es pluralismo.»⁹⁵

Se va imponiendo la llamada arquitectura orgánica como esfuerzo de respeto a las características del lugar donde se va a intervenir, y al lugar mismo, recogiendo como datos necesarios para ejecutar el proyecto los que se desprenden del contorno y del

⁹⁴ GUERRERO LOVILLO, José: «Arte y funcionalismo.» Op. cit. p. 290.

⁹⁵ RAMONEDA, Josep: «¿Qué es la ciudad?» Op. cit. p. 12.

entorno, de manera que las actuaciones no sean apriorísticas y predeterminadas, sino integradoras y respetuosas. Una arquitectura de la tolerancia y un urbanismo de respeto a los valores autóctonos.

En este caso las miradas se vuelven hacia el norte de Europa, hacia los países escandinavos donde se hacía arquitectura topográfica, que fue interpretada por el resto como modelo de organicismo. Se trataba de una suerte de ordenación integral total de la vivienda con la topografía, ya que se empezaba *«por el planeamiento topográfico.»*

«Luego se pasa a los planos regionales, de éstos al planeamiento de la ciudad y los distintos planos de urbanización se vuelven a unir a éste, para finalmente encontrar cada casa un lugar que le es más favorable tanto para el que lo habita como para la comunidad. En el sentido de una sucesión orgánica, de los círculos mayores se desarrolla la serie de los círculos menores, lo cual resulta significativo para la estructura social de ese pequeño país.»⁹⁶

En España, superados los impactos de la liberación funcionalista, también quiere huirse de las disposiciones simplistas y de la geometrización estúpida, aunque se es consciente de que la pérdida de la arquitectura no va a ser consecuencia de la industrialización, ya que no es posible caer en la idolatría de una tecnología con cincuenta años de retraso respecto a su entorno, y además, más que despertar admiración asusta un racionalismo tan descontextualizado y tan de emulación. Se quiere abogar por un organicismo que permite una mejor contextualización, y es mucho más cálido que el racionalismo que con su dogmática normativa exige un alto canon de desarrollo industrial y tecnológico para poder ser miembro de su «club».

«Spain is different», fue un slogan de los años sesenta que afirmaba una verdad, pero que sirvió para tener siempre a punto una explicación para los evidentes desfases en cualquier ámbito. No era cuestión de atrasos sino de idiosincrasia. En el caso de la arquitectura había que aplicar el slogan si se medía al sector de la construcción por el rasero de la industrialización, por lo que los dos intentos de racionalismo no supieron salir airosos en la búsqueda de la expresión española del funcionalismo francés y holandés. Ahora puede ocurrir lo mismo con el organicismo, pero se quiere tener la lección bien aprendida para no volver a levantar esperpentos.

«Por último, creo que la referencia que hace al neoempirismo nórdico se refiere al deseo de algunos -me incluyo entre ellos- de hacer una arquitectura honrada: en la expresividad de los materiales, en el cumplimiento del programa y estéticamente en la adaptación al paisaje geográfico y humano, no al planteamiento filosófico y formal que, tanto por ideologías como por circunstancias tecnológicas y humanas, nos encontramos tan extraordinariamente alejados de ellos.»⁹⁷

⁹⁶ KULTERMAN, Udo: *La arquitectura contemporánea*. Op. cit. p. 104.

⁹⁷ Miguel Fisac, en AA.VV.: «Para una localización de la arquitectura española de posguerra.» Op. cit. p. 28.

Por tanto veremos que tras el cansancio en la aplicación de la asepsia funcionalista, la nueva etapa que se inicia quiere tener como axioma apriorístico la innecesariedad de la separación entre utilidad y belleza, porque -como recogemos en la frase de Richard Neutra que abre el epígrafe-, en la naturaleza no se produce tal separación. Así que queda abierta la veda de la búsqueda de la vivificación de las formas, que han sido purificadas por el tamiz de los años de adscripción de la creatividad arquitectónica al racionalismo a ultranza.

¿Quién ha realizado mejor la arquitectura de relación forma-espacio? La popular, anónima y vernácula; la funcionalista y antidecorativista por naturaleza, cuenta con las ventajas de ser una arquitectura concebida para la solución de problemas funcionales, y de desarrollarse como fruto espontáneo de la zona geográfica donde se radica.

«Y por extensión ese funcionalismo sigue palpitante en la vivienda, cortijos y patios andaluces, en esas sonatas de cal y canto, e incluso en esos otros tipos de edificaciones más asépticas de la Mancha y Castilla.»⁹⁸

El organicismo se asumió que era -dentro del lenguaje de la más estricta modernidad- la superación del racionalismo, o quizás para expresarlo de manera más apropiada a una época que bebe en su arquitectura conceptual de la izquierda hegeliana, sería la antítesis del racionalismo dentro de la dinámica del sistema, que seguiría siendo en este caso el Movimiento Moderno. El organicismo fue identificado con la filosofía existencialista que adquiere su máximo desarrollo en esta década de los cincuenta, y que reivindica desde la angustia vital la recuperación de los derechos del individuo, sacrificados en las revoluciones socialistas.

«El Racionalismo quiso ser algo así como una «máquina para vivir» pretendió la seriación y la industrialización de la construcción, o quiso operar en el ámbito de la industria y con orientación socialista mientras que el Organicismo tendió a seguir una orientación populista, e incluso anárquica, libertaria, existencialista -de ahí que su aparición y máximo auge se corresponde con los años de la corriente existencial desde los años treinta hasta el momento de su estallido como movimiento coherente a partir de 1950-. Si el Racionalismo pretendió la uniformidad, el Organicismo volvió a la personalización del edificio singular.»⁹⁹

Y si hablamos de elaborar la expresión española del organicismo, tendremos que retomar la definición de arte anárquico, movido, existencialista, que quiso ser en su día la punta de lanza del Futurismo en nuestro país cuando la vanguardia intelectual iba encaminada por aquellos derroteros, no ajenos al Barroco.

⁹⁸ GUERRERO LOVILLO, José: «Arte y funcionalismo.» Op. cit. p. 289.

⁹⁹ GARRIGA MIRO, Ramón: «La arquitectura popular en relación con la arquitectura culta como alfa y omega.» En: *Arquitectura*, nº 193. Madrid, COAM, enero de 1975. p. 203.

«...El Clasicismo y el Barroco, para Eugenio d'Ors, y el Racionalismo y el Organicismo, para Bruno Zevi -los términos Clasicismo-Racionalismo y Barroco-Organicismo son prácticamente equivalentes, (...). El sentido es muy fácil: lo racional o lo clásico se entiende como una imposición voluntarista a la naturaleza, mientras que lo barroco u orgánico se entiende como intento de fusión del yo y sus creaciones en la naturaleza.»¹⁰⁰

Quizás en estas fechas concretas y por las circunstancias específicas que atravesaba nuestro país, más que abogar al sentido revolucionario, rupturista o rompedor de aquellos manifiestos futuristas y defensas del barroco en los años veinte y treinta, el mayor atractivo del barroco organicista sea precisamente el individualismo, las posibilidades de libertad de movimientos dentro de la jerarquía de la individualidad: nacional, regional, personal.

Además, esta actitud quiere llevarse a cabo asumiendo las victorias del funcionalismo: la honradez, la sinceridad y la sencillez; con lo que para nosotros vuelve a manifestarse la actitud ecléctica que fomenta la aplicación de los logros de la experiencia de los diseños comunitarios y del maquinismo, junto a la máxima libertad de movimientos en cuanto a las coordenadas formales a través de la arquitectura popular y específicamente por la vía del barroco.

Es más, aquellas experiencias de diseño colectivo que son las realizaciones del Instituto Nacional de la Vivienda en las periferias de las grandes ciudades -Pobladlos Dirigidos-, serán la antesala de este individualismo organicista, ya que como vimos la libertad de diseño fue total y las opciones tomadas por aquellos jóvenes arquitectos fueron anárquicamente racionales: desde el racionalismo seco de Hilberseimer hasta el neoplasticismo.

«Falta el sentido coordinador que haga de la ciudad un verdadero organismo, y no, como ahora, una exposición de alardes técnicos y artísticos. Y no es falta de planes urbanísticos ni de nefastas consecuencias capitalistas -que aquí no tienen la fuerza de esas enormes empresas que hay en país tan afín a nosotros como Italia-, sino individualismo anárquico, constante entre nosotros y parte de nuestro modo de ser, que, si por un lado es bueno para conquistar y conservar una independencia, por otro lado es malo para construir una ciudad.»¹⁰¹

¿Qué precedentes hay de recurso al barroco en la época de la autarquía? Estrictamente barroco, ninguno, porque en un momento de concepción autoritaria e intervencionista de la ideología en el poder, se correspondía una arquitectura intervencionista y encaminada a servir los designios del régimen, y ello significaba la poda radical del desarrollo espontáneo -organicista- de la arquitectura, y la reelaboración y reordenación de sus elementos. Que sepamos, solo hay una referencia explícita entre aquellos que quisieron influir en las directrices del «nuevo» arte nacional al barroco, pero las matizaciones desvirtúan su defensa de este estilo ya que lo que pretendió que se buscara era lo clásico del barroco:

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Luis Moya Blanco en AA.VV.: «Para una localización de la arquitectura española...» Op. cit. p. 25.

«A diferencia de otros ensayistas que más tarde se decantarían por el clasicismo como el lenguaje más apropiado para el arte de la «Nueva España», Aranguren dudaba que en el arte de la «España nacional» fuese a dominar el orden clásico, pues recordaba que el barroco también fue muy importante en nuestro país. En lugar de pronunciarse a favor de uno u otro estilo creía necesario indagar en la historia, pues, entonces, conocedores de nuestras características, «podremos tomar partido por un orden clásico medieval o un estilo barroco al que quizá había de buscarse en su caso el momento de plenitud, de paradójico equilibrio; lo clásico en el barroco español.»¹⁰²

Sin embargo sí hemos querido ver precedentes de este organicismo neobarroco en la obra de Secundino Zuazo, quien pudo ser el que mejor recogiera y aplicara el concepto vanguardista del arte español, de defensa y exaltación del arte barroco en general y del Monasterio del Escorial en particular, que propugnaban Ortega y Torres Balbás entre otros desde principios de los años veinte.

Su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando tuvo como tema el Monasterio del Escorial, que le había dejado profunda huella desde la elaboración de su primera obra como profesional -un hotel en El Escorial (1919)-¹⁰³, principalmente en su admiración por Herrera, y por el funcionalismo en cuanto a la honradez y a la sinceridad en el uso de los materiales.

En 1926 interpreta en el Palacio de la Música el barroco andaluz del siglo XVIII, y en el edificio de Correos en Bilbao asocia el neobarroco con el neoplasticismo holandés. En 1934 construye el edificio para el Banco de España en Córdoba donde aúna la calidad de la construcción y los materiales, con una exquisita sobriedad decorativa, articulando la fachada mediante tres pilastras corintias de orden gigante y un sencillo cornisamento, dejando las referencias locales para el interior.¹⁰⁴

Arquitecto de prestigio, gana el concurso promovido por el Ayuntamiento en 1929 para premiar un plan de ordenación y extensión de Madrid, que aunque muy adulterado influirá en la fisonomía de la capital de España. Amigo personal de Indalecio Prieto, seguirá trabajando en Madrid en plena guerra, pero por su concepción de la arquitectura y su expresa beligerancia contra los que concebían lo moderno y lo original como la imitación de lo foráneo, a quienes dedicaba frases sentenciosas como: *«cuanto más se hace de moderno más quedan prestigiadas estas cosas de siempre»*.

¹⁰² LÓPEZ ARANGUREN, José Luis: «El arte de la España nueva.» En: *Vértice*, nº 5. 9-10-1937. Cit. por: LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel: *Arte e ideología...* Op. cit. p. 28.

¹⁰³ Cfr. CHUECA GOITIA, Fernando: «La arquitectura.» Op. cit. pp. 678-680.

¹⁰⁴ «Memoria del proyecto de nueva planta para sucursal del Banco de España, Av. Gran Capitán, 11, por D. Leopoldo Cano Frades. Arquitecto: Secundino Zuazo Ugalde.» Archivo Municipal de Córdoba. Caja 398. Obras Particulares. 1935.

Se distanciará por tanto del grupo socialista de arquitectos que trabajan en el Ayuntamiento (Lacasa, Esteban de la Mora, Colás y Bellido). También trabaja ajeno al otro grupo técnico oficial encabezado por García Mercadal en el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid que prepara el Plan Regional, sin embargo, va a seguir siendo el hombre de confianza de Indalecio Prieto para los accesos a Madrid.¹⁰⁵

Disuelta la República será proscrito y vivirá desterrado muchos años en Las Palmas de Gran Canaria, pero por su prestigio previo a toda politización de la construcción y su reconocida modernidad y defensa de lo español, tendrá una gran influencia en el panorama arquitectónico nacional, encarnando precisamente esta línea organicista interpretadora del barroco popular que argumentamos.

Esa adaptación local al funcionalismo tiene para nosotros precedentes claros en la arquitectura andaluza anterior al conflicto donde se aprecian dentro de la línea del eclecticismo regional generalizado, elementos del lenguaje racionalista quizás en clave de originalidad o de mero gesto formal. Donde sí encuentra un respaldo teórico y una cuidada ejecución este eclecticismo del neobarroco funcional es en Canarias, en las construcciones de Miguel Martín Fernández de la Torre y de José Enrique Marrero Regalado.

Parafraseando a Max Scheller, diremos con él que «*hay países que están bajo la dictadura de los consumidores y otros que están bajo la dictadura de los productores*»¹⁰⁶, y añadiremos que en la dictadura española se está pasando del control de la arquitectura por el aparato estatal, a la dictadura de los promotores, por obra y gracia del desarrollo de un capitalismo que lo hace posible, con el consentimiento explícito del *establishment*.

¿Cuál es la actitud de este capitalismo promotor? Llevamos varios capítulos tratando de escudriñar la ideología del nuevo Estado surgido del fin de la guerra civil, precisamente por las decisivas repercusiones que tiene el factor ideológico en la edificación. Así que queremos hacer el intento al menos de tratar de asir las coordenadas ideológicas de un colectivo -el de los promotores privados-, cuya dificultad reside precisamente en la diversidad de los elementos que lo componen, ya que el único factor aglutinante en este grupo es el fuerte poder adquisitivo de quienes lo integran.

Junto al lugar común integrado en el universal «*cualquier tiempo pasado fue mejor*», se dirige la mirada hacia atrás buscando aquella arquitectura de prestigio que ahora que las disponibilidades económicas lo permiten se puede reemprender. El funcionalismo tiene unos logros reconocidos, si no por los promotores sí por los técnicos, a los que no van a renunciar a ningún precio. Pero una cosa son los logros sociales como la erradicación del chabolismo y otra mandar construir un chalet, villa, hacienda, vivienda unifamiliar, recurriendo al estilo «periferia», «sanatorio» o «cuartel».

¹⁰⁵ Cfr. TERÁN, Fernando de: *Planeamiento urbano...* Op. cit. pp. 119-120.

¹⁰⁶ Cit. por. PITA ANDRADE, José Manuel: «Límites del arte en la arquitectura actual.» En: *Tercer Programa*, n° 18. Madrid, Radio Nacional de España-Editora Nacional, abril de 1972. p. 208.

Para los promotores de la época el racionalismo es la cara de la cultura del hambre, es la fachada de la reconstrucción, de la urgencia social, de la política de las restricciones y los mínimos, la expresión arquitectónica, en fin, de una época que era urgente olvidar, máxime cuando se estaba empezando a atisbar la posibilidad de un nuevo estado de bienestar, estado de felicidad, una nueva edad de oro, más *strictu sensu* en su materialidad que nunca.

*«Esta edad remite a un ámbito ideal en el que no tienen cabida ni las guerras ni ningún tipo de discordia y simboliza, por tanto, la armonía, la justicia y, en el plano de lo material, la abundancia, en particular la alimenticia.»*¹⁰⁷

Sin estar espoleado por las urgencias sociales, en España, hecha la salvedad del colectivo profesional, no se entiende el racionalismo del arte nórdico, conceptual, frío, pragmático y ateo. Si antes del conflicto bélico se abandonó el mudejar y toda la corriente neoislámic y alhambrista por ser propio de la cultura islámica, el arte propio de la cultura católica moderna era el barroco.

*«La revista «Bética» y cuanto ella representaba, es decir, el círculo regionalista del Ateneo, tuvo una importancia fundamental en el descubrimiento del barroco. (...) El grupo literario del regionalismo -José María Izquierdo, Felipe Cortines, Pedro Raida, Muñoz San Román, etc.- estaba muy unido a la figura de Joan Maragall, a sus teorías de tradición paternofamiliar, de moral cristiana, de cultura campesina. Si el planteamiento maragalliano se traslada al campo de la estética y del arte, como hizo José María Izquierdo, el resultado es un arte moral, a la vez «ético y estético.»*¹⁰⁸

No podemos perder de vista que España es un país eminentemente católico, y en la época que analizamos la religión es parte de lo políticamente correcto. Así que además de que el estilo barroco contiene el repertorio formal apropiado para ser el arte de lo económicamente correcto, representativo -visto lo que se hacía antes de la guerra-, es un arte ética y patrióticamente adecuado.

Mientras que «lo moderno» -y como parte constituyente de esa modernidad el racionalismo-, es, en medio de la carga ideológica de la propaganda franquista que desembocará en «el impulso al academicismo interpretado como logro del enlace con la tradición de la pintura española y con los grandes pintores del pasado»¹⁰⁹, el arte de las veleidades, de lo ininteligible, del libre albedrío y de lo efímero frente a lo entitativo representado en este caso por el barroco.

¹⁰⁷ BAUZÁ, Hugo Francisco: *El imaginario clásico...* Op. cit. pp. 21-22.

¹⁰⁸ VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura del Regionalismo...* Op. cit. p. 313.

¹⁰⁹ LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel: *Arte e ideología...* Op. cit. p. 229.

«En el arte moderno, por el contrario, el tiempo deshila y transmuta las formas que se hallan en el seno de las veleidades atmosféricas o de los éxtasis del alma. Por eso la vanalidad representativa es una de las constantes del arte moderno. Ni la auténtica profundidad religiosa, ni las conmemoraciones históricas son posibles en una pintura de formas efímeras.»¹¹⁰

El rechazo a la colmena, a la tipología que se desarrolla en altura propia de un lenguaje urbano ortogonal, aprisionante, maquinista y deshumanizado, supondrá la búsqueda ansiosa -y esta búsqueda es un hecho que pervive intacto en nuestros días- de un entorno abocado al disfrute de la naturaleza, del campo como un valor en alza, contando hoy día el ocio como moneda de cambio en las negociaciones entre gobiernos y organizaciones sindicales. El ocio y las vacaciones se asocian con lo rural como antídoto de la intoxicación urbana.

«Esto estaría condicionando la elección de la tipología unifamiliar, la predilección por escalas, formas y elementos arquitectónicos que se asocian con lo rural, la elección para este tipo de arquitecturas de materiales naturales y acabados que recuerdan procedimientos artesanales.»¹¹¹

De ahí que el neobarroco rural, que hunde sus raíces en la arquitectura popular, y que conlleva la aportación de los logros del funcionalismo, junto con una cuidada escenografía, sea el exponente de esta nueva elaboración del eclecticismo.

Un claro ejemplo de la atracción de la arquitectura de lo blanco por aquellos arquitectos que se habían comprometido en su juventud con la estética del racionalismo, lo tenemos en el sevillano José Galnares Sagastizábal.

«La arquitectura blanca basada en esquemas barrocos, generalmente tomados de la arquitectura barroca sevillana o de fórmulas populares de la misma ciudad, había sido probada recientemente con éxito por Talavera, Delgado Roig, Granados y otros; estas obras llamaron poderosamente la atención de Galnares acerca de los modelos empleados y el contacto con éstos acabó por revelar al inquieto arquitecto las ventajas que podía reportar un buen aprovechamiento de la arquitectura popular.

En efecto, uno de los inconvenientes constantes encontrados por Galnares en la aplicación del racionalismo había sido la dificultad de encajar teoría con práctica.

(...) En estas circunstancias entra en contacto con la arquitectura barroca popular. Concretamente recordaba cómo le había impresionado la torre del molino de aceite de una hacienda del Aljarafe.»¹¹²

¹¹⁰ CAMÓN AZNAR, José: *El tiempo en el arte*. Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1958. pp. 298-299. Cit. por GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel: *Arte actual...* Op. cit. p. 192.

¹¹¹ ARAMBURU, Joaquín: «Perplejidad y consternación en la arquitectura.» En: AA.VV.: *Andalucía, el Sur*. Monografías de A&V nº 4. Madrid, S.G.V., 1985. p. 12.

¹¹² VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «Arquitectura de José Galnares Sagastizábal.» En: *Boletín de Bellas Artes*. nº 9. Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1981. p. 287.



Fig. 34. *Torre de la iglesia de Maruanas (El Carpio), Córdoba.*
Instituto Nacional de Colonización.

Hemos recogido en apartados anteriores el fenómeno de la maleabilidad de los arquitectos en función de las directrices marcadas por los promotores, que hacía, en el caso concreto de Canarias, que los mismos que eran reclamados para edificar viviendas de estilos historicistas, lo eran para construir bajo los postulados del Movimiento Moderno, llegando en algunos edificios a la simbiosis ecléctica de ambos modelos teóricamente contradictorios.

En esta ocasión, se produce la asimilación del neobarroco por arquitectos que han estado vinculados conceptual y proyectualmente al Movimiento Moderno, y esta asimilación se lleva a cabo a través de la arquitectura popular, que es la que le otorga los aportes de funcionalismo y honradez constructiva connaturales también al racionalismo.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: «Arquitectura, ideología y poder.» en *Arquitectura*. nº 199. Madrid, marzo-abril 1976.
- AA.VV.: «Arquitectura para después de una guerra (1939-1949).» en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. nº 121. Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, enero 1977.
- AA.VV.: «Concurso de anteproyectos para la construcción de poblados en las zonas regables del Guadalquivir y el Guadalmellato.» en *Arquitectura*. nº 10. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, diciembre de 1934. pp. 267-298.
- AA.VV.: «El neomudejar y el ladrillo en la arquitectura española.» en *Arquitectura*. nº 125. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1969.
- AA.VV.: «II Concurso de construcciones rurales organizado por la Dirección General de Ganadería.» en *Arquitectura*. nº 176. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre 1933. pp. 334-355.
- AA.VV.: «Para una localización de la arquitectura española de posguerra.» en *Arquitectura*. Año III, nº 26. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, febrero de 1961.
- AA.VV.: *Arquitectura en Regiones Devastadas. (Catálogo de la exposición)*. Madrid, MOPU, 1987.
- AA.VV.: *Arquitectura modernista en Córdoba: exposición organizada con motivo del Congreso Internacional «El Modernismo Español e Hispanoamericano: sus raíces andaluzas y cordobesas»*. Córdoba, Diputación Provincial, 1985.
- AA.VV.: *Arquitectura y represión*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973.
- AA.VV.: *Arte del franquismo*. Madrid, Cátedra. (1981) 1989.
- AA.VV.: *Arte en España 1918-1994. En la Colección Arte Contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1995.
- AA.VV.: *Bauhaus*. Madrid, Alberto Corazón, 1971.
- AA.VV.: *Catálogo de la Exposición Adolfo Castiñeyra. 1856-1920*. Córdoba, Delegación del Colegio de Arquitectos de Córdoba, 1985.
- AA.VV.: *Curso de Conferencias sobre Urbanismo y Estética en Sevilla*. Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1955.
- AA.VV.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, Universidad de Sevilla-Laboratorio de Arte, 1930-32.
- AA.VV.: *El Cabildo insular y la ciudad racionalista: catálogo de la exposición*. Las Palmas, Cabildo Insular, 1987.

- AA.VV.: *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona, Blume, 1980.
- AA.VV.: *Estrategia empresarial ante el caos*. Madrid, Rialp, 1993.
- AA.VV.: *Estudios sobre Arquitectura Iberoamericana*. Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1990.
- AA.VV.: *Exposición Ibero-Americana de Sevilla*. Reproducción facsímil editada por Galerías de Arte Niel-lo y patrocinada por El Monte-Caja de Huelva y Sevilla, 1991.
- AA.VV.: *Historia General de España y América. T. XVI-1. Revolución y Restauración (1868-1931)*. Madrid, Rialp, 1982.
- AA.VV.: *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España contemporánea*. Madrid, Tucar, 1975.
- AA.VV.: *Imágenes de una arquitectura rural: las haciendas de olivar en Sevilla*. Sevilla, Fundación Luis Cernuda/Diputación de Sevilla, 1993(2ª).
- AA.VV.: *Introducción a la Historia del Arte*. Barcelona, Barcanova, 1990.
- AA.VV.: *La arquitectura como símbolo de poder*. Barcelona, Tusquets, 1975.
- AA.VV.: *La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona*. Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña-Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés-Departament de Política Territorial i Obres Públiques, 1987.
- AA.VV.: *La arquitectura del siglo XX. Textos*. Madrid, Alberto Corazón, 1974.
- AA.VV.: *La Exposición Iberoamericana de 1929*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1987.
- AA.VV.: *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*. Ronda, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1984.
- AA.VV.: *Luis Lacasa*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1976.
- AA.VV.: *Madrid, urbanismo y gestión municipal 1920-1940*. Madrid, Exmo. Ayuntamiento, 1984.
- AA.VV.: *Manifiesto de la Alhambra*. Madrid, Dirección General de Arquitectura, 1953.
- AA.VV.: *Marrero Regalado (1897-1956)*. Tenerife, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 1992.
- AA.VV.: *Plan Nacional de Mejoramiento de la Vivienda en los Poblados de Pescadores. Tomo II*. Madrid, Ministerio de la Gobernación-Dirección Gral. de Arquitectura, 1943.
- AA.VV.: *Reglamento General de la Exposición Ibero-Americana*. Sevilla, 1928.
- AA.VV.: *Segunda Asamblea Nacional de Arquitectura (Madrid, junio, 1940)*. Madrid, Dirección Gral. de Arquitectura, 1941.
- AA.VV.: *Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992.

- AA.VV.: *Urbanismo popular en Andalucía. Catálogo de la exposición*. Málaga, Universidad de Málaga, 1978.
- AA.VV.: *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània/Electa, 1994.
- AA.VV.: *Vivienda popular y marginal en Sevilla*. Sevilla, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1979.
- ABELLAN, José Luis (introducción y selección): *Visión de España en la Generación del 98*. Madrid, Magisterio Español, 1977.
- AGUADO, Emiliano: «El sino de Menéndez Pelayo.» en *Revista de Ideas Estéticas*. nº 55-56. T. XIV, julio-diciembre 1956. pp. 267-282.
- AGUILA GARCÍA, A. del: «Industrialización, arquitectura y arquitectos.» en *Arquitectura*. nº 174. junio, 1973. pp. 13-16.
- AGUILA TEJERINA, R. del: *Ideología y fascismo*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1982.
- AGUILAR GARCÍA, Mari Cruz: «Arquitectura popular extraurbana en la Baja Andalucía: las haciendas de olivar.» en CEA, A.; FERNÁNDEZ, M.; SÁNCHEZ, L. A. (Coords.): *Arquitectura popular en España*. Madrid, C.S.I.C., 1990. pp. 571-576.
- AGUILAR GARCÍA, Mari Cruz: *La arquitectura tradicional extraurbana en la Baja Andalucía: edificaciones en las haciendas de olivar*. Sevilla, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1989.
- AGUILAR GARCÍA, Mari Cruz: *Las haciendas. Arquitectura culta en el olivar de Sevilla*. Sevilla, Universidad, 1992.
- AGUILAR, Inmaculada: «Demetrio Ribes, 1875-1921.» en *Cuadernos Pro Arte*. nº 11. 1977.
- AGUILERA CERNÍ, V.: *Arte y compromiso histórico (Sobre el caso español)*. Valencia, Fernando Torres, 1976.
- AGUILERA CERNÍ, V.: *Iniciación al arte español de la posguerra*. Barcelona, Península, 1970.
- AGUILERA CERNÍ, V.: *La posguerra: documentos y testimonios*. Madrid, Dirección Gral. del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975.
- AGUILERA, Ignacio: «En torno al concepto de la estética en Menéndez Pelayo.» en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. T. LXII-1, enero-abril 1956.
- ALCAIDE, Antonio: «Arquitectura Regional.» en *La Construcción Moderna*. nº 14. Madrid, 1916. pp. 325-326.
- ALCAIDE, Antonio: «Consideraciones sobre Arquitectura moderna.» en *La Construcción Moderna*. nº 15. Madrid, 1917. pp. 25-31.

ALOMAR ESTEVE, Gabriel: «Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual.» en *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*. nº 7. Madrid, junio 1948. pp. 11-16.

ALOMAR ESTEVE, Gabriel: *Teoría de la ciudad. Ideas fundamentales para un urbanismo humanista*. Madrid, 1948.

ALVAREZ MERLO, M^o Teresa: «Aportación al estudio de la construcción de un edificio singular de Córdoba: la escuela superior de Veterinaria.» en *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Contemporánea, III*. Córdoba, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura/Cajasur, 1996. pp. 281-292.

ALVAREZ MORA, Alfonso: «Aportaciones al análisis de los programas de renovación urbana.» en *Ciudad y Territorio*. nº 4. Madrid, 1976.

ALVAREZ MORA, Alfonso: «Propuesta para un análisis histórico de la Ciudad.» en *Ciudad y Territorio*. nº 3. Madrid, 1975.

ALVAREZ Y CAPRA, Lorenzo: «La arquitectura en la Exposición Universal de París.» en *Revista de Arquitectura*. nº 10. Madrid, 1900. pp. 64-66.

AMANN SÁNCHEZ, Eduardo: «La experiencia española en los paradores nacionales de Turismo.» en *La recuperación de edificios históricos para usos turísticos. La experiencia española*. Madrid, Tecniberia, 1986. pp. 67-74.

ANASAGASTI, Teodoro de: «El arte moderno y la Exposición Internacional de Arte Decorativo.» en *Arquitectura*. nº 61. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, mayo de 1924. pp. 163-165.

ANASAGASTI, Teodoro: «Acotaciones. Falso culto a lo viejo.» en *La Construcción Moderna*. nº XVI. 1918. p. 61.

ANASAGASTI, Teodoro: «Acotaciones. Futurismo arquitectónico.» en *La Construcción Moderna*. nº XVII. 1919. p. 145.

ANASAGASTI, Teodoro: «Acotaciones. Jaime Vera. Belleza útil.» en *La Construcción Moderna*. nº XVI. 1918. p. 193.

ANASAGASTI, Teodoro: «Acotaciones. La Tradición, el plagio y el pastiche nos envenenan.» en *La Construcción Moderna*. nº XVI. 1918. p. 169.

ANASAGASTI, Teodoro: «Acotaciones. Las restauraciones y lo pintoresco.» en *La Construcción Moderna*. nº XVII. 1919.

ANASAGASTI, Teodoro: «Acotaciones. Los libros del arquitecto.» en *La Construcción Moderna*. nº XVIII. 1920. p. 109.

ANASAGASTI, Teodoro: «Acotaciones. Otto Wagner.» en *La Construcción Moderna*. nº XVI. 1918. p. 212.

ANASAGASTI, Teodoro: «Desde Roma. El Congreso Internacional de arquitectos y sus fines.» en *Arquitectura y Construcción*. nº 14. 1910. pp. 113-115.

- ANASAGASTI, Teodoro: «El Arte en las construcciones industriales.» en *La Construcción Moderna*. nº 13. 1915. pp. 166-169.
- ANASAGASTI, Teodoro: «IX Congreso Internacional de Arquitectos.» en *La Construcción Moderna*. nº 9. 1911. pp. 385-386.
- ANASAGASTI, Teodoro: «IX Congreso Internacional de Arquitectos en Roma. Resumen de sus sesiones.» en *Arquitectura y Construcción*. nº 15. 1911. pp. 322-327.
- ANASAGASTI, Teodoro: «Orogenia arquitectónica. Apropiación estética de la topografía.» en *Arquitectura*. nº 6. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1918.
- ANAYA DÍAZ, J.: «Aspectos constructivos en la obra de Regiones Devastadas.» en *Arquitectura en Regiones Devastadas*. Madrid, M.O.P.U., 1987. pp. 123-136.
- ANDRES-GALLEGO, José: «El nombre de *cruzada* y la guerra de España.» en *Aportes*. nº 5-9. 1987-88. pp. 65-71.
- ANDRÉS-GALLEGO, José: «El fondo antropológico de la idea de España.» en AA.VV: *Historia General de España y América. T. XIX-I. La época de Franco*. Madrid, Rialp, 1992. pp. 25-50.
- ANIBAL ALVAREZ, R.: «Sesiones de crítica de arquitectura: la arquitectura contemporánea en España.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 143. 1953. pp. 19-33.
- ANONIMO: «Concurso de Viviendas Experimentales.» en *Hogar y Arquitectura*. nº 12. Madrid, septiembre-octubre 1957. pp. 3, 13-23, 32-43, 89-92.
- ANONIMO: «Concurso para Construcción de Viviendas Experimentales convocado por el Instituto Nacional de la Vivienda.» en *Hogar y Arquitectura*. nº 2. Madrid, enero-febrero 1956. pp. 15-16.
- ANONIMO: «Desarrollo del Plan Nacional de la Vivienda y Poblados de Actuación Oficial en Madrid.» en *Arquitectura*. nº 62. Madrid, febrero 1964. pp. 36-48.
- ANONIMO: «Disposiciones de interés. Ley sobre Plan de Urgencia Social de Madrid.» en *Hogar y Arquitectura*. nº 10. Madrid, Obra Sindical del Hogar, mayo-junio 1957. pp. 68-72.
- ANONIMO: «El Gran San Blas.» en *Arquitectura*. nº 113-114. Madrid, mayo-junio 1968. pp. 12-17, 122-124.
- ANONIMO: «El problema de la vivienda en España. Conferencia del Director general de la Vivienda y Jefe Nacional de la Obra Sindical del Hogar, don Vicente Mortes.» en *Hogar y Arquitectura*. nº 13. Madrid, Obra Sindical del Hogar. pp. 68-69.
- ANONIMO: «Información y disposiciones de interés. Creación del Ministerio de la Vivienda.» en *Hogar y Arquitectura*. nº 8. Madrid, Obra Sindical del Hogar, enero-febrero 1957. pp. 41-54.
- ANONIMO: «Información y disposiciones de interés. Viviendas Subvencionadas.» en *Hogar y Arquitectura*. nº 11. Madrid, Obra Sindical del Hogar, julio-agosto 1957. pp. 49-52.

ANONIMO: «La Dirección General de Regiones Devastadas.» en *Reconstrucción*. nº 12. Madrid, mayo, 1941.

ANONIMO: «La Reconstrucción de España. Resumen de los años de labor.» en *Reconstrucción*. nº 24. Madrid, 1942.

ANONIMO: «La vivienda social en España a través de cien números de Hogar y Arquitectura.» en *Hogar y Arquitectura*. nº 100. Madrid, mayo-junio 1972. pp. 3-38.

ANONIMO: «Poblado de Absorción Fuencarral A.» en *Hogar y Arquitectura*. nº 6. Madrid, septiembre-octubre 1956. pp. 3-10.

ANONIMO: «Pobladors de Absorción. Madrid.» en *Hogar y Arquitectura*. nº 3. Madrid, marzo-abril 1956. pp. 12-22.

ANONIMO: «Primer Concurso de Viviendas Experimentales.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 193. Madrid, julio 1958. pp. 1-12.

ANONIMO: *Ideas generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción*. Madrid, Servicios Técnicos de FET y de las JONS, Sección Arquitectura, 1939.

ARAMBURU, Joaquín: «Perplejidad y consternación en la arquitectura.» en AA.VV.: *Andalucía, el Sur*. Monografías de A & V nº 4. Madrid, S.G.V., 1985. pp. 12-15.

AREÁN GONZÁLEZ, C. A.: *Treinta años de arte español (1943-1972)*. Madrid, Guadarrama, 1972.

ARECHEA MIGUEL, Julio: *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*. Valladolid, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros de Salamanca, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo: *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.

ARGAN, Giulio Carlo: *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

ARGAN, Giulio Carlo: *Salvación y caída del arte moderno*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1966.

ARGOTE, J. M.: «Mausoleo al General Varela en San Fernando. Concurso.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 120. Madrid, diciembre 1951.

ARIAS DE COSSÍO, Ana M^a.: *La pintura del siglo XIX en España*. Barcelona, Vicens Vives, 1989.

ARIZMENDI, Luis Jesús: *Albert Speer, arquitecto de Hitler (Una arquitectura destruida)*. Pamplona, EUNSA, 1978.

ARNICHES, C.; BENEYTO, R.: «Centro de Estudios del Tabaco, Sevilla.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 86. Madrid, febrero 1949.

ARNICHES, C.; DOMÍNGUEZ, M.: «Albergues de Turismo.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 84. Madrid, diciembre 1948.

ARNICHES, C.; DOMÍNGUEZ, M.: «Proyecto de hotel en Córdoba.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 127, T. VII, Año XII, Madrid, julio 1952.

ARRESE, José Luis de (Entrevista): «Información y disposiciones de interés.» en *Hogar y Arquitectura*, nº 8. Madrid, I.N.V., enero-febrero de 1957. p. 43.

ARRESE, José Luis de: *El Movimiento Nacional como sistema político*. Madrid, Imprenta de la Delegación Nacional de Sindicatos, 1945.

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

ARRESE, José Luis de: *Participación del pueblo en las tareas del Estado*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1944.

ARRESE, José Luis de: *Una etapa constituyente*. Barcelona, Planeta, 1982.

ASTARITA, Rossano: «EUR, Exposición Universal de Roma.» en AA.VV.: *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Madrid, Electa, 1994. pp. 355-356.

ASTARITA, Rossano: «Marcello Piacentini.» en AA.VV.: *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Madrid, Electa, 1994. p. 354.

AYMONIO, Carlo: *La vivienda racional: ponencias de los Congresos CIAM 1929-30*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

BAESCHLIN, Alfredo: *Cuadernos de Arquitectura Popular. Ibiza*. Barcelona, Vilanova, 1934.

BALBONTÍN, A.; DELGADO ROIG, A.: «Casas de campo en la provincia de Sevilla.» en *Cortijos y Rascacielos*. nº 34. Madrid, marzo-abril 1946.

BALBONTÍN, A.; DELGADO ROIG, A.: «Casas de campo andaluzas.» en *Cortijos y Rascacielos*. nº 38. Madrid, noviembre-diciembre 1946.

BASURTO, Nieves: *Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria/Xarait, 1986.

BAUDSON, Michel: «La ciudad según los artistas, 1946-1993. en AA.VV.: *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Madrid, Electa, 1994. pp. 362-376.

BAUZÁ, Hugo Francisco: *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993.

BELLIDO GANT, M^a Luisa; CASTRO MORALES, F.; Povedano Marrugat, E.: «La dialéctica tradición/función en la arquitectura de entresiglos: la escuela de Veterinaria de Córdoba.» en *Actas IX Congreso Español de Historia del Arte. El arte español de épocas de transición. T. II*. Madrid, Universidad de León, 1994. pp. 363-371.

BELLIDO GANT, M^a Luisa: «La imagen de Córdoba en el pabellón de la exposición iberoamericana de 1929.» en *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Contemporánea, III*. Córdoba, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura/Cajasur, 1996. pp. 293-300.

BELLIDO GANT, M^a Luisa: *La participación de Córdoba en la Exposición Iberoamericana de 1929*. Córdoba, Universidad, 1995.

BIDAGOR LASARTE, P.: «Plan de Ciudades. (Conferencia).» en *Textos de las Sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27, 28 y 29 de Junio de 1939*. Madrid, Servicios Técnicos de FET y de las IONS, Sección Arquitectura, 1939.

BIDAGOR LASARTE, P.: «Primeros problemas de la reconstrucción de Madrid.» en *Reconstrucción*. n.º 1. Madrid, abril 1940. pp. 17-21.

BIDAGOR LASARTE, P.: «Situación general del urbanismo en España 1939-1967.» en *Revista Derecho Urbanístico*. n.º 4, julio-agosto-septiembre 1967.

BIDAGOR LASARTE, Pedro: «Situación general del urbanismo en España (1939-1964).» en *Arquitectura*. n.º 62. Madrid, febrero 1964. pp. 3-31.

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

BLANCO, M.: «España una.» en *Arquitectura en Regiones Devastadas*. Madrid, M.O.P.U., 1987. pp. 17-40.

BLANCO, M.: «La arquitectura de Regiones Devastadas.» en AA.VV.: *Regionalismo. Monografías de A&V*. n.º 3. 1985. p. 41.

BOHIGAS, Oriol: «La arquitectura de la posguerra.» en *Zodiac*. n.º 15. Diciembre 1965. pp. 32-33.

BOHIGAS, Oriol: *Arquitectura española de la Segunda República*. Barcelona, Tusquets, 1973.

BONET CORREA, Antonio: «Espacios arquitectónicos para un nuevo orden.» en AA.VV.: *Arte del franquismo*. Madrid, Cátedra, 1981. pp. 11-46.

BONET, J. M.: «De una vanguardia bajo el franquismo.» en AA.VV.: *Arte del franquismo*. Madrid, Cátedra, 1981. pp. 205-223.

BOROBIO, Luis: *Razón y corazón de la arquitectura*. Pamplona, EUNSA, 1971.

BOZAL, Valeriano: *La construcción de la vanguardia (1850-1939)*. Madrid, Edicusa-Cuadernos Para el Diálogo, 1978.

BOZAL, Valeriano; et. alt.: *España: Vanguardia artística y realidad social (1936-1976)*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

BRIHUEGA, Jaime: *La vanguardia y la República*. Madrid, Cátedra, 1982.

BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Madrid, Istmo, 1981.

BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Madrid, Cátedra, 1979.

CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M^a: «Urioste y el pabellón de España en París en 1900.» en *Resumen de Arquitectura*. 1899. pp. 32-33.

CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M^a: «Los nuevos edificios para correos y telégrafos.» en *Arquitectura y Construcción*. 1919. pp. 81-94.

CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M^a: «La sección de arquitectura en la Exposición de Bellas Artes de 1899.» en *Arquitectura y Construcción*. n^o 3. Madrid, 1899. pp. 165-172.

CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M^a: «El pabellón español en la Exposición de París de 1900.» en *Arquitectura y Construcción*. n^o 3. Madrid, 1899. pp. 53-56.

CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M^a: «El X Congreso Internacional de Arquitectos, Bruselas, septiembre de 1922.» en *Arquitectura*. Año IV. n^o 43. Madrid, noviembre 1922.

CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M^a: «El VII Congreso Nacional de Arquitectos.» en *La Construcción Moderna*. n^o 15. Madrid, 1917. pp. 124-136.

CABRERO GARRIDO, Félix: «Comentario a las tendencias estilísticas.» en *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*. n^o 8. Madrid, septiembre 1948. pp. 8-12.

CABRERO GARRIDO, Félix: «La Casa Sindical en Madrid.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. n^o 174. Madrid, junio 1956. pp. 7-14.

CALVO SERRALLER, Francisco: *España. Medio siglo de arte de vanguardia, 1939-85*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

CALVO SERRALLER, Francisco: *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1995.

CÁMARA NIÑO, Antonio: «Construcción de la vivienda rural.» en *Reconstrucción*. n^o 18. Madrid, Dirección General de Regiones Devastadas, 1941.

CAPARRÓS LERA, José M^a.: *Tráveling por el cine contemporáneo*. Madrid, Rialp, 1981.

CAPITEL, Antón: «La Universidad Laboral de Gijón, o el poder de las arquitecturas.» en *Arquitectura-Bis*. n^o 12. Barcelona, 1976.

CAPITEL, Antón: *La arquitectura de Luis Moya Blanco*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1982.

CÁRDENAS RODRIGUEZ, G.: «La Reconstrucción Nacional vista desde la Dirección General de Regiones Devastadas.» en *Segunda Asamblea Nacional de Arquitectos*. Madrid, Dirección General de Arquitectura, 1940.

CARO BAROJA, Julio (coor.) et alt.: *Arquitectura popular en España: Actas de las Jornadas*. Madrid, CSIC, 1990.

CASTRO MORALES, Federico: «Análisis de razones e intenciones en la arquitectura desde el horizonte de expectativas.» en *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Contemporánea, III*. Córdoba, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura/Cajasur, 1996. pp. 301-308.

CASTRO MORALES, Federico: «Arquitectura regionalista canaria y neocanaria: Eladio Laredo.» en *Actas VII Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

CASTRO MORALES, Federico: «Arquitectura y regeneracionismo en España. La superación del eclecticismo.» en AA.VV.: *Estudios sobre Arquitectura Iberoamericana*. Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1990. pp. 184-193.

CASTRO MORALES, Federico: «El futurismo, España e hispanoamérica. Aportaciones a su estudio.» en *Goya*, nº 210. Madrid, 1989. pp. 353-356.

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

CASTRO MORALES, Federico: «Regeneracionismo y nueva concepción del paisaje.» en *Apotheca* Nº 6. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, 1986. pp. 95-104.

CASTRO MORALES, Federico: «Regionalismo y vanguardia en la arquitectura canaria de los años treinta.» en AA.VV.: *Homenaje al Profesor Dr. Telesforo Bravo. Tomo II*. Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones, 1990. pp. 147-162.

CASTRO MORALES, Federico: *La imagen de Canarias en la vanguardia regional. Historia de las ideas artísticas 1898-1930*. Sta. Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de La Laguna, 1992.

CASTRO MORALES, Federico: *Regionalismo y vanguardia en la escultura y la pintura de Canarias. Historia de las ideas artísticas*. Barcelona, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1987.

CASTRO VILLALBA, Antonio: *Historia de la construcción arquitectónica*. Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, 1995.

CAVEDA, José: «Discurso en contestación al de Francisco Enríquez y Ferrer.» en *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde el 19.VI.1859. T. I*. Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1872.

CIRICI PELLICER, A.: *La estética del franquismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

COLÁS HONTÁN, Enrique: «Hacia la nueva estética. Las casas de hormigón colado.» en *Arquitectura*. nº 18. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1919. pp. 287-290.

COLLANTES DE TERÁN, Francisco; GÓMEZ ESTERN, Luis: *Arquitectura civil sevillana*. Sevilla, Excmo. Ayuntamiento, 1976.

COLLINS, Peter: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona, Gustavo Gili, 1970.

COMELLAS, José Luis: «Revolución y Restauración (1868-1931).» en *Historia General de España y América. T. XVI-I*. Madrid, Rialp, 1982.

CORT, César: «Los arquitectos tenemos la obligación de resolver el problema de la vivienda.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 196. Madrid, octubre 1958. pp. 27-36.

CORTÉS VÁZQUEZ DE PARGA, Juan Antonio: *El racionalismo madrileño: casco antiguo y ensanche 1925-1945*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.

COSSÍO, Manuel B.: «Elogio del arte popular.» en *Arquitectura*, nº 33. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, enero de 1922. pp. 1-2.

CHUECA GOITIA, Fernando: «El Ministerio del Aire. Sesiones de crítica de la arquitectura.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 112. Madrid, 1951. pp. 29-39.

CHUECA GOITIA, Fernando: «La arquitectura.» en AA.VV.: *Historia General de España y América. T. XIX-I. La época de Franco*. Madrid, Rialp, 1992. pp. 675-694.

CHUECA GOITIA, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid, Dossat, 1947.

D.G.A.: «Arquitectura española.» en *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura*. nº 5. Vol. II. Madrid, diciembre de 1947. pp. 3-4.

D.G.A.: «Consejo Superior de Arquitectura.» en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, nº 3. Madrid, junio de 1947. p. 10.

D.G.A.: «Instituto Nacional de Colonización. Servicio de Arquitectura.» en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, nº 2. Madrid, marzo de 1947. p. 20.

D.G.A.: «La Dirección General de Arquitectura.» en *BOLETÍN de Información de la Dirección General de Arquitectura*. Vol. II, nº 2. Madrid, marzo 1947.

D'ELIA, Anna: «La ciudad según los artistas, 1870-1918.» en AA.VV.: *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Madrid, Electa, 1994. pp. 39-41.

D'ELIA, Anna: «La ciudad según los artistas, 1919-1945.» en AA.VV.: *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Madrid, Electa, 1994. pp. 202-206.

D'ORS PÉREZ-DEIX, V.: «La fabricación racionalizada y el arte de proyectar. Tres consideraciones generales.» en *Arquitectura*. nº 111. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, febrero 1968. pp. 7-13.

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: «Los lenguajes arquitectónicos: Vallabriga y el eclecticismo.» en *Cuadernos*. nº 3. Sta. Cruz de Tenerife, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1990. pp. 25-48.

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Arquitectura en Canarias 1777-1931*. Sta Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1991.

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales. 1847-1931*. Santa Cruz de Tenerife, Confederación de Cajas de Ahorro. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 1985.

DE ZURKO, Edward Robert: *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*. Buenos Aires, Nueva Visión, (1958) 1970.

DELIBES, Miguel: *La hoja roja*. Barcelona, Destino, 1987(6ª).

DIEGUEZ PATOA, Sofía: «Arquitectura y urbanismo durante la autarquía. en AA.VV.: *Arte del franquismo*. Madrid, Cátedra, 1981.

DIEGUEZ PATOA, Sofía: «Nueva política, nueva arquitectura.» en *Arquitectura*. nº 199. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, marzo-abril, 1976. pp. 57-62.

DOMÈNECH, Lluís: *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Barcelona, Tusquets, 1978.

ELIEL, Carol S.: «El primer apocalipsis urbano 1913-1918.» en AA.VV.: *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Madrid, Electa, 1994. pp. 113-120.

ENGLEKIRK, John: «El Hispanoamericanismo y la Generación del 98.» en *Revista Iberoamericana*. nº 4. Vol. II. Pittsburgh, noviembre 1940. pp. 321-341.

ESCRIBANO UCELAY, Victor: «El problema de la vivienda en Andalucía.» en *Hogar y Arquitectura*. nº 13. Madrid, Obra Sindical del Hogar, noviembre-diciembre 1957. pp. 57-66.

FEDUCHI, Luis: *Itinerarios de arquitectura popular española. Tomo I. La meseta septentrional*. Barcelona, Blume, 1978.

FEDUCHI, Luis: *Itinerarios de arquitectura popular española. Tomo II. La orla cantábrica, la España del hórreo*. Barcelona, Blume, 1978.

FEDUCHI, Luis: *Itinerarios de arquitectura popular española. Tomo III. Los antiguos reinos de las cuatro barras*. Barcelona, Blume, 1978.

FEDUCHI, Luis: *Itinerarios de arquitectura popular española. Tomo IV. Los pueblos blancos*. Barcelona, Blume, 1978.

FEDUCHI, Luis: *Itinerarios de arquitectura popular española. Tomo V. La Mancha, del Guadiana al mar*. Barcelona, Blume, 1978.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: «Para una localización de la arquitectura española de posguerra.» en *Arquitectura*. nº 26. Madrid, febrero 1961. pp. 20-22.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: *La crisis de la arquitectura española 1939-1972*. Madrid, Edicusa-Cuadernos para el diálogo, 1972.

FERNÁNDEZ DE LA MORA, Gonzalo: «Estructura conceptual del nuevo Estado.» en AA.VV.: *Historia General de España y América. T. XIX-1. La época de Franco*. Madrid, Rialp, 1992. pp. 445-486.

FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis: «La arquitectura española en el siglo XX.» en *Tercer Programa*. nº 9. Madrid, R.N.E.-Editora Nacional, junio, 1968. pp. 73-88.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: «Cenizas de agosto. Caro Baroja, Fernández del Amo y Girón: tres referentes de los paisajes del franquismo.» en *Babelia*. Madrid, *El País*. 2.IX.1995. p. 11.

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

FISAC, Miguel: «Lo clásico y lo español.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 78. Madrid, 1948. pp. 197-198.

FISAC, Miguel: «Notas sobre mi arquitectura religiosa.» en *Hogar y Arquitectura*. nº 57. marzo-abril, 1965. pp. 46-59.

FISAC, Miguel: *Arquitectura popular manchega: discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Manchegos*. Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1985.

FISAC, Miguel: *La arquitectura popular española y su valor ante la del futuro*. Madrid, Ateneo (Rialp), 1961.

FLORES, Carlos: «La obra de Regiones Devastadas en el contexto de la arquitectura española contemporánea.» en *Arquitectura en Regiones Devastadas*. Madrid, M.O.P.U., 1987. pp. 51-59.

FLORES, Carlos: «La superación del movimiento moderno.» en *Hogar y Arquitectura*. nº 68. mayo-junio 1965. pp. 20-22.

FLORES, Carlos: *Arquitectura Española Contemporánea*. Bilbao/Madrid, Aguilar, 1961. reedición 1989.

FLORES, Carlos: *Arquitectura popular española. Tomo I*. Madrid, Aguilar, 1973.

FLORES, Carlos: *Arquitectura popular española. Tomo II*. Madrid, Aguilar, 1973.

FLORES, Carlos: *Arquitectura popular española. Tomo III*. Madrid, Aguilar, 1973.

FLORES, Carlos: *Arquitectura popular española. Tomo IV. Andalucía y Levante*. Madrid, Aguilar, 1973.

FLORES, Carlos: *Arquitectura popular española. Tomo V*. Madrid, Aguilar, 1973.

FLORIDO TRUJILLO, Gema: *El cortijo andaluz*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes-Dirección Gral. de Arquitectura y Vivienda, 1993.

FONSECA, José: «Tendencias actuales de la arquitectura.» en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. nº 11. Madrid, 11.VI.1949. pp. 9-13.

FREIXA, M.; CARBONELL, E.; FURIO, V.; VILLA, F.; YARZA, J.: *Introducción a la historia del arte*. Barcelona, Barcanova, 1991.

FREIXA, Mireia: *El Modernismo en España*. Madrid, Cátedra, 1986.

FULLAONDO, Juan Daniel: *La arquitectura de Miguel Fisac*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia Servicio de Publicaciones, 1972.

GANIVET, Angel: *Idearium español. El porvenir de España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1976(9ª).

GARCÍA MERCADAL, Fernando: «Arquitectura mediterránea.» en *Arquitectura*. nº 85. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, mayo de 1926. pp. 192-197.

GARCÍA MERCADAL, Fernando: «Desde Viena. La nueva arquitectura.» en *Arquitectura*. nº 54. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1923. p. 335-337.

GARCÍA MERCADAL, Fernando: «El Congreso de La Serraz. La arquitectura moderna internacional.» en *La Construcción Moderna*. nº 26. Madrid, 1928. pp. 260-261.

GARCÍA MERCADAL, Fernando: *La casa popular en España*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (1930).

GARCÍA QUEIPO DE LLANO, Genoveva: *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*. Madrid, Alianza, 1988.

GARCÍA VERDUGO, Francisco R.: «Las propuestas de ensanche en la ciudad de Córdoba.» en *Estudios Geográficos*. nº 182-183. Madrid, CSIC, 1986.

GARCÍA VERDUGO, Francisco: *Córdoba, Burguesía y urbanismo*. Córdoba, Gerencia de Urbanismo-Ayuntamiento de Córdoba, 1992.

GARRIGA MIRO, Ramón: «La arquitectura popular en relación con la arquitectura culta como alfa y omega.» en *Arquitectura*, nº 193. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, enero de 1975. pp. 197-204.

GINER DE LOS RIOS, Bernardo: *Cincuenta años de arquitectura española (1900-1950)*. México, Editorial Patria, 1952.

GIRALT CASADESÚS, R.: «El arte barroco y su rehabilitación.» en *Arquitectura*. nº 22. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920. pp. 42-46.

GLEICK, James: *Caos. La creación de una ciencia*. Barcelona, Seix Barral, 1992.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: «Proclama futurista a los españoles.» en *Prometeo*. nº 20. Madrid, 1910. en BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Madrid, Cátedra, 1979. pp. 89-90.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Madrid, Tecnos, 1988.

GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel: *Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea*. Granada, Universidad de Granada, 1985.

GROPIUS, Walter: *Apolo en la democracia*. Caracas, Monte Avila, 1968.

GUERRERO LOVILLO, José: «Arte y funcionalismo.» en *Tercer Programa*, nº 13. Madrid, Radio Nacional de España-Editora Nacional, junio de 1969.

GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: *Desde Diego de Riaño hasta Anibal González. Constitución de Escuela del estilo Arquitectónico Sevillano*. Sevilla, Imp. Alvarez y Rodríguez, 1928.

GUTIERREZ MORENO, Pablo: «Caseríos sevillanos de haciendas de olivar.» en *Arquitectura*. nº 11-12. Madrid, marzo de 1919. pp. 63-64.

HERNÁNDEZ RUBIO, Francisco: «La vivienda en Andalucía Occidental y Extremadura.» en *Reconstrucción*. nº 30. Madrid, Dirección General de Regiones Devastadas, febrero de 1943. p. 49-56.

HERNANDO, Javier: *Arquitectura en España. 1770-1900*. Madrid, Cátedra, 1989.

HERRERO, Alejandro; TREVIJANO, Salvador: «Vivienda para labrador en Andalucía Baja.» en *Hogar y Arquitectura*. nº 8. Madrid, Obra Sindical del Hogar, enero-febrero 1957. pp. 19-23.

HITCHCOCK, Henry Russell; JOHNSON, P.: *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984.

HOZ, Rafael de la: «Grupo de viviendas en Montilla (Córdoba).» en *Hogar y Arquitectura*. nº 9. Madrid, Obra Sindical del Hogar, marzo-abril 1957. pp. 3-9.

HOZ, Rafael de la: «Tienda de modas en Córdoba.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 131. Noviembre 1952.

INFANTE PÉREZ, Blas: «Andalucía 1914. Crónica abreviada del movimiento regionalista.» en *Bética*. nº 23-24. Sevilla, 31 de diciembre de 1914.

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

KLEIN, A.: *Vivienda mínima 1906-1957*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

KULTERMANN, Udo: *La arquitectura contemporánea*. Barcelona, Labor, 1969.

LACASA, Luis: «El «camuflaje» en la arquitectura.» en *Arquitectura*. nº 37. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, mayo de 1922. pp. 196-198.

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: «Leonardo Rucabado.» en *Arquitectura*. nº 1. Madrid, 1918. pp. 217-224.

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: «Un programa para la historia de la arquitectura civil española.» en *La Construcción Moderna*. nº 9. Madrid, 1911. pp. 105-107; 133-136; 155-158.

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

- LEÓN TELLO, Francisco José: «El pensamiento estético de Menéndez Pelayo.» en *Revista de Ideas Estéticas*. nº 100. T. XXV, octubre-noviembre-diciembre 1967. pp. 217-248.
- LISTA, Giovanni: «El culto del frenesí urbano.» en AA.VV.: *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Madrid, Electa, 1994. pp. 76-84.
- LISTA, Giovanni: «La ciudad inquieta.» en AA.VV.: *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Madrid, Electa, 1994. pp. 227-233.
- LOOS, A.: *Ornamento y delito, y otros escritos*. Madrid, Gustavo Gili, 1980.
- LÓPEZ RODÓ, Laureano: *Memorias*. Barcelona, Plaza & Janés/Cambio 16, 1990.
- LÓPEZ VALENCIA, Federico: *Memoria del Congreso Internacional de Trazado de Poblaciones. Amsterdam, 1924*. Madrid, Ministerio de Trabajo, Comercio e Industria-Dirección General de Trabajo y Acción Social, Sección de Casas Baratas y Económicas, 1925.
- LLANOS, E.: «La Dirección General de Regiones Devastadas: su organización administrativa.» en *Arquitectura en Regiones Devastadas*. Madrid, M.O.P.U., 1987. pp. 43-48.
- LLERA ESTEBAN, Luis de: «Las filosofías de salvación.» en *Historia General de España y América. T. XVI-1. Revolución y Restauración (1868-1931)*. Madrid, Rialp, 1982.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Angel: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid, La balsa de la Medusa-Visor, 1995.
- MAINER, José Carlos: *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1981.
- MALLET-STEVENSON, Robert: «Las razones de la arquitectura.» en *Arquitectura*. nº 92. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre, 1926.
- MARCHAN FIZ, Simón et al.: *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*. Madrid, Turner, 1979.
- MARCHAN FIZ, Simón: *Fin de siglo y los primeros Ismos del siglo XX (1890-1917)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- MARCHENA RODRIGUEZ, Angel: «Grupo de 70 viviendas para Palma del Río (Córdoba).» en *Hogar y Arquitectura*. nº 21. Madrid, Obra Sindical del Hogar, marzo-abril 1959. pp. 3-5.
- MARINETTI, F. T.: *España veloz/Toro futurista*. Granada, Comares, 1996
- MARTÍN LÓPEZ, Cristina: *Córdoba en el siglo XIX. Modernización de una trama histórica*. Córdoba, Gerencia de Urbanismo, 1990.
- MARTÍN MARTIN, Fernando: *El pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983.
- MATIAS DELGADO, Sebastián: «Arquitectura de la posguerra en Tenerife.» en *Arquitectura*. nº 199. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1976. pp. 53-55.

MINISTERIO DE LA GOBERNACION: *Plan Nacional de Mejoramiento de la Vivienda de los Poblados de Pescadores*. Madrid, Ministerio de la Gobernación-Dirección General de Arquitectura, 1942.

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

MONCLÚS, Fco. Javier; OYÓN, José Luis: «Vivienda rural, regionalismo y tradición agrarista en la obra de Regiones Devastadas.» en AA.VV.: *Arquitectura en Regiones Devastadas. (Catálogo de la exposición)*. Madrid, MOPU, 1987. pp. 103-120.

MONEO, Rafael: «Madrid: los últimos 25 años.» en *Hogar y Arquitectura*. nº 75. Madrid, marzo-abril 1968. pp. 49-59.

MONTANER, Josep María: «La búsqueda de una arquitectura nacional.» en *Regionalismo*. Monografías de A&V. nº 3. Madrid, 1985(2ª). pp. 60-63.

MORALES FOLGUERA, José Miguel: *La arquitectura del ocio en la Costa del Sol*. Málaga, Universidad de Málaga, 1982.

MORENO, José Ramón: «La vivienda andaluza ante el regionalismo.» en *Regionalismo*. Monografías de A&V. nº 3. Madrid, 1985(2ª). pp. 44-45.

MORENO TORRES, José: *La reconstrucción urbana en España*. Madrid, Artes Gráficas Faure, 1945.

MORENO VILLA, F.: «Sobre arquitectura popular.» en *Arquitectura*. nº 146. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1931. pp. 187-193.

MORENO VILLA, F.: «Sobre arquitectura extremeña.» en *Arquitectura*. nº 151. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, noviembre de 1931. pp. 361-365.

MORTES, Vicente: «La vivienda: ideas sobre el problema.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 198. Madrid, diciembre 1958. pp. 19-26.

MOYA BLANCO, Luis: «Tradicionalistas, funcionalistas y otros. I.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 102. Madrid, junio, 1950. pp. 261-269.

MOYA BLANCO, Luis: «Tradicionalistas, funcionalistas y otros. II.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 103. Madrid, julio, 1950. pp. 319-326.

MUGURUZA ONTAÑO, Pedro: *Estudios para un plan de mejoramiento de las viviendas humildes*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1943.

MUGURUZA ONTAÑO, Pedro: *La arquitectura en España*. Madrid, Ministerio de Trabajo-Escuela Social de Madrid, 1945.

MUGURUZA ONTAÑO, Pedro: «Ideas Generales sobre Ordenación y Reconstrucción Nacional.» De su intervención en la Asamblea Nacional de Arquitectos, recogido en: *Textos de las sesiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1939*. Servicios Técnicos de F.E.T. y de las J.O.N.S., Sección de Arquitectura, Madrid, 1939. Año de la Victoria, p. 11.

NAVARRO SEGURA, M^a Isabel: «Modernidad e Historia: Regionalismo, clasicismo y racionalismo arquitectónico.» en AA.VV.: *Marrero Regalado (1897-1956): «La arquitectura como escenografía.»* Tenerife, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 1992. pp. 31-74.

NAVASCUÉS, A.: «Nuevo arte en el mundo. La Arquitectura en 1928.» en *La Construcción Moderna*. n.º 26. Madrid, 1928. pp. 150-151.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX.» en *Revista de Ideas Estéticas*. n.º 114. 1971.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «Los premios de arquitectura del Ayuntamiento de Madrid (1901-1918).» en *Villa de Madrid*. n.º 52. Madrid, 1976. pp. 15-26.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «Regionalismo y arquitectura en España.» en *Regionalismo*. Monografías A&V. N.º 3. Madrid, 1985.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.

OCHOTORENA, Juan Miguel: «Luis Moya Blanco: Arquitectura y pensamiento.» en *Nuestro Tiempo*. Pamplona, Universidad de Navarra, junio 1987. pp. 34-47.

OLIVERAS, Jordi: «El plan Macià para Barcelona, Sert, el GATEPAC Y Le Corbusier.» en AA.VV.: *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Madrid, Electa, 1994. p. 299.

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

ORTEGA Y GASSET, José: «La voluntad del barroco.» en *Arquitectura*. n.º 22. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920. pp. 33-35.

ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*. Madrid, Revista de Occidente, 1976 (1^a 1925).

ORTÍZ DE LA TORRE, Elías: «La arquitectura regional en la obra de Pereda.» en *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*. n.º XV. 1933. pp. 63-78.

ORTÍZ DE LA TORRE, Elías: «El estilo montañés.» en *Arquitectura*. n.º 92. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre de 1926. pp. 451-461.

ORTÍZ ECHAGÜE, César: *La arquitectura española actual*. Madrid, Rialp, 1965.

PALACIO ATARD, Vicente: *Las nuevas poblaciones andaluzas de Carlos III. Los españoles de la Ilustración*. Córdoba, Monte de Piedad, 1989.

PALACIOS, A.: «Ante una moderna arquitectura.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. n.º 47-48. Madrid, 1945. pp. 405-412.

PALACIOS BAÑUELOS, Luis: «El mundo de los valores en la Institución Libre de Enseñanza.» en *Estudios de Deusto*. Vol. XXXVII. Enero-Junio. Bilbao, 1989. pp. 193-206.

- PAVON MALDONADO, Basilio: «Constantes de la arquitectura popular de origen islámico.» en CEA, A.; FERNÁNDEZ, M.; SÁNCHEZ, L. A. (Coords.): *Arquitectura popular en España*. Madrid, C.S.I.C., 1990. pp. 157-172.
- PAYNE, Stanley G.: «Ensayo. El «centinela de Occidente».» en *Historia de la Democracia. III*. Madrid, El Mundo, 1995. pp. 70-73.
- PAZ MAROTO, José: *Organización Nacional de Saneamiento. Visión de España, fin de siglo*. Madrid, Instituto de Ingenieros Civiles, 1943.
- PERDIGÓN, J. M.: «La Exposición Nacional. Sección Arquitectura.» en *El Adalid*. La Orotava, 5.VIII.1917. en CASTRO MORALES, Federico: *La imagen de Canarias en la vanguardia regional. Historia de las ideas artísticas 1898-1930*. Sta. Cruz de Tenerife, Ayto. de La Laguna, 1992. pp. 108-110.
- PEREDA, Emilio; LAGE, Roberto; BLANCO, Adolfo: «Construcciones rurales.» en *Arquitectura*. nº 168. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, abril de 1931. pp. 106-127.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor: *Aníbal González. Arquitecto (1876-1929)*. Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1973.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor; PÉREZ CANO, M^a Teresa; MOSQUERA ADELL, E.; MORENO PÉREZ, José Ramón: *Cincuenta años de arquitectura en Andalucía: 1936-1986*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes-Dirección Gral. de Arquitectura, 1986.
- PÉREZ PARRILLA, Sergio T.: *El racionalismo en Canarias. 1927-1939*. Las Palmas de Gran Canaria, Mancomunidad de Cabildos, 1977
- PÉREZ ROJAS, Javier: *Art Decó en España*. Madrid, Cátedra, 1990.
- PEVSNER, Nikolaus: *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño*. Gustavo Gili, Barcelona, 1973
- PRIGOGINE, I.: *¿Tan sólo una ilusión?. Una exploración del caos al orden*. Barcelona, Tusquets, 1983.
- QUADRADO, José María: «Del vandalismo en arquitectura.» en *Arquitectura*. nº 20. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, diciembre de 1919.
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la: «Cuál es y debe ser el carácter propio de la arquitectura del siglo XIX.» Discurso de ingreso en la Academia de San Fernando. 14.V.1882.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: «Habitación mínima y expresión máxima. El inconsciente fílmico en la arquitectura de la costa andaluza.» en *Andalucía: El Sur. Monografías de A&V*. Madrid, 1986. pp. 8-11.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía*. Málaga, Universidad de Málaga/Universidad de Salamanca, 1983.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *Edificios y sueños*. Madrid, Nerea, 1991.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid, Alianza, 1993.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Fundamentos, 1976.

RAMÍREZ, Juan Antonio; [VILLALPANDO, Juan Bautista de]; [PRADO, Jerónimo de]: *El templo de Salomón*. Madrid, Siruela, 1991.

REINA DE LA MUELA, Diego de: *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*. Madrid, Verdad, 1944.

RODRIGUEZ CASADO, Vicente: «La rebeldía intelectual del 98.» en *Tercer Programa*. nº 7. Madrid, Radio Nacional de España, octubre-diciembre de 1967.

RODRIGUEZ LLERA, R.: *Rucabado en Santander*. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectura, 1982.

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

RUÍZ LAGOS, Manuel: *Ramón de Cala (1827-1902): federación y autonomía en el país andaluz*. Jerez de la Frontera, Sexta, 1980.

SAENZ-LÓPEZ, J. A.: «Significación sociológica del Parque Figueroa.» en *Omeya*. nº 16. Córdoba, Diputación Provincial, 1970.

SAINZ DE LOS TERREROS, Luis: «Historia de los grandes apogeos y decadencias de la Arquitectura española. Conferencias de Vicente Lampérez en el Ateneo.» en *La Construcción Moderna*. nº 10. Madrid, 1912. pp. 22-26.

SAMBRICIO, Carlos: «Madrid, 1941, Tercer Año de la Victoria.» en *Arquitectura en Regiones Devastadas*. Madrid, M.O.P.U., 1987. pp. 79-100.

SAMBRICIO, Carlos: ««...¡Que coman República!» Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Postguerra.» en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. nº 121. Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1977. pp. 21-42.

SÁNCHEZ DE MUNIAÍN, José María: «La sinceridad como fundamento estético del lenguaje de Menéndez Pelayo.» en *Revista de Ideas Estéticas*. nº 55-56. T. XIV, julio-diciembre 1956. pp. 229-240.

SÁNCHEZ REYES, Enrique: «Génesis y elaboración de la «Historia de las Ideas Estéticas».» en *Revista de Ideas Estéticas*. nº 55-56. T. XIV, julio-diciembre 1956. pp. 213-218.

SANZ, Fidel: «Treinta años de realizaciones de la Obra Sindical del Hogar en Madrid.» en *Hogar y Arquitectura*. nº 75. Madrid, Obra Sindical del Hogar marzo-abril 1968. pp. 3-16.

SCHÄCHE, Wolfgang: «El plan de urbanismo de Albert Speer para la capital del Reich.» en AA.VV.: *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. Madrid, Electa, 1994. pp. 357-358.

SEDLMAYR, H.: *La revolución del arte moderno*. Madrid, Rialp, 1958.

SOLÁ-MORALES, Ignasi: «La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953).» en *Arquitectura* nº 199. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, marzo-abril 1976. pp. 19-31.

SOLANS, Juan Antonio: «Política de vivienda y arquitectura regionalista.» en *Regionalismo*. Monografías de A&V. nº 3. Madrid, 1985(2ª). pp. 58-59.

SOSTRES, J. M.: «El funcionalismo y la nueva plástica.» en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. nº 15. Madrid, 15.VII. 1950. pp. 10-14.

SOSTRES, J. M.: «La arquitectura monumental.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 113. Madrid, mayo, 1951. pp. 24-27.

T.: «Arquitectura española contemporánea. El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz.» en *Arquitectura*. nº 22. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920. pp. 57-61.

TERÁN, Fernando de: *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980)*. Madrid, Alianza, 1982.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: «Arquitectura española contemporánea. Glosa a un álbum de dibujos.» en *Arquitectura*. nº 40. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, agosto de 1922. pp. 338-348.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: «El arte barroco en Sevilla.» en *Arquitectura*. nº 22. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920. pp. 52-56.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: «El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz.» en *Arquitectura*. nº III. Madrid, 1920. pp. 57-61.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: «Ensayos. El tradicionalismo en la arquitectura española.» en *Arquitectura*. nº 6. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1918. pp. 176-178.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: «Ensayos. Las nuevas formas de la Arquitectura.» en *Arquitectura*. nº 14. Madrid, junio de 1919. pp. 145-148.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: «La arquitectura española en Marruecos.» en *Arquitectura*. nº 49. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, mayo de 1923.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: «La arquitectura barroca en Galicia.» en *Arquitectura*. nº 22. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920. pp. 47-51.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: «La última obra de Rucabado.» en *Arquitectura*. nº III. Madrid, 1920. pp. 132-139.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: «Lo que representa el Escorial en nuestra historia arquitectónica.» en *Arquitectura*. nº 50. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, junio de 1923. pp. 215-219.

UCHA DONATE, Rodolfo: *50 años de arquitectura española (1900-1950)*. Madrid, Adir, 1980.

UNAMUNO, Miguel de: «Discurso sobre la patria.» en *La Defensa*. Las Palmas de Gran Canaria, 7.VII.1910.

UNAMUNO, Miguel de: *En torno al casticismo*. Alianza Editorial. Madrid, 1986.

UREÑA, Gabriel: *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Periodo de la Autarquía (1936-1945)*. Madrid, Istmo, 1979.

URMENETA, Fermín de: «Menéndez Pelayo y el concepto de Arte.» en *Revista de Ideas Estéticas*. nº 55-56. T. XIV, julio-diciembre 1956. pp. 251-266.

VALERO, Luis; MIGUEL, Carlos de: «Los Poblados de Absorción de Madrid.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 176-177. Madrid, agosto-septiembre 1956. pp. 145-170.

VALVERDE, José María: «Breve índice del ideario estético de Menéndez Pelayo.» en *Revista de Ideas Estéticas*. nº 55-56. T. XIV, julio-diciembre 1956. pp. 241-250.

VAQUERO, Joaquín: «Arquitectura popular española. Pintoresquismo en la reconstrucción.» en *Reconstrucción*. nº 17. Madrid, D.G.R.D., 1941. p. 13.

VÁZQUEZ DE CASTRO, A.: «Prólogo: una experiencia arquitectónica en la Dictadura.» en *Arquitectura en Regiones Devastadas*. Madrid, M.O.P.U., 1987. pp. 13-14.

VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo: «El barroquismo en Arquitectura.» en *Arquitectura*. nº 22. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, febrero de 1920. pp. 36-41.

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

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «Aspectos teóricos de la arquitectura neobarroca hispánica.» en *Primeras Jornadas de Andalucía y América*. Tomo II. La Rábida, 1981.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «Catálogo de la arquitectura de José Espiau y Muñoz (1879-1938).» en *Archivo Hispalense*. nº 209. Sevilla, 1985.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «En torno a la arquitectura de la Exposición. El Coliseo de Sevilla.» en *50 años después de la Exposición Iberoamericana*. Banco de Vizcaya. Sevilla, 1979.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «Historicismo y vanguardia en la arquitectura de la Exposición Iberoamericana.» en *VI Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, 1987.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «Introducción a la arquitectura cordobesa contemporánea (1890-1940). Ensayo de inventario.» en *Apotheca*. nº 5. Córdoba, Hº del Arte, 1985.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «La arquitectura del regionalismo andaluz.» en AA.VV.: *Estudios sobre arquitectura iberoamericana*. Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1990. pp. 153-164.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «Los pabellones de la Exposición Iberoamericana.» en *La Exposición Iberoamericana de 1929. Fondos de la Hemeroteca Municipal de Sevilla. Catálogo de la Exposición*. Sevilla, 1987.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «Treinta años de arquitectura cordobesa. 1890-1920.» en *Arquitectura modernista en Córdoba. Catálogo de la exposición*. Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1985.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitecto Espiau (1879-1938)*. Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1973.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura de José Galnares Sagastizábal*. Sevilla, Separata del Boletín de Bellas Artes, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1981.

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

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1978.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Juan Talavera y Heredia*. Excma. Diputación de Sevilla. Sevilla, 1977.

WAGENSBERG, Jorge: *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona, Tusquets, 1985.

WAGENSBERG, Jorge: «Adaptación y Caos: ¿Hacia una Teoría General de la Complejidad?.» en AA.VV.: *Estrategia Empresarial ante el Caos*. Madrid, Rialp, 1993.

YARNOZ LARROSA, José: «La arquitectura en las Exposiciones oficiales.» en *Arquitectura*. nº 6. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, 1924. pp. 191-193.

YARNOZ LARROSA, José: «La Arquitectura en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas.» en *Arquitectura*. nº 7. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, 1925. pp. 225-235.

ZAVALA, J. de: «V Asamblea Nacional de Arquitectos. Tema III: Arte. Tendencias actuales de la arquitectura.» en *Revista Nacional de Arquitectura*. nº 90. Madrid, junio, 1949. pp. 264-268.

ZURKO, E. R. de: *La teoría del funcionalismo en arquitectura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

INDICE DE ILUSTRACIONES

- fig. 1. Retrato de Miguel Primo de Rivera y Orbaneja. Teniente Coronel de Infantería, comisionado por el Capitán general del Archipiélago filipino para acompañar a Hong-Kong a los principales jefes tagalos. *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30 de enero de 1898.
- fig. 2. Repatriación de heridos y enfermos (guerra de Cuba). Desembarco en el puerto de La Coruña. *La Ilustración Española y Americana*, nº XXXIII, 8 de septiembre de 1898.
- fig. 3. Retrato de Pascual Cervera y Topete, Comandante General de la Escuadra en operaciones. Cuba. Dibujo de Edgardo Debas, de fotografía. *La Ilustración Española y Americana*, nº XV, 22 de abril de 1898.
- fig. 4. «Maine». El acorazado después de la explosión. Dibujo de A. de Gaula, de un croquis enviado por el corresponsal Otero. *La Ilustración Española y Americana*, nº X, 15 de marzo de 1898.
- fig. 5. Doble página de una revista ilustrada que recoge el desfase entre las intenciones y la realidad: de la conmemoración del III Centenario de Felipe II, al dibujo «*No todos vuelven*»... de defender los retales de imperio que acabábamos de perder. *La Ilustración Española y Americana*, nº XXXIII, 8 de septiembre de 1898.
- fig. 6. Pabellón de Urioste, representación española en la Exposición internacional de París de 1900, exhibiendo lo más granado de la gloriosa época de los Austrias.
- fig. 7. Reproducción de 1ª página de la revista *Arquitectura*, con un artículo de Torres Balbás. Año II. Madrid, junio de 1919. núm 14.
- fig. 8. Erich Kettelhute. Boceto de decorado para «Metrópolis» de Fritz Lang. 1926. Lápiz realizado sobre papel, 51x73 cm. Stiftung Deutsche Kinematheke, Berlín.
- fig. nº 9. Leonardo Rucabado. Casa unifamiliar en el Alto de Miranda, Santander (c. 1918).
- fig. 10. Leonardo Rucabado. Casa unifamiliar c/Menéndez Pelayo, Santander. Fachada posterior. 1918. Propietario actual *Cajacantabria*.
- fig. 11. J. Labayen y J. M. de Aizpurúa. Club Náutico de San Sebastián, detalle fachada principal. Inaugurado por Alfonso XIII en 1930. Una de las mejores obras del racionalismo -estilo «barco»- español.
- fig. 12. Reproducción de la primera página del nº 22 de febrero de 1920 de la revista *Arquitectura*.
- fig. 13. Velázquez. *Las Meninas*.
- fig. 14. El Greco. *El entierro del Conde de Orgaz*.
- fig. 15. Vista de El Escorial, por Johannes Blaeu (copia del «Séptimo diseño» de Juan de Herrera). Foto: Biblioteca Nacional, Madrid. Reproducción autorizada.

fig. 16. Reproducción de la página 346 del artículo de Leopoldo Torres Balbás: «Arquitectura española contemporánea. Glosas a un álbum de dibujos.» en *Arquitectura*, nº 40. Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, agosto de 1922.

fig. 17. A. Palacio. Puente transportador de Portugalete. Proyecto de 1889. Construcción de 1894. Es una de las primeras edificaciones en hierro en España. Actualmente continúa en uso.

fig. 18. Detalle de vivienda en esquina, calle Séneca (antigua c/ Toledo). Adamuz (Córdoba). Dirección General de Regiones Devastadas, 1948.

fig. 19. Los efectos devastadores de la guerra civil se hicieron sentir en la práctica totalidad del territorio español.

fig. 20. San Antonio (El Carpio), Córdoba. Vivienda en esquina, detalle de fachada.

fig. 21. Estatua ecuestre de Franco, como «Creador del Ministerio de la Vivienda». (25 Aniversario del I.N.V.)

fig. 22. Cuartel de la Guardia Civil. Detalle de torre en esquina. Adamuz, Córdoba. Dirección General de Regiones Devastadas, 1948.

fig. 23. Gernika, Plaza Mayor y Ayuntamiento, reconstrucción tras el famoso bombardeo. Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones.

fig. 24. Chabolas en el extrarradio de Madrid.

fig. 25. Detalle de ventana. San Antonio (El Carpio), Córdoba.

fig. 26. Alineación de viviendas en calle interior. Maruanas (El Carpio), Córdoba. Instituto Nacional de la Vivienda. Entrega de viviendas en 1959.

fig. 27. Maruanas (El Carpio), Córdoba. Detalle de fachada. Instituto Nacional de la Vivienda.

fig. 28. Fernández del Amo. Poblado de Vegaviana, Cáceres. Instituto Nacional de Colonización.

fig. 29. Fernández del Amo. Poblado de Vegaviana, Cáceres. Instituto Nacional de Colonización.

fig. 30. Detalle de «personalización de zócalos». San Antonio (El Carpio), Córdoba.

fig. 31. Franco ante la maqueta del «Gran San Blas» en julio de 1958. Le acompañan, de izquierda a derecha, Luis Carrero Blanco, J. Planell (Ministro de Industria), un ayudante, José Luis de Arrese (Ministro de la Vivienda), J. Vigón (Ministro de Obras Públicas), Vicente Mortes (Dirección General de la Vivienda), J. M. Bringas (Dirección General de Arquitectura), José Solís (Ministro Secretario General del Movimiento). (Con autorización de «ABC»).

fig. 32. Alejandro de la Sota. Poblado de Absorción «Fuencarral B», tal y como debieron enseñárselo a Franco.

fig. 33. «Villa Jeanneret», sede de la *Fundación Le Corbusier*, París.

fig. 34. Torre de la iglesia de Maruanas (El Carpio), Córdoba. Instituto Nacional de Colonización.