

# **B**ARCELONA / **M**MILÁN: **A**RQUITECTURAS **M**ODERNAS **E**N **C**ONTACTO (DEL **F**ASCISMO A LA **D**EMOCRACIA)

PORTADA: G. Jaén: *Mappa di Milano*  
(04-04-2018), acuarela sobre papel, 30×30  
cm., colección particular.

CONTRAPORTADA: G. Jaén: *Amb  
Raquel i Quico a Barcelona. 60 anys*  
(23/26-05-2012), acuarela sobre papel,  
50×70 cm., colección particular.

**G**aspar **J**AÉN I **U**RBAN  
**M**arco **L**UCCHINI

Precedido por un preámbulo y seguido de un epílogo de  
**T**OMÀS **L**LORENS

Este libro ha sido escrito a cuatro manos en las ciudades de Milán, Barcelona, Alicante y Elche entre 2014 y 2022. Está dedicado a la memoria de Oriol Bohigas (1925-2021), que en 2013 nos animó a escribir un libro sobre las relaciones entre Milán y Barcelona en la segunda mitad del siglo XX; y también al recuerdo inolvidable de Tomàs Llorens (1936-2021), historiador certero, maestro generoso, amigo incondicional. También, a Barcelona. También, a Milán. Y también a todos aquellos que nos han aportado impulsos, opiniones, datos y sugerencias para nuestro trabajo:

José Vicente Arnedo Lázaro  
 Zira Box Varela  
 Lluís Cantallops i Valerí  
 Claudio Carmona Sanz (†)  
 José Antonio Coderch Giménez (†)  
 Antoni Companys i Ferran  
 Xavier Fabré i Carreras  
 Foment de les Arts i del Disseny (FAD)  
 Jerónimo Guilabert Requena  
 Ricardo Irles Parreño  
 Raquel Lacuesta Contreras  
 Tito Llopis Alonso  
 Antoni de Moragas i Spá  
 Josep Maria Montaner i Martorell  
 María Isabel Navarro Segura  
 Mari Carme Piulachs (Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya)  
 Fernando Olmeda  
 Mercè Picornell i Belenguer  
 Maurici Pla i Serra (†)  
 Xavier Pla i Barbero  
 Pau de Solà-Morales i Serra  
 Jorge Torres Cueco

LOS AUTORES

**moderno, na.** (Del lat. *modernus*, de hace poco, reciente.) adj. Perteneciente al tiempo del que habla o a una época reciente.  
 DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (1992)

<Los límites de la historia de la arquitectura moderna son tan difíciles de definir satisfactoriamente como los de cualquier otra clase de historia moderna, ya que cada época tiene una idea diferente de lo que hay que entender históricamente por «moderno». En el siglo XVII, a los arquitectos del Renacimiento se les llamaba modernos para distinguirlos de los de la Antigüedad. Hoy se entiende por arquitectura moderna la que es peculiar de nuestro siglo, aunque todos los estudios recientes sobre este tema reconocen que sus orígenes se remontan a épocas anteriores, sin ponerse de acuerdo en cual sea exactamente el comienzo.  
 Peter COLLINS (1965). Versión española de Ignasi DE SOLÀ-MORALES I RUBIÓ

<El estudio de la arquitectura y de la historia adquiere su significado preciso cuando se busca definir su papel en el avance general del conocimiento, cuando se reconocen en la construcción histórica de la ciudad las sucesivas representaciones de los destinos humanos, las formas que han adquirido tales representaciones y sus relaciones en la ciudad, entendida como lugar del conocimiento. Esta misma definición, “la ciudad como lugar del conocimiento”, sintetiza toda una actitud propia del Iluminismo que es el hilo conductor de la investigación de todos los arquitectos racionalistas.  
 Antonio MONESTIROLI (1999)

<“Milán moderno” fue el eslogan insistentemente repetido con el que Gio Ponti persiguió su impaciente búsqueda de una “civilización técnica” capaz de expresar el gusto audaz por lo nuevo, al que atribuía el valor mítico de una cultura pronta a renacer continuamente de las cenizas del pasado.  
 Fulvio IRACE (1996)

Nota bene: Todos los textos que se citan literalmente en este libro y cuyo idioma original era el catalán, italiano, francés o inglés han sido traducidos al castellano por Gaspar Jaén i Urban, excepto que se indique lo contrario.

## SUMARIO

### <PREÁMBULO: LA MODERNIDAD EN LA CULTURA CATALANA: CARACTERES DOMÉSTICOS Y SALTO EN LA VANGUARDIA

#### <PREMISA

#### <01. POSGUERRA ESPAÑOLA. FASCISMOS

- <01.01. MONUMENTOS SIMBÓLICOS DEL PRIMER FRANQUISMO
- <01.02. PROGRAMAS ARQUITECTÓNICOS DEL PRIMER FRANQUISMO
- <01.03. EL FASCISMO. ORIGEN, ORGANIZACIÓN, SIMBOLOGÍA, SOCIEDAD
- <01.04. EL FASCISMO Y ROMA: ARQUITECTURA Y URBANÍSTICA
- <01.05. ARQUITECTURA RACIONALISTA MILANESA Y FASCISMO. PERSICO Y PAGANO
- <01.06. ARQUITECTURA DE LA AUTARQUÍA: VISIONES ENFRENTADAS
- <01.07. *¿FINIS CATALONIAE?*
- <01.08. ARQUITECTOS QUE QUERÍAN SER MODERNOS
- <01.09. BARCELONA, 1939-1955. POLÍTICA ARTÍSTICA DEL Y DURANTE EL FRANQUISMO
- <01.10. LA MIRADA HACIA UN MILÁN DEMOCRÁTICO Y MODERNO

#### <02. PRIMERA RECONSTRUCCIÓN DE BARCELONA

- <02.01. FRANQUISMO Y ARQUITECTURA: DIRECCIONES GENERALES
- <02.02. ASAMBLEAS NACIONALES DE ARQUITECTOS
- <02.03. V ASAMBLEA NACIONAL DE ARQUITECTOS. PONTI Y SARTORIS
- <02.04. ASUNCIÓN DE CODERCH Y DEL MITO CODERCH
- <02.05. SALIR DE ESPAÑA, VIAJAR POR ESPAÑA
- <02.06. LOS SENIOR. MORAGAS, CORREA, BOHIGAS, RIBAS

#### <03. HACIA UNA NUEVA MODERNIDAD

- <03.01. CONTINUIDAD PROFESIONAL Y DOCENTE. DEPURACIONES
- <03.02. ARQUITECTOS EXTRANJEROS EN BARCELONA. ZEVI Y AALTO
- <03.03. UN VIAJE DE ESTUDIOS A ITALIA EN 1951
- <03.04. ARQUITECTOS CATALANES EN MILÁN
- <03.05. PRIMEROS DEBATES DISCIPLINARES
- <03.06. GRUPO R: SIGNIFICADO, ACTIVIDADES
- <03.07. SEDE SOCIAL DEL COLEGIO DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA Y BALEARES
- <03.08. DISEÑO INDUSTRIAL. FAD

#### <04. TRIENALES DE MILÁN

- <04.01. 1933: J. V. FOIX VISITA LA V TRIENNALE
- <04.02. LA IX TRIENNALE Y EL PABELLÓN ESPAÑOL
- <04.03. LAS TRIENALES DESDE LA DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA

#### <05. REVISTAS DE ARQUITECTURA

- <05.01. REVISTAS DE MILÁN
- <05.02. REVISTAS OFICIALES ESPAÑOLAS
- <05.03. REVISTAS DE BARCELONA
- <05.04. *ARQUITECTURAS BIS* y *CAU*

#### <06. RELACIÓN ARQUITECTURA - URBANÍSTICA: EDIFICIOS QUE DEFINEN ESPACIOS, EDIFICACIÓN DEL ESPACIO

- <06.01. EL TIPO Y LA MANZANA EDIFICADA
- <06.02. EL ESPACIO DE CIRCULACIÓN
- <06.03. LA ARQUITECTURA RACIONAL
- <06.04. RECONSTRUCCIONES POSBÉLICAS

<06.05. MOVIMENTO DEGLI STUDI PER L'ARCHITETTURA (MSA)

<06.06. LA CASA PARA EL QUE TRABAJA

### <07. EDIFICIOS SIGNIFICATIVOS EN MILÁN Y BARCELONA

<07.01. EL EDIFICIO URBANO. ORGANIZACIÓN Y ESPACIO DOMÉSTICO

<07.02. TIPOS EN H EN CONTINUOS EDIFICADOS

<07.03. TIPOS EN H EN EDIFICIOS DE CUERPO LINEAL DOBLE

<07.04. MUROS OBLICUOS

<07.05. FLEXIBILIDAD

<07.06. EDIFICIOS EN ESQUINA RESUELTOS VARIANDO EL TRAZADO DE LOS MUROS: DE MUROS OBLICUOS A MUROS ESCALONADOS

### <08. ARQUITECTOS EN BARCELONA. TIPOLOGÍA, TECTÓNICA Y DISEÑO DE FACHADAS

<08.01. EL CONCEPTO DE TECTÓNICA COMO CRÍTICA. NOTAS METODOLÓGICAS

<08.02. CONTINUIDAD. VOLÚMENES SÓLIDOS Y ESTEREOMÉTRICOS

<08.03. DISCONTINUIDAD. PIEL Y HUESOS

### <09. ARQUITECTOS EN MILÁN. TIPOLOGÍA, TECTÓNICA Y DISEÑO DE FACHADAS

<09.01. VISIBILIDAD DE LA ESTRUCTURA: LA RETÍCULA

<09.02. MÁSCARAS DESNUDAS: LA VERDAD ESTRUCTURAL Y SU OCULTAMIENTO. EQUIPO BBPR, PONTI, LATIS, GARDELLA

<09.03. ABSTRACCIONES OPUESTAS: PAREDES TEXTILES Y DE TRAYECTORIA DIVERGENTE. CACCIA DOMINIONI, ASNAGO Y VENDER, SGRELLI, MORETTI, FORTI Y MAGNI

### <10. ESCUELA DE BARCELONA, ESCUELA DE MILÁN. POSFRANQUISMO Y TRANSICIÓN

<10.01. LA MIRADA HACIA ESCANDINAVIA Y GRAN BRETAÑA

<10.02. ASPIRACIÓN AL REALISMO

<10.03. ESCUELA DE ARQUITECTURA DE BARCELONA: FINAL DEL SIGLO XX

<10.04. FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DE MILÁN. GRUPO 2C

<10.05. GRACIAS Y DESGRACIAS DE LOS MODELOS BARCELONA

<10.06. MILÁN: DESINDUSTRIALIZACIÓN Y URBANÍSTICA

### <CONCLUSIONES

### <EPÍLOGO: LAS DOS LÍNEAS

### <BIBLIOGRAFÍA

### <CRONOLOGÍAS

## <PREÁMBULO: LA MODERNIDAD EN LA CULTURA CATALANA: CARACTERES DOMÉSTICOS Y SALTO EN LA VANGUARDIA<sup>1</sup>

Tomàs LLORENS

El problema de la modernidad en la cultura catalana empieza ya a partir del juego de malentendidos terminológicos que rodean el enunciado del tema. ¿Es lícito aplicar este atributo (“modernidad”) a un sustantivo (“cultura catalana”) definido por una categoría tan característica del siglo XIX? ¿No se está pecando de impropiedad o, más exactamente, de anacronismo con tal atribución? ¿O no es quizá, en cambio, el nuevo interés por el hecho local, por la dimensión empírica, irreductible a la doctrina, de algunas relaciones tangibles de pertenencia a un espacio social, un síntoma propio del agotamiento de la modernidad?

¿Y de qué modernidad estamos hablando? Considerando el uso que de los términos “modernidad” y “modernismo” se hace en la discusión internacional más reciente, un estudioso de la cultura catalana se ve obligado, en primer lugar, a suspender las propias categorías historiográficas, dado que el término “modernismo” indica, en su propio campo de estudio, algunos fenómenos culturales homologables a aquellos que en el panorama internacional se sitúan precisamente fuera y antes de la modernidad propiamente dicha. ¿Pero se trata de una homologación justificada? ¿O es quizá la ruptura misma que en el panorama internacional se atribuye a las vanguardias del segundo decenio del siglo XX la noción que se debería someter a discusión?

En un cierto sentido el problema afecta también a la historiografía catalana si se la estudia en sus propios términos; no es difícil advertir ciertas connotaciones claramente negativas en el uso que los intelectuales catalanes de los años veinte y treinta hacían del término “modernismo”, un término que ellos acuñaron para indicar la generación de sus predecesores con la intención precisa de subrayar su posición de ruptura respecto a ellos. Y todavía, también cuando en la Cataluña de los años treinta los representantes de la modernidad internacional vanguardista se apoyaban en aquel rechazo, se trataba en realidad de un juicio que ellos recibían ya preformulado de aquellos que se oponían también a la vanguardia en nombre de un novecentismo cuya modernidad solo puede calificarse de moderada. Y si eran precisamente estos los términos en que se denunciaba el “ochocentismo” de los artistas y de los intelectuales que habían sido protagonistas del renacimiento de la cultura catalana al inicio del siglo XX, nace la sospecha de que los vínculos de continuidad eran más importantes que la forzada consciencia de ruptura, que la modernidad de aquellos a los que se daba el calificativo despectivo de “modernistas” para subrayar su “quiero y no puedo”, su supuesta frustración en el cumplimiento de la condición de moderno, fuese, de hecho, más profunda de cuanto los herederos de la misma quisieran conceder. Por tanto, se diría que la ruptura histórica realmente importante fue, en definitiva, no la que se verificó en el segundo o tercer decenio del siglo XX, sino la que se verificó en los últimos dos decenios del siglo precedente.

Partiendo de esta sospecha, la tesis que inspira estas páginas es que, a pesar de todas las dificultades y los equívocos a que se presta tal formulación, la modernidad no sería solamente un atributo válidamente aplicable a la cultura catalana, sino que sería su carácter constitutivo fundamental: es decir, que la arquitectura catalana nace precisamente como un fenómeno de la modernidad.

Esta tesis presupone claramente una interpretación restrictiva por lo que se refiere al ámbito de la cultura catalana. Presupone que el término *a quo* respecto al que la *Renaixença* se situaba hacia los decenios finales del siglo XIX sería de naturaleza puramente *etimo-logic*a. En otras palabras, vendría determinado por la necesidad (un impulso ciego de su propia lógica interna) de encontrar una justificación, en el tiempo ilusorio de la historia de la cultura, después del vacío de los cuatro siglos de la “decadencia”. Predicar la catalanidad, en un sentido material, de los fragmentos de la cultura medieval y prerrenacentista que habían sobrevivido en el registro de la memoria social era simplemente tautológico; atribuir a tales fragmentos, por importantes que

<sup>1</sup> Este texto se publicó en 1979 en italiano en el número monográfico que *Lotus International* dedicó a la arquitectura moderna en Cataluña (LLORENS 1979a), habiendo permanecido inédito hasta ahora en castellano. La versión que aquí se presenta fue autorizada por el autor. Los conceptos de “modernización” y “modernidad moderada”, que han tenido una gran fortuna entre nosotros, fueron acuñados por Tomàs Llorens en el catálogo de la exposición *Art i modernitat als Països Catalans / Katalanische Kunst* celebrada en 1978 en la Staatliche Kunsthalle de Berlín. I Solà glosaba la expresión en 2000: “Por un lado, ‘modernidad’, que significa sentido del cambio, de los requisitos que exigen las transformaciones técnicas y sociales, aceptación de esas nuevas condiciones y voluntad de hacerlas propias. Por el otro, ‘moderada’, es decir, con un sentido gradual de cambio, poco iconoclasta, que, sin ser exactamente conservadora, por lo menos disponía de una fuerte voluntad de continuidad y de un sentido del orden a la vez estético y político” (I. SOLÀ 2004, 17, 227).

fuesen, la “genealogía” de la nueva consciencia era extraer de la tautología conclusiones ilícitas. La cultura catalana fue, como proyecto, un producto de la modernidad.

Y de nuevo surge ahora la pregunta: ¿qué modernidad? Las vanguardias internacionales de los años veinte inspiraban su ruptura (la instauración de lo moderno) en una “apuesta” por el futuro, que se pretendía garantizada por la inevitabilidad del cambio de los tiempos. Pero las propuestas que al final del siglo XIX buscaban recapitular y reflexionar sobre la especificidad de los nuevos tiempos hacían retroceder la ruptura al inicio del siglo, en coincidencia con el despertar del espíritu romántico.

Los neoclásicos entendían la problemática de la razón artística como necesidad de desarrollar en el ámbito de la sociedad moderna los descubrimientos y los presentimientos de los fundadores del clasicismo, Leonardo y Rafael. Para Vasari, Miguel Ángel era quien había llegado más alto en los problemas de la modernidad, igualando e incluso superando los niveles de la cultura antigua en su máximo esplendor. Pero incluso el último término de parangón, Platón, se presentaba a sí mismo como un restaurador (moderno) de la sabiduría innominada de una antigüedad cuyo perfil se difuminaba en la lejanía de los tiempos.

Más que de una sucesión de concepciones diferentes de la modernidad habría que hablar de su coexistencia como estratos en la consciencia del “hoy”, entendida como consciencia de la historia. La consciencia de la modernidad conlleva siempre la consciencia de “inicio” de la historia; y todavía esa misma consciencia conlleva siempre, como es lógico, un *aliud* respecto al cual el inicio adquiere un significado, un *aliud* que delinea las distintas dimensiones de la voluntad de inicio como estratos de la consciencia del tiempo.

Las referencias posibles para un análisis comparativo entre la modernidad catalana y la modernidad internacional pueden encontrarse en los estratos del inicio romántico y del inicio vanguardista. Con el inicio romántico la consciencia de la historia se desplaza claramente hacia el polo de la “diversidad”. Más que como “inicio” se presenta como “incorporación”. Las burguesías nacionales toman prestado del *Ancien Régime* la cultura clásica como un escenario donde insertar la propia voluntad subjetiva; pero el mismo impulso de conquista se esparce sobre la pluralidad de las culturas históricas; la diversidad del escenario y la multiplicidad de sus estratos sirven de estímulo a la afirmación de lo moderno; delimitan, por así decir, en negativo su espacio de instauración. Así, la modernidad romántica se debate entre el eclecticismo y la exigencia de originalidad (originalidad en su significado primario, como *Ursprünglichkeit*), entre el relativismo y la nostalgia de valores absolutos. La afirmación de las culturas nacionales como momento positivo de la modernidad romántica, la pérdida de la tensión entre ambos polos, al extraviarse en la diversidad, conducen a la banalidad, a la alienación.

El inicio vanguardista, momento negativo de la modernidad romántica, se sitúa contra esta alienación. La condición de vanguardia estaba ya esculpida en el corazón de las posturas románticas, en Kierkegaard, en Schopenhauer, en el mismo Goethe; el impulso crítico que lleva a la vanguardia a explorar los límites del espacio de instauración frente a la diversidad, su apasionada concepción de la *Ursprünglichkeit* como reconocimiento de estos límites, deriva del programa crítico kantiano. Pero el momento crítico, el reconocimiento de los límites, representa solo el primer paso de la vanguardia. Como en el relato de aquel que se agarraba a sus pies y estiraba hacia arriba con el fin de volar, la vanguardia exaspera la relatividad, la consciencia del “hoy” irreplicable y único para intentar trascender más allá del relativismo. Frente a la disolución de la voluntad subjetiva en la comunidad nacional singular, la vanguardia recurre al internacionalismo propio como vía a recorrer para repristinar la tensión entre experiencia subjetiva y experiencia social. Y sumergiéndose en la categoría de “expresión”, la purifica de la fe en la eficacia semántica inmediata del lenguaje artístico, una fe que se esconde en la identificación profana entre *Kunstwollen* y *Volkgeist* propuesta por diversos proyectos de cultura nacional.

Mientras en las regiones europeas más avanzadas el inicio romántico y el inicio vanguardista se presentan desdoblados, separados en el tiempo por el desarrollo de los nacionalismos culturales, en Cataluña el desarrollo del nacionalismo arrastra consigo ambos momentos bajo la forma de una alternativa compleja donde cada una de las dos opciones se presenta a menudo con características propias de la opuesta.

El retraso cronológico que hace coincidir los programas de la burguesía nacional catalana con la crisis cultural del final de siglo y con los inicios de las vanguardias europeas es uno de los factores que caracterizan esta especificidad. Otro factor está representado por la particular posición de la burguesía catalana en el ámbito del Estado español en su conjunto. Si durante la época romántica los sectores más avanzados todavía podían imaginar, en medio de la descomposición de la sociedad española, la realización (lejana) de alguna formación liberal de tipo europeo para todo el conjunto del Estado, la redistribución de los papeles y el desarrollo económico que la restauración monárquica de 1875 llevaba implícita le asignó a la burguesía catalana un papel

más limitado, pero más tangible. Así, la burguesía, mientras por un lado entraba, como minoría externa, en el juego político del Estado español, empezaba por otro a desarrollar un programa propio, previendo acceder a la hegemonía en el ámbito del propio dominio territorial, Cataluña. Este programa, en cuyo fondo se encuentra la voluntad de desarrollar la cultura catalana como cultura nacional, recibe formulaciones políticas diversas e incluso opuestas, pero en todos los casos debe contar con la realidad del Estado español en el dominio del campo político, y esta disociación entre cultura nacional y Estado le confiere un carácter distintivo al cumplimiento del impulso romántico. En el caso de la burguesía catalana no existe un cuadro histórico (clasicismo y aparato estatal) donde “insertarse” con un papel de heredero; la actividad cultural, por tanto, se debe programar como algo que comienza, como inicio o justificación, aunque por debajo del apelativo *Renaixença* haya una referencia a la historia remota como fuente de legitimación; de aquí la afinidad y la poco velada simpatía hacia los primeros movimientos de la vanguardia europea.

En contraposición al concepto de Estado, que se presenta como incierto, aunque la burguesía catalana no abandona nunca la esperanza más o menos vaga de un ideal de Estado catalán, encontramos el concepto de “metrópoli”, que emerge con fuerza cada vez mayor como paradigma de interacción social, como ambiente de actividad cultural. Y en el internacionalismo que se encuentra implícito en esta concepción, el modernismo catalán coincide en cierto modo también con el espíritu que debía inspirar a las primeras vanguardias. La diferencia (y se trata de una diferencia fundamental) radica en la imposibilidad de formular el principio crítico con el que las vanguardias separan radicalmente expresión subjetiva y *Volkgeist*, la contaminación de la empresa cultural con algunos criterios de rendimiento social en términos de eficacia comunicativa y poder de persuasión. Por esto las mismas capas sociales que acogen con más entusiasmo que en el resto de Europa las formas pre y para-vanguardistas del modernismo, rechazan por principio la vanguardia propiamente dicha.

Las posibilidades de elección son examinadas en la primera década del siglo XX, cuando el proyecto metropolitano entra en crisis. La crisis se debe, en primer lugar, a la agudización de los enfrentamientos políticos. El conflicto principal, en términos generales, es el que se produce con el proletariado industrial, y su desarrollo decidirá de forma profunda, a partir de aquel momento y durante todo el siglo, la dirección de la historia catalana y española. Con todo, analizada en detalle, la situación social y política, sobre la cual inciden factores que influyen en el Estado español, resulta sumamente compleja. Por lo que se refiere a la burguesía catalana, se trata de una crisis de madurez. En ella se decide la hegemonía de la fracción industrial y la consolidación de los órganos de acción política (en particular, los órganos de gobierno municipales, provinciales y —victoria notable— regionales) que permitirán a la burguesía durante todo el segundo decenio desarrollar funciones públicas de competencia estatal, sobre todo en los campos de la enseñanza y de la cultura. En tales condiciones, el clima cultural deviene más tenso y pierde aquella ligereza, aquel entusiasmo utópico, aquella capacidad de apertura que había representado el rasgo característico del último decenio del ochocientos.

Por lo que respecta a la línea central del proyecto metropolitano, se dibujan dos posiciones de desacuerdo; ambas derivan de tendencias ya implícitas en él y sin embargo ambas ponen en crisis su modernidad romántica. El mismo proceso de organización en crecimiento, de intensificación, en que se inspira la línea central margina, por una parte, una minoría disidente que niega la modernidad en nombre de un nuevo espiritualismo inspirado en la imagen utópica de una tradición de *gemeinschaft* donde vendrían a disolverse cualesquiera tensiones entre experiencia subjetiva y experiencia social. Por otra parte, excluye también una minoría que, en nombre de una exacerbación de la experiencia subjetiva, cuestiona la misma modernidad como proyecto organizado. La primera línea se expresa sobre todo en el campo de la arquitectura, con Gaudí y sus discípulos; la segunda, en las artes figurativas y en la literatura, y fue la que en los primeros treinta años del novecientos alimentó las filas de la vanguardia. Las dos líneas resultan divergentes y, en realidad, incompatibles; sin embargo, las dos derivan lógicamente de una misma elección (o tentación) del espíritu modernista. La concepción del proyecto metropolitano como impulso instaurador, como *Ursprünglichkeit*, encierra implícitamente la concepción de la ciudad como fuerza natural; la disidencia espiritualista desplaza el énfasis hacia la negación de las formas de vida del mundo moderno, vistas como discontinuidad entre el mundo de la naturaleza y el mundo de la cultura. Por el contrario, la disidencia esteticista y anarquizante pone el acento en aquellos aspectos del mundo artificial que se muestran irreductibles a la noción de intención o de proyecto; la esperanza histórica (en lo que de esperanza pueda contener lo que se manifiesta como obsesión o furor poético) se abandona así a un vitalismo donde se esconde una mitología casi darwiniana del hecho natural.

Frente a estas dos líneas marginales, la línea central se reorganiza modificando profundamente su carácter hacia el final del primer decenio del novecientos. Sin embargo, cuando veinte o treinta años más tarde la línea central vuelve a entrar en crisis (y esta vez se trata del crepúsculo de una larga decadencia), sus

conexiones subterráneas con las líneas marginales (tentaciones implícitas heredadas del modernismo) empiezan a manifestarse bajo la forma de una revalorización: Gaudí primero, los artistas de los “Quatre gats” (sobre todo Nonell) más tarde, vuelven a ser evocados por los líderes intelectuales de la línea ortodoxa como demonios familiares a los que la lejanía en el tiempo confiere rasgos más domésticos y amables; vuelven a ser evocados incluso como el fruto final y más precioso del modernismo, imprecisión, esta, que la mayor parte de la historiografía ha seguido cometiendo hasta nuestros días.

En contraste con este carácter doméstico, el salto en la vanguardia implicaba por principio extrapolar la marginación hasta salir del ámbito verdadero y propio de la cultura catalana, tal y como se había definido desde la perspectiva de los programas burgueses. Sin embargo, ambas actitudes, el salto vanguardista y la reorganización ortodoxa, comparten el mismo espíritu crítico en relación a la modernidad romántica del modernismo y de sus disidencias; ambas separan radicalmente el mito de la naturaleza por una parte y la originalidad y la creatividad por la otra. Con ello, la fuerza de la noción de *Ursprünglichkeit* se atenúa y el momento instaurador, el momento del “nuevo” inicio novecentista en la historia, se carga de caracteres de artificialidad deliberada. La delimitación del “lugar” de inicio consiste ahora fundamentalmente en la delimitación de la especificidad del hecho cultural, primer paso hacia la instauración de la cultura como “sistema” incluso a pesar de que la línea ortodoxa por un lado y las vanguardias por el otro, alimentan concepciones contrarias respecto a la función de este sistema: instrumento de integración social para la primera, de desintegración para la segunda.

Así, si la línea central de la nueva formulación de la modernidad en la cultura catalana se perfila por un lado contra las vanguardias y por el otro contra el modernismo, el hecho de presentarse como continuidad en relación con el modernismo (como “línea central”) y las características comunes que comparte con las vanguardias hace que sus límites resulten bastante imprecisos, al menos durante la primera fase, que responde más exactamente a la definición de Noucentisme, propuesta programáticamente por Eugeni d’Ors en 1907.

La porosidad del primero de sus límites influye en la condición de los artistas catalanes de vanguardia; hace que su “salto” resulte reversible en un cierto sentido, como se ha demostrado a menudo. Hacia el final de los años veinte, el más insigne de los poetas de vanguardia, Salvat Papasseit, se sitúa entre las filas del programa moderado. Joaquim Sunyer, después de casi veinte años de actividad a París, donde sigue todo el camino de investigación que conduce al cubismo, se establece en Cataluña en 1911 y deviene el representante más puro del programa novecentista en el campo de la pintura. El mismo Picasso, que no llega a romper con los ambientes artísticos catalanes, ni siquiera cuando protagoniza en París el movimiento cubista, en la posguerra mundial mantiene unas relaciones ambiguas con el programa de modernidad moderada.

Es verdad que la Primera Guerra Mundial conllevó una especie de suspensión de las condiciones de vanguardia en toda Europa, separando ésta en dos momentos completamente diferentes. El ejemplo más significativo de este hecho en el arte catalán es el del escultor Manolo Hugué: vinculado a los círculos disidentes al inicio del siglo, hace el “salto” hacia la mitad de la primera década. Al servicio de Kahnweiler en 1911, quizá nadie representa mejor que él en la cultura catalana el paradigma de la vanguardia crítica de la preguerra; y quizá nadie mejor que él representa la imposibilidad de adaptarse al clima vanguardista de la posguerra. La polivalencia de su obra, deliberadamente menor, respetada por los vanguardistas por la autenticidad de su espíritu crítico, admirada por los novecentistas en proporción directa al paso del tiempo (esto es, en proporción directa al decaimiento del programa moderado y a la evocación consiguiente de los viejos demonios familiares de la disidencia de 1900), constituye el mejor ejemplo de la ambigüedad y la complejidad que caracterizan la relación que la cultura catalana mantiene con la modernidad.

Los años 1917, 1918 y 1919, tan ricos de acontecimientos políticos significativos para la posición de la burguesía industrial catalana y española en general, son decisivos para la evolución de la línea moderada. El esfuerzo organizativo y programático se intensifica, y las diferencias, no solo respecto a las vanguardias, sino también respecto al programa modernista, se hacen más y más polémicas. La línea central de la modernidad catalana continua siendo, ciertamente, urbana, ecléctica e internacionalista, pero estas categorías cambian ahora de significado. Al respecto, nada es más significativo que la postura del nuevo programa frente al clasicismo. El programa del impulso metropolitano había aceptado, en parte, el clasicismo como un instrumento más que podía ser usado por su eficacia retórica. La intensificación de la recuperación que postulan sus herederos ya desde el final del primer decenio del novecientos y que da sus frutos, sobre todo, al final de los años veinte, se presenta a primera vista como la satisfacción extemporánea de una exigencia que parece haber dominado todas las revoluciones románticas nacionalistas. Sin embargo, la intensidad casi obsesiva con que la cultura catalana se propone el proyecto de recuperación de la cultura clásica no se puede explicar exhaustivamente como un



tardío ajuste de cuentas, ni siquiera a la luz de la ola de neoclasicismo que domina la cultura europea (y que influye sobre las vanguardias) a partir de la Primera Guerra Mundial. Los líderes del Noucentisme hacen ondear la bandera del clasicismo con el mismo *esprit de système*, con el mismo furor lógico con que cada una de las tendencias de vanguardia ondea su propio principio constitucional.

De hecho, la bandera del clasicismo no se enarbola solo contra las vanguardias sino también, más significativamente, contra el programa modernista. Se trata de un clasicismo, como el modernista, sin academia (y en esto se distingue de los clasicismos nacionalistas europeos de medio siglo antes); sin embargo, dado que ahora la burguesía catalana necesita referirse al clasicismo no como un simple instrumento retórico, sino como depósito de valores universales, debe compensar la falta del poder aglutinante que se deriva de la academia con una concepción (también, aunque de otra forma, aglutinante) del clasicismo como lenguaje, como “sistema gramatical”.

La tipificación es, por tanto, el procedimiento dominante del programa moderado. Éste se manifiesta en un esfuerzo tendente a definir, en primer lugar, la especificidad de cada una de las artes figurativas (escultura, pintura, dibujo...); pero el mismo impulso lleva a la multiplicación taxonómica y al redescubrimiento de áreas técnicas caídas en desuso, como la pintura al fresco, las “artes del fuego”, etc. Un esfuerzo por recuperar, en segundo lugar, tipos mixtos, técnico-semánticos: géneros, como el paisaje, la alegoría, el retrato, y figuras, en el doble significado de elementos iconográficos y lugares retóricos, como el barco, la colina, el pino, la doncella, etc. Y es el mismo *esprit de système* el que inspira el eclecticismo que contrapone el nuevo programa a las vanguardias; precisamente porque una pintura *noucentista* puede aceptar un discurso volumétrico cubista o una pincelada divisionista como simples tipos técnicos, subordinándolos a las leyes propias de un género, es el hecho que revela su modernidad como una modernidad moderada. En el fondo, bajo la aparente flexibilidad del eclecticismo se impone la inflexibilidad del principio que define el acto creativo artístico mediante la clasificación de sus elementos como tipos ideales investidos de valor universal. Y es aquí donde encontramos de nuevo una diferencia sustancial, bajo la apariencia de una continuidad, respecto al proyecto metropolitano. El eclecticismo tendía aquí a la *Gesamtkunstwerk*, era una forma de “decir más”; sin embargo, para el programa moderado, nada será más repugnante que la noción de *Gesamtkunstwerk*, y el eclecticismo se revela fundamentalmente como solución para “decir menos”. Se podría pensar que esta renuncia a la trascendencia semántica era el precio que el programa moderado debía pagar por una codificación que le permitiese formular la actividad artística en términos de gramática de un lenguaje normalizado. Solo que más que de un precio, se trata de una condición de base. Es el hecho de no tener nada que decir, o de tener cada vez menos que decir, lo que permite la codificación neoclásica o, mejor dicho, lo que la exige. Perdidos el entusiasmo y la iniciativa de la transformación social, la burguesía catalana busca conservar su papel histórico a fuerza de redundancias culturales, continua rellenando, con repeticiones, el vacío progresivo de su credibilidad ideológica.

Es esta incapacidad por parte de la burguesía de asumir un papel protagonista en la revolución (“su” revolución) burguesa y nacionalista lo que provoca la deserción de ciertos sectores profesionales y de la pequeña burguesía, de los grupos de artistas e intelectuales que durante la dictadura de Primo de Rivera y la República se hacen portavoces de la vanguardia como alternativa. Poco a poco el peculiar fenómeno de la modernidad que es el proyecto de la cultura catalana deja de ser patrimonio de la burguesía industrial. El programa moderado se conservará, en una larga decadencia, durante los años de la República y de la Guerra Civil y, privado de cualquier significado histórico, durante los años cuarenta y cincuenta se verá reducido a la condición de laboratorio impuesto por la dictadura franquista. Frente a esta situación, la única alternativa en que el proyecto puede seguir sobreviviendo es la condición de vanguardia, pero su función ya no puede ser la misma: en vez de una línea programática vinculada a una clase social que buscaba su hegemonía, ahora se trata de una serie de programas y actitudes discontinuos.

De la vanguardia como ruptura y como renuncia de la primera década del novecientos a las neovanguardias de los años setenta, la condición de vanguardia en Cataluña ha pasado por momentos muy diversos. La influencia de un proyecto de cultura nacional ha pesado decisivamente sobre la misma en cada momento y ha determinado su carácter diferencial. El prestigio genérico de “lo moderno” ha creado unas condiciones a partir de las cuales la aventura de la vanguardia se puede concebir siempre de forma relativamente fácil. Por otra parte, la imagen del proyecto de cultura nacional como ámbito de referencia, la esperanza de investir la actividad artística de una eficacia social *de facto* y no puramente virtual o especulativa, le confieren a la actitud de las vanguardias catalanas un aspecto particular que las hace incompatibles, a fin de cuentas, con las vanguardias internacionales. Mientras el programa *noucentista* conserva su poder de atracción,

los “saltos” hacia la vanguardia son raros. Hemos visto en la biografía de Manolo Hugué el caso de un “salto” congelado, por así decir, antes de que se cumpliera definitivamente. Pero en otros casos, incluso cumpliéndose definitivamente ese “salto”, la condición vanguardista con la que se invisten los artistas catalanes es generalmente atípica. El ejemplo más significativo, a parte del mismo Picasso, quizá sea el representado por Julio González. Lo que más sorprende de este escultor es el hecho de que, a pesar de haber desarrollado aisladamente, viviendo en París desde el inicio del siglo XX, una línea de trabajo claramente menor, aparentemente insensible a las vanguardias y en todo caso reconducible al programa de modernidad moderada, haya irrumpido con tanta intensidad en los problemas centrales de la vanguardia escultórica en una época relativamente tardía (hacia la mitad de los años veinte) y a una edad avanzada. Todavía es más sorprendente la aparente ruptura de esta línea vanguardista que llevó a cabo en 1937 con las *Montserrat* y los *Hombres Cactus* que debían constituir sus últimas obras y las más conocidas. Sin embargo, un examen detallado del *catalogue raisonné* de sus dibujos, recientemente publicado, muestra la unidad subterránea de toda su obra; la imposibilidad de trazar límites decisivos que señalen la frontera entre un periodo prevanguardista y un periodo vanguardista, o entre este y las últimas obras; muestra, de hecho, como, a través de una estrategia de sorprendente diversificación, de asociaciones imprevisibles, toda la investigación en su conjunto de Julio González parece orientarse hacia la posición que asume en sus últimas obras. Y demuestra también que es en estas obras, incluso cuando se manifiesta la profundidad con que el artista ha penetrado en la problemática de la escultura de vanguardia por un lado (el problema de la dinámica del vacío en la percepción de la escultura, el de la función del material y la expresión del trabajo físico que lo transforma) y, por otro lado, en la problemática general del surrealismo (la función de las metáforas iconográficas, la búsqueda de la *image hantée*), es en estas obras, decimos, donde se introduce una tensión entre impulsos discordantes (el impulso hacia un análisis más radical de los principales elementos lingüísticos por un lado, la iluminación de figuras retóricas de efecto cegador por otro lado) que ningún sistema de vanguardia podría propiamente contener.

Así como hemos propuesto una distinción entre momento romántico y momento vanguardista de la modernidad, es oportuno diferenciar dos momentos de la condición de vanguardia. Un momento que, en honor de la profunda influencia del neokantismo sobre la cultura europea del inicio del siglo XX, podemos denominar “crítico”, en el que el esfuerzo de la vanguardia se concentra en la delimitación de los límites del acto creativo negativamente, mirando al exterior, frente a aquello que le es extraño. Y otro momento que podemos denominar “constructivo” en que el esfuerzo de la vanguardia es directo, y mira positivamente hacia el interior para establecer en el espacio delimitado como específico (de la pintura, de la música, de la narrativa, etc.) el principio operativo del que derivará sistemáticamente la actividad creadora de lo nuevo. En la historia de las vanguardias europeas estos dos momentos quedan separados en el tiempo aproximadamente por la línea de demarcación constituida por la Primera Guerra Mundial. Loos, Schönberg, Matisse, Brancusi ilustran el momento crítico; el surrealismo y el constructivismo ruso, ambos convergentes en su objetivo de “construir la vida” como *opus* (o *anti-opus*), ilustran los últimos niveles logrados en el momento constructivo.

Así, la característica de las vanguardias catalanas será la de combinar, en una sola opción compleja y en cierto modo fuera de tiempo, estas dos alternativas; y esto no solo por la perpetuación de una duda, esto es la actitud crítica, que les impide abandonarse completamente a la sistematicidad de un principio operativo exclusivo, sino porque más allá de la duda y como condición de la misma, se sitúa la imposibilidad de reducirse y concentrarse en la virginidad social de la vanguardia pura por la contaminación debida al recuerdo, la nostalgia o la sombra del proyecto de cultura nacional. La *hybris*, el pecado contra la lógica, el escepticismo frente a la autoridad de los principios universales, constituye el marco original de las vanguardias catalanas, y a veces es difícil clarificar lo que hay en esta actitud de impertinente petulancia provinciana y de auténtica grandeza moral.

Sin embargo, la tensión entre los impulsos discordantes va disminuyendo a medida que avanza el proceso de modernización real. En primer lugar, disminuye notablemente durante los años de la República, cuando con la decadencia del programa burgués moderado las posiciones de vanguardia conocen un temporal fenómeno de inserción social en Cataluña. Lo que disminuye es precisamente la presión del momento crítico. La dramática modernización política del país ofrece una perspectiva desde la cual la pluralidad de los mitos, la diversidad histórica de los modos de comunicación social se presentan reducidas a una simple polaridad entre lo nuevo y lo transitorio; según esta perspectiva la exigencia de discriminación, la reflexión sobre las bases inmanentes de los límites de la comunicación estética parecen inútiles y todos los esfuerzos de los nuevos artistas e intelectuales se dirigen a la explotación del producto comunicativo y retórico de la bipolaridad entre nueva y vieja cultura. Hay que decir que los ámbitos de referencia internacional como funcionalismo,

abstracción, surrealismo maduro, ayudan a reforzar la ilusión de esta perspectiva. El agotamiento de la dialéctica entre momento crítico y momento constructivo, internamente, la presión de las transformaciones sociales y políticas, externamente, le confieren un carácter particular a los años intermedios que separan el tiempo de las vanguardias clásicas del tiempo de las neovanguardias. La operatividad del momento constructivo de la vanguardia viene entendido, o malentendido, como una especie de eco del momento positivo del romanticismo, como operatividad social, y la imagen de la modernidad como una vanguardia “aplicada” representa una continua tentación para artistas e intelectuales.

La derrota de la República en 1939 reabre, en parte, un espacio a la tensión, un espacio al menos virtual, ya que la represión de la dictadura franquista deja en suspenso toda actividad cultural. Cuando ésta vuelve a estar presente al final de los años cuarenta, la imagen de la modernidad aparece reducida a algunas posturas de vanguardia que quieren recordar la situación de las vanguardias críticas de los años veinte y treinta. La supervivencia de ciertas formas de cultura *noucentista*, que en cierto modo arrastran todavía consigo el recuerdo del proyecto burgués de cultura catalana, e incluso la reaparición de ciertas formas académicas ligadas a la institución del Nuevo Estado, contribuyen a aumentar la ilusión de esta aparente repetición de la historia. Pero la ilusión no es exclusivamente historiográfica; también los artistas y los intelectuales que dominan la actividad cultural de los años cincuenta y de los primeros sesenta se ven a sí mismos como actores llamados a repetir el proceso que había llevado durante los años treinta a la situación prerrevolucionaria de la República. Sin embargo las semejanzas son solo superficiales: bajo la aparente estabilidad política de la dictadura, en todo el Estado español se manifiestan unos cambios profundos a nivel social. De este modo, las actitudes de *engagement* que, a la par de algunos proyectos revolucionarios, tenían como punto de referencia la situación de vanguardia aplicada de los años treinta, cristalizaron hacia 1959, en un momento crítico por la evolución social y política de la España de Franco, estaban destinadas a fracasar precisamente en aquello que se proponían explícitamente, es decir, la movilización social (que comprendía el relanzamiento de la cultura catalana como cultura nacional), la transferencia del programa vanguardista de ruptura a un programa social de ruptura. Y sin embargo, la tensión interna le confiere a este proyecto, como fenómeno cultural, una fuerte calidad particular en el panorama internacional de las neovanguardias.

Por lo que se refiere al paso del momento crítico al momento constructivo, que hemos fijado más atrás en relación a las vanguardias clásicas, cabe decir que las neovanguardias de los años sesenta y setenta corresponden a un tercer momento de la condición de vanguardia que, lógicamente, sigue al momento constructivo. Este tercer momento, que se caracteriza por la deliberada imitación de las vanguardias clásicas, por la autorreflexión sobre la condición de vanguardia como contenido de la misma práctica de la condición, rechaza como actitud el impulso del principio vanguardista tendente a instituir como sistema cultural normalizado lo que inicialmente se había justificado como ruptura histórica. Así, cuando la condición de vanguardia alcanza el final de su recorrido lógico como vanguardia “reflejada”, donde las intenciones originales aparecen invertidas como en las imágenes de un espejo, se anula el significado histórico de la intervención crítica, el intento de superar el relativismo cultural definiendo las bases de una nueva orientación axiológica de la creación artística.

La pérdida de la tensión interna en los programas de las vanguardias catalanas, que se acentúa con el desarrollo económico y con la modernización real de los últimos veinte años, constituye un proceso que converge (e interfiere) con el desarrollo de las neovanguardias internacionales. La autorreflexión, la inversión de intenciones característica del momento reflejado, se han visto reforzadas en su proceso, por otra parte, por el recuerdo del fracaso de la última tentativa de vanguardia aplicada.

Así, el momento en que la trayectoria atípica de la modernidad catalana se llega a cruzar con la trayectoria de la modernidad internacional, se perfila como un momento de crisis de la modernidad misma. Los procesos históricos, sin embargo, han sido diferentes: lo que se presenta fenomenológicamente como punto de conclusión de la vanguardia internacional, como consecuencia del agotamiento de su ciclo lógico, en la perspectiva de la vanguardia catalana se presenta como punto de llegada de una historia de frustración y de ambigüedad no resuelta.

Tomàs LLORENS

## <PREMISA

El ser humano es el único animal que ha desarrollado el recuerdo del propio pasado con la curiosidad de conocerlo y de contarlo, pero solo desde hace siglo y medio la historiografía, a través de la revolución espiritual del historicismo humanista, ha llegado a ser, en la consciencia moderna, la forma de conocimiento crítica y racional de las experiencias humanas, situadas en la perspectiva del tiempo y en su propio contexto.  
Emilio GENTILE (2005)

La investigación que ha dado origen a esta publicación, cuyo eje central es la relación de la arquitectura moderna proyectada y construida en las ciudades de Milán y Barcelona durante las décadas posteriores a las guerras española y mundial, a caballo del fascismo y la democracia, la iniciamos en enero de 2014, cuando los autores fuimos invitados a hablar de Barcelona en un ciclo de conferencias organizado por el profesor Aldo Lino en la Facoltà di Architettura de l'Alguer (Cerdeña). Para la redacción de la obra hemos contado a lo largo de estos años con el apoyo de las respectivas instituciones en las que desarrollamos nuestra docencia e investigación, Universidad de Alicante y Politecnico di Milano, especialmente con la concesión de un año sabático en la capital lombarda, y de los programas de intercambio internacional de personal docente e investigador de la Comunidad Europea.

Se trata de un libro que, partiendo de una clara intención europeísta, está construido como una narración y que, por tanto, contiene un desarrollo argumental, unos personajes y un desenlace; hemos querido escribir un libro que, en tanto que construcción literaria, es una arquitectura hecha de palabras que hablan de arquitectura (proyectada o construida) y de los hechos subyacentes a la misma, procurando siempre prestar una especial atención a la “condición histórica” en la que se desarrollaron los acontecimientos que se narran y desde la que se narran (cfr. ARGAN 1965)<sup>2</sup>. Para lograr esta finalidad, el libro se ha beneficiado fundamentalmente de las numerosas lecturas que hemos hecho los autores antes y durante el dilatado periodo de redacción de la obra; por tanto, aunque la principal fuente primaria utilizada ha sido, como es lógico, la arquitectura del periodo temporal de referencia, hay otra fuente importante que ha sido la fortuna crítica que esta arquitectura suscitó ya desde el momento en que fue proyectada y construida, así como los textos producidos por la historiografía especializada reciente de final del siglo XX e inicio del XXI; todo este material ha sido sometido constantemente a opinión y crítica con el fin de clarificar y ponderar las valoraciones hechas hasta ahora, algunas de las cuales se nos han antojado en ocasiones contradictorias, inoportunas o sencillamente equivocadas. Se trata de datos que en su conjunto señalan los caminos críticos y disciplinares que la arquitectura europea —italiana y española especialmente— ha seguido en el periodo estudiado: como decimos, desde las guerras española y mundial hasta la última década del novecientos.

Así pues, estamos ante un libro escrito a cuatro manos que, además, es deudor de muchos otros libros; esto nos ha permitido recrear situaciones, encontrar opiniones, muchas veces contrapuestas, y plantear interpretaciones sobre la arquitectura proyectada y construida en Milán y en Barcelona en los años cincuenta y sesenta del siglo XX, pero también sobre su significado, individuando los hilos sutiles que movían a los arquitectos, políticos y críticos españoles e italianos en las complejas situaciones históricas y disciplinares en que nacía y se desarrollaba esta arquitectura. Estamos hablando *grosso modo*, como indica el subtítulo, e incluyendo precedentes y consecuentes, de los años transcurridos “entre el fascismo y la democracia”, es decir, desde el advenimiento y desarrollo del régimen de Mussolini, que tanta influencia tuvo en tantísimos aspectos teóricos y prácticos del franquismo español, hasta la restauración democrática que se dió en España tras la muerte de Franco y el inicio

---

<sup>2</sup> La “condición histórica” de la arquitectura teorizada por Argan se nos hizo especialmente viva en el proceso de redacción de nuestro libro a partir del 21 de febrero de 2020 cuando, con el brote y la veloz expansión de la virulenta epidemia de COVID-19 [Coronavirus Disease 2019], primero en Lombardía, después en Italia y, finalmente, en España y el resto de Europa y el mundo, Milán se vio sometida a una clausura total y se decretó el confinamiento para los habitantes. Los autores del libro nos quedamos incomunicados, sin poder ir a trabajar juntos en nuestro despacho del Politecnico como habíamos hecho en los seis meses anteriores; además, en apenas tres semanas, a medida que las autoridades decretaron el cierre de museos, teatros, auditorios, bares, restaurantes, tiendas, comercios, oficinas, etc. y quedaron prohibidos todos los desplazamientos “innecesarios”, el rostro de la ciudad se transformó por completo. Las personas nos tuvimos que encerrar en nuestras casas, sin hacer la menor vida social ni callejera, y la arquitectura y el urbanismo de Milán, el grandioso escenario de la vida urbana, el objeto amado de nuestro estudio, ya lejos de nosotros, se alzaron de repente, majestuosos y solitarios, en medio de un gran vacío. Además, si, como ya observó Vittorio De Sica en *Miracolo a Milano* (1951), aquí se extrañan y no suelen responder cuando un desconocido dice “¡buenos días!”, con la epidemia se desató un pánico colectivo que provocó que cada habitante viera en “el otro” que se acercaba un enemigo potencial y definitivo, una situación social que nos hizo revivir, salvando las distancias, las reacciones más irracionales de la población descritas por Alessandro Manzoni en *I promessi sposi* (*Los novios*, 1827).

simultáneo de la desindustrialización española e italiana y de los *grands travaux* emprendidos en Barcelona por el Estado y el Ayuntamiento de la ciudad para celebrar los que serían fructíferos y celebrados Juegos Olímpicos de 1992. “Del fascismo a la democracia”, es decir, a lo largo de una extensa etapa del novecientos que ocupa casi todas las décadas centrales del siglo, un periodo durante el cual, tanto en Italia como en España, se vivieron dos guerras y dos reconstrucciones posbélicas, dos dictaduras, dos reconstrucciones del sistema político democrático y dos enérgicos procesos desindustrializadores.

El método de trabajo utilizado explota el principio de la textualidad aplicada a un doble nivel: por un lado, la investigación se desarrolla de forma narrativa; por otro lado, los edificios y acontecimientos investigados constituyen por sí mismos una estructura narrativa compuesta por los hechos históricos, humanos y arquitectónicos de la época, ofreciendo, por tanto, una narratividad entendida como un sistema de reglas organizativas y figurativas para el proyecto de arquitectura. El objetivo es hacer evidente una transformación (como sabemos, uno de los principios esenciales de la textualidad) formada, en parte, por la manipulación de los eventos narrados con el fin de actualizar su sentido y, en parte, por las posiciones críticas asumidas por los autores frente a las obras y los hechos estudiados.

Para poder cumplir una transformación, los protagonistas de cualquier esquema narrativo deben estar movidos por una intencionalidad, algo que responda a una voluntad o a una obligación que les permita ir adquiriendo una “competencia” (cfr. MARRONE 2011), es decir, una forma de conocimiento que les ayude a enfrentarse con el obstáculo a superar para poder acceder, ulteriormente, a la recompensa. En el caso que estudiamos, la intencionalidad que animaba a los arquitectos de Barcelona entre los años cincuenta y setenta era el deseo de que la cultura proyectual rompiera los límites sofocantes de la represión franquista y, sobre todo, la ambición de devenir augures de una renovada modernidad de la arquitectura española y catalana donde “lo nuevo” pudiese entrar en sintonía con los elementos pertenecientes a la tradición constructiva de la ciudad y del territorio.

Los mismos elementos objeto de la narración (edificios, calles, plazas, barrios, espacios urbanos de Milán y de Barcelona), contextualizados en la circunstancia histórica del *boom* económico que se vivió estos años en ambas ciudades, producen textualidad por sí mismos. De hecho, el proyecto arquitectónico y urbano se basa en un sistema de relaciones entre la percepción directa de la forma a través de la experiencia práctica y su conocimiento indirecto a través de las imágenes; en otras palabras, se trata de una mediación entre el uso concreto de la arquitectura y su interpretación crítica, una mediación que hace inteligible el hecho arquitectónico a través de la memoria y la cultura. La narratividad tiene que ver con las relaciones entre las reglas de la arquitectura a las que recurre el proyectista para definir espacios y formas, y la vida de las personas que los habitan, que los usan o que toman conciencia de ellos a través del estudio, aviando así un proceso de adaptación mutua y recíproca. La textualidad, por tanto, es un largo proceso de transformación múltiple, fundado en numerosas disciplinas, que se inicia con el proyecto y continúa a lo largo de la vida del edificio y del espacio urbano, de modo análogo a un texto donde los personajes, el autor y el lector van transformando la materia narrativa.

El recorrido por los entrelazados y las confluencias entre la arquitectura de Milán y la arquitectura de Barcelona a lo largo de las décadas centrales del novecientos ha significado no solo un desplazamiento en el tiempo, indagando en profundidad las relaciones entre arquitectos, artistas plásticos, escritores, edificios, espacios urbanos y movimientos culturales, sino también la observación de los hechos con una mirada sucesivamente renovada que transformase los objetos físicos y los hechos históricos en “posibilidades” que condujesen a nuevos significados a la luz de la confrontación entre las condiciones históricas y las condiciones actuales. De hecho, la finalidad de la investigación no ha sido tanto continuar el rastro de un tema ya estudiado con anterioridad (cfr. bibliografía) como construir un nuevo horizonte de sentido<sup>3</sup> a partir de las reflexiones teóricas y las prácticas proyectuales de un periodo concreto de la Modernidad, generando, así, nuevas ideas que se puedan transmitir a la comunidad científica. Por otra parte, el estudio presenta aspectos que, en términos generales, tienen relación con el tema de la fragilidad territorial, un aspecto hacia el que la disciplina presta actualmente una atención especial en toda Europa y que cuenta con el beneplácito de los ministerios de cultura, educación y ciencia de los gobiernos comunitarios.

El espacio (tanto a escala de edificio como a escala de ciudad) y los grupos humanos que lo habita están ligados tanto por relaciones entre elementos primigenios de carácter conceptual como por el modo con que las técnicas de construcción hacen posible la obra arquitectónica. En esta relación, lo construido representa la parte permanente y resiliente, enfrentada a las mutaciones producidas por las contingencias más dispares, algunas de las

<sup>3</sup> “Horizonte de sentido” es un término usado en fenomenología para indicar el campo lógico y temporal dentro del cual un argumento tiene sentido; se puede considerar similar a “límite” (cfr. FRANZINI 2001).

cuales pueden llegar a producir verdaderos estados de crisis. Uno de los más recientes tiene su origen en la aparición y el desarrollo exponencial de la tecnología digital que ha llegado a ser predominante en todos los campos de la actividad humana, intelectual y física. Pero bajo la apariencia de un ensanchamiento inclusivo en términos de acceso al saber, este predominio digital ha banalizado todas las formas de cultura y las ha dejado reducidas a imágenes sin profundidad que exacerban el individualismo y la dependencia. En última instancia no dejan de ser, en términos de Boris Bastianelli, nuevos medios “rigurosamente dedicados a regular la esclavitud de los hombres” (en PEGHIN 2019, 114). Esta condición, propia de la célebre sociedad (o modernidad) “líquida” (*vid. infra*), ofrece poca resistencia a las presiones especulativas y financieras, que enraízan con facilidad en los caprichos del consumo y en los egoísmos individuales que, a su vez, son origen de miedos irracionales fácilmente utilizables por los intereses del populismo.

Ante esta situación *de facto*, nuestra investigación está animada por una intencionalidad ética y cultural que tiende a evidenciar núcleos temáticos sobre los que se puedan “anclar” puntos de resistencia frente a fenómenos como la disolución del espacio urbano, fragmentado y reducido a mercancía, o como el achatamiento de los fundamentos de la proyectación y la crítica arquitectónicas, reducidos a imágenes y propuestas con poca o ninguna profundidad cultural, destinadas a ser consumidas fugaz y rápidamente en la pantalla del interfaz.

A la hora de ordenar los datos, la interpretación y la crítica, nuestra intención ha sido presentar una narración que aunase los aspectos técnicos y los aspectos culturales del hecho arquitectónico, dando relevancia a la vez a los numerosos actores políticos, sociales y profesionales que intervinieron, verdaderos “personajes” del “asunto” que aquí se hilvana, y a las dificultades y facilidades con que se fueron encontrando a la hora de desarrollar el “hilo argumental” de la historia que contamos. Se trata de una historia que tiene, naturalmente, como fondo y razón de ser, la arquitectura, pero que fue vivida por personas concretas, en muchos casos de forma apasionada y comprometida con las transformaciones urbanas de Barcelona y de Milán. Es por ello que hemos incluido en nuestro relato temas que podrían parecer menores o marginales a un lector superficial, desde la procedencia, por ejemplo, de las gravas negras que Carl Nesjar utilizó en los esgrafiados de Picasso del Colegio de Arquitectos hasta la trayectoria política comprometida y aparentemente contradictoria, con el fascismo primero y con el antifascismo después, que siguió el influyente arquitecto Giuseppe Pagano.

Dado que nuestro trabajo tiene un planteamiento “literario” hemos procurado presentar un “enredo”, un conjunto de sucesos enlazados unos con otros, lo que en las obras narrativas o dramáticas forma el nudo o conflicto social y precede al desenlace (Diccionario de la Lengua Española); aparecen, así, en la fábula, unos héroes y unos antagonistas que han de superar las pruebas que se les presentan en el camino para llegar a una condición conclusiva distinta de la inicial. Las vicisitudes narradas tienen que ver con las relaciones de intercambio cultural entre Milán y Barcelona e insertan y acoplan numerosas “historias” colectivas e individuales de los protagonistas: los “héroes” son, de hecho, los personajes de relieve de la arquitectura moderna barcelonesa y milanese que dieron vida con su arquitectura, sus escritos y su actividad editorial a la cultura del proyecto en ambas ciudades: inicialmente fueron Alberto Sartoris, Gio Ponti y José Antonio Coderch; después, Oriol Bohigas, Federico Correa, Ernesto Nathan Rogers, Vico Magistretti y Vittorio Gregotti; y para acabar, ya en las décadas finales del siglo, Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Carlos Martí Arís, Carlos Ferrater y Rafael Moneo. Otros avatares más genéricos tienen que ver con la lucha por la democracia y la libertad, también desde la arquitectura, contra el franquismo y el fascismo: el primero, que resultó victorioso en la Guerra Civil y que salió indemne de la Segunda Guerra Mundial, obligó a los arquitectos españoles a encontrar un compromiso con el régimen o a exiliarse; el segundo, derrotado militarmente, desapareció del primer plano de la escena política pero no sin dejar huellas permanentes de su paso en la cultura y en las ciudades abiertas en canal, bien por las transformaciones urbanísticas mussolinianas, bien por los bombardeos aliados.

A pesar de este carácter panorámico y narrativo del libro, nuestra intención ha sido en todo momento producir una investigación altamente especializada dentro del campo de la arquitectura considerada como actividad humanística y como hecho cultural, además de técnico; pero no por ello el resultado debía dejar de tener un “estilo” asequible y comprensible, entretenido, útil, en definitiva, para cualquier lector culto que, aun no siendo especialista, esté interesado en el tema. Ciertamente, ello ha implicado el uso de un lenguaje literario complejo, pero también un tratamiento de la narración que incluyese una cierta dosis de suspense y de anecdotario, como nos enseñaron a hacer los grandes narradores que tanto admiramos del tiempo contemporáneo, desde Italo Calvino hasta Mercè Rodoreda o Eduardo Mendoza, por no referirnos a los grandes maestros antiguos, desde Manzoni y Boccaccio hasta Ramon Muntaner.

El planteamiento narrativo que hemos seguido nos ha llevado a hacer uso a menudo de excursos, incisos y escolios, a transcribir numerosas citas literales cuando nos parecía que el texto estaba especialmente bien (o mal)

escrito, y a desarrollar muchos aspectos que podrían parecer marginales al hilo central del libro, por otra parte bastante lineal y cronológico, pero que nos parecían útiles para una mejor caracterización, de forma literaria, de la narración histórica y del papel que algunos personajes clave del guión jugaban en el desarrollo argumental. Es el caso del fascista y teórico español Giménez Caballero, ampliamente caracterizado por su relación con Goebbels, Mussolini y Malaparte; del poeta Dionisio Ridruejo, de joven falangista entregado y radical y, ya maduro y arrepentido, honesto demócrata furibundo; del patriarca Eugenio d'Ors, catalanista primero y franquista después, padre del Noucentisme programático en Cataluña y de la neomodernidad posbélica española en Madrid; o del industrial Alberto Puig, amante de toreros y gitanas y, a la vez, promotor del semanario barcelonés *Revista*, que se ocupó en gran medida de la arquitectura moderna; pero es también el caso de muchos de los arquitectos barceloneses y milaneses que, además de proyectar y hacer arquitectura, se acercaban a la política, a la teoría disciplinar o a la práctica literaria. Este fue el caso, como veremos, de Arrese, Bohigas, Coderch, Gregotti, Pagano, Persico, Piacentini, Rogers, Terragni o Quetglas, por no hablar del mismo Mussolini, “arquitecto y urbanista”, y del mismo Franco “ingeniero industrial y de caminos”. Todos ellos son los *dramatis personae* que intervienen en la historia que aquí se cuenta y, por tanto, hemos procurado caracterizarlos debidamente para que se entiendan mejor la arquitectura y las propuestas programáticas disciplinares que producían, potenciaban o promovían. Y hemos procurado hacerlo de forma amena, curiosa y divertida, como una narración destinada, más que a la consulta de datos eruditos, al placer de la lectura vespertina dominical.

Además de la extensa bibliografía mencionada y, obviamente, de la visita y el estudio de los edificios reseñados, que el profesor Lucchini ha fotografiado a lo largo de los años, hay todavía otras dos fuentes que están en la base del desarrollo argumental de este libro y que forman parte, a la vez, del *background* personal y vital de los autores. Por una parte, tenemos los años vividos en Valencia por el profesor Jaén durante sus estudios de arquitectura (1969-1976), con el Proceso de Burgos, los estados de excepción y la muerte de Franco vividos en primera persona, y con la intensa vinculación de enseñanza y aprendizaje que se dio aquellos años en la Escuela de Arquitectura de Valencia con la arquitectura producida en Barcelona y en Milán. Por otra parte, tenemos la larga y proficua presencia del profesor Lucchini en el Politecnico di Milano, primero como estudiante de arquitectura y después como profesor, con las polémicas internas, la influencia de modas y tendencias, las alianzas y los divorcios entre distintas familias docentes que se han dado en aquella institución, también vividos en primera persona. Algunas partes de la narración, por tanto, provienen de la experiencia personal de los autores, del recuerdo y el análisis de acontecimientos vividos directamente por el narrador, y se suman, obviamente, a los datos provenientes de los muchos libros y artículos que han tratado previamente los temas que nosotros hemos vuelto a tratar aquí.

Aunque, como ya hemos indicado, el núcleo central disciplinar del trabajo se refiere a similitudes y diferencias tipológicas en el campo de la vivienda proyectada en Milán y Barcelona entre los años cincuenta y setenta del siglo xx, yendo hacia atrás en el tiempo, una parte del argumento se inicia antes de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial y, yendo hacia delante, una parte del mismo se prolonga en los acontecimientos posteriores a los Juegos Olímpicos de 1992, concluyendo con las fortunas y desgracias del “Modelo Barcelona” y la deriva profesional de los milaneses que, con la desindustrialización de la ciudad, se dirigieron hacia el mundo líquido y evanescente de la posmodernidad y la moda tecnológica. Entremedias veremos como nuestros personajes arquitectónicos, políticos y sociales se van moviendo en un baile de seducción mutua, desde las trienales de arquitectura y la revista *Casabella* hasta las obras del Anillo Olímpico y la revista *Arquitecturas bis*, en una mezcla apasionante de relaciones personales y profesionales, influencias, apoyos, olvidos, inclusiones, exclusiones, propaganda, análisis, crítica y, por supuesto, política, economía y referentes figurativos.

Enmarcado en las circunstancias históricas y en los precedentes investigadores indicados, el objeto de nuestro trabajo se centra en el estudio de episodios urbanísticos y arquitectónicos significativos de Milán y de Barcelona que se dieron simultáneamente o con pocos años de diferencia en ambas ciudades y en los que, desde el campo disciplinar, se pueden objetivar influencias, recepciones y relaciones mutuas a la hora de proyectar y construir arquitectura y urbanística: tipos de vivienda, cerramientos exteriores, materiales utilizados, definición del espacio urbano, etc. En nuestro estudio hemos procurado centrarnos en la arquitectura ciudadana, tanto la que se levantó en las periferias como en los ensanches y en los centros históricos, sin considerar de manera central, a pesar de su importancia, algunos aspectos vinculados al tema como la arquitectura de viviendas unifamiliares aisladas o la relación entre Barcelona y Roma, el otro polo de la “realidad italiana” en la primera reconstrucción de posguerra, con la creación de extensos barrios periféricos.

Situado así el “foco” de la investigación, nuestra mirada sobre Milán y Barcelona no ha buscado principios ahistóricos inmutables; tampoco ha pretendido afirmar la prevalencia de una mutabilidad basada en una sucesión de contingencias; más bien ha procurado construir una visión estructural donde los actos

cognitivos (y el mismo producto de la investigación es ya un sistema de actos cognitivos) estuviesen referidos a las características de las realidades indagadas (arquitecturas, textos, acontecimientos, sucesos humanos) y a todo aquello que las mismas son capaces de exponer y representar. Puede considerarse que la visión de conjunto de la investigación es de carácter estructuralista por lo que las partes de la materia estudiada no son autónomas sino que están relacionadas por un sistema donde las diferencias y las semejanzas mantienen relaciones de continuidad o de discontinuidad. Como dice I. Solà, “al menos a partir de Foucault sabemos que las cosas no son sino el punto de encuentro de sus relaciones, y que el conocimiento al que podemos acceder depende siempre de nuestra capacidad de individuar el mayor número de nexos y de relaciones que se intersectan en cada hecho” (I. SOLÀ 2001, 152).

Y ¿cómo se inició este trabajo? Quizá fue el azar quien puso en contacto a los autores del libro en 2012 en la Universidad de Alicante. O quizá fue la política universitaria europea que potenciaba, ya desde algunos años atrás, el intercambio de profesores universitarios europeos mediante la fórmula de *teaching staff*, una inversión económica y docente que consistía en impartir lecciones, de forma cruzada y subvencionada, durante un corto periodo de tiempo (una semana aproximadamente), en alguna de las universidades europeas que habían suscrito entre sí convenios de colaboración e intercambio de alumnos y de personal docente e investigador. Así, por una parte, cuando vino a Alicante en 2012 en un *teaching staff*, el profesor Lucchini (n. 1969) estudiaba tipologías en el campo de la vivienda moderna de Milán y Barcelona; y por otra parte, cuando fue a Mantua en 2013, en otro *teaching staff*, el profesor Jaén (n. 1952), que ya había cerrado diversas investigaciones en las tres décadas anteriores e iniciaba su camino “*verso il tramonto*”, buscaba un tema lo bastante apasionante como para cerrar su trayectoria de investigador, es decir, un canto del cisne apropiado a la intensidad y duración de dicha trayectoria. Como ya hemos dicho, en enero de 2014 una lección a cuatro manos sobre Barcelona en la Facoltà di Architettura de l’Alguer, dentro de un ciclo organizado por el profesor Aldo Lino (n. 1952), sirvió a los autores para fijar la posible colaboración y establecer un primer índice del trabajo. También se fijaron plazos, pero el calendario se vio sucesivamente desbordado por la longitud de la narración, que crecía más y más conforme se acumulaban datos nuevos, visto que no había prisa por ponerle fin. Desde entonces hasta el momento de cerrar la investigación y la escritura y publicar el libro en la editorial Publicaciones de la Universidad de Alicante, nuestra dedicación al trabajo ha sido continua e infatigable, plenamente convencidos de su valor y utilidad.

Quizá convenga decir algo todavía sobre el método utilizado en nuestro trabajo. En primer lugar, claro está, sobre el idioma utilizado: el uso del castellano se justifica porque era el mejor (seguramente el único) terreno de encuentro o de coincidencia para los autores, aunque sus lenguas maternas (e idiomas habituales de escritura) sean el italiano para uno y el catalán para el otro. Así, todo el trabajo que se iba elaborando, incluyendo citas y referencias, se escribía en castellano; y, más que traducir, casi siempre se trataba de una verdadera reelaboración y reescritura que se veía enriquecida y complementada con nuevas opiniones y nuevas referencias. También es cierto que en muchísimas ocasiones ha habido que echar mano de diccionarios y de puestas en común, bien en Alicante, bien en Milán, bien en otras ciudades europeas, hasta llegar al concluyente año sabático que la Universidad de Alicante le concedió al profesor Jaén durante el curso académico 2019-2020, previa una amable invitación del director de Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, para desarrollar una estancia de un año entero en el Politecnico di Milano, con el fin de disponer de un periodo de tiempo suficiente que permitiese a los autores una puesta en común continuada para poder cerrar definitivamente la narración.

Más arriba hemos hecho referencia a las fuentes de primera y de segunda mano que nos facilitaban la información, esto es a la experiencia vivida y a los estudios realizados. Pero otro aspecto interesante de nuestro método de trabajo ha sido la preparación de charlas, conferencias y artículos, como avances parciales de la investigación que nos traíamos entre manos, y que fueron expuestos en catalán, italiano, castellano o inglés en congresos internacionales desarrollados en Irlanda, Gran Bretaña, Polonia, Italia y España, manteniéndonos fieles, como se ve, a nuestra primigenia intención europeísta. Esos trabajos *preprint* nos fueron de utilidad, además de para dar a conocer aspectos de nuestro trabajo en foros internacionales, para afinar algunos puntos de vista sobre determinados temas y personajes de nuestra narración, para encontrar las sustantivaciones y adjetivaciones más adecuadas en el desarrollo de la misma y para cotejar nuestros datos, opiniones e hipótesis con los de otros colegas de la arquitectura, de la historia o de la catalanística que participaban en los congresos de referencia; la mayor parte de esos trabajos previos están recogidos en la bibliografía final e incluidos en los repositorios institucionales de la Universidad de Alicante y del Politecnico di Milano.

Y ya para acabar queremos dejar constancia de nuestra complacencia por las obras de arquitectura que hemos estudiado, unas obras que estas ciudades, Milán y Barcelona, por tantos motivos admirables a pesar de las destrucciones sufridas y de los errores cometidos por políticos y arquitectos, han sabido proyectar, gestionar,



subvencionar y construir a lo largo de los años para el placer y el contento de todos los que amamos las producciones culturales y artísticas que han perdurado más allá del momento histórico en que se realizaron y más allá de las personas que las hicieron posibles. Con agradecimiento a tanto esfuerzo y a tanto buen hacer a través de los siglos, llegados, por fin, a la meta final, los autores se retiran por el foro y el “*librone*” que han producido queda sobre la mesa o en los estantes de las librerías y las bibliotecas a disposición de las personas interesadas en consultarlo o en leerlo. Solo nos queda pedir a los lectores futuros que sean indulgentes ante los numerosos errores que, sin duda, habremos cometido. En todo caso, después de un periodo de gestación tan prolongado, hacemos preces para que el paso del tiempo le sea leve a esta voluminosa criatura recién nacida, para que no haya sido el parto de los montes, y para que los dioses le concedan buena salud y larga y fecunda vida.

Gaspar Jaén & Marco Lucchini

L’Alguer (Cerdeña), 13 de enero de 2014, aniversario de la muerte de James Joyce —  
Milán, 7 de diciembre de 2021, festividad de San Ambrosio, patrono de Milán

## <01. POSGUERRA ESPAÑOLA. FASCISMOS

El jefe nacional, [...] supremo Caudillo del Movimiento, personifica todos los valores y todos los honores del mismo como autor de la era histórica donde España adquiere las posibilidades de realizar su destino y con él los anhelos del Movimiento. El jefe asume en su entera plenitud la más total autoridad. El jefe responde ante Dios y ante la Historia.  
Artículo 47 de los estatutos de FET y JONS (1937)

Sin la política no se podría explicar casi nada de lo que estaba sucediendo aquellos años.  
Valeriano BOZAL (1976)

Se ha repetido insistentemente y, aun con todas las matizaciones que sean necesarias, sigue siendo la visión canónica de los hechos: a partir de 1939, con el fin de la Guerra Civil y la contundente victoria militar del Ejército del general Franco, aliado con la jerarquía de la Iglesia católica y con el partido político único Falange Española Tradicionalista y de las JONS, y apoyado por los regímenes totalitarios de Alemania e Italia, se inició en España una represión generalizada contra militantes y simpatizantes de las organizaciones políticas republicanas (considerados como criminales) que llegaba a tener incluso carácter retroactivo (se castigaban hechos anteriores a la promulgación de la ley que los penaba) aplicando una infamante legislación de guerra promulgada *ad hoc* por los militares (cfr. SÁNCHEZ *et al.* 2015); se inició, así mismo, un periodo de autarquía económica que con un masivo y rígido intervencionismo estatal, reforzado por el estallido y la evolución de la Segunda Guerra Mundial y el posterior bloqueo internacional al régimen franquista, duró más de una década<sup>4</sup>; durante este periodo, desde el régimen y desde los grupos económicos y políticos vencedores de la guerra, se fomentó y promovió una arquitectura monumentalista, clasicista, ecléctica y folklórica, usando los materiales disponibles en España, que se basaba figurativamente en principios “culturales e ideológicos que querían recuperar una tradición de tres a cuatro siglos atrás” (FONTANA 2000, 25). Esta arquitectura se planteaba en abierta oposición a los brotes internacionalistas, racionalistas, modernos que, con un desarrollo testimonial pero vigoroso, se habían dado durante la Segunda República (1931-1939) y en los años inmediatamente anteriores. Dicho de otro modo: los objetivos que perseguían todas las fuerzas conservadoras agrupadas en el franquismo eran contrarios, por una parte, al cosmopolitismo que había caracterizado la cultura burguesa en Europa hasta el advenimiento del fascismo y, por otra, al internacionalismo con que pensaba y actuaba la clase obrera, a su “espíritu metropolitano” (DOGLIANI 2014, 90). Entre las muchas referencias al tema podemos citar un expresivo párrafo de Ignasi de Solà-Morales:

La radical innovación producida por el vanguardismo del GATCPAC había sido brutalmente anulada, sobre todo desde el momento en que sus miembros se habían considerado individuos peligrosos, próximos a ideas socialistas y comunistas, ideas que había que eliminar radicalmente en una situación política que era el resultado de una cruenta victoria militar y

<sup>4</sup> Según Borja de Riquer, “la política autárquica fue una opción voluntaria de los dirigentes del régimen, y no forzada por los daños de la guerra o por factores externos (guerra mundial, aislamiento español), [...] era el resultado de un consciente proyecto político totalitario que buscaba la independencia económica, que sublimaba el aislamiento y que desconfiaba tanto de la economía liberal como de las influencias económicas exteriores. De hecho, se puede decir que fue la continuación de la economía de guerra aplicada a la zona franquista desde 1936 ya que persistieron muchos hábitos de carácter militarista en la dirección de la economía española” (RIQUER *et al.* 1989, 107). Para una visión global del marco económico durante la autarquía, cfr. RIQUER *et al.* 1989. 107-118.

que promovía en todos los ámbitos el retorno al orden y la eliminación de toda veleidad vanguardista que fuese sospechosa de estar influida políticamente por el clima intelectual de la izquierda (I. SOLÀ 1992, 96).

Y con expresión algo ingenua, pero con un verismo confesional propio del uso de la primera persona del singular, lo manifestó en sus memorias manuscritas de 1971 (publicadas póstumamente por su hijo) Sixte Illescas, miembro del GATCPAC, que sufrió en su vida y en su producción arquitectónica la derrota y el exilio interior:

La posguerra fue fatal para todos nosotros y para el país, ya que los vencedores consideraban nuestra arquitectura “comunista” y quisieron resucitar otra arquitectura que llamaban “de los Reyes Católicos” o del “Imperio”. La península se cerró bajo siete llaves, la arquitectura del “Imperio” no salió adelante, pero la arquitectura moderna desapareció (BRULLET *et al.* 2008, 124).

Esta situación regresiva de la arquitectura española de la autarquía se vio agravada por muchas y diversas causas entre las cuales podemos resaltar tres. En primer lugar, la muerte, el exilio o la prohibición de ejercer de los arquitectos más destacados del Movimiento Moderno; en el ámbito catalán cabe citar entre los afectados a Josep Lluís Sert (1902-1983)<sup>5</sup>, Josep Torres i Clavé (1906-1939), Germà Rodríguez i Arias (1902-1987), Francesc Fàbregas (1901-1983), Sixte Illescas (1903-1986), Joaquim Gili (1916-1984) y el aun estudiante Antoni Bonet i Castellana (1913-1989); además, también fueron expedientados por el régimen notables arquitectos de la generación anterior, como Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) y Nicolau Rubió i Tudurí (1891-1981). En segundo lugar, el estallido de la Segunda Guerra Mundial (1940-1945), apenas unos meses después del final de la guerra de España, que produjo un nuevo contexto bélico que a lo largo de cinco años influyó decisivamente en el confinamiento español. Y en tercer lugar, el aislamiento internacional impuesto al régimen franquista a partir de 1945 por las potencias aliadas vencedoras de la Segunda Guerra Mundial, que hizo que la arquitectura aquí producida se viese marginada de las corrientes culturales europeas contemporáneas durante bastantes años (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 140).

Todas estas circunstancias políticas y sociales hicieron que durante muchos años en España la miseria moral y material, el hambre, el miedo y el sufrimiento fueran el pan de cada día; la misma consigna que Franco proclamó el 28 de setiembre de 1936 –“Ni un hogar sin lumbre ni un español sin pan”- parecía provenir “directamente de la Edad Media” (BORJA 2010, 348)<sup>6</sup>. En los años cuarenta, España era un país de cadáveres y

<sup>5</sup> A pesar de su militancia izquierdista, Sert se exilió los últimos días de julio de 1936 con el estallido de la revolución en Cataluña que siguió al levantamiento militar de Franco; al parecer temía posibles represalias de militantes de la FAI (Federación Anarquista Ibérica) “por su condición de noble” (GRANELL *et al.* 2012, 144); de hecho, la casa familiar (un gran palacio en Collserola diseñado en formas eclécticas por el arquitecto Enric Sagnier) ya había sido desvalijada por ladrones disfrazados de guardias de asalto en 1934. Sert se trasladó a París, ciudad donde ya tenía un  *pied-à-terre* al menos desde 1931, y se incorporó a la Sección de Propaganda de la embajada de la República Española (ROVIRA 2000, 62; ARNÚS 2019, 16, 56, 101). El condado de Sert había sido fundado por Alfonso XIII en 1903 para el padre de Josep Lluís, Francesc Sert i Badia (1863-1919), ingeniero industrial perteneciente a la más alta burguesía catalana que había realizado un tapiz con la imagen del soberano en la fábrica familiar. Francesc Sert i Badia era el hermano mayor del célebre pintor Josep Maria Sert i Badia (1874-1945), autor de monumentales pinturas al fresco en el Hotel Waldorf Astoria y el Rockefeller Center de Nueva York y en la Sociedad de Naciones de Ginebra. El título lo heredó el hijo del primer conde, Francesc Sert i López (1895-1975), hermano mayor del arquitecto. Josep Lluís Sert se instaló en París con un pasaporte diplomático y allí recibió el encargo del Gobierno de la República Española para diseñar, junto con Luis Lacasa, el pabellón oficial español en la Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne celebrada en París entre mayo y septiembre de 1937 (BOZAL *et al.* 1976, 26-44; ROVIRA 2000, 11, 236-241), actualmente reconstruido en el área olímpica de Vall d’Hebron de Barcelona (GAUSA *et al.* 2013, O31). En el pabellón había obras de unos cien artistas españoles de todas las épocas (TUSELL *et al.* 1993, 15-16); además, el Gobierno español encargó para este mítico pabellón cinco obras de arte no menos míticas relacionadas con la Guerra Civil: *Guernica*, de Picasso (en el Museo Reina Sofía, Madrid); *La Montserrat*, de Julio González (en Stedelijk Museum, Amsterdam); *Fuente de mercurio*, de Calder (en la Fundació Joan Miró, Barcelona); *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto (original perdido; una reproducción, en Museo Reina Sofía, Madrid); y el gigantesco *Segador catalán* (o *Pagès català i la revolució*, o *Pagès català en revolta*), de Miró (desaparecido). La España de Franco, gracias a la mediación del cardenal Gomá, expuso un cuadro de grandes dimensiones en el altar del pabellón del Vaticano, *Intercesión de Santa Teresa de Jesús por los caídos en la Guerra Civil española* (boceto, en Museo Reina Sofía de Madrid), obra de José Maria Sert, tío, como decimos, del arquitecto (CALVO 1985, 116; BARRAL 1996, 20; ARNÚS 2019, 144). Para el significado y las características del conjunto de la exposición, “que se proclamó como un esfuerzo para suprimir la internacionalidad del Movimiento Moderno”, y que estaba dominada por los pabellones “retóricos, monumentales y antimodernos” de la URSS de Stalin, la Italia de Mussolini y la Alemania de Hitler, pero también el de la Francia del Frente Popular, cfr. BOHIGAS 1998, 73; BOHIGAS 1989, 173-177. Para un retrato afable y ameno de Sert y su familia, cfr. BOHIGAS 1992, 145-153. Un estudio monográfico sobre el pabellón, ALIX 1987.

<sup>6</sup> Un breve análisis documentado, profundo y radical, de la catástrofe económica y social que supuso el franquismo para España y los españoles desde 1936 hasta 1975, desde el hambre de la primera posguerra hasta las últimas ejecuciones por garrote vil, fue publicado

de prisioneros, de personas desnutridas repletas de chinches y piojos, de enfermos de tifus y de tuberculosis, de mujeres de izquierda rapadas al cero a las que se obligaba a beber aceite de ricino, de solemnes procesiones católicas envueltas por el humo del incienso y de fervientes himnos victoriosos que todos los españoles estaban obligados a cantar haciendo el saludo fascista, siguiendo el ejemplo de los falangistas y requetés uniformados que, pistola en cinto, insolentes y embravecidos, ocupaban los puestos oficiales a lo largo y ancho del país. Ya tras la muerte de Franco, el dramaturgo Jaime Salom (1925-2013) describió la situación del país tras la victoria como sigue:

Toda España olía a sangre al terminar la contienda. A cadáveres en descomposición. En vez de enterrarlos se aireaban y se utilizaban para afianzar y justificar la nueva situación, que se consolidaba, así, sobre montones de muertos de uno y otro bando. No faltó materia prima (en GIRONELLA *et al.* 1979, 499).

Más recientemente, el historiador del franquismo<sup>7</sup> Jorge Reverte, ha retratado la situación de la segunda posguerra española con contundencia:

España era entonces [1962] un país miserable en lo material, azotado por las secuelas de la guerra y por los efectos de un Plan de Estabilización que pretendía abrir, por primera vez desde 1939, las fronteras a la economía mundial. [...] España era, además, un país miserable en lo político. El abominable dictador que gobernaba a su antojo estaba apoyado en una extensa base social adoctrinada por la Iglesia más regresiva; aterrada por un ejército de pacotilla que sólo servía para recordar pasadas glorias y reprimir las ansias de libertad de los vencidos y de muchos de los que habían sido vencedores; y encuadrada obligatoriamente por una nutrida multitud de hombres del Movimiento, que se quedaban con los puestecillos de medio sueldo y los pequeños cargos en sindicatos y la administración del Estado a cambio de ejercer el matonismo ideológico en cada pueblo. Con ellos, una clase empresarial acostumbrada al dinero fácil, a los obreros humillados y al favor del Estado (en RIDRUEJO 2012, 9-10).

Pero quizá desde ningún campo intelectual o creativo se ha mostrado con tanta crudeza y sensibilidad el ambiente opresivo y sórdido del franquismo victorioso en los años cuarenta y cincuenta como desde la literatura. Nos referimos, claro está, a la novela y al teatro, pero, sobre todo, y muy especialmente a la denominada “poesía social”, un subgénero que numerosos escritores nacidos en los años veinte practicaron tanto en castellano como en catalán de forma intensa, abundante y entregada en los años cincuenta y sesenta desde el interior de España. Se trataba de una poesía de denuncia, crítica y comprometida, dicha a media voz, que fue tolerada por la censura cuando ya se había agotado el eufórico y triunfalista modelo poético imperial falangista que había nacido en los años de guerra y que perduró a lo largo de los años cuarenta. Juan Cano señala que la “poesía social” era una poesía profundamente arraigada “en la realidad contemporánea y en la protesta y oposición al régimen franquista” que, además, se presentaba “como conocimiento y medio de ganar consciencia histórica y crítica de sí y del mundo”; desde los estudios literarios se ha considerado que esta poesía estaba cercana “a lo narrativo, épico y doctrinal” aunque atenuaba su “subjetivismo emocional” y potenciaba “lo referencial y ético a costa de su función emotiva y de su carácter lírico” (CANO 1994, 120).

Entre los miles de libros de poesía que sublimaron estos años negros en España, hay tres versos de un poeta poco apreciado y mal conocido actualmente (por otra parte, como casi toda la poesía social de los años cincuenta y sesenta), Eladio Cabañero (1930-2000), albañil y campesino, que expresan la tragedia de la posguerra española: “El cielo no volvió ni fue ya claro. / La gente se hizo dura / y a los niños dejaron de querernos” (en CANO 1994, 142). ¿Cabe una imagen más desoladora para describir crudamente un desastre colectivo que un mundo sin cielo ni claridad donde una sociedad, un grupo humano, ha dejado de querer a sus niños? Mucho más importante y conocida es la extraordinaria obra poética de Ángel González (1925-2008) y más aun la imagen de la posguerra que el poeta realista barcelonés Jaime Gil de Biedma (1929-1990) presentó en su poema político “Años triunfales”, incluido en el libro *Moralidades* (1966):

---

por Di Febo y Juliá en italiano en 2003, *Il franchismo* (DI FEBO *et al.* 2012). Es también útil el estudio comparativo entre el fascismo y el franquismo editado por Tusell, Gentile y Di Febo (TUSELL *et al.* 2004).

<sup>7</sup> Para la definición del franquismo y sus objetivos hacemos nuestra la propuesta de Vázquez Montalbán: “conjunto de ordenamientos jurídicos y medidas institucionales que trataron de perpetuar las consecuencias políticas, sociales y económicas de la victoria de un bando durante la Guerra Civil española, [mediante] un régimen de autoridad fundamentado en el control y uso sistemático de los aparatos represivos, en la anulación de las libertades democráticas y en la creación de instituciones hechas a la medida del poder personal de Franco y de las prerrogativas de las clases dominantes [que] buscaba paralizar la dialéctica en la correlación de fuerzas sociales, convirtiendo al Estado y sus aparatos en árbitros parciales en la relación entre capital y trabajo y minimizando el potencial político de la clase obrera, la más directamente reprimida” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 185-186).

Media España ocupaba España entera  
 con la vulgaridad, con el desprecio  
 total de que es capaz, frente al vencido,  
 un intratable pueblo de cabreros.  
 Barcelona y Madrid eran algo humillado.  
 Como una casa sucia, donde la gente es vieja,  
 la ciudad parecía más oscura  
 y los Metros olían a miseria.  
 Con luz de atardecer, sobresaltada y triste,  
 se salía a las calles de un invierno  
 poblado de infelices gabardinas  
 a la deriva, bajo el viento.  
 Y pasaban figuras mal vestidas  
 de mujeres, cruzando como sombras,  
 solitarias mujeres adiestradas  
 -viudas, hijas o esposas-  
 en los modos peores de ganar la vida  
 y suplir a sus hombres. Por la noche,  
 las más hermosas sonreían  
 a los más insolentes de los vencedores (GIL 1982, 117).

Además de un “cisma profundo y de extrema violencia en la convivencia de una sociedad atravesada por múltiples líneas de división interna” (MORADIELLOS 2012, 16), hay que considerar también la aceptación del franquismo como una situación de hecho, irreversible, por la mayor parte de los españoles, una aceptación que se fue intensificando paulatinamente a lo largo de los cuarenta años del régimen y que era algo casi imprescindible después de las experiencias traumáticas vividas en la guerra y la primera posguerra. Así se refleja en los análisis planteados por muchos especialistas actuales en la historia del franquismo a partir de firmes bases documentales, como el citado Moradiellos:

Si bien resulta innegable que la violencia inicial que acompañó la guerra y la formación del régimen franquista fue sobrecogedora y brutal sin paliativo alguno, también es cierto que la dictadura gozó de su cuota respectiva de apoyo popular para llevar adelante el esfuerzo bélico victorioso y, después de 1945-1949, consiguió el “consenso” y la “legitimidad de ejercicio” suficiente y mayoritario entre la población española para continuar sin sobresaltos su disposición del poder indiscutido. El franquismo, en definitiva, no fue solo un régimen “impuesto por la violencia más brutal”, sino también un régimen que logró el apoyo de sus propias bases sociológicas y, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, “la aquiescencia de los que no estaban comprometidos con ninguno de los dos bandos”. Sencillamente, entre la disyuntiva de luchar o comer, la inmensa mayoría de los españoles eligió esto último, una vez que estuvo claro que nadie desde fuera o desde dentro tenía la capacidad ni la voluntad para derribar al régimen (MORADIELLOS 2012, 292; comillas del autor).

Y centrándonos en el campo cultural, si en España se impuso a lo largo del franquismo la glorificación de la cultura del bando vencedor, de tendencia “tradicionalista”, entre los exiliados y los opositores al régimen, se impuso, por el contrario, la glorificación de la cultura del bando vencido, presentada como totalmente “moderna”, sin fisuras. Ambas visiones se reclamaban omnicomprensivas, se despreciaban e ignoraban mutuamente y personificaban, prolongándola en el tiempo, el lamento machadiano de “las dos Españas”<sup>8</sup>, un tópico con precedentes regeneracionistas. El poema titulado, precisamente, “Hay dos Españas” (1942), dirigido a Franco por el poeta exiliado León Felipe (1884-1968), modelo prometeico para los poetas realistas españoles de posguerra, sirvió de forma canónica para expresar esta disyuntiva entre los vencedores y los vencidos desde el punto de vista de estos últimos:

Hay dos Españas: la del soldado y la del poeta. La de la espada fratricida y la de la canción vagabunda. Hay dos Españas y una sola canción. Y ésta es la canción del poeta vagabundo:

<sup>8</sup> Recordemos que los celeberrimos versos de Antonio Machado (1875-1939), casi convertidos en copla popular gracias a su enorme difusión, que originaron (o, al menos, propagaron) el tópico de “las dos Españas”, dicen: “Españolito que vienes / al mundo, te guarde Dios. / Una de las dos Españas / ha de helarte el corazón”. Forman parte del poema “Españolito”, el LIII de la colección «Proverbios y cantares» incluida en el libro *Campos de Castilla* (1912). Fue un tópico firmemente combatido por el régimen. Así, Fraga en 1952 decía que “sólo hay una España verdadera y la otra es la yedra, parásito que crece sobre la encina secular” (en LARRAZ 2009, 121). El mismo Franco se refirió al tópico en 1971, con motivo de la apertura de la X Legislatura de las Cortes, para proclamar la abolición del mismo gracias al Nuevo Estado: “Ya no tenemos aquellas ‘dos Españas’ que helaban el corazón, sino una España única y nueva que caldea el espíritu de todos en una generosa emulación y que impulsa a los españoles a convertir cuanto antes en realidad los ensueños regeneradores del pasado” (en VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 130; comillas del autor).

Franco, tuya es la hacienda,  
 la casa,  
 el caballo  
 y la pistola.  
 Mía es la voz antigua de la tierra.  
 Tú te quedas con todo y me dejas desnudo y errante por el mundo...  
 Mas yo te dejo mudo... ¡mudo!  
 Y ¿cómo vas a recoger el trigo  
 y a alimentar el fuego  
 si yo me llevo la canción? (FELIPE 1957, 161).

Pero, como oportunamente observa Delgado, el franquismo no dejó de desarrollar una cultura propia y lo hizo con una gran intensidad. Los exiliados se llevaron una canción seguramente más moderna, más “polifónica” y “fecunda”, pero no se llevaron “la canción”:

La “sangría cultural” ocasionada por la Guerra Civil y sus secuelas ulteriores no debe confundirse con una paralización de las actividades [culturales]. [...] Una cosa es que la “transfusión” aplicada a partir de aquel trágico suceso “depurase el riego sanguíneo” de la cultura española, otra bien distinta es que esa “operación quirúrgica” acarrease el “óbito” de aquella. [...] Los dirigentes del nuevo régimen político redujeron notablemente la capacidad de autonomía del conocimiento o cuando menos impidieron su exteriorización, cribaron el desarrollo cultural y científico mediante su control oficial; en suma, procuraron imprimir una acusada tendencia adoctrinadora a las manifestaciones culturales. Pero esto no significa en modo alguno que durante la dictadura dejaran de producirse tales manifestaciones. El exilio intelectual se llevó “una canción” más polifónica, más variada, dinámica y fecunda, pero no se llevó “la canción”. El régimen franquista también tuvo “su canción”, aunque ésta se asemejara a una monodía, aderezada con salmos e himnos militares (DELGADO 1992, 2; comillas del autor).

Este extremo, evidente por otra parte, lo reconocía el mismo León Felipe en 1958, en pleno auge de la poesía realista, aunque referido únicamente, claro está, a la cultura interior de oposición, no a la cultura oficial, en un prólogo escrito para el libro *Belleza cruel*, de la poeta Ángela Figuera (1902-1984), que se había quedado en España, sin exiliarse, pero cuya obra había sido editada por la Universidad de Méjico:

Quiero arrepentirme y desdecirme [...] de cosas que uno ha dicho, de versos que uno ha escrito. [...] Yo no me llevé la canción. Nosotros no nos llevamos la canción. Tal vez era lo único que no nos podíamos llevar: la canción, la canción de la tierra, la canción inalienable de la tierra. Y nosotros, los españoles del éxodo y del viento ya no teníamos tierra. Vosotros os quedasteis con todo: con la tierra y la canción. [...] Y ahora estamos aquí, del otro lado del mar, nosotros, los españoles del éxodo y del viento, asombrados y atónitos oyéndoos a vosotros cantar: con esperanza, con ira, sin miedos. [...] Los que os quedasteis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada. Vuestros son el salmo y la canción (en JIMÉNEZ 2016, 233).

El declive y fin paulatinos de los exiliados españoles y la mengua de su influencia en la cultura española resistente producida en el interior, ha sido señalada por Fernando Larraz en su estudio sobre el exilio literario en la España franquista al referirse a la narrativa en castellano:

La joven narrativa española parecía haberse propuesto, al asumir el protagonismo literario, desterrar definitivamente a los desterrados y contradecir la altivez con que estos supuestamente decretaban el cese de toda actividad cultural mientras durase el franquismo. [...] Los exiliados habían cumplido la misión de dejar una obra escrita pero sus propuestas narrativas no eran capaces de hallar respuestas ni continuadoras ni renovadoras (LARRAZ 2009, 254).

Si en este dramático contexto sociopolítico y cultural del que daba testimonio la literatura española, nos referimos a la arquitectura levantada bajo la autarquía, para abordar el estudio de la misma las fuentes adecuadas serían tanto como las encendidas proclamas y propuestas emanadas desde el franquismo (*vid. infra*) los mismos edificios; y así lo plantearon tanto Oriol Bohigas como Lluís Domènech i Girbau en sus trabajos referidos, en el primer caso, a edificios concretos barceloneses de antes y después de la guerra vistos de forma comparada (BOHIGAS 1979a) y, en el segundo, a un conjunto significativo de la producción edilicia española de los años cuarenta (DOMÈNECH 1978). Pero habría que considerar no solo las obras emblemáticas que se han estudiado habitualmente, sino también la multitud de edificios menores, oficiales o privados, que inundaron las calles de las ciudades españolas sin excepción en los años cuarenta y cincuenta y que incluían en sus acabados todo tipo de revestimientos y aditamentos clásicos: cornisas, recercados, frontones, pináculos, impostas, balaustradas, bolas, etc. Porque como indica Maria Aurèlia Capmany en la caracterización que hace de la poesía de los años cuarenta, “cuando el ardor guerrero de los ideólogos franquistas ya se había amortiguado”,

quedó (también en la arquitectura) un rastro de imágenes puramente ornamentales que hizo aparecer en Barcelona un fenómeno nuevo, la cursilería:

Poco a poco, como era lógico, se fue apagando el timbre heroico y fue quedando algo así como una vibración que se propagaba de un poeta a otro, una obsesión de elegancia, una imaginaria puramente ornamental llena de flores y colorismo. [...] En Barcelona, a nivel de calle, en lo que podríamos denominar la vida pública, crecía como fenómeno nuevo la cursilería. [...] Los barceloneses no habían sido nunca cursis; habían sido crueles, avaros, traidores, prudentes; pero cursis, no (CAPMANY 1997, 59).

Lo “cursi”, sin embargo, fue una característica de toda la literatura franquista de posguerra, compuesta mayoritariamente de voces engoladas y altisonantes cuyo patrón era, en términos de los hermanos Carbajosa, “una absoluta gratuidad, una impecabilidad formal y una vocación contemplativa”. Cuando el 17 de enero de 1940, apenas terminada la guerra, un grupo de escritores del régimen formó en la Biblioteca Nacional la academia *Musa Musae*, Pedro Salinas, desde su exilio en Massachusetts, escribió a Jorge Guillén:

Todo trasciende a la cursilería imperante. ¡Que inmensa ola de cursilería desatada sobre España! Da pena ver en esa reunión, aborregados y juntitos, a personas que nada tuvieron ni pueden tener que ver. [...] Me alegro de ver tantos amigos salvados, aunque adheridos. Pero lo importante es que estén vivos. Mi lema, en lo moral, es el del médico en lo fisiológico: mientras hay vida hay esperanza (en CARBAJOSA *et al.* 2003, 208-209).

En 1997, Bohigas abundaba en la definición de esta cursilería barcelonesa de nuevo cuño que se expandió en la ciudad durante el franquismo:

La cursilería catalana consiste, habitualmente, en hablar de banalidades manifiestas en un falso tono trascendental o, al menos, de novedad interesante y hacerlo en un tono aparentemente progresista cuando, en realidad, se exaltan los principios de un conservadurismo químicamente puro (“Cursis”, *Avui*, 17-07-2005; BOHIGAS 2015, 161).

En 1948, Alexandre Cirici, que empezó a estudiar arquitectura antes de la guerra pero que no terminó la carrera, algo que le pesó toda la vida, con la contundencia que solía caracterizar sus opiniones sobre los arquitectos, ya valoraba muy negativamente (en la entrada del 30 de diciembre de 1948 de su libreta de notas) dos obras franquistas barcelonesas contemporáneas: una torre de Eusebi Bona en la plaza de Cataluña que consideraba que era “la forma de un hombre sin ideales. Arquitectura de recetas, hecha porque sí”<sup>9</sup>, y otra de Bonet i Garí (suponemos que el conocido Banco Vitalicio en la Gran Vía, dedicada entonces a José Antonio) que, según Cirici era “más floja [que la de Bona], debilitada por los cuatro cuerpos que chafan el de en medio” (CIRICI 2014, 83).

Pero aunque, ciertamente, no podemos saber lo que hubieran hecho los grandes arquitectos que murieron en la guerra, como Aizpurua y Torres i Clavé, para poder vislumbrar la magnitud del desastre y el brutal empobrecimiento de la cultura arquitectónica española no solo debemos atender a la continuidad o discontinuidad de los arquitectos académicos, como han hecho, desde posturas enfrentadas, Bohigas y Domènech i Girbau, sino también a la ausencia de los grandes arquitectos catalanes exiliados, como Sert, que desarrollaron su obra fuera de España, y también a la desgraciada transformación que sufrieron los grandes arquitectos que se quedaron, como Illescas: en tal sentido no puede ser más triste la comparación entre sus edificios anteriores a 1936 y sus obras “clásicas” de los años cuarenta, en especial el proyecto de estadio de 1951 para el Club de Fútbol Barcelona (BRULLET *et al.* 2008, 290-365, 394-395).

## <01.01. MONUMENTOS SIMBÓLICOS DEL PRIMER FRANQUISMO

Nuestro monumento a la Victoria no será un monumento más, de piedra ni de cemento, ni unas estatuas más del siglo pasado. No tendrá dimensión; será un lugar que tendrá basílica, tendrá monasterio y tendrá cuartel; tendrá la reciedumbre de España, tendrá la aspereza de la tierra, tendrá la soledad de la oración.

Francisco FRANCO (1939)

<sup>9</sup> Para Bohigas, Bona era “un arquitecto de gran oficio, con una larga experiencia profesional [que] pertenecía al grupo de monumentalistas barroquizantes, lejos de las dos líneas cultas de antes de la guerra: ni *noucentista* como Goday ni *avanguardista* como Sert”. Uno de sus edificios fue incluido en la revista *A.C.* como ornamento de “un gran pastel de confitería abarrocada” (BOHIGAS 1989, 308).

A pesar de los escasos recursos económicos disponibles, todas las obras de arquitectura que emprendió el franquismo como gran arte de Estado en los años cuarenta tuvieron un marcado carácter simbólico y estaban destinadas a conmemorar físicamente la Guerra Civil, el Glorioso Alzamiento Nacional, la Victoria final, la “barbarie de las hordas rojas” y la necesidad de combatir hasta la muerte en el nombre de Dios, sin contemplaciones y en todos los campos, el “bolchevismo internacional, materialista y ateo”. Consecuentemente, muchas de estas actuaciones del primer franquismo comprendieron la reconstrucción de las iglesias y santuarios destruidos por republicanos, comunistas y anarquistas revolucionarios, y también algunos monumentos civiles y militares dañados en la guerra. Sin embargo, todas estas obras, numerosas y de un elevado coste, se prolongaron durante décadas en todas las ciudades y pueblos españoles (cfr. JAÉN *et al.* 1999, 166)<sup>10</sup>.

Por su significado altamente simbólico destacó la reconstrucción del Alcázar de Toledo (1941-1961), el imponente palacio renacentista de los Austrias construido en el siglo XVI para Carlos V por Alonso de Covarrubias sobre un castillo medieval preexistente, donde, tras una primera intervención entre 1867 y 1886, se encontraba instalada la Academia de Infantería, donde había estudiado Franco en su juventud. En este edificio estaba presente “el mito esencial” de la españolidad ochocentista ya que se aunaban las gestas de Numancia y de Sagunto frente a los romanos invasores, de la Reconquista contra los musulmanes, del emperador Carlos V de Austria, cuya estatua presidía el patio, y de la guerra de la Independencia, en el transcurso de la cual fue incendiado por los franceses (SÁNCHEZ 2007, 23, 25). En 1936, el alcázar resultó destruido en su mayor parte tras dos meses de asedio republicano, un ataque que el general Moscardó y sus soldados, junto a numerosos civiles, viejos, mujeres y niños, consiguieron resistir de forma heroica y desesperada hasta la llegada de las tropas de Franco (MUÑOZ 2007, 63). Tras la restauración del edificio se instaló, en primer lugar, la Cripta de los Mártires, con las sepulturas de los muertos en el asedio (LAGARDE 1944) y, más tarde, el Museo del Ejército. Actualmente también está instalada la Biblioteca Regional de Castilla-La Mancha.

Otra obra que quiso ser modélica fue la actuación en el antiguo santuario de Nuestra Señora de la Cabeza (1940-1943), levantado en el siglo XIII en Andújar (Jaén), en el lugar donde la Virgen María se le apareció a un pastor. Este monumento había resultado destruido tras la “heroica” defensa del mismo por las tropas nacionales al mando del capitán Cortés, que habían resistido durante ocho meses el asedio de las fuerzas republicanas, y donde el mismo Cortés había muerto como consecuencia de las heridas recibidas. El proyecto de restauración, cargado de simbolismo, fue redactado por Prieto-Moreno y ya apareció reseñado en el primer número de *Revista Nacional de Arquitectura* (MORENO 1941). El edificio estaba situado sobre un cerro y hubo que reconstruir, además del viacrucis de acceso, la espadaña, los muros y las cubiertas y añadir en un lateral un museo de la gesta defensiva y un monasterio de frailes trinitarios con el fin de convertir el conjunto en un lugar adecuado para las romerías populares y los desfiles patrióticos (UREÑA 1979, 140). En relación a este proyecto, José Moreno Torres, director general de Regiones Devastadas (1939-1951), organismo encargado de las obras, explicitaba la necesidad de plantear la reconstrucción no de una forma fidedigna, fiel a lo preexistente, con criterios historicistas, sino incluyendo elementos arquitectónicos simbólicos que subrayasen el carácter heroico y político del monumento. Este simbolismo se confiaba básicamente a la presencia de elementos escultóricos y lapidarios como tumbas, cruces e inscripciones, pero también a elementos arquitectónicos como criptas, torres y remates. De todos estos recursos tipológicos, al igual que en el Alcázar de Toledo, en el santuario de Andújar fue crucial el diseño *ex novo* de una Cripta de los Mártires como espacio santificado de culto a los muertos que se transforma en “epopeya de la nación victoriosa” (NICOLOSO 2012, 92):

La Dirección General de Regiones Devastadas que tengo el honor de regentar, ha entendido siempre que su misión no era estrictamente la de reconstruir con fiel exactitud lo que antes existía, sino que era necesario aplicar a la reconstrucción del suelo español el sentido revolucionario del Movimiento Nacional<sup>11</sup>, con la misma intensidad y eficacia con que se produjeron las fuerzas armadas para ganar la guerra, y así, paralelamente, estar en condiciones de ganar la paz. [...] El

<sup>10</sup> Una de las últimas piezas que se terminaron, ya en plena etapa desarrollista, fue el monumento a la Batalla del Ebro en Tortosa (Tarragona), acción militar con la que se decidió la victoria de los nacionales. A pesar de que el expediente para su construcción, a propuesta del mismo Franco, se inició en 1939, no fue inaugurado por éste hasta 1966, tras los actos conmemorativos de *XXV Años de Paz* (vid. *infra*). Se trata de una esbelta obra en metal de 25 m de altura, ya plenamente moderna, donde la dramática iluminación nocturna tenía un protagonismo clave, que se alzó sobre uno de los pilares del puente de la Virgen de la Cinta, destruido durante la batalla (XANDRI 2016, 185-190).

<sup>11</sup> En un principio “Movimiento Nacional” (adjetivado a menudo como “Glorioso”) significó “Alzamiento Nacional del 18 de julio” y también “amalgama de individuos de una nación que se habían puesto en Movimiento para luchar contra el “enemigo””. En 1958, con la supresión del término “Partido Único”, la jerga franquista lo definió por ley como “comunidad de los españoles en los principios fundamentales”, distinguiendo entre Movimiento como “comunidad” y Movimiento como “organización” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 197; comillas del autor).

Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza, cuya epopeya reclamó la atención universal durante la guerra, ha de ser objeto de ejemplo y exaltación para las generaciones venideras, perpetuándola en un sentido monumental. [...] En el aspecto heroico, nada mejor que conservar y perpetuar en su ruina lugar tan señalado como aquel en que cayó herido de muerte el glorioso Capitán Cortés, alma de la defensa, así como el de reunir en la cripta que se construya en la Basílica los restos mortales de aquellos que de una manera tan heroica dieron allí su vida por Dios y por España (MORENO 1941).

Se trataba de una actitud generalizada, un principio casi religioso que la revista *Orientación Española* había proclamado en 1938 al señalar el valor estético de las ruinas (*vid. infra*) como parte de un martirologio que el “estilo” del Movimiento debía evidenciar:

Ya se anuncia en orden a la reparación de los daños artísticos originados por la guerra y la barbarie roja, que no será el criterio aplicado, el de la restauración, tantas veces imposible o por lo menos indiscreta, de las obras artísticas destruidas. Se prefiere que las señales de la prueba atroz por la que pasamos perduren en nuestra tierra, ya que esas señales han de darnos tanto honor como dolor, y en relación con ellas, el jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes ha recordado una bella frase de san Agustín: “los mártires resucitarán hermoseados por sus cicatrices” (“Movimiento Nacional. Tono y estilo artístico en la nueva España”, *Orientación Española*, 15-05-1938; en LLORENTE 1995, 216).

Y de forma más oficial, lo había proclamado Pedro Muguruza en 1939: “Reconstrucción significa un previo análisis meditado de las cosas, no pura y simplemente ir a levantar automáticamente, mecánicamente, lo que haya desaparecido y lo que haya sido destruido” (VARIOS AUTORES 1939, 6). Era un principio arquitectónico que quería reflejar otro más genérico de orden social y político: “rehacer espiritual y moralmente la Nación”, un objetivo que los jerarcas del régimen remarcaban constantemente y que consistía en crear casas “sanas y alegres” para “familias cristianas” en pueblos donde las relaciones estuviesen basadas en la “buena voluntad de las personas” y en el “orden debido de las cosas” (“Brunete. Reconstrucción del hogar”, *Reconstrucción*, núm. 13, junio 1941, pp. 14-15):

El problema de reconstruir los pueblos no es solamente de índole material; es también de índole moral; es necesario reconstruirlos dándoles una adecuada educación social; problema que no podemos soslayar, pues de poco serviría construir pueblos nuevos si no lográsemos crear un nuevo espíritu de convivencia social en aquellos españoles que van a ser sus habitantes (José MORENO TORRES: “La Exposición de Regiones Devastadas de Zaragoza”, *Reconstrucción*, núm. 16, octubre 1941, p. 6; con errores en la referencia, en UREÑA 1979, 67).

Esta metodología acientífica de trabajo, que adaptaba la restauración de monumentos a las necesidades culturales del presente, fue una constante durante varias décadas en las obras de la Dirección General de Regiones Devastadas (y, más tarde, de muchas intervenciones en los monumentos durante el franquismo), hasta el punto que en alguna ocasión, como en la iglesia de Brunete, se llegó incluso a derribar cupulines neoclásicos que habían sobrevivido a la guerra para sustituirlos por chapiteles escurialenses de pizarra (BLANCO 1987a, 28, 30). Pero el mensaje del ministro de la Gobernación Serrano Suñer en 1940 había sido contundente: se estaba creando un Nuevo Estado y la arquitectura y la reconstrucción devenían una “herramienta propagandística esencial” (en SASTRE 2016, 141), aunque mientras tanto la gente tuviera que seguir viviendo entre las ruinas de unas casas que no podían ni siquiera consolidar porque el Gobierno lo prohibía si no existía una autorización previa:

La Reconstrucción no aspira a dejar los pueblos de España sobre los que opera en el estado que ayer tuvieron. Aspira a mejorarlos, llevando a ellos el aliento de la Revolución Nacional, puesto que –no nos asusta proclamar esta triste verdad– en muchos las condiciones de la vivienda eran en ocasiones incompatibles con la dignidad humana. Aspiramos a que aquellas casas cumplan las exigencias de los hogares higiénicos y alegres, para que los hijos de los que se sacrificaron aprecien el fruto de tanto esfuerzo [y] nunca se embote su sensibilidad en términos que pudieran olvidar que las nuevas casas y los nuevos pueblos de España están cimentados sobre la lección ejemplar de aquellas piedras que la guerra removió (Ramón SERRANO: “Discurso del ministro de la Gobernación”, *Reconstrucción*, núm. 3, junio-julio 1940; en JIMÉNEZ 2016, 145).

También en relación al culto al Sagrado Corazón de Jesús se planeó una gran ampliación del Santuario de la Gran Promesa de Valladolid, denominado así por la revelación divina hecha en 1733 en esta ciudad a un jesuita según la cual Jesús hizo la “Gran Promesa”, esto es, literalmente, “Reinaré en España y con más veneración que en otras partes” (DI FEBO 2012, 56). En relación con esta advocación, también se reconstruyó a partir de 1944, con un proyecto inicial de Pedro Muguruza y costado por suscripción nacional, el monumento del Cerro de los Ángeles en Getafe, cerca de Madrid, donde, tras la consagración de España al Sagrado Corazón de Jesús en



1919<sup>12</sup>, Alfonso XIII había ordenado levantar un monumento escultórico de 28 m de altura coronado por una estatua gigantesca de Jesucristo, de 9 m de altura. En 1936 la “sagrada imagen” fue “fusilada” por “las hordas marxistas que siguen al Gobierno, [...] hombres sin fe y sin ley que pretendían destruir a España” (ANÓNIMO 1936) y habían dinamitado posteriormente el conjunto. La presunta profanación fue registrada en imágenes y fotografías que tuvieron una gran difusión internacional. Aunque según Ricardo de la Cierva eran imágenes trucadas (BONET 1981, 319), los católicos de todo el mundo quedaron consternados ante este hecho luctuoso ya que veían de forma palpable el símbolo de la persecución religiosa en la España republicana. Por tanto, dado el alto valor simbólico del lugar y la proximidad a Madrid, durante el primer franquismo las peregrinaciones, las marchas y desfiles y las concentraciones de desagravio en el Cerro de los Ángeles fueron numerosas, aunque el monumento reconstruido no se consagró hasta 1965 (DI FEBO 2012, 67) con la presencia de Franco; la iglesia se terminó en 1976 pero el proyecto de Muguruza sufrió recortes drásticos en sus dimensiones, en su envolvente exterior y en los ejes perspectivos de acceso. Como en el Valle de los Caídos, una basílica sirve de peana al monumento al Sagrado Corazón (estatua, pedestal y grupos escultóricos en actitud de adoración) y, como allí, delante se abre una gran explanada pavimentada con losas de granito alrededor de la cual hay un seminario diocesano, un convento de carmelitas y una ermita de los siglos XVII-XVIII que cobija la patrona de la ciudad, Nuestra Señora de los Ángeles (cfr. Wikipedia.es). Bonet Correa ha señalado el valor de estos grandes espacios vacíos característicos de los regímenes totalitarios y su relación funcional con la arquitectura monumental situada en segundo plano, como telón de fondo:

Monumentos pensados para grandes masas, sus composiciones son las de escenarios espectaculares que asombran por su capacidad el día en que se llenan con una multitud de vibrantes corazones latiendo al unísono. Cuando se encuentran vacíos solo con visitantes, su efecto sobre el espectador es aún mayor desde el punto de vista de las perspectivas monumentales. Escenarios sin personajes. Resultan entonces, metafísicos (BONET 1981, 321-323).

En algún caso, el simbolismo de los monumentos reconstruidos se reforzaba mediante la conservación en estado ruinoso de los elementos destruidos en la guerra como ejemplo vivo, bien de la dureza de la lucha, bien de la perversión de la República: señales que daban “tanto honor como dolor”, mártires que resucitaban “hermoseados por sus cicatrices” (*vid. supra*). Así, en el Cerro de los Ángeles se mantuvo como muestra de la “barbarie roja”<sup>13</sup> la estatua “fusilada” del Sagrado Corazón, que permaneció mutilada junto a la nueva estatua “en coherencia con la ideología del *exemplum* impuesta por el régimen” (DI FEBO 2012, 68). Igualmente publicitado fue el destino del pueblo de Belchite (Zaragoza), situado en el frente de Aragón, donde se libraron algunas de las más duras batallas de la guerra. Por decisión personal de Franco, Belchite se conservó íntegramente en ruinas, construyéndose un nuevo poblado en un lugar inmediato con la intención de que fuese “modelo perfecto, único y ejemplar de urbanización nacionalsindicalista” (UREÑA 1979, 63). Ya en 1940, las ruinas de Belchite ocupaban la portada del primer número de *Reconstrucción* y Pedro Gómez Aparicio (1903-1983), uno de los periodistas más fieles del régimen, explicaba el valor altamente simbólico de la decisión de mantenerlas:

Junto a las piedras heroicas del viejo Belchite va a alzarse la traza cordial y acogedora del Belchite nuevo; junto a los escombros, la reconstrucción; junto al montón de ruinas que sembró el marxismo como huella inequívoca de su fugaz paso, el monumento alegre de la paz que la España de Franco edifica. Símbolos de dos épocas y de dos sistemas, los dos Belchites hablan, con el lenguaje mudo de sus escombros y de sus blancas piedras, de barbarie y cultura, de miseria y de Imperio, de materia y espíritu, de la anti-España sojuzgada y de la España vencedora y eterna. Y hablan, también, de heroísmos tenaces, de sacrificios ignorados, de esfuerzos inauditos, del tesón de una raza invencible que sobre los hogares destrozados eleva los cimientos de una Patria renovada y fecunda. Porque es Belchite un símbolo, quiso el Caudillo conservarlo en el dolor de sus paredes calcinadas (Pedro GÓMEZ APARICIO: “El símbolo de los dos Belchites”, *Reconstrucción*, núm.1, abril 1940, p. 6).

<sup>12</sup> También el Ejército italiano se consagró al Sagrado Corazón de Jesús en 1916 con motivo de la Primera Guerra Mundial (DI FEBO 2012, 55).

<sup>13</sup> Las locuciones “barbarie roja”, “barbarie de las hordas comunistas” o “marxistas” y otras expresiones similares fueron usadas de forma habitual por el régimen durante la guerra y la posguerra. En mayo de 1939, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional organizó en Valencia y Bilbao, con evidentes fines propagandísticos, la exposición *Martirio del arte y huellas de la barbarie roja*. En 1943 hubo en Madrid otra exposición de dibujos y pinturas titulada *¡Así eran los rojos!*, donde se presentaban testimonios gráficos de las “atrocidades” cometidas en la “zona roja” (LLORENTE 1995, 98, 121; Misael Arturo LÓPEZ ZAPICO, Antonio César MORENO CANTANO: “Imágenes de odio y miedo: *¡Así eran los rojos!*. Una exposición anticomunista en la España franquista (1943)”, *Historia del presente*, núm. 27, 2016, pp. 19-33; se puede consultar online).

Pero, a cambio de esta “conservación”, durante los diez o doce años que tardó en ser construido el nuevo Belchite, los habitantes tuvieron que vivir en sus viejas casas en ruina, sin poder hacer en ellas reparaciones que no fuesen las de estricto mantenimiento. El Belchite viejo es hoy un atractivo turístico y un lugar ideal para rodar películas “de guerra”, pero como es casi imposible mantener unos edificios que mayoritariamente fueron construidos con materiales pobres o deleznable, y que están en ruina, el recinto urbano permanece vallado y está prohibido el acceso al mismo.

Para entender estas decisiones, hay que considerar que las ruinas, además de ser lugares de memoria, ejemplo vivo de la lucha, el martirio y el heroísmo de los vencedores, presentaban un componente poético de belleza plástica que ya había fascinado a los viajeros románticos. Transformando aquel romanticismo en programa político, ya en 1937 Agustín de Foxá se refería en el primer número de la revista falangista *Vértice*, dirigida por Samuel Ros<sup>14</sup>, a la “arquitectura hermosa de las ruinas”, restos aptos para la nostalgia y para la angustia existencial según el canon romántico pero donde los falangistas veían, como señala Sánchez-Biosca, una muestra de virilidad salvífica y purificadora. Sin asomo de piedad ante el dolor, un sentimiento que los soldados fuertes y aguerridos consideraban “débil” y “mujeril”, cuando no “afeminado”, las ruinas no eran para los falangistas “fuente de sufrimiento” sino “fragua del heroísmo” ya que poseían virtudes que “ningún colosalismo o modelo herreriano podía deslucir” al presentarse como “una imagen nada pulcra”, una visión que exhibía “obscenamente sus cicatrices abiertas” (como, por otra parte, las exhibían, impúdicos, los mutilados de guerra en desfiles y celebraciones patrióticas). De ahí la tensión dramática que provocaba la ruina: “no se entrega al dolor sino que lo expone, lo impone, combinándolo eficazmente con el heroísmo” (SÁNCHEZ 2007, 21, 23). Así lo proclamaba terminantemente Foxá:

Necesitamos ruinas recientes, cenizas nuevas, frescos despojos; eran precisos el ábside quebrado, el carbón en la viga y la vidriera rota para purificar todos los salmos. Ambicionábamos ofrecer claustros y columnas truncadas, yesos y molduras caídos. Y era que España dormitaba. [...] Pero ya está Toledo derruido, es decir edificado. España varonil, desvelada, inesperada, tiende sobre la mesa sus planos de ciudades en ruinas, exalta la arquitectura heroica de sus fortalezas minadas. [...] Es mentira que España esté en ruinas; nunca Toledo ha estado más completo. [...] Benditas las ruinas porque en ellas están la fe y el odio y la pasión y el entusiasmo y la lucha y el alma de los hombres. Este Alcázar en ruinas pone en circulación caliente todos los vetustos tesoros. [...] Así, como es, queremos a España; con la fe intacta, aunque ardan todas sus iglesias románicas, con la sangre heroica, aunque se derrumben todos sus alcázares. Esta España empobrecida, pero gloriosa, es la nuestra (FOXÁ 1937).

Este “amor” a las ruinas de Foxá se generalizó en la inmediata posguerra y el diario falangista *Arriba*, fundado por José Antonio en 1935, insistió en diversas ocasiones, con un lenguaje retórico y fines propagandísticos, en que eran “ruinas que ennoblecen”; Ureña subraya que según estos artículos la hermosura de la ruina provenía de “una emoción que solo podía tener plenitud si incluía el drama”, pero el drama exigía, a su vez, el heroísmo que lo hacía posible:

Preferimos las ruinas a los museos – en los museos, donde cuelgan números y extraños nombres, la vida es puro artificio. En las ruinas, sucias de sangre, donde cuelgan claras y ordenadas cifras de un servicio armonioso, la vida es Historia, heroísmo, liberación y esfuerzo. Con la espada se conquista el cielo. Piedra a piedra se sube a claridades celestes, pero muerte a muerte se llega antes (ANÓNIMO: “Ruinas que ennoblecen”, *Arriba*, 21-08-1941, en UREÑA 1979, 124-125).

De forma simétrica, el “amor” a las ruinas se correspondía con el amor a la guerra como “máxima expresión por la vida” proclamado en 1938 por Giménez Caballero en la estela de Marinetti y D’Annunzio:

Durante las guerras y las revoluciones siempre la vida es más fuerte y bella que el arte. [...] A los rojos hay que vencerlos también en el arte. [...] Nuestra época española de hoy es la de los hombres. Tiene acento civil. Tiene expresión de guerra. De macho. [...] Mientras líricamente no se pueda interpretar nuestra grandiosidad viril, la mejor estrofa es oír los ritmos dionisiacos del cañón o la poesía frenética de la ametralladora o las cadencias épicas de las bombas del trimotor (“El arte y la guerra”, *La Voz de España*, 19-05-1938, p. 12; en JIMÉNEZ 2016, 80).

Siguiendo estas propuestas de forma aproximadamente literal, para muchos edificios destruidos por la guerra, altamente simbólicos y míticos, como el Alcázar de Toledo ya citado, se llegó a plantear expresamente su no reconstrucción, dejándolos “con sus hierros retorcidos por la dinamita enemiga y su patio repleto de cascotes, sus muros llagados y su torreón desplomado, [...] lugar de memoria, escenario de ceremonias, espacio de

<sup>14</sup> La colección completa de la revista *Vértice* se puede consultar online en la hemeroteca digital de la Biblioteca de Castilla-La Mancha.

aclamación, [...] un espacio sagrado, intocable, ajeno al paso del tiempo, congelado en un instante que se quiere perenne” (SÁNCHEZ 2007, 25). Incluso el Alcázar de Toledo se planteó dejar en ruinas, aumentando su efecto teatral y didáctico mediante la instalación de grandes murales de José María Sert en la cripta de los mártires (*vid. supra*), un encargo no realizado de la Dirección General de Regiones Devastadas (LLORENTE 1995, 189, 284-285). Pero finalmente, casi todos ellos, a excepción del simbólico pueblo de Belchite ya citado, se empezaron a reconstruir de inmediato, aunque los trabajos se prolongaron hasta muchos años después de la guerra porque simplemente no había suficiente dinero para ejecutar las obras. De hecho, Manuel Blanco señala que, además de Belchite, “destruido por la barbarie roja”, se dejaron abandonados muchos otros pueblos destruidos en la guerra porque era superior el coste del desescombros al de la explanación del terreno, en un emplazamiento más funcional, para la construcción de un nuevo pueblo; en ocasiones, incluso, la población, reacia al cambio, volvió a ocupar sus viejas casas, coexistiendo los pueblos viejo y nuevo a poca distancia uno del otro (BLANCO 1987a, 20-21).

De los años treinta y cuarenta tenemos también una extensa colección de dibujos arquitectónicos conmemorativos, de raíz iluminista y onírica, producidos por los arquitectos del régimen más exaltados, comprometidos y bien dotados para la expresión gráfica. Podemos destacar tres de ellos: *Monumento a la Contrarreforma* (1948), de Aburto y Cabrero; *Fantasías arquitectónicas* (1936-1940), de Nebot; y *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional* (1937), de Moya. Estos proyectos gráficos barroquizantes que, ya desde el mismo título, contenían un acentuado componente ideológico puesto que buscaban expresar el mundo de los vencedores y su emparentamiento con el imperio español de los Austrias, han tenido una fortuna crítica relativamente favorable en las últimas décadas, pero eran proyectos que no estaban destinados a ser construidos, sino que se limitaban a ser un divertimento ideológico de los autores o, en expresión de I. Solà, trabajos “incontrolados” de “arquitectos ociosos en tiempos de guerra”, “alejados del oficio, del encargo y del cliente” que incluían “fantasías pasmosas” y “sueños arrebatados” (I. SOLÀ 1978, 3) y representaban “escenarios sin personajes”, espacios “metafísicos” (BONET 1981, 322) que preludiaban, sin embargo, obras efectivamente construidas como el monumento al Sagrado Corazón en el Cerro de los Ángeles o el conjunto del Valle de los Caídos (*vid. supra*). Así, *Sueño arquitectónico para una exaltación nacional*, el más reproducido y referenciado de la serie (UREÑA 1979, 287-292; JIMÉNEZ 2016, 146), era el resultado, según los autores (un arquitecto, un escultor y un militar), de su voluntad de “combatir de un modo espiritual por un orden”, de “disciplinar la mente en momento tan fácil de perderla” y de “hacerse un refugio interior donde pueda sobrevivir el pensamiento por encima del medio (el Madrid rojo)”. Para ello, los proyectistas recurrían, según la extensa memoria descriptiva que publicaron en 1940, con prosa típica de la literatura falangista, “a tres ideas como punto de partida”:

Una exaltación fúnebre, nacida de lo que sucedía alrededor y de lo que amenazaba; la idea triunfal que producía lo que se oía y lo que se esperaba; y una forma militar, reacción contra la indisciplina ambiente. Se concretan estas tres ideas en una ciudadela que contiene una gran pirámide y un arco triunfal situados en foros o plazas rodeados por edificios militares o representativos, acrópolis de este siglo ornada a la española, como El Escorial. [...] Al fondo, suntuoso edificio enriquecido con un atrio de columnas dedicado a la conmemoración y a reunión, en inmenso salón cubierto a la española. Alrededor de la plaza, edificios porticados con balcones, teatro de esta ciudadela, cuya puerta es un arco de triunfo y cuya escena es el edificio del fondo. [...] Ningún grito, nada descompuesto; silencio y compostura arquitectónica por fuera, la llama dentro, inmensa, pero cerrada; violenta, pero encuadrada en la geometría de la basílica (*Vértice* [ejemplar sin subtítulo], núm. 36, septiembre 1940, pp. 7-12).

En todo caso, dentro de la escasa producción de la primera arquitectura autárquica española, estos dibujos representan el mejor ejemplo de la búsqueda de un lenguaje monumental que, “potenciando los problemas del simbolismo”, se basaba en “relaciones geométricas puras y en el recurso a una figuración de los valores civiles del Nuevo Estado tomados del surrealismo metafísico” (I. SOLÀ 1976a, 193-194), una línea de trabajo que, por otra parte, desde 1936 se seguía mayoritariamente en cuadros, dibujos, carteles y revistas falangistas, al menos en los sectores menos montaraces del partido<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Según Patricia Molins “el surrealismo gozó en los años cuarenta de un gran prestigio y, a la vez, fue duramente atacado”. Ya en 1937 fue adoptado “como el estilo críptico y elevado que convenía a la ‘poesía revolucionaria’ de cierta ala falangista, con Dionisio Ridruejo al frente”; a este prestigio no fue ajena la obra de Giorgio de Chirico, apreciada por el fascismo: en 1942 *Escorial* publicó su artículo “Discurso acerca de la materia pictórica” donde defendía la pintura como “revelación”. Enfrente estaban las acusaciones de ser un estilo “de rojos y feminoides”, pagano y anticristiano que, además, como recordaba Tàpies, había sido utilizado (“diabólicos dibujos”) en algunas checas de tortura republicanas (en JIMÉNEZ 2016, 75-76, 89, 99-100; comillas de la autora). También Bonet Planes se ha referido a la “vigencia del surrealismo” durante la autarquía (en BONET 1981, 213-216).

Por lo que se refiere a edificios de nueva planta, podemos señalar tres obras de gran tamaño, todas ellas de promoción estatal y con un marcado carácter monumental, que fueron los máximos exponentes de la, por otra parte escasa, arquitectura franquista en tanto que gran arte de Estado: el mausoleo del Valle de los Caídos, erigido en las cercanías de Madrid (1942-1958), obra de Pedro Muguruza (1893-1952)<sup>16</sup> y Diego Méndez (1906-1987); la Universidad Laboral de Gijón (1946-1959), obra de un numeroso equipo técnico encabezado por Luis Moya Blanco (1904-1990); y el Ministerio del Aire en Madrid (1942-1957), obra de Luis Gutiérrez Soto (1890-1977). Estas controvertidas piezas han sido sumamente citadas, estudiadas y denostadas en el último medio siglo, pero tanto o más por su significado político que por su bondad o maldad disciplinar. Oriol Bohigas las pone como ejemplo sumo de “fealdad”: “deben ser los tres monumentos que demuestran de manera más incuestionable que la fealdad –y, en general, el problema del gusto– no es ajeno a las consideraciones estrictamente culturales. Ni tampoco, ciertamente, a las políticas” (BOHIGAS 2015, 19). Con todo, son edificios que forman parte ineludible de todas las historias de la arquitectura española del siglo XX.

Pero hagamos un inciso para considerar cuál ha sido la actitud política y social hacia los monumentos del franquismo tras la muerte de Franco y el final de la dictadura. Gentile ha descrito como en Italia el 25 de julio de 1943, cuando los romanos oyeron por la radio que el rey había aceptado la dimisión “del caballero Benito Mussolini”, se lanzaron a la calle “con jubilosa furia iconoclasta” para demoler los símbolos del régimen, picando a golpes de maza y de martillo los fascios lictores esculpidos en edificios, puentes, calles y monumentos, aunque sin poder evitar que la sombra de los mismos, como un testigo mudo, permaneciese en las paredes donde habían estado aquellos relieves (GENTILE 2010, 256). También Cresti ha señalado que, en contraste con situaciones históricas que fueron respetuosas con los emblemas políticos precedentes, el arrasamiento de los símbolos fascistas en Italia, de la noche a la mañana, pertenece a la historia de la “desiconización violenta” ya que la “repentina e inútil *damnatio memoriae*<sup>17</sup>” se manifestó “de forma clamorosa, con particular ensañamiento, con complacida animosidad, con impensable furor” (CRESTI 2015, 236-237). El embajador español en Roma ha descrito vivamente en sus memorias esta frenética actividad romana en las primeras horas del crepúsculo del fascismo:

En efecto, Roma, en la mañana del 26 de julio, era toda ella una gran fiesta. Las muchedumbres llenaban las calles y plazas del centro y marchaban en cortejos cívicos o manifestaciones populares que aclamaban la libertad y abominaban de Mussolini y del fascismo. La “transición política”, que en otras revoluciones y cambios de régimen ha requerido meses o incluso años, en Italia se completó en una sola noche. Como por arte de encantamiento desaparecieron las camisas negras y, desde buena mañana, obreros y empleados de los servicios públicos se dedicaban afanosamente a arrancar de los muros fascios y lictores o raspar lápidas y borrar inscripciones, dentro de la más clásica tradición romana, que así lo hacía con los nombres de los emperadores y otros personajes de “infausta memoria” (José ORLANDIS: *Memorias de Roma en guerra (1942-1945)*, Madrid, Rialp, 1998, pp. 76-78; en VILANOVA 2005, 263; comillas del autor).

Aquella transformación súbita de las creencias políticas de los italianos que, en un giro copernicano, pasaron de la fe fascista a la fe antifascista, ha sido descrito de forma cáustica y divertida, por el fascista irredento Giorgio Almirante (1914-1988), entonces redactor en jefe del diario *Il Tevere*, recordando lo sucedido cuando se dirigió al trabajo aquella mañana:

La mañana siguiente, aun habiendo oído la noche precedente lo que había sucedido en el Gran Consiglio, no llegaba a entender por qué las cosas no debían ser como lo habían sido hasta la medianoche del día anterior. Cada mañana salía de casa a las seis para dirigirme a la tipografía [del diario] donde estaba hasta las dos, cuando se distribuía la edición de *Il*

<sup>16</sup>Pedro Muguruza Otaño (1893-1952) fue el arquitecto preferido de Franco. Junto a Diego Méndez, que le sucedió en la dirección de las obras, fue el autor del mausoleo del Valle de los Caídos (1942-1958), proyectado como monasterio de frailes agustinos, basílica menor y tumba del fundador de Falange Española, José Antonio Primo de Rivera, y del jefe del Estado Francisco Franco Bahamonde. Para la colosal cruz de remate (150 m de altura) del monumento funerario se convocó un importante concurso de arquitectura en 1943 (CIRICI 1977a, 112-119; URRUTIA 1987, 1.863-1.865). Antes de la guerra, Muguruza proyectó, con la colaboración del racionalista y socio fundador del GATCPAC Rodríguez Arias, la estación de Francia de Barcelona (1924-1929), una grandiosa terminal ferroviaria construida para la Exposición Internacional de 1929, con grandes estructuras metálicas en los andenes y con un enorme y lujoso cuerpo de administración y acceso de carácter clásico con influencias novecentistas (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 19; GAUSA *et al.* 2013, E10). Para una caracterización personal y profesional de Muguruza, cfr. SUEIRO 1976, 27-30. Sambricio ha aportado una exhaustiva bibliografía sobre Muguruza que incluye la relación de sus escritos, proyectos, edificios y planes urbanísticos; también ha informado sobre su enfrentamiento profesional con Secundino Zuazo desde los años veinte (en ZUAZO 2003, 139-142). Coderch trabajó en Madrid con Muguruza entre 1940 y 1942.

<sup>17</sup> La *damnatio memoriae* (condena de la memoria) era una práctica habitual en la antigua Roma; consistía en condenar el recuerdo de un enemigo del Estado tras su muerte. Cuando era decretada por el Senado se eliminaba todo lo que podía recordar al condenado, borrando su nombre de los registros públicos, derribando sus estatuas y prohibiendo usar su nombre.

*Tevere*. Hice lo mismo aquel día y a pie, de piazza Bologna –yo vivía en via Livorno- llegué al centro, a via Mario dei Fiori, donde estaba la tipografía del diario. En piazza Barberini, naturalmente llevaba aun el distintivo [fascista], se me acercaron tres jóvenes uniformados. Uno de ellos me lo arrancó y lo tiró al suelo. Me quedé tan atónito que ni fui capaz de reaccionar ni llegaba a comprender por qué había hecho aquel gesto. Cuando llegué a la tipografía, me vino al encuentro el jefe de crónicas. “Giorgio”, me dijo, “no entres”. “¿Por qué no debo entrar?”, le pregunté. “Porque los antifascistas han ocupado la tipografía”, respondió. “¿Y quién son los antifascistas?”, pregunté de nuevo. “Son los redactores del diario”. “Pero si ayer por la noche”, observé, “estuvimos juntos hasta las diez y todos eran fascistas”. “Si”, me explicó, “pero esta noche se han hecho antifascistas y te quieren zurrar”. “¿Y por qué?”, repliqué, “¿cómo saben que yo no me he hecho también antifascista?”. “Se lo imaginan”, sentenció (GRANDI 2001, 25-26).

Una situación similar de iconoclasia (y a la vez de exorcismo, e incluso de penitencia) se ha dado en España en las dos primeras décadas del siglo XXI, cuando, una vez se ha dado por conjurado el riesgo de una involución política protagonizada por el Ejército, que tanto se temió en los primeros años de la transición democrática, entre 1977 y 1982, los gobiernos de izquierda estatales, autonómicos y municipales, enarblando el, según Moradiellos, espurio concepto de “memoria histórica”, sobre el que volveremos más adelante, establecido y desarrollado en 2007 por sendas leyes autonómica (en el caso de Cataluña) y estatal, se han lanzado con la misma “jubilosa furia iconoclasta” de los italianos posfascistas, a proponer la destrucción (y en casi todas las ocasiones a destruir efectivamente) cualquier referencia al franquismo en el espacio público y en los edificios oficiales, desde las placas con los nombres de las calles y los escudos con el águila de San Juan que presidían los inmuebles hasta el mismo mausoleo del dictador en el valle de Cuelgamuros. En efecto, la Ley 52/2007 de 26 de diciembre, llamada de la Memoria Histórica, establece pocas excepciones, y de carácter extremadamente discrecional, a este mandamiento taxativo general de “retirada” de los monumentos franquistas:

Las Administraciones públicas, en el ejercicio de sus competencias, tomarán las medidas oportunas para la retirada de escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura. [...] Lo previsto en el apartado anterior no será de aplicación cuando las menciones sean de estricto recuerdo privado, sin exaltación de los enfrentados, o cuando concurren razones artísticas, arquitectónicas o artístico-religiosas protegidas por ley (BOE, 27-12-2007, p. 53.414).

En este contexto sociopolítico y legal, por tanto, la fortuna crítica y mediática de las tres grandes obras citadas más arriba ha sido muy diversa.

El Ministerio del Aire se levantó sobre el solar de la cárcel modelo de Madrid, en la plaza de la Moncloa, formando parte del perfil occidental de la ciudad, sobre el río Manzanares, con sus numerosas dependencias dispuestas en seis plantas y situadas alrededor de tres grandes patios interiores, cerrados, de honor el central y de servicios los laterales, jalonados por cuatro características torres escurialenses en las esquinas y una monumental portada herreriana en el frente principal, buscando una formalización “española y castrense” a la vez (UREÑA 1979, 136-139; BONET 1981, 68-70). A pesar del papel que jugó como patrón, ya que era la pieza más significativa del régimen por sus evidentes raíces herrerianas y escurialenses, por sus grandes dimensiones, por su uso gubernamental y por su facilidad mimética, nunca ha sido una arquitectura apreciada, pero se sigue manteniendo como edificio oficial en pleno uso. En realidad esta obra se empezó a criticar muy pronto, incluso antes de terminarse, naturalmente desde sectores oficiales, el único sitio desde donde se podía expresar, y no sin censura previa o con riesgos posteriores, una opinión de cualquier tipo que no fuese meramente exaltadora de las obras del régimen. Así, en 1945 *Revista Nacional de Arquitectura* publicó un interesante artículo titulado “Epístola a un arquitecto enamorado de El Escorial”, del escritor y crítico de arte Enrique Azcoaga (1912-1985), miembro significativo de la Academia Breve de Crítica de Arte (LLORENTE 1995, 126; DÍAZ 2013, 50), un organismo semioficial del que hablaremos más adelante (*vid. infra*); en este escrito ya se ponía en evidencia lo equivocado de una aplicación directa de los programas arquitectónicos más o menos oficiales promovidos desde el Nuevo Estado, precisamente por los caracteres de “unicidad” formal y temporal de los monumentos históricos, una crítica tan bien fundada que se ha venido repitiendo con variaciones hasta la actualidad:

No estaba el filón escurialense en la naturaleza, en la geografía, en lo vivo, sino en “todo” –en ese tiempo civil, histórico, al que antes nos referíamos-. [...] Comprenderás por qué hemos repasado cosas demasiado sabidas, con el fin de abominar del “neo-herrerismo” de nuestro tiempo. [...] Hemos quedado en nuestra divagación que la arquitectura no se nutre de un modelo, sino de un misterio latente que el arquitecto adivina en su trabajo. Y es preciso, amigo mío, que los arquitectos de nuestra hora intenten –pues lograrlo quizá no dependa de ellos- una arquitectura correspondiente a su tiempo, capaz de eternizar –que es el resolver antes que nada- la ecuación animadora de los edificios en que cante la difícil sonoridad de la verdad histórica. [...] Pensad, sobre todo, los que admiráis a Herrera y a El Escorial incondicionalmente que la ley nutricia

de una ordenación arquitectónica no puede ser de ninguna manera un mimetismo, que se pasteuriza a lo sumo, para añadir alguna originalidad a su condición (AZCOAGA 1945, 276; comillas del autor; con errores en la transcripción, en CALVO 1985, 158)<sup>18</sup>.

Mucho más sutil y directo fue tres años después, en 1948, Miguel Fisac (1913-2006), quizá el primer arquitecto franquista que se batió denodadamente desde dentro del régimen por retomar la modernidad en España, cuando reflexionaba sobre “lo clásico y lo español” y reclamaba para la práctica de la arquitectura estudios concretos que resolvieran los “mil problemas” que en cada obra se nos presentan a los arquitectos, en vez de vacías recetas de elementos clásicos o pretendidamente hispánicos. En su escrito, Fisac planteaba (quizá por primera vez durante la autarquía) que es el amor a la arquitectura (y no el “amor a la patria”), el principio que debe regir en las mesas de dibujo para poder encontrar lo “clásico” y lo “español” en la nueva arquitectura efectivamente construida:

Estas exterioridades de lo clásico no pueden perdurar si se quiere hacer una arquitectura de hoy porque son demasiado profundos los cambios materiales y espirituales que han ocurrido en nuestro tiempo para que esto suceda. Lo clásico, lo permanente, ese perfecto equilibrio entre la idea y la forma, lo que sobrevive a los gustos y a las modas no está fracasado; está inédito, esperando que alguien se decida a tenerlo en cuenta. [...] ¿Por qué, sugestionados tal vez por su masa, han coincidido tantos en pensar que la arquitectura española es El Escorial? No voy a negar que El Escorial es una obra maravillosa, que expresa admirablemente un momento de los más gloriosos de la Historia de España [...] pero reconozco sin pesar que El Escorial es el abrazo de dos extranjeros en España: Italia y los Países Bajos. [...] Tomar El Escorial como único modelo, tratar de copiarlo o inspirarse en él para resolver los cien mil pequeños problemas arquitectónicos que nos depara la dura realidad de hoy, es tan ridículo como que en un ejército moderno todos los soldados quisieran ser Napoleón. Lo español y su manera de ver y sentir lo clásico esta en toda la arquitectura española. [...] Pero no está allí fuera; no es el escudo, ni la ventana de esquina ni la ménsula. [...] Está más dentro; no se entrega tan fácilmente. Exige de nosotros trabajo y entusiasmo, amor por la Arquitectura, que es algo que quizá no nos sobra (FISAC 1948b, 198).

Advirtamos que estas posturas, aun tímidas y expresadas minoritariamente en la España de la autarquía, eran mucho más contundentes, como cabía esperar, en la Italia de posguerra cuando, con el fascismo derrotado por las armas, las distintas familias intelectuales italianas consideraron sin excepción que “el compromiso de la arquitectura moderna con la tradición [...] durante los últimos años del régimen fascista” había sido una traición “no solo a la vanguardia, sino también a la historia misma”. Y se concluía, como vemos que sucedió en España inmediatamente, que “el uso demagógico del pasado favorecido por el fascismo privaba a estas formas de su original y auténtica razón de ser” (LLORENS 1983, 7). El influyente historiador Giulio Carlo Argan ya advertía en 1946 que aquella situación era insostenible porque “la segregación de la cultura en el ámbito de una tradición nacionalista era la demostración palmaria de la inactualidad histórica de esa cultura” ya que el problema “trascendía los límites de una opción de gusto: era el problema de una consciencia internacional que quería afirmarse más allá de los prejuicios nacionalistas” (ARGAN 1965, 232, 233). Y fue esta inactualidad de la cultura franquista la que empezaban a plantear Azcoaga y Fisac desde las tribunas públicas oficiales, una postura que hicieron suya de inmediato los grupos más sagaces del franquismo.

<sup>18</sup> Azcoaga fue un prolífico crítico de arte que dirigió la Galería Buchholz de Madrid (donde se expusieron en 1948 litografías de Picasso) y que colaboró en multitud de diarios y revistas: *El Alcázar*, *Destino*, *Escorial*, *El Español*, *Estilo*, *Haz*, *Índice de las Artes*, *Informaciones* o *Revista de Ideas Estéticas*, siendo el “principal animador” de la revista especializada *Cartel de las Artes* (1945-1946; se puede consultar online en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España), en la que escribieron Cirlot y Santos Torroella, y donde en 1945 se publicó una entrevista con Picasso y en 1946 un artículo suyo de 1929, “El arte moderno” (TUSELL *et al.* 1993, 48, 50). Aun sin ser exactamente “moderno”, Azcoaga destacó en todos sus escritos por su afición a la polémica: dos años antes de su texto antiescorialista, en 1943, ya había criticado la Exposición Nacional de Bellas Artes acusando a los artistas consagrados de haber convertido la pintura “en un arte servil a disposición de los compradores, con tanto dinero como con poco gusto” (*Arte y Letras*, núm. 8, 15-07-1943), una actitud servil, por otra parte, secundada por la mayor parte de la crítica, que elogiaba todo tipo de obras para participar en los beneficios de las ventas, abundantes en los años cuarenta gracias a los nuevos ricos del estraperlo (*vid. infra*) (Arnau PUIG: “La crítica de arte en Barcelona. 1939-1953”, *Batik*, núm. 57, octubre 1980). El mismo año, Azcoaga arremetió contra “una copiosa minoría” que se atribuía en exclusiva la “españolidad” y que, “en el colmo de la soberbia, cuando se siente noblemente atacada, incordia y funciona de manera prodigiosa hasta que convence a quien quiere de que nuestros ataques contra su fosilización son ataques a España, al Estado” (“La vida artística. Respuesta a un pintor”, *Informaciones*, 05-02-1943). Y dos años más tarde, en 1947, criticó la ausencia de exiliados y disidentes en la exposición *Arte Español Contemporáneo* organizada por el Instituto de Cultura Hispánica en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, defendiendo, además, el pabellón español de la exposición de 1937 en París diciendo que “aquella fue la penúltima ocasión en que España se brindaba tal cual era al extranjero” (“La exposición de arte español contemporáneo en Buenos Aires”, *Índice de Artes y Letras*, núm. 15, octubre 1947). De hecho, su desagrado con ciertos aspectos de la cultura franquista hizo que Azcoaga se acabase exiliando en Hispanoamérica (citas en: LLORENTE 1995, 126, 149, 226, 230, 248, 257, 264; DÍAZ 2013, 107; cfr. Wikipedia.es).

Por lo que respecta a la Universidad Laboral de Gijón se trata de un gran conjunto educativo, una verdadera y fastuosa ciudad de nueva planta, destinado a formar profesionalmente a los hijos de los obreros que, en régimen de internado, tenían allí residencia, comedor, gimnasio e iglesia. Tras un largo y complejo proceso de construcción algunas partes del edificio se tuvieron que dejar inacabadas en 1957 por exceso de gastos, mediando incluso acusaciones de fraude en la ejecución de las mismas, algo nunca probado, pero que salpicó a su promotor, el notable falangista José Antonio Girón (1911-1995), ministro de Trabajo entre 1941 y 1957, que para muchos fue “el constructor de ‘la gran obra social del régimen’: Seguridad Social, establecimiento de Jurados de Empresa, Plus de Cargas Familiares, universidades laborales, etc.”, aunque para otros estas actuaciones “populistas y paternalistas” enmascaraban “el abandono de la carga revolucionaria de Falange” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 188; comillas del autor). A pesar de las dificultades para su terminación, la Universidad Laboral de Gijón se empezó a usar de inmediato para el destino previsto bajo la dirección de los jesuitas y se ha convertido en décadas recientes en la obra franquista más ensalzada por algunos historiadores de la Escuela de Arquitectura de Madrid encabezados por Capitel y Sambricio, como un ejemplo contemporáneo de construcción de “ciudad ideal” y como muestra importante de la gran arquitectura española del siglo XX.

Se trata de una ciudad cerrada, como una fortaleza o un monasterio, con la puerta de acceso situada en el lado opuesto a la ciudad, a la que da la espalda, configurada interiormente por una retícula que conforma llenos y vacíos, con grandes patios que encierran en el centro, frente a una gran plaza porticada, una monumental iglesia de planta elíptica (CAMPRUBÍ 2017, 56), con un altísimo campanario que, junto a los tejados inclinados de pizarra y los paramentos de piedra, forma un relevante hito territorial. También los edificios institucionales (parainfo, club, rectorado) se individualizan como hechos formales emergentes del continuo urbano formado por residencias, aulas, talleres, cocinas, comedores, etc. Aunque es una obra figurativa barroquizante, las referencias al monasterio de San Lorenzo de El Escorial como *Civitas Deis* y, por tanto, como obra perfecta, arquetípica, son inmediatas, algo a lo que no es ajeno el uso de pizarra y piedra. En 1976, dentro del debate sobre el valor y el significado de la arquitectura franquista (*vid. infra*), Antón Capitel ya reivindicaba la figura y la obra de Luis Moya desde *Arquitecturas bis*, contemplando la pieza de Gijón “más allá del tiempo y de las circunstancias” y emparentándola con el manierismo y el Iluminismo, con Piranesi, Ledoux y Boullée: “una institución que se configura como imagen, más que del poder, de la pretendida capacidad de éste para superar la lucha de clases ofreciendo al pueblo el acceso a la cultura”; una obra “heroica” concebida con una escala grandiosa y unos elementos monumentales pero, sobre todo, como “polémica violenta, como manifiesto contra el Movimiento Moderno”, tanto en sus aspectos funcionales, económicos y constructivos como, evidentemente, en sus aspectos urbanos, sociales, simbólicos y figurativos. Capitel considera que el valor de la obra de Gijón le viene dado por ser una arquitectura visionaria efectivamente construida, algo, como es sabido, poco habitual en la historia de la arquitectura, y de ahí su especificidad (CAPITEL 1976, 27). Para Bonet Correa, aunque fue siempre ignorada por Franco, esta “enorme y compleja fábrica, totalmente de espaldas a la historia de nuestro tiempo”, representa “un modelo reducido de ciudad totalitaria, una especie de concreción de la Ciudad de Dios, la encarnación viva de la Jerusalén Celeste, la titánica y tiránica emanación deificada del Estado absoluto, autosuficiente y encerrado en su propia autarquía” (BONET 1981, 35). También Cirici ha analizado la obra como “máximo monumento del franquismo”, señalando su relación con los valores políticos que quería representar, “un monumento al trabajo” en la intención de sus promotores:

En el deseo de alejarse de la estructuración racional de la vida colectiva, en esta ciudad ideal, cerrada, separada del mundo, sin calles ni avenidas de acceso, las formas no tenían que derivarse de necesidades ni de finalidades prácticas, sino de un sistema de valores, de un espíritu, de una poética, de una serie de elementos intangibles e inverificables destinados a sustituir lo real en las imaginaciones juveniles. [...] Esta negación de la historia, de los procesos, de los cambios, formaba parte de una visión absolutista para la que, negada la lucha de clases, abolidos mentalmente los conflictos, no tenía sentido admitir que las contradicciones son el motor de la historia (CIRICI 1977a, 137-147).

Tengamos en cuenta que aunque las universidades laborales españolas, donde se estudiaba en un régimen de internado absoluto, fueron el producto más evidente del aspecto paternalista del régimen y contaron con presupuestos elevados para su construcción y mantenimiento, en la mayoría de ellas (Tarragona, Sevilla, Cheste

o Alcalá de Henares)<sup>19</sup> ya se siguieron prototipos funcionalistas muy alejados de este modelo arquitectónico “heroico” y “crepuscular”, que quedó necesariamente como un *unicum*. El interés del conjunto de Gijón ha sido ampliamente reconocido con el paso de los años y, a pesar de haber estado abandonado y en desuso desde que las universidades laborales desaparecieron del panorama docente español, ha sido declarado bien de interés cultural, con la categoría de monumento, por Decreto 19/2016, con el soporte del Gobierno del Principado de Asturias, de la Real Academia de la Historia, del Real Instituto de Estudios Asturianos y de la Universidad de Oviedo.

En cambio, el conjunto monumental del Valle de los Caídos (incluido entre los bienes del Patrimonio Nacional español) está sufriendo durísimos ataques políticos y de opinión del conjunto de las fuerzas de izquierda, tanto por su significado como obra “personal” del dictador y mausoleo hasta hace poco de sus restos mortales, como por su pretendida maldad formal: no solo se ha legislado el traslado de los restos del general Franco, allí enterrado (y exhumado efectivamente el 24 de octubre de 2019), sino que algunas voces llegan a solicitar incluso la excomunión de los frailes benedictinos que regentan el conjunto y la demolición del monumento. Esta situación no deja de ser consecuencia de la presentación hagiográfica que hizo el régimen de la obra como proyecto en su totalidad de Franco, que la concibió en su cabeza como Zeus a Atenea, ya adulta y armada. Según la *Guía oficial del Valle de los Caídos*, Franco era el

verdadero arquitecto espiritual; la obra estaba diseñada en los planos intangibles de su memoria y, salvo el desarrollo técnico, reservado, como es de rigor, a los profesionales, nada se ha hecho sin su consejo ni a su atención escapó el más mínimo detalle. La idea se ha desarrollado, nacida de una vez y ya completa en la mente del Caudillo de España (en BONET 1981, 324).

Sin embargo, como indica Bonet Correa, es un monumento gestado por “acumulación” y no a partir de un proyecto unitario donde, eso sí, “el Caudillo pudo simbolizar en forma plástica, su voluntad de poder, expresar su gusto estético, mostrar su incapacidad para engendrar un arte y una arquitectura auténtica” (BONET 1981, 325). Si analizamos brevemente el conjunto podemos ver que de las tres partes que lo constituyen (cruz, basílica y monasterio), la arquitectura solo está presente en la parte posterior, muy poco conocida, donde se sitúa el monasterio con las celdas de frailes y novicios y los servicios monacales, y donde el trazado en planta del edificio sigue unas líneas en cuadrícula similares a las del monasterio de El Escorial. Las otras dos partes del monumento, en cambio, son dos ejemplos notables de ingeniería (y de escultura monumental, obra de Juan de Ávalos<sup>20</sup>), pero no pueden considerarse *stricto sensu* obras de arquitectura. Esto es consecuente con la estima que Franco sentía por las obras de los ingenieros, que debía considerar “útiles” y “difíciles de hacer” (cfr. CAMPRUBÍ 2017), frente a las obras de los arquitectos, que debía considerar “menores”. En efecto, para la gran cruz de 152 m de altura se desecharon las propuestas más “arquitectónicas” presentadas por los mejores arquitectos del régimen al concurso convocado al efecto y la pieza finalmente construida no deja de ser el equivalente grandioso de un poste o de una antena con brazos contruidos con hormigón armado. Lo mismo sucede con la basílica subterránea que, si exceptuamos la exedra de entrada, no se puede considerar una pieza de arquitectura sino una pieza de ingeniería, una mina, un túnel; en efecto, la gran nave y crucero, a pesar de sus dimensiones colosales (262 m de longitud, 18 m de anchura, 22 y 41 m de altura) y la suntuosa decoración de esculturas, tapices, frescos y mosaicos con que está adornada (Muguruza propuso, sin éxito, dejar la roca viva a la vista para “subrayar el carácter indomable de las entrañas de la tierra”: BONET 1981, 325), no es propiamente un edificio, ya que no presenta problemas de sustentación de sus partes ni de cobertura ni de definición de un volumen exterior; se trata de un “simple” aunque complejo túnel excavado en la roca para

<sup>19</sup> Se proyectaron 21 universidades laborales; la primera fue la de Zamora (1947-1954) y la última la de Vigo, inaugurada en 1976. Muchas de ellas están incluidas en el catálogo del DOCOMOMO (cfr. Pablo BASTERRA EDERRA : “Las inexistentes universidades laborales y su difusión en las revistas de arquitectura españolas. 1952-1976”, en POZO *et al.* 2012, 373-380).

<sup>20</sup> El escultor Juan de Ávalos García-Taborda (1911-2006) fue el máximo representante del arte monumental oficial del franquismo. De su numerosa producción podemos destacar: *Piedad*, *Cuatro Virtudes Cardinales* y *Cuatro Evangelistas* (1950-1959) en el monasterio de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, *Túmulo de los Amantes* (1956) en la iglesia de San Pedro de Teruel, *Ángel de la Victoria* (1963) en el Alcázar de Toledo, *Monumento al Generalísimo* (1966) en Santa Cruz de Tenerife y un diseño para la peseta con la imagen de Franco (1966) (cfr. Wikipedia.es; web oficial de la Fundación Juan de Ávalos). Según Ureña, “acaso lo más característico de sus esculturas sea que los planos y los relieves se esquematizan hasta alcanzar las más altas cotas de colosalismo, [lo] que se encuadra perfectamente en el ámbito de la tipología de la mística falangista [y] representaba lo máximo a que podía aspirar la escultura que se reclamaba la ortodoxia del régimen: habilidad técnica, seguridad en el quehacer escultórico, expresión en sus figuras de la soledad, intimismo e individualidad, dominio en las formas rectilíneas y majestuosidad en los grandes bloques” (en BONET 1981, 82-84).



obtener un espacio de paso, de igual manera que se excavan túneles en las montañas para el paso de carreteras, canales, ferrocarriles o instalaciones de cualquier tipo, aunque en este caso, la piedra extraída tenía un carácter sacro y, como una reliquia, se planteó utilizarla con un valor simbólico en otros monumentos a los caídos, como el que Muguruza dibujó para Paracuellos del Jarama (LLORENTE 1995, 285, 300). Estas características de la basílica hacen que Antonio Elorza haya definido irónicamente este espacio como una nave “interminable y oscura [...] que en todo caso recuerda a las galerías del metro de Moscú” (en TUSELL *et al.* 2004, 80-81) y Bonet Correa como un “gigantesco túnel de mina”. Se trataba de un esfuerzo colosal que vino a solucionar en parte, gracias a la “redención de penas por el trabajo”, un “problema penitenciario hasta entonces nunca planteado en España: [...] aislar, alojar y, sobre todo, dar de comer a más de 700.000 reclusos”. A pesar de ser considerado, tanto por el franquismo como por el antifranquismo (para bien y para mal), como una “obra única y excepcional”, Bonet Correa lo ha emparentado con otros monumentos religiosos historicistas de escala colosal como los santuarios y templos neogóticos de la Virgen de Lourdes (1875-1904), de la Virgen de Covadonga (1877-1901), de Santa Teresita del Niño Jesús en Lisieux (1929-1954), de Notre Dâme de la Garde en Marsella (1853-1864) o de la Virgen de Fátima en Cova da Iria (1928-1953); Bonet considera que el conjunto del Valle de los Caídos es tan solo la “culminación”, la “obra maestra” retrasada en el tiempo “del gusto eclesial formado en el siglo XIX por la iglesia conservadora e integrista” que promovió una arquitectura religiosa conmemorativa que debía vincular “un sentido histórico y nacional concreto a un historicismo intemporal”, reflejando, así, de forma palpable “la universalidad y eternidad de las ideas del dogma”; además, al situar estas potentes construcciones en parajes rurales y solitarios, sobre cerros o colinas, sitios de apariciones milagrosas o hechos históricos notables, “recortando su silueta sobre el cielo” se unían “el gusto reaccionario por lo agrario” y el gusto romántico por la “naturaleza salvaje e indomable”. Pero en el Valle de los Caídos que, según Diego Méndez, debía ser “altar de España, de la España heroica, de la España mística, de la España eterna” se consiguió tan solo un esperpento colosal,

compendio y suma de un arte *kitsch*, producto de la retrogada mentalidad burguesa española cuando quiere alcanzar altos vuelos con acentos épicos. [...] De híbrido estilo tradicional-moderno, y también de iconografía contrarreformista, de advocaciones militares o interpretaciones heroicas de lo religioso son todas las pretendidas obras que alhajan la iglesia [rejerías, esculturas, mosaicos, pinturas, tapices]. Su dulzona emotividad de una religión cursi y sentimental es la del *kitsch*-cristiano, en el que domina un simbolismo elemental. [...] La culminación ecléctica de su estilo no es un resultado fortuito, sino el producto de un gusto muy propio de burócratas y sacerdotes que no quieren que nada sea aceptado de antemano si no tiene cartas de valor reconocido (BONET 1981, 318-319, 325, 327, 329).

Se ha señalado también que esta arquitectura monumental como producto de Estado no se dio en Barcelona (ni en ninguna ciudad de provincias) ya que iba destinada exclusivamente a magnificar la capital del imperio. De hecho, tampoco en la Escuela de Arquitectura de Barcelona se dio la enseñanza de una arquitectura de raíces “imperiales” (cfr. VARIOS AUTORES 1977b). En cambio, el mismo Franco había reclamado el 9 de noviembre de 1939 en el diario *Arriba* la monumentalidad con que se debía dotar a la capital de España y que debía ayudar a su redención como ciudad “roja” que, además, se le había resistido durante los tres años de guerra:

Madrid tiene que ser una capital como corresponde a nuestro Estado, porque siempre las capitales son el reflejo de la vida de una nación y, a través de su desarrollo, se calcula en todo caso el poderío de las mismas (en BOX 2012, 164-165)<sup>21</sup>.

Pero el deseo de Franco y sus ministros de convertir Madrid en capital de un imperio se demostró muy pronto impracticable (de hecho, el régimen ni siquiera pudo hacer de Madrid una ciudad de urbanismo y arquitectura reseñables ni, por supuesto, razonables) ya que hubo poderosas razones económicas y culturales que lo impidieron, como han señalado los muchos estudiosos que se han acercado al tema en los últimos años (Diéguez, Llorente, Ureña, Urrutia, etc.), y algunos de los mismos arquitectos que trabajaron para el régimen como Pedro Bidagor, que en la inmediata y la mediata posguerra hicieron numerosas propuestas técnicas

<sup>21</sup> Una intención similar, aunque expresada en términos menos “imperiales”, de convertir Madrid en una gran ciudad la había manifestado unos años antes el presidente del Gobierno Manuel Azaña en su diario privado (*Cuadernos Robados. Diarios: 1932-1933*, edición de Santos Juliá, Crítica, Madrid, 1997, 488 pp.) al referir la necesidad de “trastocar la pacata política municipal y cambiar la imagen de la capital” emprendiendo acciones de gobierno para que Madrid dejase de ser “incómodo, desapacible y, en la mayor parte de sus lugares, chabacano y feo, un poblachón mal construido”, tarea para la que confiaba en los proyectos urbanísticos de Secundino Zuazo (en ZUAZO 2003, 98). Entre las carencias de Madrid se ha señalado la falta “de una sociedad burguesa verdaderamente orgánica, como la de Francia y Cataluña, la inexistencia de un mosaico más diverso entre aristocracia y pueblo llano, y la adopción de modas y modos populares por parte de la aristocracia desde la elección de la ciudad como capital del Estado” (CARBAJOSA *et al.* 2003, 249).

adecuadas disciplinariamente (o, al menos, de un cierto interés) para el urbanismo madrileño y que vieron cómo se deformaban y se falseaban paulatinamente sus proyectos desde los poderes fácticos<sup>22</sup>. Bidagor defendió dos ideas básicas para la puesta en valor de los márgenes del río Manzanares, más o menos incontaminados, disponiendo en el margen derecho las zonas para viviendas sociales, y creando en el margen izquierdo la gran fachada de la ciudad, símbolo de “la unidad, la jerarquía y la misión imperial de la capital del Estado”, con el Palacio Real neoclásico de Sabatini, la catedral de la Almudena concluida por Chueca Goitia de forma historicista y la Casa del Partido promovida por Arrese (1942) y proyectada, entre otros, por el arquitecto Eduardo Olasagasti (1909-1975); se trataba de un edificio colosal (70.000 m<sup>2</sup> de superficie) de ladrillo, granito y pizarra con raíces nazis y herrerianas que nunca se construyó pero que debía destacar “en la silueta de la capital con sus dos torres en los extremos y sus finos chapiteles madrileños” (“filipenses” los llama Bonet Correa), compitiendo incluso con los magnos proyectos de Speer para el Berlín de Hitler ya que en su plaza de honor podrían formar 18.000 hombres (UREÑA 1979, 104-106, 132-133; BONET 1981, 67-68, 322)<sup>23</sup>. Sofía Diéguez ha resumido la idea organicista de Bidagor respecto a la ciudad (una imagen simbólica, antropomorfa, a la que fueron muy aficionados los urbanistas del primer franquismo siguiendo las teorías de sus colegas germánicos o anglosajones) señalando tres partes fundamentales conectadas por tres sistemas: tránsito, espacios libres y centros cívicos:

1 - El representativo, cabeza humana, sede de la dirección, de la inteligencia. 2 - El central, cuerpo que encierra los servicios propiamente urbanos, tales como el comercio, el esparcimiento, los más típicos órganos de la residencia. 3 - Los extremos o satélites, miembros elásticos, sede de la industria y de las funciones que requieren una independencia por razones de volumen, de molestias o de servicios especiales (en BONET 1981, 63).

Pero estas teorías huecas y extravagantes, retomadas sistemáticamente por Bidagor según Sambricio (en VÁZQUEZ DE CASTRO 1987, 86), sirvieron de poco: los empresarios ávidos de beneficios inmobiliarios contaron en todo momento con el apoyo y el beneplácito de Franco y los sucesivos gobiernos en su afán por mantener el poder omnímodo que ostentaban dentro de la amalgama poco soldada formada por los distintos componentes del bando vencedor. Llorens y Piñón lo han expresado en términos macroeconómicos:

A pesar de que desde algunos sectores, ligados más al aparato burocrático que al del poder político efectivo, se abogara por una cierta idea de “servicio social” en el campo de la construcción (y casi exclusivamente en su sector rural), los caminos que siguió de hecho la acumulación de capital en España durante los años cuarenta y cincuenta pasaron precisamente por la negación de esta “racionalidad”, por el desarrollo de un mercado libre del suelo y de la vivienda que fue una de las áreas clave de generación de plusvalía (LLORENS *et al.* 1979a, 15; comillas de los autores).

Por tanto, los “centinelas de Falange” apostados “en todos los quicios de nuestra paz” (en términos de Rafael Sánchez Mazas) no fueron suficientes para cortar el paso de los “fariseos” que los falangistas denunciaron repetidamente, ni de los que acechaban “el momento de soltar la hambrienta jauría de sus egoísmos” (en BOX 2010, 89-90). Un “airado” Miguel Sánchez-Mazas, científico antifranquista que acabó encarcelado y exiliado, hijo del citado Rafael Sánchez Mazas y hermano del escritor Rafael Sánchez Ferlosio, ya lo denunciaba poética y retóricamente ante sus camaradas en 1952 desde la revista falangista *Alcalá*, órgano de expresión del SEU (Sindicato de Estudiantes Universitarios): “¿Ves tu extenderse por las ciudades y los pueblos la garra de una ambición económica más despiadada que nunca? [...] ¿Ves tú la negligencia, la desgana, la inmoralidad administrativa asentarse en las oficinas, difundiendo por la nación un malestar y un desorden creciente?” (en GRACIA 2004, 357). Pero los mismos jefes del régimen se lanzaron a la especulación: véase la gran cantidad de terrenos presuntamente urbanizables en la periferia de Madrid comprados por el mismo César Cort (VÁZQUEZ DE CASTRO 1987, 100).

<sup>22</sup> Con la enfermedad y muerte de Pedro Muguruza, Pedro Bidagor Lasarte (1906-1996) devino la cabeza pensante del urbanismo español durante veinte años y artífice de su actualización desde los cargos de jefe nacional de Urbanismo (1949-1956) y director general de Urbanismo (1957-1969). Bonet Correa lo califica de “impasible y paciente” ya que “asistió sin rechistar a la perpetua corrección y modificación de sus planes” para Madrid (BONET 1981, 36). Sambricio ha estudiado las bases teóricas de las numerosas propuestas urbanísticas, escritas y dibujadas, de Bidagor y su equipo para Madrid como “Capital Imperial” del Nuevo Estado, pretendidamente alejadas de las propuestas “liberales”, “socialistas” y “masónicas” de antes de la guerra y cercanas a las propuestas nacionalsocialistas alemanas (“Madrid, 1941: Tercer año de la Victoria”, en VÁZQUEZ DE CASTRO 1987, 79-100).

<sup>23</sup> Sambricio es muy duro con las actitudes de Muguruza, Cort y Bidagor: “Lo que los nuevos urbanistas llevaban en las manos en el Madrid franquista era la idea que Zuazo había concebido y definido para la ciudad. Su estafa fue minimizar su nombre, intentar hacer creer que su figura fue solo un espejismo en la historia y que ellos eran los autores del plan” (en ZUAZO 2003, 132).

No, no bastaron los “centinelas falangistas apostados en todos los quicios de la paz”. El Madrid de los años cuarenta, de la autarquía, del hambre y del estraperlo<sup>24</sup>, fue una ciudad pobre, sórdida y miserable como lo era el mismo imperio de cartón piedra, fantasmal y sanguinario, que el régimen pretendía simbolizar con ella. En el campo disciplinar, la pobreza del urbanismo histórico de Madrid y los peligros del desarrollo iniciado eran reconocidos incluso por Muguruza en 1945, tras seis años de funcionamiento de la Junta de Reconstrucción de la Capital de España, en una conferencia pronunciada en el Instituto de Estudios de Administración Local:

En la estela que las realidades marcan a lo largo del tiempo sobre la historia urbanística de Madrid, no resaltan el fulgor de los aciertos ni el trazo recto de una continuidad, sino una serie de vacilaciones, mezcladas indudablemente con éxitos más o menos parciales, pero llena de dudas, de imprecisiones que es necesario llegar a corregir entre todos [para] evitar que Madrid se convierta, por agregaciones sucesivas, impensadas, no en un centro urbano perfectamente relacionado con núcleos orgánicos de población rodeados de campo, sino, por el contrario, en una sucesión inacabable de vías y solares, calles y edificios pegados unos a otros, sin interrupción, camino de ser una ciudad monstruo más (en UREÑA 1979, 341, 351).

Pero no obstante estas proclamas, nunca en su historia reciente, a excepción del breve periodo que va desde la restauración del Ayuntamiento democrático en 1979 hasta la muerte del culto y popular alcalde socialista Tierno Galván en 1986, cuando la ciudad devino ejemplo de un nuevo quehacer democrático y urbanístico, Madrid ha dejado de ser una fuente inagotable de poderosos negocios inmobiliarios para los múltiples poderes políticos y fácticos allí instalados que, además, se han servido casi siempre de una arquitectura mediocre y de un urbanismo voluntariamente incontrolable e incontrolado triturado por las autopistas:

Si no se logró una ordenación urbana conforme a las proclamas políticas, sí se consiguió, en cambio, una retícula del suelo apropiada para su rentabilización económica por parte del capitalismo que había ganado la guerra (UREÑA 1979, 109)<sup>25</sup>.

De hecho, a medida que avanzaba el franquismo y mutaba el régimen, en toda España se generalizaron los grandes negocios inmobiliarios (lo que en Barcelona se llamó el “porciolismo”: *vid. infra*), una situación que se prolongó hasta la muerte del dictador en 1975 y que en los últimos años ha reverdecido por todo el Estado entre corruptelas legales e ilegales y grandes y malolientes corrupciones (cfr. AMAT 2018, 11-18). Para el devenir de los años cuarenta en Madrid, a modo de conclusión, nos pueden servir las palabras de Zira Box:

La realidad —como tantas veces a lo largo del régimen con respecto a algunas de sus propuestas e intenciones— se impondría sobre la flamante Capital Imperial para dejar inconclusas, mutiladas o directamente archivadas buena parte de sus construcciones simbólicas y proyectos urbanísticos. Al dudoso carisma del régimen en sus primeros años le siguió su rutinización y, en términos generales —según fueron pasando los años y quedando atrás la efervescencia de la inmediata posguerra—, los discursos sobre el Madrid franquista se quedaron circunscritos a las ilusiones, los proyectos y las ensoñaciones de quienes se creyeron capaces durante la primera década del régimen de construir materialmente la patria redimida (BOX 2012, 170).

Todavía podemos mencionar aquí un gran edificio del franquismo construido estos años, poco señalado por su carácter atípico, poco “franquista” en su figuración, pero de gran importancia arquitectónica y social; hablamos del estadio del Real Madrid Club de Fútbol construido entre 1943 y 1947 y ampliado y remodelado posteriormente en numerosas ocasiones. El jurado del concurso convocado en 1944, del que formaban parte,

<sup>24</sup> Con este neologismo (formado con los nombres propios de dos estafadores, Strauss y Perle, implicados en el trucaje de una ruleta de casino que llamaron “Straperlo” y que, durante el Bienio Negro republicano, contó en España con el apoyo del Gobierno) se denominó en España, a partir de los años treinta, “la reventa a altos precios de productos de escasa circulación en el mercado libre”. Este lucrativo comercio ilegal se popularizó en los años cuarenta como consecuencia de la política autárquica, el racionamiento, el contrabando y la corrupción del franquismo; el estraperlista podía ser tanto un personaje importante del régimen o un gran industrial como un pobre vendedor callejero ilegal de cigarrillos o de pan blanco (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 177-178; BOHIGAS 1989, 194). El estraperlo comprendía alimentos, materias primas (algodón, lana, gasolina, carbón, minerales) y productos semielaborados y manufacturados (maquinaria, materiales de construcción, productos químicos y farmacéuticos). No desapareció hasta que en 1952 se suprimió el racionamiento y se restableció la libertad de precios y de comercio, fundamentalmente de productos agrarios (RIQUER *et al.* 1989, 127-129, 190).

<sup>25</sup> Para el urbanismo de Madrid entre 1979 y 2004, cfr. el dossier “Madrid. La burguesía cementera toma el poder”, con artículos de Joaquín Leguina (“Que veinte años no es nada”), Fernando Roch (“Naturaleza de la conurbación madrileña y sus tendencias actuales. Primera parte. Agentes sociales y tendencias urbanísticas: hegemonía inmobiliaria y pérdida de urbanidad”) y José Manuel Naredo (“Naturaleza de la conurbación madrileña y sus tendencias actuales. Segunda parte. Anatomía y fisiología de la conurbación madrileña: giganatismo e ineficacia crecientes”); en BORJA *et al.* 2004, pp. 65-119.

entre otros, Pedro Muguruza, el arquitecto elegido por Franco para proyectar su mausoleo, otorgó tres premios a sendos equipos de los que formaban parte Muñoz Monasterio (1903-1969), Vaquero Palacios (1900-1998) y Carlos de Miguel (1904-1986), todos ellos, como iremos viendo, notorios arquitectos del régimen que aparecen a menudo en nuestro relato. Tienen interés los tres proyectos finalistas, publicados en *Revista Nacional de Arquitectura*, ya que, aunque lo que se construyó ya era moderno, inevitablemente funcional y moderno, en las fachadas y en la volumetría exterior de alguno de ellos todavía se aprecian influencias de la arquitectura fascista italiana (ANÓNIMO 1944). Como indica Ureña, el nuevo estadio, “de circulación interior radial”, se convirtió pronto en un símbolo arquitectónico y político ya que se pensó también como sede de las concentraciones sindicales de adhesión al Nuevo Estado: “su espacio, delimitado lateralmente y abierto al cielo contenía un público al que le estaba proscrita la utilización de la calle como espacio abierto para concentraciones o manifestaciones políticas no afectas al régimen” (UREÑA 1979, 132).

El edificio fue conocido primero como estadio de Chamartín o Nuevo Chamartín pero finalmente fue dedicado a Santiago Bernabéu (1895-1978), presidente del club durante 35 años. Se trataba de una obra moderna, necesariamente moderna dado el espectáculo de masas que debía albergar (en un principio estaba pensada para contener cien mil espectadores), y que, por otra parte, fue bien vista por todas las clases sociales ya que el fútbol como espectáculo popular le ofrecía a la gente un impagable entretenimiento dominical e incluso la posibilidad de enriquecerse si acertaban (cosa, desde luego, altamente improbable) una quiniela de catorce resultados. Se ha ido desdibujando, así, con los años, gracias a su uso social, la percepción de la pieza como una obra de arquitectura franquista. Pero, además de albergar los partidos de fútbol, en el interclasista estadio Bernabéu, como hemos dicho, el dictador ofrecía premios y asistía a competiciones y acontecimientos deportivos de todo tipo vinculados a las grandes celebraciones del régimen o a la final de la competición que llevaba su nombre, la Copa del Generalísimo. Además de su valor “narcótico”, es sabido que el fútbol era una de las aficiones de Franco y que le dio grandes alegrías en los años cincuenta, cuando su régimen ya estaba plenamente estabilizado y él se sentía seguro en el poder. Así, en 1951 la selección española ganó a Inglaterra la final de la Copa del Mundo en Brasil (en esta ocasión se recibió en el palacio de El Pardo, residencia de Franco, un telegrama que decía: “Caudillo, hemos batido a la pérfida Albión”) y entre 1955 y 1960 el Real Madrid ganó cinco veces consecutivas la Copa de Europa (MORADIELLOS 2002, 161).

Desde el punto de vista tipológico, como señala Dogliani, para los regímenes totalitarios los modernos estadios, de perímetro cerrado y parcialmente cubiertos, eran sitios aún más favorables que las plazas históricas para organizar concentraciones de gente ya que las plazas solo permitían dos niveles jerárquicos, el dominante del orador y el inferior de los reunidos, mientras que en los estadios se podían practicar nuevos ritos más conformes con la coreografía fascista: el pueblo no estaba desordenado, sino situado jerárquicamente, sectorizado por clases, generaciones y géneros; era espectador pero también actor de una liturgia colectiva. Y de hecho, con estos criterios, siguiendo el modelo del Stadio Littorale (1926) de Bolonia y del Stadio Berta (1931) de Florencia, Mussolini levantó en Italia numerosos estadios que acogían competiciones deportivas, ejercicios militares, pruebas gimnásticas y espectáculos coreográficos (DOGLIANI 2014, 208-209).

En el estadio Bernabéu de Madrid el franquismo desarrollaba también cada año su peculiar celebración del Primero de Mayo desde que el papa Pío XII, gran protector de la Democrazia Cristiana italiana, ante una concentración de trabajadores católicos en la plaza de San Pedro, declaró en 1955 el Primero de Mayo<sup>26</sup> fiesta católica y de precepto bajo la advocación de san José Obrero. Sin embargo, el Gobierno español que, de acuerdo con la doctrina nacional-sindicalista, no usaba los términos “obrero” ni “trabajador” por sus resonancias “comunistas”, decidió que en España el Primero de Mayo se celebraría la fiesta de san José Artesano, ya que, como indica con ironía Cardona, “mientras que los obreros eran unos liantes, los artesanos eran personas laboriosas e independientes que descendían directamente de los maestros y oficiales de la Edad Media, época feliz en la que las gentes del trabajo no se agrupaban en sindicatos revolucionarios sino en cofradías piadosas”. El mismo José Antonio había planteado “la posibilidad de rehacer una artesanía que aun permenece en gran parte” y Franco subrayaba: “Aquel espectáculo de la ofrenda de los frutos, del trabajo comarcal y las labores de nuestros artesanos, parecía remitirnos a los pretéritos tiempos de nuestro esplendor imperial” (*Artesanía española. Primer mercado*, Madrid, 1941; en JIMÉNEZ 2016, 82). El programa de festejos

<sup>26</sup> Es sabido que el día Primero de Mayo se conmemora la Fiesta del Trabajo (o Día Internacional de los Trabajadores), una celebración laica y reivindicativa instituida por el movimiento obrero en 1889. En Italia fue prohibida por el fascismo en 1923, al mismo tiempo que era destruido el tejido asociativo obrero existente (DOGLIANI 2014, 212, 214).

de la celebración solía incluir misa por la mañana y una gran Demostración Sindical por la tarde en el estadio Santiago Bernabéu:

Su organizador era la Organización Sindical, la CNS [Central Nacional Sindicalista: *vid infra*], único sindicato que existía en España, gracias a la Ley de 28 de enero de 1940, que afiliaba automáticamente a los empresarios y trabajadores bajo el mandato de Falange y sustituía a los verdaderos sindicatos, que estaban prohibidos. La gran demostración del Primero de Mayo pretendía demostrar que el sindicato falangista funcionaba y contaba con el apoyo de los trabajadores. En la pista del estadio Santiago Bernabéu, los empleados de algunas grandes empresas desarrollaban tablas de gimnasia, moviéndose de forma coordinada hasta formar esos grandes esquemas humano-geométricos que gustan a las dictaduras, ya sean de la Alegría por el Trabajo de los nazis o de los festivales de la China. [...] Todo el asunto se remataba con actuaciones folklóricas de los Coros y Danzas [de la Sección Femenina de Falange]<sup>27</sup> (CARDONA 2010, 229-230).

Recordemos que, en este caso sí, como oponente simétrico arquitectónico, deportivo y político del estadio Santiago Bernabéu, se levantó en Barcelona diez años más tarde el estadio del Barcelona Club de Fútbol, denominado Nou Camp (1954-1957), obra de un equipo de arquitectos entre los que estaba Francesc Mitjans, uno de los artífices de la recuperación de la modernidad en la arquitectura española (*vid. infra*).

En realidad, el ámbito donde un arte netamente franquista tuvo mayor significación fue el de la arquitectura y escultura efímeras y el de la escultura monumental y funeraria; en ambos casos debía servir de escenario a concentraciones masivas de identificación política con el régimen; se trataba de un arte triunfalista, conmemorativo y necrológico, a la vez civil, militar y religioso, de objetos y propaganda, soporte de grandes eslóganes y consignas pintados, pero que casi siempre se expresaba de manera muy precaria ya que, aunque recordaba a cada paso los tres años de guerra y la victoria final de las fuerzas nacionales y su programa ideológico, lo hacía de forma perecedera, a base de banderas, gallardetes, estandartes, guiraldas, escudos, altares, tribunas, inscripciones, carrozas, mástiles, paños, escarapelas, cruces, arcos, pilastras, etc., buscando, como indica Llorente, una perdurabilidad más de orden mental que físico: eran puestas en escena que “se mantendrían en el recuerdo de los asistentes, de modo que serían eternizadas en la memoria personal y colectiva”. Para lograrlo, monumentos y ceremonias debían tener cualidades como “sencillez”, “severidad”, “rigor”, “austeridad”, “claridad”, “simetría”, “ritmo”, “orden” o “proporción”, que estimularían, a su vez, virtudes repetidas *ad nauseam* por el régimen como la “virilidad”, el “patriotismo” y la “obediencia”. Por su parte, las funciones litúrgicas desarrolladas en estos escenarios, con un ritual muy estudiado, debía conducir a las masas “a una comunión mística”, una catarsis colectiva que produjese “la pérdida de la identidad personal” (en BARRAL 1996, 95-96).

Otras veces, sin embargo, estos escenarios sí que eran monumentos duraderos en piedra: así, desde Madrid, donde entre 1942 y 1956 se proyectó y construyó un gran Arco de la Victoria (49 m de altura), estilizado y monolítico, en la entrada a la capital desde el noroeste, formando un itinerario simbólico con el Valle de los Caídos y el monasterio de El Escorial (CIRICI 1977a, 131-132; LLORENTE 2002, 65)<sup>28</sup>, hasta el pueblo más pequeño del Estado, toda España, siguiendo las normas emanadas de la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria, se llenó de monumentos escultóricos en piedra con algunas aplicaciones de bronce, más o menos colosales e imponentes, pero casi siempre utilizando como base compositiva el símbolo cristiano de la cruz (habitualmente una cruz latina muy esbelta) y ornamentos geométricos, de raíz neoclásica o art-déco, muy banalizados. Eran piezas que, bien situadas en los cementerios y funcionando como sepultura, bien en espacios urbanos significativos y destinados a escenario de concentraciones patrióticas, evocaban física y materialmente a los “Caídos por Dios y por España” recordando de forma ostentosa y duradera quienes habían ganado la guerra y quienes la habían perdido. Como indica Llorente, con la presencia de la cruz se reforzaba “el carácter de guerra de religión de la contienda” (en BARRAL 1996, 38).

<sup>27</sup> A pesar de la minusvaloración con que ha sido vista habitualmente la Sección Femenina de Falange, Tomàs Llorens considera que “bajo su atenta y propiciadora mirada” se dio una “cita entre arte y sociedad en el puente de la artesanía” y que su función en la posguerra había sido similar, en este aspecto, a la que los tecnócratas del Opus Dei habían desempeñado en los años sesenta (LLORENS 1976, 142).

<sup>28</sup> Según Ureña, “fuerza y sobriedad fueron los efectos buscados en las esculturas y relieves” del Arco de la Victoria, puerta de entrada a la Ciudad Universitaria y “símbolo de la alianza de las fuerzas intelectuales y militares en el marco del Nuevo Estado”. El interior se planteó como una sala con relieves de la Ciudad Universitaria mientras que en el ático se dispusieron frisos simbolizando virtudes militares (sacrificio, fidelidad, heroísmo) y disciplinas universitarias (letras, ciencias, artes). No se llegó a colocar la estatua ecuestre del Caudillo, obra de Capuz, porque, al parecer, no fue del agrado de Franco, pero en la Ciudad Universitaria hubo estatuas de Alfonso XIII (fundador de este campus en 1930), José Antonio, el Cardenal Cisneros y, en la coronación del arco, la diosa Minerva guiando una cuadriga tirada por cuatro caballos (en BONET 1981, 70, 92-94; cfr. Wikipedia.es).

Aunque no fue usado en abundancia como modelo conmemorativo por el Nuevo Estado o lo fue empleando materiales pobres y efímeros como telas, maderas o recubrimientos vegetales, el arco de triunfo de origen romano, despojado de símbolos religiosos, fue una de las referencias más queridas por el franquismo ya que, a semejanza de lo que sucedía en el fascismo italiano, equiparaba la victoria del Caudillo con las conquistas de los césares de la antigua Roma (XANDRI 2016, 35). Ya en 1939, con motivo de la ocupación militar del Camp de Tarragona, donde se encuentra el antiguo arco triunfal romano de Berà, la revista falangista *Vértice*, en el pie de foto del mismo, establecía paralelismos épicos entre Trajano y Franco, entre la *pax romana* y la *pax hispanica* que seguiría a la Guerra Civil:

Por este arco romano, sobre la vía máxima de la tarraconense, en tiempos del César Trajano, natural de la Bética, levantado por adorno de la paz romana, han pasado las tropas del Caudillo Franco, nuncio y defensa de la perpetua *pax hispanica* en las tierras francas de Cataluña, rescatadas por la Victoria (*Vértice. Revista Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, núm. 19, febrero 1939, p. s/núm.; se puede consultar online).

En Barcelona, sin embargo, este tipo de monumentos simbólicos urbanos conmemorativos fue escaso y tardío. Hubo algunas construcciones efímeras, como el obelisco de la Victoria levantado en la plaza de Cataluña en 1939, en el mismo lugar donde la República había levantado un “colosal soldado desconocido” de yeso pintado, de 12 m de altura<sup>29</sup> (*La Vanguardia Española*, 11-05-1939, portada; XANDRI 2016, 52, 212, 222-223), y el no menos colosal arco de triunfo levantado en la Puerta de la Paz del puerto, junto al monumento a Cristóbal Colón, también de 1939, para recibir la visita del conde Galeazzo Ciano, yerno de Mussolini y ministro de Exteriores de Italia entre 1936 y 1943<sup>30</sup>. Estos elementos conmemorativos se pueden ver en fotografías y diarios de época pero eran construcciones efímeras y fueron desmontados una vez cumplida su función sin dejar rastro en el espacio urbano. En 1941 también los fascistas italianos dedicaron a sus 521 legionarios “mártires” en la “ofensiva de Cataluña” una pequeña Cripta de los Italianos Caídos, cerrada con una reja de hierro forjado y revestida de mármol, obra del arquitecto Leonori, en la planta baja del Instituto Italiano de Cultura<sup>31</sup> (CAPDEVILA *et al.* 2017, 107-109, 132-133).

El primer monumento a los caídos permanente levantado en Barcelona (hoy parcialmente destruido) fue el situado en la carretera de Montjuïc, en el foso de Santa Elena, dentro del recinto del castillo, ocupado entonces por instalaciones militares, donde habían sido fusilados algunos partidarios del Alzamiento. Este monumento, planteado como un santuario cerrado por su consideración como lugar sagrado porque aquí habían “vertido su sangre los mártires que dieron su vida por la patria”, se construyó en 1940 según un proyecto de los arquitectos Baldrich, de Ros, Soteras y Solà y contaba con una pieza escultórica de los hermanos Miquel y Lluçà Oslé. El monumento constaba de tres arcos frontales, a manera de arco triunfal o cabecera de iglesia, con inscripciones alusivas a los caídos, un altar y un sepulcro coronado por un obelisco de unos 9 m de altura con una cruz en relieve en una de sus caras, sobre el cual hubo un águila imperial de bronce portando el yugo y las flechas que fue retirada con la llegada de la democracia. Frente al obelisco, en el suelo, sobre una lápida de mármol, reposaba la figura yacente de un soldado, en bronce, con una corona de laurel a los pies, obra de los hermanos Oslé, dos escultores muy activos a Barcelona durante la autarquía (*La Vanguardia Española*, 03-12-1939, portada; BARRAL 1996, 17-18; FABRE 2003, 328; XANDRI 2016, 226; FABRE *et al.* 2017).

Pero dado que este monumento se emplazó dentro del recinto militar del castillo de Montjuïc, fuera de la ciudad, no se puede considerar propiamente urbano, por lo que la primera y contundente presencia permanente de un arte netamente franquista en Barcelona se ha considerado que era el Monumento a los Caídos en la Diagonal (1951-1953), presidido por una escultura de Josep Clarà (1878-1958). Este grupo escultórico clásico, de raíz novecentista aunque relacionable con obras nazis, se alejaba en gran medida de los modelos oficiales y, a pesar de las dificultades en la ejecución –Clarà era ya de edad avanzada, 74 años, cuando la

<sup>29</sup> Según Xandri, este monumento, inaugurado el 14 de marzo de 1937 por Companys, no fue del agrado de Dalí, que había planteado levantar un miembro viril de grandes proporciones como escultura de homenaje a la hombría de los milicianos (XANDRI 2016, 223)

<sup>30</sup> Como trágico colofón a su fulgurante carrera política, Galeazzo Ciano fue condenado a muerte y ejecutado en 1944, a los cuarenta y tres años de edad, por la Repubblica de Salò, en el llamado Proceso de Verona, reo de haber votado el año anterior en el Gran Consiglio del Fascismo la destitución de Mussolini, su suegro. Al parecer como represalia, la esposa de Ciano, Edda Mussolini (1910-1995), publicó inmediatamente el libro de su marido *Diario. 1937-1943*, un crudo testimonio de la vida política italiana en el fascismo avanzado (VILANOVA 2005, 310-311).

<sup>31</sup> Los institutos italianos de cultura dependían de los ministerios de Cultura y de Asuntos Exteriores. Fueron creados a partir de 1927 con el fin de difundir en el extranjero la lengua y la alta cultura italianas. Respecto a las bajas de militares italianos en la Guerra Civil, en 1939 el Ministerio de la Guerra italiano cifraba los muertos en 3.041 (aumentados posteriormente a 3.819) y los heridos en 11.186 (DOGLIANI 2014, 272, 323).

terminó, y murió a los 80-, fue muy apreciado por las fuerzas vivas barcelonesas y españolas. Artículos especialmente laudatorios de la obra de Clarà (en concreto de sus desnudos) fueron publicados por el crítico y poeta Joan Teixidor en 1941 y por el marqués de Lozoya en 1949. Este último no escatimaba elogios:

Su obra es una exaltación del cuerpo humano, en el que la vida, que pugna por irrumpir por toda la escultura, gracias al modelado admirable y exacto, se contiene dentro de la medida clásica. Por eso sus tipos, varoniles o femeninos, son hondamente humanos, incluso dejan ver la ascendencia racial, y al mismo tiempo se constituyen en arquetipos externos (*Historia del arte hispánico*, 1949; en BARRAL 1996, 133).

El mismo Clarà justificaba la elección del desnudo masculino, un tema poco ortodoxo durante el franquismo<sup>32</sup>, con razones piadosas: “El hombre frente a la naturaleza necesita cubrir el cuerpo para evitar el frío, pero para presentarse ante Dios su cuerpo y su alma deben estar desnudos, desnudos como la verdad” (BARRAL 1996, 24, 134). También en 1949 Masoliver en *La Vanguardia Española* elogiaba la escultura de Clarà:

Mantúvose al margen de los ismos vanguardistas y aspiró a la serenidad de los clásicos; [...] supo reaccionar contra el progresismo a ultranza y el culto a lo baladí que caracteriza a la segunda mitad del siglo de las Luces. Gracias, si queréis, a aquella merma mediterránea que si no bastó a oír —en el simil maragalliano— las señales del otro lado, nos legara, por los siglos, la ventura de la serenidad (Juan Ramón MASOLIVER: “De la serenidad”, *La Vanguardia Española*, 25-03-1949, p. 3; en BARRAL 1996, 133).

Como indica Barral, aunque en 1939, con la entrada del Ejército Nacional en Barcelona, su taller fue confiscado por el Servicio de Propaganda, Clarà, habiendo demostrado su afición al régimen, contó muy pronto con encargos oficiales de importancia, como esta escultura conmemorativa que le fue adjudicada en 1951 por encargo directo a pesar de que previamente se había convocado un concurso. De hecho, hay testimonios de que la obra llegó a complacer al mismo Caudillo:

Su arte no molestaba al régimen; no era el escultor que más interesaba a los burócratas y militares, pero sí que gustaba al que se ha denominado “sector cultural”. [...] El suyo era un clasicismo entendido como respuesta tradicional y académica a los atrevimientos escultóricos. Su raíz novecentista, mediterraneista, y la defensa de los valores del clasicismo que practicaba en la escultura suponían una respuesta a las vanguardias (BARRAL 1996, 131; comillas del autor).

También Gabriel Ureña es de la misma opinión:

En repetidas ocasiones José Camón Aznar había dicho, refiriéndose a Clarà: “Una vez más la salvación viene de Grecia”. [...] Clarà era para la intelectualidad alineada con los vencedores el máximo representante de una escuela escultórica —la del arte mediterráneo— y el símbolo de una cultura, la de los eternos valores, la de la cultura mediterránea—. Cercano a Maillol, educado en Rodin y con su reloj parado en la hora de Policeto, poseía, según se decía, “el secreto de la belleza” y practicaba la “vitalidad infinita de la forma”. [...] Era la síntesis arquetípica de una escultura inmune al tiempo y a los acontecimientos, reproductora del viejo discurso académico que en Clarà se convertía en “el cálido acento mediterráneo” de la escultura franquista (en BONET 1981, 85-87; comillas del autor).

Aunque esta obra se acabó tarde, ya en 1939, inmediatamente después de la “liberación” de Barcelona, el Ayuntamiento formó una comisión para levantar un monumento a los caídos y decidió que su emplazamiento sería en la Diagonal (llamada entonces avenida del Generalísimo), en la zona universitaria, exactamente frente al Palacio Real de Pedralbes, donde se alojaba el jefe del Estado en sus visitas a Barcelona. Sin embargo, la ejecución del monumento se demoró más de diez años y coincidió con los trabajos de apertura de la Diagonal, vinculados a la celebración en esta zona del acto de clausura del Congreso Eucarístico Internacional en 1952 (*vid. infra*). De hecho, con la urgencia por inaugurar el conjunto Clarà tuvo que terminarla *in situ*, en pleno invierno, con un gran disgusto por no poder acabar debidamente la obra en el taller. El monumento, de grandes dimensiones, era una cuidada puesta en escena construida en piedra: se componía de una potente exedra formada por una doble columnata clásica de pilastras toscanas proyectada por los arquitectos municipales Adolf Florensa y Joaquim Vilaseca que albergaba la cruz de los caídos, una rotunda pieza arquitectónica que para Bohigas era “la única cosa estilísticamente fascista en Cataluña” (en BARRAL 1996, 173). La exedra servía de telón de fondo al grupo estatuario de Clarà, una *pietà* formada por dos jóvenes guerreros desnudos —uno, erguido, estático, en tensión, sostiene al otro yacente, muerto, herido o moribundo— esculpidos en mármol blanco de Carrara, utilizando, en términos de Cirici, “un realismo estricto, ideológicamente neutro”. Frente a la

<sup>32</sup> Durante el primer franquismo, las autoridades habían “vestido” públicamente el guerrero desnudo erguido de su monumento *Als voluntaris catalans* (1918-1924) situado en el Parc de la Ciutadella (BARRAL 1996, 118-119).

columnata, se disponía un estanque de perfil clásico (CIRICI 1977a, 154; BARRAL 1996, 111-136; XANDRI 2016, 50, 239-270). Para entender el abismo cultural de la posguerra en Barcelona y en Milán podemos comparar este monumento tardío, de un valor limitado a pesar de la relevancia de sus autores, con el homólogo en Milán a los caídos en los campos de concentración alemanes (1946) del equipo BBPR (*vid. infra*), una obra que ha sido considerada como la obra clave que abrió la reconstrucción posbélica en Italia.

Desgraciadamente no queda ni rastro del Monumento a los Caídos barcelonés ya que hace unos años fue destruido por completo. En efecto, todavía durante la dictadura, en 1972 y 1974, el conjunto sufrió diversos ataques de carácter político llegándose a intentar volarlo con dinamita, hasta que el 1 de junio de 2001 medio centenar de personas, agitadas por una denominada “Plataforma Antifeixista de Barcelona”, consiguió derribar a fuerza de cuerdas y brazos, la escultura de Clarà produciéndole daños importantes (se pueden ver imágenes online)<sup>33</sup>. Poco después, en 2004 el Ayuntamiento aprobó el derribo de la columnata de Florensa y Vilaseca que seguía en pie, según un proyecto encargado al arquitecto Helio Piñón (*El País*, 19-03-2003). Dicho derribo se inició el 28 de julio de 2005 y se ejecutó con gran rapidez. Se decidió conservar una columna que fue depositada en un almacén municipal pero el resto de las piedras (826 toneladas), dado su gran valor material al proceder de las canteras de Montjuïc, ya entonces clausuradas (en parte porque la zona había sido ocupada por chabolas), fueron guardadas para ser usadas en la restauración de edificios monumentales (FABRE *et al.* 2017).

Pero además de la pieza de Clarà, Florensa y Vilaseca, de una cierta importancia, también podemos mencionar otros monumentos y estatuas erigidos estos años en Barcelona en recuerdo de acontecimientos bélicos, de artistas y de personajes históricos próximos al franquismo, aunque algunos de ellos estaban ya planteados desde los años veinte y fueron ejecutados por escultores que ejercían desde años atrás. Muchos de ellos han desaparecido. Cabe citar el monumento a los nueve pilotos de la legión Cóndor alemana caídos en combate en la guerra de España (1941-1942)<sup>34</sup>; el monumento a los Mártires de la Guerra de la Independencia junto a la catedral (1941)<sup>35</sup>; los monumentos al pintor Mariano Fortuny (1942)<sup>36</sup>, al obispo de Lleida Manuel Irurita, asesinado en 1936 (1943), al rey Ramón Berenguer III (1950), al Timbaler del Bruc (1954) y a los falangistas catalanes que habían luchado en el frente del norte (1955); un tardío monumento a José Antonio Primo de Rivera (1959-1964) (BARRAL 1996, 18, 24) y el también tardío monumento a los Héroes de Espinosa de los Monteros (1955-1956), relacionados con la guerra napoleónica (XANDRI 2016, 305).

En el patio de armas del castillo de Montjuïc se erigió también en 1963 la estatua ecuestre del Caudillo fundida en bronce (BARRAL 1996, 108), un tipo de escultura de gran impacto visual y resonancias clásicas que fue común durante el franquismo en las grandes ciudades españolas<sup>37</sup>, de cuyos espacios públicos han ido

<sup>33</sup> Según algunas noticias publicadas en Internet, como se consideraba una obra valiosa, la escultura fue restaurada y depositada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Desde este museo, sin embargo, se nos comunicó el 11 de diciembre de 2017 que no se encuentra en el mismo, sino que sigue en poder de su propietario, el Ayuntamiento de Barcelona. Puestos en contacto con éste, no hemos tenido respuesta. Hay que concluir, por tanto, que la pieza –o los restos de la misma–, si no han sido destruidos, se encuentran en paradero desconocido, tal vez en un almacén municipal.

<sup>34</sup> Esta pieza dedicada al modernísimo cuerpo de aviación del Ejército nazi (que, ironías de la historia, había bombardeado Barcelona unos años antes —eso sí, para “liberarla” de sí misma) era un simple monolito prismático de unos 2 m de altura con los nombres de los caídos germanos inscritos en una lápida de mármol blanco colocada en la cara frontal (fotografías en CAPDEVILA *et al.* 2017, 172-173). Estaba situado en la Diagonal, frente a la Residencia Militar de Oficiales, un edificio donde solían celebrarse actos castrenses de fraternidad hispano-germana que se extendían al monumento (*vid. infra*). Se inauguró en noviembre de 1942 y fue desmontado en enero de 1958 (GOROSTIZA 2013, 49; XANDRI 2016, 301).

<sup>35</sup> Este conocido monumento a los “mártires” de la guerra del Francés fusilados en Montjuïc fue proyectado en 1929 en un lenguaje clásico por Pere Benavent (1899-1974). Está situado junto al claustro de la catedral y cuenta con un grupo escultórico en bronce de Josep Llimona (1864-1934). Con la proclamación de la República la obra se paralizó y cuando las autoridades franquistas retomaron el proyecto al finalizar la Guerra Civil se añadió un gran bajorrelieve de alabastro con dos ángeles de Vicente Navarro (1888-1979).

<sup>36</sup> La propuesta para levantar este monumento se remonta a 1911. La escultura sedente del pintor Fortuny, esculpida en mármol blanco, fue iniciada en 1922 y es obra de los hermanos Miquel y Lluçà Oslé, autores también de la estatua yacente del Monumento a los Caídos de Montjuïc (*vid. supra*). Tras diversas paralizaciones de la obra, en parte debidas a la Guerra Civil, en 1939 el Ayuntamiento retomó la iniciativa y la escultura fue instalada en su actual emplazamiento en 1942 (FABRE 2003, 326-327).

<sup>37</sup> La primera estatua ecuestre de Franco destinada a un espacio público, que sirvió de modelo para todas las demás, era obra del escultor navarro Fructuoso Orduña (1893-1973) y se presentó en junio de 1942 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, quedando instalada en el Instituto Nacional de Bachillerato Ramiro de Maeztu, situado en el recinto del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, hasta que unos años más tarde se trasladó a la Academia de Infantería de Toledo. La obra, de 3,5 m de altura, era de bronce, acabada con patina dorada, y el Caudillo, con la cabeza descubierta, estaba representado vistiendo uniforme de capitán general, con el fajín de Generalísimo y la Cruz Laureada de San Fernando, y el gorro de la Legión en la mano. En el pedestal, una leyenda en latín indicaba: “Fortalecido por la dura milicia, el Vencedor avanza en su caballo, devolviendo la paz a los españoles”. Según Cirici, Orduña “llevó la estilización hasta el límite mismo del parecido; como hacían los retratistas de Mussolini, endureció las líneas del rostro y quiso acusar en ellas la severidad y la energía, pero añadió un rasgo propio del clima español y de los gustos del



siendo retiradas por las autoridades a partir de 1975 sin dejar rastro, a pesar de que, según escribió Junoy en *Destino*, algunas de estas piezas llegaban a superar en “serenidad”, “gravedad” y “nobleza” las esculturas de Donatello y de Verrocchio que representaban a los *condottieri* renacentistas italianos (en LLORENTE 2002, 59, 72); sin embargo, esta aspiración de los pensadores franquistas, la de producir un “arte de la Victoria” parangonable al arte del Renacimiento italiano fue durante la autarquía tan constante (cfr. LLORENTE 1995, 58) como utópica, ya que la torpeza de los artistas disponibles entonces en España tan solo era equiparable a la tremenda regresión histórica, intelectual y política del régimen que reclamaba sus servicios. La estatua ecuestre de Franco de Barcelona se levantó por iniciativa del alcalde Porcioles en agradecimiento a la donación graciosa que el Gobierno hizo a la ciudad del castillo de Montjuïc en 1960 (RIQUER *et al.* 1989, 315-316;), pero en 2008 fue retirada por el Ayuntamiento y se trasladó a un almacén municipal donde sufrió diversos ataques vandálicos, acabando decapitada. Posteriormente, en 2016, cuando la pieza se expuso públicamente formando parte de una exposición de arte en el exterior del Centro Cultural del Born, el jinete fue separado de la montura; la escultura fue vejada con huevos y pintura y directamente derribada al grito de “Se veía venir, ¿Qué esperaban?” (*El País*, 21-10-2016). Se trataba de una estimable obra del escultor novecentista Josep Viladomat i Massanas (1899-1989) que, curiosamente, en 1936 había esculpido también para Barcelona la alegoría de la República que formaba parte del monumento al político republicano Pi i Margall (1824-1901).

Al margen de la calidad y la potencia formal y material de estos monumentos, y la conocida megalomanía arcaizante del dictador, se expresaba en ellos la necesidad que tenía el régimen de legitimar su poder a través de un denso entramado de símbolos, algo que perduró de forma obsesiva a lo largo de los cuarenta años de dictadura, ya que durante todo este tiempo se intentó justificar desde todos los puntos de vista posibles lo que era injustificable: la sangre y el dolor originados por una rebelión militar fracasada que acabó en una larga y despiadada Guerra Civil, de cuyo desenlace procedía, en palabras de Moradiellos, “la fuente última y suprema de su autoridad indiscutida [de Franco] y de su derecho a ejercer el poder de modo vitalicio”. De hecho, según una encuesta inédita del Instituto de Opinión Pública, a final de los años sesenta ya se tendía a considerar la guerra “como un fenómeno trágico y vergonzante” más que “como una gesta heroica fundadora del régimen político” vigente; y a mitad de los años setenta el 56 % de los encuestados estaban a favor de la legalización de los partidos políticos (MORADIELLOS 2002, 92, 205, 235). Por tanto, la necesidad de legitimación del régimen fue constante y el uso de símbolos para conseguirlo ha sido señalado por Zira Box:

Desde el comienzo de la contienda, la futura dictadura hizo frente a la necesidad de configurar un entramado simbólico con el que se conformase su legitimidad, es decir con el que convertir –según la definición clásica de Weber- el poder en autoridad. Los elementos que entraron en juego fueron múltiples y complejos: ceremonias y ritos, fiestas y celebraciones, necesidades providenciales y reelaboraciones de la historia, martirios y epopeyas, símbolos y emblemas, discursos y narraciones, caídas y redenciones, ciudades y monumentos (BOX 2010, 19).

Por lo que se refiere a estos últimos, los monumentos franquistas más numerosos levantados desde los primeros años cuarenta hasta bien avanzados los cincuenta y difundidos capilarmente por todo el territorio español fueron, como ya hemos indicado, las cruces de los caídos, siempre imponentes, de piedra maciza con alguna aplicación de metal y con una situación urbana de gran potencia escenográfica. Para su erección se crearon en todos los municipios comisiones especiales, vinculadas a los ayuntamientos y a las delegaciones de Falange, que fueron las encargadas de redactar y tramitar los proyectos, solicitar los permisos y sufragar los gastos (cfr. XANDRI 2016; ARCO 2020). El resultado fue una extensísima colección de piezas que se mantuvieron omnipresentes en el paisaje urbano de los pueblos y ciudades de España hasta que el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero aprobó en 2007 una ley específica para su eliminación.

Habría que entender la multiplicación de este símbolo físico, repetido e ineludible en la escena urbana del franquismo, como parte de la teodicea secular desarrollada por las religiones políticas posbélicas del siglo XX según la cual los caídos por la nación debían ser sacralizados e inmortalizados y, por tanto, tenían que ser objeto de recuerdo permanente y de exaltación pública<sup>38</sup>, para lo cual se debían erigir lugares de culto que

---

Caudillo: la majestad”. La prensa del Movimiento la consideró símbolo “de firmeza y serenidad” y una “rotunda afirmación de arte y de optimismo” (CIRICI 1977a, 154-156; BONET 1981, 100-101; CALVO 1985, 144; LLORENTE 2002, 63-64, 75).

<sup>38</sup> La teodicea o teología natural es la que trata de Dios y de sus atributos a la luz de los principios de la razón. Zira Box, a partir de los trabajos de Weber y de Mosse sobre sociología religiosa, se ha referido a la existencia, ya desde la antigüedad, de teodiceas seculares en tanto que “construcción de explicaciones destinadas a justificar la existencia de la muerte y del mal dentro de cosmovisiones estructuradas”. Giménez Caballero, en una arenga pronunciada a través de Radio Nacional de España el 21 de mayo de 1939, decía que “sólo la muerte heroica se hace vida fecunda. Sólo la sangre mueve la historia. Sólo los Caídos levantaron hacia arriba a España”

tuviesen un carácter arquitectónico singular. De hecho, la cruz de los caídos fue la única arquitectura programática establecida por el franquismo, de una forma expresa y en una fecha muy temprana, que se construyó abundantemente en toda España. Ya en el discurso de unificación leído en Salamanca el 18 de abril de 1937, quizá redactado por Ridruejo o por Giménez Caballero, Franco ordenaba explícitamente la necesidad y urgencia de levantar estos monumentos fúnebres conmemorativos de forma permanente, emulando la gloria de la antigua Roma:

En los lugares de la lucha donde brilló el fuego de las armas y corrió la sangre de los héroes, elevaremos estelas y monumentos en que grabaremos los nombres de los que con su muerte, un día tras otro, van forjando el templo de la Nueva España, para que los caminantes y viajeros se detengan un día ante las piedras gloriosas y rememoren a los heroicos artífices de esta gran Patria española (en DI FEBO *et al.* 2012, 141).

Pero las cruces de los caídos españolas, antes de que a partir de 1977 se convirtieran en material de derribo o en estrictas piezas funerarias trasladadas a los cementerios, no ocuparon espacios urbanos periféricos ni cruces de caminos, como era habitual en las cruces de término levantadas en la Edad Media (cfr. JAÉN 1989, 322-327), sino que, al contrario, se levantaron habitualmente en medio de paseos, jardines o plazas, en el centro de las ciudades, espacios que casi siempre cambiaron su toponimia y sufrieron a menudo importantes reformas urbanas con el fin de hacerlos idóneos para el nuevo significado político que adquirirían en tanto que espacios sagrados dedicados a los mártires con vocación de eternidad (XANDRI 2012; XANDRI 2015, 86-87). El material utilizado para su construcción fue habitualmente la piedra tallada, caliza o arenisca (raramente mármoles blancos o negros), con buenos trabajos de desbaste y cantería; en ocasiones, el monolito se combinó con alguna aplicación metálica de bronce o con alguna estatua o relieve, heroicos o trágicos, de raíz cristiana o helenística, aunque se solían desaconsejar las figuras humanas exentas, especialmente las femeninas, considerándose preferibles, en todo caso, plafones en bajorrelieve de mármol o de bronce (XANDRI 2016, 71-72). Las formas geométricas se dibujaban en un estilo hierático, vagamente clásico o art-déco, de raíz Sezession, incorporando escalinatas, plintos, molduras, pináculos, bolas, relieves, estrías, impostas, cornisas, lesenas, palmetas, piñas, laureles geometrizados y, sobre todo, lápidas con inscripciones conmemorativas y los emblemas del Estado y del Partido Único (cfr. XANDRI 2016); había, además, un altar para celebrar misas de campaña. Las cruces de piedra presentaban el nada menospreciable problema estructural de sustentación en voladizo de los brazos horizontales (problema que no existía, como es evidente, en las cruces metálicas), por lo que este símbolo podía rematar el conjunto, disponiéndole unos brazos cortos, o situarse en los paramentos laterales, como grabado, en relieve o hendido, combinándose geométricamente con el conjunto; éste adquiriría, así, un pronunciado movimiento vertical de ascensión, hasta el punto que en ocasiones se acercaba visualmente más a un obelisco o a un tronco de pirámide que a una cruz, aunque en algunos casos, como en Sestao (Vizcaya), el obelisco fue expresamente rechazado, en un verdadero exceso de celo censor, por el Departamento de Plástica ya que se consideraba una forma arquitectónica “poco oportuna para conmemorar el recuerdo de nuestros caídos, ya que el obelisco terminado en pirámide, lo mismo que ésta, es un símbolo de la llama del fuego que todo lo consume y, por ello, un símbolo puramente pagano de la muerte, que no encierra en él ninguna idea de Redención, de Sacrificio ni de Vida Eterna” (en LLORENTE 1995, 280). Sin embargo, y a pesar de estas sutilezas interpretativas de la censura, en otras ciudades, como Alicante, aunque se mantuvo la estricta simetría del conjunto, se llegaron a introducir incluso formas ligeramente “modernas”, curvilíneas, de la mano del arquitecto Miguel López. Más extrañamente moderno todavía (y laico) era el aerodinámico Monumento al General Antonio Sagardía Ramos (1879-1962) y los Caídos de la 62 División (1940), construido con piezas de mármol blanco y negro en pleno campo, en Cilleruelo de Bricia, junto a la carretera de Burgos a Santander, con una figuración radical y exclusivamente art-déco basada en las alas de los pájaros, del arquitecto Eduardo Olasagasti (BONET 1981, 91; LLORENTE 1995, 286-287; JIMÉNEZ 2016, 73)<sup>39</sup>.

En todo caso se trataba de definir un escenario urbano de dimensiones suficientes como para poder acoger el desarrollo de las concentraciones del régimen como liturgia de masas, incluyendo misas de campaña, con elementos efímeros que enmarcasen el despliegue ceremonial de desfiles con las tres banderas oficiales

---

(en BOX 2010, 119-123). También Rafael Sánchez Ferlosio (hijo, por cierto, del activo falangista Rafael Sánchez Mazas y hermano del activo antifranquista Rafael Sánchez-Mazas Ferlosio) ha estudiado con clarividencia los estrechos vínculos que se dan entre guerra, patria y martirio en libros como *La hija de la guerra y la madre de la patria* (2002) y *Sobre la guerra* (2008).

<sup>39</sup> Por la variedad tipológica y formal que presentan las soluciones arquitectónicas planteadas, tiene interés el estudio de los trece proyectos presentados al concurso nacional que convocó en 1940 el Ayuntamiento de Terrassa (Barcelona) para construir un monumento a los caídos en esta localidad, que incluían abundantes elementos escultóricos (XANDRI 2016, 124-138).

ondeando al viento (rojigualda, falangista y tradicionalista) y el canto de himnos (*Cara al sol, Oriamendi e Himno de la Legión*) por las masas concentradas en el sitio mientras desfilaban, rezaban o permanecían en formación marcial. Aunque la fortuna formal y material de estas piezas fue muy diversa (JAÉN *et al.* 1999, 11, 244; XANDRI 2016, *passim*), en general los resultados fueron poco convincentes por su escasa aportación formal; de hecho, han sido poco apreciados con posterioridad, en gran medida porque no se podía obviar su significado bélico, fratricida, sangriento y dictatorial. Tan infausto era el significado simbólico de estos monumentos que, de hecho, lamentablemente, han sido destruidos en su mayor parte en los últimos años, incluso, como decimos, con el amparo de una ley dictada *ad hoc* por el Gobierno español en 2007 (*vid. supra*).

La pobreza de las arquitecturas del franquismo autárquico y de sus escasas propuestas teóricas, a pesar del poder hegemónico y dictatorial del régimen, se hace más evidente cuando se comparan con las obras y programas del fascismo italiano (*vid. infra*), ya que, como indica Nicoloso, en los años veinte y, sobre todo, en los años treinta, gracias a la “estrecha alianza entre arquitectura y política” ningún Estado (ni siquiera Alemania) “invirtió en la arquitectura pública como la Italia fascista. [...] La arquitectura fue utilizada de modo excelente, como nunca antes lo había hecho ninguna nación moderna”, para obtener el consenso popular y el consiguiente reforzamiento del poder gracias a un amplio movimiento de masas (NICOLOSO 2011, XIII, 273). Y como subraya de Seta, también los arquitectos racionalistas contribuyeron con sus obras a la “política del consenso” (en PAGANO 2008, XII). Todos pudieron colaborar porque la producción arquitectónica durante el ventenio fue enorme y abarcó centenares de edificios que en su mayoría siguen utilizándose: casas del Fascio, escuelas, sedes sindicales, palacios de gobierno, oficinas postales, ministerios, palacios de justicia, estaciones ferroviarias, casas de la Opera Nazionale Balilla, palacios provinciales, estadios, piscinas, sedes de entes paraestatales, nuevas ciudades y grandes reformas urbanísticas en los centros históricos; en algunos casos, como las colonias o campamentos de verano, marítimas o de montaña, se introdujeron incluso tipologías edilicias inéditas que se presentaron, según Cresti, como de “incontestable originalidad italiana” (DOGLIANI 2014, 180-183; CRESTI 2015, 219-220). En el caso concreto de Roma, Gentile indica que nunca, desde el tiempo de los papas renacentistas, que “habían contribuido a transformar grandiosamente la ciudad mediante demoliciones, *sventramenti* y [nuevos] monumentos, llamando a su servicio a los grandes arquitectos y artistas de su época, no se reunían en Roma tantos talentos para llevar a cabo transformaciones tan grandiosas. [...] Fuese el que fuese su modo de entender el arte y el fascismo, pusieron al servicio del Estado su saber y su pericia porque políticamente se adherían al fascismo, estaban fascinados por un experimento totalitario que incitaba intelectuales y artistas a construir una nueva civilización y ellos mismos eran, con su obra, artífices de la cultura y del arte del fascismo, creadores e intérpretes de los mitos totalitarios del fascismo, tanto como lo era Mussolini o quizá más en muchos aspectos concretos” (GENTILE 2010, 95).

Aunque los ideólogos del franquismo pretendieron inspirarse en todos estos ejemplos y situaciones fascistas, la extraordinaria pobreza de la arquitectura monumental española de los años cuarenta y cincuenta no se explica si no recurrimos, en primer lugar, obviamente, a la miseria imperante tras tres años de guerra, pero también si no consideramos que la España de Franco (y en particular Falange como principal grupo interesado en el culto a los mártires de la patria y en la construcción del Nuevo Estado) ni tenía un apoyo unánime de la población en medio de la represión, el miedo y la inseguridad imperantes, ni contaba con ningún arquitecto de talento como los tuvo en abundancia la Italia mussoliniana: los racionalistas Terragni, Pagano, Persico y Moretti<sup>40</sup> o, aunque oportunista y ecléctico, del mismo académico Marcello Piacentini, máximo responsable

---

<sup>40</sup> En realidad, todos los grandes arquitectos racionalistas italianos se afiliaron al Partido Nacional Fascista y lo hicieron muy jóvenes: Quaroni y Peressutti, a los 17 años; Fagnoni, a los 18; Belgiojoso, a los 19; Astengo, a los 22; Libera y Albini, a los 23; Terragni, a los 24; Moretti, a los 26. Bien es verdad que en la posguerra todos ellos, comprensiblemente, intentaron enmascarar esta parte de su pasado (“la adhesión al partido, el credo en la idea, las relaciones mantenidas con el régimen”) y, en gran medida, lo consiguieron; así, negaron su colaboración o la hicieron aparecer como marginal y, sobre todo, “reivindican la impermeabilidad de fondo de la disciplina a la política” (NICOLOSO 2011, XX, 123). Pero conviene tener en cuenta que “la afiliación al Partido Nacional Fascista no era un simple acto de adhesión a un programa político, ya que comportaba un acto de entrega total, que comprometía para la vida y para la muerte” y se reflejaba en el juramento de fidelidad y en el castigo a los “traidores”. En los ritos de la “leva fascista”, se les entregaba a los jóvenes, junto con el carné (“símbolo de nuestra fe”), un fusil (“instrumento de nuestra fuerza”) (GENTILE 2005, 218, 221). Con más desenvoltura, Umberto Eco ha narrado como en 1942, a sus 10 años, ganó un concurso literario convocado para “los jóvenes fascistas italianos, es decir, para todos los jóvenes italianos” con una redacción que tituló “¿Debemos morir por la gloria de Mussolini y el destino inmortal de Italia?”, pregunta retórica a la que Eco, como era de esperar, respondía afirmativamente (ECO 2018, 11).

técnico del aspecto fascista de las ciudades italianas, verdadero arquitecto áulico del régimen<sup>41</sup>; ni tampoco, después de 1945, del excelente equipo milanés BBPR. Este papel áulico lo pudo haber jugado Coderch, el mejor de los arquitectos incorporados al franquismo español, pero Coderch era bastante más joven que los italianos citados, por lo que su actividad profesional meritoria es más tardía, y en la imagen que dio de sí mismo a partir de 1949 ya se había alejado de las propuestas arquitectónicas más retrógradas del bando vencedor y se había integrado de lleno en las corrientes modernas de posguerra, siguiendo las lecciones de Ponti y de Sartoris. A la vez, Coderch, dentro de un típico “apoliticismo” promovido en la España franquista, a la vez que enmascaraba su procedencia ideológica, se encastillaba en una actitud disciplinar distante, displicente y pretendidamente aristócrata. Bohigas ha subrayado este hecho definitivo:

El caso de Coderch es muy curioso. Hizo la guerra, fue más o menos falangista y había sido militante de la derecha más españolista. Y lo fue casi hasta el final de su vida, con las variantes correspondientes. Él sí que hubiera podido hacer una arquitectura claramente fascista, como se ve en alguno de sus primeros proyectos. Pero se encaminó por la línea de la arquitectura moderna (en BARRAL 1996, 187).

Aunque se ha señalado que “de los grupos que apoyaron la sublevación, solo los falangistas disponían de una estética perfectamente construida” (JUAN 2003, 188), para la pobreza arquitectónica del franquismo no tuvo una importancia menor que también en arquitectura Falange perdiese pronto los deseos de modernidad “revolucionaria” que pudiese haber albergado en su origen, ya que tuvo que aliarse forzosamente con los sectores nacionalcatólicos del Movimiento, en su mayoría incultos y reaccionarios y nada propensos, por tanto, a novedades estéticas o investigaciones formales. Además, muchos de los arquitectos falangistas integrantes del régimen, como Arrese, Castañón o Valdés (*vid. infra*), se mostraron poco o nada implicados en la práctica arquitectónica. Así, la élite de Falange interesada por la arquitectura acabó planteando para la disciplina en los años treinta y cuarenta unas soluciones formales e ideológicas clásicas similares a las que se planteaban para la literatura; aquí, como han observado Cano y Juan, se proponía como modelo el soneto neogarcilasista<sup>42</sup>; allá la severidad herreriana:

Lejos de alabar el maquinismo y la modernidad, tal como hicieron los totalitarismos italiano y alemán, [Falange] se refugia en los paraísos preindustriales y anhela las glorias áureas del viejo imperio español. [...] A diferencia del nacionalsocialismo alemán o del fascismo italiano, aliados de la máquina y del desarrollo industrial, el fascismo español ve en la máquina una amenaza a todo lo bello, espiritual y sagrado de su bagaje tradicional (CANO 1994, 45; JUAN 2003, 177-178).

De hecho, una de las obras literarias colectivas más significativas de la posguerra fue *Corona de sonetos en honor de José Antonio*, un planto colectivo escrito en un gélido y engolado lenguaje neorrenacentista, sujeto a un riguroso corsé de metro y rima, que lloraba la “fecunda muerte” del fundador de Falange, mártir idolatrado por todas las fuerzas del régimen sin excepción. La recopilación fue promovida por la *intelligentsia* falangista y en ella participaron las máximas figuras literarias del franquismo o cercanas al régimen: Agustí, Cunqueiro, Diego, Laín, Machado, Montes, Ors, Pemán, Panero, Ridruejo, Rosales, Tovar, Vivanco, etc. (TOVAR *et al* 1939). No en vano el ministro de Educación Pedro Sainz declaraba en la revista *Vértice* (núm. 9, abril 1938, p. s/núm.; se puede consultar online), contestando a la pregunta “¿Qué contenido tiene para nosotros la palabra

<sup>41</sup> El juicio histórico sobre Piacentini lo resume Nicoloso cuando lo caracteriza como destructor de la ciudad histórica y falseador de la modernidad, un arquitecto en cuya obra encuentran síntesis formal los valores de “dos totalitarismos aparentemente irreconciliables: el universalismo de la Iglesia Católica y el imperialismo de la civilización fascista” (NICOLOSO 2012, 59, 88). En 1946 Rogers consideraba que él había sido “el verdadero arquitecto de Mussolini. No Pagano y sus amigos, que querían una ciudad simple y racional [sino] el académico negociante, el retórico cortesano y grandilocuente” (ROGERS 1946b, 209). Y en 1965 Argan concluía que “la extrema degradación estilística de la arquitectura oficial del fascismo y del nazismo desciende directamente de la degradación ideológica, y por tanto moral y política, de las instituciones que aquella arquitectura aceptaba, más que representar, servir bajamente”. Esto llevaba a racionalistas como Pagano o Terragni a combatir aquella “odiosa retórica” por razones “morales, sociales, políticas, de cultura, de gusto o tan solo para defender la dignidad y la seriedad de la profesión de arquitecto” (ARGAN 1965, 88, 353).

<sup>42</sup> El engolado “neogarcilasismo” español de posguerra se proclamaba deudor de la obra del humanista y poeta renacentista Garcilaso de la Vega (1501-1536), renovador de las formas poéticas castellanas a partir de modelos italianos. Según Gimferrer este episodio cultural, muy breve, se basó en un equívoco: pensar “en el garcilasismo como en un punto cero con entidad propia, en una afirmación, no como en lo que realmente era: una entelequia, algo que apresuradamente cubría el expediente de proponer de modo urgente y momentáneo una estética definida simplemente por exclusión, negación y rechazo de la vanguardia literaria –asociada al republicanismo político– y por la afirmación de que dicha vanguardia era algo que debía darse por superado, en modo alguno una cuestión pendiente, un proceso que debiera continuarse, el punto de partida, la clave de bóveda del futuro” (en CASTELLET *et al.* 1977, 110). Algo similar puede rastrearse en las propuestas coetáneas para una arquitectura neoherreriana alternativa al racionalismo.

Imperio?”, que las tres columnas sobre las que se sustentaría la “futura España y nuestro Imperio” serían “el orden católico, la cultura clásica y el poderío militar”. Y por otra parte, como indica Cano, “la serena majestad del soneto renacentista [era] molde y modelo de la ‘poesía del imperio’”. Por lo tanto, como en Italia, con sus fervorosos precedentes bélicos clásicos, el soneto servía para exaltar de forma culta la “vida enfebrecida de acción y de violencia proclamada por el fascismo” ocultando “el hecho horroroso de una muerte sangrienta”, que se convertía, gracias a una metamorfosis poética, “en una constelación de besos, ascensos triunfales y vuelos entre nubes y luceros”, esto es, en una “cínica distorsión de los hechos que llama creación a lo que es destrucción y abríles a las bombas de mano” (CANO 1994, 33, 35, 65, 80).

También podemos señalar la importancia que tuvo para la arquitectura española de posguerra el hecho de que el arquitecto racionalista vasco y activista cultural falangista José Manuel Aizpurua Azqueta (1902-1936), que quizá podía haber imprimido una cierta modernidad a la arquitectura franquista, fuese fusilado por los republicanos en septiembre de 1936; Bonet Planes, en cambio, subraya que “el lado vanguardista de Falange ni se había articulado nunca como tal ni tenía ninguna posibilidad práctica frente al predominio de los orteguianos, de los decadentes o, en el peor de los casos, del arribismo académico y ‘apolítico’” (en BONET 1981, 207; comillas del autor). Recordemos, con todo, que Aizpurua fue amigo de Picasso, Lorca, Miró, Aub, Celaya, etc. pero, a la vez, fue uno de los fundadores de Falange Española en 1933, estuvo próximo a José Antonio y se encargó de organizar el grupo falangista de San Sebastián. De hecho, la inauguración del local donostiarra del partido el 5 de enero de 1935 estuvo presidida por el mismo José Antonio y su discurso sobre la españolidad de los vascos fue transcrito por un hermano de Aizpurua (MEDINA 2011, 73). Esta presencia del líder en San Sebastián quizá deba entenderse en relación a la importancia que el País Vasco (especialmente Bilbao) tuvo en la derecha española y en el nacimiento de Falange:

Lo vasco tuvo también una representación de peso específico bien conocido en otros cuarteles de la derecha antirrepublicana y desde luego, posteriormente, en las alturas del franquismo político, financiero o cultural, de Neguri a Donostia, de la banca a la industria, de la prensa al cultivo de las tradiciones (CARBAJOSA *et al.* 2003, 1).

Por su parte, el socio de Aizpurua, Joaquín Labayen Toledo (1900-1995) que, según Medina, no simpatizaba con Falange sino que se encontraba cercano a “posicionamientos nacionalistas”, abandonó la modernidad después de la guerra, ejerciendo, según Sambricio, “una discreta (por no decir oscura) labor profesional, ejemplo claro de aquellos que creyeron haber ganado la guerra cuando en realidad la habían perdido” (en MEDINA 2011, 22)<sup>43</sup>. Esta fue otra de las consecuencias dramáticas del enfrentamiento bélico por lo que se refiere a la arquitectura, ya que los arquitectos Aizpurua y Labayen habían sido miembros del GATEPAC (el llamado Grupo Norte); estuvieron en contacto con la vanguardia arquitectónica europea; habían organizado para el Ateneo Guipuzcoano, en el Gran Casino de San Sebastián, entre agosto y septiembre de 1930, la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas, con obras de Picasso, Miró, Gris, Dalí, Mallo, Buñuel, etc. (ROVIRA 2000, 30); habían publicado su obra numerosas veces en *A.C.* y en multitud de revistas europeas; y fueron los únicos arquitectos españoles incluidos en la gran exposición *El Estilo Internacional* celebrada en 1932 en el MoMA (Museum of Modern Art) de Nueva York con una planta y una fotografía de la ampliación y reforma del Club Náutico de San Sebastián (1928-1929) (HITCHCOCK *et al.* 1984, 191).

Pero además de la mediocridad de los arquitectos falangistas que ejercían la profesión, la pobreza material de la España de posguerra también estaba lejos, insistimos, de la riqueza de Italia y Alemania antes de la Segunda Guerra Mundial. Y todavía cabe considerar que el limitadísimo interés de los monumentos a los

---

<sup>43</sup> El historiador Carlos Sambricio, especialista en llevar el agua al molino madrileño siempre que puede (cfr. SAMBRICIO 1983, *passim*) dice, respecto a las últimas obras de Aizpurua y Labayen, cuando los arquitectos se adentraron “en el pantanoso ámbito del ‘espíritu nacional’ [vasco]” (MEDINA 2011, 74-75; comillas del autor), alejándose del Movimiento Moderno *stricto sensu*, que “lejos de encastillarse en la forma de hacer característica de la obra que les había proporcionado éxito [el Club Náutico], fueron capaces —honestos consigo mismos— de buscar nuevas referencias, derivando hacia nuevas actitudes. [...] Y esta es la diferencia con el núcleo racionalista del GATEPAC [*sic*] catalán, anclado de manera firme en sus posiciones” (en MEDINA 2011, 11-12). Con ello Sambricio insiste una vez más en su teoría sobre el “indudable” interés de la arquitectura franquista y la “relativa” novedad de las obras del GATEPAC. La minusvaloración del grupo catalán es más dura en los escritos de Juan Manuel Pozo desde la Universidad de Navarra. Así, comentando la obra de Ortiz-Echagüe, concluye: “No se puede [...] seguir mirando con nostalgia los tímidos barruntos de los ‘ejercicios de niños aplicados de los años treinta’ y seguir reivindicando el exilio de ‘los buenos’. O bien pretender encontrar la explicación de nuestra arquitectura de los cincuenta en la imposible reanimación de aquella difunta arquitectura pseudo racionalista de anteguerra” (POZO *et al.* 2012, 58; comillas del autor). Una visión insustancial, reaccionaria y de derecha de la revista *A.C.*, propia de los ideólogos posfranquistas, también producida desde la Universidad de Navarra, se puede leer en Óscar M. ARES ÁLVAREZ: “La arquitectura como propaganda. Los fines de la revista *AC* [*sic*, por *A.C.*]”, en POZO *et al.* 2012, 356-364.

mártires franquistas estaba en relación con la retórica hueca y altisonante y con el vacío programático de los discursos sobre la ciudad y la arquitectura de las fuerzas aglutinadas en el Movimiento Nacional. Pero incluso, si vamos más allá, podemos comprobar que mientras que uno de los intereses prioritarios de Mussolini como jefe de Gobierno se dirigió hacia la arquitectura (cfr. NICOLOSO 2011), el interés de Franco y sus sucesivos gobiernos se dirigió, como mucho, hacia el trabajo de los ingenieros agrónomos, forestales, de minas y de caminos, canales y puertos. Estos profesionales, hasta cierto punto, sí que pudieron desarrollar durante el franquismo a escala nacional grandes proyectos de conjunto en los que, como indica Camprubí, se ponía el énfasis “en la redención, la autarquía, la soberanía y la autoridad”:

Los ingenieros de Franco buscaban “redimir” a España de la guerra fratricida, la pobreza y la descomposición de su unidad territorial. Los vencedores de la Guerra Civil se veían a sí mismos como artífices de una restauración católica, con la obligación y autoridad morales de reprimir a los insubordinados, disciplinar a la población y ensamblar un Nuevo Estado [estableciendo para ello] una forma productivista de catolicismo. [...] No es que la ciencia y la tecnología fueran autárquicas, sino que la idea misma de autarquía se conformó en términos técnicos y científicos (CAMPRUBÍ 2017, 222-223).

Como ha demostrado Camprubí, el papel de las distintas ingenierías (y, paralelamente, de las ciencias experimentales) en el afianzamiento y definición del régimen se convirtió en un tema de Estado, pero también, por otra parte, en una obsesión personal para el dictador<sup>44</sup>, quizá por su experiencia “constructora” previa en la Legión que veremos más adelante (un abastecimiento de aguas, un círculo militar y una granja-modelo) y por los restos de algún trauma familiar juvenil, ya que en sus tiempos de noviazgo con Carmen Polo<sup>45</sup> en Oviedo tuvo que soportar las “humillantes petulancias” de un futuro cuñado ingeniero de caminos y las malas relaciones con otro que era ingeniero agrónomo, por lo que, según los rumores, el “elitismo ingenieril” molestaba más que a nadie al jefe del Estado (CAMPO 1992, 188).

Pero como es sabido, la construcción de presas para embalses, tanto destinados al riego como a la obtención de energía eléctrica, la implantación de sistemas de nuevos regadíos, el trazado de una densa red de carreteras que incluía viaductos y túneles de gran longitud, etc. fueron algunas de las muchas obras públicas diseñadas por ingenieros que el franquismo promovió en toda España cuando, gracias al turismo<sup>46</sup>, al envío de divisas por la emigración<sup>47</sup> y a los acuerdos internacionales (*vid. infra*), fue posible y necesario invertir en infraestructuras, ya durante la época del desarrollismo en los años sesenta<sup>48</sup>. Como ejemplo podemos señalar

<sup>44</sup> La relación poco fluida entre un Franco aficionado a buscar soluciones económicas “simplistas y milagrosas” y los economistas e ingenieros de caminos “profesionales” ha sido referida a menudo por los historiadores (cfr. FONTANA 2000, 26-37) y es fuente de anécdotas jugosas. Así, en 1940 le confesaba a su hermano Nicolás: “todos los ingenieros y servicios técnicos que he consultado informaron en contra del proyecto; pero yo me fío más de mi chófer y éste me asegura que en el último viaje hemos logrado una velocidad media de 90 km/h empleando únicamente mi gasolina”. Según el “inventor” esta gasolina procedía de “las flores de los ribazos de los ríos” (en VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 39).

<sup>45</sup> María del Carmen Polo y Martínez Valdés (1900-1988) pertenecía a una acaudalada familia ovetense de tradición liberal. Sus padres se opusieron a la boda con Francisco Franco, pero finalmente, vista la fulgurante carrera africanista del militar, no solo consintieron, sino que “el matrimonio se celebró con el padrino delegado del mismísimo rey Alfonso XIII”. Tras la muerte de Franco, el rey Juan Carlos I le concedió el título de señora de Meirás, en alusión al pazo del mismo nombre, residencia veraniega familiar del Caudillo en Galicia (*vid. infra*) (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 44, 196).

<sup>46</sup> Entre 1960 y 1973 el número de turistas pasó de 6 a 34,5 millones, “cifra ésta que igualaba a la de habitantes en el país” (MORADIELLOS 2002, 184). Para Joan B. Culla, esta “irrupción masiva” del turismo europeo se debía a los precios bajos, al clima, a las facilidades aduaneras (supresión del visado y, después, del pasaporte) y a la tranquilidad producida por “la liberación cosmética del régimen” (RIQUER *et al.* 1989, 341).

<sup>47</sup> Moradiellos señala que entre 1960 y 1972 emigraron al extranjero más de 100.000 personas al año, con un mínimo total de 843.000 emigrantes permanentes y un número similar de semipermanentes o temporales (MORADIELLOS 2002, 184). Para Vázquez Montalbán fue “el movimiento emigratorio más intenso de toda la historia de España” y lo atribuye a la “ausencia de reforma agraria” subrayando que afectó tanto al campesinado asalariado como al pequeño propietario agrícola. El efecto positivo para la economía española fue que “al repatriar sus ahorros suministraban al Estado un río de divisas inestimable para las operaciones de comercio exterior” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 176). Para Joan B. Culla, la emigración de trabajadores españoles a Europa alivió, por una parte, las tensiones del mercado de trabajo en la etapa de contracción provocada por el Plan de Estabilización, pero supuso, por otra parte, una importante pérdida de mano de obra calificada, esto es, de “capital humano altamente productivo” (en RIQUER *et al.* 1989, 266).

<sup>48</sup> Moradiellos ha resumido los niveles de bienestar alcanzados por los españoles en los años sesenta: en 1960, el 1 % de los hogares tenía televisor, el 4 %, frigorífico y el 12 %, teléfono; en 1971, en cambio, los porcentajes respectivos eran 56 %, 66 % y 39 % (MORADIELLOS 2002, 186); el número de televisores concretamente pasó de un millar en 1955 a siete millones en 1977 (CASTELLET *et al.* 1977, 197). Eran innovaciones técnicas que proliferaron, en parte gracias a la posibilidad de comprarlos “en cómodos plazos”, y que, al cambiar las costumbres familiares, “rediseñaron la planta de la vivienda” en todo el mundo occidental (GALLI 2019, 125). La

que en 1964 había en España trescientas grandes presas construidas y cincuenta más en construcción, según señalaba en un informe para la Comisión Internacional de Grandes Presas el ingeniero José Torán, que llegó a presidir este organismo en 1970 (CAMPO 1992, 176)<sup>49</sup>. El mismo Franco expresó en numerosas ocasiones su orgullo ante estas grandes obras ingenieriles llevadas a cabo por sus gobiernos. Así lo testimoniaba Julio Salvador, ministro del Aire (1969-1973), según el cual el Caudillo (al que siempre se le atribuyó una excelente memoria) fue capaz de recordar en una ocasión los nombres de todas las presas que se veían desde el avión en que viajaban, cosa que el ministro consideraba “poco sorprendente” ya que Franco “se sentía profundamente satisfecho del elevado número de pantanos construidos siendo jefe del Estado” (en BAYOD 1981, 188). El régimen dictatorial español continuaba así de forma tardía otra de las grandes actuaciones del fascismo en Italia donde en 1929 se habían completado más de doscientas presas hidráulicas y había en construcción setenta y ocho (DOGLIANI 2014, 154).

Volviendo a las cruces de los caídos del primer franquismo, como era de esperar, todos los monumentos conmemorativos que se preveía levantar debían tener con antelación la aprobación administrativa del Estado aunque podían estar redactados por arquitectos y escultores locales. El 18 de febrero de 1938 el

---

canción ligera española e italiana se hizo eco de este fenómeno. Emulando a los futuristas milaneses de medio siglo atrás, el cantautor milanés Giorgio Gaber cantaba en 1972 *Com'è bella la città*, una ciudad “piena di strade e di negozi / e di vetrine piene di luce, / con tanta gente che lavora / con tanta gente que produce” (“llena de calles y de tiendas / con vitrinas llenas de luces, / con tanta gente que trabaja, / con tanta gente que produce”) (en GALLI 2019, 54). En cambio, en su célebre novela *La vita agra* (1962) Luciano Bianciardi ironizaba sobre el “milagro económico” italiano, coetáneo del español: “Harán surgir necesidades que antes no se habían sentido nunca. Quien no tiene coche, lo tendrá, y después daremos dos por familia, y después uno por cabeza, daremos también un televisor a cada uno, dos televisores, dos frigoríficos, dos lavadoras automáticas, tres aparatos de radio, la máquina de afeitar eléctrica, la báscula de baño, el secador de pelo, el bidé y el agua caliente” (BIANCIARDI 2013, 51).

<sup>49</sup> El turolense José Torán Peláez (1916-1981) fue el ingeniero de caminos (y empresario contratista de obras públicas) más desenfadado, presumido, inteligente y estrambótico del franquismo. Su trabajo fue apreciado tanto por el Caudillo, para cuyo régimen construyó grandes obras hidráulicas, como por sus colegas ingenieros. La inteligencia y fantasía de Torán es legendaria: estudió en el mítico Instituto-Escuela de Madrid, el gran centro educativo progresista del Estado español; fue alumno de Torroja y se tituló como ingeniero en 1943; puso a disposición de Ortega y Gasset el coche Packard gris perla, cupé sport descapotable, “estilo Gran Gasby” con el que el filósofo regresó de su exilio en Lisboa en 1946 (BENET 1981; CAMPO 1992, 97); fue autor (o coautor) y contratista de numerosas grandes obras de ingeniería como las presas de los embalses del Vado (1951) en la cuenca del río Jarama, del Guadalén (1953) en la cuenca del río Guadalquivir y del Cenajo (1963) en la cuenca del río Segura, obras que más tarde se vieron envueltas en la polémica por haber utilizado prisioneros republicanos como “mano de obra barata” dentro del programa franquista de redención de penas por el trabajo (cfr. SUEIRO 1976; SÁNCHEZ *et al.* 2015, 67-68; JIMÉNEZ 2016, 158-173). La empresa de Torán participó en el establecimiento de los regadíos del Plan Badajoz (1952-1975) y en la construcción de la Base Naval de Rota (Cádiz) (1953-1956), cuyo dique era el mayor de Europa cuando se construyó (CAMPO 1992, 378) y para el que Torán, a partir de una patente francesa de 1950, inventó un sistema de bloques de escollera de hormigón en masa o tetrápodos de 25 toneladas de peso cada uno que daban un alto rendimiento y de los que se utilizaron más de 10.000 en el rompeolas del puerto. Estos tetraedros estilizados tenían una gran capacidad de entrelazarse entre sí y eran geoméricamente estables al reposar siempre sobre tres pies; en los muelles presentaban una gran capacidad para absorber el impacto de las olas al formar una estructura rugosa y porosa a la vez. La inauguración de algunas de las obras de Torán fueron sonadas ya que organizó fantásticos y vistosos espectáculos para las autoridades y los colegas invitados, con actuaciones de bandas de música, desfile de obreros en formación con pico y pala al hombro y representación de obras teatrales, con espectáculos de luz y sonido. En la presa del Cenajo el argumento fue la domesticación de las aguas salvajes por el ingenio hidráulico, un tema desarrollado en forma de diálogo entre el Río, que pretende usar la violencia para fecundar la Huerta, y la Razón, que impone su criterio de orden y modera el ímpetu salvaje masculino: “Germinarás la Huerta en ley estricta, / te ayuntarás en orden y concierto, / no asaltarás como tritón desnudo / la ribera feliz que te encomiendo” (COUCHOUD *et al.* 1965, proemio). Al parecer alguno de estos espectáculos llegaron a emocionar a Franco (ORTEGA 1981; CAMPO 1992, 300). Para tales actos Torán se ataviaba con el uniforme decimonónico de media gala de los ingenieros civiles, con “levita exornada con fajín morado y condecoraciones, borlas doradas a un lado y espadín al otro, bicornio bajo el brazo izquierdo y airoso vaivén del puñado blanco de los guantes” (CAMPO 1992, 140). Una de sus obras más señaladas fue la regularización de la cuenca del Tigris, que evitó grandes inundaciones en Bagdad. Otro de sus proyectos, no realizado, fue el establecimiento de convoyes de odres de plástico que, aprovechando las corrientes submarinas del Atlántico, transportarían agua potable desde Galicia hasta Canarias. Mao-Ze-Dong le encargó un Plan de Regulación Hidráulica para la República de China y murió trabajando sobre un “monumental” mapa de aquel país. A su muerte le dedicaron artículos necrológicos, entre otros, el filósofo ex-falangista Antonio Tovar; Juan Benet (1927-1993), ingeniero de caminos y célebre novelista (BENET 1981); y su compañero en el Instituto-Escuela José Ortega Spottorno (1918-2002), ingeniero agrónomo, hijo del filósofo Ortega y Gasset y fundador del diario *El País* (ORTEGA 1981). Rafael Sánchez Ferlosio, a quien Torán contrató como “asistente literario”, lo ha calificado de “célebre y excéntrico”. Según nos dijo en 2003 el ingeniero de caminos Ignacio González Tascón (1947-2006), Ferlosio se inspiró en Torán para la figura literaria del ingeniero hidráulico protagonista de la maravillosa novela *El testimonio de Yarfoz* (Madrid, Alianza, 1986). También su compañero del Instituto-Escuela, Ortega Spottorno se inspiró en Torán para el ingeniero protagonista de la novela *El área remota* (Madrid, Alianza, 1986). Torán y Ferlosio, junto al ingeniero Rafael Couchoud, publicaron una curiosa obra hidráulico-dramático-festiva sobre la historia del río Segura, *Efemérides hidrológica y fervorosa* (COUCHOUD *et al.* 1965). Su compañero Ángel del Campo y Francés (1914-2009), también ingeniero, escribió una extensa y afectuosa biografía de Torán que hemos utilizado para redactar esta nota (CAMPO 1992).

ministro de Educación Nacional, Pedro Sainz, monárquico de inspiración católica, dictó un Decreto encomendando tal función de control a una comisión específica que debía velar “por la mayor pureza y honor del repetido orden de conmemoraciones en los aspectos patriótico, religioso y artístico”. Esta comisión, denominada Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria, quedó integrada en el Servicio de Bellas Artes, cuya jefatura ostentaba Eugenio d’Ors, y estaba adscrito al Ministerio de Educación; estaba formada por el general Moscardó y por Pilar Primo de Rivera “en homenaje a su calidad de representación viva del heroísmo que esos monumentos han de perpetuar”, además de por cinco académicos (entre ellos Ors, Muguruza y el obispo de Madrid-Alcalá) pertenecientes al Instituto de España, organismo público inspirado por Eugenio d’Ors encargado de coordinar la labor de las seis reales academias existentes entonces en España (*BOE*, 02-06-1938, pp. 5.074-5.075). En la exposición de motivos se puede ya entrever la escasa confianza que el Nuevo Estado tuvo siempre hacia las administraciones locales (habitualmente ocupadas por los militantes más rupestres del Partido Único), así como las previsiones programáticas para la “multiplicación” de tales monumentos, en los que se querían evitar

los peligros a veces irreparables, siempre de largos y difíciles cura y alivio, que para el decoro estético y hasta para la dignidad civil de las grandes urbes como de las modestas aldeas, significa el dejar abandonado a la iniciativa particular o a la espontánea y frecuentemente poco avisada de las Corporaciones locales, cuanto se refiere al estilo y realización de monumentos patrióticos, memoriales a los caídos, inscripciones lapidarias y otras formas materiales de homenaje, destinadas a multiplicarse, sin duda, y a través de las cuales aparece muchas veces retrospectivamente trocada la epopeya en caricatura (*BOE*, 22-02-1938, pp. 5.897-5.898).

En el articulado se fijaban los numerosos proyectos de obras y de toponimia que quedaban sometidos al control estatal:

La construcción de edificios o edículos, erección de monumentos, fijación de lápidas y sus inscripciones y hasta atribución de nombres a lugares o cambio de los que tuvieran, así como cualquier otra forma de conmemoración artística del sentido, acontecimientos, figuras, glorias y duelos de la actual lucha nacional de España, así como las de su glorioso pasado histórico (*BOE*, 22-02-1938, p. 5.898).

Llorente considera que la comisión “tuvo muy poca eficacia”; en cambio, cita expedientes de 1938 para levantar “monumentos a los caídos” que fueron denegados por el Servicio Nacional de Propaganda porque los consideraba “rechazables artísticamente” (LLORENTE 1995, 276). De hecho, nada más terminar la guerra y cuando ya había sido cesado de todos sus cargos Eugenio d’Ors, se dispuso que los monumentos conmemorativos debían seguir las líneas maestras que señalasen los servicios técnicos de Falange, incluidos en el Ministerio de la Gobernación, encabezado por el falangista Ramón Serrano Suñer<sup>50</sup>. Así, el ministro dictó un breve Decreto el 7 de agosto de 1939 por el que pasó a ser de la competencia de su ministerio, a través del Servicio Nacional de Propaganda, la aprobación previa de “todas las iniciativas de monumentos en general”, debiendo los proyectos ser elevados “jerárquicamente” por el conducto reglamentario, “con informe de las autoridades que intervengan en el trámite”. Dos objetivos se perseguían con esta medida: en primer lugar, “dar unidad de estilo y de sentido a la perpetuación por monumentos de los hechos y personas de la Historia de España” y, en segundo lugar, “evitar que el entusiasmo, justificado en muchas ocasiones, pueda regir caprichosamente esta clase de iniciativas, sembrando desilusiones cuando se trata de proyectos no viables” (*BOE*, 22-08-1939, p. 4.614).

A un nivel legislativo inferior, el año siguiente, 1940, la Dirección General de Propaganda dictó unas “Normas para la ejecución de Monumentos a los Caídos” que fueron difundidas mediante circular de 22 de

<sup>50</sup> Según Juliá, tras el Decreto de Unificación de Partidos de 19 de abril de 1937, que agrupó Falange Española y de las JONS con la Compañía Tradicionalista, disolviendo las demás organizaciones políticas y nombrando a Franco jefe nacional del Partido Único, “el líder emergente de la nueva Falange, Ramón Serrano Suñer [casado con una hermana de Carmen Polo y, por tanto, cuñado de Franco], acometió la empresa de fascistización del régimen para conducir el Estado campamental que había encontrado en Salamanca hasta el Estado fascista que anhelaba” (JULIÁ 2002, 4). Pero según los historiadores, ya desde este Decreto se puso de manifiesto “la artificialidad de un organismo completamente estatalizado y enteramente subordinado al Estado que inmediatamente quedó relegado a tareas burocráticas y de propaganda” (SEVILLANO 2003, 39). Con todo, según Vázquez Montalbán, Serrano Suñer trabajó en el interior para la consolidación de Franco y el franquismo, y en el exterior, desde sus posturas filonazis, para que Hitler y Mussolini respaldaran el régimen durante y después de la guerra. En los años setenta, en un célebre libro autoexculpatorio (*Desde Hendaya a Gibraltar*), planteó que su acción había obedecido a una política de Estado y no a opciones personales, abogando, como muchos otros exfranquistas, por una “cierta reconciliación nacional [y por] un cierto retorno a las buenas maneras liberales, perdidas, al igual que las normas de urbanidad, en la vorágine de la Guerra Civil” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 215-216).



octubre por las jefaturas provinciales. En estas Normas se establecía el procedimiento administrativo a seguir para la aprobación de los monumentos y se fijaban normas para sus características formales. Así, las obras debían ser proyectadas por arquitectos y el proyecto debía contener la planta, el alzado, el emplazamiento, una perspectiva y el presupuesto; se debían incluir “los símbolos de la Patria”, representados “al mismo tamaño y con la misma importancia”, especificándose que tales símbolos eran el “Escudo Nacional (Monumental de 13 cuarteles) y el Emblema del Movimiento”, todo ello “fielmente reproducido, sin la más mínima variación ni fantasía”; también se debía incluir en un lugar preeminente “la lista de los caídos” encabezada por “el nombre de José Antonio a doble tamaño de letra y suficientemente espaciado”; e incluso, siguiendo criterios similares a los de algunas comisiones de ornato municipales del ochocientos, se llegaban a desaconsejar elementos frágiles como “mástiles para banderas, pebeteros o bocas de fuego que la incuria de los hombres pueda afean con el abandono” (en XANDRI 2012, 206; XANDRI 2016, 60-61, 62). Tampoco se incluyó el aparato escultórico que en ocasiones se preveía, pero esto se debió a la penuria económica de la posguerra, como sucedió en el esquemático y desornamentado Monumento a los Héroes y Mártires de Nuestra Gloriosa Cruzada realmente construido en la plaza del Pilar de Zaragoza entre 1942 y 1953, a partir de un proyecto de Luis Moya (LLORENTE 1995, 291-296, 302).

Aunque a partir de 1940 hubo distintas reorganizaciones y subdivisiones departamentales dentro del Ministerio de la Gobernación, dos organismos estaban relacionados básicamente, como vemos, con el tema e intervenían en la aprobación de los expedientes, ambos incluidos en este Ministerio: la Dirección General de Arquitectura, encabezada por el arquitecto Pedro Muguruza, que debía emitir informe previo, y la Dirección General de Prensa y Propaganda, dirigida entre marzo de 1938 y mayo de 1941 por el entonces poderoso e influyente político y poeta falangista soriano Dionisio Ridruejo (1912-1975)<sup>51</sup> y por quien era su mano derecha, su “*alter ego* para las cuestiones de ceremonial” (RIDRUEJO 1976, 145), el pintor y cartelista vasco Juan Cabanas Erausquin (1907-1979)<sup>52</sup>, jefe de la Sección de Ceremonial y Plástica<sup>53</sup>. La dirección general controlada por Ridruejo comprendía los departamentos de Radiodifusión, Ediciones, Cinematografía, Teatro, Música, Artes Plásticas, Propaganda directa y Propaganda en los frentes, lo que le otorgaba “jurisdicción sobre la edición de libros, el cine, el teatro, la organización de actos públicos y otras muchas actividades de propaganda directa” (RIDRUEJO 1976, 134; RIDRUEJO 2008, 12), llegando incluso a disponer, consecuentemente con el papel salvífico que José Antonio asignaba a los poetas (*vid. infra*), de un “laboratorio de poesías”, quizá a cargo, según Llorente, de Rosales o de Vivanco (LLORENTE 1995, 91). También ejercía, aunque esto no lo diga Ridruejo, la misión censora y de control de todo tipo de actos públicos, adorno de escaparates y comercios, fabricación de objetos con implicaciones “políticas”, edición de impresos y publicaciones, etc., ya que el Estado se atribuyó, por órdenes del 29 de abril de 1938 y 27 de abril de 1939, un amplio abanico de facultades de vigilancia, en especial las referidas a los símbolos oficiales, con el fin, en términos de Llorente, de crear “una imagen del régimen y controlar la cultura visual de la población” (LLORENTE 1995, 100-101); esto incluía la autorización previa del uso y la difusión de

<sup>51</sup> En 1985 el historiador Giménez Caballero, con un punto no se sabe si de envidia o de conmiseración, caracterizaba a Ridruejo como “místico fracasado”: “En la Falange sentiste (como yo) el Misterio cristiano de José Antonio (como un *Agnus Dei qui tollis peccata Hispaniae*). Por eso un alma religiosa como la de Ramón Serrano [Suñer] te descubrió. Como también Pilar [Primo de Rivera] y todas sus camaradas que te adoraban, y tantos muchachos... Tuviste el fervor de juventudes y poetas. Porque sufrías. Cárceles, destierros, incomprensibles... Yo quise decírtelo ante tus ojos de iluminado y tu sonrisa dolorosa. [...] Porque tú sólo tenías corazón, el que te iluminaba los ojos y te encendía la Palabra. Y te impedía escarnecer al enemigo y sí: abrazarle. Y por eso un día te estalló en el pecho (GIMÉNEZ 1985, 191-192). Recordemos que Ridruejo había muerto de un ataque cardiaco diez años antes de que se escribiesen estas líneas, en 1975, a los sesenta y tres años.

<sup>52</sup> Cabanas había sido amigo de Aizpurua y suscriptor de *A.C.*, revista de la que se dio de baja en 1933 (MEDINA 2011, 190). Desde sus cargos políticos hizo su aportación personal a la teoría del arte franquista; así, en “La obra de arte y su misión” (*El Español*, 17-04-1943, p. 11), con característica prosa falangista, abogaba por que la obra de arte fuese “viva y fundamental”, “no exclusiva de una minoría sino del pueblo”, y por la dirección estatal de la producción artística: “Hoy el arte no tiene sentido ni tiene patria; vagabundea por el mundo en culto a la fealdad y al mercantilismo. Nadie mejor que el Estado puede hacer una labor necesaria y beneficiosa en este sentido, no solamente para cumplir con una obligación típicamente suya, sino también para ejemplo y ordenación del mundo” (en JIMÉNEZ 2016, 72). Cabanas se estableció finalmente en Hispanoamérica, primero en Chile, después en Perú.

<sup>53</sup> El organismo del Ministerio de la Gobernación encargado “de orientar estéticamente la apariencia del Nuevo Estado” a través de la propaganda, el “ceremonial” y la “plástica” (LLORENTE 1995, 92-93), con actividades de promoción, información y censura, cambió de nombre y de competencias varias veces hasta su desaparición en 1951, absorbido por el Ministerio de Información y Turismo, creado el 18 de julio de aquel año (cfr. LLORENTE 1993; Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ: “Arte ceremonial y arquitectura efímera en el primer franquismo”, en BARRAL 1996, pp. 91-98; SEVILLANO 2003, 55-70).

las armas de España, los colores, banderas y emblemas de España y de FET y de las JONS, los lemas, consignas y nombres del Estado y el Movimiento; las representaciones de figuras, episodios o lugares de la Historia de España y de la Guerra y la Revolución y las fotografías o representaciones de personalidades oficiales del Régimen o de los Ejércitos (en Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ: “Una ‘política de los objetos’ en el primer franquismo. La censura plástica (1936-1945)”, en BARRAL 1996, pp. 137-147).

Igual de férreo era el control sobre las publicaciones y el cine, habida cuenta de “la necesidad de una intervención celosa y constante del Estado en orden a la educación política y moral de los españoles, como exigencia de éste que surge de nuestra guerra y de la Revolución Nacional”, según se decía en la exposición de motivos de la Orden de 15 de julio de 1939 que creó una Sección de Censura unificada dentro del Servicio Nacional de Propaganda (en SEVILLANO 2003, 60).

Así, Ridruejo y Cabanas estaban más ocupados en las ceremonias y las publicaciones propagandísticas (revistas, libros, carteles y, sobre todo, discursos y actos de masas) y en actividades censoras, que implicaban la emisión de informes exhaustivos, que en la arquitectura. Ridruejo, con un punto de ironía y cinismo, señalaba la finalidad de algunos de estos cometidos en sus memorias póstumas de 1976:

El campo o la jurisdicción de lo que hasta entonces se había llamado la propaganda era un tanto vago y reducido. En rigor no se diferenciaba mucho, técnicamente hablando, de lo que en el comercio se llama publicidad. Solo que en vez de “vender” calcetines o píldoras se vendían consignas políticas, figuras públicas y victorias militares, o bien se desacreditaban los productos análogos de la “competencia” (RIDRUEJO 1976, 130; comillas del autor).

Cuando el 1 de mayo de 1941, Ridruejo, desengañado con la forma que iba tomando el “Nuevo Estado”, o, en sus propias palabras, como consecuencia del “estado de disgusto permanente” que le producía “la empresa política española en la que andaba metido” (RIDRUEJO 2008, 15), cesó en la Dirección General de Propaganda (realmente fue cesado por enfrentamientos con el estamento militar: cfr. SEVILLANO 2003, 62), sus competencias se reordenaron dentro del Ministerio y el organismo dejó de tener la influencia y la fuerza que había tenido con Ridruejo y Serrano Suñer.

Correspondió por tanto, fundamentalmente, a Muguruza y sus colaboradores, siempre con informes previos e incluso con la aprobación definitiva de la Dirección General de Propaganda, la elaboración y el seguimiento de las directrices arquitectónicas para levantar estos monumentos a los mártires y evacuar el informe de los proyectos que le eran remitidos. En realidad, además de la necesidad ineludible de utilizar el motivo escultórico de la cruz, por otra parte tradicionalmente vinculado a la muerte y a los enterramientos en el mundo cristiano, las instrucciones se reducían básicamente a “sobriedad”, “austeridad”, “clasicismo”, “sencillez”, “geometría” y “desornamentación”, características que, de no cumplirse, bastaban para que la propuesta de monumento no se autorizase. Un caso concreto que, por otra parte, es indicativo de la poca fe que tenía en estas cuestiones simbólicas la gente de la calle en la posguerra (más preocupada por sobrevivir que por conmemorar hechos sangrientos y luctuosos) fue el caso del Club de Fútbol Español que, petición inaudita pero comprensible, para congraciarse con el régimen solicitó incluir su escudo deportivo en el Monumento a los Caídos que se planteaba levantar en el mismo estadio, petición que, naturalmente, fue denegada (BOX 2010, 183-185). Aunque sin el escudo del club, el Monumento a los Caídos, “impresionante” según Fabre, se construyó según un proyecto de los escultores Oslé, se instaló en la entrada del recinto “y allí estuvo hasta que con la llegada de la democracia fue retirado discretamente a un almacén” (FABRE 2003, 229).

Como cabía esperar, como contrapartida al simbolismo casi religioso que se incorporaba a las imágenes del Nuevo Estado, el franquismo emitió una serie de normas contra la blasfemia y contra el uso de sus símbolos y personajes emblemáticos (vivos o muertos) como nombres o marcas comerciales, y también contra su inclusión en anuncios publicitarios. Una atención especial se prestó a la utilización de las grandes figuras del régimen, Franco especialmente, sacralizadas por la propaganda oficial, ante la fiebre nacionalista que la victoria militar había desatado en toda España. Durante los años de guerra y posguerra había que solicitar a la Delegación de Prensa y Propaganda el permiso para fabricar “todo tipo de objetos que utilizasen símbolos o emblemas o representaciones de las personalidades del Movimiento”, tales como medallas, postales, esculturas, placas, carteles, láminas, etc., objetos muchos de los cuales, por otra parte, la misma Delegación fabricaba y distribuía para su venta en las zonas “liberadas” (LLORENTE 2002, 55). También el 8 de julio de 1939 el jefe local del Movimiento de Madrid exigía el máximo respeto y veneración para las “figuras gloriosas del Movimiento Nacional” ya que no era “elegante utilizar[las] como reclamo mercantil”, y por lo que se refiere a Franco se aceptaban escaparates con su imagen “pero con el máximo honor y sin mezclarla, en manera alguna, con objetos industriales para su venta” (en ABELLA 2002, 28). También la Cámara de Comercio dictó normas

para engalanar los escaparates de los establecimientos comerciales de Madrid con las figuras del Movimiento (LLORENTE 2002, 61). Con todo, las instrucciones más contundentes sobre el tema fueron dictadas por el Gobierno mediante una Orden de 27 de abril de 1939 (BOE, 28-04-1939):

Debe el Estado velar por la dignidad y decorosa representación de sus propios símbolos, figuras y consignas, así como de los propios del Movimiento y de los Ejércitos Nacionales y de las representaciones de la Historia de España y del heroísmo de los españoles. Colores, armas, emblemas, símbolos, nombres y episodios constituyen un patrimonio entrañable y son vehículo de emoción nacional que no puede ser utilizado libremente con fines privados ni disminuido con torpes deformaciones. No solo como fácil manera de exteriorizar sentimientos patrióticos, sino con fines comerciales en la mayoría de casos, se ha hecho uso abundante de todos ellos y aun abuso, y lo que es peor, sin que la exactitud de los mismos correspondiera a la intención que animó a reproducirlos. Es preciso, pues, devolver todo el pulcro decoro debido a las representaciones citadas y devolver al Estado su plena función de control y vigilancia en cuanto a la materia se refiere (en LLORENTE 1995, 100; también en XANDRI 2016, 61).

Pero todas las precauciones para ejercer el monopolio de la opinión sobre el Nuevo Estado fueron pocas y la omnímoda, omnipresente y eficaz censura resultó insuficiente para evitarlo. Las sátiras, las burlas y las irreverencias contra el régimen, sus símbolos y sus personajes (el mismo Caudillo muy especialmente), algunas de ellas sumamente hirientes, fueron, aunque severamente castigadas, algo cotidiano en la España de Franco (cfr. GARCÍA 1977; ABELLA 2002; CARDONA 2010), como ya lo había sido, por otra parte, durante la guerra en el bando republicano, aunque tras la Victoria algunos dibujantes y humoristas antifascistas que no se habían exiliado fueron condenados a pena de muerte sin contemplaciones; este fue el caso de Carlos Gómez Carrera (1903-1940), Bluff, colaborador del semanario satírico político valenciano *La Traca*, que, aun sin haber cometido delitos de sangre, fue ejecutado en el tristemente célebre campo de tiro de Paterna (Valencia) (donde el franquismo fusiló a 2.238 personas entre 1939 y 1956) por haber insultado con sus viñetas “de la manera más baja, soez y grosera, a las más altas personalidades representativas de la España Nacional, de la dignidad de la Iglesia y de los principios formantes del Glorioso Movimiento Salvador de nuestra Patria” (la sentencia del juicio sumarísimo en JIMÉNEZ 2016, 164-165). Así, en efecto, como temían las autoridades, se convertía popularmente en “caricatura” lo que oficialmente se consideraba “epopeya”. Pero por otra parte, como señala Vázquez Montalbán, la proliferación de chistes en las dictaduras no dejan de ser una respuesta evasiva popular instrumentalizada por el mismo poder “para banalizar la represión que practica” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 173). En todo caso, como indica Cardona, en España “es probable que nadie haya generado tanto humor como aquel señor tan soso” (CARDONA 2010, 46). Y los chistes sobre Franco eran tan abundantes durante el franquismo (“el máximo deporte durante cuarenta años”, “una afición de ámbito nacional a la que nadie se hurtó”) que hasta los ministros y la familia del Caudillo, y el mismo Caudillo, sabían y contaban algunos chascarrillos, bien que “absolutamente desaboríos” (GARCÍA 1977, 142-148). Conocemos incluso algunas situaciones divertidas “reales” que se produjeron entre los mismos jefes del régimen que han quedado registradas y que demuestran, por otra parte, la difícil unidad de las fuerzas franquistas, las “tácticas con que cada grupo se resistía a su progresiva asimilación” (LARRAZ 2009, 61)<sup>54</sup>; así, en 1938 el gobernador civil de Castellón presentó en el juzgado un pliego de cargos contra el delegado provincial de Auxilio Social porque en una ocasión que él iba por la calle vestido con camisa azul y boina roja, el otro le espetó públicamente que «si ya se había puesto el tomate en la cabeza», burla ofensiva de un falangista camisa vieja a un símbolo requeté (BOX 2010, 319, 351).

Así, el humor negro fue uno de los ingredientes que usó la gente (cuando el sufrimiento y el dolor se lo permitían) dentro y fuera de España para sobreponerse a la sordidez del franquismo o a la tristeza del exilio, para aliviar la extrema dureza de la vida cotidiana y para expulsar la bilis que se fue acumulando día tras día durante cuarenta años en muchos españoles. En el caso de los oponentes políticos, perdedores de la guerra, se trataba, a fin de cuentas, como indica José Antonio Rubio, de “la demonización del tirano desde el imaginario antifranquista” (en MORADIELLOS 2016, 221-241). Pero si dejamos aparte los abundantes escritos trágicos y dramáticos de esta demonización opositora y nos fijamos en la literatura satírica que originó (tan abundante como las viñetas gráficas impresas y los chistes populares anónimos que corrían de boca en boca), podemos consignar algunos casos divertidos. Así, se sabe que el agitador y escritor político Julián Gorkin (1901-1987), anarquista durante la Guerra Civil, socialdemócrata y antiestalinista en el París de los años sesenta, y compañero de viaje de Ridruejo en el Congreso del Movimiento Europeo en Munich (1962), al que nos

<sup>54</sup> Sobre los enfrentamientos internos del Partido Único en Cataluña, con el predominio de tradicionalistas, la débil organización, intensa burocratización y decadencia definitiva de Falange, cfr. RIQUER *et al.* 1989, 59-77.

refiriremos más adelante, usaba sistemáticamente el apelativo “Faraón Piltrafas” para referirse al Caudillo (RIDRUEJO 2012, 24). Claro que la apariencia física de Franco, su cara feminoide, su baja estatura y su voz atiplada, ya habían originado burlas entre sus mismos colegas, primero en la Academia de Infantería de Toledo<sup>55</sup> y, después, en África (1912-1917, 1920-1925), donde Queipo de Llano, entonces superior suyo, le llegó a aplicar, según Preston, el tremendo y ofensivo mote de “Paca la culona” (en MORADIELLOS 2016, 223). Ascendido a comandante y destinado a Oviedo (1917-1920), donde conoció a la que sería su esposa, Carmen Polo, se le aplicaba el mote de “el comandantín” por su pequeña estatura (MORADIELLOS 2002, 36). Martín Gijón recoge también un gracioso poemilla publicado en 1941 en *Galicia*, “el periódico más importante del exilio gallego”, que decía:

Petiso, barrigudo, narigón,  
con la cabeza llena de aserrín,  
tiene toda la facha de un rocín  
al que solo le falta el albardón (en MORADIELLOS 2016, 256).

Y retratos semicómicos parecidos se llegaban a incluir en algunos informes confidenciales de los embajadores de gobiernos extranjeros en Madrid, como este del *Foreign Office* británico:

Es un villano sonriente. Absurdamente distinto de la idea popular sobre lo que es un dictador, con sus desorbitados ojos pekineses, su panza y sus cortas piernas (en MORADIELLOS 2002, 139).

Muchos chistes de Franco fueron recogidos, transcritos y sistematizados poco después de su muerte, con la desaparición de la censura. De la extensa y divertida colección destacan los que se burlan de su megalomanía, como aquel chiste que cuenta que están hablando dos médicos en el manicomio y uno dice: “tengo un caso gravísimo: está internado Franco que se cree que es Dios”, a lo que el otro médico responde: “eso no es nada; yo tengo internado a Dios que se cree que es Franco”. O aquel otro: Franco decide hacerse rey y llamarse Franco I de España, pero, como todos los reyes importantes de la historia, necesitaba un sobrenombre; el Consejo de Ministros, a la vista de los pantanos que le gustaba inaugurar, decidió que sería llamado Franco I, el Hidráulico. Y un tercero: Franco va inaugurando pantanos por España y, cuando llega a Tarragona, un ministro le advierte antes de que meta la pata: “Cuidado excelencia, que eso de ahí enfrente es el Mediterráneo” (GARCÍA 1977, 74, 77, 126).

Pero las irreverencias populares habituales en España durante el franquismo (como antes, como después) eran mucho más burdas, solían tener un carácter escatológico y quienes se atrevían a perpetrarlas en público lo hacían amparados por el anonimato más absoluto o escondidos en la oscuridad más intensa. Es el caso de un hecho que sucedió en un cine de Oviedo y que ha sido relatado por García Montero en la biografía novelada del poeta realista asturiano Ángel González Muñoz (*vid. supra*), cuando sonó una estruendosa ventosidad en medio de una sesión de cine, justo cuando en la pantalla se proyectaba el noticiario NO-DO (como era obligatorio hacer, desde 1942, en todos los cines de España antes de la película<sup>56</sup>) y el Caudillo, como de costumbre, aparecía bendiciendo “un mundo que vivía de puertas para adentro en su territorio conquistado”. Era hacia 1943, años en que “una sonrisa o una buena carcajada formaban parte de la higiene personal”, aunque en este caso pudo tener consecuencias trágicas por la reacción violenta de un grupo de falangistas allí presentes:

¡Enciendan la luz!, ¡enciendan la luz!, empezó a gritar un falangista ofendido, cuando una ventosidad sonora e impertinente convirtió en carcajada general la sonrisa del Caudillo. Mientras la voz conmovida del locutor oficial estaba narrando las glorias de la nueva España, el aroma de una paz sin venenos políticos, la pureza paternal del Generalísimo, estalló como un

<sup>55</sup> Tienen interés las declaraciones de Vicenç Guarner (1893-1981), comandante del Ejército republicano y, desde 1935, jefe superior del Servicio de Orden Público de la Generalitat de Catalunya, cargo desde el que participó activamente en la represión del levantamiento militar de 1936. En 1939 se exilió a Casablanca y, más tarde, a Méjico. Guarner coincidió con Franco en 1908 en la Academia Militar de Toledo, donde ambos eran cadetes de Infantería, y ha subrayado las escasas dotes de liderazgo que por entonces tenía el futuro dictador y la opacidad y estrechez de mente que mostraba en los estudios (en GIRONELLA *et al.* 1979, 260-266); de hecho, los finalizó en julio de 1910 con el número 251 de una promoción de 312 cadetes (MORADIELLOS 2002, 30).

<sup>56</sup> El NO-DO (Noticiario-Documentales Cinematográficos) fue creado por Orden de la Vicesecretaría de Educación Popular de 17 de diciembre de 1942 como portavoz oficial de la propaganda del régimen ya que vino a colmar, según la exposición de motivos, “la necesidad de disponer de un eficaz instrumento cinematográfico propio que pueda ser destinado, en primer lugar, a difundir la obra del Estado en el amplio orden de la reconstrucción nacional y, en segundo lugar, a mantener con impulso propio la directriz adecuada a las informaciones cinematográficas nacionales” (en BONET 1981, 300-304).

trueno sucio la resistencia interior de un revolucionario con problemas digestivos. Enciendan la luz, gritó histérico el falangista, y se hizo la luz, y se acabaron las risas, porque todas las salas de cine estaban acostumbradas a guardar silencio cuando se exigía silencio y a cantar cuando había que cantar. La contundencia del castigo era tan temible que no costaba trabajo comerse la risa y mirar hacia la pantalla inmovilizada, esquivando los ojos de los muchachos uniformados que subían y bajaban por los pasillos como águilas en busca de una presa. El falangista de más edad se puso delante de los espectadores, levantó el brazo y entonó el *Cara al sol*, iniciativa que fue inmediatamente aprobada y seguida por el patio de butacas, el gallinero y los acomodadores. Acababan los versos, amanecía en España, el patriota mantenía por unos segundos el silencio, clavaba sus ojos en el público, y luego volvía a extender el brazo y a lanzar al viento el orgullo de la camisa azul bordada y de las banderas victoriosas. Cuatro veces se repitió la canción en desagravio al Generalísimo, ofendido por un acto no ya de mala educación, sino de gravísima rebeldía política (GARCÍA 2009, 320-321).

Mucho más sutil fue el maravilloso texto paródico “Nuestro invicto Caudillo, príncipe de la Iglesia”, nacido en círculos católicos catalanistas y progresistas, que circuló por Barcelona como hoja anónima en diciembre de 1957. En esta hoja se solicitaban adhesiones para “pedir el capelo cardenalicio para Francisco Franco Bahamonde por los grandes servicios que durante más de veinte años ha prestado a la Iglesia”. Tan sutil era la broma que hubo adhesiones a la propuesta y la carta, muerto Franco, fue incluso dada por buena por José María Gironella en una de sus entrevistas sobre el Caudillo, indicando que la petición había sido avalada por Fernando María Castiella (1907-1976) “en representación de los ministros del Gobierno” (GIRONELLA *et al.* 1979, 600). El escrito también fue reproducido y distribuido por la agencia de noticias oficial EFE (ABELLA 2002, 292). Según Manent, la carta fue también incluida, aunque sin comentarios, en una biografía oficiosa de Franco. Veamos un fragmento:

Y no se nos diga, no, que por ser seglar, Franco no puede cubrir sus hombros de atleta de la Fe con la púrpura cardenalicia. Ciertamente, el Código Canónico vigente señala el carácter sacerdotal como indispensable para recibir el cardenalato. Pero no se trata, como es bien notorio, de prohibición de Derecho Divino alguna, sino una disposición de Derecho Positivo a la cual la suprema autoridad del Sumo Pontífice puede fácilmente hacer una excepción. Si hubo seglares que ostentaron la sagrada púrpura, como el cardenal infante Don Fernando de Austria, el duque de Lerma o Mazarino, por ejemplo, entre muchos, ¿no es infinitamente más digno de tal honor nuestro católico Caudillo, que tanto y tanto ha hecho por la Santa Iglesia? ¡Sí, mil veces sí! No dudemos ni un momento: España, martillo de herejes, tiene en Franco el gobernante excepcional que su íntimo, su congénito catolicismo estaba esperando desde centurias, el que ha arrancado de cuajo las herejías del liberalismo y la masonería (en MANENT 2008, 286; fragmentos en ABELLA 2002, 291-292).

Y para acabar con las bromas surgidas en la larga noche del franquismo, el mismo Ridruejo, en su madurez uno de los antifranquistas más sutiles, finos e inteligentes y que más rabia acumuló en su alma contra Franco después de haberle servido incondicionalmente entre 1936 y 1941, hacía gala años más tarde en *petit comité* de un humor negro para aliviar las situaciones trágicas que se vivían. Veamos un ejemplo relacionado con las protestas universitarias en Madrid durante el curso académico 1955-1956. La muerte de Ortega y Gasset en octubre de 1955 tuvo una gran repercusión en el incipiente movimiento estudiantil antifranquista. Se suspendieron las clases, las banderas ondearon a media asta y en la Universidad de Madrid se convocó un homenaje al filósofo al que asistieron miles de estudiantes; una manifestación multitudinaria se dirigió hacia el cementerio, sin que la policía interviniese. Poco después, en aquel ambiente ya caldeado, a final de enero de 1956 se convocó un Congreso Libre de Estudiantes como desafío, el primero, al oficial Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU), con un moderado manifiesto político que recogió tres mil firmas. En febrero un grupo de falangistas uniformados provistos de porras y armas asaltó la Universidad sin que el rector Laín Entralgo pudiera evitar la violencia. En represalia, los estudiantes destrozaron el local del SEU<sup>57</sup>. Unos días después los falangistas conmemoraban la memoria de Matías Montero, primer «estudiante caído por España». Un grupo de estudiantes antifranquistas se enfrentó a ellos y, sin saber cómo, un falangista cayó gravemente herido, teniendo que ser operado a vida o muerte. Los «escuadrones de la muerte» se prepararon para una “noche de los cuchillos largos” previendo ejecutar a centenares de personas señaladas por su “desafección” al régimen, incluyendo algunos “aperturistas” que ocupaban cargos oficiales, entre los que estaban el ministro de Educación Ruiz-Giménez, el rector de la Universidad de Madrid, Pedro Laín y el presidente de la Real Academia Española de la Lengua, el sabio Ramón Menéndez Pidal (1869-1968). Éste, que había pertenecido a la Institución Libre de Enseñanza, contaba ya con ochenta y siete años de edad. Ridruejo estaba convencido que aquel asesinato hubiera sido el final del régimen y, con humor negro, le comentó a Albert Manent «¿Qué

<sup>57</sup> Según Llorens, a partir de 1959 el SEU se convirtió en el motivo más inmediato de conflicto entre estudiantes y Gobierno porque representaba una supervivencia ya obsoleta de la etapa prefranquista de Falange, cosa que lo hacía inadecuado como instrumento de control y de formación de cuadros políticos. De hecho, fue suprimido por Decreto-ley de 6 de abril de 1965 (LLORENS 1976, 137)

cadáver más bien empleado!»). Pero el estudiante no murió; “a instancias de El Pardo” el capitán general de Madrid requisó las armas de los falangistas; se declaró el estado de excepción; fueron destituidos el rector Laín, el ministro Ruiz-Giménez y el ministro secretario general del Movimiento, Fernández-Cuesta; y fueron detenidos y encarcelados numerosos oponentes de izquierda, escritores e intelectuales, entre ellos Múgica, Ridruejo, Ruiz Gallardón, Miguel Sánchez-Mazas, Tamames y Sánchez Dragó (MORADIELLOS 2002, 168; MANENT 2008, 227-229; TUSELL 2012, 308-314). Muchos de ellos se tuvieron que exiliar posteriormente (GRACIA 2004, 275, 278). De esta manera, por suerte para él, Menéndez Pidal pudo continuar escribiendo sus libros de historia y de filología hasta su muerte en 1968, a los noventa y nueve años de edad, sin aquel final glorioso y utilitario vaticinado por Ridruejo en 1956.

En todo caso cabe señalar que como colofón de aquellas movilizaciones estudiantiles, el 1 de abril de 1956, decimoséptimo aniversario de la Victoria de Franco, en la Universidad de Madrid surgió un célebre manifiesto reivindicativo, muy bien redactado, que se distribuyó clandestinamente en multicopias. En este documento se expresaban juntos por primera vez en la posguerra los autodenominados “Hijos de los vencedores y de los vencidos”, estudiantes críticos con un régimen que consideraban inútil y represor, y que reclamaban (sin ningún éxito por el momento, como sabemos) una reconciliación entre los dos bandos de la guerra y una transición pacífica hacia la democracia en España:

En este día, aniversario de una victoria militar que, sin embargo, no ha resuelto ninguno de los problemas que obstaculizaban el desarrollo material y cultural de nuestra patria, los universitarios madrileños nos dirigimos nuevamente a nuestros compañeros de toda España y a la opinión pública. Y lo hacemos precisamente en esta fecha –nosotros, hijos de los vencedores y de los vencidos- porque es el día fundacional de un régimen que no ha sido capaz de integrarnos en una tradición auténtica, de proyectarnos a un porvenir común, de reconciliarnos con España y con nosotros mismos (en DI FEBO *et al.* 2012, 150-152).

Pero como ha señalado insistentemente Borja de Riquer, “la represión y la radical división entre vencedores y vencidos eran consustanciales al proyecto franquista”: para el régimen no era posible reconciliación de ningún tipo ya que su objetivo era “restaurar el orden social conservador y el poder de las clases dominantes tradicionales” para lo que era imprescindible “la destrucción total de sus enemigos políticos e ideológicos” y la creación de instituciones políticas nuevas, con valores ideológicos nuevos, aunque basados “en la vieja tradición reaccionaria y antiliberal del pensamiento de la extrema derecha española y en los ‘nuevos’ elementos ideológicos del fascismo”. La represión, en sus múltiples formas, no era resultado de “una rabia espontánea” sino “una necesidad política para mantener y consolidar el proyecto dictatorial y contrarrevolucionario” por lo que hubo una planificación fría y sistemática de las medidas represivas que había que usar contra los vencidos, sus simpatizantes y sus cómplices, desde las leyes y los tribunales creados *ex profeso* hasta la delación, los cuerpos policiales y parapoliciales y las cárceles y los campos de concentración y de trabajos forzados; como señala Riquer, eran medidas que tenían un carácter masivo, ejemplar, punitivo, total y continuado. Según el Ministerio de Justicia en 1940 había en España 213.640 presos. Los represaliados eran “criminales” y “delincuentes”, no adversarios políticos, y su castigo debía ser ejemplar y servir de advertencia a la población; así se consiguió que el miedo a la política, y a hablar de política, se generalizase en España durante el franquismo. En Cataluña, además, se añadía “la necesidad de extirpar por completo los valores constitutivos del espíritu catalanista para reconstruir la ‘unidad nacional’ española”, borrando “todo lo que manifestase heterogeneidad política, ideológica, social o cultural. Los elementos catalanes que podían poner en cuestión la idea de una España homogénea, como la lengua y la cultura, tenían que ser reprimidos tan duramente como los que reflejaban diversidad política o ideológica”. El resultado que se buscaba no era la adhesión (excepto en momentos puntuales y de forma muy controlada<sup>58</sup>) sino “la sumisión y la pasividad”: la gente debía restar “pasiva y trabajando” (RIQUER *et al.* 1989, 33-34, 81-103, 134; comillas del autor).

Si volvemos a los monumentos fúnebres a los caídos de la inmediata posguerra, que formaban parte de ese proyecto político franquista represivo y de sumisión, un sector del bando nacional que también intentó

<sup>58</sup> Véase por ejemplo la propuesta enviada por el mismo Franco a París en 1937, a través del arquitecto Pedro Muguruza, solicitando la adhesión pública de Secundino Zuazo al Movimiento Nacional, sus dificultades para regresar a España cuando terminó la guerra y las represalias que sufrió, una vez llegado a Madrid en el verano de 1940, por haber actuado en conciencia y no haber aceptado aquella propuesta ignominiosa. La respuesta de Zuazo, distante y generosa a la vez, fue: “Estoy apartado de la lucha civil. No veo claras las orientaciones nacionales en cuanto se refiere a la política exterior e interior. No me siento atraído por los ideales que se anuncian. No tomare partido alguno. Sé que la victoria será vuestra, y no solo lo creo yo. Pero no haré más que lo que estoy haciendo: estudiar cómo se levantó de sus ruinas este país –Francia. Y quiero que sepas que mi copiosa toma de documentos de información será para vosotros, que reconstruiréis la España que venga después de la Guerra Civil (ZUAZO 2003, 354).

reglamentarlos fue la Iglesia católica, cuyas “demandas omnívoras”, en expresión de Zira Box, llegaron a ser objeto de censura por parte del falangista Ministerio de la Gobernación, así como de enfrentamiento del ministro con los obispos de Toledo y de Sevilla. La Iglesia proponía unir los monumentos dedicados al Sagrado Corazón de Jesús con los monumentos a los caídos, incluir en ellos invocaciones abiertamente religiosas, referencias expresas a que la contienda había sido una lucha por Dios y por España y muy especialmente añadir imágenes de la Virgen con el fin de asegurar “la expresividad de los resultados”. Finalmente, ninguno de tales aspectos fue incorporado a los monumentos ya que Falange no lo consideró adecuado. Algo similar había sucedido poco antes en Italia: en 1921 la influyente crítica de arte italiana Margherita Sarfatti ya había planteado que “el Calvario no es la Resurrección. No se puede hablar de patriotismo triunfante y de epopeya ante un viacrucis” (en NICOLOSO 2012, 24); y el mismo Mussolini en 1926, cuando los arquitectos Muzio y Ponti le expusieron el proyecto de Monumento a los Caídos de Milán (GRAMIGNA *et al.* 2001, 111), opinó que debían predominar las imágenes del heroísmo y de la victoria sobre los sentimientos de piedad (NICOLOSO 2011, 110, 132). En todo caso, Zira Box interpreta que con estas medidas la Iglesia española, enfrentada a Falange dentro del Movimiento Nacional, pretendía evitar “la paganización del culto a los caídos” mediante el uso de formas desacralizadas y “frías”, similares a las que se habían propagado en Europa en los monumentos dedicados al recuerdo de los muertos de la Primera Guerra Mundial y en honor al soldado desconocido (BOX 2010, 146-147), formalizados habitualmente con una desornamentación de raíz Sezession, que habían originado numerosas construcciones funerarias que, una vez superados el luto y el sufrimiento de la matanza, debían servir, en términos de Nicoloso, sobre todo en Alemania, para volver a “espolear los hombres hacia la guerra y hacia la gloria”(NICOLOSO 2012, 25).

Mucho más radical y absolutamente contemporáneo de las primeras cruces de los caídos españolas, aunque con un contenido y una formalización diametralmente opuesta, fue el Sagrario de los Mártires Fascistas construido en el Foro Mussolini por el arquitecto Moretti e inaugurado por el Duce el 28 de octubre de 1941. Se trata de una celda de planta oval cuyo interior está completamente revestido de mármol, con la pared curva compuesta de pesados bloques de piedra blanca meramente desbastada, sin alisar ni pulir, que se separa del suelo mediante un sutil rehundido en el zócalo; en el centro de la pieza, como en la liturgia cristiana, sobre un podio de granito rojo con cinco escalones en el lado frontal, estaba colocado el altar, formado por un monolito prismático liso también separado del pavimento por un pie retranqueado. El vacío es total: no hay cruces ni símbolos ni textos fascistas. En esta pieza, tanto o más que en los conocidos monumentos funerarios de Terragni, con su “atmósfera suspendida y decididamente mística, [...] el fascismo es elevado a la máxima categoría de religión política del absoluto: el absoluto divino es sustituido por un absoluto colectivo que se llama fascismo” (BUCCI *et al.* 2000, 72-74; NICOLOSO 2011, 116-117). Se trata de una arquitectura moderna fascista magistral que difícilmente podía haber tenido equivalente en los retrógos y anacrónicos monumentos franquistas españoles.

Además de la cruz de los caídos, en todos los pueblos y ciudades españoles se levantó el emblema del Partido Único, FET y de las JONS, elevado a la categoría de emblema de Estado en 1938: un yugo horizontal superpuesto a un manojo (lo llamaban “haz”) de cinco flechas cruzadas en abanico apuntando hacia arriba, todo ello de color encarnado vivo<sup>59</sup>: “las flechas de mi haz” del himno falangista *Cara al sol*. Estos dos elementos, el yugo y el haz de flechas, se tomaron de la divisa de los Reyes Católicos que, por otra parte, pasaba por identificar mediante sus iniciales a los mismos reyes Ysabel=yugo y Fernando=flechas, aunque en algunas monedas romanas de la época de Trajano ya se incluía un haz alado como símbolo del cesarismo. Con la elección de este emblema se quería subrayar simbólica y plásticamente el proyecto neoimperial y racial que animaba en sus orígenes el fascismo (o “hacismo”) español. Fue Sánchez Mazas quien sugirió en 1927, en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Santander, la reposición del emblema como idea virgiliana de “la edad de oro” (CARBAJOSA *et al.* 2003, 80, 124-126; cfr. Wikipedia.es), aunque la propuesta también ha sido atribuida a Onésimo Redondo, e incluso Giménez Caballero se adjudicó la paternidad del nuevo uso del antiguo emblema en “Carta a un compañero de la joven España”, introducción al libro de Curzio Malaparte *L'Italie*

<sup>59</sup> El franquismo eliminó tácitamente del idioma español la palabra “rojo” como nombre de color ya que “rojo” se había convertido en sinónimo de demoníaco y criminal aplicado a los republicanos y los comunistas. Incluso la misma inocente (o quizá no tan inocente) Caperucita del cuento infantil *Le petit Chaperon Rouge*, de Charles Perrault (1628-1703), se convirtió en “Caperucita Encarnada”. Curiosamente, desde hace algunos años los *mass media* deportivos españoles e internacionales han convenido en utilizar de forma habitual el nombre de “la Roja” para denominar a la selección española de fútbol, con un evidente carácter oficial y de masas. En los años de posguerra este adjetivo sustantivado tan solo podía referirse a personajes revolucionarios femeninos desalmados, nefastos y crueles como la célebre y vilipendiada comunista vasca Dolores Ibárruri, la Pasionaria (1895-1989).

*contre l'Europe* (1927) que él mismo había traducido como *En torno al casticismo de Italia* (Madrid, Caro Reggio, 1929) (BONET 1995, 291; BOX 2010, 314-315). A mayor abundamiento, durante la posguerra los autores de manuales escolares para la “Formación del Espíritu Nacional”, asignatura obligatoria en la enseñanza, escribieron numerosas ocurrencias, más o menos fantásticas, para subrayar el valor heroico, histórico y simbólico del emblema adoptado por Falange; para unos, “la conjunción entre el trabajo duro y disciplinado de cada día [estaba] representada por el yugo, y la capacidad para llevar a cabo empresas ambiciosas y universales [estaba] representada por las flechas”; para otros, el emblema significaba “la unión de todos los reinos de España en un solo haz –las flechas-, unido por una sola atadura- el yugo” (en XANDRI 2016, 62).

El caso es que el yugo y las flechas, generalmente de grandes dimensiones, a imagen de los emblemas fascistas italianos, aunque contruidos de simples tablones de madera ensamblados o clavados entre sí y pintados de rojo, junto a las cruces pintadas en las fachadas de los templos, la bandera roja y negra (los colores que Falange tomó prestados de los anarquistas), el uniforme de camisa azul y boina roja, el saludo brazo en alto, a la romana, y el himno *Cara al sol*, toda aquella amalgama visual del franquismo, acompañó la vida cotidiana de los españoles durante cuatro décadas (BARRAL 1996, 16). Y como símbolo físico del Nuevo Estado, durante cuatro décadas el yugo y las flechas se mantuvo a la entrada de las poblaciones, en las fachadas de los edificios emblemáticos de las ciudades, en los inmuebles donde se había instalado la sede del todopoderoso partido FET y de las JONS y en los actos civiles y eclesiásticos conmemorativos de la victoria del bando nacional. Con el símbolo del Partido Único, la arquitectura neoimperial y las cruces de los caídos debían convertir la ciudad y el territorio españoles, a semejanza de las realizaciones nazis y fascistas, en un gran monumento emblemático (LLORENTE 1995, 79). Resulta sorprendente, sin embargo, el contraste entre la pobreza material con que se construían los emblemas franquistas (una pobreza paralela a la pobreza de la inmensa mayoría de la población en toda España, y también del Estado victorioso) y la grandilocuencia de las proclamas: “No conocí la facilidad del yeso porque siempre me fui directamente a la dureza del cedro y del mármol”, enfatizaba Pemán hablando de su poesía (PEMÁN 1938, 6). También en plena guerra, Pilar Primo de Rivera “virtual sacerdotisa del culto oficial a su hermano” (MORADIELLOS 2002, 113), reclamaba la piedra para construir los emblemas falangistas: “Tenemos que hacer ahora yugos y flechas de piedra; ya los hemos hecho mucho en tela, en papel y en otras cosas perecederas”; y Tovar remarcaba: “Poner el yugo y las flechas en sólida piedra como sello de una nueva y fuerte arquitectura. [...] No hay mejor señal del Estado que la arquitectura, cuyo eclipse es el eclipse del Estado, y cuya firmeza y apogeo tiene exacta correspondencia en la política” (TOVAR 1939). Y, en fin, entre 1935 y 1942, Ridruejo escribió un libro de poemas garcilasistas con un profundo mensaje político, titulado precisamente *Sonetos a la piedra* (1943), donde loaba las cualidades de este material (dureza, resistencia, fuerza, capacidad defensiva, desnudez, inmortalidad) en todos los lugares donde estaba presente a lo largo y ancho de la geografía española, de forma natural o elaborada, desde las cordilleras y los acantilados hasta las casas de los pueblos y la arquitectura monumental. Como indica Cano en su estudio sobre el poemario de Ridruejo y su relación con la retórica falangista, el autor quería en esta obra “interpretar el alma de un paisaje”:

Soneto tras soneto, va diseñando a través de sus paisajes, montañas, castillos, monasterios, torres, columnas o piedras históricas, una visión en que se encarna en formas materiales el espíritu de España tal como lo entiende un poeta sensible y un falangista convencido. [...] En la piedra exalta todo el mundo bello, fuerte, en tensión heroica de la doctrina de Falange y lo hace en versos duros, agresivos, bélicos: “los catorce martillos del soneto” (CANO 1994, 105, 106).

En realidad, las “piedras” de Ridruejo eran parte de aquel “diluvio de palabrería barroca sobre paisajes castellanos” que advierte el historiador Tuñón de Lara como propio del primer franquismo (en CASTELLET *et al.* 1977, 23) porque aunque la propaganda de la primera posguerra pretendía estar reviviendo los valores de un idealizado y magnificado reinado de los Reyes Católicos y de la Casa de Austria, renacidos con “la dureza del cedro y del mármol”, los yugos y las flechas falangistas siguieron siendo de madera claveteada y pintada de rojo durante décadas; toda la realidad física del Nuevo Estado se construía, de hecho, con materiales de cartón-piedra, algo consecuente, como señala Martín Gijón, con el hecho de que la actitud del régimen ante la cultura y el liberalismo tenía más que ver con la restauración del absolutismo por Fernando VII en el siglo XIX que con el despuntar del Renacimiento:

Los falangistas que en las ciudades “liberadas” saqueaban casas y erigían rápidamente piras a las que arrojar los libros liberales, marxistas y separatistas, no hacían sino repetir, más de un siglo después, la acción de los exaltados frailes que salían de sus conventos para organizar “carros triunfales” que concluían en hogueras en las que se quemaban los libros



liberales que ensalzaban la soberanía nacional, con especial predilección por ver pasto de las llamas los ejemplares de la Constitución de 1812 (MARTÍN 2011, 38).

Claro que, como indica Vázquez Montalbán al referir la continuidad del pensamiento reaccionario español a lo largo de la historia moderna, “resulta curioso y trágico a la vez comprobar cómo el credo del reaccionarismo español en 1936 era prácticamente el mismo que el del reaccionarismo español durante las Cortes de Cádiz<sup>60</sup>” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 13).

Además del yugo y las flechas falangistas, las coronas de laurel, los vítores y las cruces, el nuevo escudo de España fue otro poderoso emblema que se incorporó a la iconología del régimen con funciones de mito fundacional. Estaba compuesto por los blasones de Castilla, León, Aragón, Navarra y Granada, acompañados de las columnas de Hércules, del lema *Plus Ultra* y del yugo y las flechas, con el águila de san Juan Evangelista como fondo y con la corona real como timbre. Este emblema quería ser “compendio de nuestra historia y reflejar en su belleza la belleza de la España inmortal” (BOX 2010, 313). Rodeado por la leyenda “Francisco Franco, Caudillo de España por la Gracia de Dios” —añadida a partir de 1947 como parte de la retórica de legitimación nacionalcatólica (MORADIELLOS 2002, 134) — y por la consigna de origen jonsista “Una, Grande, Libre”, el nuevo escudo de España se incluyó en el reverso de las monedas acuñadas por el Nuevo Estado y en elementos “oficiales” de uso cotidiano como los sellos de correos y las pólizas, obligatorias en todos los documentos. Y esculpido en piedra o en bronce, ha presidido durante décadas multitud de edificios y monumentos oficiales de España. Pero como entre los vencedores, cada uno decía la suya, podemos señalar todavía como curiosidad otra aportación aislada al “estilo” del régimen; se trata de la propuesta del escritor falangista, Tomás Borrás, que en 1942, por motivos económicos y estéticos, expresaba su oposición a la erección de unos monumentos que consideraba “fealdades iconográficas y barrocas escarolas”:

Volver a la Fundación y eliminar ese típico resabio de la decadencia es labor falangista. No sobra tampoco numerario para que se derroche en fealdades iconográficas y barrocas escarolas. Mucho tenemos que reconstruir y organizar levantándolo de la nada- esta razón económica –aprovechamiento de la riqueza en sentido nacional- también es importante- ¡fundar, fundar y no monumental [sic] en la España de Franco! [...] Hemos enterrado la chabacanería, la insustancialidad, el sentimentalismo chirle, la petulancia pedante y la cursilería. Concebimos todas las manifestaciones de la vida pública según modelos poéticos, pero clásicos. En el aire desnudo y puro, actitud escultórica (Tomás BORRÁS: “¿Monumentos o fundaciones?”, *ABC*, 26-02-1942; en LLORENTE 1995, 288).

El arte franquista menor todavía se concretó en un tercer elemento, casi de arquitectura efímera por su poca entidad pero perdurable por el material utilizado, que, como los anteriores, fue tremendamente funcional para la construcción de un imaginario monumental franquista en tanto que estaba repleto de dramatismo y de fuerte carga emocional rayana en la necrofilia. Nos referimos a los esbeltos monolitos prismáticos de mármol gris<sup>61</sup> con un abundante vetado y con inscripciones conmemorativas grabadas en uno de sus frentes que, a manera de un gigantesco viacrucis político, jalonaron el traslado a hombros de los restos mortales de José Antonio Primo de Rivera en 1939 de Alicante a El Escorial, un rito colectivo en el que se debía reconocer la verdadera España. De toda la arquitectura franquista solo este conjunto de piezas “minimalistas” *avant la lettre*, con una formalización absolutamente laica, se puede equiparar, a pesar de su tono menor, a los grandes monumentos fascistas italianos de Piacentini, Terragni y Moretti<sup>62</sup>. Se trataba de un itinerario monumental estratégico que, como indica el antropólogo Manuel Delgado, jugaba el papel de “organizador simbólico del territorio” donde se erigía y que marcaba, un mecanismo físico emocional, un “lugar de memoria” destinado a “imponer una determinada relación con un pasado que se supone común”:

<sup>60</sup> Recordemos que la Constitución de 1812 referida más arriba por Martín Gijón fue proclamada por las Cortes de Cádiz.

<sup>61</sup> En la literatura especializada se habla siempre de mármol negro; sin embargo en fotografías recientes en color (ARNEDO 2013, 108, 110) se aprecia con claridad que se trata de un mármol gris claro. El mármol negro hubiera sido, ciertamente, más adecuado para un monumento funerario aunque, por el hecho de no estar pulidas las superficies y por estar situados a la intemperie, con el transcurrir del tiempo pudiesen haber devenido de un gris ceniciento, con la superficie erosionada y las vetas blancas remarcadas. Aun así, a la vista de las imágenes pensamos que no se trataba de un mármol negro sino que ya desde su origen era un mármol gris ceniciento.

<sup>62</sup> Cabe relacionar los monolitos de José Antonio con el grandioso proyecto de 1923 del arquitecto Armando Brasini (1879-1965) para construir una *via triumphalis* entre el Capitolio de Roma y el castillo de Gorizia, jalonando la vía Flaminia entre Roma y Rímini (y, más allá, diversas carreteras secundarias) con centenares de cipos militares de 3 m de altura coronados por el águila romana que debían celebrar a través de campos y ciudades los mitos de la guerra, de la victoria y de la romanización. Gorizia está situada en el confín nord-oriental de Italia, en la frontera yugoslava, a 674 km de la capital y se convirtió en un símbolo de la victoria y de los caídos italianos por las batallas que se libraron en sus alrededores durante la Primera Guerra Mundial (NICOLOSO 2012, 32-33, 139).

Levantando altares a determinados elementos ensalzables del ayer se promociona y se pone en circulación el capital emotivo que representan –o se entiende que deben representar– ciertos puntos para los vecinos y los transeúntes. La misión de esta señalización sería la de institucionalizar ciertos aspectos del pasado urbano y procurar la conversión de lugares identificables en lugares identificadores (DELGADO 2007, 92).

Los restos mortales del fundador de Falange Española fueron transportados sin descanso, infatigablemente, por milicias de falangistas armados cuyos movimientos marciales estaban milimétricamente reglados y que por las noches portaban antorchas encendidas<sup>63</sup>, escoltados por militares uniformados y por la Guardia Civil. El traslado se hizo a lo largo de 467 km, desde Alicante, en cuya cárcel había sido fusilado por los republicanos en 1936, hasta Madrid y, desde allí, al monasterio de El Escorial, en el crucero de cuya basílica, panteón de los reyes de España, fue inhumado el 30 de noviembre de 1939, escoltado por cuatro grandes de España, con honores de capitán general. Allí reposaron, entre las coronas funerarias de bronce enviadas por Hitler y Mussolini, hasta que se acabó la construcción de la basílica del Valle de los Caídos, donde fueron definitivamente inhumados en marzo de 1959.

El traslado de los restos de José Antonio desde Alicante a El Escorial ha sido estudiado por Fernando Olmeda, Zira Box y José Vicente Arnedo, cuyos escritos resumimos a continuación (OLMEDA 2009<sup>64</sup>; Box 2010; ARNEADO 2013<sup>65</sup>). El impresionante, macabro y efectista traslado a pie del cadáver fundacional del régimen a través de media España, lleno de estímulos visuales y sensoriales, del que se daba noticia continuada en la prensa, fue perfectamente planeado hasta los menores detalles por los servicios estatales de propaganda, ceremonial y plástica, dirigidos por Ridruejo (que, por otra parte, toda su vida manifestó por la memoria de José Antonio, a quien conoció en 1935, un gran amor y una profunda admiración por sus enseñanzas<sup>66</sup>). Los resultados del proyecto ideado por Cabanas, Samuel Ros<sup>67</sup> y Mario Peña fue un ceremonial en la mejor tradición de la España negra<sup>68</sup> y se ha relacionado con la *traslatio* de reliquias de origen barroco (DI FEBO *et al.* 2012, 21). Pero en contraste con el culto necrofilico del ceremonial, en la planificación se incluyeron también imprescindibles cuestiones de intendencia militar, sobre todo el alojamiento, el descanso y el traslado de los portadores en camiones, así como el almuerzo, la comida y la cena de los integrantes del cortejo.

El largo entierro fue decidido por Falange el 9 de noviembre de 1939, fue ordenado por Decreto del 15-11-1939 y dio comienzo el día 19, víspera del tercer aniversario del fusilamiento de José Antonio en la cárcel de Alicante (ARNEADO 2013, 33). Ese día el cadáver fue exhumado del nicho 515 que ocupaba en el cementerio alicantino de la Virgen del Remedio. Los restos habían sido trasladados a este nicho el 4 de abril de 1939, nada más entrar los nacionales en Alicante (30 de marzo de 1939), desde la fosa común (número 5, fila 9, cuadrado 12) donde José Antonio había sido enterrado en 1936 junto a otros 16 asesinados políticos. Una vez exhumado, el cadáver fue llevado a hombros en procesión militar hasta la colegiata de San Nicolás mientras todas las campanas de las iglesias de la ciudad que no habían sido destruidas anunciaban el traslado con toques

<sup>63</sup> El efecto sobrecogedor e hipnótico de las llamas en la oscuridad de la noche ha sido un recurso muy utilizado en ceremonias religiosas y políticas para conseguir resultados dramáticos. Un ritual similar de desfiles con antorchas fue usado en Berlín por los nazis la noche del 30 de enero de 1933 para celebrar el acceso de Hitler al poder en Alemania (CARBAJOSA *et al.* 2003, 225).

<sup>64</sup> En este artículo se incluye un mapa esquemático del itinerario que siguió el cortejo y se indican los pueblos que atravesó.

<sup>65</sup> Este libro está escrito con un gran rigor documental y ofrece numerosas referencias de primera mano bien sistematizadas.

<sup>66</sup> En 1962 Ridruejo describía a José Antonio Primo de Rivera como “un hombre sugestivo, inteligente, de gran elegancia dialéctica, gallardía y segura honradez personal, que a estas gracias añadía la de un punto de timidez delicada y deferente enormemente atractiva. Me impresionó como no me ha impresionado ningún otro hombre y me pareció ver en él el modelo que el joven busca instintivamente para seguirle e imitarle. [...] Nunca he dejado ni dejaré de sentir por la figura de José Antonio el gran respeto y el vivo afecto que me inspiró entonces” (RIDRUEJO 2008, 7-8).

<sup>67</sup> Samuel Ros (1904-1945), poeta afiliado a Falange en 1933, amigo íntimo y mentor literario de Ridruejo (como éste dejó reflejado por extenso en *Casi unas memorias*) escribió, en tanto que integrante de la Dirección General de Prensa y Propaganda, la crónica oficial del traslado: *A hombros de la Falange de Alicante a El Escorial. Historia del traslado de los restos de José Antonio* (Barcelona-Madrid, Patria, 1940). El coautor del libro fue Antonio Bouthelier (?-1981), abogado y sindicalista, jefe de Movilización e Itinerario del traslado (ARNEADO 2013, 13). Para una caracterización de la actividad literaria de Ros, cfr. CARBAJOSA *et al.* 2003, 270-275.

<sup>68</sup> Arnedo (2013, 65-66) ha relacionado este traslado de los restos del fundador de Falange en 1939 con el famoso arrebato de demencia de la reina Juana I de Castilla (1479-1555), llamada la Loca, que al morir su marido el archiduque Felipe de Austria (1478-1506), llamado el Hermoso, que reinó como Felipe I de Castilla (de quien, al parecer, la reina estaba locamente enamorada), llevó en procesión su cadáver por Castilla la Vieja a lo largo de dos años, sin rumbo fijo, aunque en principio debía haber ido de Burgos a Granada, en cuya catedral la reina Juana quería que fuese enterrado, junto a su madre la reina Isabel I. Este dramático episodio de la historia española tuvo una gran fortuna pictórica y literaria en el romanticismo, debido en gran parte a que el hijo de los reyes Juana y Felipe fue el celebradísimo emperador romano-germánico Carlos V (1500-1558), que reinó sobre medio mundo. Recordemos que el imperio de los Austrias españoles estaba también en la base del imaginario simbólico y político del primer franquismo.

fúnebres. La Sección Femenina rezaba el rosario en la cárcel y los párrocos lo hacían en sus iglesias, plegarias que eran seguidas por la gente a través de toda la ciudad. En la colegiata, Serrano Suñer, ministro de la Gobernación, miembros del Gobierno, el Consejo Nacional de Falange y las autoridades políticas locales hicieron guardia toda la noche. La capilla ardiente estaba ornamentada con paños negros y con “la mayor cantidad posible de cirios” ya que, según el programa elaborado por la Dirección General de Propaganda “toda su grandeza debe fiarse al extraordinario número de cirios y a su justa distribución” (ARNEDO 2013, 29-33, 90-91). Los pormenores del trayecto de 467 km entre el cementerio de Alicante y el monasterio de San Lorenzo, y de los diez días invertidos en recorrerlos a pie por los porteadores y la escolta, con un peso sobre los hombros que se calcula en 300 kilos<sup>69</sup>, están bien documentados ya que han quedado numerosos testimonios escritos del mismo (noticias de prensa, órdenes del partido y del Gobierno, actas de los relevos, disposiciones protocolarias, minutas económicas, etc.) y fue registrado mediante fotografías y películas. Una de ellas, titulada *¡Presente! En el enterramiento de José Antonio Primo de Rivera* (18 min 20 s; se puede ver online) fue realizada por el notorio director de cine Sáenz de Heredia<sup>70</sup>.

Según Olmeda se calcula que 200.000 personas asistieron en silencio a la salida del cortejo y a su paso por las calles de Alicante; los falangistas habían llegado a la ciudad procedentes de toda España en trenes especiales, camiones y autobuses, y desfilaban sin interrupción en formación marcial al son de tambores y cornetas; en todas las calles había banderas y cobertores blancos con crespones negros; en los castillos de Santa Bárbara y de San Fernando, que dominan la ciudad, permanecieron encendidas toda la noche dos grandes hogueras. Y el día 20, tras una misa de réquiem, el féretro fue sacado a hombros de la colegiata, iniciándose el traslado a pie, en silencio y con paso y formación militares, hasta el monasterio de El Escorial. En ese momento se dispararon baterías de cañones desde el castillo de Santa Bárbara y, al llegar a la explanada de España, salvadas de ordenanza desde las unidades de la Escuadra de guerra anclada en el puerto, en cuya dársena estaban formados centenares de barcos veleros, lanchas motoras y barcas de pesca con el yugo y las flechas pintados en el casco y con banderas nacionales ondeando al aire<sup>71</sup>. Una escuadrilla de cazas sobrevolaba Alicante y un altavoz lanzaba el grito ritual “¡José Antonio!” que era respondido por la multitud con el “¡Presente!” también de ritual<sup>72</sup>. La Sección Femenina depositó sobre el ataúd un paño de terciopelo negro que, como se aprecia en las fotografías, llevaba bordadas en oro una cruz bizantina en su parte superior, leyendas en latín a lo largo de los flecos inferiores, y el emblema de Falange en la parte posterior<sup>73</sup> (OLMEDA 2009, 31; ARNEDO 2013, 97).

<sup>69</sup> A los tres días de marcha, el 23 de junio, en Almansa (Albacete) las andas primitivas fueron cambiadas por otras más ligeras y más largas con el fin de poder aumentar el número de porteadores, de 12 a 16, para redistribuir el peso y facilitar, así, la marcha. Estas mismas andas sirvieron en 1959 para trasladar los restos mortales de José Antonio, también en procesión marcial a hombros de cohortes de falangistas, pero con mayor discreción y menor resonancia pública, desde el monasterio de El Escorial hasta su tumba definitiva en la basílica del Valle de los Caídos (SUEIRO 1976, 233-237; ARNEDO 2013, 38, 56, 69) donde yació junto a Francisco Franco, cada uno a un lado del altar mayor, José Antonio mirando hacia la nave y Franco, hasta que fue exhumado en 2019, hacia el coro de los monjes.

<sup>70</sup> José Luis Sáenz de Heredia (1911-1992), notorio falangista y primo de José Antonio, había trabajado durante la República con el célebre cineasta Luis Buñuel, exiliado más tarde en Méjico. En la posguerra, a pesar de su homosexualidad, Sáenz de Heredia se convirtió en el cineasta oficial del régimen, llegando a dirigir el célebre film propagandístico del franquismo *Raza* (1941), con guión del mismo Franco, aunque firmado con el seudónimo Jaime de Andrade, basado en una idealización de su propia biografía (GUBERN 1977; JIMÉNEZ 2016, 175). Mucho más tarde, en 1964, dentro de las conmemoraciones *XXV Años de Paz* (*vid. infra*), Sáenz de Heredia todavía dirigió otro film propagandístico para el régimen, *Franco, ese hombre*, un largometraje que tuvo un gran éxito en España ya que se proyectó en todos los cines del país y fue reseñado por todos los periódicos. En esta ocasión la hagiografía del Caudillo ya no se centraba en su vertiente cesarista (victoriosa, militar y política) sino en su aspecto “humano”, una visión del personaje como anciano septuagenario, abuelo venerable y bondadoso, que fue la versión oficial que se ofreció en adelante, hasta el momento de su muerte (MORADIELLOS 2002, 190).

<sup>71</sup> Conviene recordar que el puerto de Alicante había sido, hasta unos meses antes, el último reducto de la Segunda República y el escenario dramático de su doloroso final, con miles de republicanos, hombres, mujeres y niños, sitiados por las tropas nacionales.

<sup>72</sup> Desde sus orígenes, la exclamación “¡Presente!” tenía en el ritual fascista un significado político pregnante: era pronunciada por la masa en el rito fascista por excelencia, el *Appello*, y fue escrita miles y miles de veces, obsesivamente, en los “sagrarios” donde se celebraba el sacrificio de los escuadristas y en los osarios de los caídos “por la patria” durante la Gran Guerra (NICOLOSO 2012, 96). Como indica Nicoloso, a una breve pregunta se le daba una respuesta coral, monosilábica, que transformaba la masa inerte, fascinada e hipnotizada, en una masa compacta, en una fuerza política coherente (NICOLOSO 2011, 7, 140-141). Los rituales fúnebres se transformaban así en rituales de vida que expresaban “el vínculo firme entre los muertos y los vivos de la comunidad fascista, unidos en la vitalidad perenne de la fe” (GENTILE 2005, 225).

<sup>73</sup> Arnedo indica que la Sección Femenina de Madrid aún no había terminado el cobertor el día 19. Olmeda indica que se colocó sobre el féretro en el límite del término municipal, pero Arnedo señala (cosa más probable) que se colocó en la colegiata de San Nicolás (ARNEDO 2013, 38).

El cortejo seguía el minucioso protocolo establecido por la Dirección General de Propaganda en un “Guión del trayecto y ceremonial” que comprendía 33 puntos mediante los que se fijaban el orden y la posición de los distintos estamentos y el procedimiento a seguir en cada acto ritual. Así, el desfile tenía que ser silencioso, sin cánticos ni himnos; lo abría una cruz alzada que era seguida por el clero de la provincia; venían después las órdenes religiosas y, a continuación, los sacerdotes que transportaban el Cristo de las Navas de Tolosa, imagen ante la que había jurado solemnemente su fidelidad al régimen el Consejo Nacional de Falange en 1937<sup>74</sup>, traída expresamente para la ocasión; después venía el féretro del mártir transportado a hombros y rodeado por doce falangistas armados en formación militar; detrás, el jefe provincial de Falange y “dos jerarquías”; a continuación, los “camaradas de la provincia” que debían efectuar los relevos parciales; después, las milicias armadas; y, ya a una distancia prudencial, cerraban la comitiva los “servicios auxiliares”, incluyendo ambulancias, vehículos civiles, camiones militares y particulares caminando o en vehículos (ARNEDO 2013, 33-36, 45). En total, varios centenares de personas con todo tipo de arcos y accesorios cruzaron la meseta castellana y la sierra de Gredos a final de otoño. Arnedo ha recogido la dramatización de los relevos de los portadores del féretro escrita por Samuel Ros:

En un momento dado, en el silencio profundo que presidió en todo momento el Cortejo, se oía la voz del Jefe de Ruta: “¡Al-to!” Parada en seco del cortejo, e inmediatamente, otra orden: “¡Releval!” que era rápida y puntualmente ejecutada. Cuando el relevo había tenido lugar, los camaradas que habían sido relevados daban cara al féretro y, brazo en alto, permanecían firmes. De nuevo el Jefe de Ruta ordenaba: “¡Firmes!” Y a continuación: “Izquierda... derecha... izquierda... derecha... izquierda... derecha...” y al justo sonido del paso marcado al unísono: “¡Marchen!”; y el Cortejo reanudaba su camino entre silencio de hombres y llanto de mujeres, con el “ras... ras... ras...” urgente y exacto, militar y enlutado de los camaradas portadores de las andas. A los pocos instantes, todo en silencio, sin una voz, casi sin un gesto, una nueva escuadra pasaba a ocupar el puesto del relevo, a un lado y a otro de las andas, y todo seguía igual, denso y firme, exacto y puntual, como un palpitar de corazones que existe sin descubrirse demasiado, que es preciso y que es callado. Y así una vez y otra, y miles de veces a lo largo de diez días y de cerca de quinientos kilómetros de carretera. [...] El Jefe gritó su nombre y en labios del Jefe Provincial encontró eco su voz en un rápido y escueto “¡Presente!” Se saludaron ambos camaradas y en tanto se extendían y formaban las actas de entrega, [se disparaban] tres descargas cuajadas, unidas y apretadas.

Arnedo indica que las tres descargas de fusilería (o de cañón, si lo había en la plaza) rompían el silencio entre una lluvia de flores y ramas de laurel lanzadas por un avión militar<sup>75</sup>. Y cuando el cortejo reanudaba su camino entre el silencio y el “ras... ras...” del roce de los zapatos con el suelo, allí donde se había producido el relevo se levantaba un monolito de mármol negro [en realidad, gris] conmemorativo (ARNEDO 2013, 50).

La larguísima procesión militar y religiosa<sup>76</sup> supuso, en términos de Zira Box, un elemento dramático básico para la “construcción de la religión política fascista abanderada” por Falange, para lo que, por otra parte, se subrayaba insistentemente en los escritos emanados desde el partido todo tipo de paralelismos entre la pasión

<sup>74</sup> La ceremonia de juramento del primer Consejo Nacional de FET y de las JONS tuvo lugar el 2 de diciembre de 1937 en el histórico monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, fundado en 1187 como panteón real por Alfonso VII de Castilla en las afueras de Burgos, y fue precedido por una “espectacular parada militar” organizada por el Servicio de Prensa y Propaganda del partido. Según Di Febo este tipo de rituales, frecuentes en el primer franquismo, obedecía a “la necesidad de ofrecer una imagen de unidad entre Iglesia, Ejército y Falange bajo la égida del dictador”. El rito era la “señal de recíproco reconocimiento de autoridad y relevancia política” y, a la vez, “una representación pública orientada a ilustrar la solidez y la sacralidad del pacto entre la institución recién creada y una jerarquía eclesiástica que ofrece sus lugares sagrados y sus aparatos litúrgicos” (DI FEBO 2012, 32-37; MORADIELLOS 2016, 137). Habría que añadir que frente al elevado coste económico de los monumentos arquitectónicos y escultóricos, el rito salía prácticamente gratis y tenía tanta efectividad o más que las piedras a la hora de ejercer “una acción incesante de mitificación del presente” (NICOLOSO 2011, 114). Así lo entendía Ors, con, en términos de Mainer, su “obsesión por los rituales fastuosos” y su “irreprimible inclinación a los símbolos” (en LLORENTE 1995, 35).

<sup>75</sup> Los “bombardeos” nacionalistas con flores o pan (una acción de raíz futurista y d’annunziana intensamente poética, quizá ideada por el mismo Ridruejo) ya se habían producido sobre Alicante anteriormente, al menos en dos ocasiones, desde aviones procedentes de Mallorca. Así, el 6 de octubre de 1938 los aviones dejaron caer sacos de pan envueltos en periódicos del día y banderas nacionales; y unas semanas más tarde, el 20 de noviembre, en conmemoración del fusilamiento de José Antonio, un hecho que hasta entonces se había mantenido oculto en la zona nacional, lanzaron una lluvia de ramos de flores, octavillas y periódicos editados en Mallorca. Además de estas acciones “blandas”, Alicante sufrió 72 bombardeos aéreos y tres navales con centenares de muertos y heridos (ARNEDO 2013, 28, 37; SALINAS 2017, 17-18). También sobre Madrid se lanzaron el 1 de octubre de 1938, día del Caudillo, según *El Noticiero Español* (núm. 10), dependiente de los servicios de propaganda de Ridruejo, dos mil panes de trigo, para que “también la ciudad martirizada [celebre] la presencia magnánima del Caudillo que promete a su pueblo el pan, la patria y la justicia” (en DI FEBO 2012, 103).

<sup>76</sup> Para Samuel Ros esta era la “última marcha militar de José Antonio a hombros de sus camaradas” por lo que “el paso tenía que reunir esa característica rapidez de nervio, de fibra, de lo militar, junto con la lentitud y solemnidad más acusadas”; para ello se puso en práctica “el paso corto y rápido” que de inmediato se denominó “paso José Antonio” (ARNEDO 2013, 52)

y muerte de José Antonio y la pasión y muerte de Jesucristo (BOX 2010, 164). Consecuentemente con el origen de la redención cristiana a través del sufrimiento derivado de la crucifixión, la propaganda franquista transmitía el mensaje de que “la muerte es el impulso más poderoso para mover ideas y sentimientos hacia la eternidad” (OLMEDA 2009, 32). El trayecto duró diez jornadas completas y los puestos de cambio se establecieron cada diez km. El traspaso del ataúd se realizaba levantando un acta firmada por los jefes de las centurias<sup>77</sup> y con los gritos rituales de «¡José Antonio!» «¡Presente!» acompañados de salvas de cañón o de fusiles, con escuadrillas de aviones sobrevolando el cortejo y con volteo fúnebre de las campanas de los pueblos donde se detenía la comitiva, en cuyas iglesias mayores se oficiaban funerales y responsos, cuyas calles estaban alfombradas de mirto y romero, y desde cuyas casas se lanzaban flores al paso del cortejo. Se encendieron hogueras en los castillos y montes cercanos; se levantaron arcos triunfales conmemorativos en los pueblos; los labradores saludaban haciendo el saludo fascista y las mujeres rezaban; algunas acompañaron de rodillas el féretro en un tramo de su recorrido; había carros tirados por mulas que esperaban a la comitiva; banderas españolas y falangistas a media asta; crespones de terciopelo negro en los balcones. Se sumaban a la comitiva escuadras de camisas viejas y excombatientes, legionarios, zapadores y organizaciones juveniles y femeninas, y hasta el mismo general Moscardó, héroe del Alcázar de Toledo, saludó el féretro. El frío fue intenso y constante en todo el recorrido, sobre todo por las noches. Había grandes hogueras encendidas a ambos lados de la carretera y a su alrededor se rezaba el rosario. En algunos lugares nevaba.

Por fin, el día 29 el cortejo llegó a Madrid donde se habían suspendido los espectáculos públicos, se habían cerrado bares y colegios, los taxis circulaban con lazos negros en las puertas y en los faros, y se había prohibido el uso del claxon. En el recorrido por la capital se señaló la ubicación exacta de falangistas, mutilados, universitarios, enfermos de los hospitales y monjas de la Caridad; se prohibió el tránsito de vehículos y se establecieron la duración del saludo brazo en alto y los uniformes a utilizar; entre las ruinas de la Ciudad Universitaria, donde el frente había estado detenido durante los tres años de guerra, se levantaron dos columnas dóricas con crespones negros junto a las cuales formaron las Juventudes Hitlerianas. Y, ya en El Escorial, el monasterio de San Lorenzo estaba iluminado por sesenta focos; había edificios cubiertos por grandes paños negros con el yugo y las flechas; se encendieron hogueras en los montes cercanos (Abandos, Matochas y San Benito) como simbólicos incensarios; sonaron salvas de artillería y tañeron las campanas del monasterio. El ministro secretario general del Movimiento, Agustín Muñoz Grandes, recibió el féretro en la Casita del Príncipe y, a la puerta de la basílica, Serrano Suñer lo entregó a Franco quien, a su vez, le encargó la custodia al prior del monasterio de agustinos. En la basílica se instaló un túmulo funerario y, finalmente, el ataúd de ébano, envuelto en una bandera de Falange, se introdujo en la fosa abierta en el crucero, frente al altar mayor, que fue cerrada con una losa de mármol blanco (OLMEDA 2009, 33-34; BOX 2010, 172-173; ARNEDO 2013, 35-36).

En todo el trayecto, se transmitieron junto al féretro las armas de las milicias que habían iniciado el recorrido en Alicante (dos tibias y una calavera sobre fondo negro) y la figura del Cristo de las Navas de Tolosa. Al final de cada etapa, en cada uno de los sitios donde se detenía la comitiva para reemplazar a los porteadores, como recuerdo de su paso, al borde de la carretera o dentro de los pueblos, se erigió un monolito prismático de mármol gris intensamente vetado (calculamos que debieron erigirse unos cincuenta<sup>78</sup>). Cada pieza llevaba inscrita la fecha y la hora exactas del relevo y las milicias que lo habían realizado (BOX 2005, 208). El primero y el último, de mayores dimensiones para señalar el inicio y el final de la marcha, se debían instalar en el puerto de Alicante, sobre un bloque de hormigón sumergido en el mar (cosa que finalmente no se llevó a cabo), y frente al monasterio de El Escorial. Según Arnedo, que estudió una pieza original desenterrada que se encontraba en el cementerio de Albacete, las piezas eran de mármol negro sin pulir, con las caras tan solo desbastadas o abujardadas<sup>79</sup>, procedían de una cantera de Monóvar (Alicante)<sup>80</sup> y se componían de dos piezas: una base de unos 300 kg de peso que debía servir a modo de basamento o cimentación y medía 53 cm de frente, 43 cm de profundidad y 48 cm de altura; y una segunda pieza superior (unida a la base) de unos 1.200

<sup>77</sup> El acta que certifica el relevo en la colonia de Santa Eulalia (Sax), ha sido reproducida en ARNEDO 2013, 108.

<sup>78</sup> Esta cifra coincide con la indicada por Arnedo (2013, 108).

<sup>79</sup> En una conversación personal mantenida el 5 de mayo de 2017, Arnedo nos indicó que para determinar que efectivamente se trataba de mármol negro se asesoró con un marmolista local cuya opinión fue que el color gris se debía a la falta de pulido de las superficies pero que, efectivamente, el mármol “podía” ser negro (comillas nuestras).

<sup>80</sup> En la zona montañosa del Vinalopó medio (Algueña, Monóvar, Novelda, Pinoso, La Romana) existen numerosas canteras que desde antiguo producen en abundancia mármoles de gran calidad y de colores muy variados. Es célebre por su color intenso y por su vetado el denominado “rojo Alicante”.

kg de peso que medía 50 cm de frente, 40 cm de profundidad y 2 m de altura; en la cara frontal cada monolito llevaba inciso, con el dibujo pintado de blanco, el escudo de Falange y un texto relativo a la hora, el día y el grupo que hacía el relevo. Así, por ejemplo, el monolito situado en la Corredera de Villena (Alicante) llevaba escrito en letras mayúsculas y con las cifras de los años en números romanos la siguiente frase: “Hasta aquí trajo el cuerpo de José Antonio la Falange de Granada y lo entregó a las 13:35 del día 21 de Novbre. de MCMXXXIX, año de la Victoria, a la Falange de Málaga”. El relevo siguiente se produjo casi cinco horas más tarde, a las 18 h del mismo día, todavía en el municipio de Villena, y se hizo cargo del féretro la Falange de Cádiz (ARNEDO 2013, 38-39, 49, 102).

Muchas de las arquitecturas efímeras que conmemoraron la victoria de Franco fueron necesariamente desmontadas de inmediato por necesidades de la circulación rodada o por la endeblez de los materiales utilizados, pobres y perecederos (tablones de madera, telas de arpillera, cierres de cartón piedra, revocos de yeso, pinturas alegóricas, mástiles, banderas, gallardetes, estandartes, enramadas vegetales de laurel, palmas y otras plantas simbólicas, etc.), por lo que solo las conocemos a través de fotografías. De todas ellas destaca la “aparatoso tribuna” (CARDONA 2010, 223) de influencia nazifascista para el gran desfile militar de la Victoria en Madrid por el paseo de la Castellana en mayo de 1939, un estrado donde Franco permaneció horas y horas de pie saludando a las tropas victoriosas y que idealizó para el guion de la película *Raza* (1941), no sin cursilería y afectación, en un pútrido estilo literario que proliferó entre los franquistas de pro:

Los batallones españoles desfilan curtidos por el aire y el sol de cien batallas; como nadie, valientes; más que todos, sufridos. Procesión de banderas victoriosas, desgarradas por el viento y la metralla, sus viejos tafetanes hechos jirones, entre las filas de nuestros legionarios, las boinas rojas de nuestros requetés y las camisas azules de nuestras Falanges. La reciedumbre de nuestra juventud que pasa. [...] Desfile brillante de la caballería, de las masas de piezas artilleras, mientras en los aires el trepidar de los potentes motores llevan hacia lo alto todas las miradas. Los pájaros de acero dibujan en el cielo el nombre del Caudillo de España (en JIMÉNEZ 2016, 180-181; una crítica demoledora del film en Román GUBERN: *Raza: Un ensueño del general Franco*, Madrid, Ediciones 99, 1977, 125 pp.).

Estos desfiles militares de las fuerzas armadas españolas por el paseo de la Castellana de Madrid (denominado durante el franquismo avenida del Generalísimo) se continuaron haciendo todos los años y, con distinto grado de putrefacción, han llegado hasta nuestros días. Sin embargo, aunque la arquitectura efímera de la tribuna oficial, tan fácil de construir con maderas y telas, se reprodujo, aunque con mayor mesura, para todos los desfiles posteriores, durante la autarquía, cuando ya no se podía contar con la ayuda de italianos y alemanes, empeñados en su propia guerra, hubo años en que la “potencia militar española” dejó mucho que desear: era una “casta profesional privilegiada, con más generales que cañones”, decía Gaziol en 1951 (CALVET 2018, 318). Así, en 1943 solo desfilaron tropas a pie y a caballo porque no había gasolina para los vehículos; en 1945 Franco llegó al paseo de la Castellana montando un caballo blanco y rodeado por la Guardia Mora, una solución “barata” aunque pretendía emular la aparición del apóstol Santiago en la batalla de Clavijo (844); cuando en 1957 Marruecos consiguió independizarse y los soldados moros de Franco se incorporaron al Ejército marroquí, se crearon regimientos de Regulares Indígenas en Ceuta y Melilla, formados por españoles, a los que se vestía con los antiguos uniformes musulmanes y se les hacía desfilarse al son de tambores y chirimías; y, en fin, hasta la llegada de material militar americano en los años cincuenta, según se deduce de los informes de los agregados militares extranjeros, el material y el armamento que desfilaba o procedía aun de la Guerra Civil o eran copias españolas de armas alemanas de la época, con lo que, según un miembro de la Unión Militar Democrática<sup>81</sup>, “por la Castellana no desfilaba un verdadero ejército sino un gigantesco carnaval que solo podía engañar a los entusiastas o a los legos en la materia. [...] Animado por bizarras músicas militares, desfilaba [...] un verdadero museo militar [que] solo podía defender al franquismo de los propios españoles” (en CARDONA 2010, 224-226).

En contraste con la arquitectura efímera de estas paradas militares, “recicladas” inmediatamente después de su uso, los monolitos de mármol grisáceo que conmemoraban el traslado de José Antonio desde Alicante hasta El Escorial permanecieron muchas décadas en el sitio donde fueron levantados. Pero

<sup>81</sup> Si exceptuamos unas ambiguas Juntas de Acción Patriótica que se dieron a conocer en 1956, cuando España abandonó Marruecos precipitadamente (TUSELL 2012, 322-323), la Unión Militar Democrática (UMD) fue el único movimiento de oposición al régimen que surgió dentro de las fuerzas armadas españolas, ya en los últimos años del franquismo (1974). Se inspiraba en el sector de las fuerzas armadas portuguesas que ese mismo año protagonizó el levantamiento militar conocido como la “Revolución de los Claveles” que liquidó la larga dictadura (1926-1974) de António de Oliveira Salazar (1889-1970). Aunque la UMD era una organización ilegal llegó a contar con 242 simpatizantes entre los oficiales, pero fue duramente reprimida (MORADIELLOS 2002, 232-233).

paulatinamente, como un símbolo de la transformación que se iba produciendo en España, fueron desapareciendo, ya que fueron trasladados, retirados, destruidos o robados. Así, aunque en principio los monolitos se situaron a la derecha de la carretera, siguiendo las normas de circulación y el sentido de la marcha del cortejo fúnebre, algunos (como el de la Colonia de Santa Eulalia, en Sax) quedaron en el lado opuesto por el nuevo trazado de la vía; otros simplemente desaparecieron; otros, como el de Villena, fueron retirados por los ayuntamientos<sup>82</sup>; y otros, como el de La Encina, por el mismo Estado (ARNEDO 2013, 39). Así, actualmente casi todos los monolitos han sido arrasados por la presencia masiva del automóvil, por la generosa red de carreteras y autopistas construida en el último medio siglo en España y por una mal entendida “memoria histórica”, un concepto espurio<sup>83</sup> que se muestra como una verdadera y radical *damnatio memoriae* (vid. supra), “desmemoria”, “anti-memoria” o “mala memoria”, en la destrucción de las piezas materiales y monumentales del franquismo, con el consiguiente e irreparable daño para valorar adecuadamente el significado de la historia y de la arquitectura vividos por la gente en momentos de especial complejidad y dureza (CRESTI 2015, 242-245); un daño irreparable, sobre todo si tenemos en cuenta la necesidad que tiene cada generación de formular “una lectura propia del pasado” (DOGLIANI 2014, 8). En todo caso, durante muchas décadas estas piezas marmóreas fueron una presencia constante, fastasmal y amedrentadora en el paisaje alicantino y castellano a lo largo de los casi 500 km que separan Alicante de El Escorial. Se trataba, ciertamente, de un monumento menor pero altamente significativo al estar tan abundantemente repetido y recordar, según Olmeda, “una de las manifestaciones de duelo más multitudinarias del siglo XX”, un duelo que superó con creces otras exequias de los muertos del bando vencedor, por otro lado tan numerosas y celebradas, como las del falangista Onésimo Redondo, las del comandante de aviación García-Morato y las de los generales Mola y Sanjurjo, enterrados en un soberbio panteón neoclásico construido en el ensanche de Pamplona entre 1953 y 1959 por los arquitectos navarros Víctor Eusa y José Yarnoz (LLORENTE 1995, 79, 289). Tanta fue la repercusión social y política de este traslado fúnebre que algunos militares se sintieron molestos ya que, en unos momentos en que se agravaba el enfrentamiento entre el Ejército y Falange Española por el control del Estado, a José Antonio se le rendían honores de mayor rango que a los citados generales Mola y Sanjurjo (OLMEDA 2009, 30, 32).

## <01.02.PROGRAMAS ARQUITECTÓNICOS DEL PRIMER FRANQUISMO

Arquitectura: arte de Estado, función de Estado, esencia del Estado. Ha llegado la hora de una nueva arquitectura, de un estilo constructor. Porque la hora de un Estado nuevo –genio de Roma, jerárquico, ordenador- ha llegado al mundo. Que las otras artes –como falanges funcionales- se disciplinen y preparen para ocupar su rango de combate y ordenamiento. La Arquitectura tiene el puesto de mando. El Estado. Roma  
Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO (1935)

La arquitectura que acabamos de exponer, levantada por el régimen de Franco en los años cuarenta, estaba sostenida, además de por la misma voluntad del dictador y de los jerarcas del régimen, por unas propuestas teóricas que, no por endeble, eran inexistentes. Es cierto que los textos teóricos producidos por los arquitectos, pensadores e ideólogos de los distintos grupos que conformaron el franquismo, en tanto que programas dirigidos a la producción de una arquitectura propia y característica del régimen, inequívoca y genuinamente española e imperial, fueron generalmente textos vacíos, de escaso valor disciplinar, llenos de una retórica grandilocuente y beligerante pero carentes casi siempre de programas concretos ni de referencias culturales elevadas. Por lo tanto, ni los recursos económicos ni los recursos intelectuales con que contaba el régimen (ni seguramente, como veremos, los conocimientos, la voluntad y los intereses del mismo Caudillo y de los grupos que ganaron la guerra) hicieron posible “una formalización arquitectónica modélica que tradujese en piedra la [pretendida] superioridad del poder franquista” (PIZZA 2000, 56). En realidad, además de surgir de un

<sup>82</sup> Según Arnedo este monolito, partido en dos, se conservaba en 2013 en un almacén municipal; en concreto indica que “en las cámaras frigoríficas” (ARNEDO 2013, 74, 82, 108).

<sup>83</sup> Moradiellos ha insistido en la inconveniencia del término: “Decimos bien y conscientemente: mal llamada ‘memoria histórica’ porque la memoria *stricto sensu* es una facultad dada a escala corporal individual (solo recordamos vivencias propias en nuestra memoria ‘biográfica’) y lo que denominamos como ‘memoria histórica’ o ‘social’ o ‘colectiva’ no es fruto de la memoria de ningún ser orgánico pensante sino ‘conciencia’ formada por un tejido de representaciones de vivencias y experiencias, ideas recibidas, valores asumidos, lecturas mediadas, imágenes transmitidas e impresiones indirectas. En suma, un conjunto heterogéneo de materiales de distinta procedencia que tanto se alimenta de las propias vivencias biográficas como de las interacciones con otros iguales, con otras ‘memorias’, siempre declinadas en plural” (MORADIELLOS 2012, 293; comillas del autor).

enfrentamiento sangriento que dejó España moral y físicamente devastada, el Nuevo Estado en construcción, como indica Santos Juliá, “era mastodóntico, aunque menesteroso” (JULIÁ 2002, 4).

Sin embargo, los alegatos por una arquitectura fascista (o falangista) española, como un producto netamente nacional y racial, y, por tanto, alejado de cualquier veleidad internacionalista, racionalista, moderna y de vanguardia (y entre líneas se debía leer también “masónica”, “judía” y “comunista”), fueron constantes y se empezaron a producir, entreverados con un cierto regionalismo, ya en los años treinta, en tiempos de la Segunda República, y proliferaron, como era de esperar, durante los años de guerra y de posguerra bajo la enorme influencia de los todopoderosos fascismo italiano y nacionalsocialismo alemán. Sin embargo, a partir de 1945, con la derrota de Alemania y de Italia (en realidad, esta última ya se había rendido sin condiciones en 1943, aunque un fascismo “refundado” se prolongó en la Repubblica Sociale Italiana<sup>84</sup>), las posturas ideológicas de las diversas facciones del franquismo, para poder sobrevivir, tuvieron que suavizarse en todos los campos y muy particularmente en las artes plásticas, ya que se hizo necesaria lo que se ha denominado una “desfascistización” o “desfalangistización” paulatina del régimen que dio paso a la progresiva intensificación de la presencia nacionalcatólica en organismos públicos y de gobierno (a través, sobre todo, del brazo seglar de la Iglesia, la Asociación Católica Nacional de Propagandistas, ACNP, contrarios a Falange desde un primer momento) y a una tímida “apertura” artística y arquitectónica.

Conviene que nos detengamos en este proceso “desfascistizador” ya que está en la base del abandono de los escasos programas arquitectónicos que planteó el primer franquismo. Ya antes incluso de 1945, con las victorias del Ejército aliado y sus avances territoriales, el régimen había empezado a echar por la borda lastre fascista, sobre todo en lo relativo a ciertas manifestaciones públicas vistosas y características pero que, por su carácter laico y patriótico, habían sido mal vistas desde el principio por la jerarquía eclesiástica; ahora, además, eran incompatibles con la nueva situación política internacional surgida del resultado de la Segunda Guerra Mundial. La decisión más llamativa fue la derogación por Decreto de 11 de septiembre de 1945 del anterior Decreto de 24 de abril de 1937 por el que se había establecido la obligación de permanecer en posición de “saludo nacional”. En 1937 este saludo se fijó como “constituido por el brazo en alto, con la mano abierta y extendida, y formando con la vertical del cuerpo un ángulo de cuarenta y cinco grados”; el saludo se utilizaría obligatoriamente “al paso de la enseña de la Patria y al entonarse el Himno y Cantos Nacionales” y se justificaba al considerarse que era un “saludo de rancio abolengo ibérico, espontáneamente adoptado en pueblos y lugares; saludo que ya en los albores de nuestra historia patria constituyó símbolo de paz y de amistad entre sus hombres” (en DI FEBO 2012, 169).

La desaparición del saludo fascista en 1945 se ha considerado un claro ejemplo de hasta qué extremos de maquillaje de su propia trayectoria y de metamorfosis de su cuerpo político estaba dispuesto a llegar el camaleónico Franco para conseguir la supervivencia de su régimen totalitario personal. De hecho, como decimos, el saludo fascista no solo lo enfrentaba en 1945 con los vencedores de la Segunda Guerra Mundial, sino que ya en 1939 había creado fricciones con los obispos de Málaga y de Madrid-Alcalá, que habían señalado en sus boletines oficiales que “una procesión religiosa no es un desfile militar, profano o patriótico [...] porque se trata de rendir honores, no a un rey o jerarca de la tierra, sino al Rey Soberano del Cielo” (en TUSELL *et al.* 2004, 90). Así, sin el menor rubor y con un gran don de la oportunidad, *ad majorem gloriam* de Dios y de Franco, el Decreto de 1945 señalaba expresamente como motivo para la derogación del “saludo nacional” que

circunstancias derivadas de la gran contienda han hecho que lo que es signo de amistad y de cordialidad venga siendo interpretado torcidamente, asignándole un carácter y un valor completamente distintos de los que representa. Esto aconseja que, en servicio de la Nación, deban abandonarse en nuestra vida de relación aquellas formas de saludo que, mal interpretadas, han llegado a privar a las mismas en muchos casos de su auténtica expresión de amabilidad y cortesía (en DI FEBO 2012, 170).

También en 1945 desde el Ministerio de Asuntos Exteriores se “recomendó” que se retirasen de los sitios oficiales “determinadas litografías de personalidades extranjeras”, alusión evidente a Hitler y Mussolini (LLORENTE 1995, 110). Pero a pesar de estas medidas tan superficiales y aparentes como vistosas y significativas, se ha considerado que el abandono definitivo de los principios falangistas no se dio hasta los últimos años cincuenta, entre 1957 y 1960. Así, en la crisis de Gobierno de 1957 fueron nombrados los

<sup>84</sup> Para Vilanova esta república fascista mussoliniana no era sino un “simulacro de Estado, construido sobre la incompetencia, el terror y la corrupción, cuyo programa principal era la aplicación de la violencia más brutal contra los disidentes y los resistentes antifascistas” (VILANOVA 2005, 279).



primeros ministros del Opus Dei (*vid. infra*) y se abandonó la propuesta de legislación política promovida por José Luis de Arrese (1905-1986), arquitecto y falangista fundacional. Arrese era un ideólogo doctrinario de primera hora, mantenía relaciones estrechas con Franco, ocupó el cargo de ministro secretario general del Movimiento en dos ocasiones (1941-1945, 1956-1957) y fue el primero en hacerse cargo del Ministerio de la Vivienda (1957-1960), creado expresamente para él por el Caudillo cuando fracasó su iniciativa legislativa en favor de Falange. En la primera posguerra llegó a ser objeto de una loa colectiva de los poetas del régimen, *Ofrenda lírica a José Luis Arrese en el IV año de su mando* (Madrid, Gráficas Valero, 1945, 58 pp.), un lujoso libro que seguía la estela del “elogio del jefe” impuesto por los fascismos a imagen de las glorificaciones personales de la antigua Roma y del Renacimiento (CARBAJOSA *et al.* 2003, 208). Pero no fue hasta 1960, con la definitiva salida de Arrese del Gobierno, cuando se dio la consolidación de la presencia en el mismo de ministros del Opus Dei, lo que se ha llamado la “tecnocracia opusdeista” (BAYOD 1981, 50-62; ARRESE 1982; MARZO 2010, 98), un recurso técnico que quería ser, según Monleón, una solución aparentemente apolítica que asegurase la dirección eficaz del proceso económico sin hacer referencia a los principios legalmente vigentes, pero cada vez más alejados de la España real (en CASTELLET *et al.* 1977, 251). Según Riquer era un cambio inaplazable: la apertura diplomática y la liberalización económica exigían cambios en la estructura administrativa del Estado y una mayor coherencia política, ya que la burocracia construida desde 1936 entorpecía ya la misma acción del Gobierno (RIQUER *et al.* 1989, 174).

Para otros autores, en cambio, la “independencia” de Falange había acabado mucho antes, con la destitución de Serrano Suñer como ministro de Asuntos Exteriores en septiembre de 1942 y su apartamiento de la vida política, tanto por sus discrepancias con algunos generales monárquicos como por ciertos líos de faldas que, al parecer, habían escandalizado el entorno familiar más inmediato de Franco<sup>85</sup>. La defenestración de Serrano Suñer coincidió con el ascenso de Arrese dentro de Falange. Según Cardona,

el Caudillo nombró nuevo secretario general [del Movimiento] a José Luis de Arrese<sup>86</sup>, uno de sus pelotilleros, que redujo el Partido a una asociación con muchas palabras y cánticos, escasos hechos e innumerables enchufes (CARDONA 2010, 64).

En realidad, Arrese estuvo siempre a disposición de Franco y Vázquez Montalbán le reconoce haber sido el “organizador de la burocracia falangista, auténtico pilar fundamental de la supervivencia del régimen” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 163-164).

Paul Preston, por su parte, a la hora de caracterizar el Partido Único del franquismo, ha señalado que el poder de Falange se mantuvo durante toda la dictadura, hasta el mismo momento de la muerte de Franco en 1975 gracias a su política de infiltración en todos los niveles de la administración pública y al abandono de sus hipotéticos principios reformistas:

La meta de la revolución nacional-sindicalista fue abandonada en silencio con la aspiración a las sinecuras de los funcionarios estatales. La reforma agraria y la nacionalización de los bancos pasaron a ser parte de la “revolución pendiente” (*vid. infra*). [...] Paradójicamente, la “corrupción” de Falange le ayudó a sobrevivir a la derrota del Eje. [...] Estaba demasiado enraizada en las estructuras de las administraciones local y central como para poder ser fácilmente erradicada y tenía muy poca autonomía o incluso influencia ideológica para que fuera necesaria una purga. [...] Sus movilizaciones de masas aportaron el barniz del apoyo popular. Sus estructuras burocráticas sofocaron las aspiraciones de los obreros y campesinos. Sus ideólogos elaboraron una versión española del *Führerprinzip*, la “teoría del caudillaje”. [...] Pese a sus virajes y zigzags, conservó en su poder los instrumentos de hegemonía ideológica hasta 1975 mediante la red de prensa del Movimiento, los sindicatos verticales y la burocracia, en constante aumento, de las administraciones central y local. Además de las relaciones laborales dependían también de la Falange la vivienda y la seguridad social. Los oficiales del Ejército, los funcionarios y los sindicalistas pasaban automáticamente a ser miembros de la FET y de las JONS (en TUSELL *et al.* 2004, 50-51; comillas del autor).

<sup>85</sup> Ridruejo, por su parte, considera que se minimizaba el papel de Serrano Suñer “porque se permitía la libertad de poner en duda las dotes mesiánicas del Jefe y no era bastante flexible para lo que el complejo mestizaje de la situación exigía” (RIDRUEJO 2008, 16). En realidad, como analiza Ricardo Chueca, “la iglesia, el Ejército, el capital habían sido simplemente re-puestos en sus privilegiados lugares de antaño y disponían de apoyos y recursos políticos propios. Falange, que tanto había contribuido a tal cambio, no. Sólo políticamente disponía de garantías políticas harto dudosas. [...] Para colmo, el proyecto político del régimen no se identificaba plenamente con el del partido” (en FONTANA 2000, 73).

<sup>86</sup> Arrese fue nombrado para este cargo el año anterior, 1941. Ridruejo considera, con palabras más suaves, que el papel de Arrese “subía [...] no porque representase ‘lo auténtico’ sino porque parecía el más incondicional de los hombres” (RIDRUEJO 2008, 17; comillas del autor).

Ricardo Chueca ha insistido en esta paradoja aparente: que el fracaso político de Falange fuese la base de su permanencia como organización con “utilidad política”:

Quando FET y de las JONS ve desaparecer sus expectativas políticas “por simpatía”, a tenor del resultado de la Segunda Guerra Mundial, es cuando más consolidado está su papel como aparato de dominación y control social y político. La derrota de su propio proyecto fascista movilizador resultaba ser así particularmente beneficiosa para la estabilidad y perduración del sistema político surgido de la Guerra Civil. Un partido intensamente burocratizado y férreamente dependiente de instancias políticas estatales en los temas básicos era algo demasiado útil para lanzarlo al baúl de los recuerdos de las veleidades totalitarias. [...] Hasta el punto de que no es injusto sostener que Falange fue el partido fascista más fracasado en su intento de lograr un régimen de igual tipo bajo su dominio. Y, sin embargo, paradójicamente, fue el más duradero. Protagonista de la construcción de un régimen totalitario famoso por su perdurabilidad, valor supremo de la política (en FONTANA 2000, 69, 70).

Los historiadores del franquismo coinciden en señalar que todos los estratos del régimen, Falange especialmente, vivían de los beneficios de la guerra como una gran familia que administra su patrimonio. Según Vázquez Montalbán, “Franco respetó toda la vida la servidumbre formal a que le obligaba el coste de hombres e ideología que la Falange había invertido durante la Guerra Civil y en la construcción del aparato de Estado franquista”. En consecuencia, “desde porterías de fincas de postín hasta altos cargos ‘técnicos’ de la administración fueron puestos de trabajo monopolizados por los excombatientes, que conformaron así un apretado ejército defensor de sí mismos y del sistema” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 29, 180; comillas del autor). Una opinión similar es expuesta por Sheelagh M. Ellwood al observar que la dependencia mutua entre franquismo y falangismo se hace evidente “por la rapidez y facilidad con las que fueron desmanteladas las estructuras burocráticas que habían sostenido a ambos” a partir de 1975 (en FONTANA 2000, 58).

Pero en cambio, si nos referimos al campo de la arquitectura y el urbanismo, la influencia del Partido Único fue mínima en todo momento ya que la mayor parte de los que escribieron libros o artículos propositivos en diarios y revistas entre 1936 y 1949 sobre estos temas, ya fuesen falangistas monárquicos o falangistas católicos, aunque abogaron unánimemente por la búsqueda de unas creaciones específicamente nacionales, radicalmente españolas, tuvieron poco éxito en su empresa. De hecho, la ausencia de arquitectos y teóricos durante estos años es palpable y notoria en todos los sectores del franquismo y los que encontramos o son de muy baja calidad o hacían propuestas que pronto dejaron de estar en sintonía con la misma jerarquía franquista (sobre todo con los sectores católicos más reaccionarios), con el signo de los tiempos impuesto por las democracias vencedoras de la Segunda Guerra Mundial, e incluso con la propia transformación del régimen. Las propuestas arquitectónicas más “imperiales”, en parte siguiendo la estela de Mussolini, fueron las de Gaspar Blein, Gutiérrez Soto, Diego de Reina, Pedro Muguruza, Pedro Bidagor, etc., pero se eclipsaron con rapidez o quedaron situadas estrictamente en el puro espacio de las consignas bélicas, los delirios gráficos y las composiciones literarias, tanto en los años de guerra como en la inmediata posguerra.

De hecho, como indica Pizza, el “estilo imperial” propuesto por los ideólogos del régimen (escritores, arquitectos, periodistas, políticos) se definía más “por lo que no tiene que ser que por lo que no podría no ser” limitándose a manifestar “duras recriminaciones contra el enemigo más que un posible esbozo de signos de identidad” que fuesen más allá de proposiciones genéricas como “proporción armónica”, “serena ponderación”, “jerarquía”, “voluntad viril” o “equilibrio entre el espíritu y la materia” (PIZZA 2012, 42). De esta línea propagandística se apartaba, aunque en una fecha ya tardía, el libro *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial* (1944), uno de los escasos proveedores de recursos formales más o menos directos para levantar una arquitectura franquista. Fue escrito por el arquitecto Diego de Reina de la Muela (¿?-1989), caballero del Corpus Christi en Toledo (*ABC*, 12-11-1989, p. 131) y director de publicaciones de la Dirección General de Regiones Devastadas, “a la vista de los tiempos de desorientación estilística que corrían” (BOX 2012, 160). De Reina partía de los habituales principios imperiales, católicos y antijudaicos:

Solo es anticristiano y español el racionalismo frío, la negación de lo superfluo, el menosprecio de la belleza, lo engendrado por aquel lema de sinagoga: “función contra forma y confort contra lujo”, postulado que es menosprecio del espíritu al repudiar la belleza, sofisma matemático al suponer comfortable una habitación mínima, polifacética, con muebles inamovibles, con un espacio mínimo entre ellos (en PIZZA 2012, 42; comillas del autor).

A partir de estos genéricos principios radicalmente antimodernos, típicos del primer franquismo, inspirándose en el “espíritu eterno de nuestra arquitectura”, de Reina prescribía de forma pormenorizada cómo deberían ser los elementos de las fachadas de los edificios representativos: balcones, balaustradas, remates, cornisas, cubiertas, torreones, etc., siempre “en un neoclasicismo resuelto a tono con nuestro tiempo” que desarrollase

“una inspiración originada en la sequedad herreriana y sazónada por la posterior evolución del estilo”, con prohibición expresa de todo aquello que el autor consideraba ajeno al espíritu de la arquitectura española, elementos “no nacionales” como mansardas, superposición de órdenes, escamas metálicas, imbricados flamencos o alemanes, lienzos enfoscados, revocados o pintados, etc.; curiosamente, estas propuestas arcaizantes fueron adoptadas a partir de los años cincuenta, con las pertinentes adaptaciones, por las comisiones provinciales de bellas artes para construir edificios de nueva planta en los conjuntos histórico-artísticos:

La línea recta y el paramento plano son las únicas reglas a seguir. [...] Los conjuntos se compondrán de grandes y tranquilas masas que formen un todo ordenado y estático, capaz de ser abarcado en su composición total por una acertada elección del emplazamiento y una estudiada urbanización de accesos y puntos de vista. Las masas serán proyectadas con un absoluto criterio de horizontalidad y si, por sí mismas, no pudieran serlo, se dividirán los alzados en fajas horizontales desiguales. [...] Los cuerpos y lienzos los dividiremos en un gran zócalo, parte noble y áticos. Las líneas horizontales han de ser continuas en unos y en otros. [...] Dividido el conjunto en cuerpos y lienzos, tomaremos como elemento arquitectónico de la máxima importancia el cuerpo central y lo proyectaremos con una serie de cinco entrepaños, separados y encuadrados por seis ordenes gigantes de pilastras pareadas, con sus paramentos frontales planos y éntasis lateral (en UREÑA 1979, 325-338).

Y con este discurso prescriptivo que pretendía emular los grandes tratados arquitectónicos clásicos, de Reina continuaba a lo largo de páginas y más páginas, a la búsqueda de “un sello inconfundible, permanente y nuevo en la Arquitectura Nacional”, ya que consideraba que “el problema estético que el Nuevo Estado nos plantea a los arquitectos españoles es la necesidad de encontrar una plástica digna de exponer los ideales patrios con majestuosa severidad y estática grandeza”, un problema frente al cual “todas las demás cuestiones de índole artística, matemática o constructiva, pierden importancia”; la conclusión era que “ese sello, con su canon de belleza, es un estilo” (en LLORENTE 1995, 72). Pero como puede comprobarse en las obras efectivamente realizadas, y como pocos años después, en 1948, advertía Fisac, aquella vía no podía tener continuidad ya que querer “hacer arquitectura española” era “más bien propósito que principio” (FISAC 1948b, 197). Y en 1949, en la ponencia que el mismo Fisac presentó en la V Asamblea Nacional de Arquitectos, remachaba: había que abandonar “el camino que seguíamos” porque le faltaba “contenido vital” (FISAC 1949, 13).

También como parte del capítulo de los “propósitos”, durante la guerra, en 1937, se había publicado el artículo “Meditación apasionada sobre el estilo de la Falange”, de Pedro Laín Entralgo (1908-2001), médico de formación, según la cual el “estilo” nacionalsindicalista<sup>87</sup> de la Falange, “grave y alegre” a la vez, debía considerarse “un modo nuevo de hacer la vida” que lo comprendería todo, “desde la monumentalidad arquitectónica hasta el ademán cotidiano” (LAÍN 1937a, 164). Se trata de uno de los muchos escritos que durante la guerra y la posguerra proponían definiciones para un “estilo falangista” desde las publicaciones del Movimiento (cfr. LLORENTE 1995, 54-65), aunque su importancia le viene dada por la significación cultural de Laín en las décadas posteriores y en el papel que jugó en la “normalización” cultural española durante el tardofranquismo. Sin embargo, a lo largo del retórico y farragoso artículo, escrito en el exaltado y enfático tono visionario de los seguidores de José Antonio, no se define ni este “estilo falangista” que proponía Laín (que se había formado, conviene insistir en ello, como médico) ni cual podría ser la “monumentalidad arquitectónica” que se correspondiese con dicho estilo, más allá de dar por supuestos ciertos invariantes escurialenses muy banalizados y siempre repetidos. Unos meses después, Laín insistió en esta necesidad de grandeza del contenido del arte falangista en su artículo “Un médico ante la pintura” publicado en *Vértice*:

He aquí un gran tema: nuestra guerra. [...] Nos hace falta el artista que acierte a recoger color y figura, con armónica ley humana, en una escena. Por ahora apenas saben hacerlo los mejores. No basta que, como en Cézanne, se reúnan los hombres en torno a una mesa para jugar a las cartas o, como en Picasso, se deshagan en cromática geometría unos músicos callejeros. Los hombres se reúnen para algo más serio, y a tales fines debe servir el ansia por la cual el pintor hace perdurable en el lienzo su humana inquietud; mas tampoco basta que las figuras sean escenas, y esta es la última etapa. Es sano el hombre cuando percibe el mundo configurado y en orden, pero ser sano no equivale a ser perfecto. Será el tiempo del nuevo clasicismo, compuesto por los sillares de cada descubrimiento, cuando el pintor tenga en sí y para su obra un

<sup>87</sup> El nacionalsindicalismo designaba la ideología falangista y el movimiento político consiguiente; se establecía así la similitud y la diferencia respecto al nacionalsocialismo alemán. La fórmula lingüística sintetizaba, según Vázquez Montalbán, “la aspiración de ‘nacionalismo’ como norte político superador de la lucha de clases y de ‘sindicalismo’ como instrumento de justicia social para integrar el movimiento obrero en los grandes objetivos nacionales. [...] El lema ‘Por España y su revolución nacionalsindicalista’ fue una fórmula habitual en todo el papeleo oficial hasta bien entrados los años cincuenta” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 199; comillas del autor).

afán de perfección y de ejemplaridad; cuando el tema y su realización sean perfectos y ejemplares; cuando las figuras se reúnan en servicio a la más elevada vocación del hombre: la que lleva a Dios por vía del Imperio (LAÍN 1937b).

También en esta línea retórica e indefinida, aunque ya con algunas propuestas concretas, el lingüista Antonio Tovar (1911-1985), otro personaje significativo de la “liberalización” posterior del franquismo, se refería en 1939 a la necesidad de levantar en España una nueva arquitectura como arte imperial, basándose en las obras del antiguo imperio romano y en las construcciones contemporáneas de Italia y Alemania, aunque, como en el caso de Laín, eran también escasas las líneas efectivas que establecía Tovar para formalizar la “imperialidad” de la arquitectura española, quedándose en el ámbito etéreo y encendido de las proclamas bélicas y políticas:

En la falta de arquitectura tendríamos la señal de que habríamos perdido la Revolución y la ocasión. Exijamos, pues, una nueva arquitectura despuntando en unos pocos años, y recibámosla con alegría, no solo por sus hermosas edificaciones, sino por lo que tiene de síntoma asegurador. Porque es la arquitectura el arte que hace más sólidas a las naciones, y el que las acredita con más fe y reservas para el mañana (TOVAR 1939).

Tovar señalaba expresamente dos características para esta nueva futura arquitectura española que se debían dar necesariamente ya que “si no, no existirá una arquitectura nuestra”. Por un lado, “la severidad<sup>88</sup>, la rigidez y el geometrismo”, ya que “no están los tiempos para arquitecturas complicadas y barrocas –y caras–”; por otro lado, “las grandes dimensiones, con material pobre, firme –y barato–”. Como era habitual, en ambos casos la obra de Herrera y, dado el mimetismo de España hacia la Italia fascista (GRACIA 2004, 43), la arquitectura romana antigua y las obras recientes de Hitler y Mussolini eran las referencias planteadas:

Será, pues, la nuestra, la grave y serenísima musa de Herrera, que ahora y no por casualidad, parece como si hubiera sido la que ha inspirado al mundo su salvación de cubismos y psicopatologías estéticas. Porque la belleza severa y firme del foro mussoliniano o del Reichsportfeld nos ha libertado con ascéticas formas de todos los decadentismos que van del *new style* a Le Corbusier [*sic*]. [...] Una rigidez de líneas en buena piedra y con alguna estatua nos salvará de aquel suprasoetismo del níquel, el cemento y el cristal, o de aquel fin de siglo delirante del paseo de Gràcia. Esta rigidez será la que nos llene de tanta satisfacción y alegrías, y gracias a ella nos sentiremos libertados, seguros, salvados. [...] El Imperio nuestro vendrá así, y entonces la profecía de nuestra arquitectura<sup>89</sup> habrá estado en los Foros Imperiales de Roma, en el estilo de la basílica de Majencio, o, mejor aún, en el Foro de Trajano, que tenía altos muros de cemento y un elevado techo de bronce, todo en proporciones inmensas, ciclópeas, de gran palacio de exposición o de estación ferroviaria central (TOVAR 1939).

Estas proclamas erráticas, huecas y altisonantes (y, sobre todo, disciplinariamente inviables por indefinidas) para la arquitectura, hechas desde el pensamiento y la filosofía, es decir, desde fuera de la disciplina, tenían, por otra parte, una base política explícita en los textos del escritor Ramiro de Maeztu que ya en 1931 pedía una “poetización” de los principios fascistas y cuyo asesinato por “los rojos” en 1936 sirvió para que fuese elevado al lugar más alto del martirologio nacional, situándolo entre los escritores y teóricos falangistas que ya hacían “guardia junto a los luceros”, en comunión íntima con José Antonio, Calvo Sotelo, Onésimo Redondo, Ruiz de Alda, Ramiro Ledesma, etc. Decía Maeztu en 1931:

Pido el auxilio de los poetas. Las palabras mágicas están todavía por decir. Los conceptos, en cambio, pueden darse ya por conocidos: servicio, jerarquía y hermandad; el lema antagónico al revolucionario de libertad, igualdad, fraternidad (en GRACIA 2004, 43).

También José Antonio adjudicó a los poetas un papel salvífico, por lo que muchos militantes falangistas letrados, siguiendo el ejemplo de sus dirigentes, se metieron a poetas de oficio o de ocasión y, con mayor o menor fortuna, muy poca por lo general, versificaron incansablemente y llenaron con su prolífica obra en verso y en prosa las revistas falangistas, desde *FE* y *Vértice* hasta *Escorial* (cfr. TOVAR *et al* 1939; GRACIA 2004, 224). Aunque otros líderes “de acción directa” opinaban que éste era un “estilo relamido” (Ramiro Ledesma), “a base de flores, mermeladas y delicuescencias a la veneciana” (Giménez Caballero), a partir de estos ejemplos selectos y minoritarios, unas “retórica y simbología” similares informaron también los discursos oficiales y oficiosos del régimen en los años cuarenta, usando antítesis y reiteraciones, sustantivos y adjetivos altisonantes y esteticistas de elevado tono emocional con los que se querían transmitir las directrices políticas del

<sup>88</sup> Ya en 1923 Mussolini había dicho que la memoria de los soldados italianos caídos en la Primera Guerra Mundial “se honra con obras severas y no con monumentos teatrales”, aunque, como indica Nicoloso, se trataba de una exigencia meramente instrumental ya que la teatralidad fue un componente nada despreciable de la arquitectura fascista puesto que “la coreografía era esencial para la eficacia del rito” (NICOLOSO 2012, 30).

<sup>89</sup> Referencia a la conferencia de Persico “Profezia dell’architettura” (1935) (*vid. infra*).

Movimiento (cfr. CARBAJOSA *et al.* 2003, 107-129). “Nada más prístino”, dice Bonet Correa, que el prólogo escrito por Diego de Reina para sus *Directrices arquitectónicas de un estilo imperial* en el enardecido “estilo patriótico” que caracterizaba “a los usufructuarios de la Victoria”:

En España, en la inmortal España, un dieciocho de julio surge entre relámpagos la idea imperial y desde ese día, sobre la flor náutica del Imperio, rosa de los vientos formada por el yugo y las flechas, la espada de Franco marca el Norte al ímpetu hispano. Rayo de la guerra, guion de combate para las falanges nacionales y código de la tradición, el acero franquista nos señala una misión indeclinable como españoles, ganar la batalla de la paz, revalorizando la patria desde nuestros puestos (en BONET 1981, 22).

Otra fuente literaria casi programática para la expresión literaria del régimen fue la prosa engolada y ditirámica de Eugenio d’Ors, difundida en todas las publicaciones oficiales y de la que puede ser un buen ejemplo esta loa al Caudillo leída el 6 de enero de 1938 en la Universidad de Salamanca en el acto de constitución del Instituto de España (*BOE*, 02-06-1938, pp. 5.074-5.075), del que Ors fue nombrado secretario perpetuo... hasta que fue cesado en 1942 debido a, según Llorente, “un oscuro asunto relacionado con dinero de la entidad, que utilizó y no justificó, y con bienes de la misma que estaban en su poder y se negó a devolver”: LLORENTE 1995, 95; *BOE*, 08-08-1942, p. 5.895; se puede consultar online):

Caudillo, Dios te suscitaba. Pruébanlo mil contestes señales que no pueden mentir. Con el grave júbilo de la redimida gente hispana lo dice más de un hijo de extraña nación, tal vez gemebunda por irredenta. Dícenlo quienes entre nosotros nacen hoy a la acción, como aquellos que de ella se despiden, en el otoño y el invierno de la vida. Clámanlo estos jefes que a ciegas te siguen; estos soldados que se te inmolan, testimonio como ninguno, porque es testimonio de mártir. Y estas madres que, al rezar por ellos, rezan por ti y estos mozos que sobre las delirantes multitudes rujen tres veces tu nombre. Y, en el púlpito, el sacerdote; en la escuela, el maestro; el artesano, en su taller; el hombre de la calle, en la calle; la humilde viejecita, en los corros del mercado; el niño, entre los gritos del juego; el viajero, al ritmo de los trenes; el marino, al fragor del mar. Y, más recogidamente, el sabio, al secreto de su meditación; el labriego, al oído de la tierra que ara. Y la misma tierra también, rocas y arenas, arcillas y grumos de toda nuestra tierra española, tan empapados de sangre hoy, que ya parecen transubstanciarse en carne de hombre y poder hablar. (*Mío Cid*, Burgos, 01-02-1939, en BARRAL 1996, 228).

En manos de semejantes secuaces, los principios joseantonianos se convirtieron en triviales lugares comunes durante la posguerra, sobre todo cuando se quería unir “estilo” literario, “estilo” político y “estilo” artístico o arquitectónico, como hemos visto hacer en los artículos de los falangistas de élite Laín y Tovar. Y dado que la idea de subordinación era esencial en la nueva era (CANO 1994, 105), conceptos como simplicidad, simetría, jerarquía, rigidez, orden y severidad que, según el proyecto del Nuevo Estado, debían regir la vida civil y militar ordinaria en España, eran conceptos que debían ser trasladados directamente a la arquitectura por vía metafórica, algo, por otra parte, relativamente fácil si se utilizaban formalizaciones de raíz clásica, con ejes y simetrías claramente definidos. Así se planteaba en 1943, con sintaxis precaria, en *Sí*, el suplemento semanal del diario *Arriba*:

Como la verdad en la Arquitectura, que ama mucho la claridad y desnudez, porque lo que no es así no es verdad, ha de ser la expresión material de la verdad política. [...] Correspondencia del juicio estético y el político. Claridad, simetría y ritmo. Un conjunto de hombres sin centro ni ejes (sin pies ni cabeza) se descompone en una serie de sensaciones y tendencias sin razonamiento, a los que se combate únicamente con la intolerancia de una concepción orgánica del conjunto. Ejes de funcionamiento y ejes de simetría. Lo demás es bullicio y rebaño, charlatanería y pastoreo. [...] La formación como cuerpo orgánico frente a la mecánica igualitaria de la manifestación (“La dialéctica de la forma en el acto político”, *Sí*, núm. 61, 28-02-1943, p. 12; en LLORENTE 1995, 48-49; también en XANDRI 2016, 53).

La idea de un ordenamiento jerárquico de la arquitectura, arte a la que, por otra parte, debían estar sometidas la pintura y la escultura, fue también defendida, como veremos, por el arquitecto ecléctico Antonio Palacios en el centenario de Villanueva (1940) y por Ors en el Segundo Salón de los Once (1944). En ambos casos se buscaba un estilo nacional “jerárquico” que se enfrentase al internacionalismo moderno y al comunismo judaico e igualitario, ideas y tendencias políticas que se combatían ferozmente como también a sus pretendidas repercusiones artísticas. En el mismo sentido se había expresado ya en 1931 ante los estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Florencia el crítico tradicionalista Ugo Ojetti (1871-1946), muy cercano a Sarfatti y a Mussolini: “la ausencia de jerarquía es el mal más grave de la arquitectura moderna: arquitectura de democracias” (en NICOLOSO 2012, 62). Y también el fascista “culto” Bottai, entonces gobernador de Roma (*vid. infra*), al presentar la E42 (Esposizione Universale 1942), se había sentido obligado a dar una explicación terminológica que evitase interpretaciones sesgadas, distinguiendo entre “internacionalismo” y “universalidad”: “el atributo ‘universal’ no era sinónimo de internacional o mundial, sino que afirmaba el primado imperial de la

Italia fascista, en la que se renovaba por un nexo ‘orgánico y necesario’, la universalidad de la tradición romana” (GENTILE 2010, 185; comillas del autor). En el caso de Ors, dado que se refería al arte mural incorporado a la arquitectura, el autor tenía que hacer verdaderos equilibrios para demostrar la diferencia entre los murales españoles y los murales de los países comunistas, ya que si algo no faltaba en estos últimos, como es bien sabido, de buen grado o por la fuerza, era “consciencia de jerarquía” y “trabajo en equipo”:

¿Puede imaginarse, con todo, algo más opuesto a las tendencias comunistas que las disposiciones preconizadas por cualquier tentativa de arte mural? Nada mejor para su creación que el trabajo en equipo. Nada mejor para el trabajo en equipo que la cultura y la consciencia de jerarquía. [...] En arte mural el director de orquesta debe ser siempre el arquitecto (en BOZAL *et al.* 1976, 86; también en DÍAZ 2013, 33)<sup>90</sup>.

En relación a la definición de un “estilo falangista”, también el pintor José Aguiar, uno de los retratistas de Franco<sup>91</sup>, teorizó durante el primer franquismo en varias ocasiones sobre la práctica del arte, proponiendo una pintura monumental, espiritual y mística que combatiese el materialismo para acercarse a Dios: ese debía ser el “arte social” del Nuevo Estado (LLORENTE 1995, 59-60); así, en 1940 escribía en la revista falangista *Vértice*:

Un estilo es, ante todo, una jerarquía de valores espirituales. [...] Un estilo no se crea, nace, si la hora nueva no nos está encomendada en toda su grandeza; pero hay que preparar el alma para recibirla en este mundo de realidades descarnadas y exactas en el que Dios parece tan cerca de nuestra España que casi nos rozan las alas de los ángeles (“Carta a los artistas españoles sobre un estilo”, *Vértice* [ejemplar sin subtítulo], núm. 36, septiembre 1940, pp. 32, 62; se puede consultar online).

Y también centrándose en la pintura (y el arte en general), el falangista Manuel Sánchez-Camargo Cuesta (1911-1967), profesor de Literatura en un instituto madrileño (como Giménez Caballero), que, según Llorente, llegó a ser uno de los críticos de arte más influyentes de posguerra, publicaba en *El Alcázar* (16-11-1939) el artículo encomiástico “Arte. La pintura de ayer, de hoy y de mañana” donde auguraba la gloria de un arte español “al servicio de los ideales del Nuevo Estado” que devendría eterno gracias al régimen de Franco y cuyas constantes serían el realismo y la religiosidad (claro que para Eugenio d’Ors, por ejemplo, todo el arte, hasta la pintura de paisaje, era, en el fondo, profundamente religioso) (LLORENTE 1995, 61, 232). Decía Sánchez-Camargo:

---

<sup>90</sup> En 1944 aun podían ser referencias artísticas en la España de Franco las grandes exposiciones fascistas de los años treinta; más concretamente, y en relación al arte mural, las grandes obras para la V Triennale (1933) producidas por Sironi, De Chirico y Severini, actualmente desaparecidas (LONGARI 2007, *passim*), que fueron vistas por el poeta y periodista catalán J. V. Foix (*vid. infra*). En la posguerra española se instalaron grandes pinturas murales, de exaltación del franquismo o de la españolidad, en edificios oficiales, iglesias, fábricas, residencias privadas y barcos trasatlánticos. Adquirieron un carácter mítico, hasta el punto de ser emparentadas con la obra de Miguel Ángel, las pinturas murales “con tonos bistres sobre campo de oro” de Josep Maria Sert i Badia, en especial las de la catedral de Vic (Barcelona), realizadas entre 1900 y 1926, destruidas en 1936 “por los rojos” y rehechas por un Sert sexagenario entre 1939 y 1945, poco antes de morir. La obra de Sert se caracteriza, según Ureña, por una “ansia de titánicas arquitecturas en las que la evocación romántica, la simbología orientalizante y el efectismo majestuoso e imperial se amalgaman, dando como resultado una pintura mural epopéyica, de masas ciclópeas y multitudinarias que exige de los espectadores el alejamiento físico para mejor integrarse en la poética de tan desproporcionados y desmesurados conjuntos” (Gabriel UREÑA PORTEÑO: “La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos”, en BONET 1981, 113-157). En 1940 Sert pidió de forma expresa ante el ministro de Educación Nacional su “incorporación” al Nuevo Estado alegando los servicios prestados con su quehacer artístico a la causa nacional (cfr. BARRAL 1996, 229-231). Según Llorente, ya durante la guerra se atribuyó “un destino social al muralismo”, aunque las realizaciones se limitaron a la obra de Sert, Aguiar y Vázquez Díaz; de este último son los frescos del monasterio de Santa María en La Rábida (Huelva) sobre el Descubrimiento de América considerado como una grandiosa epopeya que, aunque datan de 1929-1930, fueron integrados por los ideólogos franquistas en su visión de la Hispanidad. En 1947, sin embargo, Joan Teixidor ya formulaba en *Destino* (20-12-1947) “duros juicios” sobre la obra de Sert, algo impensable unos años antes: era otro signo de los nuevos tiempos del arte en España (LLORENTE 1995, 187, 190, 263).

<sup>91</sup> El pintor académico José Aguiar fue medalla de honor en la Exposición Nacional de 1945. Según Ureña, su academicismo era “monumentalista y opulento, simbólico y literario, de masas gigantes y contornos rotundos y escultóricos. Su expresionismo formal era considerado por falangistas y sindicalistas como la apoteosis del arte de combate”. En su retrato de Franco, “el general, uniformado, con la cabeza descubierta, espada en mano, recia capa, y de pie ante el arrebatado cielo de románticos celajes, pierde inexpresivamente la mirada en un más allá de visionaria soledad” (Gabriel UREÑA PORTEÑO: “El simbolismo de José Aguiar”, en BONET 1981, 167-169). Según Llorente sus murales de 1943 para la Secretaría General del Movimiento (encáustica sobre lienzo, con una superficie de más de 60 m<sup>2</sup>), que quedaron inconclusos, fueron presentados como un modelo para el arte de la Nueva España; Aguiar quiso representar en ellos la epopeya del Movimiento, incluyendo episodios como la fundación de Falange y el desfile de la Victoria culminando con el martirologio y la glorificación del héroe (LLORENTE 1995, 190).

Pensemos en el arte pictórico actual, de balbuceos insospechados de grandeza. [...] De nuestro Movimiento saldrá un arte con características propias en la catalogación, porque el matiz político influirá de manera manifiesta, siendo enlace de unión entre nuestro pasado inigualable y nuestro futuro imperial. [...] El Movimiento salvador no ha terminado solamente con nefastos regímenes políticos, sino con el pequeño arte de visión incierta y esfumada. [...] Dejemos que el artista nos enseñe el mañana y nos presente nuestro hoy espléndido en el concierto del mundo (en JIMÉNEZ 2016, 59-60, 62)

En realidad, como señala Dogliani para el “estilo fascista”, que sí que fue debidamente codificado en un vademécum, el “estilo falangista” no dejaba de ser sino una imposición de comportamientos y un adoctrinamiento político (DOGLIANI 2014, 66), con pocas posibilidades de traducirse en “estilo artístico”, a pesar de los esfuerzos realizados.

Había otros componentes en las propuestas artísticas y arquitectónicas que aparecían habitualmente en las publicaciones franquistas entre 1936 y 1945 y que se relacionaban con los rituales de masas y las grandiosas escenografías marciales del fascismo italiano y el nacionalsocialismo alemán, formadas siempre por hombres jóvenes (casi nunca mujeres), que se divulgaron abundantemente en la España de Franco mediante fotografías y películas de gran calidad. Se trataba de textos que proponían un curioso sincretismo entre las artes al fusionar en una misma idea la propaganda, la liturgia, la arquitectura y la formación política propia de los nuevos estados totalitarios, que luchaban “contra la disgregación social y las perniciosas influencias de Rusia”. La revista falangista *Vértice* lo expresaba con la retórica habitual del franquismo:

Surge, pues, esta estética, esta técnica de modelar efectos con grandes masas de hombres unidos, enmarcados, sometidos a disciplinas fuertes de buen grado, ilusionados por un ideal de grandeza, apretados contra el peligro, conscientes y solemnes de la expresión plástica de su formación indestructible como cartel contra las falsas teorías demoleadoras de pueblos débiles y desunidos. [...] Y hay una influencia arquitectural que da emoción y gravedad a todas las cosas. Y se depura la línea y el volumen de un monumento ocasional que preside cualquier acto público como si la influencia de su expresión marcara la tónica de aquella congregación de miles de hombres. [...] Nace un arte que es coreografía, liturgia religiosa, arquitectura y poesía a un tiempo. Se crea una estética que busca la expresión de los bloques verticales, el respaldo de monumentos de dimensiones enormes que son como la huella o la planta de una divinidad no olvidada y de un idealismo constante. Se crea un arte, una estética de las muchedumbres que se cuida y se regula como síntesis de toda propaganda. [...] Nuestra nueva concepción política de España lleva consigo esta preocupación, el cuidado de nuestros actos públicos. [...] José Antonio presintió para Falange esta magnífica serenidad y cuidó los detalles de su organización pensando en el valor de lo plástico; soñaba ya en la estética de nuestras muchedumbres. [...] Aprendamos de Alemania e Italia que han creado esta estética nueva y que sienten honradamente este afán de mostrarse unidos, brillantes y entusiastas (ANÓNIMO: “Estética de las muchedumbres”, *Vértice. Revista Nacional de la Falange Española, Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, núm. 3, junio 1937, p. s/núm.; se puede consultar online; fragmentos en JIMÉNEZ 2016, 78).

En este contexto, tuvieron un especial interés las propuestas de algunos ideólogos y arquitectos falangistas para la arquitectura y la ciudad. Las primeras de estas propuestas ya fueron hechas antes de la guerra por algunos autores que incluso habían publicado su obra en la revista *A.C.* Este fue el caso, además del falangista Aizpurua, absolutamente implicado en la edición de la revista, de Gutiérrez Soto y de Gaspar Blein. No en vano Falange Española era el único sector del bloque nacional que se declaraba radicalmente “anticapitalista” (además de fervientemente “anticomunista”) y que tenía aspiraciones revolucionarias “modernas”, cercanas a las del fascismo italiano, ya que compartían muchos de sus caracteres y objetivos míticos fundacionales: la aspiración al poder, el antiigualitarismo, el antihumanismo, el antiparlamentarismo, la exaltación de unas minorías selectas, la acción de masas, el culto a la juventud, la acción directa, la apología de la violencia, etc. (GENTILE 2005, 5). Como se ha observado con frecuencia, Falange era “el grupo político más dinámico y ‘vanguardista’ dentro del conglomerado de fuerzas reaccionarias que compusieron el frente nacional” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 180; comillas del autor), ya que tenía un “carácter netamente fascista y, en este sentido, presuntamente ‘modernizador’” (SEVILLANO 2003, 37; comillas del autor); la “fuerza menos arcaica”, decía Ridruejo (*vid. infra*). De hecho, Falange era el único grupo de este “conglomerado” que incluía en su programa una revolución, definida por su carácter “nacionalsindicalista”, al menos hasta que el partido, como hemos visto, se dedicó prioritariamente al montaje de una gran maquinaria burocrática para “el reparto del botín político”, cosa que implicó que la revolución perseguida quedase aplazada o “pendiente” *sine die* y que el partido se limitase a buscar las razones de su existencia dentro de sí mismo, generando un agudo “síndrome de funcionarización, una especie de deseo colectivo de convertirse en funcionario del Estado” (FONTANA 2000, 67, 69). En 1972 Ridruejo caracterizaba el aspecto “reformista” y el alcance “revolucionario” del que fue su partido hasta 1942:

El planteamiento del Régimen español incluía, desde su origen, una cierta cantidad de proyectos reformistas aportados principalmente por la menos arcaica de sus fuerzas integrantes: la falangista. Aunque tal falangismo usaba la palabra revolución, es del todo evidente que de tal palabra sólo tomaba uno de los significados –la acción violenta para la conquista del poder por una minoría teóricamente identificada con el bien de la comunidad-, pero no el otro: la destrucción de la sociedad vieja para la construcción de una sociedad nueva. [...] La mayor parte de los falangistas han ido admitiendo algo que ya escribía yo en 1942: el mero hecho de tener que aceptar la Guerra Civil destruyó o desnaturalizó el proyecto falangista (RIDRUEJO 1976, 426).

Recordemos los orígenes del partido político Falange Española, ciertamente tardíos con respecto al fascismo en Italia (*vid. infra*): se presentó públicamente en un acto fundacional celebrado el 29 de octubre de 1933 en el teatro de la Comedia de Madrid, aunque en principio se había pensado hacerlo en Burgos, bajo las agujas góticas de la catedral, el 7 de octubre, aniversario de la batalla de Lepanto, pero fue prohibido por el gobernador provincial (CARBAJOSA *et al.* 2003, 81); los protagonistas fueron el joven y carismático abogado José Antonio Primo de Rivera y Sáenz de Heredia (1903-1936), hijo del dictador Miguel Primo de Rivera (1870-1930), y un reducido núcleo de amigos; la nueva formación era una variante de las corrientes fascistas europeas, aunque revestida, según Vázquez Montalbán, de características específicas que no eran ajenas a la “formación ideológica orteguiana” del fundador, y a un “cierto aristocratismo intelectual nihilista”. Así, los falangistas rechazaron siempre el apelativo “fascista”, a pesar de propugnar un Estado de organización corporativa, totalitario, autoritario, no parlamentario, nacionalista, unitario e imperialista. Además, exaltaban una forma de vida arriesgada, el culto a la violencia y a la acción directa, y consideraban las milicias como grupo de choque. De hecho, con el pretexto de enfrentarse al “pistolero rojo”, crearon un “pistolero blanco” que contribuyó a la escalada de la violencia callejera que sirvió de coartada para la sublevación militar de 1936 (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 209-210; comillas del autor). Sin embargo, como es sabido, el hecho de que Falange no se considerase un partido fascista y que, como otros fascismos, reivindicase su “originalidad” e “independencia” de Italia y Alemania (GENTILE 2005, 41), no impidió que todo el mundo, los vencedores de la Segunda Guerra Mundial especialmente, que no reparaban en sutilezas fundacionales y programáticas, considerasen que lo era<sup>92</sup>. De hecho, después de las elecciones de febrero de 1936, Falange Española, que no obtuvo representación parlamentaria, fue ilegalizada por el Gobierno del Frente Popular, lo que motivó la detención de José Antonio, su ingreso en prisión y su posterior traslado a la cárcel de Alicante, donde fue fusilado por los republicanos cuatro meses después del Alzamiento Nacional.

Tras producirse diversas uniones (la más importante se dio entre falangistas y tradicionalistas y fue forzada por un Decreto de Franco de 19 de abril de 1937), disensiones internas, purgas y descabezamientos, Falange Española se convirtió en el “Partido Único” dentro del franquismo, con Franco como jefe supremo (cfr. FONTANA 2000, 39-59). A partir de 1937 y durante la posguerra fue conocido por las siglas FET y de las JONS (Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista), tras haberse unido, como decimos, con el partido de inspiración carlista. Bajo el mando unificado de Franco se convirtió en la única alternativa política de los insurgentes, en competencia encarnizada por el poder con la Iglesia y el Ejército, ambos cada vez más celosos de sus atribuciones, y en el “símbolo político más significado del bando alzado, al tiempo que en máquina bélica auxiliar” (FONTANA 2000, 63). Falange jugó este papel protagonista hasta su decadencia, iniciada, como hemos dicho, a mitad de los años cuarenta y terminada a final de los años cincuenta, cuando se produjo su total burocratización (APARICIO 1976). Como decimos, este proceso de decaimiento se intensificó forzosamente a partir de 1945, tras la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, mediante el paulatino abandono de los principios doctrinales (que nunca fueron bien vistos por los militares) y la introducción en el Gobierno de fuerzas católicas y monárquicas, algo que el régimen (y Franco muy en particular) consideraba imprescindible para su supervivencia en un contexto mundial antagónico que le resultaba políticamente desfavorable.

Sin embargo, en la pureza de sus inicios programáticos, Falange Española, siguiendo los principios del fascismo italiano, planteaba, en términos de Moradiellos, “un nuevo concepto de Estado totalitario” que incluía “la militarización política de la sociedad civil, la confraternización plebeya de una ciudadanía encuadrada y jerarquizada y la doctrina del liderazgo carismático, asentado en una religión civil y secular de la patria

<sup>92</sup> Para Vázquez Montalbán, “el ‘franquismo’ se parece bastante al fascismo italiano o al nazismo alemán en cuanto a la tecnología de poder de excepción al servicio del bloque dominante. Pero difiere en bastantes puntos de la coartada ideológica, precisamente en lo que tiene de entronque con la tradición ‘española’ reivindicada por el fascismo hispano” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 12; comillas del autor). En relación al debate académico entre historiadores sobre la “naturaleza” del régimen franquista, muchas veces bizantino, cfr. FONTANA 2000, 9-38; SEVILLANO 2003, 27-41.



hipostasiada y divinizada”. Pero a diferencia de lo sucedido en Italia y en Alemania, el éxito popular de Falange no llegó hasta 1936, gracias a su alianza con el Ejército y con la jerarquía católica y a la sublevación de estas tres fuerzas contra el régimen republicano legalmente constituido. Así lo indica Moradiellos:

Pese a su modernidad, su seductor esteticismo y su atractivo juvenil, el falangismo apenas lograría competir con las otras alternativas [políticas] antes de que la guerra ofreciera una oportunidad única para su expansión y consolidación como movimiento y partido de masas. (MORADIELLOS 2016, 61).

Aunque ninguno de sus principios se llevó a cabo y se ha hablado de un fracaso político continuado de Falange (FONTANA 2000, 60-77)<sup>93</sup>, alrededor de José Antonio, a pesar de “su retórica vaga y evasiva [que] invitaba a la percepción desenfocada”<sup>94</sup> (CANO 1994, 60), se agrupó ya desde el primer momento una élite de escritores e ideólogos<sup>95</sup> conservadores de derecha, educados mayoritariamente en colegios de jesuitas y dedicados sobre todo al periodismo, más o menos simpatizantes de los fascismos italiano y alemán, formando lo que los hermanos Carbajosa han denominado “la corte literaria de José Antonio”; estos autores confluyeron, ya curtidos, en Madrid en los primeros años treinta y se fueron uniendo por sus “afinidades literarias, estéticas e ideológicas”; esta relación, intensificada después de la Guerra Civil, perduró hasta su muerte, pero no siempre fue benigna ni inocente y dejó patente, en ocasiones, la mezquindad y bajeza espiritual de muchos de ellos, tanto de su pensamiento y de su escritura (más allá de sus posibles virtudes formales) como, lo que es más importante, de su comportamiento público y privado (CARBAJOSA *et al.* 2003, 68, *passim*). Tusell ha señalado la “indudable atracción” que tenía Falange para los sectores más jóvenes de las clases medias provincianas, “no solo por la política beligerante que se practicaba en la España de los años treinta, sino también, más positivamente, por los afanes de transformación social presentes en sus filas y también por una cierta finura espiritual de la que carecían las derechas tradicionales” (TUSELL 2012, 315). Sea como fuere, el grupo de escritores falangistas estaba compuesto por políticos, periodistas y poetas, y produjo numerosos textos doctrinales, poemas ardientes y cánticos fervorosos (*Juramento de FE de las JONS*, *Oración por los muertos de Falange*, *Himno de la División Azul* o *Camisa azul y boina colorada*), el más célebre de los cuales fue *Cara al sol* (1935), cuya letra, adaptada a la música del compositor vasco Juan Tellería (1895-1949), fue una creación colectiva de los poetas falangistas reunidos alrededor de José Antonio y “coordinados” por Sánchez Mazas. Interpretada en público por vez primera en un mitin celebrado en el cine Europa el 2 de febrero de 1936, la canción era una ferviente loa al nuevo mañana primaveral que amanecería en España gracias a la lucha de Falange Española y condensaba en sus fáciles metáforas buena parte de los mitos y valores falangistas; para los hermanos Carbajosa era “un himno sencillo, alegre, con mucha garra, majestuoso y de gran belleza” (CARBAJOSA *et al.* 2003, 126-127); para Zira Box, “una canción de guerra y amor cuya letra era optimista, alegre y risueña” (BOX 2010, 307). Aunque Franco no permitió que se elevase al rango de “himno nacional”, *Cara al sol* se convirtió en el himno del Partido Único y fue la tonada más reiteradamente interpretada durante treinta años en todos los actos y celebraciones del franquismo y también en todos los centros educativos públicos, ya que durante décadas fue obligatorio que los niños cantasen *Cara al sol* todos los días, de buena mañana, en formación, antes de iniciar la jornada escolar.

La élite cultural reunida alrededor de José Antonio incluyó al arquitecto racionalista vasco José Manuel Aizpurua, que entre 1933 y 1935 estuvo viviendo en Madrid como arquitecto del Ministerio de Instrucción Pública; Aizpurua no solo fue cofundador de Falange (con Ruiz de Alda, Fernández-Cuesta, Sánchez Mazas, Redondo, Bravo, Dávila, Mateo, Alfaro, Sainz, Valdés y Ledesma) y miembro de la Junta Política sino que participó en los dos Consejos Nacionales del partido, interviniendo en el primero de ellos en la redacción de los 27 puntos fundacionales del partido (MEDINA 2011, 69). Es posible que el talento arquitectónico de Aizpurua, su conocimiento de los rituales mussolinianos, su experiencia profesional, a pesar de su juventud (había nacido en 1902), su proximidad a José Antonio y su carácter de “mártir del Alzamiento Nacional” después de 1936, influyese (o inspirase) buena parte de la estética falangista que, a su vez, guió las grandes conmemoraciones del primer franquismo, como el traslado de los restos de José Antonio en 1939 de Alicante a El Escorial (*vid. supra*). Medina cita un texto según el cual el arquitecto vasco fue el autor de una

<sup>93</sup> Según Ricardo Chueca, Falange se convirtió durante la guerra en “una organización política que constituyó su legitimidad, su única legitimidad, sobre los cimientos de una guerra entre compatriotas: el máximo baldón para un partido fascista” (en FONTANA 2000, 63-64).

<sup>94</sup> Como al afirmar “que ‘a los pueblos no los han movido nunca más que los poetas’, confundiendo poesía, elocuencia y actividad política” (CANO 1994, 60).

<sup>95</sup> Como veremos más adelante, según Juliá (2002) y Martín (2011), de ninguna manera puede hablarse de “intelectuales fascistas”.

espectacular escenografía para el II Congreso Nacional de Falange en el frontón-cine Madrid en noviembre de 1935, donde estaba incluido el “telón de los caídos”, una gran cortina situada al fondo del escenario con los nombres de todos los muertos de Falange que presidía los mítines del partido. La descripción (que algunas fuentes atribuyen al mismo José Antonio<sup>96</sup>) recuerda escenas del cine revolucionario soviético:

Delante de la pantalla situó un telón rojo y negro en el que figuraban los nombres con letras doradas de los veinticuatro falangistas muertos en enfrentamientos o atentados. Focos situados en el escenario dirigían alternativamente sus haces de luz a los oradores y al público, creando una luminosidad un tanto irreal pero que hacía destacar las banderas rojinegras y los símbolos del yugo y las flechas que estaban repartidos por todo el local (MEDINA 2011, 69).

Con todo, ni los más aguerridos y fervientes agitadores e ideólogos de Falange y de su deriva burocrática, grafómanos de pluma culta y fácil, oradores de verbo ágil, seguro y agresivo, como Fernández-Cuesta, Sánchez Mazas, Serrano Suñer, Foxá, Montes, Ridruejo y tantos otros, ni el mismo José Antonio, mostraron nunca un particular interés por la arquitectura y la ciudad. Tampoco consta la presencia de ningún arquitecto (ni de que se hablase de arquitectura) en las tertulias de La Ballena Alegre en el Café Lion de Madrid, donde se reunía por las noches, en los primeros años treinta, un extenso grupo de “poetas, novelistas, ensayistas, periodistas, pintores, músicos, críticos de cine... vinculados de una u otra manera con Falange [para] discutir sobre arte, literatura, historia heroica, artes culinarias, literatura moderna y, sobre todo, de política, conformando lo que iba a ser el estilo falangista” (CARBAJOSA *et al.* 2003, 99-105). Bien es cierto que conforme avanzaba la guerra la destrucción de pueblos y ciudades era tan tremenda que algunos de ellos empezaron a pensar en la “reconstrucción de España” en un sentido físico a la vez que “espiritual”, especialmente de Madrid, que tras tres años de resistencia, hambre y asedio se había convertido en un montón de ruinas (sobre todo en el frente de la Ciudad Universitaria, estabilizado desde las primeras semanas de la guerra) habitado por cadáveres vivientes (como dice Dámaso Alonso en su célebre poema “Insomnio”<sup>97</sup>) y, a la vez, en el símbolo urbano por antonomasia de la Victoria final y definitiva del Ejército de Franco. De hecho, la gran reconstrucción material y espiritual de Madrid fue una intención generalizada entre los gobernantes al final de la guerra. Serrano Suñer, ministro de la Gobernación, la expresaba en *ABC* el 21 de mayo de 1939 exortando al trabajo a los urbanistas del régimen:

Hay que hacer un Madrid nuevo, lo que no quiere decir precisamente el gran Madrid en el sentido material y proletario de los ayuntamientos republicano-socialistas, sino el Madrid con la grandeza moral que corresponde a la capital de la España heroica. Un Madrid donde nunca más puedan cometerse las vilezas que aquí se cometieron en el dominio rojo. Trabajen ustedes para que todos podamos acabar con la espanyolería trágica del Madrid decadente y castizo, aunque hayan de desaparecer la Puerta del Sol y ese edificio de Gobernación que es un caldo de cultivo de los peores gérmenes políticos (en SUEIRO 1976, 25).

Estas intenciones eran también las del arquitecto Antonio Palacios, autor del proyecto “Hacia el Madrid del año 2000” con el que pretendía que “la futura capital soñada, digna del eterno Imperio Hispánico, [alcanzase] la espiritual grandeza de otros tiempos y a la par nueva riqueza, pujanza y majestuosa belleza de la ciudad que aspira a condensar, en un segundo renacimiento, toda la historia de España que fue y la que comenzó a escribirse el 18 de julio de 1936” (*Horizontes*, 01-08-1939; en SUEIRO 1976, 26).

Sin embargo nada de todo esto tuvo trascendencia efectiva. Ridruejo, por ejemplo, en sus extensas y cuidadas memorias publicadas póstumamente, llenas de descripciones y personajes del franquismo y del falangismo que conoció y trató desde dentro, no menciona, curiosamente, ni una sola vez a Aizpurua, ni tampoco a Arrese como arquitecto<sup>98</sup>, citando una sola vez al arquitecto Víctor d’Ors, hijo de Eugenio d’Ors,

<sup>96</sup> En las páginas web vinculadas a Falange Española se pueden encontrar referencias a este “telón de los caídos”.

<sup>97</sup> “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas). / A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro, / y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o fluir blandamente la luz de la luna. / Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla. / Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma, / por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid, / por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo. / Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre? / ¿Temes que se sequen los grandes rosales del día, las tristes azucenas letales de tus noches?” (*Hijos de la ira*, 1944)

<sup>98</sup> En realidad, la actividad del falangista “doctrinario” Arrese como arquitecto, a pesar de ocupar el cargo de ministro de la Vivienda desde 1957 hasta su dimisión en 1960, no fue nada relevante desde el punto de vista cultural. De sus mismos escritos parece deducirse que en su actividad profesional se limitó a ejercer un oficio que le producía ingresos. En su libro de memorias *Una etapa constituyente* (1982), que la publicidad de la editorial Planeta promovía como “un testimonio básico sobre la marginación definitiva

pero únicamente como autor de la reforma del colegio trilingüe de Salamanca para las oficinas centrales del Partido Unificado, una reforma que, según Ridruejo, seguía en la fachada “los modelos italianos en boga” (RIDRUEJO 1976, 116). En cambio Ridruejo refiere que hacia 1938, en Burgos, él mismo, como “hombre de utopía [...] que creía lo que estaba haciendo y desempeñando”, dejaba vagar sus propias inquietudes y ensoñaciones, quizá ingenuas y de raíz romántica, pero cercanas, como se puede comprobar, a los planteamientos de Cort y de Bidagor, en la ideación de un proyecto para la reconstrucción de un Madrid “imperial”, “nacional”, modélico, que parece ser que llegó incluso a dibujar y a discutir con los ministros con los que despachaba con más frecuencia, Serrano Suñer y Fernández-Cuesta, los dos, además, sobre todo el primero, amigos suyos:

Llegué a redactar todo un proyecto —que aún no hace muchos años encontré en mis carpetas— sobre la reordenación urbana del Madrid al que suponíamos muy destruido por la guerra. Era materia en la que yo no tenía la menor competencia. Pero bastaba la imaginación. Y hasta pienso que el Madrid que yo ideaba entonces hubiera resultado menos horrible que el que nos han hecho después. Lo imaginaba como capital política y no como ciudad industrial. Lo pensaba aligerado, con más paseos, con más plazas, con más parques, con algunas perspectivas abiertas y, en los barrios a reconstruir o renovar, con manzanas que llevasen los bajos diafanizados, con soportales, un poco como Turín. Pero, sobre todo, mi plan consistía en acotar su crecimiento: de Puerta de Hierro a la plaza de las Ventas. Del Manzanares al antiguo Hipódromo. Fuera de ese área se debía plantar un anillo arbóreo de 10 a 15 kilómetros de fondo y orientar la expansión hacia ciudades satélites, pequeñas e interclasistas, enlazadas por vías radiales con transporte público. Para eso, ¡claro!, había que municipalizar el suelo. ¡Precioso! Mis ideas entonces funcionaban así, sin reparar en las circunstancias (RIDRUEJO 1976, 145).

El anillo arbóreo “soñado” por Ridruejo para que abrazase Madrid y acotase su crecimiento urbano no era una propuesta en absoluto original, ya que formaba parte de los principios básicos de la disciplina urbanística clásica proclamados por Unwin, Mumford, Sitte, etc. desde los primeros años del novecientos, que se diundian en España de la mano, sobre todo, del catedrático de “Urbanología” de la Escuela de Arquitectura de Madrid, César Cort<sup>99</sup>, y de su mentor Josef Stübben. Podemos recordar a título de ejemplo algunas de las propuestas doctrinales que Unwin incluía en su célebre tratado de urbanística clásica de 1909:

Sería posible fijar un límite, algún cinturón de parques o terreno agrícola, hasta el que podría extenderse ininterrumpidamente una ciudad, y sería cuanto menos deseable asegurar ese límite. [...] La línea de límite puede tomar formas muy variadas. Allí donde existen bosques y no se pueden conservar enteramente se debe salvaguardar un cinturón estrecho de terreno boscoso, suficiente para servir de pantalla. [...] En ciudades o áreas grandes sería deseable asegurar amplios cinturones de parques, campos de juego o, incluso, terreno agrícola. En cualquier caso sería deseable asegurar un límite preciso entre la ciudad y el campo, evitando así aquella franja irregular de vertederos y terrenos edificables abandonados, que actualmente echa a perder el acceso a la mayoría de nuestras ciudades (UNWIN 1984, 8, 118, 123).

Más concretamente, aquel anillo o cinturón verde también formaba parte de la propuesta que Jansen y Zuazo presentaron al concurso internacional de anteproyectos convocado por el Ayuntamiento de Madrid en 1928 para la “urbanización del extrarradio y estudio de la reforma del interior y de la extensión” de la ciudad (ZUAZO

---

de la Falange por parte de Franco”, aparecen pocas referencias a la disciplina arquitectónica, en contraste con su profunda preocupación por la práctica política y por el establecimiento de una legislación perpetuadora del Estado franquista (ARRESE 1982). Tampoco en las declaraciones que le hizo a Ángel Bayod a final de los años setenta se refiere a la arquitectura (BAYOD 1981, 50-62). Miguel Aparicio ha subrayado que “la mayor parte de sus discursos y escritos se hallan transidos por un pietismo realmente notable” (en FONTANA 2000, 97; cfr. ARRESE 1943).

<sup>99</sup>César Cort (1893-1978) ocupó la cátedra de “Urbanología” (así denominaba él mismo la “nueva ciencia”) en la Escuela de Arquitectura de Madrid y desarrolló su teoría sobre la ciudad a partir de la doctrina urbanística clásica, siendo influido especialmente por la obra de Josef Stübben (1845-1936) que prologó su célebre libro *Murcia, un ejemplo sencillo de trazado urbano* (CORT 1932; JAÉN 2017, 452). Apartado de los organismos oficiales, fundó en la posguerra la Federación de Urbanismo y de la Vivienda, que celebró al menos dos congresos, en 1940 y 1942, pero que era, según Sambricio, un organismo “fantasmagórico e irreal” que no tuvo incidencia en las actuaciones del Nuevo Estado “impuestas” por Bidagor (en VÁZQUEZ DE CASTRO 1987, 89, 100). En su defensa teórica de la urbanística como disciplina (pero sin considerar en absoluto la figuración de la arquitectura), Cort reclamaba el aspecto técnico y especializado de la misma, desligándose de las proclamas políticas triunfalistas de otros arquitectos del régimen, como puede verse en el discurso inaugural del II Congreso de Urbanismo y de la Vivienda celebrado en Barcelona en 1942, con atrevidas (para la época) referencias a Ortega y a la democracia: “Quizá, en el fondo, la política intervenga tan solo en la manera de ejecutar las obras, pero no en su forma ni en su esencia misma. Decía Ortega y Gasset que la democracia pierde su significado en cuanto quiere trasplantarse fuera del campo político; que tiene sentido en cuanto quiere representar igualdad de derechos y exención de privilegios, pero que no se puede pensar en una higiene democrática, que le da a uno cierto tufillo de suciedad, o en música, que sería quizá falta de ritmo y armonía, o en literatura que tendería a la ordinariedad y chabacanería”. Los temas tratados en aquel congreso fueron “Comarcas y agrupaciones industriales”, “Vivienda modesta”, “Cementerios” y “Mejoramiento de poblaciones y construcción de viviendas”, asuntos recurrentes, como veremos, en las reuniones de arquitectos durante el franquismo (UREÑA 1979, 301-312).

2003, 68-96, 406). Era una propuesta que creaba “un cinturón verde que separaba la extensión (expansión adyacente al ensanche) de los núcleos autónomos o ciudades satélite; en su conexión con los jardines de la extensión, del ensanche y del interior se creaba un sistema de parques que garantizaba la higiene y el crecimiento discontinuo de la gran ciudad” (MAURE 2006, 25). Incluso la jerarquía militar, desde las academias y las revistas del Ejército, hacía en los años cuarenta esta propuesta de “ciudad nuclear” dentro de lo que Ureña denomina “Utopía castrense de la Ordenación General Urbana” consistente en respetar el viejo recinto ciudadano, reservándolo a las funciones de capitalidad y limitándolo con un anillo de espacios verdes y vías rápidas de circulación, y situar más allá del mismo los “poblados satélites”, los “núcleos suburbanos” y los “núcleos industriales”, organizados “como verdaderas ciudades autónomas, con centro representativo, zona comercial, lugares de esparcimiento, etc.”, disminuyendo radicalmente la densidad demográfica de las áreas ya construidas para facilitar la defensa pasiva (UREÑA 1979, 201). Pero como es evidente, habida cuenta del gran negocio urbanístico que se desarrolló de inmediato en España desde y en connivencia con el franquismo, y a pesar del esfuerzo de muchos de los urbanistas más comprometidos de Franco (Cort, Muguruza, Bidagor, Alomar, etc.), de su entrega personal y de su experiencia profesional, estas propuestas no se pudieron poner en práctica nunca en Madrid ni en en ninguna otra ciudad española (más allá de que fuese dibujado sistemáticamente en casi todo el planeamiento oficial de los años cincuenta y sesenta) por las infinitas presiones, fugas del sistema y fisuras legales provocadas por el omnipotente y omnipresente capital inmobiliario. Sin embargo, aunque quedase como un mero planteamiento utópico, era algo que había calado en la ideología urbana de Falange y que en 1956 llegó a conocimiento incluso del mismo Franco, como testimonia en sus memorias Arrese, el arquitecto y ministro falangista:

El 18 de julio acompañé al Caudillo a las visitas e inauguraciones sociales que ese día solía realizar. Aquel año se entregaron 8.200 viviendas en Madrid, y con este motivo hablamos a fondo de este agudísimo problema. Le dije que no se resolvería hasta que no se afrontara en su esencia y se impidiera el crecimiento anárquico de Madrid, prohibiendo para ello la implantación de nuevas industrias y limitando la expansión de la ciudad con un cinturón verde, de tal manera profundo que las construcciones surgidas al otro lado no constituyeran una prolongación de Madrid, sino una serie de ciudades satélite de vida propia, aunque no independiente; y como prueba de que esta era una solución para quitar los suburbios, le hice ver lo que había sucedido por el lado oeste de Madrid, al encontrarse cortado con la Ciudad Universitaria (ARRESE 1982, 104).

Pero no parece que este comentario de Arrese influyese en absoluto en las decisiones del Caudillo. Por otra parte, los falangistas (de viejo o nuevo cuño) que sí que eran competentes para el ejercicio de la arquitectura, estudiantes o profesionales ya titulados, y que sí que contaban con conocimientos y métodos más apropiados que la simple “imaginación” de Ridruejo, durante la posguerra o se centraron en la “imposible” construcción de la urbanística franquista (TERÁN 1978), o se dedicaron a la construcción personal de su obra arquitectónica. Muchos de ellos guardaron un prudente silencio en relación a las proclamas generales políticas y disciplinares más estridentes del régimen y su vinculación con el espiritualismo católico: Moya, Cabrero, Aburto, de la Sota, Coderch, etc. tuvieron una participación escasa en los debates teórico-ideológicos de los primeros años cuarenta desarrollados en periódicos y revistas falangistas. Tampoco lo hizo en demasía Luis Felipe Vivanco Bergamín (1907-1975), poeta y arquitecto titulado en 1935, sobrino de José y Rafael Bergamín, “arquitecto ignorado pero reconocido poeta, muy vinculado a los primeros proyectos culturales falangistas” (PÉREZ 2014, 29)<sup>100</sup>; tan implicado estuvo Vivanco en la construcción del Nuevo Estado que formó parte de la comitiva de poetas españoles que en 1941 visitó al ministro nazi de la Información y de la Propaganda, Joseph Goebbels (MARTÍN 2011, portada<sup>101</sup>). En los primeros años cuarenta Vivanco escribió artículos claramente propositivos sobre arte en *Escorial* y *Vértice* desde un difuso humanismo católico que identificaba espiritualidad y religiosidad; así: “El arte no se puede estimar desde el arte mismo –ni desde la vida- sino desde la integridad del espíritu. Y éste solo puede humanamente complacerse en lo que previamente ha sido puesto por él: la representación. [...] Es menester que los artistas lleguen a adoptar otra actitud humana frente a su arte” (“El arte humano”, *Escorial*, noviembre 1940, pp. 141-150; en LLORENTE 1995, 36-37). Pero en los años cincuenta, ya reconvertido a la

<sup>100</sup> La vida anímica de Vivanco, como arquitecto, poeta, escritor y falangista, estuvo presidida por “la idea del fracaso”, algo que consideraba propio de “lo humano”, desde Cristo a Don Quijote (cfr. VIVANCO 1982; también Joaquín JUAN PENALVA: “*Diario y Los cuadernos de Segovia: la memoria póstuma de Luis Felipe Vivanco*”, *Anales de literatura española*, núm. 21, 2009, pp. 85-99; se puede consultar online).

<sup>101</sup> La fotografía pertenece al álbum *Dichterfahrt durch deutsches Land 1941 (Viajes de poetas por tierras alemanas 1941)*. En ella aparecen Vivanco, Giménez Caballero y Goebbels brindando juntos en Viena.

modernidad, Vivanco publicó numerosos artículos periodísticos de defensa e interpretación del arte informal y abstracto porque lo consideraba altamente espiritual (*vid. infra*); también escribió en 1951 un libro sobre el arquitecto racionalista italo-suizo Alberto Sartoris, uno de sus pocos textos sobre arquitectura, que fue incluido en las monografías de la Escuela de Altamira y fue el primer libro que se publicaba en España desde 1939 sobre un artista extranjero vivo (CALVO 1985, 310; LLORENTE 1995, 268).

A pesar de la escasez de documentos propositivos y el limitado desarrollo de los mismos (cfr. los capítulos “Teoría, retórica del arte, fascismo” y “La teoría fascista de la arquitectura”, LLORENTE 1995, 19-85), podemos mencionar aquí, a título de ejemplo, dos nombres de falangistas radicales y significativos que ocuparon cargos de responsabilidad política e ideológica y que resaltaron aquellos años, uno como el ideólogo “puro” y “vanguardista” más significativo del arte fascista español, y el otro, además de como ideólogo al servicio del régimen, como autor de significativas obras de arquitectura y urbanismo “falangistas”. Se trata, respectivamente, de Ernesto Giménez Caballero y de Víctor d’Ors.

El vanguardista, antiliberal y fascista madrileño Ernesto Giménez Caballero (1899-1988), autor de una extensísima y polémica obra escrita, de notoria incontinencia y agresividad ideológica y verbal, empezó firmando sus provocadores y diarreicos libros como Gecé en clara señal de vanguardismo; a lo largo de su dilatada vida pública Giménez fue uno de los personajes más odiosos y repulsivos pero, a la vez, osados y atrayentes, del franquismo (al menos en dos ocasiones estuvo a punto de recibir un balazo en la sien de sus propios “camaradas” falangistas) y en los años de cambio del siglo XX al XXI gozó del favor de algunos sectores académicos que reivindicaron ciertos aspectos de su obra y su papel como promotor cultural vanguardista en los años veinte y treinta (GIMÉNEZ 2009) o que analizaron con clarividente dureza su postura de “antiintelectual de la derecha española” (MARTÍN 2011).

Giménez Caballero, según explicó él mismo, llegó a la ideología fascista de manera acrítica, mediante un proceso alucinado de «revelación» y «conversión» similar al de san Pablo camino de Damasco que para él se inició con su llegada a Roma en 1928 con la admiración ilimitada que le provocaron la Italia fascista y Mussolini (cuyos vínculos con la vanguardia arquitectónica veremos más adelante). Gecé dejó constancia de su fascinación por Italia y el fascismo avanzado en el libro *Roma Madre* (1939), cuya primera edición se publicó en Milán en italiano con el título *Roma risorta nel mondo* (1938). Esta meta política culminaba el interés de Giménez por la vanguardia que desarrolló con gran notoriedad en los años veinte en unos cuantos libros de carácter más o menos literario y, sobre todo, desde la revista quincenal confeccionada por él mismo y apadrinada desde el primer número por Ortega y Gasset, *La Gaceta Literaria* (1927-1932). Esta publicación fue una influyente tribuna que contó con una nutrida nómina de colaboradores de prestigio de distinta y contrapuesta ideología (cuando aun no estaban sangrantemente radicalizadas las diferentes facciones políticas), que fue admirada en el mundo cultural español y que prestó una cierta atención a la arquitectura.

A nuestros efectos cabe destacar la promoción de la arquitectura del Movimiento Moderno que hizo en España *La Gaceta Literaria*. Así, en el número 32, del 15 de abril de 1928, publicó una monografía dedicada a la “nueva arquitectura”, coordinada por García Mercadal, que incluía textos de arquitectos racionalistas europeos y opiniones de arquitectos, escritores y críticos españoles (UREÑA 1979, 27; GIMÉNEZ 2009, 145). También es destacable el hecho de que en sus páginas colaborase en 1930 el arquitecto falangista donostiarra Aizpurua, estrechamente relacionado con Giménez, con un interesante artículo titulado «¿Cuando habrá arquitectura?» que apareció acompañado de dos fotografías de edificios modernos (quizá obras del mismo Aizpurua). En este artículo, en una línea heredera tanto de los escritos provocadores y mesiánicos de Le Corbusier como de las agresivas proclamas futuristas de Marinetti, Sant’Elia y el mismo Giménez Caballero y, por tanto, ya situado a caballo entre la vanguardia y el fascismo, Aizpurua defendía la necesidad de una arquitectura moderna, alejada de los pastiches eclécticos. Entre el chiste irónico y la prescripción normativa, con una prosa bastante burda, Aizpurua escribía:

La arquitectura en España no existe<sup>102</sup>; no hay arquitectos, hay pasteleros. [...] Al que se le encarga una barriada de obreros y hace una necrópolis de obreros, es un manipulador; y el [*sic*] que se le encarga un ministerio y hace un laberinto con

<sup>102</sup> Es remarcable la deuda de este escrito con el Manifiesto de la Arquitectura Futurista (1914) de Antonio Sant’Elia (1888-1916), que empezaba diciendo: “Después de 1700 ya no ha existido ninguna arquitectura. Se llama arquitectura moderna a un burdo revoltijo de los más variados elementos de estilo que se ha usado para enmascarar el esqueleto de la casa moderna”. Más adelante, sin embargo, a diferencia de Aizpurua, Sant’Elia desarrollaba su propuesta: “Debemos inventar y refabricar la ciudad futurista similar a una inmensa obra tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en todas sus partes, y la casa futurista, similar a una máquina gigantesca. [...] La casa de cemento, de vidrio, de hierro, sin pintura y sin escultura, rica solo de la belleza congénita de sus líneas y sus relieves, extraordinariamente fea en su mecánica simplicidad, alta y ancha cuanto sea necesario y no como prescriben las leyes municipales,

muchos millones, otro manipulador; y, en vez de una casa para vivir, una casa para morir, éste es un prestímulo. A la arquitectura no se le da importancia, y la tiene. A las masas se las educa con la arquitectura y el cine. El obrero español tiene derecho a vivir como viven los obreros alemanes, franceses, americanos, etc. El Gobierno español ha dado muchos millones para ello, pero le han estafado. [...] Mientras el arquitecto no tenga confianza en sí mismo, autoridad y criterio, no habrá arquitectos, estaremos en manos del cliente. ¿Cómo queréis construir vuestras ideas, si no educáis a las masas? (AIZPURUA 1930).

Por lo que se refiere a Giménez, su primer libro, autopublicado, fue *Notas marruecas de un soldado* (1923), escrito a raíz de su estancia como soldado de cuota<sup>103</sup> en un batallón del Ejército de Marruecos que se prolongó durante año y medio como consecuencia del desastre de Annual (21 de julio de 1921). Esta primera obra se situaba en la estela de los autores de la generación del 98 (de quien Giménez se consideraba descendiente, “su nieto”) y pretendía enlazar con escritores regeneracionistas como Joaquín Costa (1846-1911) y Ángel Ganivet (1865-1898), algo común entre la *intelligentsia* falangista muchos de cuyos componentes se sentían a la vez “herederos y enmendadores del regeneracionismo del 98” (LARRAZ 2009, 65). Sin embargo, según Martín Gijón, en este libro preliminar se exaltaba el colonialismo mediante un discurso elitista, machista y antiigualitario que mostraba “ya desde sus inicios [...] una notable admiración hacia la fuerza y desdén hacia los modos liberales” (MARTÍN 2011, 87). Por una parte, el libro creó una gran polémica y le costó ser procesado y encarcelado por la jurisdicción militar acusado de insultos al Ejército y de sedición<sup>104</sup> pero, por otra parte, fue bien recibido por los máximos intelectuales españoles del momento: Américo Castro, Azorín, Unamuno, Maeztu, Eugenio d’Ors, Indalecio Prieto, etc. e incluso por el mismo general Primo de Rivera (CARBAJOSA *et al.* 2003, 33-35). Años después, el mismo Gecé (que en todos sus escritos se muestra como un gran ególatra y un gran presuntuoso) equiparaba este libro suyo a *La rivolta dei santi maledetti* (1923) de Curzio Malaparte (1898-1957), a quien en 1929, en el prólogo a la traducción al español de su libro *L’Italie contre l’Europe* (1927), titulado por Gecé, como hemos visto, *En torno al casticismo de Italia*, consideraba su «camarada sincrónico italiano»:

Cantar la infantería proletaria, cantar el primer fascismo, el que abominaba de una era histórica, liberalizante, corroida, irresoluta, bellaca, de verdadero antiguo régimen europeo (en GIMÉNEZ 2009, 22-23).

La trayectoria vital e intelectual de Gecé, y su misma obra, es desmesurada, excesiva, absurda, agresiva, belicista, homófoba, machista, antifeminista, histriónica y está llena de contradicciones y, sobre todo, de oportunismos. Su misma prosa está construida en un estilo punzante y provocador que abusa de agudezas, dislocaciones lingüísticas, bufonadas y neologismos de raíz futurista o surrealista. Es lo que Martín Gijón ha definido, quizá incluso benévolamente, como “notas chispeantes y provocadoras sobre cualquier tema” (MARTÍN 2011, 92). En muchas ocasiones las expresiones de Giménez nos recuerdan las payasadas que protagonizó en sus años de madurez y de senectud el pintor Salvador Dalí i Domènech (1904-1989), el más famoso y más cotizado histrión del franquismo que, por otra parte, ya en los años veinte fue, al parecer, un “lector entusiasta” de alguno de los libros de Gecé (MARTÍN 2011, 93). Por lo que se refiere a su papel histórico, Martín Gijón considera que Giménez es un ejemplo sobresaliente de la tradicional “antiintelectualidad de la derecha española” y ha subrayado su apología del “fanático”, “oponiendo su positiva y masculina figura a la negativa y afeminada del intelectual”, así como “su exigencia fascista del sometimiento del individuo a los intereses del Estado” (MARTÍN 2011, 35).

Los orígenes de Giménez Caballero fueron pequeñoburgueses, aunque Martín Gijón lo sitúa en un nivel social y económico superior: “hijo de un próspero impresor, propietario de dos imprentas en Madrid y una fábrica de papel [en Cegama (Guipúzcoa)] [...] mientras que su abuelo [era] un próspero terrateniente toledano”. A pesar de ello, “su familia, de nuevos ricos, mostraba un total desinterés por la cultura” (MARTÍN 2011, 85). Estudió tipografía en la Escuela de Artes y Oficios y trabajó en la tienda de material de escritorio y en la tipografía propiedad de su familia en el centro de Madrid, ciudad donde nació; se licenció en Letras en la

---

debe surgir al borde de un abismo tumultuoso: la calle, que no se extenderá ya como un plano al nivel de las porterías sino que se hundirá en la tierra con muchos pisos que acogerán el tráfico metropolitano” (SANT’ELIA 1914, 1; NAVARRO 2000a, 37; PIZZA, *et al.* 2002b, 67; se puede consultar online).

<sup>103</sup> Los soldados de cuota eran los que pagaban una cierta cantidad para no ingresar en el Ejército, aunque debían hacer acto de presencia por unos días.

<sup>104</sup> Según los hermanos Carbajosa, “la incompetencia e incapacidad de la Administración colonial y del Ejército español en Marruecos eran tales que se mostraban hipersensibles incluso ante un texto como éste, en el que la crítica se hace contra los males presentes, pero no contra la misión ‘civilizadora’ de España en el norte de África” (CARBAJOSA *et al.* 2003, 34, comillas de los autores).

Universidad de Madrid y, gracias a la mediación de Américo Castro, consiguió un contrato como lector de Lengua y Literatura en la Universidad de Estrasburgo (1920-1921; 1923-1924), donde conoció a la que sería su esposa, hermana del cónsul de Mussolini en esta ciudad; hizo viajes oficiales por Italia, Bélgica, Holanda, Alemania y Suiza, impartiendo cursos y dando conferencias; ganó la cátedra de Lengua y Literatura del Instituto Cardenal Cisneros de Madrid (1935) y tuvo una relación muy próxima con Franco, a quien permaneció fiel durante toda su larga vida, a diferencia de muchos de sus correligionarios falangistas, como Aranguren, Laín, Ridruejo, Rosales, Torrente y Tovar, que, desencantados con las componendas del régimen con católicos y militares, evolucionaron hacia posturas liberales, demócratas y socialdemócratas radicalmente antifranquistas<sup>105</sup>. Los años cincuenta fueron unos años de “apasionadas conversiones” (CAPMANY 1997, 223) que no afectaron a Gecé. De hecho, diez años después de la muerte del dictador, Giménez, en su libro *Retratos españoles* (1985), como muchos otros franquistas recalcitrantes, se seguía refiriendo a Franco de forma voluntariamente laudatoria, como se había hecho de forma obligada durante la dictadura, y denigraba, aunque muy *sui generis*, la democracia parlamentaria que ya se había instalado en España:

Franco hizo milagros con su caudillaje “Victorioso” reconstruyendo España y poniéndola al día de la civilidad europea y americana. [...] Mis relaciones con Franco fueron de admiración y gratitud. [...] Mi visión inicial de un rey David, de un héroe semítico se fue afianzando según le fui tratando y conociendo. [...] Actualizado tal fondo faraónico y mesiánico, le llevó a la erección piramidal de Cuelgamuros, la del Valle de los Caídos. La de un nuevo Escorial en memoria de todos los combatientes de la Guerra Civil y como símbolos históricos los restos de José Antonio y de él mismo (GIMÉNEZ 1985, 190; comillas del autor).

En honor a la verdad, a lo largo de su vida Gecé dedicó extraños y oportunistas ditirambos como este, además de a Franco, a muchos otros personajes políticos de amplio espectro a quienes él consideraba imbuidos de “caudillaje” o de “cesarismo”: Ortega, Azaña, Prieto, Adolfo Suárez e incluso al socialista Felipe González. En su *delirium tremens* en 1939 llegó a plantear el matrimonio de Hitler con Pilar Primo de Rivera para resucitar la alianza entre España y Austria que produjo en los siglos XVI y XVII el desarrollo del imperio hispánico con Carlos V y Felipe II, esto es:

La urgente reanudación de la estirpe hispano-austriaca, que traería el armisticio a Europa, con un enlace tradicional y revolucionario (GIMÉNEZ 1979, 152).

Según una narración dramatizada que publicó el mismo Gecé en 1979, y que Martín Gijón considera de escasa veracidad (MARTÍN 2011, 134), llegó a exponer este descabellado proyecto a la esposa de Goebbels, quien le informó que Hitler era estéril, enlazando así con uno de los temas favoritos del fascismo (y que fue tema recurrente cuando tanto franquistas como antifranquistas, en privado, se referían al general Franco), esto es, la “virilidad” expresada como genitalidad masculina:

-Mi marido está encantado con usted. Y el Führer desea conocerle. Yo les hablé de esto que ahora vuelve a proponerme de esta manera ya concreta y personificada. Y que sería posible...  
 -¿Sería posible? ¿Sería posible? ¡Magda!  
 -Sería posible... si Hitler no tuviera un balazo en un genital, de la primera guerra...que le ha invalidado para siempre...Imposible, gran amigo, imposible. ¡No habría continuidad de estirpe!...  
 -¿Y Eva Braun?  
 -Un piadoso enmascaramiento para la galería (GIMÉNEZ 1979, 152).

Pero, por otra parte, y gracias a chascarrillos como este, la bienquerencia recíproca de Giménez con algunos escritores e intelectuales de izquierda fue constante, como hemos dicho, desde su primer libro hasta el último. En la época de la transición, publicaciones progresistas, como *Triunfo* o *El País*, le dieron una significativa cobertura mediática<sup>106</sup>, fue citado por escritores de la nueva derecha como Sánchez Dragó (n. 1936) y Bonet

<sup>105</sup> Jordi Gracia ha analizado la trayectoria de estos escritores. Para Gracia, una opinión polémica, ellos “fueron los auténticos fascistas, [...] jóvenes de veinte años en la década de los treinta [a cuyos] ojos juveniles e ilusos [el fascismo aparecía] como auténtica herramienta regeneradora del renqueante y corrupto liberalismo” y aunque primero se vieron afectados por los “procedimientos infecciosos del irracionalismo fascista”, después se sometieron a “terapias de desintoxicación [...] por voluntad propia”, cuando a final de los años cuarenta “perciben con titubeos que el callejón fascista no tiene salida, [porque] es evidente la pobreza intelectual de sus resultados y el puro fracaso de una nueva cultura más imaginada que real” (GRACIA 2004, 15, 219).

<sup>106</sup> Así, por ejemplo, en 1977 Fernando Lara, uno de los periodistas de izquierda más reputados de la época, publicó en el semanario *Triunfo* (1962-1982), la publicación de referencia para el más radical antifranquismo legal, una extensa y benevolente entrevista con

Planes (BONET 1995, 290-292) e incluso su última obra, *Retratos españoles* (1985), fue prologada, aunque estableciendo explícitas distancias, por el grandísimo y valoradísimo poeta catalán Pere Gimferrer (n. 1945) (GIMFERRER 1985). Pero esta fortuna crítica no era nueva: ya en los años treinta Machado lo había calificado de “gran estandarte, cartelista y jaleador de un ejército juvenil” (en BONET 1995, 290) y en 1931 Juan Ramón Jiménez (1881-1958), exiliado en Puerto Rico tras la Guerra Civil y ganador del Premio Nobel de Literatura en 1956, le había dedicado un artículo, posteriormente incluido en su libro *Españoles de tres mundos* (1958), refiriéndose a él como

escurridizo, tirante, oblicuo este madrileño futurero, fotografiado siempre desde sitio atrevido [...] cada minuto, puerta distinta, con un papel distinto, en una postura distinta, en un papel distinto, colorado, negro, amarillo (en MARTÍN 2011, 92).

Si volvemos a sus inicios, como colofón de su deriva desde la literatura vanguardista a la política fascista activa, en 1933 Giménez se integró en las Juntas Ofensivas Nacional-Sindicalistas (JONS) fundadas en 1931 por Ramiro Ledesma Ramos (1905-1936) quien dirigió el partido resultante de la unión de las JONS con Falange Española hasta 1935, siendo fusilado al inicio de la guerra. Ya en 1937, Giménez defendió el Decreto de Franco que unificaba la Hermandad o Comunión Tradicionalista (carlistas y monárquicos) con Falange Española y de las JONS para formar el Partido Único, recibiendo el encargo de escribirle al Caudillo el discurso oficial para la ocasión, por lo que algunos falangistas “duros” contrarios a la unificación planearon asesinarlo, algo que, como es evidente, no consiguieron (RIDRUEJO 1976, 157). Con todo, según testimonio de Ridruejo, Gecé no fue demasiado bienquerido por José Antonio, quizá porque con su proverbial rudeza no lo consideraba lo bastante “exquisito” y “refinado”. Ha sido muy citado el diálogo entre Ridruejo y José Antonio en Segovia en el verano de 1935 cuando el primero citó favorablemente el libro de Giménez *Genio de España* (1932) y el segundo contestó displicentemente: “Sí, está bien, pero ¿no encuentras que todo parece allí demasiado simple? Por otra parte se percibe correr por el libro una vena presuntuosa de aparecer como un Führer, lo que es algo ridículo”. El sagaz Ridruejo tomó “buena nota de que el antiguo vanguardista Giménez Caballero no estaba ya en los altares, si es que lo había estado alguna vez” (RIDRUEJO 1976, 54; CARBAJOSA *et al.* 2003, 83-84).

Pero la vida toda, los escritos todos y las actuaciones públicas todas de Gecé, tanto literarias como políticas, señalan un hito en las relaciones entre fascismo y vanguardia que se desarrollaron en múltiples frentes en la Europa de entreguerras. Así, mientras que en 1929 abrió en Madrid con el arquitecto racionalista Fernando García Mercadal (1896-1985) *La Galería*, un establecimiento desde el que se promocionaban el mueble metálico moderno, la nueva arquitectura y la artesanía popular española, al año siguiente era recibido en audiencia privada por Mussolini (GIMÉNEZ 2009, 76-77) por quien Gecé sintió una fascinación idólatra. En 1936, tras el Alzamiento, pudo abandonar Madrid a escondidas y pasarse al bando nacional a través de Francia e Italia; permaneció con el Gobierno de Franco en Salamanca a las órdenes de Millán Astray (1879-1954), fundador en 1920 de la Legión Española; hizo la guerra como alférez provisional y entró en Barcelona con las tropas franquistas; en 1941 viajó por la Alemania nazi, invitado por el Ministerio de Propaganda dirigido por Goebbels; acompañó al Caudillo en distintos viajes oficiales y le escribió algunos discursos; pero al no recibir ningún cargo oficial (él esperaba el nombramiento de ministro de Educación<sup>107</sup>), se reincorporó en 1939 a su cátedra de instituto, mal a su pesar, como reconocía cuatro décadas más tarde:

Aunque mi vocación pedagógica era profunda, a ratos experimentaba desánimos. No había hecho una revolución y una guerra para terminar amaestrando chicos de diez a diecisiete años, peores que fieras en tal edad (GIMÉNEZ 1979, 172).

Pero Gecé mantuvo siempre estrechos contactos con el palacio de El Pardo, residencia oficial del Caudillo, y todavía desde el Instituto de Cultura Hispánica, que desarrollaba una parte de la “política de la Hispanidad” del régimen (*vid. infra*), hizo viajes oficiales para establecer relaciones culturales con diversos países

---

Giménez Caballero titulada “Anatomía de un fascista” donde Gecé insistía en sus desvaríos sociopolíticos, homófobos y antifeministas (GIMÉNEZ 1979, 313-319).

<sup>107</sup> Según confesión propia, “muchas gentes y amigos me pronosticaban que sería ministro de Educación. Hubiera sido lo más natural para quien desde casi la niñez organizaba escuelas con mis hermanos y vecinos de juego. [...] Pero era no conocer a Franco. Quien a pesar de su estima hacia mí me tenía sólo por un ‘peso pluma’ o inspirativo, como confesó un día [a] su ayudante Martínez Maza, del que yo era amigo. En lo que se equivocó Franco. [...] [Yo hubiera defendido] mejor que un Ibáñez Martín las fuerzas católicas que pretendía fortificar. Y sobre todo no haciendo polvo las universidades por dentro, aunque por fuera procurara magnificarlas y multiplicarlas. [...] A eso debía haberme ayudado el Opus Dei, como le pedí a monseñor Escrivá en Roma” (GIMÉNEZ 1979, 170; comillas del autor).



hispanoamericanos hasta que, finalmente, fue nombrado agregado cultural, primero, y, más tarde, embajador de España en Paraguay, país gobernado por el dictador Alfredo Stroessner (1912-2006); estos cargos le ocuparon desde 1956 hasta 1970. Como señala Martín Gijón, “a pesar de su excentricidad, que cuadraba mal con el pacato ambiente del régimen, fue omnipresente durante la posguerra [...] y pudo publicar todas sus elucubraciones por más disparatadas que fuesen” (MARTÍN 2011, 144, 147).

Podemos citar dos ejemplos del carácter profundamente cínico, escandaloso y provocador de la venenosa y despechada prosa de Gecé, que usaba un “estilo directo cargado de ofensa: estilo de pistolero” según dijo en 1935 el también falangista Eugenio Montes (MARTÍN 2011, 117); se trata de dos textos incluidos en su libro tardío *Retratos españoles* (1985) y ambos están relacionados con dos de los mayores mitos culturales internacionales “de izquierda” de la España de la segunda mitad del siglo XX, de la Guerra Civil y de la posguerra: el asesinato del poeta Federico García Lorca y la fortuna crítica del cuadro *Guernica* de Picasso. Respecto al primero, Giménez exonera implícitamente toda responsabilidad del bando nacional en el fusilamiento de Lorca al considerar que lo que en realidad se produjo fue una autoinmolación:

He vuelto varias veces a Granada y he leído cuanto sobre tu muerte se ha escrito. Y cada vez creo más en una «autoinmolación» que te salvara de graves peligros académicos y te ofreciera un culto más allá de la política [...] y te otorgara, al fin, una canonización poética. ¿Qué es lo que tú, Federico, pudiste adivinar en tu refugio de Granada para entregarte al holocausto? ¿Solo el horror de una vuelta al Madrid del que habías huido? O el quizá salvarte como los de la Residencia y llegar a Levante, y partir con la mayoría a Méjico. Y para siempre ya politizado. Tornando luego a la España de la «reconciliación». Y teniendo que aceptar honores y homenajes, un sillón en la Academia, premios de millones, un frac de colgantes y medallas, visitas al Palacio Real y un título del Reino. O sea: terminando en lo para ti más aterrador del mundo: «un putrefacto»... Y por eso ¡elegiste la muerte! Y con esa muerte, tu beatificación (GIMÉNEZ 1985, 166; comillas del autor)

Respecto a *Guernica*, de Picasso, a pesar de su reiterada admiración por el pintor malagueño, Gecé sitúa la obra como un mero exponente del género de pintura de corridas de toros, negándole todo valor artístico y, sobre todo, negándole todo significado que se relacione con el horror de la guerra, como ha sido habitual en las numerosísimas lecturas que se han hecho del cuadro (cfr. BOZAL *et al.* 1976, 65-66); Giménez se refiere al cuadro como una obra donde los críticos “quieren hacer ver al público algo apocalíptico que el público no ve”:

Un cuadro que debía haber formado parte de la Tauromaquia picassiana. Pero la propaganda judía, aterrada, unida al temor marxista de que resurgiera aquel Toro [hecho bestia nazi], logró el caso de mayor vociferación plástica en la historia. Hasta el punto de que ese cuadro debería denominarse la propaganda del MIEDO (GIMÉNEZ 1985, 139).

La presencia constante y oportunista de Gecé en la literatura y en la política española y europea desde 1923 hizo que numerosos escritores contemporáneos suyos se refiriesen despectivamente a él. Así, Guillén lo llamaba “canalla puro” y Rafael Alberti consideraba ya en 1927 que era un “tarado” (en GRACIA 2004, 51), pero quizá la mejor calificación de las continuadas, escandalosas y extemporáneas perversiones, excentricidades y extravagancias de Gecé fue la del presidente de la República, Manuel Azaña, cuando en su diario calificó los artículos de Giménez de “lunáticos” y “estúpidos” (en MARTÍN 2011, 105), aunque todavía lo mejoró Francisco Umbral cuando definió al estrafalario personaje como “el Groucho Marx del fascismo” (en CARBAJOSA *et al.* 2003, 83).

Si hemos traído aquí a colación el nombre de Giménez Caballero es, por una parte, por sus estrechos vínculos con el fascismo italiano y por la consiguiente importación que hizo a la España franquista de muchas de sus propuestas, pero, sobre todo, porque en 1935 publicó el libro *Arte y Estado*, una de sus obras capitales y uno de los pocos libros que pudieron servir de base programática para un arte plástico franquista, especialmente para la propaganda (cine, cartelismo, radio), la pintura y, en menor medida, la escultura. Según Enrique Selva, en este libro Gecé culminó “su evolución desde el vanguardismo estético hacia la ideología fascista” y puede ser considerada “no solo como testimonio (lúcido y delirante a la vez) de su época, sino también como el empeño más ambicioso y logrado de construir una estética fascista en España” (en GIMÉNEZ 2009, 71). Según Martín Gijón, se trata del “ensayo de arte fascista más elaborado del parco fascismo español, [...] un texto acumulativo de ideas para un arte fascista que sirviera como instrumento adecuado al servicio de la propaganda del Estado” en un proceso en el que el artista debe perder su individualidad para entregarse a la obediencia y a la disciplina (MARTÍN 2011, 115-116).

La importancia de esta obra le viene también dada porque en 1977 Alexandre Cirici (1914-1982) la utilizó casi con exclusividad para su ajuste de cuentas particular y urgente con el franquismo mediante el libro *La estética del franquismo*, donde se incluyen largas citas del mismo para evidenciar la escasa solidez de las

propuestas artísticas del régimen (CIRICI 1977a, 56-75). También Llorente en su extensa tesis doctoral, dirigida por Bonet Correa y leída en 1991 (el mecanoscrito se puede consultar online), incluyó numerosas referencias a *Arte y Estado*, ya que “se adelantó a muchas de las reflexiones y de los simplismos” que durante la guerra y, sobre todo, en la posguerra, hicieron las élites franquistas sobre el arte contemporáneo (LLORENTE 1995, 20-26). En realidad, leído actualmente, *Arte y Estado*, como, por otra parte, toda la obra de Gecé, no deja de ser una pieza arqueológica sumamente farragosa, anticuada y aburrida, apta solo para exégetas, nostálgicos y académicos, ya que su contenido no puede ser más desfasado, abstracto y etéreo, absolutamente alejado de nuestros intereses actuales, algo parecido a lo que sucede, por otra parte, con muchos textos similares de Eugenio d’Ors (a pesar del mayor valor ideológico y la mayor influencia práctica de éste). En todo caso, la mayor concreción de *Arte y Estado* en relación al resto de su obra, y aunque las referencias a la arquitectura sean muy genéricas, permitió que durante el franquismo algunas de sus propuestas pudiesen ser fácilmente extrapoladas al campo de la nueva arquitectura, sobre todo por las conclusiones políticas que ofrecía:

El arquitecto joven de España que acierte a hallar una nueva fórmula donde armonice la sequedad y sobriedad de nuestro paisaje y de nuestro hombre interior –con la voluntad barroca que todo español lleva dentro- habrá de nuevo salvado genialmente nuestra arquitectura, sin mendigar nada en Stuttgart<sup>108</sup>. [...] Arquitectura: arte de Estado, función de Estado, esencia del Estado. Ha llegado la hora de una nueva arquitectura, de un estilo constructor. Porque la hora de un Estado nuevo –genio de Roma, jerárquico, ordenador- ha llegado al mundo. Que las otras artes –como falanges funcionales- se disciplinen y preparen para ocupar su rango de combate y ordenamiento. La Arquitectura tiene el puesto de mando. El Estado. Roma (GIMÉNEZ 2009, 146, 151).

Como se ve, las propuestas concretas para la “salvación” de la arquitectura española quedaban en manos de los profesionales jóvenes y con talento, inexcusablemente fascistas. Por su parte, la aproximación más evidente de Gecé a un modelo era la obra que consideraba, como todos los franquistas ilustrados, el sublime ejemplo a seguir *urbi et orbi* en el Nuevo Estado: el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, considerado como metáfora literaria y simbólica, pero también como prototipo formal. Esta lectura de la obra de Juan de Herrera, sin ser original, hizo fortuna en los veinte años siguientes, ya que fue recogida en la inmediata posguerra como programa teórico por los falangistas de élite autoconsiderados “intelectuales”<sup>109</sup>, sobre todo desde la célebre revista mensual (con un cierto barniz pretendidamente “aperturista” e “integrador”, algo sumamente equívoco y falaz) *Escorial. Revista de cultura y letras*, que perduró hasta 1950, denominada así, como es obvio, por el edificio de Herrera<sup>110</sup>. En realidad, las lecturas literarias y filosóficas de esta pieza arquitectónica tan singular como polémica y significativa, sumamente dispares, menudearon en el primer tercio del siglo XX, siempre en relación a la “esencia de España”, incluyendo celebrados textos filosóficos y poéticos de Ortega y de Cernuda, como aquellos versos escritos por este último desde el exilio: “agua esculpida eres, / música helada en piedra. La roca te levanta / como un ave en los aires” (cfr. LARIOS 2009); o un extenso texto de Ortega de 1923: “Sobre el paisaje del Escorial, el monasterio es solamente la piedra máxima que destaca entre las moles circundantes por la mayor fijeza y pulimento de sus aristas. [...] Hosco y silencioso aguarda el paisaje de granito, con su gran piedra lírica en medio, una generación digna de arrancarle la chispa espiritual” (“El Monasterio”, *Arquitectura*, núm. 50, junio 1923, p. 162; se puede consultar online). Los escritores falangistas convirtieron estas evocaciones de geografía literaria en evocaciones políticas durentemente la primera posguerra; así, Sánchez Mazas escribía en 1939 que el monasterio era “la Carta Magna constitucional española en piedra viva” ya que

<sup>108</sup> Referencia a la Weissenhofsiedlung, exposición fundacional de la arquitectura moderna celebrada en Stuttgart en 1927 (*vid. infra*).

<sup>109</sup> Santos Juliá y otros historiadores del franquismo y la Guerra Civil han estudiado, con abundante documentación, este autoelaborado y paradójico concepto de “intelectuales fascistas” y “falangistas liberales”, demostrando la falacia del mismo (cfr. JULIÁ 2002). Larraz ha descrito el fenómeno: “esas recuperaciones de liberales y pseudoliberales no eran en absoluto ‘liberales’, a menos que procedamos a una redefinición del término que subvierta sus significados más profundos”; se trata en realidad del “intento de rehabilitar intelectualmente al grupo de actores culturales de convicciones fascistas –y, por tanto, antiliberales- que, poco a poco, fue atemperando sus fobias y pasiones para alojarse en una obcecada tibieza ideológica”. Los diez aspectos centrales de “la nueva doctrina cultural de la Falange pseudoliberal, nacida a partir de los restos del naufragio de su credo fascista” serían: “1, reivindicación de las cimas de la cultura del vencido; 2, desideologización de la sociedad española y de su cultura; 3, Hispanidad como mito y Europa como problema; 4, teocentrismo; 5, carácter sectario (anulación de la autonomía –generación como rasgo predominante-, adoración del líder –José Antonio como fuente de verdad-, encomio de las virtudes del grupo, fuerte jerarquía, propaganda de los grandes nombres del grupo); 6, un mojigato espíritu crítico que los situaba al margen del poder, pero sin renunciar a participar en él; 7, adulación exacerbada de la juventud; 8, mantenimiento de su elitismo aristocrático; 9, necesidad de encabezar la vanguardia intelectual; y 10, abandono de la parafernalia fascista” (LARRAZ 2009, 68, 109, 123-124; comillas del autor).

<sup>110</sup> La colección completa de *Escorial. Revista de cultura y letras* se puede consultar online en la hemeroteca digital de la Biblioteca de Castilla-La Mancha.

“resume toda nuestra conciencia, ordena toda nuestra voluntad y corrige, implacable, el menor error en nuestro estilo; nos enseña el auténtico sentido de nuestra relación con la tierra firme de España y con los firmes cielos”; para Eugenio Montes en 1941 era “alma nacional de España, pura razón de Estado y razón de Dios” (en LLORENTE 1995, 80). El mismo Ridruejo fue quien en la inmediata posguerra propuso el nombre de *Escorial* para esta revista oficial de alta cultura, promovida, como decimos, por la minoría rectora de Falange. Según Ridruejo, director de la revista (por otra parte con poca formación específica en arte y arquitectura, como se puede ver en sus escritos), el monasterio de San Lorenzo de El Escorial era —se limitaba a ser— la máxima expresión arquitectónica de la espiritualidad y la grandeza del imperio español, tópico en el que insistía el “manifiesto editorial” del primer número:

Escorial porque esta es la suprema forma creada por el hombre español como testimonio de su grandeza y explicación de su sentido. El Escorial, que es —no huyamos del tópico— religioso de oficio y militar de estructura: sereno, firme, armónico, sin cosa superflua, como un Estado de piedra, magno equilibrio del tiempo: ni solo panteón, ni solo residencia, ni solo disparada y alta porfia; sino equilibrio de todo ello: edificado sobre los muertos como señal de estar legítimamente enraizado en lo propio y servido por la substancia de lo ejemplarmente pasado; pero entero, vivo, practicable para el uso del tiempo y extremado de altura, escudriñante [*sic*] y ambicioso como quien, comenzando en la memoria, no vive sino para la esperanza. Así era él ayer cuando no había sangre en España que lo supiera merecer, y así hoy, cuando vuelve a hacerse norma y ejemplo de una voluntad colectiva (*Escorial. Revista de cultura y letras*, núm. 1, noviembre 1940, p. 11).

Como señala Martín Gijón, en este canto retórico, altisonante y hueco al Estado fascista, monolítico y armónico, que abría la revista *Escorial* se continuaba la lectura del “Estado hecho piedra” que Giménez Caballero había ya propuesto unos años antes en *Arte y Estado* (1935), considerando la figuración simbólica del monasterio como modelo para el arte oficial; esta lectura, por otra parte, no dejaba de ser deudora (aunque en un sentido divergente) de la visión liberal que, desde el mismo monumento, había planteado Ortega unos años antes en su «Meditación del Escorial» (1915) sobre la situación política española (MARTÍN 2011, 86, 211; cfr. HERMOSO CUESTA 2017)<sup>111</sup>. Como muestra de aquella falacia neoimperialista, de aquel “imperio de papel”, en afortunada expresión de Lorenzo Delgado (DELGADO 1992), resulta curioso comprobar que un Ridruejo ya socialdemócrata reconocía en 1972 que “ser cabeza moral del mundo hispanoamericano [único “imperio” español posible] es o megalomanía o vaguedad retórica carente de sentido” (RIDRUEJO 1976, 456; comillas nuestras).

Así, mientras que para Mussolini el Imperio se debía basar en la historia milenaria de Roma y del catolicismo<sup>112</sup> y concretarse en la ocupación de (o aspiración sobre) Libia, Dalmacia, Albania, Etiopía, Túnez, Malta, Córcega y Grecia (DOGLIANI 2014, 48, 318)<sup>113</sup>, en España, a pesar de los esfuerzos que hicieron nuestros

<sup>111</sup> Chueca se lamentaba en 1947 de las pocas referencias a la arquitectura en los ensayos de Ortega y Unamuno, lo que consideraba un empobrecimiento del pensamiento español: “Tampoco en Unamuno y en Ortega hemos visto que la arquitectura produzca las incitaciones mentales que hubiéramos deseado y que no nos cabe duda hubieran enriquecido el panorama del pensamiento español, ayudando al mejor conocimiento de nuestra cultura. [...] Ortega ha logrado hablar de El Escorial sin decir una palabra de arquitectura ni utilizar nada de su terminología específica. El monasterio, tan presente, tan inmenso, tan aplastante, no es más que un pretexto a la meditación monologada en la que no se da entrada dialéctica al personaje principal” (CHUECA 1981, 47-48). Por otra parte, cuando hablaba de arquitectura, las divagaciones de Ortega tenían un interés muy limitado: “La arquitectura como arte supone siempre que el hombre abandona su habitáculo y al verlo desde fuera se avergüenza de él. La arquitectura que construye el interior es paradójicamente el arte exterior por excelencia. Nuestra época es esto, la evocación hacia la exterioridad” (“Rebrote arquitectónico”, *La Gaceta Literaria*, 15-04-1928; en UREÑA 1979, 19). Como hemos visto, esta desatención hacia la especificidad de la arquitectura se prolongó en los ideólogos falangistas, parcialmente deudores de Ortega y Unamuno.

<sup>112</sup> El hecho que fijó el vínculo definitivo entre Italia y la Santa Sede fue precisamente la construcción del Imperio y la implicación entusiasta del alto y bajo clero en la masiva ocupación de Etiopía, con 100.000 trabajadores italianos desplazados a la colonia entre 1935 y 1936 (GENTILE 2010, 137-138; DOGLIANI 2014, 49, 79).

<sup>113</sup> Italia ocupó Libia en 1911 y su “posesión” le fue reconocida por el Tratado de Lausana (1923); la campaña para su “reconquista”, con el establecimiento en masa de colonos italianos, duró de 1923 a 1931 pero fue un fracaso por la pobreza de la tierra. La isla griega de Rodas, de gran valor estratégico, fue italiana entre 1912 y 1948. En 1923 se intentó ocupar la isla de Corfú que estaba bajo dominio británico. La ocupación de Albania, más tardía, data de abril de 1939 y emulaba la ocupación nazi de Checoslovaquia del mes anterior. La campaña de Grecia es de octubre de 1940 (DOGLIANI 2014, 78, 211, 249, 294-295, 314, 319). La conquista triunfal de Etiopía, después de siete meses de guerra que incluyó el uso de armas químicas, permitió a Mussolini la proclamación del Imperio Fascista desde Palazzo Venezia el 9 de mayo de 1936. Con todo, según Gentile “para el fascismo, la idea de imperio no coincidía con el imperialismo, no se identificaba con el colonialismo ni con la conquista de nuevos territorios, sino que expresaba principalmente el propósito de crear una nueva civilización, [...] definiendo la expansión, en un sentido lato, como difusión de su influencia económica, política y cultural, y como misión histórica de Italia en la época moderna, [...] una misión salvífica en una civilización occidental en crisis”, tanto por la degeneración del capitalismo y del liberalismo como por la demonización del comunismo (GENTILE 2010, 117-118, 198-199, 201, 202). Este mesianismo se atribuía a los “pueblos jóvenes”, Italia y Alemania, que encabezarían una “comunidad

escritores fascistas, desde Ramiro Ledesma a José Antonio, no se sabía qué podía significar en 1939 la creación de un imperio español (al que, como en el caso de Italia, debía servir de expresión y de soporte la arquitectura), como tampoco se sabía qué querían decir exactamente en la vida y en la acción política concretas eslóganes repetidos *ad nauseam* como “Por el imperio hacia Dios”<sup>114</sup> o “Unidad de destino en lo universal”. La propaganda del primer franquismo, sin embargo, unía de forma grandilocuente en la prensa del Movimiento las pretensiones imperialistas de los tres totalitarismos europeos:

Nacerá una vida imperial en las tierras de Europa, caracterizada por tres fuerzas de vitalidad irresistible: una, el Imperio germánico, tremendo, casi cósmico en su brío y en su ímpetu; otra, el Imperio italiano, cuya misión parece ser –aparte el engrandecimiento propio– la de difundir por el mundo las ideas políticas del tiempo actual; la tercera, el anhelo y cumplimiento del Imperio español, encargado nuevamente, por los númenes providenciales de la historia, de ofrecer a la humanidad civilizada un método de convivencia católica, o sea, todo un sistema moral (Manuel AZNAR: “Ha muerto la teoría de las pequeñas nacionalidades. Los imperios germánico, italiano y español, fuerzas vitales de la nueva Europa”; *Solidaridad Nacional*, 29-06-1940, en VILANOVA 2005, 92).

Rafael Valls, estudiando la ideología en la enseñanza de la historia durante el primer franquismo, concluye que la “indeterminación práctica del concepto de ‘imperio’” daba pie a una interpretación generalizada en los manuales de bachillerato según la cual “el espacio y extensión del imperio es secundario, lo que importa es la defensa de la catolicidad” (en FONTANA 2000, 240; comillas del autor). Hasta el mismo Franco se refirió, al menos en tres ocasiones, al componente “esencialmente espiritual” del imperio español que su régimen planteaba. En 1938, en plena guerra, declaraba al diario francés *Candide* que “nadie debe pensar que nos atribuyamos un imperialismo agresivo, conquistador. Lo que reivindicamos es un imperialismo esencialmente espiritual, capaz de hacer brillar las ideas que encarnan la Hispanidad”. En otras declaraciones del mismo año a *Journal de Genève* vinculaba el tema con la economía autárquica: “Cuando hablamos de la España Imperial, no soñamos con apoderarnos de ningún territorio, sino en desarrollar los de nuestra Patria, que pueden fácilmente alimentar a cuarenta millones de españoles”. Y en 1952 era aún más contundente en un discurso dirigido al Frente de Juventudes: “No vivimos ya la época en que las naciones pueden crear imperios” (en VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 126, 154). Y de hecho, con el proceso generalizado de descolonización producido en todo el mundo en la posguerra mundial, el franquismo, no solo no fundó un imperio sino que a lo largo de sus cuarenta años de vigencia fue perdiendo lo que quedaba del “imperio español”, es decir, las “posesiones” que España mantenía en África: Marruecos (1957), Guinea Ecuatorial (1968), Sidi-Ifni (1969), y Sahara Occidental (1975), manteniendo tan solo, y no sin dificultades, las plazas de Ceuta y Melilla, reclamadas por el reino de Marruecos.

De forma más concreta, se ha señalado, por una parte, la aspiración del primer franquismo a que Hitler cediese a España, además del perpetuamente irredento Gibraltar, desde 1704 entre las “garras de la pérfida

---

imperial” formada por las “colonias” y por otras naciones europeas consideradas inferiores, que conservarían su entidad estatal pero que estarían subordinadas jerárquicamente a la nación italiana “como parte integrante de su espacio vital”, algo que se veía corroborado con la expansión internacional del fascismo, aunque adoptando formas peculiares, en Gran Bretaña, Francia, Bélgica, España, Hungría, Croacia y Rumanía (GENTILE 2005, 29). A pesar de la breve duración del Imperio (1936-1941), precisamente por la misión salvífica y civilizadora que conllevaba para el fascismo, los arquitectos italianos, en contraste con los españoles, sí que pudieron desarrollar una práctica arquitectónica “imperial” en capitales como Trípoli, Addis Abeba (que debía convertirse en una “nueva Roma” africana) y Tirana, con el fin de dotar estas ciudades de planes urbanísticos reguladores y de edificios administrativos y residenciales para funcionarios (NICOLOSO 2011, 103-104; DOGLIANI 2014, 293, 320; CRESTI 2015, 193, 199). De hecho, Bardi, “con arrogancia imperialista no exenta de un disimulado complejo de inferioridad frente a colonialismos más reconocidos, se congratulaba de la presunta *tabula rasa* abisinia” que, según él, favorecía las actuaciones modernas “en un país ‘tan vasto, afortunadamente aun virgen de sistemaciones preconstituidas’, es decir no occidentalizado como Bombay, Calcuta o Rabat” (BONFANTI *et al.* 2009, 60).

<sup>114</sup> Según Vázquez Montalbán, esta idea procede de “la concepción de la teología social medieval: la sociedad es una pirámide culminada por el emperador que, desde la cúspide, se entiende directamente con Dios y de Él recibe la investidura del poder” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 192). Los hermanos Carbajosa han subrayado que “la conquista o dominio de nuevos territorios es absolutamente esencial para evitar una lucha de clases que pueda degenerar en revolución”, como bien expresaron Giménez Caballero en 1938 (“El pobre y el rico de una nación solo se ponen de acuerdo cuando ambos se deciden a atacar a otros pueblos o tierras donde puedan existir riquezas o poderíos para todos los atacantes”), Dionisio Ridruejo en 1973 (“Transfiriendo al exterior –a los pueblos dominados– las cargas más pesadas de la sociedad metropolitana –de su proletariado– la lucha de clases quedaba eliminada... por desplazamiento”), e incluso Ortega en 1921 (“Los grupos que integran un Estado viven juntos para algo: son una comunidad de propósitos, de anhelos, de grandes utilidades. No conviven por estar juntos, sino para hacer algo juntos”) (en CARBAJOSA *et al.* 2003, 118-119).

Albión”, las posesiones francesas en el norte de África<sup>115</sup>, cosa a la que el nazismo nunca accedió; y por otra parte, siempre estuvo presente, tanto en el fondo como en la forma de las proclamas imperiales, la unidad idiomática con la América hispana, llegando incluso a publicarse en 1942 la quimérica propuesta de constituir una “Comunidad o Asociación de Estados Hispánicos” que, con el tiempo, incluiría la unión aduanera y la unión monetaria, con la creación incluso de un Banco Interhispánico, una propuesta ciertamente más concreta pero igualmente insensata que los habituales y difusos “intereses espirituales” que unían Hispanoamérica a la “madre patria” (DELGADO 1992, 242, 301). Otra propuesta, en fin, igualmente descabellada, fue la de Giménez Caballero de anexionar a España lo que él llamaba “Occitania Hispánica”, del Ródano al Atlántico, aprovechando la ocupación de Francia por Hitler, con lo que se cumpliría una antigua aspiración cultural catalana del tiempo de la Renaixença (CIRICI 1977a 16). Pero en definitiva, como indica Cano y es bien sabido, todo quedó en “mera literatura y ensoñación”:

La creación de ese “imperio” comienza como empresa retórica, poética y propagandística, y queda, a fin de cuentas, como pronto se pudo constatar, en simple gesta literaria. [...] El sueño de un futuro utópico se ha trocado en nostalgia de un pasado mítico (CANO 1994, 33, 53; comillas del autor).

Sin embargo, en las referencias a Hispanoamérica no solo había un componente sentimental y utópico, sino también un componente funcional. Como indica Vázquez Montalbán, la propuesta imperial de Falange, intensificada con las victorias nazis al inicio de la Segunda Guerra Mundial, formaba parte “de una operación cultural mistificadora del pasado con el propósito de falsificar el presente” (en DELGADO 1992, 172). Y esta “operación cultural” no afectaba solo a hechos actuales o recientes, sino que se remontaba a las edades más lejanas; así se había hecho desde hacía décadas con la escultura ibérica denominada *Dama de Elche* (siglo V a. C.), descubierta en 1897, pero considerada de inmediato arquetipo “universal” y “atemporal” de la mujer española (*vid. infra*); y así se hizo con los almogávares medievales, reivindicados en la película *Raza*, con guion del mismo Franco (*vid. supra*), como “la flor de la raza española”; lo ha observado con agudeza el mismo Vázquez Montalbán: “la idea de España, el ‘españolismo’ salta [por] encima de los obstáculos históricos. Los almogávares nunca fueron soldados de España. Eran soldados catalanes y aragoneses, muy lejanos de suponer [*sic*, por “que estaban lejos de suponer”] que algún día serían reivindicados por una nación para ellos perfectamente desconocida” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 44; comillas del autor). En el caso de la Hispanidad (habitualmente en alianza con el Lusitanismo) se iba más allá y era un concepto que se convertía en uno de los tres puntales del Nuevo Orden<sup>116</sup> europeo promovido por Alemania, que contaba con la Italia fascista en el Mediterráneo y con la España de Franco en América:

Esa España integrada en la Europa emergente, cimentada sobre la supremacía militar de las potencias del Eje, podía convertirse en el interlocutor privilegiado entre el nuevo centro de poder mundial que se estaba fraguando y las naciones del otro lado del Atlántico a las que estaba ligada por su secular parentesco (DELGADO 1992, 289).

Pero la entrada de Estados Unidos en la guerra implicó que la inmensa mayoría de estados iberoamericanos (ya reacios a una política de Hispanidad y, a menudo, hostiles a Falange) declarasen la guerra a Alemania, Japón e Italia o rompieran las relaciones diplomáticas (DELGADO 1992, 309-310). Sin embargo, a pesar de esto y de la derrota posterior del Eje, el franquismo nunca dejó de jugar de una u otra forma la “política de la Hispanidad” como baza para su legitimación internacional (su influencia o su prestigio). Hay que considerar que esta era una añeja línea de relaciones, intercambios e inversiones ya iniciada por el Estado español a final del ochocientos,

<sup>115</sup> Según Delgado, el franquismo intentaba obtener, tras la victoria alemana, “un puesto preferente en el nuevo sistema europeo que se vislumbraba y una cuota en el reajuste territorial euroafricano que lo acompañaría, [...] designios irredentistas a expensas de una Francia incapacitada para seguir ejerciendo en la zona su papel tutelar” (DELGADO 1992, 160, 216). Estas aspiraciones se concretaron en la ocupación de Tánger (que mantenía un estatus de ciudad internacional) por el Ejército español el 14 de junio de 1940, el mismo día que los alemanes ocupaban París, con el pretexto de evitar un vacío de poder en la plaza norteafricana. Pero esta ganancia territorial solo se mantuvo cinco años ya que el 18 de septiembre de 1945 se retiraron las tropas españolas y Tánger fue devuelta al consejo de control internacional (MORADIELLOS 2002, 105, 134).

<sup>116</sup> El concepto hitleriano de “Nuevo Orden” hizo fortuna en los años treinta y cuarenta, aunque se le otorgaban significados diferentes. En 1941 lo utilizaba el papa Pío XII en su mensaje de Navidad para referirse a la cristiandad. Según *Destino*, “la humanidad quiere un orden nuevo. La frase hitleriana es un acierto general, y ahora, desde el Sumo Pontífice a los liberales ingleses, todo el mundo está conforme en que es de absoluta necesidad implantar un nuevo orden, un orden cristiano” (ROMANO [Manuel BRUNET]: “Eficacia social del cristianismo”, *Destino*, núm. 309, 19-06-1943; en VILANOVA 2005, 210). En los años posteriores, para poder sobrevivir en una situación internacional adversa, el régimen franquista, en connivencia con la jerarquía católica, utilizó abundantemente esta idea de un “nuevo orden cristiano” del que se presentaba como precursor.

continuada por la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República y reformulada inmediatamente tras el Alzamiento por el franquismo ya que, como indica Delgado,

la dictadura emergente en España representaba la institucionalización de una concepción imperialista de la historia nacional, su sociedad y su cultura; una tentativa de restaurar, al menos sobre el papel, el espíritu de unidad que consideraban había forjado antiguamente la “gran España” (DELGADO 1992, 156; comillas del autor).

Así año y medio después de la Victoria, por Ley de 2 de noviembre de 1940 se creó el Consejo de la Hispanidad, organismo asesor dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, que debía ser de forma exclusiva “el rector de aquella política destinada a asegurar la continuidad y eficacia de la idea y obras del genio español”, incluyendo no solo aspectos culturales, sino también económicos y políticos, aunque los avatares de la Segunda Guerra Mundial y las discrepancias entre las fuerzas franquistas impidieron que este organismo desarrollase las altas funciones para las que había sido creado (DELGADO 1992, 313, 340). Tras la derrota de las fuerzas del Eje, la Ley de 31 de diciembre de 1945 reorganizó el Ministerio, creó la Dirección General de Relaciones Culturales y transformó el Consejo de la Hispanidad en Instituto de Cultura Hispánica, limitando sus funciones a aspectos culturales, aunque incluyendo una dimensión histórica y religiosa. El primer director de este nuevo organismo fue precisamente el católico Joaquín Ruiz-Giménez, nombrado en 1946. Y con la nueva relación entre España y Estados Unidos gracias a los “pactos americanos” firmados a principio de los años cincuenta (*vid. infra*), se fue dando un giro al ideario de la Hispanidad, que dejó de estar en función de la ideología fascista para ponerse al servicio de los intereses de Estados Unidos (DELGADO 1992, 267-318; CABAÑAS 1996, 149-151, 155).

En realidad, frente al panamericanismo promovido por Estados Unidos, en la mentalidad colectiva española estaba muy arraigada la idea de que los países que habían formado el imperio y la antigua metrópoli colonial eran “una ‘comunidad cultural’ que, al margen de factores de índole política o económica, permitiría recomponer la ‘identidad’ esencial que compartían los diferentes pueblos de similar raíz hispánica”, aunque esa propuesta sirviese fundamentalmente “para prolongar ahistóricamente la dinámica metrópoli-colonias, extrayendo de la misma las pautas en las que sustentar sus pretensiones de influencia sobre el subcontinente americano” (DELGADO 1992, 47, 145, 365; comillas del autor). Esta política hacia “nuestra América” se entendía, según Cabañas, como “acercamiento a los países Iberoamericanos en razón a vinculaciones de tipo histórico, religioso, idiomático, social, etc. que señalan rasgos de identidad comunes que han quedado plasmados en la cultura colectiva”. Estos vínculos debían ser fomentados institucionalmente desde el poder político con el fin de preservar y aumentar los rasgos de identidad cultural común, pero en este proceso también se favorecía “la introducción de fines de tipo político y económico” (CABAÑAS 1996, 147, 150), algo que se hizo especialmente necesario tras la derrota del Eje en 1945 y el consiguiente aislamiento internacional.

Este planteamiento, aunque con altibajos, pero siempre contando con el apoyo de las importantes colonias de españoles emigrados a Hispanoamérica, ya había tenido un efecto importante a principios del siglo XX, pero se intensificó en los años cuarenta y cincuenta gracias a la creación de los organismos estatales específicos que hemos citado y a las inversiones económicas ministeriales para su desarrollo (DELGADO 1992, 47-70). En este contexto, y durante los años de preguerra cabe destacar, dentro del ámbito de la arquitectura, la conocida Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 en el parque de María Luisa, de la que ha pervivido un importante conjunto de edificios historicistas que figurativamente supuso un contrapunto “casticista” al novecentismo europeísta de la Exposición Internacional de Barcelona celebrada aquel mismo año. Y también, durante la segunda posguerra, como veremos, la presencia Hispanoamericana tomó cuerpo en el campo de la producción artística, incluyendo la arquitectura.

Volviendo a las propuestas arquitectónicas de Giménez, más concretas fueron las contenidas en su libro *Madrid nuestro* (1944), escrito ya en la posguerra, como alternativas para la reconstrucción de la capital en un estilo “español, genuinamente nacional”. Aquí se incluía un capítulo titulado «La arquitectura y Madrid» donde se insistía en la búsqueda del genio local o “genio de España” relacionado con el “estilo” nacional (recordemos el valor pregnante que la idea de “estilo” tenía para Falange). Y Gecé insistió en esto toda su vida:

En todo ese tráfigo constructivo se diría que existe como un superior “anhelo”: el de dar a Madrid un nuevo aspecto y un algo “más allá” del revoco: una “Instauración”, un estilo. Madrid vuelve a buscar hoy un estilo, su genio local. [...] No es que yo posea el secreto de cómo debiera ser —exactamente— el “estilo de un Madrid de la Victoria”. Pero como buen madrileño y observador de peculiaridades arquitectónicas, creo que algunas de mis observaciones podrían ser eficaces a nuestros camaradas municipales y urbanícolas (GIMÉNEZ 2009, 267-268; comillas del autor).

Por otra parte, en este breve texto se repasan también todos los “estilos artísticos madrileños” hasta detenerse en la defensa, “como era habitual en la derecha hispánica” (MARTÍN 2011, 101), de los siglos XVI y XVII extrayendo de esta época su imagen para la arquitectura. Este era “el Madrid romano-austriaco del Imperio español, el Madrid de los Augsburgo”, con paramentos hechos de ladrillo, basamentos, portaladas y coronaciones de granito; y chapiteles de madera revestidos de pizarra. El razonamiento de Gecé continuaba por una vía metafórica: así, el ladrillo representaba el material mudéjar, el pueblo bajo, los moriscos, el elemento ibérico indígena; la piedra, en cambio, era la aportación de Roma, “cesárea, renacentista y escurialense” que debe recercar, contener y vigilar el elemento popular, el ladrillo, para evitar “el ladrillo del comunismo” dispuesto masivamente de forma incontrolada; finalmente, la pizarra era el elemento nórdico para proteger de la lluvia y la nieve, “el elemento austriaco, germánico, au[g]sbúrgico” (GIMÉNEZ 2009, 269-271). En realidad en estos textos se le daba la razón a Pagano cuando planteaba en junio de 1931 desde *La Casa bella* que era impropio hablar de “materiales modernos” ya que se debía hablar con más propiedad de “uso moderno de los materiales” (CENNAMO 1976, 61); lo que Giménez planteaba, situándose en las antípodas de la modernidad, era un uso arcaizante de los materiales, de todos los materiales de construcción.

Algo más moderno era ya Vivanco al plantear el uso del ladrillo en una inteligente conferencia de 1951, impartida en los ciclos de “crítica de arquitectura” que se organizaban en Madrid y que incluían debates posteriores; Vivanco, aunque plenamente reconciliado con la arquitectura funcional (no en balde había estudiado a Sartoris), seguía buscando las raíces de la arquitectura como “creación espiritual”, nacional y funcional a la vez, en la Alhambra concretamente como monumento complejo y ejemplar, y también en el buen uso de elementos como el ladrillo, usado tradicionalmente en España:

La arquitectura llamada funcional ha sido una “necesidad” del espíritu creador de nuestra época, y de ninguna manera un capricho o una moda, ni mucho menos una extravagancia. [...] Eliminar y sintetizar han sido los dos procesos complementarios gracias a los cuales se nos aparece como un estilo y hasta como un orden suprapersonal y objetivo. [...] La calidad de los materiales queda sometida a la concepción espacial, y esta depende a su vez de la destinación concreta del edificio. [...] El funcionalismo es “una llamada al orden”. También podemos decir que es un “canon” y una disciplina, aunque con suficiente flexibilidad para pretender imponerse por su espíritu de audacia. [...] ¿Es posible, hoy día, una renovación formal “ladrillista”? Debemos tener en cuenta que el ladrillo no es más que un paralelepípedo de tierra cocida y que poniéndolo uno sobre otro se hacen los muro. ¡Qué fácil es construir y qué difícil hacer buena Arquitectura! Podemos construir poniendo simplemente un ladrillo sobre otro. Pero poniendo un ladrillo sobre otro, podemos también hacer buena Arquitectura (VIVANCO 1951, 35-36, 45; comillas del autor).

Más moderna todavía fue la intervención desde el público del arquitecto Sáenz de Oiza (1918-2000), cuyas palabras fueron transcritas y publicadas, en aquella misma conferencia. De forma inteligente, Oiza se refería a los edificios de Mies en Chicago y de la ONU en Nueva York, donde “se alcanza una tan alta categoría estética con el acertado concurso de sólo unos buenos materiales, un sentido depurado de composición y una hábil mano de artista” y planteaba, como Pagano, la necesidad de usar de forma moderna todos los materiales de construcción, también el ladrillo, la piedra y la pizarra, para conseguir hacer una arquitectura de calidad. Y no le faltaba razón, como quedó demostrado en las décadas siguientes en Barcelona y en toda la península cuando se usaron sabiamente y con criterios modernos todos estos materiales (*vid. infra*):

Si solo el descubrimiento de una nueva forma de trabajo de un material –la piedra, por ejemplo- ha sido capaz de producir cambios tan profundos como los que van de una estructura románica a otra gótica (del muro como principal elemento sustentante, con huecos pequeños, al muro como relleno entre pilares, [con] huecos de todos los tamaños), decidme: ¿Cuál no será la trascendencia que ha de tener la aplicación de materiales totalmente nuevos y técnicas nuevas como las que hoy en día están a nuestra disposición? Para mí, la nueva arquitectura es principalmente nueva por esta razón. [...] Con piedra y ladrillo, teja y pizarra, se puede hacer sin duda, buena arquitectura. Y moderna (en VIVANCO 1951, 47-48).

Volviendo a Gecé, ya al final del libro, en un gesto grandilocuente propio de su “estilo literario”, llegaba a plantear su voluntad de ser enterrado junto a su madre en un panteón construido con ladrillo, piedra y pizarra, ya que estos tres materiales eran “espirituales”, “nobles” y “españoles”:

Cuando tras la guerra mi madre quiso recoger los restos de nuestros muertos familiares y honrarlos de modo algo perdurable junto a las riberas de San Isidro, sugerí para la tumba de los míos –y quizá de la mía- usar la pizarra, la piedra y el ladrillo: la materia de nuestra tradición más alta con que enterrar nuestra humana materia (GIMÉNEZ 2009, 274-275).

Por el contrario, de forma recurrente, Gecé consideraba que los materiales modernos y corbusierianos, como el vidrio, el hormigón y el hierro, eran despreciables por su brutalidad, su deshumanización y su

internacionalismo, además de por su vinculación con lo que el franquismo presentaba como la más nefasta tríada demoníaca posible: la “alianza internacional” del comunismo, el judaísmo y la francmasonería<sup>117</sup> que, en oculta conspiración y según los exégetas del régimen, perseguían “descristianizar y desnacionalizar a nuestra pobre España” (MARTÍN 2011, 56). Para los arquitectos nacionalistas de la primera posguerra, esta nefasta arquitectura internacionalista, característica de un sistema político liberal, se veía representada ejemplarmente en la Gran Vía de Madrid y en sus edificios de anteguerra, formalizados en un eclecticismo internacionalista muy apreciado por los madrileños que querían ser europeos y modernos pero que el franquismo denostaba frente a la “homogeneidad jerárquica” de las plazas mayores españolas, por ejemplo<sup>118</sup>. Así lo planteaba Gaspar Blein en la I Asamblea de Arquitectos Españoles de 1939:

Ya no hay opción para hacer arquitectura personal; no hay opción para seguir el triste ejemplo de esta Gran Vía de nuestros pecados profesionales, que tantas veces hemos citado, libro viviente de meditación profesional, acumulación ingente de nuestros individualismos arquitectónicos, y la mayor monstruosidad de la ciudad, que es vida de colaboración social de conjunto. Cada casa parece traída expresamente de un desierto diferente para figurar en disonancia continua, en un muestrario de nuestras competencias vergonzosas” (VARIOS AUTORES 1939, 91).

También Giménez Caballero se nos muestra de nuevo ingeniosamente modélico durante la autarquía en sus observaciones arquitectónicas, proclamas que debían encontrar eco en muchos jefes del régimen y que siguieron fielmente muchos arquitectos en su búsqueda de un “estilo” imperial:

Se dice que el cemento –en su fragua mecánica y fría- es el heredero de todos los nobles materiales antiguos de la construcción. Material sintético, aspirina del arquitecto nuevo. Pero convengamos que el cemento es atroz. Huele a socialidad, a planes quinquenales, a novela bolchevique, a película yanqui, a mujer libre, a miseria organizada, a disolución de la familia, a funcionarios numerados. Si hay un material hostil para colgar un crucifijo, es el cemento. En Madrid, el reino del cemento es la Gran Vía. [...] ¡Cómo luchan en ella la piedra, el ladrillo y el aire y el suelo y la gracia de Madrid contra el hormigón armado, contra el asiaticismo mesopotámico y rascacielos de su arquitectura antiespañola, antitradicional y “sin medida”! [...] Todo se transforma en película, en exotismo, en judería internacional, en Vía que huye cuesta abajo hacia una estación, hacia el infinito, cargada de maletas, de hoteles, de cines, de transeúntes con caras extranjeras, de rumores cosmopolitas y olor a gasolina, con luces cegadoras y turbias del neón por la noche. [...] No. No puede ser el estilo mastodóntico —supercapitalista y supersocial— de la Gran Vía, con sus inmensas cárceles numeradas y sus ascensores inacabables donde sube y baja grey humana; no puede ser ese el estilo de un Madrid de la Victoria, de un Madrid que rehízo la unidad secular de nuestro pueblo y aspira otra vez a grandes sueños (GIMÉNEZ 2009, 273).

De hecho, la combinación de los tres materiales que Giménez consideraba propios del imperio español durante la dinastía de los Austrias (la piedra en zócalos, esquinas, ornamentos y remates; el ladrillo en cerramientos; y la pizarra en elementos de coronación como pináculos, espadañas y mansardas), hizo fortuna en los años cuarenta y se repitió de forma constante y variopinta como acabado ornamental en fachadas de edificios privados, religiosos y oficiales en pueblos y ciudades de toda la geografía española, sobre todo en el ámbito rural y en tierras castellanas, pero también como vestido o recubrimiento de grandes edificios urbanos, contruidos, obviamente, con hormigón armado. Este es el caso de los dos “rascacielos” casticistas de la plaza de España, al final precisamente de la Gran Vía, cerrando la perspectiva urbana. El primero fue el Edificio España (1948-1953), de 25 plantas, donde alrededor de un pronunciado eje de simetría se dispusieron grandes paramentos de ladrillo recercados con fabricas de piedra, así como todo tipo de pináculos y remates pétreos,

<sup>117</sup> Aunque la francmasonería era una organización internacional constituida en el siglo XVIII para luchar por la libertad y contra la superstición, su enfrentamiento con el feudalismo y la Iglesia la convirtió en la bestia negra de la reacción española (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 196). José A. Ferrer Benimeli ha estudiado la fijación obsesiva de Franco con la francmasonería, a quien atribuía “todas las causas de la decadencia histórica y de la degeneración política de España”. Como en Portugal, Italia (1925) y Alemania (1934), los francmasones fueron perseguidos con saña por el franquismo desde el inicio del Alzamiento, llegando a establecerse en 1940 un Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo que, aplicando la Ley del 1 de marzo de 1940, dictó miles de sentencias condenatorias y penas de muerte (en FONTANA 2000, 246-268). Según Vázquez Montalbán, estas “jurisdicciones especiales” del franquismo ayudaban “a compensar las posibles debilidades punitivas de la justicia ordinaria” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 193).

<sup>118</sup> La Gran Vía de Madrid, abierta entre 1910 y 1930, es una calle de 1,3 km de longitud y entre 25 y 35 m de ancho que surgió mediante un poderoso *sventramento* del centro histórico y que fue una gran operación especulativa del capital inmobiliario y financiero. Según Sambricio, la Ley de Reforma Interior y Saneamiento de Poblaciones de 1895, apoyándose en la Ley de Expropiaciones de 1876, estableció las pautas de un urbanismo que facultaba a los agentes privados a proyectar reformas interiores, expropiar los edificios afectados por las nuevas vías, reparcelar, derribar y edificar las nuevas construcciones. Se estableció la figura del “concesionario” que tenía capacidad jurídica para hacer la reforma y expropiar 20 m de terreno a cada lado de la nueva vía. En la Gran Vía madrileña se concentraron los nuevos edificios representativos de la banca española (en ZUAZO 2003, 28, 159-160).



una combinación que le da al conjunto un pronunciado aire “escurialense”. El segundo fue la Torre de Madrid (1954-1960), un edificio de hormigón armado de 34 plantas que se alza en el eje visual de la Gran Vía madrileña y forma una unidad con el anterior, pero donde ya no son tan evidentes los elementos formales castizos, aunque también aquí, como en el Edificio España, se sigue la propuesta de Gecé (y de muchos otros “pensadores” clasicizantes del régimen) que planteaban el uso de manera arcaica, “no moderna”, de los materiales de construcción (*vid. supra*) (cfr. CENNAMO 1976, 61). Por otra parte, como ya denunció Moneo en 1967, ambos edificios supusieron la ruptura a manos del capital inmobiliario de la cornisa histórica de Madrid sobre el río Manzanares planteada por Pedro Bidagor en la primera posguerra como fachada representativa de la capital (*vid. supra*) (MONEO 1967; VÁZQUEZ DE CASTRO 1987, 70-71; BOX 2012, 178).

También, como veremos, Barcelona fue una de las ciudades donde se introdujeron con una cierta generosidad la piedra y el ladrillo (en la obra, por ejemplo, de Mitjans), pero donde se usó escasamente la pizarra. De hecho, las fábricas de ladrillo visto enmarcadas por recercados de piedra se convirtieron en toda España en el símbolo de la nueva arquitectura del régimen hasta bien avanzados los años sesenta, siendo utilizado indistintamente en iglesias, viviendas y edificios oficiales, como histriónicamente había advertido Giménez con sus metáforas político-arquitectónicas. De hecho, Gecé quería representar con ellas el papel de Juan el Bautista, precursor de Cristo, un papel que le complacía sumamente. Así, lo que era una mera solución constructiva, mediante un proceso metafórico, se convertía, gracias a su pluma fácil, en propuesta política:

Ese recuadro o “blanco marco” sobre la “masa roja” del ladrillo tiene más sentido de lo que a primera vista parece. Porque significa sencillamente eso: “el encuadramiento de la masa”. La jerarquización del barro. El triunfo sobre el panteísmo comunista y vanguardista que proscibía todo elemento intermediario entre casa y naturaleza, entre el hombre y la bestia. Encuadramiento, jerarquización, ennoblecimiento, falangización de la masa roja ladrillar (GIMÉNEZ 2009, 274).

El otro personaje que hemos citado como artífice de algunas propuestas de arquitectura falangista es el arquitecto Víctor d’Ors Pérez-Peix (1909-1994), menos propenso que Giménez Caballero a dejar testimonio escrito de sus principios, quizá porque, como todos los arquitectos del régimen, estuvo muy ocupado profesionalmente en proyectos y obras. Con todo, parece que Falange Española y el mismo José Antonio lo consideraban el “esteta” de la nueva arquitectura (SAMBRICIO 1983, 73; comillas del autor). Víctor d’Ors era uno de los tres hijos de Eugenio d’Ors, todos ellos miembros de FET y de las JONS. En los años treinta su padre lo envió algunos veranos a estudiar en Alemania y allí vivió el ascenso del nazismo<sup>119</sup>. Se tituló en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1935 y a lo largo de toda su vida tuvo una intensa actividad como profesional y como teórico, ocupando numerosos cargos en la España franquista y participando activamente en la vida pública. Así, fue profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid desde 1942 hasta su jubilación en 1988, y director de la misma entre 1968 y 1972 y también arquitecto municipal del Ayuntamiento de Madrid. En 1949 ganó el tercer premio del Concurso de Anteproyectos para la Construcción de la Casa Sindical en Madrid con un estimable edificio de planta racional en cuyos volúmenes y fachadas, de raíz novecentista, ya prescindía de las referencias escurialenses todavía en boga (*Gran Madrid*, núm. 8, 1949, pp. 13-16; *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 97, enero 1950, pp. 11-12; se pueden consultar online); en realidad, se ha considerado que este concurso supuso un punto de inflexión en la arquitectura española (*vid. infra*) por el “abandono de toda pretensión historicista y casticista” en la mayoría de los proyectos presentados (LLORENTE 1995, 84-85). Víctor d’Ors fue también el autor del monumento a su padre, Eugenio d’Ors, que se levanta en el paseo del Prado de Madrid (1956-1963). Y entre los años cincuenta y setenta publicó algunos libros sobre arquitectura, de carácter más o menos filosófico, metafísico, divagador y divulgador, poco valorados desde el mismo momento de su aparición y considerados un simple capricho ensayístico del autor.

Aquí nos interesa Víctor d’Ors sobre todo por el papel que jugó como ideólogo de la arquitectura franquista ya desde los primeros momentos de la guerra puesto que fue uno de los pocos arquitectos que, desde su militancia falangista, planteó consignas programáticas para crear una arquitectura y un urbanismo nacional de raíz fascista. Esto se produjo en forma teórica en la I Asamblea Nacional de Arquitectos de 1939, en cuyos debates participó activamente (*vid. infra*), y de forma práctica en el plan urbanístico de Salamanca, un

<sup>119</sup> Este dato nos ha sido facilitado por el arquitecto ilicitano Antonio Serrano Bru (n. 1940) que fue alumno de Víctor d’Ors en los años sesenta en la Escuela de Arquitectura de Madrid, y cuyo padre, el también arquitecto Antonio Serrano Peral (1907-1968), fue compañero de estudios de Víctor d’Ors, también en la Escuela de Arquitectura de Madrid; además tuvo una relación estrecha con su padre, Eugenio d’Ors, motivada por la vinculación de ambos con el drama medieval conocido como Misterio de Elche en la restauración del cual estuvieron muy implicados en la posguerra. La relación amistosa vehiculada por el Misterio de Elche se mantuvo posteriormente, a pesar de la diferencia de edad, entre Serrano Bru y Víctor d’Ors.

documento de gran extensión escrita y dibujada, que fue redactado junto a Valentín-Gamazo entre 1938 y 1941 como aplicación del “nuevo concepto de ciudad y las directrices fundamentales de la urbanización falangista”. Como en el plan de Oviedo, redactado poco antes, en Salamanca se insistía en el esquema de ciudad “limitada”, “acabada”, cuyo crecimiento solo se podría hacer mediante “ciudades satélites o colonias”, una ciudad que era “unidad del sistema colonizador, donde la vida social rectora se desarrolla y se concentra la vivienda” (*Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 1, enero 1941, pp. 51-65; *Arquitectura*, núm. 199, marzo-abril 1976, pp. 72-74; se pueden consultar online). Esta limitación física se complementaba con la apertura de amplias vías que debían crear perspectivas visuales sobre los grandes monumentos de la ciudad a partir de un centro jerárquico situado en la plaza Mayor. Se trataba de un plan con voluntad de ser modélico ya que, como ha subrayado, entre otros, Sofía Diéguez, la ciudad adquirió una especial significación para el franquismo por el hecho de que hasta la conquista de Madrid, que continuó siendo republicana durante toda la guerra, el Generalísimo estableció en Salamanca su Cuartel General<sup>120</sup>, concretamente en el palacio episcopal cedido por el obispo Pla y Deniel (en BONET 1981, 62-63). Para Ureña, los autores del plan salmantino seguían dos corrientes ideológicas complementarias:

La ciudad ideada como ente espiritual, como unidad indestructible, como unidad trina –en lo espiritual, imperial y cultural– y la ciudad como ente biológico, jerarquizada en núcleos de funciones diferenciadas, como conjunto encerrado en los límites doctrinarios falangistas: principio y fin de una utopía urbana (UREÑA 1979, 100-103).

El resultado, sin embargo, fue una “pura abstracción”, un documento que, a pesar de su “amplitud y seriedad para la época”, no era, según Terán, ni original ni consistente, además de contener propuestas “entre utópicas y arcaicas” deudoras de las teorías de César Cort, profesor de Víctor d’Ors en la Escuela de Arquitectura; el plan nunca se pudo llevar a cabo, como se profetizaba en la misma memoria donde ya se preveía el problema de fondo con el que se iba a encontrar la “urbanización falangista” a medida que el credo revolucionario se fue alejando de la realidad, esto es cuando el régimen necesitó más y más el apoyo del capital y éste acabó “por asfixiar aquellas propuestas, haciendo desaparecer a sus propulsores, entre ellos, de los primeros, al propio d’Ors como urbanista” (TERÁN 1978, 150-161).

Pero las primeras aportaciones (o especulaciones) “teóricas” de Víctor d’Ors se pueden encontrar ya en publicaciones periódicas no especializadas, de partido o de guerra, como el diario *Arriba* y las revistas *Vértice*, *Revista Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* (1937-1946) y *FE. Doctrina Nacional Sindicalista* (1937-1938)<sup>121</sup>. Esta última, editada por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS, era homónima de F.E. (1933-1934), semanario dirigido y supervisado directamente por José Antonio (CARBAJOSA *et al.* 2003, 76, 109-110), y a pesar de su corta vida, al igual que otras revistas bélicas similares, como *Jerarquía*, tuvo un gran contenido doctrinario por lo que su influencia en el frente y en la retaguardia debió ser importante. Su título es el acrónimo de Falange Española, que origina la palabra “fe”, un concepto cargado de connotaciones espirituales, católicas y bélicas. Ya Mussolini, sabiendo que el hombre necesita creer, había subrayado el valor de la fe: “La fe mueve las montañas porque da la ilusión de que las montañas se mueven” (en NICOLOSO 2012, 42). Y en un discurso de 1937 dirigido a los jóvenes fascistas el mismo Mussolini decía: “El Imperio fascista os quiere fuertes en el espíritu, gallardos en los músculos, con el brillo de la fe en las pupilas” (en CRESTI 2015, 59). También en la doctrina nacionalsindicalista española, la fe era un motor para la acción; así lo había proclamado Giménez Caballero en la introducción a su libro *Arte y Estado* (1935):

En España, la palabra “exaltación” va sustituyendo en nuestro orbe espiritual a aquella otra de “meditación”. Y que al tipo de joven “meditabundo” va sucediendo el de alma frenética, el “exaltado”. De la razón vamos pasando a un camino mucho más nuestro, conocido, seguro y eficaz: el de la fe. [...] El abuso de la razón suele dar: el indeciso, el cobarde, el agnóstico, el perdido. Es decir: la forma máxima de la ignorancia. La fe, todo lo más que puede provocar es el fanático. Pero un fanático [lo] tiene todo resuelto en la vida. Es el destino superior del hombre (GIMÉNEZ 2009, 116).

<sup>120</sup> El Cuartel General del Generalísimo fue el conjunto de mandos tácticos y logísticos de que se compuso, durante la Guerra Civil, el Estado Mayor del general Franco, en su calidad de Jefe Supremo de las Fuerzas Nacionalistas de Tierra, Mar y Aire (cfr. web oficial del Gobierno de España).

<sup>121</sup> En 1937 y 1938, el subtítulo de esta publicación podía ser indistintamente “Doctrina Nacional Sindicalista”, “Doctrina del Estado nacionalsindicalista” y también “La revista mensual de la revolución nacionalsindicalista”. La ciudad de edición fue cambiando según avanzaba el frente de guerra.

Y en efecto, con el fin de crear fanáticos, Gentile ha advertido que “fe” era la palabra clave en el lenguaje fascista, ya que en la fe de las personas, más allá de sus capacidades intelectuales, se resumían “el fundamento, la esencia y el fin de la militancia política”, su valor primario, la principal cualidad del “hombre nuevo”. Pero, por otra parte, como ya advirtió Le Bon, autor muy leído por Mussolini, en sus estudios sobre psicología de masas, una creencia religiosa o política, aunque se base en la fe, no se puede consolidar sin símbolos y ritos. Por tanto, la liturgia, incluyendo un cierto componente “festivo”, fue desde sus orígenes un componente fundamental de la política de masas del fascismo. Y al igual que la liturgia, el escenario arquitectónico y monumental del régimen debía contener un alto significado simbólico que contribuyese con su presencia “a empapar de mitología fascista la consciencia de los italianos”. A la arquitectura, por su parte, se le encomendaba la función de “materializar el mito” (GENTILE 2005, 220-221, 224, 228). Dado que la parte “civil” (no militar ni eclesiástica) del franquismo tuvo muy presentes estos principios, los nombres de las revistas fueron cuidadosamente elegidos por los ideólogos falangistas con el fin de conseguir la difusión entre los mandos y la tropa de las ideas clave del programa del partido: *FE*, *Haz*, *Vértice*, *Escorial*.

En 1937 Víctor d’Ors publicó en *Vértice* el artículo «Hacia la reconstrucción de las ciudades de España» donde ya se refería a la forma de abordar esta reconstrucción, planteando la necesidad de ordenar y controlar la misma desde el Estado, impidiendo que “espontánea y libremente se vayan reedificando y reconstruyendo las ciudades”; a la vez, se declaraba partidario de “las normas eternas de belleza y armonía” y hacía propuestas idílicas de fusión entre la ciudad y el campo en un sentido próximo al expresado por el catedrático de Urbanismo César Cort ya desde los años veinte y en el que insistió en los años cuarenta (cfr. CORT 1941; UREÑA 1979, 301-312; LLORENTE 1995, 70-71; JIMÉNEZ 2016, 149):

El hombre del campo, de verdadero arraigo nacional, con tradición y sentido de continuidad histórica, es insensible y hermético al progreso y al espíritu del mundo; el hombre de la ciudad, sensible y abierto a estos elementos, es, en cambio, un ser sin patria y sin tradición, sin familia y sin casa. Si el campo y la ciudad se penetran, se abrazan, perdiendo su antagonismo, en la unidad superior que integren vivirá un hombre más total y armonioso.

Víctor d’Ors planteaba, finalmente, entre otras soluciones concretas para las plantas bajas, las azoteas o las fachadas de los nuevos edificios de nueva planta (incluyendo el estudio de una sección vertical tipo “en un estilo arquitectónico nuevo, a la vez español y moderno), la conveniencia, en función de la geografía y “la realidad espiritual del momento histórico que vivimos”, de incorporar plazas mayores porticadas a la nueva arquitectura española, una solución de gran funcionalidad “para los extremismos de climas continentales o muy lluviosos” ya que “este elemento urbano tradicional en España, que consiguió creaciones de tanta belleza, adaptado a las necesidades de la vida actual y refundido en el nuevo espíritu, debe constituir el tipo de núcleo central en los centros cívicos” (V. D’ORS 1937). De hecho, la plaza mayor, con soportales o sin ellos, definida habitualmente por las fachadas principales de la iglesia, el ayuntamiento, la casa del partido y la casa cuartel de la Guardia Civil (entendidos no como lugares de la vida comunitaria sino como sedes de los órganos de control de la población), fue durante tres décadas el punto nodal tanto de los pueblos “antiguos” reconstruidos (o reinventados) por la Dirección General de Regiones Devastadas como de los nuevos pueblos “modernos” promovidos por el Instituto Nacional de Colonización (BLANCO 1987a, 27-29).

Al año siguiente, 1938, el mismo Víctor d’Ors publicó en *FE* uno de los artículos más referenciados por los estudiosos de la arquitectura franquista (BONET 1981, 50, 61-62; PIZZA 2000, 55; BOX 2012, 153), tanto por sus contenidos programáticos y prescriptivos como por lo nítido y didáctico de la exposición. El artículo se titulaba *Confesión de un arquitecto* y contenía reflexiones y propuestas para encontrar una arquitectura racialmente española, en la línea que Chueca planteó diez años más tarde en *Invariantes castizas de la arquitectura española* (1947) y que provocaron que Víctor d’Ors reivindicase de inmediato, desde *Revista Nacional de Arquitectura*, la paternidad de las propuestas de Chueca (BONET 1981, 22). En 1938, Víctor d’Ors señalaba cuatro “caracteres y tendencias” que, en tanto que “constantes de españolidad”, correspondían a una “nueva arquitectura” que debía estar en sintonía con la “nueva política” de Falange. Como en otros casos coetáneos se puede ver la voluntad expresa de alejarse del Movimiento Moderno y de acercarse a modelos herrerianos y neoclásicos castellanos, por otra parte, aplicables tan solo a edificios monumentales (y por tanto de promoción estatal), pero no a viviendas, oficinas y otros tipos arquitectónicos comunes, además de ajenos a la arquitectura de las áreas periféricas de España. También cabe observar las constantes referencias a la arquitectura italiana y alemana coetánea:

Tendencia a la cubicidad de las masas y a su macicez, a la cuadratura de plantas y vanos. (No imaginamos aquí los esbeltos campaniles italianos, ni las ventanas alargadas de Francia y los países del Norte). Las masas dan un juego muy simple y pobre de resaltes. Los cuerpos y torres apenas se separan de las fachadas de los cuerpos principales, dando en conjunto una impresión dominante, de “planidad”, pudiéramos decir. (¡Lejos los castillos franceses y el Louvre!). Encontramos aquí el primer ejemplo de nuestra falta de sentido plástico, que hemos de seguir comprobando. Tendencia a la simplificación decorativa, que encaja también en la carencia de gusto por lo plástico. (No es España tierra de escultores). Se suele pasar de lo constructivo, directamente, al ornato, sin tránsito por lo intermedio: “dekor”. (No han sido nunca nuestros los juegos de tejados propios de las arquitecturas septentrionales, ni los desarrollos de columnatas, ricas en plasticidad, de los italianos). Se procura casi siempre individualizar algunos elementos –vanos en general- tendencia que culmina en el sistema axial que hemos llamado a lo ‘plano’, que se acusa claramente en el sistema axial que hemos llamado de la “puerta-altar”; el cual determina un eje principal decorativo y ornamental que se traduce generalmente en un esquema triangular, a veces desarrollado en toda la altura de la fachada. Las puertas suelen ser grandes (¡Que diferentes los portales de las pequeñas –íntimas- puertas del norte y de las generalmente indiferenciadas de Italia!). Esta tendencia a lo “plano”, de que venimos hablando, se acusa claramente en nuestro ornato. Que suele distribuirse geoméricamente de un modo arbitrario concentrarse insistentemente en determinados lugares. No tenemos desarrollos “ornamentales” como los alemanes, o simplemente los “ritmos” de los italianos y franceses. (No podríamos haber creado la biblioteca de Sansovino, por ejemplo). Nuestro ornato tiende a subir a lo alto, a valorar cresterías, puertas y ventanas. Sobresale siempre poco, es plano. Hasta el barroco es “pictórico” más que escultórico. (Acordaos de la Casa del Marqués de Dos Aguas de Valencia). Estas son las características principales. Revelan, a poco que reflexionéis, nuestra íntima idiosincrasia. Lejos de nuestro empeño cualquier “pastichismo” en mayor o menor camuflamiento, pero la savia de tradición que contiene si queremos incorporárnosla. Solo apoyándonos en esta tradición podremos elevarnos a fórmulas imperiales, universales, enraizar en nuestra propia sustancia para luego, crecidos, volar (V. D’ORS 1938, 219-220).

Hemos transcrito un fragmento extenso del artículo para que se pueda apreciar el enmarañado estilo literario de Víctor d’Ors y su recurrencia continuada a la historia de la arquitectura, una constante en su dilatada carrera profesional; ambos aspectos se deben entender no solo en relación al estilo que conviene a un escrito de guerra, sino en relación a toda su obra “teórica”, a su misma personalidad y al espeso estilo literario habitual en muchos de los falangistas universitarios<sup>122</sup>. Bohigas que, según escribe en sus memorias, lo conocía bien (aunque no lo tratase) por las estrechas relaciones que mantuvo con su padre, Eugenio d’Ors, ha dejado un testimonio (sin fechar) poco halagüeño, con ocasión de una conferencia programada hacia los años setenta en la Escuela de Arquitectura de Madrid, dirigida entonces por Víctor d’Ors:

No he visto nunca un energúmeno como aquel falangista envanecido, agresivo, insultante, vomitando fuego por los colmillos. Nos cogió a los dos [el otro era Ricard Bofill] por el pescuezo y nos tiró de la escuela” (BOHIGAS 1989, 75).

En honor a la verdad, y como descargo de la actitud de Víctor d’Ors, hay que decir que Bohigas y Bofill se habían presentado en la Escuela de Arquitectura de Madrid después de una noche de juerga, sin haber dormido y con resaca, a impartir una conferencia “revolucionaria” sobre arquitectura: “El aire fresco nos ayudó a recuperarnos tanto de la borrachera nocturna como de la frustrada revolución matutina” (BOHIGAS 1989, 75). Otra muestra de los principios de Víctor d’Ors se encuentra en una irónica e interesante carta abierta que Bohigas, en su papel de socialista reformista y animal político progresista y polemizante, le dirigió desde las páginas de *Arquitectura* en 1960 como respuesta pública a una conferencia “arcaizante” impartida por el primero sobre la Ley de Enseñanzas Técnicas donde defendía una enseñanza de la profesión basada en los “estilos”. Bohigas, por su parte, defendía la práctica política, también en la arquitectura, de los “hombres con responsabilidad” (algo impensable con Franco, claro está, aunque no lo explicitase) y una consideración de la enseñanza primaria como “base de cualquier reestructuración, de cualquier planteamiento de la pedagogía española en todos los órdenes”. Decía Víctor d’Ors:

El sentido general de estas enseñanzas, y más concretamente en su aplicación a los proyectos, debiera consistir en lo que caracterizó fundamentalmente al siglo XIX; la imitación de los estilos. Nada, pues, de marquesinas de aluminio, ni de vitraicos [*sic*], sino el análisis del gótico y los academicismos neoclasicistas, etc. El arquitecto que no haya pasado por estas vivencias no estará nunca completamente formado. Tiempo habrá para lo otro de ponerse el día (en BOHIGAS 1960d).

Ni que decir tiene que Bohigas contestaba razonadamente a tales despropósitos, pero sería ocioso entrar a exponer aquí sus respuestas.

<sup>122</sup> En contraste con estas propuestas altisonantes del falangismo español, cfr. el artículo “Presupposti per un programa di politica edilizia” publicado por Pagano en *Costruzioni-Casabella*, núm 186, junio 1943, donde planteaba, en plena guerra, una reconstrucción progresista posbélica de las ciudades italianas basada en las necesidades primarias de la población (PAGANO 2008, 252-271).

Por su parte, Ricardo Aroca (n. 1940), director de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1991-1998) y personaje clave en la arquitectura (y la vida pública progresista) madrileña y española de los años ochenta y noventa, caracterizaba a Víctor d'Ors en la necrológica que le dedicó con la ambigua generosidad debida a los difuntos:

Pensador original, platónico donde los haya, dominador como pocos de la psicología de grupo y con excelente instinto dramático, pocas veces encontró a la hora de escribir o de dibujar una puesta en escena que le satisficiera plenamente, dejando siempre inconcluso e impublicable el resultado de miles de folios en que interminablemente inventaba (la invención era su fuerte), más que clasificaba, el arte, la arquitectura, las ciudades, el orden social y el mundo en general, en una intrincada (y clarísima cuando tomaba la palabra) red ternaria. Siguiendo su propia clasificación, fue un genio de la palabra, un talento con la pluma y un ingenio en el dibujo (AROCA 1994).

El interés de los textos falangistas escritos durante la guerra, incluido el de Ridruejo antes citado para Madrid, estriba en la intención que tenían de dotar de propuestas concretas, “materiales”, la doctrina general del partido. Como indicaba el editorial del primer número de la revista *FE* tras la unificación con los tradicionalistas (diciembre 1937, p. 10), las secciones al servicio del Estado (educación, armas, campo, ciudad, raza, economía, técnica y leyes) “tratarán de llevar la doctrina hasta el más pequeño de los problemas técnicos”. Sin embargo, el contenido del pensamiento arquitectónico de todos los sectores franquistas sin excepción era sumamente superficial y deficiente y en el campo del urbanismo, donde Cort, Muguruza, Bidagor y, más tarde, Chueca, se esforzaron en producir una cierta regulación normativa desde bases teóricas disciplinares firmes e internacionalmente reconocidas, se demostró imposible de inmediato toda acción sensata de planificación dado el enorme peso que cobraron las fuerzas económicas reaccionarias que ostentaban el monopolio del sector inmobiliario y que construyeron el “horrible” Madrid que lamentaba Ridruejo poco antes de su muerte en 1975 (RIDRUEJO 1976, 145).

Aun así, todavía en los primeros años de posguerra, el parco ideario formal de las propuestas arquitectónicas tenían en común, como decimos, una profunda aversión a algunos principios elementales y banalizados del Movimiento Moderno, considerado expresión de la francmasonería, del judaísmo y del comunismo internacionales. En Italia, esta visión del racionalismo quedó fijada en un texto de autoridad, *Dizionario di politica*, elaborado en 1940 por el Partido Nacional Fascista, donde, mal que les pesase a Terragni, Pagano, Bottai o Bardi (*vid. infra*) en la entrada “*Architettura*”, se identificaba la modernidad como “un producto de fuerzas enemigas del fascismo como la plutocracia y el socialismo” (en NICOLOSO 2011, 247). En España, este planteamiento se concretó en la demonización del pensamiento y la obra de Le Corbusier (los arquitectos modernos españoles exiliados eran completamente ignorados) reduciendo su teoría y su praxis a la célebre consideración de la casa como máquina de vivir (que no dejaba de ser a la vez, conviene recordarlo, un corolario del conocido exabrupto de Marinetti según el cual un automóvil es más bello que la Victoria de Samotracia). Por tanto, la consideración de la arquitectura moderna como “fría”, “protestante”, producto de la “muerte del estilo”, “inadecuada para las expresiones espirituales”, e incluso resultado del “misticismo de la higiene como forma de superstición”, según el psiquiatra López Ibor (en UREÑA 1982, 349), fue el argumento supremo repetido cansinamente a lo largo de los años de guerra y autarquía que originó manifestaciones profesionales tan deleznable como las presentadas al citado concurso tardío para la Construcción de la Casa Sindical en Madrid (1949), frente al Museo del Prado (BONET 1981, 71) e infestó de ornamentación neoherreriana todas las obras de nueva planta, tanto públicas como privadas de las ciudades españolas.

Ya en 1937, el arquitecto Luis de Castilla publicaba en *FE* un artículo titulado «El racionalismo en arquitectura» mediante el cual, con la confusión expositiva habitual en los falangistas de segunda fila, pretendía convertir en doctrina de Estado la animadversión del partido unificado hacia el Movimiento Moderno:

Éste es, a mi juicio, el gran defecto del racionalismo, a pesar de que él presume de todo lo contrario: su absoluta inadecuación a las necesidades humanas. Podría ser el estilo del marxismo, ya que ambos coinciden en creer que el hombre no tiene más que un mínimo de necesidades materiales, y que, satisfechas estas, el resto es superestructura. Tomemos la frase dogmática de uno de los más famosos, sí que más burdos, representantes del racionalismo; Le Corbussier [*sic*] cuando dice: “la casa es una máquina para habitar en ella”. Es evidente que, desde el punto de vista más elemental humano, lo único que no puede ser la casa es una máquina para habitar en ella. Este sería el procedimiento, verdaderamente diabólico, para acabar en el hombre con aquellos sus más altos valores espirituales, los que salieron vencedores de la caverna y del bosque, de la isla y del desierto: hacerle habitar en una casa-máquina de esas cuyo perfecto funcionamiento es la aspiración máxima del racionalismo (CASTILLA 1937, 54).

Otro arquitecto, mucho más importante que Luis de Castilla, Antonio Palacios (1874-1945), miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, autor de importantes edificios eclécticos en Madrid, en enero de 1940, con motivo de la celebración del segundo centenario de Juan de Villanueva (1739-1811), proponía el neoclasicismo como estilo nacional español monumental, algo que ya se estaba produciendo “no solo en España, sino también para las grandiosas reformas interiores de Berlín y Roma”. No en vano el neoclásico Villanueva, además de autor del Museo del Prado, había sido arquitecto de El Escorial construyendo diversas dependencias en el monasterio para completar la gran fábrica de Herrera. Palacios descubría en la obra “vilanoviana” unos valores de orden y jerarquía que consideraba idóneos para la gran arquitectura que el Glorioso Movimiento Nacional iba a levantar en la “España redimida” ya que, además de españoles, eran radicalmente contrarios al “cubismo soviético”:

La arquitectura vilanoviana es [...] suma de todo severo orden, claridad eurítmica, grandiosa serenidad, verdad rigurosa, libre sin libertinaje, plena de riqueza y eficacia, que con exactitud refleja las excelsas características del Nuevo Estado, largo tiempo ha por todos fervorosamente ansiado y presentado. Estudiándola, acogiéndola con reconocimiento cordial, tendremos para el Nuevo Orden una arquitectura española [...] [que] va contra el cubismo soviético, abismal negación que ha hecho tabla rasa del arte arquitectónico, al modo que la paralela ofensiva contra la pintura, que ha pretendido deshumanizar, sustituyéndola con risibles o indignantes jeroglíficos, y contra la escultura infrahumana, sistemáticamente obligada a reproducir las imágenes deformadas de los más bestiales antropopitecos; [...] circunstancias de unidad racial, religiosa y política nos llevan a buscar esa unidad de un Arte grande que el glorioso momento de España precisa (Antonio PALACIOS: *Ante una moderna arquitectura*, Madrid, Imprenta del Magisterio Español, 1945, 38 pp.; en CALVO 1985, 120; también en LLORENTE 1995, 70, 81).

También los pensadores falangistas de primera fila mostraron su animadversión contra la arquitectura del Movimiento Moderno y demonizaron Le Corbusier. Así, el influyente Tovar se refería en 1938 a una casa de este arquitecto en París que para él representaba la conjugación de todos los males en la arquitectura con la presencia en la misma de paramentos de vidrio, de una volumetría cúbica y de una “insegura” sustentación mediante *pilotis*, “dos simples pies derechos”:

He tenido la experiencia de vivir unos meses intranquilos y oprimidos frente a una edificación de Le Corbusier [*sic*], donde una especie de gran cajón, con todo un lado de cuadrados de cristal, descansaba, no en la tierra con sólidos cimientos, sino en dos simples pies derechos, con lo que los desgraciados vecinos estábamos sometidos a la angustia cada vez que soplaban los ásperos cierzos parisienses (TOVAR 1939).

Y el preclaro ideólogo Giménez Caballero, a pesar de copiar literalmente formas y principios del fascismo italiano, en buena parte “moderno”, como sabemos, a pesar de haber abierto en Madrid con García Mercadal en 1929 una tienda de muebles de acero y a pesar de haber difundido la arquitectura racionalista desde *La Gaceta Literaria*, denigraba el maquinismo de Le Corbusier en un extenso capítulo de *Arte y Estado* (1935):

Es cierto el malestar que me va produciendo ya esta arquitectura racionalista, cubista, lecorbuseriana [*sic*], que empieza a invadirnos, a aplastarnos. ¡Quien me lo hubiera dicho hace tres, hace dos, hace un año! Cuando al fundar La Galería y traer muebles de acero por primera vez a Madrid, y amistar con Mercadal y Aizpurua y Domínguez y los otros arquitectos jóvenes, me parecía entrar en un terreno evangélico. [...] Pronto vi que Le Corbusier y su arquitectura eran un “error de laboratorio”, de taller técnico, de cerebros maquinísticos, fáusticos: una “falsa universalidad”, un “arte restringido”. Una confusión que confundía la “estandaridad” con la “catolicidad” de un arte. [...] la “nueva arquitectura” –aérea, encristalada y palafítica, sin muros, sin macizos, toda ella paisaje, sol y comunión naturalista- me pareció una aberración para la vida española genuina (GIMÉNEZ 2009, 145-147; comillas del autor).

También Pedro Muguruza en junio de 1939 proclamaba ante los arquitectos españoles reunidos en asamblea que debía desaparecer ese “concepto puramente material de máquina de vivir que se iba dando a las viviendas, aniquilando el concepto de hogar que les corresponde tener” (VARIOS AUTORES 1939, 7). Pero donde con mayor incisión y sutileza se expresa este antimaquinismo franquista generalizado es en un texto ya tardío de Eugenio d’Ors escrito en 1944, con motivo precisamente de la muerte de Marinetti, cuyo contenido, por cierto ha producido indirectamente no pocas confusiones posteriores en las escuelas de arquitectura y en la práctica arquitectónica en relación al tratamiento de las instalaciones en los edificios y a la restauración de fábricas de piedra y de mampostería:

Máquina estéticamente perfecta, la que se deja olvidar. Aquí los caminos se separan para distinguir lo natural de lo mecánico. La piedra de la casa, mientras más visible, mejor; el motor del coche, mientras menos visible, mejor. El mismo arquitecto que subraya las vigas disimulará los hilos eléctricos (ORS 1944, 370).

La importancia de las propuestas artísticas de Ors (“con sus eones, estilos de cultura, refrendos históricos y valores eternos”, en términos de Ureña) venía propiciada en gran parte por el vacío cultural español de los años cuarenta, algo que le permitió “monopolizar prácticamente durante toda la década el magisterio de la crítica de arte en España (UREÑA 1982, 35-36). Pero la única obra teórica y propositiva de posguerra que tuvo una cierta difusión y repercusión en la arquitectura, aunque también tardía, y que ha llegado a ser reeditada, fue la ya citada *Invariantes castizas de la arquitectura española* (1947), de Fernando Chueca Goitia (1911-2004), un arquitecto no afín, en principio, al bando vencedor de la guerra, que fue incluso depurado por el régimen en 1942, pero que, como tantos otros profesionales, se tuvo que amoldar, de buen grado o por la fuerza, a la realidad del régimen; lo ha expresado bien Tusell: “una cosa era pertenecer a otro mundo en lo político y otra renunciar a cualquier tipo de contacto con las escasísimas posibilidades que lo oficial ofrecía” (TUSELL *et al.* 1993, 17). Como decimos, *Invariantes castizas* fue publicado tardíamente, cuando hacía ya ocho años que había terminado la guerra española y dos años la Segunda Guerra Mundial. Chueca seguía haciendo aquí referencia a la tradición hispánica (pero considerándola a la vez cristiana y musulmana, y esto era una cierta novedad en la posguerra) como fuente de una arquitectura propiamente nacional; por una parte, sus propuestas coincidían con las de Víctor d’Ors (*vid. supra*) y, por otra, con las de Muguruza cuando planteaba en 1945 la vuelta a las “constantes de la arquitectura”, “el restablecimiento de unos principios permanentes” basados en el “origen trascendental de las cosas”, estableciendo el enlace con la tradición en los “elementos formales que persisten a través del tiempo, de los sistemas y de las modas” (MUGURUZA 1945; en LLORENTE 1995, 84); con todo, Chueca ya se apartaba de las farragosas proclamas ideológicas y raciales de los falangistas militantes y, acogiéndose a Unamuno, adoptaba el tono neutro de los historiadores del arte de las primeras décadas del siglo XX, con su visión atemporal de una España “eterna”, aunque incorporando, con respecto a aquellos, una lectura ejemplar de los edificios propia de arquitectos (pantallas, transparencias, itinerarios, compartimentación, acodamientos, puntos de fuga, etc.):

No se pretenda que nosotros predicamos aquí por el casticismo banal, por el costumbrismo, el localismo falso, el pastiche histórico. Nada más lejos de eso. Hemos hablado de Tradición Viva siguiendo al maestro Unamuno; de tradición que se alimenta de lo que pasa y va quedando para sustento de las cosas que seguirán pasando. La tradición así entendida, de la única manera que puede ser entendida —lo demás es anquilosamiento mineral, polvo de cementerio—, es, ante todo un sistema de posibilidades, una plataforma para el futuro. No propugnamos la vuelta al pasado, sino el salto al porvenir sobre el trampolín de la Tradición Eterna. [...] Sobre el fondo común de la tradición, que en todo momento es la sustancia del presente, España ha desarrollado en cada una de sus épocas históricas aquello que dictaba el latido original de la hora vivida. El principio de permanencia no es en el ser obstáculo para su desarrollo, sino soporte y a la vez objeto de sus posibilidades, razón por la que el ser se mueve (CHUECA 1981, 24-25).

Seis años más tarde, en 1953, cuando en Barcelona ya eran más que visibles, conocidas y apreciadas las obras del Grupo R, todavía apareció oficialmente en Madrid el célebre Manifiesto de la Alhambra (VARIOS AUTORES 1953; CHUECA 1981). La obra se publicó como separata de *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, sustituyendo el número correspondiente al segundo trimestre de 1953, por lo que tuvo una gran difusión entre los arquitectos españoles ya que todos los titulados recibían gratuitamente la revista. Esta obrita, donde de forma conspicua el monasterio renacentista de El Escorial se sustituía como modelo por el palacio nazarí de la Alhambra, con su gran complejidad espacial y volumétrica, vino a animar el panorama teórico arquitectural carpetovetónico ya desde una voluntad más o menos “moderna”, pero que no dejaba de ser un pobre reflejo en el centro peninsular de la modernidad que ya se estaba dando, de hecho, en Barcelona y Cataluña. La modernidad del Manifiesto de la Alhambra presentaba un carácter “castizo” que nacía del seno del régimen, aunque con la novedad de incorporar a la “españolidad” la arquitectura hispanomusulmana, la fluidez de sus espacios y la potencia paisajística de sus volúmenes. La redacción del texto (en un “estilo” típico de historiadores) se atribuye a Chueca, pero fue firmado por Aburto, Bidagor, Cabrero, Fisac, Lacasa, Larrodera, Zuazo, etc., todos ellos arquitectos representantes de la tímida nueva modernidad madrileña o, dicho en términos de Pizza, profesionales “menos unilateralmente ‘comprometidos’ con la modernidad [*stricto sensu*]” (PIZZA 2000, 57; comillas del autor). En realidad, para la mayoría de ellos, como observa I. Solà, “había pasado ya su momento” (I. SOLÀ 1976a, 196). En todo caso, no dejaba de ser un producto creado también desde la periferia del régimen para avanzar en la arquitectura de posguerra, fascista primero y castiza después, española siempre, pero que ni en un caso ni en otro pudo germinar adecuadamente en el Nuevo Estado. El fracaso de las propuestas imperiales se reconocía en el mismo prefacio, en un “proceso de deslizamiento y casi de autocrítica”

(I. SOLÀ 1976a, 196) que suponía certificar que se abandonaban definitivamente los principios oficiales de la arquitectura autárquica y se abría el campo a un cierto eclecticismo moderno en el centro peninsular:

La realidad, cuyos inequívocos signos no dejan lugar a dudas, nos está demostrando que la última postura tradicionalista que adoptó la arquitectura española después de la Guerra de Liberación no se puede ya sostener y sus postulados se resquebrajan. Los supuestos formales y estéticos sobre los que se fundó no representan ya nada para los jóvenes que hoy en día se forman y salen de las aulas, y que están en trance de dar una peligrosa zambullida en el vacío. Nuestro Manifiesto nace de la inminencia de esa revolución que se avecina y quiere anticiparse a ella en un intento de encauzarla desde arriba; y decimos desde arriba porque la mayoría de los que firmamos este documento pertenecemos a una generación central, equidistante entre los que llegan y los que se van (VARIOS AUTORES 1953, 6).

Y a lo largo de cincuenta páginas los autores examinaban la Alhambra como gran obra de arquitectura y como escuela de aprendizaje, se estudiaban los materiales, los sistemas constructivos, la decoración, la simplicidad y la funcionalidad generales del monumento, las formas, los colores y los jardines, llegando a la conclusión de que la Alhambra representa una obra moderna, genuinamente hispanomusulmana, de la que se seguían pudiendo extraer singulares y exquisitas enseñanzas para una práctica profesional moderna. Para I. Solà el Manifiesto de la Alhambra supuso, sobre todo, la apertura poco comprometida de las posturas oficiales sobre la arquitectura a partir de un desencanto, el de la experiencia posbélica de los arquitectos madrileños:

Las afirmaciones que van de lo particular a lo general y un cierto debate casi metafísico de grandes cuestiones —el espacio, la sinceridad, la construcción, la decoración— recubren la convicción de la pérdida de vigencia histórica de los programas autárquicos y la necesidad de abrir eclécticamente, sin excesivos compromisos de tendencia, un amplio espectro de opciones. Solo en el tono el Manifiesto de la Alhambra puede parecer radical, puesto que lo único que recoge es una visión desencantada de la arquitectura de Estado del periodo anterior (I. SOLÀ 1976a, 196).

Pero como concluye Bohigas, cuando en Madrid “se intentaba un retorno a la arquitectura viva a través del Manifiesto de la Alhambra, en Barcelona se pensaba en recoger la tradición bauhausiana o se entraba en la polémica del organicismo, seguramente nada castiza, pero mucho más culta” (BOHIGAS 1969a, 172).

Además de las cuestiones ideológicas, formales y estilísticas que venimos comentando, un aspecto que ya durante la guerra preocupó a las distintas fuerzas franquistas, especialmente a los pensadores e ideólogos de la *intelligentsia* falangista por lo que tenía de “cuestión social” fue el tema de la vivienda. La cuestión se imponía de forma inmediata y urgente conforme se incrementaban las destrucciones de la guerra, pero también se imponía como consecuencia de la ideología ruralista que estaba en la base del régimen y que se intentó desarrollar en el periodo autárquico. Recordemos que la base de la autarquía era la intervención estatal en todos los campos de la vida comunitaria (también la vivienda), un hecho que estuvo en la base de la escasez de productos de todo tipo (especialmente alimentos) que se dio en España, sobre todo en las ciudades, en los años cuarenta. Franco era contundente en unas declaraciones de 1938: “España es un país privilegiado que puede bastarse a sí mismo. Tenemos todo lo que nos hace falta para vivir, y nuestra producción es lo suficientemente abundante para asegurar nuestra propia subsistencia. No tenemos necesidad de importar nada” (en VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 152)

El 2 de marzo de 1939, el jefe del Servicio Nacional de Industria, José María de Areilza (1909-1998), un significativo político franquista, cofundador de las JONS (1931), alcalde de Bilbao (1937-1938) y embajador en diversos países (1947-1964), que evolucionó posteriormente hacia posturas monárquico-liberales y europeístas de oposición al régimen (GIRONELLA *et al.* 1979, 76-80), expuso con más claridad si cabe en *La Vanguardia Española* el programa industrial del Nuevo Estado en un artículo donde fijaba cuales eran la “función y [los] límites del intervencionismo estatal”:

Lo que distingue de modo esencial a la norma económica que el Movimiento propugna, de las demás doctrinas, es que sujeta la economía como instrumento a los fines que el Estado realiza o persigue; o, en otras palabras: subordina el conjunto del proceso económico nacional, en toda la inmensa variedad de sus factores, a los propósitos políticos y espirituales del Estado. Se entiende, por consiguiente, que si las ambiciones fundamentales de éste son, en lo interior, elevar las masas españolas a un nivel de vida humano y digno citándolas para ese mínimo bienestar que, según una gran figura del catolicismo, es condición necesaria para la virtud; y, en lo exterior, reivindicar la plenitud de su independencia y soberanía ante el mundo, la política económica futura ha de encaminarse a servir ambas direcciones, sometiendo irrevocablemente los prejuicios, intereses de clase o región, móviles egoístas de lucro y competencia, a las razones supremas antes mencionadas (en CAPMANY 1997, 155-156).



Para conseguir estos objetivos el Estado tenía que organizar una gigantesca burocracia que se encargase de distribuir equitativamente “las materias primas de importación entre los productores, por medio de los comités sindicales y comisiones reguladoras”, ordenar y repartir “algunas materias primas nacionales” y distribuir racionalmente los “productos terminados en el comercio interior”, con “vigilancia de los precios de coste y venta e inspección rigurosa y metódica de sus modificaciones” (en CAPMANY 1997, 155-156). Según todos los estudios recientes, la política económica de intervención estatal (que entendía la autarquía como autosuficiencia y autofinanciación, en palabras del mismo Franco) seguida por el régimen en los años cuarenta para abordar la construcción del Nuevo Estado, imperial y militar, tuvo consecuencias catastróficas. A la destrucción de la Guerra Civil y a los efectos de la Segunda Guerra Mundial se sumó el desastre económico de este planteamiento de autosuficiencia que conllevó un desplome de la renta per cápita, un colapso de la producción agrícola y una notable reducción de la producción industrial. Borja de Riquer ha resumido el proceso paralizador de la política económica autárquica:

El considerable intervencionismo de la administración provocó una significativa burocratización de toda la actividad económica: se multiplicaron los instrumentos de control, se incrementó el reglamentarismo proteccionista y todo fue regulado de forma autoritaria y, a menudo, entorpecedora. El mismo Estado pasó a tener una intervención directa en la vida económica como inversor y como empresario (INI, RENFE...). Todo ello produjo una notable distorsión del mercado capitalista: la administración llegaba a poner dificultades a la creación de nuevas empresas, favoreciendo el oligopolio en sectores fundamentales como electricidad y banca. En estas condiciones se redujo el interés empresarial por la productividad, por la reinversión, por el reequipamiento y por reducir los costes de producción. El extremo y burocrático proteccionismo establecido, aunque sirvió para conservar el tejido empresarial, no dinamizó en absoluto el mercado, y la productividad bajó en todos los sectores económicos de forma considerable (RIQUER *et al.* 1989, 108).

Y Moradiellos ha descrito las consecuencias sociales de la política económica autárquica:

El reflejo de esta agudísima depresión en el orden social fue inmediato y duradero: agrarización de la actividad económica, aparición de un mercado negro de precios astronómicos<sup>123</sup>, situaciones de hambre y desnutrición crónica (cuyo símbolo máximo fue el racionamiento de alimentos en vigor hasta 1953), aumento de enfermedades y epidemias mortales (tuberculosis, tifus, difteria...), elevadas tasas de mortalidad general e infantil, aguda escasez de viviendas urbanas e incremento del chabolismo, y graves privaciones materiales en vestimenta, transportes, alumbrado eléctrico y servicios sanitarios y educativos (MORADIELLOS 2002, 109-110).

Por lo que se refiere a la vivienda, el Estado centró el tema en un primer momento casi exclusivamente en la reconstrucción de la vivienda campesina mediante la intervención de la Dirección General de Regiones Devastadas, especialmente en los pueblos “adoptados” por el Caudillo, una fórmula o “mandato de fundación” que, según Serrano Suñer, pretendía evocar “las cartas pueblas de nuestra Edad Media y las gestas heroicas de nuestros conquistadores de Indias” (en JIMÉNEZ 2016, 145), pero no consideró la necesidad de intervención pública en la vivienda obrera. Esta era una cuestión profundamente ideológica, pero que a los pocos años encontró su talón de Aquiles cuando la emigración “solucionó” aquel problema “rural” mediante el traslado voluntario de miles y miles de campesinos, mano de obra excedente del sector agrícola, a las grandes ciudades (lo que la jerarquía denominaba “éxodo rural”: cfr. UREÑA 1979, 296-297), con el consiguiente problema de alojamiento que se originaba en las urbes mientras que en los pueblos abandonados se quedaban vacías las casas levantadas de nueva planta por el Estado.

Cuando en 1961 los arquitectos asistentes al Pequeño Congreso de Córdoba (*vid. infra*) cruzaron La Mancha en automóvil ya se podían ver, según observaba Oriol Bohigas, los efectos territoriales perniciosos de esta política de reconstrucción posbélica, “nuevos problemas urbanos originados por unas expansiones y unas fundaciones hechas sin un planteamiento serio”. Decía Bohigas:

<sup>123</sup> Carlos Barciela señala que el mercado negro del trigo, el más importante de todos por ser el pan el alimento básico de la población, superó cuantitativamente al mercado oficial; el del aceite, casi lo igualó; y los productos objeto de estraperlo se pagaban, por término medio, entre dos y tres veces los precios oficiales de tasa, aunque en casos puntuales alcanzaban precios hasta diez veces superiores. A esto se añadía la corrupción generalizada, ya que “la mejor forma de participar sin riesgo en el mercado negro era la de pertenecer a los propios organismos de intervención o desempeñar cargos oficiales de importancia”. Se sabe que un ministro franquista ponía su nombre en grandes letras y en sitio visible, como “salvoconducto”, en los camiones que usaba para hacer el estraperlo (en FONTANA 2000, 193, 196, 199).

El pueblo Villanueva de Franco<sup>124</sup>, en la provincia de Ciudad Real, fue un ejemplo extraordinariamente polémico. Creado por pura arbitrariedad, en medio de un erial impresionante, sin ningún vínculo industrial ni motivo agrícola, se ha quedado absolutamente deshabitado desde hace cinco o seis años, como un fantasma en medio de La Mancha, muerto antes de nacer, sin que ninguna familia quiera ser enterrada en su extraña quietud lunar (BOHIGAS 1961e).

En efecto, entre los ingredientes demagógicos del fascismo español (como, por otra parte, había sucedido con el fascismo italiano) se incluía el problema de la vivienda campesina (y del “campo irredento” en general) como un problema “histórico” fundamental a resolver por el Estado. Sirva como muestra el discurso pronunciado en Madrid el 2 de junio de 1941, en la inauguración del II Consejo Sindical, por el arquitecto Arrese, profundo doctrinario falangista que, como sabemos, fue incluido por Franco en sus gobiernos en tres ocasiones. Con el engolamiento propio de la Victoria, con la voluntad de “justicia social” que programáticamente animaba a Falange Española y con el vacío populista que impulsaba el régimen, Arrese presentaba públicamente la Obra Sindical del Hogar, un organismo estatal creado el año siguiente, en 1942, que se encargaría de promover los grandes polígonos de viviendas en la periferia de las grandes ciudades españolas bastantes años después, cuando el mismo Arrese ocupó el cargo de ministro de la Vivienda (1957-1960). Pero en 1941, según Arrese, que seguía las enseñanzas de José Antonio y conocía la abundante literatura especializada publicada sobre el tema en las tres primeras décadas del novecientos (cfr. MONCLÚS *et al.* 1987, 104-107), la vivienda —la casa— no era tanto un problema básico de las ciudades sino del campo, pobre y abandonado a su suerte:

Y junto a la tierra, la casa; junto a la labor dura del surco, el reposo amable de la familia. En el campo, en esos amarillos pueblos de España, ásperamente dejados a la intemperie de todo afecto, se puede decir que no se ha construido desde hace doscientos años y es preciso borrar ese aire cansado y melancólico que contagia al campesino, la triste arquitectura de unas chozas sin esperanzas de mejorar. Nuestro ímpetu falangista tiene ya encauzado el problema con la Obra Sindical del Hogar, magistral en forma y en organización, pero es necesario que sintamos la preocupación de la vivienda de tal manera, que en pocos años puedan todos decir que tienen un hogar digno y humano. Si queremos hacer Patria, tenemos que hacer hogares, elevar el nivel de vida del sufrido labrador, y hasta construirle pueblos nuevos con escuelas agrícolas y de artesanía, granjas modelos y de experimentación (ARRESE 1943,107).

Sin embargo, curiosa y contradictoriamente, esas mismas casas, “chozas sin esperanzas de mejorar”, pobres y despreciadas, muestra de la arquitectura popular de los pueblos españoles, condenada a desaparecer o ser adulterada en unas décadas con el advenimiento del desarrollo, serían una de las principales fuentes de inspiración, tanto para las actuaciones oficiales del régimen como para la nueva arquitectura que quería volver a ser moderna y cuyos autores, desde Coderch y Bohigas hasta Ponti y Sartoris, intentaban dar respuesta a “las características totalmente renovadas del tipo, tamaño y significado de la demanda en el sector de la construcción que surgen con el desarrollo” (I. SOLÀ 1976a, 192). Ya en los primeros años veinte había surgido entre los regeneracionistas españoles un “vivo interés” de raíz romántica por la arquitectura tradicional de las regiones españolas, “un arte emanado directamente del corazón del pueblo” que para Joaquín Costa era el “eje de la vida rural”; el resultado fueron diversos estudios y conferencias sobre el tema, desde los de Vicente Lampérez (1861-1923) y Teodoro de Anasagasti (1880-1938) hasta los de Leopoldo Torres Balbás (1888-1960) y Fernando García Mercadal, cuyo libro *La casa popular en España* (1930) ha gozado de una especial fortuna (GARCÍA 1981); la revista *Arquitectura Española*, por su parte, organizó a partir de 1928 las Misiones de Arquitectura en las que algunos arquitectos se desplazaban por los pueblos de España para exponer el valor de la arquitectura popular y recabar información con vistas a la elaboración de un catálogo general de la misma [tenemos bien documentada la visita de trabajo que los alumnos de urbanística de la Escuela de Arquitectura de Madrid hicieron a Elche (Alicante) en 1923 con el profesor César Cort y de los levantamientos que realizaron: cfr. JAÉN 2017, 452-457]. Pero tras la Guerra Civil desde el régimen se programó una visión de esta arquitectura no ya “con un espíritu curioso, investigador y crítico” sino con el fin de obtener una “mimesis formal muchas veces desenraizada y descontextualizada” (UREÑA 1979, 22-25). Bin es verdad que, al margen de cuestiones figurativas, para los arquitectos e ingenieros agrónomos higienistas era necesario, sobre todo, modernizar estas viviendas separando la circulación y el hábitat de animales y personas, aumentando los dormitorios a tres, como mínimo, para poder separar padres, hijos e hijas, eliminando alcobas interiores, ventilando todas las piezas, disponiendo de agua abundante, lavadero y retrete independiente, etc. (MONCLÚS *et al.* 1987, 105). En todo caso, en la inmediata posguerra, la interpretación de “lo popular” era el único camino

<sup>124</sup> Este pueblo fue fundado en 1949 por el Instituto Nacional de la Vivienda cuando Franco, durante una jornada de caza, comentó que no había pueblos en la zona. Actualmente se denomina Consolación y es una pedanía que forma parte del municipio de Valdepeñas. En 2015 tenía 218 habitantes (cfr. Wikipedia.es).

viable para los arquitectos y estudiantes de arquitectura que querían apartarse de los “ejercicios neoherrerianos”, una interpretación que oscilaba “entre el viejo folklore regionalista que sustentaban la ideología y las actuaciones de los organismos encargados de la reconstrucción” y algunos intentos de estos mismos organismos de reencontrar los planteamientos modernos (SUSTERSIC 2004, 239). Así, José Luis Fernández del Amo (1914-1995), junto a otros arquitectos que querían ser modernos, bajo la consigna “¡Por Dios, sin chapiteles!”, iniciaron desde el Instituto Nacional de Colonización, que venía a continuar en cierto modo, la labor de la Dirección General de Regiones Devastadas, la superación “del pintoresquismo de la mayoría de los pueblos reconstruidos para dar paso a una revisión moderna de lo popular” (SASTRE 141).

La arquitectura popular por una parte y la académica (imperial o tardonovecentista) por otra, en ambos casos vistas mayoritariamente como actividades rutinarias y repetitivas, fueron los soportes del programa arquitectónico franquista para lograr aquella “aventura fracasada de una imposible arquitectura de Estado” (I. SOLÀ 1976a, 193). Así lo indica Cabañas en su documentado estudio sobre la política artística del franquismo en los años cuarenta y cincuenta:

En esta rutina académica podríamos encontrar la clave más definidora de los planteamientos artísticos del primer franquismo, que, con la mirada fija en el Museo del Prado y en el ya anacrónico Museo de Arte Moderno, puso el sentimiento en los esplendores del pasado artístico español, especialmente el Siglo de Oro, uniendo a ello contenidos ideológicos basados en la idea de la catolicidad y en la amplitud de lo hispánico como algo distintivo de lo español y nacional (CABAÑAS 1996, 57).

Así, aunque esta postura ha sido muy matizada a medida que se han ido afinando los métodos de la investigación histórica y crítica del periodo franquista, a mitad de los años setenta era habitual calificar conclusivamente el arte y la cultura franquistas como “un proyecto fallido”. En 1977, el influyente crítico Castellet, falangista en su juventud, planteaba, con la rabia efervescente del antifranquismo militante propio de aquellos años, el fracaso cultural del régimen, considerado como algo inmutable durante cuarenta años, trasladando de forma mecánica la evidente “anormalidad” política del sistema a una no tan evidente “anormalidad” cultural del país (“una cultura más que anómala, enferma de raíz, desde su nacimiento”, decía Castellet):

Toda la efectividad destructiva que tuvo el sistema franquista, no tuvo su contraprestación constructiva en favor de una cultura propia. Los intentos de llenar de contenido teórico la actividad “cultural” del Nuevo Orden, se estrellaron sucesivamente por la inviabilidad de sus propuestas. Fracasaron, así, los ideólogos del falangismo, como fracasaron los del nacional-catolicismo o los llamados tecnócratas que creyeron encontrar en la doctrina del “fin de las ideologías” la justificación de una carencia de contenidos teóricos que confirmara la viabilidad y la continuidad del régimen. Tras cuarenta años de vida, el orden franquista seguía tan desnudo de propuestas ideológicas coherentes como en el momento de la sublevación (CASTELLET *et al.* 1977, 13-14; comillas del autor).

Domènech i Girbau, hijo del arquitecto académico Pere Domènech i Roura (1881-1962), profesor destacado de la Escuela de Arquitectura<sup>125</sup>, hijo, a su vez, del gran arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) y, por tanto, vinculado familiarmente a la “clase profesional” barcelonesa, llegaba a considerar, *pro domo sua*, que “no puede hablarse de una auténtica arquitectura franquista en los años cuarenta” ya que

las bases estructurales y reales solo posibilitaron la adscripción a un academicismo con variantes apreciables, pues este era, a la postre, el lenguaje más institucionalizado, el que sin peligro podía aplicarse a cualquier problema, el que la clase profesional esgrimía como patrimonio exclusivo (DOMÈNECH 1978, 11).

El pretendido vacío programático de la autarquía desde un punto de vista formal había sido ya planteado de forma más mordaz y radical por Cirici en su célebre libro *La estética del franquismo* (1977), una conocida obra de opinión, inteligente aunque circunstancial, culta aunque sin referencias bibliográficas, que gozó del favor del público porque había sido escrita con la agilidad y la urgencia reflexivas y expresivas que provocó en todos los ámbitos de la sociedad española la muerte de Franco en 1975 y la necesidad de reconsiderar los cuarenta años de dictadura desde la oportunidad política y la investigación académica, dentro de una estrategia general de “desfranquizar” España (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 9):

<sup>125</sup> Bohigas ha caracterizado en sus memorias a Pere Domènech i Roura, “Perot”, autor del estadio olímpico de Montjuïc, y ha referido que en la Escuela, como profesor de proyectos, seguía, igual que en su arquitectura, “los métodos Beaux Arts en su versión más cartonada y menos creativa” (BOHIGAS 1989, 296-297).

No existen ni una doctrina concreta, ni un pensamiento mínimamente consistente, ni un arte propios del sistema. [...] Solo unos castillos de fuegos verbales tan inconsistentes como los malabarismos que creara un Eugenio d'Ors, con la intención barroca de labrarse un trino [*sic*, por “trono”] de gloria aparatosa, que él hubiese deseado que fuese por lo menos como la Gloria vaticana del Bernini, pero que solo alcanzó el nivel de un trono de plumas para vedette del Folies Bergère<sup>126</sup>. [...] El franquismo no era una doctrina. Era una situación y una correlación cambiante de fuerzas, y era básicamente la trayectoria de una persona atravesando momentos distintos con la finalidad de sobrevivirlos (CIRICI 1977a, 11-12).

Esta lectura de Cirici del arte franquista como algo endeble y vulgar, resultado de su “vacío ideológico”, o incluso como algo inexistente, que ni siquiera se llegó a producir (algo que queda desmentido en su propio libro), ha sido seguida por la mayoría de los ulteriores historiadores del franquismo, casi todos ellos virulentamente contrarios al régimen: para Bonet Correa, el arte franquista era “una entelequia, un proyecto incapaz de concreción histórica” (BONET 1981, 12); para Bohigas, “los artistas de aquí eran tan anticuados que ni siquiera eran fascistas [...] querían hacer un arte franquista, falangista, un arte que estableciese la relación poder-franquismo, pero no lo consiguieron” (en BARRAL 1996, 165, 171); para Corredor-Matheos, “se querían configurar unos principios franquistas pero, a parte de casos aislados, no se produjo una estética propiamente franquista” (en BARRAL 1996, 172). En realidad se trata de un debate que se prolonga en el tiempo y que afecta a toda la cultura del franquismo ya que, como señala Sevillano, frente a quienes proponían que el fascismo fue incapaz de transformar y generar una cultura propia, otros especialistas defienden la idea de que hubo efectivamente una política cultural fascista (SEVILLANO 2003, 48). Así, solo muchos años después, con el paso del tiempo, se ha podido empezar a matizar esta “inexistencia” de un arte franquista (cfr. JIMÉNEZ 2016); con todo, como señala Tusell, es innegable que la “miserable impotencia de posguerra” redujo las pretensiones de un arte totalitario en España “a las declaraciones programáticas de la prensa, a la ilustración editorial o a un modestísimo esfuerzo en una arquitectura que no podía poner en marcha proyectos por simple falta de medios” (TUSELL *et al.* 1993, 21-22). Para I. Solà, la lectura de Cirici es propia del entomólogo, ya que parte de la “posibilidad instrumental de ordenar las manifestaciones estéticas suponiendo la universalidad del lenguaje de las formas”. Para ello, los contenidos apriorísticamente sabidos de “orden”, “tradicionalismo”, “virilidad” o “militarismo” son confirmados por las “estructuras horizontales, cerradas, simétricas, etc. que aparecen en las obras” (I. SOLÀ 1978, 2). Más extensa e irreverente fue la crítica publicada en *El País* por Ángel González García (1948-2014), uno de los críticos neovanguardistas que, como Bonet Planes, formaba parte de la derecha cultural posfranquista que surgía en los años setenta (*vid. infra*): “Aquí se lio, señores. Cirici [...] se empeña en leer el Ministerio del Aire o la Universidad Laboral de Gijón como si fueran las *Obras completas* de José Antonio en ladrillo o el Fuero de los Españoles en granito, y llega así a conclusiones hilarantes” (GONZÁLEZ 1977).

También Bozal, como Cirici, en su trabajo para la Biennale di Venezia de 1976, considera que, aunque se planteó, “no pudo ser un arte fascista español. [...] No porque no quisieran, porque no pudieron, [ya que] el hundimiento del fascismo en Europa arrastró consigo a la imaginería española” (BOZAL *et al.* 1976, 83, 85). Sin embargo, las conclusiones de Bozal, Cirici y Domènech i Girbau se sostienen difícilmente en la actualidad con el esquematismo con que fueron expuestas a la vista de las investigaciones llevadas a cabo en las últimas décadas sobre los innumerables productos artísticos del franquismo, directamente ideológicos, que se fabricaron durante los nueve años de guerra y primera posguerra, entre 1936 y 1945, e incluso más tarde, que no por retóricos, convencionales y minusvalorados por la crítica, fueron menos significativos, omnipresentes y funcionales en toda España. Como indica Vázquez Montalbán, aunque quisiera tener sus raíces en el siglo de Oro y en el colosalismo fascista, el franquismo buscó una estética propia, “coincidente con la razón de ser del Estado”, y hacia ella se orientaron las artes y la literatura durante los años cuarenta y los primeros cincuenta (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 177). El mismo Bozal, aunque con disgusto y de forma crítica, como es habitual en los historiadores de izquierda más inflexibles, analiza con una cierta extensión las características de este arte fascista, según él “inexistente” pero eficaz, que denomina “lenguaje del caudillismo”:

Tres notas caracterizan el lenguaje: su carácter directo, su tono retórico, su redundancia. Por carácter directo entiendo aquí no la exposición nítida y clara –directa– de lo que hay objetivamente, sino de [*sic*, por “la”] exposición nítida y clara de una ideología y la desaparición casi completa de lo que hay, de lo que puede percibirse. Las imágenes son soportes ideológicos

<sup>126</sup> Como muestra del trono (y los “trinos”) de plumas que se labró Ors podemos señalar el texto que encabeza el libro *Laureados de España* (1940): “Guarismo de martirio y gloria. Cruz laureada. Ayuntamiento de esta virilidad de la muerte afrontada con la gracia femenina que recompensa mástil de Jerusalén en frondas de Dafnis. Patíbulo de Cristo. Corona de Apolo. La plenitud, la integridad de la cultura, trasuntan su imagen sobre el pecho valiente que supremamente ardió en amor filial por el ara y el fuego de este viejo alcázar de la cultura, nuestra patria, España” (facsimil en BOZAL *et al.* 1976, 84; también en CIRICI 1977a, 102).

y no intentan ocultarlo, tampoco desviarlo o encubrirlo mediante recursos de simulación o distracción. El repertorio iconográfico es perfectamente claro: echa mano de los motivos vigentes en iconografía política cotidiana y de los recursos convencionalmente establecidos para alcanzar mayor énfasis. No busca recursos nuevos ni sorprendentes. Muy al contrario, son de una absoluta rutina. Su convencionalidad es la medida de su eficacia (BOZAL *et al.* 1976, 89-94).

Con todo, estas imágenes como “soporte ideológico” debían satisfacer al Caudillo, sobre todo porque es sabida su afición a las formas artísticas “antiguas”. Y ciertamente, dominándolo todo, la visión del dictador moviendo los hilos de la escena con el fin de asegurarse la permanencia indefinida en el poder absoluto que le otorgaba la Jefatura del Estado informó todos los ámbitos de la vida pública española durante cuatro décadas, algo que es unánimemente aceptado por los historiadores del franquismo<sup>127</sup>. Probablemente nadie lo expresó mejor, con más energía, rabia y desdén, que el escritor falangista Dionisio Ridruejo cuando vio traicionada su fe en el partido y pasó a ingresar, primero, las filas del antifranquismo y, después, las de la democracia y la socialdemocracia, siempre con la fuerza del converso, la profundidad del poeta y la intensa consciencia del hombre de honor y de principios. La primera y celebrada manifestación crítica de Ridruejo, desde sus creencias de falangista “auténtico”<sup>128</sup>, fue una carta encubiertamente pública, que le dirigió a Franco en julio de 1942 (RIDRUEJO 1976, 236-240; también en JIMÉNEZ 2016, 212-214) manifestándole su “desafección a la causa en la que hasta entonces había estado implicado”, dándose de baja de Falange Española y renunciando a todos sus cargos y puestos de dirección (RIDRUEJO 2008, 17). Decía Ridruejo:

El dictador no puede ser un árbitro sobre fuerzas que se contradicen, sino el jefe de la fuerza que encarna la revolución. El Movimiento no puede ser un conglomerado de gentes unidas por ciertos puntos de vista comunes, sino una milicia fuerte, homogénea y decidida. Y, sobre todo, ese Movimiento, con su jefe a la cabeza, debe poseer íntegramente el poder con todos sus resortes y el mando efectivo de toda la vida social en cuanto la sociedad es sociedad política. [...] El Régimen entero debía ser ocupado por auténticos falangistas. [...] El jefe del Régimen había de serlo en cuanto jefe auténtico de esa Falange. [...] Y lo cierto es que los falangistas no se sienten dirigidos como tales, no ocupan los resortes vitales del mando, pero, en cambio, los ocupan en buena proporción sus enemigos manifiestos y otros disfrazados de amigos, amén de una buena cantidad de reaccionarios y de ineptos (RIDRUEJO 1976, 237).

Ridruejo se quejaba porque no se estaba produciendo en España una revolución pero, como indica Juliá, “revolución española, en noviembre de 1940 [fecha del primer número de la revista *Escorial*], se sabe bien lo que era: hacerse Falange con el control completo de la administración del Estado, [...] ocupar los falangistas todas las cátedras, controlar la Universidad frente al acoso de los sectores confesionales y eclesiásticos, [...] que el régimen entero estuviera ocupado por auténticos falangistas” (JULIÁ 2002, 10). Jordi Gracia coincide con esta apreciación: los fascistas doctrinales esperaban que su poder y mando no se limitase a temas culturales sino que abarcase “todo el ámbito del Estado y desde luego sin ceder territorios a ‘familias’ de poder que no son falangistas. Los Estados totalitarios se hacen bajo el mando de un jefe y un partido y no trapicheando con poderes heredados de la rancia Restauración y la burguesía de toda la vida” (GRACIA 2004, 238; comillas del autor). Tusell apostilla: “Así como a muchos monárquicos originalmente no demócratas la negativa del franquismo a la restauración los indujo a adoptar criterios más liberales, en Ridruejo fue el ultrafalangismo el que le convirtió en disidente del franquismo para pasar luego de esa disidencia a la democracia” (TUSELL 2012, 316).

Esta célebre “Carta a Franco” fue escrita nada más volver de Rusia, donde Ridruejo había pasado unos meses combatiendo con la División Azul (1941-1943), un batallón integrado por 18.000 voluntarios

<sup>127</sup> Además de los numerosos libros críticos, encomiásticos, jocosos, anecdóticos o memorialísticos sobre Franco (cfr. bibliografía), quizá el mejor retrato histórico del Generalísimo, sus intrigas y manejos y su larga dictadura, lo ha trazado Moradiellos, de forma bien escrita y muy documentada, en *Francisco Franco. Crónica de un caudillo casi olvidado* (MORADIELLOS 2002).

<sup>128</sup> Según el mismo Ridruejo, los falangistas que se atribuían el calificativo de “auténticos” se querían distinguir “de los falangistas de arribada reciente o adhesión equívoca” (RIDRUEJO 2008, 10). Según Larraz, hasta los años sesenta la pretensión de los artículos polémicos de Ridruejo (como el célebre “Excluyentes y comprensivos”, *Revista*, 17-04-1952, pp. 8-9) era tan solo explorar “sendas inéditas que permitiesen completar la revolución nacionalsindicalista que el inmovilismo de Franco había impedido. [...] No perseguía dar cabida a la controversia, al libre pensamiento y a la coexistencia de diversas sensibilidades políticas dentro de España, sino, por el contrario, ‘absorber, asimilar y convertir a todo lo español’ a la causa del vencedor, [...] ensanchar y afianzar el sistema político vigente mediante una política cultural que convirtiera al régimen en ‘vencedor redentor’, haciéndolo capaz de englobar en sí mismo incluso la discrepancia. [...] Ridruejo, por tanto, insistía a la altura de 1953 en la idea fascista de corporativismo nacionalista, actualizándola, y, en consecuencia, negaba el valor de la libertad individual de pensamiento y expresión, que él subordinaba al ente colectivo de la Nación. [...] Era, en definitiva, una solución no tanto a los problemas de España, como a los problemas de los vencedores de la Guerra Civil” (LARRAZ 2009, 118-119; comillas del autor)

españoles<sup>129</sup>, mayoritariamente falangistas, que, bajo el mando del general Agustín Muñoz Grandes (1896-1970) y al grito de “¡Rusia es culpable!” (RIQUER *et al.* 1989, 35), colaboró con el Ejército nazi en la invasión de Unión Soviética, iniciada el 22 de junio de 1941. El texto de Ridruejo que sigue, sin embargo, es de carácter más periodístico que institucional, es más tardío (de 1962) y tiene relación con el Congreso del Movimiento Europeo en Munich, el conocido encuentro celebrado aquel año por las fuerzas españolas de oposición interiores y exteriores, democráticas e ilegales, en la ciudad alemana y que supuso la primera manifestación pública hacia una normalización democrática en España (cfr. TUSELL 2012, 405-438). Decía Ridruejo en 1962:

Todo el mundo sabe que España vive sometida a un régimen de poder personal desde 1939. Podemos dejar ahora en suspenso cualquier juicio sobre la Guerra Civil que promovió esta situación. En todo caso es indudable que las energías políticas promovidas por aquella guerra y las adhesiones acarreadas en beneficio del vencedor por su misma victoria han sido quemadas en una política de pura y simple conservación del poder. [...] Las instituciones políticas son pura emanación burocratizada de la única institución efectiva: la institución personal encarnada por el dictador; ni el consejo del Reino, ni el Movimiento, ni los Sindicatos, ni las Cortes son otra cosa que «ámbitos» de resonancia de las decisiones del poder personal. [...] Las asistencias con que sigue contando la dictadura lo son de grupos no políticos que practican el *do ut des* [doy para que des] apoyados en sus propios intereses, como la Iglesia o la alta burguesía, cuya complicidad se ha cuarteado seriamente en los últimos tiempos, o bien instituciones regimentadas que no pueden servir como promotores de la opinión pública. En tales condiciones, la dictadura carece de posibilidades futuras y su sistema de poderes pende como un hilo de la vida del dictador (RIDRUEJO 1976, 391; RIDRUEJO 2012, 43-44).

En esta línea testimonial, quizá la manifestación más celebrada de un Franco impasible y poderoso fue la del político monárquico Pedro Sainz Rodríguez (1898-1986), que fue ministro de Educación Nacional en el primer Gobierno de Franco (1938-1939), pero que, a pesar de su fe y colaboración iniciales en el Alzamiento, “se separó con la suficiente celeridad del Nuevo Orden [...] y llevó su apartamiento hasta los límites de un cierto exilio moral en Portugal” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 214). Sainz relata en su libro *Testimonios y recuerdos* (1978) que fue en una ocasión al Estado Mayor de Salamanca al inicio de la guerra para despachar con el Caudillo y lo encontró desayunando chocolate con picatostes entre un montón de expedientes que se ocupaba de revisar brevemente, uno a uno, para dejarlos a continuación separados en dos sillas. Cuando Sainz le preguntó a un secretario de Franco por el contenido de aquellos expedientes, el secretario le contestó que eran penas de muerte. Los expedientes que dejaba en la silla de la derecha eran para que se cumpliera la ejecución de inmediato; los que dejaba en la silla de la izquierda los volvería a revisar más adelante (en GIRONELLA *et al.* 1979, 431-432)<sup>130</sup>.

Como indica el escritor Baltasar Porcel, también Francisco Franco Salgado-Araujo (conocido como “Pacón”), primo hermano del Caudillo y secretario del mismo durante muchos años, refiere jugosas anécdotas, muy conocidas y citadas, en sus dos libros de memorias, sumamente irrespetuosos, escritos tras la muerte del dictador<sup>131</sup>:

[Pacón] traza el gran retrato de su encumbrado primo: mezquino, gandul, mediocre, rodeado por el servilismo y la corrupción. Franco no fue un dictador gigantesco, tipo Stalin o Hitler, sino el cicatero sargento –perdón a los sargentos- que se impone sobre los reclutas. La escena de los expedientes y el chocolate pienso que no revela crueldad o sadismo, y ni mucho menos un desviado sentido justiciero. Es la sordidez bovina, el egoísmo de los espíritus cerriles. Verdaderamente,

<sup>129</sup> Moradiellos eleva la cifra a 47.000 hombres. Según este autor, “se trataba de la contribución de sangre española al esfuerzo bélico del Eje que habría de avalar las reclamaciones territoriales en el futuro” (MORADIELLOS 2002, 111). Además, a la vista de la euforia con que la invasión nazi fue acogida por los españoles, Vilanova considera que el ataque presentaba “una dimensión ideológica, política, religiosa y moral que la conducía más allá de los simples parámetros militares. Era la culminación, la justificación y la legitimación histórica de la Guerra Civil española, [...] un galvanizador del orgullo franquista”. Para este autor, en cambio, “desde que Hitler la imaginó y la describió en *Mein Kampf*, la guerra en el Este fue concebida como una batalla gigantesca de destrucción y exterminio [agravada] por la visión de ‘fuerza civilizadora’ que tenían los nazis de sí mismos” combatiendo seres infrahumanos, “bestias salvajes que solo merecían la muerte”. El primer contingente de la División Azul partió de Madrid el 14 de julio de 1941 (VILANOVA 2005, 107-108, 128, 143-144; comillas del autor).

<sup>130</sup> Esta anécdota de Franco desayunando chocolate con picatostes y decidiendo arbitrariamente ejecuciones sumarias ha sido referida también, con variantes (“bizcochos” en vez de “picatostes” y “conmutación de la pena de muerte” en vez de “aplazamiento para una posterior revisión”), por Jaume Miravittles i Navarra (1906-1988), político y escritor catalán independentista, representante en Washington del Gobierno republicano en el exilio. Miravittles señala que Sainz Rodríguez fue “el ministro más enterado de la psicología de Franco” (en GIRONELLA *et al.* 1979, 372-273).

<sup>131</sup> Pilar Franco (1895-1989), hermana del Caudillo, se ha explayado contra su primo: en su opinión son libros “plagados de infamias. Mi pariente [...] quiso ser ministro, y como mi hermano no estimó conveniente que lo fuera no se lo perdonó y por eso escribió todas esas majaderías, pero teniendo buen cuidado de no permitir que se publicaran hasta que él estuviera muerto y mi hermano también [...] no fueran a cascarle” (en GIRONELLA *et al.* 1979, 198-199).

Franco realizó una empresa única: reducir a un país a su corta talla mental, fusilando o anulando a quienes creyó diferentes (en GIRONELLA *et al.* 1979, 432).

Estas primeras visiones críticas de Franco (y también humorísticas, como hemos visto) en los primeros años de la transición contrastaban con la continuidad laudatoria de sus colaboradores más cercanos, que mantenían la interpretación elegíaca y salvadora del régimen (cfr. BAYOD 1981<sup>132</sup>), una visión que había sido obligatoria durante los cuarenta años de franquismo y que se situaba entre el “conformismo cortesano” y la “exaltación retórica” (GENTILE 2005, 138). Aunque los estudios sobre Franco y la España de Franco están siendo ingentes en el último medio siglo, estas dos visiones enfrentadas coincidieron por razones de mercado en las extensas colecciones de la editorial Planeta dedicadas a la política española del siglo XX, especialmente “Espejo de España”, que contaba con un premio específico muy bien dotado económicamente, y que fueron un gran éxito de ventas, con cientos de miles de libros vendidos gracias a la inclusión de autores franquistas y antifranquistas que de forma amena y novelada ofrecían visiones antagónicas de la historia del régimen.

Bien es cierto que recientemente, con la apertura de muchos archivos secretos rusos, americanos y españoles, entre ellos el archivo particular del mismo Franco, y también con la publicación de numerosos testimonios particulares, una nueva generación de historiadores está abordando de forma rigurosa la vida, el carácter y la significación del dictador, dejando atrás tanto la idolatría que despertó su régimen entre sus partidarios como la demonización creada por sus enemigos políticos (MORADIELLOS 2016, 34). Con todo, ciertamente, nadie le concede a la dictadura de Franco la menor legitimidad histórica y redentora, algo que tan denodadamente buscaron los principales valedores del régimen a lo largo de su existencia. Más bien al contrario, la comparación entre la situación económica y social de España antes y después de la Guerra Civil y los datos de la tremenda represión, las muertes y el sufrimiento que llevó a cabo la dictadura franquista ayudan a comprender cada vez mejor el alto grado de infamia que significó el Alzamiento Nacional y la aniquilación de la República y los principios democráticos por los militares rebeldes (cfr. SÁNCHEZ *et al.* 2015). Ya hemos hablado de la represión y de su carácter masivo, ejemplar, punitivo, total y continuado. Citemos ahora como ejemplo dramático el diario de la Guerra Civil de Eliseo Gómez Serrano, diputado a Cortes por Alicante del partido Izquierda Republicana, que ayudó a salvar numerosas personas de derecha en la ciudad (que, recordémoslo, fue la última en ser tomada por el Ejército de Franco el 30 de marzo de 1939), y que no quiso huir de España porque estaba convencido que los vencedores no le harían daño ya que todas sus actuaciones políticas habían sido legales. Pero para su sorpresa, fue detenido, encarcelado y condenado a muerte, como miles y miles de españoles en las décadas siguientes, por un Consejo de Guerra sumarísimo, siendo fusilado el 5 de mayo de 1939. Como observa Borja de Riquer, “la represión fue superior a lo que la mayoría de los vencidos esperaban. Pecaron ciertamente de ingenuos los que no se exiliaron pensando que la ‘justicia’ de los vencedores no caería sobre ellos porque no habían participado en delitos de sangre y se habían limitado tan solo a defender la casusa que consideraban legítima” (RIQUER *et al.* 1989, 89; comillas del autor). De las centenares de páginas que componen el diario de Gómez Serrano, citemos la primera entrada, de 12 de agosto de 1936, escrita menos de un mes después que se iniciase el Alzamiento Nacional el 18 de julio. Hay algo de premonitorio en estas líneas porque las voces sobrevivientes que maldijeron aquella rebelión militar no han callado y nuevas voces la siguen maldiciendo más de ochenta años después:

Comienzo a escribir este diario en plena sublevación del que a sí mismo se llama “Ejército Salvador de España”, ¡bien la están salvando! Sólo muerte y ruinas dejan los rebeldes tras de sí, y en mucho tiempo solamente quedará voz en las víctimas sobrevivientes para maldecirlos. Han desencadenado la tempestad sobre España, amenazada de destrucción por la inmensa catástrofe causada por la rebeldía. El Gobierno ha quedado apenas sin fuerza coercitiva. Febrilmente la ha de improvisar, y estas fuerzas bisoñas, tan plenas de espíritu como faltas de técnica, han de suplir con su ardor las imperfecciones de su organización combativa. En la retaguardia acecha su momento la anarquía. Masas ignorantes, lanzadas por fanáticos doctrinarios o por aprovechadores de la revuelta, crean constantes conflictos, obligando a las autoridades a dispersar una atención y unos esfuerzos que necesitarían concentrar en las exigencias del frente (GÓMEZ 2008, 111).

<sup>132</sup> En esta obra, más de cincuenta antiguos ministros de Franco dan una visión exaltadora del jefe del Estado considerándolo como “figura histórica providencial”, gran gobernante y gran estadista. En realidad, como indica Tuñón de Lara, en estos años, el relato hagiográfico y triunfalista tendía a ser sustituido por el relato “justificador”, “expresando con frecuencia más que una ‘ideología’ de clase, una ‘ideología’ de categoría social, de grupo reinante o gobernante, de personal político marcado” (en CASTELLET *et al.* 1977, 35; comillas del autor).

En contraste con estos testimonios trágicos, son especialmente refrescantes los retratos humorísticos recientes de la vida cotidiana y los gustos del Generalísimo, situados siempre dentro de un “boato barroco” y unas “prácticas beatas”. Así, Cardona ha destacado su mentalidad faraónica; la avaricia de todos sus familiares cercanos; sus costumbres frugales, casi estoicas, excepto en las comidas, donde primaba la cantidad sobre la calidad (sus platos preferidos eran la tortilla, la sopa y el *foie-gras*); su afición desmesurada a la caza y a la pesca, en cuya práctica “cosechaba” siempre grandes y sonados éxitos previamente “condimentados”; su gusto por mantener una guardia personal exótica (de jinetes marroquíes o de guardias civiles), por viajar en el Mercedes que le regalo Hitler rodeado de motoristas en enormes Harley-Davidson y guardaespaldas en Cadillacs descapotables; su nula afición a la lectura y su gusto por pintar paisajes, jugar al dominó, ver la televisión, asistir a los partidos de fútbol y escuchar música de zarzuela; su desconfianza hacia los cocineros del palacio de El Pardo por temor a ser envenenado; su dormitorio cuartelero con dos camas, una para él y otra para su esposa, separadas por una mesita de noche con un teléfono y un crucifijo; su carencia de la capacidad teatral y carismática de los líderes fascistas; su vocecilla “desmovilizadora”; y, en fin, que aun siendo “uno de los responsables de [una] guerra devastadora y su general más importante” no tuvo nunca reparos en presentarse como “autor de la paz española”, llegando a celebrar en 1964 una sonada operación publicitaria estatal denominada precisamente *XXV Años de Paz* (CARDONA 2010, 35-39); en un moderno pabellón desmontable de estructura metálica ligera triangulada, obra del brillante y malogrado arquitecto murciano Pérez Piñero (1935-1972) se presentó en diversas ciudades españolas una magna exposición que se ha considerado “la campaña propagandística más espectacular de la España del siglo XX” con el fin de conseguir un “lavado de imagen del franquismo” (MUVIM 2022, 4, *passim*).

En todo caso, ¿qué teorías o propuestas arquitectónicas podía tener un personaje con una sensibilidad artística, una astucia política y una inteligencia semejantes, además de su conocida fijación obsesiva en levantar la monumental obra del Valle de los Caídos como panteón para sí mismo y de pintar vulgares cuadros de paisajes? La cuestión es pertinente, ya que hablamos de una época en la que en todos los aspectos de la vida pública había que contar con la aquiescencia y el agrado del Caudillo, y éste “tenía unas concepciones históricas propias”: no solo es conocida la precariedad “de los conocimientos históricos del general, pese a sus aficiones de teorizador”, sino también de sus conocimientos económicos (FONTANA 2000, 15, 26)<sup>133</sup>. Bonet Correa contestó a la pregunta de forma harto simple y esclarecedora: a diferencia de Hitler y de Mussolini, que hicieron de la arquitectura un elemento central de su acción de gobierno, tendente a construir una “nueva civilización” y un “hombre nuevo” (NICOLOSO 2011, XXVIII), “Franco no fue figura de talla suficiente para interesarse por estas cuestiones” (BONET 1981, 41). También Gracia ha subrayado que su “pasividad en la búsqueda del apoyo de nombres de creadores, pintores o poetas contrasta con el lujo republicano” (GRACIA 2004, 51), algo claramente relacionado con la escasa preocupación intelectual en los ambientes cuarteleros donde el Generalísimo se había movido siempre. Vázquez Montalbán ha subrayado que Franco no fue tampoco “el creador de un cuerpo doctrinal sistemático, pero sí un abundante orador, [...] hijo doctrinal de la ideología de desquite, en la que comulgaba buena parte de la oficialidad africanista”, que no cambió sus ideas fundamentales a lo largo de cuarenta años (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 19).

Se sabe que Franco, aunque no tuviese formación artística, era aficionado a pintar, una afición que ha sido reseñada en bastantes ocasiones. Así lo recuerda uno de sus maestros en la escuela privada del Ferrol: “Paco siempre fue muy corriente cuando niño; dibujaba muy bien y en esto tenía mucha habilidad” (en MORADIELLOS 2002, 26). Según Preston, sin embargo, esta afición de Franco empezó en los años veinte y continuó en los años cuarenta, emulando “la pretensión de Hitler de ser un artista” (en LLORENTE 2002, 69). Su producción no debió ser escasa ya que las paredes del comedor del pazo de Meirás, residencia veraniega del Caudillo en Galicia, estaban decoradas con cuadros suyos que representaban bodegones de caza, en un estilo que, según Mortes Alfonso, “reflejaba paciencia y minuciosidad” (en BAYOD 1981, 272). Y algunos de los pintores, escultores y artesanos encargados de hacer obras de arte para ornar la basílica del Valle de los Caídos (vírgenes, cristos, santos, apóstoles, ángeles y alegorías en altares, sitiales de coro, puertas, rejas, elementos de orfebrería, cordobanes y guadamecés), así como el mismo arquitecto Diego Méndez, recuerdan las instrucciones de Franco, que les llegaba a dar en ocasiones dibujos autógrafos (“con pluma, con tiralíneas, dibujos de esos de academia militar”) para que les sirvieran de guía: “a él le gustaba la cosa antigua”, dice uno

<sup>133</sup> En palabras de Josep Fontana “¿Cómo poner en tela de juicio las ideas de un hombre enviado por la providencia, a quien el apóstol Santiago había ayudado en persona en las batallas? [...] En la base misma de la teoría del caudillaje está la suposición de que el Caudillo, inspirado por la divinidad y afín en cierto modo al pontificado, [...] no puede equivocarse en cuanto se refiere a la guía de su pueblo. ¿Por qué habría de ser la política económica una excepción?” (FONTANA 2000, 26-27).



de ellos (SUEIRO 1976, 183-188). Otro de sus ministros también recuerda, como muestra “de su serenidad, decisión y valor”, que en 1946, cuando la Asamblea de las Naciones Unidas excluyó a España de todas las organizaciones internacionales, Franco, como “forma de concentrarse”, esperó la noticia pintando, y cuando le llegó el resultado, nefasto para España, se limitó a decir: “Por cierto, que cada día me aficiono más a la pintura” (BAYOD 1981, 288-289). La Agencia EFE conserva una foto suya de hacia 1951, vestido de paisano, de pie, pintando ante un caballete (se supone que un paisaje) en las dehesas de El Pardo; una foto similar y una caricatura de “Franco, pintor dominguero” (1962), dibujo satírico de Antonio Saura, se pueden ver en ARROYO *et al.* 2017, 20.

En el aspecto constructivo, según Millán Astray, hacia 1920 había levantado para la Legión como ingeniero y arquitecto aficionado un aprovisionamiento de aguas desde una montaña próxima, un círculo militar y una granja-modelo:

Franco es un gran ingeniero, autor de diversos proyectos; pero su verdadera vocación parece ser la de arquitecto urbanista, constructor de ciudades. [...] Fue él quien diseñó y dirigió la construcción del Círculo de Oficiales de la Legión, el que proyectó los distintos edificios, desde los pabellones de oficiales y los alojamientos de los hombres, hasta los talleres y canalizaciones, desde el depósito de la Legión hasta Dar-Riffien. Ayudado por el capitán Alonso Vega, construyó una granja-modelo (en SUEIRO 1976, 24).

Pero, como señala Bonet, su interés por el arte y la cultura era inexistente:

Era el prototipo del español adicto a las fuerzas vernáculas, incultas y retrógradas, solo vigilante para conservar sus privilegios hegemónicos. Cúspide de una sociedad alicorta culturalmente, sus conocimientos artísticos debían limitarse a lo aprendido en la academia militar a través de sus contactos en las salas de banderas y capitanías generales, casinos y salones de la alta y media burguesía provinciana de los años veinte. Durante la guerra, su conocimiento de la arquitectura histórica debió incrementarse ya que, por necesidades de espacio, y también de prestigio, su Cuartel General se instaló siempre en palacios antiguos (Sevilla, Cáceres, Salamanca, Burgos). Por otra parte, la exaltación patriótica de la Iglesia le llevó a participar en grandes ceremonias en las catedrales y templos importantes. Mejor [*sic*, por “mayor”] aún debió ser su familiaridad con el marco del palacio de El Pardo y el uso de los Sitios Reales españoles. [...] Todo ello influyó en el gusto de Franco, para el cual nada que no fuera antiguo era distinguido.

Bonet ha observado que en ninguna de las fotografías conservadas de Franco aparece nunca junto a un objeto de diseño moderno y que en sus estancias de El Pardo los únicos muebles actuales eran la radio y la televisión; también, que su escasa biblioteca se componía de guías telefónicas, boletines oficiales, libros de oro y “otras obras banales, bien encuadernadas, regalo de diputaciones u otros organismos oficiales” (BONET 1981, 41-46). También Moradiellos, a partir de fuentes documentales, ha descrito los gustos y aficiones del Caudillo en los años cincuenta y sesenta, años “de feliz tranquilidad” gracias a que su régimen ya estaba “plenamente consolidado”, subrayando hasta qué punto “la falta de una biblioteca personal de entidad en los apartamentos privados de la familia Franco en el palacio de El Pardo da idea de las aficiones culturales dominantes y del ambiente aislado y casi provinciano imperante en el mismo” (MORADIELLOS 2002, 158).

Por otra parte, los testimonios directos sobre el interés del Caudillo por la arquitectura y el urbanismo son escasos. Uno de ellos proviene del teniente general y arquitecto Juan Castañón (1903-1982), jefe de la Casa Militar del Generalísimo desde 1965 y ministro del Ejército entre 1969 y 1973, quien declaró que en una ocasión Franco le preguntó sobre un Plan de Reforma Interior de Madrid que comprendía la apertura de una Gran Vía desde la plaza de España, interesándose por las dificultades de la misma, “su lentitud y las formas de financiación, siempre costosas”, un tema que les mantuvo “charlando hasta la madrugada”. Castañón, siempre de forma elogiosa, afirma que “estos temas de arquitectura se repitieron con frecuencia” y que Franco “tenía un gran sentido de la proporción y gran preocupación sobre los puntos de vista que pudiera ofrecer toda obra constructiva”, citando como ejemplo las numerosas reformas que dirigió personalmente en el pazo de Meirás: muros de contención de tierras, una explanada frente al edificio, balaustradas, fuentes, etc. En otra ocasión le pidió información sobre las investigaciones que estaba desarrollando en Madrid el prestigioso arquitecto Rafael Leoz (1921-1976) sobre el “módulo HELE” y la “coordinación modular de redes y ritmos espaciales” ya que, según el embajador español en Portugal, en la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa habían tenido eco de las mismas. Según Castañón, ante el interés mostrado por Franco, Leoz expuso su trabajo en el palacio de El Pardo ante el Caudillo, con la presencia de varios ministros, del director general de Arquitectura y del director del Instituto Eduardo Torroja. Al parecer, este encuentro ayudó a crear posteriormente, en 1969, la Fundación Rafael Leoz para la Investigación y Promoción de la Arquitectura Social (en BAYOD 1981, 180-181). Unos años después, en 1973, Leoz proyectó el edificio para la embajada de España en Brasilia.

Dentro del interés de Franco por “lo antiguo” cabe situar otra de las pocas propuestas conocidas hechas personalmente por él en relación al patrimonio artístico y arquitectónico, una de sus megalomanías de raíz mussoliniana. Así, en octubre de 1956, cuando Franco se encontraba en Extremadura inaugurando los nuevos regadíos establecidos por el Plan Badajoz, al volver a Mérida después de los actos en el coche oficial, en compañía del ministro secretario general del Movimiento, José Luis de Arrese, quizá confiando en la competencia de éste como arquitecto, le confesó que le gustaría trasladar a todos los habitantes de Mérida a una nueva ciudad que se levantaría en un sitio “estéril” desde el punto de vista arqueológico, con el fin de poder libremente excavar y sacar a la luz todo el recinto de Emérita Augusta, la antigua ciudad romana. En el fondo se trataba de una idea, como vemos, no muy diferente de la que el fascismo había puesto en práctica en Roma unas décadas antes con las excavaciones de los Foros Imperiales (1924) y la violenta apertura de *via dell’Impero* (1930-1932) (*vid. infra*), y próxima a las teorías disciplinares que están en la base de los *sventramenti*, vaciados y derribos que, motivados por excavaciones arqueológicas, se siguen practicando en incontables lugares de Europa. Dice Arrese:

[Hablamos] de arqueología y de tanta riqueza como había enterrada en Mérida. Su deseo sería trasladar la ciudad a la margen derecha del Guadiana y desmontar las actuales edificaciones para poner al descubierto la ciudad romana en toda su extensión, al objeto de lograr para España la primera localidad de esta especie. Me preguntó si esto era fácil, y yo le dije que, desde luego, era una obra de romanos, pero científicamente posible, porque el urbanismo de aquella época obedecía a leyes fijas y, además, financieramente posible, pues bastaría, para no elevar con exceso el esfuerzo económico, delimitar la primitiva ciudad y empezar por ella, aunque luego se extendiera la empresa hasta descubrir también las villas de las afueras (ARRESE 1982, 139).

Por fortuna (sobre todo para los sufridos y augustos emeritenses) aquella peregrina idea del Caudillo no se materializó en toda su extensión. Sin embargo, sí que se materializó en todos sus detalles, como sabemos, y plenamente a su gusto, el colosal y suntuoso conjunto de la basílica y el monasterio de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, concebido como panteón propio de forma similar a como Felipe II en el siglo XVI había concebido el monasterio de El Escorial como panteón de la dinastía real española, y que, por tanto, fue objeto de todas sus atenciones y desvelos (cfr. SUEIRO 1976, *passim*). En el discurso de inauguración del monumento al general Mola, reseñado en el periódico *Informaciones* (03-06-1939), el Caudillo ya planteaba una propuesta para construir un monumento a la Victoria que Llorente interpreta como un anuncio de lo que sería el Valle de los Caídos (aunque podría ser cualquier otro gran monumento conmemorativo). En todo caso, Franco se muestra en el texto programáticamente lírico, indefinido y grandioso, como corresponde al jefe del Nuevo Estado que se inauguraba:

Nuestro monumento a la Victoria no será un monumento más, de piedra ni de cemento, ni unas estatuas más del siglo pasado. No tendrá dimensión; será un lugar que tendrá basílica, tendrá monasterio y tendrá cuartel; tendrá la reciedumbre de España, tendrá la aspereza de la tierra, tendrá la soledad de la oración (en LLORENTE 1995, 281).

No sabemos quién le pudo escribir aquel discurso al Caudillo ni qué cosa podría significar un monumento que “no tendrá dimensión”. En todo caso, el Decreto de 1 de abril de 1940 por el que se ordenaba la construcción del monumento (BOE, 02-04-1940), dictado en el primer aniversario de la Victoria, ya proclamaba de forma programática la grandeza que se requeriría para este mausoleo. El Decreto disponía que “se alcen Basílica, Monasterio y Cuartel de Juventudes, en la finca situada en las vertientes de la Sierra de Guadarrama (El Escorial) conocida por Cuelga-muros<sup>134</sup>, para perpetuar la memoria de los caídos en nuestra gloriosa Cruzada”, previa “la compra del lugar y la realización de los proyectos, [que] serán con cargo a la suscripción nacional [...] sujeta a este fin”. Este es quizá el único documento legislativo del franquismo que plantea explícitamente las características que debía reunir la gran arquitectura conmemorativa del régimen, con la “grandeza de los monumentos antiguos”, desafiando “al tiempo y al olvido”, lejos de los “sencillos” monumentos locales que conmemoran “los hechos salientes de nuestra historia y los episodios gloriosos de sus hijos”:

La dimensión de nuestra cruzada, los heroicos sacrificios que la Victoria encierra y la trascendencia que ha tenido para el futuro de España esta epopeya, no pueden quedar perpetuados por los sencillos monumentos con los que suelen conmemorarse en villas y ciudades los hechos salientes de nuestra historia y los episodios gloriosos de sus hijos. Es

<sup>134</sup> Según Antonio Elorza, el topónimo Cuelgamuros tiene su origen en la corrupción de “Cuelga-moros”, un nombre mucho más racial y propio de la toponimia derivada de la Reconquista (en TUSELL *et al.* 2004, 80-81). Según Sueiro, en el registro de la propiedad de mediados del ochocientos la finca, con una superficie de 1.377 ha aparece con la denominación de “Pinar de Cuelga Moros” pero en la inscripción de 1875 ya se había convertido en “Cuelgamuros” (SUEIRO 1976, 17).

necesario que las piedras que se levanten tengan la grandeza de los monumentos antiguos, que desafíen al tiempo y al olvido y constituyan lugar de meditación y de reposo donde las generaciones futuras rindan tributo de admiración a los que les legaron una España mejor. A estos fines responde la elección de un lugar retirado donde se levante el templo grandioso de nuestros muertos en que [*sic*, por “donde”] por los siglos, se ruegue por los que cayeron en el camino de Dios y de la Patria. Lugar perenne de peregrinación en que lo grandioso de la naturaleza ponga un digno marco al campo en que reposen los héroes y mártires de la Cruzada (BOE, 02-04-1940, p. 2.240).

Respecto al emplazamiento del mausoleo, según parece, fue decidido personalmente por el mismo Franco, y ofrece grandes visuales desde la lejanía sobre la monumental cruz poniéndola en relación con el monasterio de San Lorenzo de El Escorial y con la capital de España (UREÑA 1979, 145). Una versión más oficial coincide en que, efectivamente, se trató de una elección personal, ya que gracias a su dedicación militar y a su afición cinegética, Franco conocía bien las sierras del noroeste de Madrid. Así lo indica el militar, arquitecto y ministro Castañón de Mena:

Según le oí decir, la búsqueda del Valle de los Caídos fue laboriosa. Él recordaba, de unas pequeñas maniobras de montaña realizadas en la Sierra, un valle escondido (hoy no lo parece, pero entonces debiera serlo), casi un circo en el origen, pero con larga entrada, que le costó mucho trabajo encontrar. Allí la alta cruz en la cabecera del valle podría ofrecerse y ser vista desde toda la vertiente. Por otra parte, la amplia explanada frente a la entrada (que se construyó) permitiría una visión más inmediata pero con [un] magnífico punto de vista (en BAYOD 1981, 181).

Una vez establecido el emplazamiento definitivo, en 1942 se expusieron en el palacio de Cristal del Retiro madrileño los primeros dibujos y maquetas de Muguruza y su equipo para la exedra de entrada a la basílica, la hospedería y el itinerario procesional o viacrucis, confiando el diseño de la “Gran Cruz Monumental sobre la cripta, en el Risco de la Nava” a un concurso entre arquitectos que sería convocado *ex profeso* por la Dirección General de Arquitectura (cfr. *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 18-19, junio-julio 1943). Aquella primera propuesta, con el nombre de “Monumento Nacional a los Caídos por Dios y por España en la Guerra de Liberación”, respondía a una idea “personalmente forjada por el Caudillo” y se expuso, junto a otros proyectos de la Dirección General de Arquitectura (*vid. infra*), como un anexo de la magna exposición de arquitectura del Tercer Reich celebrada en mayo de 1942 en el palacio de Exposiciones del Retiro bajo el título de “Arquitectura moderna alemana”. Esta primera propuesta dibujada para el Valle de los Caídos estaba formada por una gran exedra rodeada de obeliscos, escalinatas, podios, pebeteros, etc., además de algunas torres herrerianas en la hospedería prevista; el conjunto, con su simetría y sus muros ciegos, se formalizaba con unos criterios monumentalistas y conmemorativos que estaban más cerca de las grandiosas obras arcaizantes que Albert Speer construía para el Führer en Berlín que de los monumentos funerarios modernos proyectados en Italia por Terragni o Moretti. Con todo, en la memoria se insistía en el componente de belleza natural y agreste del paraje donde se integraría la arquitectura proyectada:

Un lugar denominado Cuelgamuros en el que destaca un circo de cinco diversas prominencias, por cuyas laderas trepan entre rocas inmensas los pinares que arrancan de los valles, en manchas de varia intensidad, cruzadas por arroyos que terminan en un desfiladero. [...] Sobre este anfiteatro gigantesco se construye el Monumento, que ha de consistir en una gran cripta sepulcral labrada en la roca del Risco de la Nava, como centro del espacio disponible, al que se ha de dar acceso por una gran plaza o meseta, a cuyo pie se extiende un lago de transparente superficie, sobre la que pueden reflejarse las tapias de un cementerio que componga su contorno. Ha de coronar la peña una Cruz Monumental, cuya vista se alcanzará desde Madrid; y a su respaldo, como término de un valle cerrado de peñascos, la línea horizontal de un monasterio y un cuartel unidos sobre el eje de una guardia permanente (MUGURUZA 1942, 55-56).

Esta curiosa vertiente lírica, excursionista y ecologista *avant la lettre* del monumento aparece también, junto a la exaltación del Movimiento, en el discurso pronunciado por Franco el 1 de abril de 1959, cuando, una vez trasladados aquí los restos de José Antonio, se inauguró con gran pompa la obra terminada —Franco entró bajo palio en el templo, declarado poco después basílica menor por el Vaticano— (SUEIRO 1976, 239-242), y quizá cabe relacionarla de nuevo con las aficiones épicas, cinegéticas y marítimas del dictador. Franco señalaba la integración de la nueva arquitectura en un paisaje preexistente de grandes cualidades “raciales” naturales, como si fuese el resultado de la misma providencia celestial que le había llevado a la Victoria veinte años antes:

La naturaleza parecía habernos reservado este magnífico escenario de la sierra, con la belleza de sus duros e ingentes peñascos, con la reciedumbre de nuestro carácter; con sus laderas ásperas dulcificadas por la ascensión penosa del arbolado, como ese trabajo que la naturaleza nos impone; y con sus cielos puros, que solo parecían esperar los brazos de la cruz y el sonar de las campanas [del monasterio] para componer el maravilloso conjunto (en DI FEBO *et al.* 2012, 155).

Esta integración del monumento en el paisaje ha sido señalada por Cirici y era uno de los elementos que más sorprendía a los visitantes en los años sesenta y setenta, antes de que fuera estigmatizado por la nueva democracia española:

Si El Escorial permanecía insensible al paisaje, como una pura unidad perfecta, una arbitrariedad cerebral situada allí por simple superposición, el Valle de los Caídos obedece a la sugestión de un paisaje, y no es ninguna unidad ni ninguna creación arbitraria, sino un conjunto disperso de elementos arquitectónicos, subordinado al hecho natural del paisaje (CIRICI 1977a, 112).

Pero la obra había tardado demasiado tiempo en acabarse, habían sucedido muchas cosas en Europa y en el mundo y ya estaba fuera de su tiempo. Así, en contraste con el discurso del Caudillo, en el acto de inauguración del monumento (que incluía, recordémoslo, una gran abadía de frailes benedictinos) fue significativa la ausencia del Vaticano, que no envió ningún cardenal, algo que contrastaba con el extremo cuidado que el papa Juan XXIII, aquellos mismos años, tenía con el “conflictivo” —por catalanista y progresista— monasterio de Montserrat, a pesar de que en ambos casos se trataba de conventos de monjes benedictinos. El diario del abogado Maurici Serrahima i Bofill (1902-1979), que fue un influyente católico practicante y un catalanista comprometido<sup>135</sup>, aporta datos de gran interés al insistir en la percepción que desde la oposición política democrática (ilegal, pero existente) se tenía del acontecimiento como una nueva exaltación de la guerra y de la Victoria. En el año 1959, Serrahima escribía:

A la inauguración de la iglesia del Valle de los Caídos —tumba que inicialmente había de ser la de los muertos de la Cruzada y después se dijo que sería la de todos los de la Guerra Civil, los de ambos bandos—, aunque también han puesto [monjes] benedictinos, no han conseguido que fuese ningún cardenal, y la representación papal ha quedado limitada a la protocolaria del nuncio. (Por eso, o por lo que fuese, el discurso de Franco no fue de unión y paz, como se esperaba, sino de exaltación del “Movimiento” e incluso reunió a los “alféreces provisionales” de su espíritu). Seguramente, el Vaticano ya temía que sería cosa política. Este desaire hubiera pasado inadvertido, pero la presencia del cardenal Tisserant en Montserrat lo ha hecho visible (SERRAHIMA 2004, 16; comillas del autor).

Hasta aquí nuestro recorrido por algunos de los monumentos y los programas arquitectónicos del primer franquismo, todos ellos cargados de un simbolismo que hacía referencia a la guerra y a la victoria. Y puesto que, como se sabe, fueron inútiles tanto la tibia oposición política internacional como todos los intentos habidos y por haber para hacer caer a Franco, con estos supuestos artísticos y arquitectónicos grises y vulgares, retrógrados y totalitarios, o directamente vacíos, tanto la dictadura personal como sus monumentos simbólicos perduraron hasta la muerte del Caudillo el 20 de noviembre de 1975, a los 83 años de edad, en una cama del Hospital La Paz de Madrid, con la habitación repleta de todo tipo de artefactos médicos<sup>136</sup>, y con la presencia del manto de la Virgen del Pilar<sup>137</sup>, enviado expresamente desde Zaragoza por el arzobispo monseñor Cantero

<sup>135</sup> Siempre que se ha hablado de Serrahima, se han subrayado su honestidad, su ponderación y su elevada calidad moral; fue leal a la Segunda República y a la Generalitat a la vez que colaboraba a escondidas con la Iglesia; durante la guerra Civil fue encarcelado acusado de quintacolumnista; y tras la victoria de Franco se exilió durante año y medio en Burdeos por temor a las represalias de los nacionales. En la larga posguerra, desde un profundo amor por Cataluña, jugó un papel crucial en la reconstrucción del catalanismo cultural y político. Samsó lo describe como “un hombre político de carácter ecuánime y sin rivalidades, proclive a la concordia; abierto, dialogante, con tendencia a unir más que a dirigir; por razones de edad y de posición personal, se sabía uno de los pocos que podían intentar aglutinar y cohesionar las nuevas promociones; para los jóvenes de la posguerra fue una autoridad moral de la que nunca recelaron” (SAMSÓ 1994, 249-255). Amat opina que fue quizá el intelectual “más sólido” de la resistencia catalanista durante el franquismo y considera que su diario “es la mejor crónica del catalanismo escrita durante la posguerra” (AMAT 2018, 89, 91). En 1977, dos años antes de su muerte, fue nombrado senador de designación real.

<sup>136</sup> No nos resistimos a incluir un chiste irreverente: Franco está en el hospital intubado con el dializador, el respirador artificial, un catéter en una pierna, el reanimador cardíaco, etc. Por un instante se recupera, mira a su alrededor y exclama: “Queda inaugurada, en presencia de estas autoridades, la Feria Nacional del Plástico” (GARCÍA 1977, 79).

<sup>137</sup> Como ha estudiado Di Febo, la Virgen del Pilar y su imponente santuario neoclásico en Zaragoza junto al río Ebro, erizado de campanarios, con frescos de Goya en el interior, representaron uno de los apoyos más firmes del nacionalcatolicismo. Se trata de una advocación que rememora la aparición de María de Nazaret al apóstol Santiago el Mayor (enterrado en Santiago de Compostela, patrono de España, y otro de los mitos del nacionalcatolicismo español) cuando éste flaqueaba en su misión evangelizadora de Hispania. La popularidad de la “Pilarica” desde la guerra de la Independencia contra Napoleón (1808-1814), con los célebres “sitios de Zaragoza”, fue enorme y aumentó durante la Guerra Civil, tanto en el bando nacionalista como en el bando republicano. El régimen franquista declaró la advocación y la imagen *primus inter pares*, otorgándole honores y privilegios temporales que no tuvo ninguna otra imagen entre las numerosas vírgenes españolas. El día de su fiesta, 12 de octubre, fue nombrado día de la Hispanidad y día de la Raza, festividad patriótica que conmemoraba el heroísmo de una “supuesta raza española” durante la conquista y colonización de América (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 211); la imagen fue nombrada capitán general del Ejército de Franco y

Cuadrado (TAMAMES 1980, 415), y también del brazo incorrupto de Santa Teresa de Ávila que las teresianas de Salamanca le habían cedido para que fuera su “tercer brazo durante la Cruzada” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 214) y que lo había acompañado ininterrumpidamente en sus cuarenta años como jefe del Estado. Según los testigos, en su dolorosa agonía, que duró varias semanas, musitaba “Dios mío, cuánto cuesta morir. ¡Qué duro es esto!”<sup>138</sup>. Ningún jefe de estado significativo asistió a los funerales de Franco ni a la inhumación de su cuerpo embalsamado en el trascoro de la basílica del Valle de los Caídos (MORADIELLOS 2002, 237-238) en Cuelgamuros<sup>139</sup>, el monumento ideado, al parecer, por el mismo dictador como panteón propio nada más alzarse con la victoria militar en 1939 (SUEIRO 1976, 257-272), una obra monumental que, en todo caso, representa la máxima y fiel concreción de los programas arquitectónicos y artísticos del franquismo.

### <01.03. EL FASCISMO. ORIGEN, ORGANIZACIÓN, SIMBOLOGÍA, SOCIEDAD

A veces acaricio la idea de las generaciones de laboratorio: crear una clase de guerreros que estén siempre dispuestos a morir; una clase de inventores que persiga el secreto del misterio; una clase de jueces; una clase de grandes capitanes de industria, de grandes exploradores, de grandes gobernadores. Y a través de esta selección metódica crearemos las grandes categorías que a su vez crearán el Imperio.  
Benito MUSSOLINI (1930)

En el recorrido que hemos hecho por los programas arquitectónicos del franquismo y por sus obras ejecutadas hemos podido ver como sobrevuela en todo momento el influjo de la poderosa Italia de Mussolini, cuya incidencia en la España de Franco no solo fue enorme sino que, a pesar de la disolución del Gobierno fascista en julio de 1943 y la derrota militar de la nazifascista Repubblica Sociale Italiana en abril de 1945, se mantuvo en sordina y no se empezó a superar hasta 1949, cuando, como veremos, los también italianos Zevi, Ponti y Sartoris (este último, en realidad, era medio suizo) proclamaron en Barcelona, con el plácet implícito del régimen, la buena nueva de que había que abandonar veleidades imperiales y reiniciar en serio la modernidad. Para comprender el mimetismo que se dio en España respecto a Italia no hay que olvidar que el fascismo italiano había recorrido ya un largo y proficuo camino económico, político y social cuando inició su influencia entre los falangistas españoles. Y aunque el fascismo es un tema sumamente complejo y la interpretación de los diferentes aspectos del mismo sigue estando sujeta a investigación y debate por parte de los muchos historiadores que se ocupan de su estudio (GENTILE 2005, 34-35, *passim*), dado el papel de arte de Estado que el régimen concedió a la arquitectura en Italia y el hecho de que en la arquitectura fascista, concretamente en la contraposición entre racionalismo y academicismo, se refleja con exactitud la relación entre modernidad y antimodernidad que, según Dogliani, caracterizan la ideología y la praxis de los regímenes fascistas (DOGLIANI 2014, 8)<sup>140</sup>, conviene examinar aquí, aunque sea de forma resumida, y sin entrar en la dimensión “genérica” o “universal” del fascismo<sup>141</sup>, el proceso concreto seguido por Mussolini en su ignominiosa “conquista del

---

permaneció vestida con el manto de capitán general durante toda la guerra, hasta que las tropas nacionalistas entraron en Madrid. Este uso político del culto mariano fue duramente criticado ante el papa en 1939 y 1940 por el arzobispo de Tarragona Vidal i Barraquer (1868-1943), algo que Franco jamás le perdonó, condenándolo a morir en el exilio. En unas notas para una audiencia papal de 1940, escribía: “Las tan de moda peregrinaciones al Pilar, más que formar al pueblo en la verdadera piedad, tienden a hacer ambiente de Hispanidad. La tradición de la aparición de la Virgen en carne mortal al apóstol Santiago no resiste el más superficial examen de la crítica histórica, y es una pena empeñarse en cimentar la devoción mariana del pueblo español en base tan endeble” (en CASTELLET *et al.* 1977, 180; también en DI FEBBO 2012, 45, 48).

<sup>138</sup> Como indica Moradiellos, el final del último parte médico de Franco es sobrecogedor, “todo un símbolo de las contradicciones existentes en la España por él gobernada en sus últimos años”. Dice así: “Enfermedad de Parkinson. Cardiopatía isquémica con infarto de miocardio anteroseptal y de cara diafragmática. Úlceras digestivas agudas recidivantes con hemorragias masivas reiteradas. Peritonitis bacteriana. Fracaso renal agudo. Tromboflebitis íleo-femoral izquierda. Bronconeumonía bilateral espirativa. Choque endotóxico. Paro cardíaco” (MORADIELLOS 2002, 238; el acta notarial completa de la histórica muerte en SUEIRO 1976, 268-269). En abierto contraste, los brindis de los antifranquistas con champán fueron un estallido de alegría que resonó por toda España.

<sup>139</sup> Al funeral de Franco asistieron el dictador chileno Augusto Pinochet, el rey Hussein de Jordania y el príncipe Raniero de Mónaco. En abierto contraste, dos días después asistieron a la proclamación por las Cortes de Juan Carlos I como rey de España los presidentes de Francia y Alemania, el duque de Edimburgo y el vicepresidente de Estados Unidos (MORADIELLOS 2002, 238).

<sup>140</sup> Los duros enfrentamientos entre arquitectos fascistas racionalistas y académicos (*vid. infra*) también reflejan, en términos de Gentile, las “continuas tensiones, resistencias y conflictos, en las instituciones, en la sociedad, en la conciencia colectiva, y dentro del mismo fascismo” que se vivieron en Italia en los años de Mussolini (GENTILE 2005, 69).

<sup>141</sup> Según Benedetto Croce, el fascismo, como “enfermedad moral”, fue un “morbo contemporáneo esparcido por todo el mundo” (en GENTILE 2005, 37). Eco considera que hay un “fascismo eterno” que se ajustaría a catorce posibles indicadores o arquetipos que pueden ser no solo “impuros” sino, incluso, contradictorios (ECO 2018, 34-48).

Estado”, por usar el expresivo término que los fascistas españoles Ramiro Ledesma y Giménez Caballero tomaron prestado para su publicación periódica<sup>142</sup> de la revista *La conquista dello Stato*, fundada en Roma en 1924 por Curzio Malaparte, entonces fascista radical<sup>143</sup>.

Lo que finalmente se dio en Italia en los veinte años que siguieron a la citada “conquista del Estado” fue, en palabras de Gentile, “un experimento nuevo de dominio político, puesto en marcha por un partido-milicia que pretendía encarnar la voluntad de la nación, arrogándose el monopolio del poder para imponer a todos los italianos la propia voluntad, con el fin de realizar la grandeza de Italia” (GENTILE 2010, 61). Este “experimento totalitario” de laboratorio lo llevó adelante un nuevo “movimiento político y social, nacionalista y moderno, revolucionario y totalitario, místico y palingenésico, organizado en un nuevo tipo de régimen que se basaba en el partido único, en un aparato policial represivo, en el culto al jefe y en la organización, el control y la movilización permanente de la sociedad en función del Estado” (GENTILE 2005, 62). Pero todavía según Gentile, el fascismo no fue una novedad absoluta en el panorama político italiano ya que sus orígenes habría que buscarlos en el “proceso de crisis y de transformación de la sociedad y del Estado iniciado en Italia a final del ochocientos con el arranque de los procesos de industrialización y modernización, que fueron acompañados por fenómenos de movilización social que implicaron al proletariado y a la clase media e impulsaron la politización de las masas en los años anteriores a la Gran Guerra”. Así, algunos motivos que contribuyeron a la formación del fascismo (el nacionalismo, el sindicalismo revolucionario, el Futurismo, etc.) estaban ya presentes en movimientos radicales anteriores, tanto de derecha como de izquierda, ya que, a pesar de sus ideologías contrapuestas, estos movimientos compartían “el sentido trágico y activo de la vida, la visión de la modernidad como explosión de energías humanas y conflicto de fuerzas colectivas organizadas en clases o naciones, y la espera de un giro histórico inminente que supondría el fin de la sociedad burguesa liberal y el inicio de una nueva época”. En un sentido propiamente político, estos movimientos radicales y revolucionarios compartían el mito de la voluntad de poder, la aversión por el igualitarismo y el humanismo, el menosprecio del parlamentarismo, la exaltación de las minorías activas, la concepción de la política como actividad que debía organizar y plasmar la consciencia de las masas, el culto a la juventud como nueva aristocracia dirigente, y la apología de la violencia, de la acción directa, de la guerra y de la revolución. No cabe, por tanto, según Gentile, considerar el fascismo como un “epifenómeno de la reacción de clase” ni como un “agregado de negaciones o de seculares posturas atrasadas contra la modernidad” sino como un movimiento político, social y cultural dotado de una “individualidad histórica propia” e insertado “en los procesos políticos y sociales puestos en marcha en Europa por la Revolución Francesa, en los conflictos y tensiones de la moderna sociedad de masas, y en la violenta aceleración del proceso de movilización social y de modernización producidos en la sociedad europea por la Primera Guerra Mundial”, sin que tal consideración atenue lo más mínimo, por supuesto, la experiencia trágica que supuso para la humanidad (GENTILE 2005, 5, 45, 47).

Situado en este contexto político, histórico y social, el 23 de marzo de 1919 un Benito Mussolini de 36 años, junto a un centenar de personas, casi todos jóvenes militantes de la izquierda intervencionista (antiguos socialistas, republicanos, sindicalistas, *arditi*, futuristas, etc.), fundó en un palacio de la piazza San Sepolcro de Milán un movimiento contestatario, los Fasci Italiani di Combattimento (Haces –o Fasces- Italianos de Combate), embrión del que sería dos años después el Partito Nazionale Fascista. El término que daba origen al nuevo movimiento político, “fascismo”, y que acabó siendo de uso general en todo el mundo ya que denotaba en todas las lenguas un amplio abanico de movimientos y actitudes totalitarios, intolerantes y dictatoriales, derivaba del antiguo fascio littorio romano, que había vuelto a la actualidad de la mano de los revolucionarios franceses y americanos. Aunque la palabra ya había sido usada a final del ochocientos, la primera vez que se habló expresamente de “movimiento fascista” en un sentido moderno fue en abril de 1915 en *Il Popolo d’Italia*, el periódico de Mussolini (*vid. infra*), para definir una asociación de nuevo tipo, el “antipartido”, formada por “espíritus libres de militantes políticos que rechazaban los vínculos doctrinarios y organizativos” de los partidos al uso (GENTILE 2005, 9).

<sup>142</sup> El primer número de *La conquista del Estado* apareció en Madrid el 14 de marzo de 1931, siete años después de *La conquista dello Stato* malapartiana y apenas un mes antes de la proclamación de la Segunda República Española. Martín Gijón considera que esta fue “la primera publicación española netamente fascista”. Su subtítulo era “Semana de lucha y de información política” y en la portada de su primer número, a manera de declaración de intenciones, publicaba una copla anónima que decía: “Frente a los liberales / somos actuales. / Frente a los intelectuales / somos imperiales. / ¡¡Arriba los valores hispanos!!” (MARTÍN 2011, 97).

<sup>143</sup> Malaparte abandonó el fascismo y se unió a los aliados con el fin de, como confesó cínicamente pero con franqueza, “vencer con ellos su guerra después de haber perdido la nuestra” (en GENTILE 2010, 253).

El fascismo surgió, según Gentile, como expresión de las creencias, las ideas, los mitos y los programas de un movimiento de masas surgido de la experiencia de la Gran Guerra y de la reacción antisocialista de la clase media (GENTILE 2005, 271); pero Mussolini (1883-1945) fue el partero del mismo y el gran artífice del fascismo triunfante, “componente orgánico” del movimiento, canalizador de sus aspiraciones, figura clave en la definición y difusión de su ideología y “uno de los mitos más populares del periodo de entreguerras” (GENTILE 2005, 113, 135). Había nacido en Predappio (Emilia Romagna), en una familia de campesinos, hijo de un herrero y de una maestra de escuela; él mismo había cursado estudios de magisterio (ARRANZ 1977) y había trabajado de joven como albañil (NICOLOSO 2011, 23, 130) pero pronto se dedicó a la lucha política como militante socialista desde una idea “revolucionaria, idealista, voluntarista y violentamente antiburguesa y antirreformista” según la cual una nueva “aristocracia de jóvenes” debía protagonizar la “regeneración espiritual” de la nación (GENTILE 2005, 8). Mussolini era un joven culto con ambiciones de poder y de dominio y estaba dotado de una personalidad original y fascinante que le llevó a convertirse pronto en uno de los jefes de la corriente revolucionaria socialista. Además, durante tres años (1912-1915) ocupó la dirección de *Avanti!*, el diario del partido, que reformó con gran éxito, ampliando sus contenidos y su difusión, lo que le llevó a ser, según Gentile, el director más prestigioso y querido por los socialistas “por su intransigente ímpetu revolucionario, antinacionalista e internacionalista” (GENTILE 2010, 34). Por otra parte, su capacidad de “suscitar emociones y pasiones”, su “estilo conciso y violento de periodista y orador eficacísimo” y su actitud que incitaba “al proletariado a la lucha intransigente y violenta contra el Estado burgués”, le hizo ser “admirado por los jóvenes revolucionarios, amado por las masas, respetado incluso por los intelectuales antigiolittianos<sup>144</sup>”. Así, según Gentile, Mussolini apareció durante dos años como el verdadero líder revolucionario del socialismo italiano. Pero distanciándose del Partido Socialista, en 1914 fundó en Milán su propio diario, *Il Popolo d'Italia* (*vid. infra*), cuyas ideas y propuestas tuvieron una influencia decisiva en la opinión pública de la Italia prefascista y fascista. Al año siguiente, 1915, se deshizo el mito socialista y se consumó la ruptura de Mussolini con el partido: fue expulsado del mismo y considerado “traidor” por hacer campaña a favor de la participación italiana en la Primera Guerra Mundial ya que, a pesar de haber sido inicialmente partidario de una neutralidad absoluta, “se convirtió al intervencionismo pensando que la guerra era necesaria para hacer caer el militarismo y el autoritarismo de los imperios centrales y para crear las condiciones favorables para la revolución social”. Coincidió, así, con los demás grupos italianos partidarios de la guerra que la consideraban “una experiencia necesaria para formar una consciencia nacional y para eliminar el giolittismo”. El mismo Mussolini estuvo alistado entre 1915 y 1917, hasta que fue herido en una explosión. La experiencia de la guerra fue decisiva para su giro hacia un “ecléctico nacionalismo revolucionario que afirmaba la primacía de la nación sobre las clases sociales” y que propugnaba “la vitalidad del capitalismo productivo y la necesidad de colaboración entre clases para hacer crecer la riqueza y la potencia de la nación”, unos objetivos que debía llevar a la práctica una nueva clase dirigente formada por excombatientes (GENTILE 2005, 8-9, 118-119, 123).

Con estos presupuestos políticos, en 1919 Mussolini reunió un grupo heterogéneo de monárquicos, conservadores y antiguos socialistas, como él mismo (*vid. supra*), en un movimiento que se definía como antidogmático, anticlerical y republicano, los Fasci Italiani di Combattimento ya citados. Los fascistas despreciaban el parlamentarismo y la mentalidad liberal, exaltaban el activismo de las minorías y practicaban la violencia, dando una gran importancia a las fuerzas de choque (*camise nere*, camisetas negras) y organizando sistemáticas expediciones punitivas contra sus adversarios: fuerzas de izquierda, partidos, sindicatos y cooperativas, acusados de bolchevismo. El nuevo grupo político, con apenas 800 militantes, sin un programa bien definido y caracterizado por su pragmatismo, se presentó a las elecciones de noviembre de aquel año (las primeras que se celebraban mediante sufragio universal y con representación proporcional) con unas propuestas radicales que tenía tendencias sovietizantes e incluía imposiciones sobre el capital, derechos de sucesión y beneficios de guerra, y participación de los operarios en la gestión de las fábricas. Sin embargo fue derrotado por los socialistas y por los populares del sacerdote siciliano Luigi Sturzo (1871-1959), fundador de un Partito Popolare cuyo programa se basaba en la doctrina social católica y que devino en la posguerra la Democrazia

<sup>144</sup> El estadista Giovanni Giolitti (1842-1928), liberal moderado, fue primer ministro en varias ocasiones; representaba el sentido práctico de la burguesía piamontesa, pero a pesar de sus medidas progresistas y avanzadas (legislación laboral, sufragio universal, disminución del paro, equilibrio presupuestario, protección de la industria, etc.), suscitó la ira de muchos ideólogos y grupos revolucionarios, tanto marxistas como prefascistas (*vid. infra*), llegando a simbolizar el viejo burócrata italiano, responsable de “todos los males del pasado que las nuevas generaciones querían eliminar (GENTILE 2005, 122).

Cristiana<sup>145</sup>, aunque él mismo estuvo exiliado entre 1924 y 1946 debido a su oposición radical a Mussolini. Así, en 1919, el Parlamento quedó formado, en su mitad, por socialistas y populares, partidos totalmente extraños a la tradición del Risorgimento con la que se identificaba la clase dirigente liberal (GENTILE 2005, 7), que obtuvieron muchos votos al haberse opuesto a la participación de Italia en la Primera Guerra Mundial (1915-1918), y en la otra mitad por los antiguos liberales que habían gobernado hasta entonces, aunque estaban divididos en múltiples facciones opuestas entre sí.

Al cabo de pocos meses, la persistente crisis económica, consecuencia de la escasa competitividad tanto industrial como agrícola de Italia, la pobreza generalizada, las penosas condiciones de vida de las clases bajas y medias y las consecuencias morales y materiales de la guerra (un número de muertos estimado entre 564.000 y 677.000, centenares de miles de heridos y mutilados, una población con una salud precaria, diezmada por epidemias de malaria, tuberculosis, tifus, enteritis, gripe y pulmonía<sup>146</sup>; y pocos beneficios prácticos, a pesar de que Italia estaba entre las naciones victoriosas<sup>147</sup>) provocaron una situación de desorden generalizado, de extrema violencia civil y política y de “complejas reconstrucciones territoriales, económicas y morales”; era este un terreno abonado para la aparición de un líder fuerte, demagógico, providencial y carismático de cuyo movimiento “era parte constitutiva la violencia” (DOGLIANI 2014, 13, 25), planteada en ocasiones como violencia “purificadora” o “regeneradora” (GENTILE 2005, 217, 296)<sup>148</sup>. Este líder moderno, industrial y tecnológico estaba situado, a la vez, en la estela del “superhombre” nietzscheano, del “hombre de genio” romántico, del “héroe” clásico y del “hombre nuevo” futurista (GENTILE 2005, 116-117, 123).

Ante las dificultades cotidianas de todo tipo vividas por los italianos, durante lo que se ha llamado “bienio rosso” (1919-1920), tanto en las ciudades como en los campos del norte de Italia fueron frecuentes las huelgas, la agitación, las manifestaciones y una difusa desobediencia civil; era un conflicto que no tenía precedentes en Italia y que en parte era consecuencia del entusiasmo que la revolución bolchevique había producido en las masas obrera y campesina. La radicalización y brutalización de la vida política provocó episodios de verdadera Guerra Civil, creando una profunda crisis de poder, autoridad y legitimidad que debilitó

<sup>145</sup> En España hubo una influyente agrupación equivalente a la creada en Italia por Dom Sturzo: se trata de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNP), fundada en 1909 y consolidada en los años veinte. Pero en contraste con el antifascismo latente de la agrupación italiana y el menosprecio que Mussolini manifestaba por el fundador (DOGLIANI 2014, 48), la española fue “plataforma de lanzamiento de los católicos a la vida política española” y “fuerza política defensiva del régimen durante todo el franquismo” (*vid. infra*) (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 159). De hecho, para Sturzo la doctrina fascista era fundamentalmente pagana y entraba en contradicción con el catolicismo, ya que idolatraba el Estado y deificaba la nación (GENTILE 2005, 212).

<sup>146</sup> Recordemos que tras la Guerra Civil en España se vivieron también episodios epidémicos significativos (*vid. supra*).

<sup>147</sup> Patrizia Dogliani ha descrito la dramática situación social y económica que vivieron los italianos entre la sangrienta derrota de Caporetto (25 de octubre de 1917) y la caótica repatriación de exprisioneros de guerra, soldados desmovilizados y prófugos en los meses posteriores al armisticio (3 de noviembre de 1918). Una de las consecuencias del sufrimiento provocado por la guerra primero, y por las epidemias después fue la aparición entre la gente de “un sentido religioso de los acontecimientos y del destino que a veces limitaba con la superstición” y que dejó abonado el terreno para la aparición de un hombre providencial. Gentile coincide con esta apreciación: “La inmensa tragedia de la guerra y la experiencia de la muerte en masa, vivida por primera vez por millones de hombres en las trincheras, provocaron una devastación en las conciencias y favorecieron en la posguerra el despertar del sentimiento religioso. [...] Muchos jóvenes e intelectuales vieron en el fascismo la respuesta a esta necesidad de religiosidad laica sobre la que refundar el sentido de la cohesión colectiva nacional” (GENTILE 2005, 215). Entre las acciones oficiales, “vistosas” aunque poco eficaces ante la envergadura sanitaria del problema, cabe reseñar la construcción de centros antituberculosos modélicos como el de Alessandria (1933-1937), importante obra del arquitecto Ignazio Gardella. Según Dogliani, “la lucha contra la tuberculosis representa un caso significativo de las contradicciones del régimen en su política demográfica, sanitaria y racial y nos invita a leer las fuentes oficiales con precaución”. De hecho, un sector de la medicina llegaba a plantear el origen hereditario, genético y social de ciertas enfermedades, y en algunas campañas de prevención se consideró *sottovoce* la tuberculosis como un “desorden social” (DOGLIANI 2014, 13-23, 84, 119-120, 289).

<sup>148</sup> Según Dogliani, no hay que confundir la violencia fascista con la violencia difusa que se dio en Europa durante la primera posguerra ni con otras formas de violencia tradicional o episódica que se daban coetáneamente en Italia. “El fascismo reclutaba sus adeptos entre los que tenían práctica con las armas (en particular exoficiales de complemento) y que, incapaces de reintegrarse en la vida civil, tendían a convertirse en profesionales de la violencia, a hacer de la violencia una ocupación política a tiempo completo. [...] ¿Puede sin esfuerzo volver a estudiar en los bancos de la escuela quien ha comandado una compañía en tiempo de guerra? ¿Puede, sin sentirse humillado, volver a hacer de empleado o de escribiente quien ha comandado un batallón? [...] La vida civil era imposible para ellos” (DOGLIANI 2014, 25, 27). Así, según Gentile, “el combatiente de la Gran Guerra, convertido en escuadrilla y fascista, devino el prototipo de la nueva élite que debía conquistar el poder desplazando a la vieja clase dirigente” (GENTILE 2005, 247). El influyente político comunista Palmiro Togliatti (1893-1964) confesaba el error de haber ignorado la importancia de la clase media como masa, con aspiraciones propias y una cierta capacidad de autonomía: “No comprendimos que todo aquello era en el fondo un fenómeno social italiano, no supimos ver las profundas causas que lo determinaban. No comprendimos que los excombatientes, los desplazados, no eran individuos aislados, sino una ‘masa’, representaban un fenómeno que tenía aspectos de clase social” (en GENTILE 2005, 100; comillas del autor).



el Estado liberal ochocentista en su conjunto. Así, con el surgimiento del movimiento obrero radical y de los católicos comprometidos, Italia se alejaba del consenso político que, en torno a la mayoritaria clase dirigente liberal, había producido el Risorgimento y la Unificación (GENTILE 2005, 7).

Particular importancia tuvieron las huelgas de 1920, debidas a la ruptura de las negociaciones sobre los salarios, que conllevaron el secuestro de cuadros directivos y ocho semanas de ocupación de las fábricas, sobre cuyas chimeneas los obreros hacían ondear multitud de banderas rojas. Cuando terminó esta prolongada huelga general con un ligero aumento de salarios, los industriales italianos, con Pirelli y Olivetti a la cabeza, tuvieron una reunión en Milán en septiembre de 1920 donde decidieron acogerse al fascismo como tabla de salvación y subvencionar a Mussolini (CASTELLANETA *et al.* 2017, 103). Si los industriales habían considerado los acontecimientos como un ataque programado contra la propiedad, los socialistas, que se oponían al capitalismo, aunque más con la violencia verbal que con los hechos, fueron cogidos de improviso y no lograron organizar una línea de acción. El presidente del Gobierno, el histórico liberal moderado Giovanni Giolitti (1842-1928), ya anciano, asumió, como había hecho en el pasado, una táctica de espera e indecisión cuyos resultados fueron que la anarquía general espantó a los grandes industriales y propietarios agrícolas, los cuales recurrieron a milicias privadas compuestas por delincuentes y malhechores que mediante porras, bastones (los tristemente célebres *manganelli*) y aceite de ricino consiguieron un orden ilusorio en las fábricas y en los campos. Poco después, estas mismas milicias constituyeron el núcleo de las escuadras fascistas.

Por su parte, el Partido Socialista, aunque era el partido más fuerte numéricamente y seguía ganando las elecciones en Milán, estaba dividido en varias corrientes moderadas y pacifistas, como la encabezada por Filippo Turati (1857-1932), afín a Giolitti, de uno de cuyos gobiernos formó parte. Cuando los maximalistas más violentos del socialismo se hicieron hegemónicos, sus amenazas de medidas drásticas como la expropiación de bienes o una revolución violenta que condujese al establecimiento de una dictadura del proletariado a la manera soviética tuvieron como resultado atemorizar aún más a los industriales, los propietarios y los burgueses en general, que se sintieron desprotegidos por el Gobierno y empezaron a buscar formas de autodefensa que reafirmasen el derecho de propiedad y el predominio de la ideología nacional. Los fascistas comenzaron así a ser considerados como una alternativa posibilista en tanto que promotores del orden, ya que, mientras tanto, en mayo de 1920, habían abandonado las propuestas radicales de 1919 y se habían redefinido como una “organización política de la burguesía productiva y de las clases medias que no se reconocían en los partidos tradicionales y en el Estado liberal”. Así, pronto se pusieron a la cabeza de la “reacción burguesa antiproletaria” atribuyéndose el monopolio del patriotismo con una mentalidad y unos métodos maximalistas: integrismo ideológico, partidismo sectario e intransigencia violenta (GENTILE 2005, 10-11). En estas circunstancias no fue de ayuda el posterior debilitamiento del Partido Socialista, con la escisión del grupo más izquierdista de la organización que formó en 1921 en Livorno, bajo la guía de Antonio Gramsci (1891-1937), el Partito Comunista d’Italia.

Con este panorama, el equilibrio político italiano era cada vez más frágil. A las elecciones del 15 de mayo de 1921 Giolitti se presentó a la cabeza de una coalición de nacionalistas y grupos conservadores mal avenidos, enfrentándose por un lado a los socialistas, cada vez más débiles y mal organizados, y por otro a los fascistas, que obtenían una adhesión creciente. 35 fascistas, con Mussolini a la cabeza, fueron elegidos a la Camera dei Diputati pero su primera actuación, a pesar de haber sido elegidos con el apoyo de los liberales de Giolitti, fue pasar a la oposición en contra de estos, continuando con las acciones violentas contra socialistas, republicanos y populares (GENTILE 2005, 12). Con todo, Mussolini, más que la actividad parlamentaria, prefería los mítines, la agitación de masas o la actividad periodística; de hecho, gracias al apoyo económico de algunos grandes industriales<sup>149</sup>, había conseguido fundar en Milán en noviembre de 1914 su propio diario, *Il Popolo d’Italia*. En 1917 el diario lanzó una segunda edición desde Roma y a lo largo del ventenio fascista tuvo un carácter paraoficial, potenciando el culto al líder, y museizando sus instalaciones primigenias en Milán<sup>150</sup>. Se dibujaba así en mayo de 1921 una situación paradójica: la aireada revuelta proletaria suscitaba un miedo y una situación de violencia que se exacerbaba y que era alimentada deliberadamente por los fascistas. Socialistas y fascistas formaron involuntariamente un frente común contra las instituciones liberales que condujo a un

<sup>149</sup> En 1918 *Il Popolo d’Italia* era financiado por industriales que gracias a la guerra estaban amasando grandes fortunas en las industrias alimenticia, armamentística y química (DOGLIANI 2014, 23).

<sup>150</sup> El potente y grandioso edificio de nueva planta para *Il Popolo d’Italia* (1938-1942) se levantó en piazza Cavour, sobre el solar del antiguo Politecnico di Milano, con un proyecto de Giovanni Muzio que tuvo en cuenta las exigencias y la tecnología más modernas de la época, así como la monumentalidad necesaria a efectos representativos. Después de 1945 se denominó Palazzo dei Giornali (GRAMIGNA *et al.* 2001, 199).

progresivo descrédito del Parlamento. De hecho, durante algunos meses Mussolini consideró efectivamente la posibilidad de una coalición con los socialistas pero tuvo que echarse atrás rápidamente ante la hostilidad que mostraron a su proyecto los grandes latifundistas que financiaban el partido.

El 8 de noviembre de 1921 los grupos de agitación *Fasci Italiani di Combattimento*, creados por Mussolini en 1919 (*vid. supra*) como un movimiento “antipartidista, republicano, antiestatalista y libertario”, que ya habían sembrado la violencia en toda Italia, dieron lugar formalmente en Roma, en el teatro Augusteo<sup>151</sup>, no sin fuertes tensiones internas, al Partido Nazionale Fascista. Se trataba de un partido basado en la violencia de sus escuadras pero que quería dotarse de un rostro hipócritamente respetable. De hecho, en la constitución del nuevo partido se mantuvo como estructura organizativa propia el ordenamiento militar del escuadrismo, dando origen, así, al “partido-milicia”, concebido y organizado como una fuerza de combate, que adoptaba oficialmente la lucha armada contra el adversario con el fin de conquistar el Estado (GENTILE 2010, 9, 41-42). Pero a pesar de ser un partido-milicia, como señala Dogliani, la estructura de partido le dio disciplina y forma representativa nacional a un movimiento que en un principio era extremadamente heterogéneo en el plano político y a nivel local y provincial. De hecho, en solo un año, entre 1921 y 1922, los militantes pasaron de 80.000 a 322.000, lo que hacía del fascismo la mayor organización política italiana; en 1930, a pesar de las purgas y las depuraciones masivas de disidentes internos, consecuencia de la crisis provocada por la llegada al partido de numerosos arribistas en busca de cargos públicos (GENTILE 2005, 17-18, 178), ya eran 1.057.000; en 1939 los inscritos se acercaban a 11.500.000, más de una cuarta parte de la población italiana; pero si sumamos los inscritos a diferentes organizaciones y asociaciones fascistas con su estructura capilar —hombres, mujeres y niños— la cifra superaba los 21.600.000, casi la mitad de la población. En 1942, poco antes del colapso del régimen, esta cifra había ascendido a más de 27.000.000, el 61 % de la población (GENTILE 2005, 152, 172; DOGLIANI 2014, 30, 58, 61, 67).

Una vez convertido en partido, la cultura política del fascismo continuó rechazando el racionalismo y concibiendo la militancia como una dedicación absoluta fundada en el culto a la patria, en el sentido comunitario de la camaradería, en la ética del combate y en el principio jerárquico; estos principios, más que por escrito, se expresaban mediante ritos y símbolos de un nuevo estilo político, propios de una religión laica exclusiva, integrista e intolerante cuyo dogma fundamental era la primacía de la nación; y dado que el mito de la juventud era también fundacional, las actitudes violentas y antiparlamentarias aparecían como una rebelión generacional (GENTILE 2005, 13-14). A la vez, con el aumento de su fuerza, se fue desvaneciendo la oposición manifestada inicialmente por el Fascio a la Iglesia, a la monarquía y al capitalismo, fuerzas conservadoras cuyo apoyo buscaba más y más, a la vez que se acentuaban el antiparlamentarismo, el antifeminismo<sup>152</sup> y la aspiración a lograr un Estado autoritario defensor del orden tradicional (ARRANZ 1977; DOGLIANI 2014, 80-81).

Con ello, durante los primeros años veinte continuaron sistemáticamente la violencia y la intimidación fascista. Entre 1920 y 1922 se calcula que en los enfrentamientos callejeros murieron trescientos fascistas y tres mil oponentes, entre socialistas, manifestantes y trabajadores (MACK 1972, 515). Las escuadras fascistas pasaron de efectuar acciones fortuitas y ocasionales a desarrollar intervenciones sistemáticas y organizadas, contando con medios y hombres provenientes del Ejército Real por lo que, en puridad, no se puede decir que estuviesen completamente fuera de la ley. Prefectos, policías y *carabinieri* nunca intervinieron a favor de la legalidad, mostrando, de hecho, su connivencia con los fascistas. No fue difícil, por tanto, conquistar por la fuerza el poder local. Después de un periodo caótico de Gobierno en el que se sucedieron presidentes del Consejo de Ministros incapaces de controlar una situación ya de por sí ingobernable, los socialistas

<sup>151</sup> A pesar de su importancia en la fundación del Partido Nacional Fascista, el teatro Augusteo, como miles de edificios romanos, fue demolido sin contemplaciones en 1937 con las obras de reforma urbana para recuperar el mausoleo de Augusto (GENTILE 2010, 10).

<sup>152</sup> Según Dogliani, a partir de 1926 “la política fascista en relación a la mujer [...] se basó en la tesis de su inferioridad biológica respecto al hombre y en su destino predeterminado para procrear y ocuparse esencialmente del cuidado de los hombres y de los niños, en casa y en la sociedad”, aunque advierte que esta política no careció de contradicciones internas (DOGLIANI 2014, 120). Gentile remarca que “el modelo de esposa y madre sufrió una transformación sustancial en el fascismo respecto al modelo tradicional de inspiración católica, ya que el objetivo de la maternidad era únicamente producir hijos destinados a servir al régimen” (GENTILE 2005, 26, 190). En España la Sección Femenina de Falange Española (cuyas dirigentes debían ser solteras y sin hijos), creada en 1934 y dirigida vitaliciamente por Pilar Primo de Rivera, fue la organización encargada durante el franquismo de “formar, movilizar y encuadrar a las mujeres”, en una línea política similar a la del fascismo italiano: “La autarquía no solo fue un régimen económico, también un proyecto ideológico y cultural: la purificación, purga y cuarentena del cuerpo femenino representaba el cuerpo social de la nación. Las mujeres encarnaron la ofrenda, la pureza y la fertilidad, así como el papel de guardianas del orden moral de un régimen que esperaba de ellas un exceso de virtud al ser concebidas idealmente como madres de la patria” (María ROSÓN: “Cuerpo, mujeres y campo en el primer franquismo”, en JIMÉNEZ 2016, 127).

respondieron a la violencia fascista con una huelga general, pero este fue un acto inútil y gratuito frente al terrorismo fascista, y mal recibido por una opinión pública que ya estaba cansada de las continuas agitaciones. Era el inicio del fin: los escuadristas a las órdenes de Mussolini irrumpieron en las fábricas ocupadas y conquistaron en combate los sitios ocupados por los socialistas. En Milán, la sede del periódico socialista *Avanti!* fue saqueada e incendiada (15-04-1919); en el Palazzo Comunale de Bolonia hubo nueve muertos y cincuenta heridos entre los asistentes a un mitin socialista (21-11-1920); tres mil fascistas devastaron Ravenna en julio de 1922; en abril de 1921 incendiaron la Camera del Lavoro de Turín; en julio, escuadras fascistas ocuparon Treviso y un enfrentamiento armado provocó muertos en Trieste. Con todo, según Dogliani, las acciones del escuadrismo fascista no se limitaban a aterrorizar a la población y a las organizaciones obreras y campesinas con una estrategia que buscaba intimidar y humillar al adversario; en realidad perseguían la destrucción de todos los centros que desarrollaban formas de resistencia, de solidaridad, de asistencia y cooperación, esencialmente gestionados por socialistas y católicos populares; buscaban destruir sedes de partidos, *leghe rosse*, sindicatos, cooperativas de producción y consumo, oficinas de empleo, tipografías, escuelas populares, círculos culturales, osterías y salas de reunión y de recreo; y, por encima de todo, destruir los municipios “rojos” (DOGLIANI 2014, 26, 27, 28)<sup>153</sup>. Esta violencia, sin embargo, no era gratuita: según Gentile, la mayor parte de los dirigentes del escuadrismo fascista provenían de las clase media y el maximalismo de estas clase media fue el verdadero origen del fascismo como fuerza organizativa que dominaba la lucha política y que se orientaba conscientemente hacia la conquista del poder (GENTILE 2005, 12).

De este modo, pasado el verano de 1922 Mussolini ya había conseguido una amplia base de consenso: los liberales apoyaron el fascismo pensando que lo podrían absorber dentro del sistema económico y social si se aislaban las facciones más violentas; Mussolini complacía a los grandes industriales porque prometía una política de expansionismo exterior, para lo que harían falta armas y máquinas de guerra, con el desarrollo consiguiente de la industria pesada; complacía a los moderados porque veían en él al protector del propio bienestar y una barrera contra los “rojos”; complacía a los comerciantes porque podía eliminar la competencia de las cooperativas socialistas; complacía, en fin, a los terratenientes porque garantizaba la indivisibilidad de la propiedad agraria. A cambio de lograr tales expectativas, todos ellos le suministraron dinero, mucho dinero, y apoyo político.

Pero el último escalón del ascenso al poder de Mussolini llegó de la mano del rey Vittorio Emanuele III (1869-1947), en una jugada que a la larga hizo que la dinastía de los Saboya perdiese la corona que con tanto esfuerzo habían mantenido a lo largo de los siglos y que el mismo reino de Italia desapareciese. De hecho, aunque al rey no le gustase Mussolini, la política de la monarquía había sido favorable al fascismo por temor a que el trono pasase a la rama segundogénita de la familia, encabezada por el duque de Aosta Amedeo di Savoia<sup>154</sup> (1898-1942), que había manifestado simpatía hacia el fascismo; finalmente, el rey acabó por aceptar las presiones y promulgó el ascenso al poder del fascismo. El 26 de octubre de 1922, una asamblea del Partido Nacional Fascista reunido en Nápoles propuso una marcha sobre Roma, que se inició de inmediato, y proclamó la revolución. Con la esperanza de conjurarla, el primer ministro, Luigi Facta, decidió reajustar el Gobierno incluyendo a los fascistas en el mismo, pero Mussolini, que se encontraba en Milán (donde había permanecido ante la incertidumbre del resultado de la reunión de Nápoles, por si tenía que escapar con urgencia a Suiza) declaró que no estaba dispuesto a aceptar un simple reajuste ministerial sino que quería para si mismo la presidencia del Consejo de Ministros. Se ponía así en juego, según Gentile, una “táctica nueva y original de conquista revolucionaria del poder que combinaba la acción terrorista, la maniobra política y la actividad parlamentaria” (GENTILE 2005, 16).

Entre el 26 y el 30 de octubre de 1922 un grupo de diez mil fascistas desarmados o mal armados, concentrados en Perugia, capital de la Umbria, en el centro de la península, se dirigieron hacia Roma en formación, encontrando alguna resistencia en las poblaciones de Civitavecchia y Orte pero no una verdadera

<sup>153</sup> A pesar de las críticas negativas vertidas contra el film por algunos dirigentes e intelectuales del Partido Comunista Italiano, son inolvidables las dramáticas escenas del escuadrismo fascista contenidas en *Novecento* (1976) de Bernardo Bertolucci (1941-2018).

<sup>154</sup> Amedeo di Savoia-Aosta tenía también vínculos familiares con España, ya que era sobrino del rey Amadeo I (1845-1890), a su vez hijo segundo de Vittorio Emanuele II, primer rey de Italia. Amadeo I de España inauguró la rama segundogénita de los Saboya (paralela a la de Humberto I, Vittorio Emanuele III y Humberto II, todos ellos reyes de Italia) asumiendo, tras el breve reinado en España (1870-1873), el título de Duque de Aosta, con lo que el nombre de la familia pasó a ser Saboya-Aosta. Amedeo di Savoia-Aosta fue denominado “Duque de hierro” por su vida aventurera, su valentía y sus hazañas bélicas; es particularmente célebre la resistencia que mantuvo en 1941 frente al Ejército británico en Etiopía al mando de las fuerzas italianas desplazadas a África durante la Segunda Guerra Mundial, que le valió el honor de las armas a pesar de su derrota.

oposición. La marcha se acompañó de numerosos hechos de armas y de violencia, cortando a su paso la comunicación entre el centro y el norte del país. Según Dogliani “no se trató de un golpe de Estado, sino de la amenaza de darlo” (DOGLIANI 2014, 31). Así, la marcha sobre Roma se usaba “como arma de presión y de extorsión frente al Gobierno y el rey para obligarlo a ceder el poder a los fascistas” (GENTILE 2005, 16). En la noche del 26 al 27 el primer ministro le pidió al rey que firmase el estado de sitio, con lo que se hubiese podido movilizar al Ejército, en su mayor parte fiel a la corona, contra los fascistas, pero el rey no lo hizo. De hecho, los historiadores han subrayado la falta de voluntad del máximo representante del Estado italiano a reaccionar y hacer valer algunos de los principios fundamentales de su existencia que estaban amenazados: las libertades de prensa, expresión y asociación y el monopolio del uso de la fuerza (DOGLIANI 2014, 32). También para Gentile, la insurrección fascista, que había ocupado edificios gubernativos y estaciones ferroviarias en el norte de Italia, habría fracasado en un enfrentamiento con el Ejército regular, pero su eficacia se basó en sembrar la confusión en lo alto del Estado mientras Mussolini negociaba su ascenso al poder con los representantes del régimen liberal y del mundo económico (GENTILE 2005, 16). Facta dimittió y tras un brevísimo interregno, el mismo Vittorio Emanuele III le pidió a Mussolini que formase Gobierno. Éste cogió el tren en Milán y se dirigió hacia Roma en coche cama, formando Gobierno con fascistas, liberales, populares, demócratas y nacionalistas. Pero a partir de aquel 28 de octubre de 1922, año I de la Era Fascista, durante dos décadas, se fue instaurando en Italia más y más profundamente una auténtica dictadura con partido único, censura de prensa y tribunales militares para los delitos políticos (TOMÀS 1976) Todo había sucedido rápidamente ya que apenas habían pasado cuatro años del final de la Gran Guerra (DOGLIANI 2014, 13, 36). Dos meses después, en diciembre de 1922, creó el *Gran Consiglio del Fascismo*, un organismo que durante veinte años fue totalmente adicto a su persona y cuya misión era dirigir el movimiento fascista, relacionando Estado y Partido; un órgano superior, a fin de cuentas, que controlaba toda la actividad desarrollada en el país; no dejaba de ser, según Gentile, un “gobierno en la sombra que se encargó de preparar las leyes que destruyeron la democracia parlamentaria”, un proceso que fue aceptado sin protestas ni pesar por la monarquía, las fuerzas económicas y la mayoría de los intelectuales y de la opinión pública burguesa que, considerando las ventajas que el fascismo les aseguraba, se adaptaron a la vida en aquel nuevo régimen que “imponía orden y disciplina en la sociedad y en el mundo laboral” (GENTILE 2005, 18, 22). Como vemos, Mussolini, hábil y oportunista y apoyado en un notable aparato propagandístico, había conquistado el poder junto a una banda de secuaces de modo semilegal con violencias, corrupciones, intimidaciones y con la farsa de la marcha sobre Roma. A partir de aquí, Italia se fue hundiendo en un régimen totalitario, violento y policial que, durante muchos años, contó con el beneplácito mayoritario de los italianos<sup>155</sup>.

Esta situación, como decimos, perduró veinte años hasta que el rey, a petición del mismo Gran Consiglio del Fascismo, destituyó a Mussolini el 25 de julio de 1943, lo que supuso el final del régimen; unas semanas más tarde, el 9 de septiembre, Italia firmaba el armisticio con los aliados. Pero los italianos que celebraban la caída de Mussolini confundieron el final del fascismo con el final de la guerra. En efecto, aunque la ocupación de la península por las tropas angloamericanas se podía haber acelerado, sobre todo tras los bombardeos masivos y apocalípticos de agosto de 1943 sobre Turín, Génova y Milán que convirtieron estas ciudades en “una inmensa ruina” (CASTELLANETA *et al.* 2017, 129-130), los aliados no dieron prioridad al avance en el frente italiano<sup>156</sup> y el desastre se prolongó dos años más, hasta el 28 de abril de 1945, ya que,

<sup>155</sup> Según Dogliani, la primera fase de la toma de poder por el fascismo se completó en 1925 con la neutralización de la oposición, la transformación del Estado central y de las instituciones periféricas, la modificación de las reglas electorales y la preparación de dos organismos que permitiesen la integración del Partido y el Estado: el Gran Consiglio del Fascismo y la Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale, que siempre fue un cuerpo separado del Ejército, aunque adiestrado por éste (DOGLIANI 2014, 36, 50). También Gentile considera que “las bases jurídicas del régimen fascista se pusieron con la legislación autoritaria dictada entre 1925 y 1929 que introdujo una fractura en la continuidad del ordenamiento italiano, como se había desarrollado con el régimen liberal” (GENTILE 2005, 154). Conviene subrayar que este proceso político de construcción del Estado totalitario fue paralelo a la transformación física de Roma y otras ciudades italianas en un sentido fascistizante (*vid. infra*) (GENTILE 2010, 89).

<sup>156</sup> Al parecer, la estrategia de Winston Churchill se basó en que “había que dejar que los italianos se cociesen en su propio jugo” (SATTA 2003, 150). Cabe pensar, por tanto, a la vista de los objetivos “alcanzados” en Milán (Santa Maria delle Grazie con el *Cenacolo* vinciano, Pinacoteca de Brera, Teatro alla Scala, museo Poldi-Pezzoli, Hospital Mayor renacentista de Filarete, Palazzo Reale, la escuela de Gorla con 184 niños muertos junto con sus maestros) que los fatídicos sesenta ataques aéreos sobre Milán efectuados entre 1942 y 1944, especialmente los de los días de alrededor de la fiesta de la Virgen de Agosto de 1943 y los de octubre de 1944 (CASTELLANETA *et al.* 2017, 129-130; GALLI 2017, *passim*), no fueron parte de una estrategia de avance veloz del frente de combate, sino uno de los habituales castigos “culturales” y “desmoralizadores” inflingidos en las guerras contra el “enemigo”, como las tristemente célebres bombas incendiarias arrojadas sobre Dresde (una ciudad sin interés militar pero de alto valor histórico y arquitectónico) entre el 13 y el 15 de febrero de 1945, cuando Alemania estaba ya a punto de capitular. De hecho, así fue percibido

como se sabe, mientras las tropas motorizadas anglo-americanas avanzaban de sur a norte por la península Itálica, por voluntad de Hitler los nazis crearon al norte, en Salò, junto al lago de Garda, con Mussolini y otros fascistas al frente, la siniestra Repubblica Sociale Italiana (13 de septiembre de 1943 – 25 de abril de 1945), un estado “fantasma” cuya verdadera “capital” era Milán, “teatro de enfrentamientos y de luchas clandestinas, de violencias y venganzas, de arbitrariedades y corrupciones” (CASTELLANETA *et al.* 2017, 129, 130). Se iniciaba así en Milán y en la Italia Italia ocupada una verdadera Guerra Civil que duró dos años y que desdibujó la percepción de las décadas anteriores de consenso mayoritario con el fascismo, al dar tácitamente por supuesto que ya desde el inicio del régimen había existido una activa e intensa lucha clandestina antifascista. En todo caso, como indica Nicoloso,

la macabra exposición del cuerpo muerto del dictador colgado de un distribuidor de gasolina milanés [el 28 de abril de 1945 en piazzale Loreto] es la imagen más contundente de la definitiva y trágica conclusión de aquella experiencia política iniciada con la marcha sobre Roma [...] cuya finalidad más ambiciosa era la remodelación antropológica de los italianos” (NICOLOSO 2012, 9).

En efecto, el Duce, convencido de su infalibilidad, sobre todo tras la creación del Imperio (1936), estaba obsesionado en la regeneración de los italianos, en la creación de un “italiano nuevo” que debía asemejarse en el físico, en el carácter y en la mente a su jefe (también, curiosamente, los súbditos negros), “una nueva raza de italianos conquistadores y dominadores, herederos y émulos de los romanos de la antigüedad”. Y así, como guerreros heroicos y viriles, los representó repetidamente el arte plástico en la iconología fascista. Las leyes racistas y antisemitas formaban parte de este experimento antropológico que se pretendía revolucionario. En términos de Gentile, para el fascismo,

el italiano nuevo y la nueva Italia debían ser el producto original e inédito del experimento totalitario; el romano de la modernidad era el ‘hombre colectivo organizado’, un individuo absorbido en la sociedad de masas de la comunidad totalitaria a través de la organización del partido único: era el ‘ciudadano soldado’, enteramente dedicado, en cuerpo y alma, al Estado fascista, lanzado a la conquista del futuro, con todos los medios que la modernidad ponía a su disposición para una política de grandeza y de potencia (GENTILE 2005, 235; GENTILE 2010, 152, 214, 224; comillas del autor).

Las palabras del Duce expresando su deseo de regenerar la “raza italiana” y crear el “italiano nuevo” se contienen en muchos de sus discursos y sus declaraciones, ya que la “palingenesis nacional” era un mito central en la cultura, la política y los programas del régimen, un mito que Gentile vincula con la “conquista de la modernidad” perseguida por la cultura y la política italianas desde el Risorgimento<sup>157</sup> (GENTILE 2005, 242) pero que, como es bien sabido, quedó sepultado en 1945, como tantos otros, bajo las ruinas de la catástrofe bélica del totalitarismo. Sirva como ejemplo esta selección de textos de Mussolini de 1923, 1925 y 1930:

Debemos quitar la costra y pulverizar en el carácter y en la mentalidad de los italianos los sedimentos depositados en aquellos terribles siglos de decadencia política, militar y moral que van de 1600 al surgimiento de Napoleón. Es una tarea grandiosa. [...] Hay que continuar día a día esta operación de rehacimiento del carácter de los italianos. [...] Queremos coger la raza italiana y modelarla, forjarla para todas las batallas necesarias, en la disciplina, el trabajo y la fe. [...] Crearemos, a través de una selección obstinada y tenaz, las nuevas generaciones, donde cada uno tendrá un deber definido. A veces acaricio la idea de las generaciones de laboratorio: crear una clase de guerreros que estén siempre dispuestos a morir; una clase de inventores que persiga el secreto del misterio; una clase de jueces; una clase de grandes capitanes de industria, de grandes exploradores, de grandes gobernadores. Y a través de esta selección metódica crearemos las grandes categorías que a su vez crearán el Imperio. Es cierto que se trata de un sueño soberbio, pero yo veo que poco a poco se está haciendo realidad (en GENTILE 2005, 235, 250, 254; en GENTILE 2010, 197, 210).

---

por los milaneses desde el primer momento como puede comprobarse en muchos testimonios contemporáneos: “El Duomo levantaba su mole sacra y cándida. Ya no se juzgaba su estética, ya no se pensaba si era hermosa o fea; se agradecía a Dios que estuviese todavía en pie y que los evacuados y los siniestrados que vagaban por el campo pudiesen ver la aguja mayor y la Madonnina que los bendecía. [...] Y las mujeres y los hombres que pasaban por la plaza recogían aquellas pequeñísimas esquiras y las reponían como se repone una reliquia para alimentar la fe y confortar la esperanza en las horas oscuras de la vida” (GALLI 2017, 17). Por otra parte, los dos años transcurridos entre los bombardeos sobre Milán y el final de la guerra supusieron, además de inmensas penurias para sus habitantes (en especial para los 200.000 siniestrados), un retraso notable en las tareas de reconstrucción de la ciudad y una notable dificultad añadida de las mismas.

<sup>157</sup> Según Gentile, “los patriotas del Risorgimento no perseguían solamente realizar la unidad y la independencia de Italia sino crear las condiciones para acelerar la modernización de la sociedad, de la mentalidad, de las costumbres. La misma creación del Estado unitario se concebía en función de la emancipación de los italianos de los hábitos mentales y de las costumbres producidos por siglos de atraso y de servidumbre, para transformarlos en ciudadanos modernos de un Estado libre y soberano” (GENTILE 2005, 242).

La historiografía coincide en que Mussolini, en tal empeño, cual un “Miguel Ángel de la política”, prisionero de su propio mito, se sentía destinado a modelar el pueblo italiano considerado como un sujeto pasivo e irresponsable al que había que aplicar “bastón, bastón y bastón” (GENTILE 2005, 260). Así, aunque le atraían las multitudes y el “contacto electrificante con la gente”, es célebre la queja que, según recogía el conde Ciano en su *Diario*, expresó al inicio de la Segunda Guerra Mundial ante el “material” que tenía entre las manos, un “rebaño de borregos”, según él:

¿Has visto alguna vez que la oveja se convierta en lobo? La raza italiana es una raza de borregos [*razza di pecore*]. No bastan 18 años para transformarla. [...] Lo que me falta es la materia prima. También Miguel Ángel necesitaba mármol para hacer sus estatuas. Si hubiese tenido solamente barro, no habría pasado de ser un ceramista. Un pueblo que durante dieciséis siglos ha sido yunque no puede devenir martillo en pocos años (en GENTILE 2005, 142, 260; también en GENTILE 2010, 248; también en NICOLOSO 2011, 25, 32, 80).

Si volvemos al origen del experimento totalitario, a partir de la marcha sobre Roma y de la sucesiva y progresiva destrucción de las denostadas instituciones liberales, Mussolini empezó a identificar el poder fascista con Roma, y a ésta con Italia entera. Roma se convirtió en la auténtica y única capital de Italia, superando a la proverbial “capital moral”<sup>158</sup>, esto es, la Milán productiva y trabajadora y centro de transformaciones sociales y económicas que tradicionalmente se había planteado como contraposición a una Roma considerada como ciudad inerte y pasiva, de burócratas y políticos, dormida en la gloria de su pasado majestuoso. Con todo, este proceso no fue fácil ni evidente ya que, mientras que Milán había sido uno de los mayores focos de incubación del fascismo, en la fase inicial la población romana le fue más bien hostil. Y esta era una hostilidad recíproca. De 1870 a 1921 Roma había pasado de 266.000 a 691.000 habitantes, pero seguía siendo menos populosa que Milán y Nápoles y estaba lejos de ser una de las grandes capitales europeas<sup>159</sup>. La brillante y decadente época que habían cantado Goethe y D’Annunzio hacía tiempo que se había apagado y la capital apenas era una ciudad de servicios y de consumo, con escasa tendencia a la industrialización (GENTILE 2010, 13). Además, su entorno rural inmediato, el Agro Romano, al sur de la ciudad, y el Agro Pontino, más al sur, una antigua albufera convertida en almarjal, se contaban entre las regiones más pobres, abandonadas e insalubres de Italia donde, como en la Maremma toscana, el delta del Po y el litoral de Cerdeña, proliferaba la malaria<sup>160</sup> (DOGLIANI 2014, 137). Así, la Roma plebeya y liberal no estaba en sintonía “con el escuadrismo septentrional que la había conquistado” (DOGLIANI 2014, 246). Para las escuadras fascistas provenientes de las ricas regiones del norte que en el frío noviembre de 1921 llegaban a Roma masivamente, por decenas de millar, para asistir al Tercer Congreso de los Fascios de Combate y al nacimiento del Partido Nacional Fascista, y desfilaron por calles y plazas de forma desinhibida, agresiva y provocadora, un acto que era, a la vez, demostración de fuerza e intento de conquista, la ciudad y sus habitantes representaban

la quintaesencia de la vieja Italia indolente, decadente, cobarde y corrupta, que ellos querían combatir y destruir para llevar al poder la nueva Italia nacida de la Gran Guerra, [...] una ciudad que desde hacía siglos era la capital de la teocracia papal y encarnaba en sí, en su cultura, en su sociedad, en las costumbres y en la población, lo más contrapuesto al porvenir de una Italia moderna y activa, caminando por la vía del progreso con la razón y la ciencia como guías (GENTILE 2010, 7, 26).

Curzio Malaparte, “fascista fanático e intransigente”, iba más allá y dejaba escrito en 1923 que el “obsceno pueblo romano” tan solo quería “comer, beber y hablar de tetas gordas y de nalgas redondas” (en GENTILE 2010, 66, 254). Pero, como observa Gentile, la aversión hacia Roma no era exclusiva del fascismo, sino que

<sup>158</sup> Al inicio del novecientos Milán era la protagonista de la vida económica y cultural italiana pero aquí sucedían, además, los grandes acontecimientos políticos, los hechos de importancia histórica, los episodios destinados a dar “una impronta al futuro”: un anarquista asesinaba en Monza al rey bueno, Humberto I (1900), y en Milán moría Verdi (1901), Marinetti fundaba la revista *Poesia* en su casa de via Senato (1905), se publicaban los manifiestos del Futurismo (1910-1938), se empezaba a editar el diario socialista *Il Popolo d’Italia* (1914), la empresa Pirelli empezaba a dar vacaciones pagadas a sus obreros (1917) y Mussolini fundaba el fascismo en un palacio de piazza San Sepolcro (1919) (CASTELLANETA *et al.* 2017, 85-88, 94-95).

<sup>159</sup> En contraste con este dato, durante los primeros años del fascismo, entre 1921 y 1936, unas 800.000 personas se trasladaron a Roma, en parte huyendo de la crisis económica de 1929, en parte atraídos por las obras de reforma urbana. La ciudad pasó a tener 1.179.000 habitantes y se convirtió en la más poblada de Italia. A la vez, se calcula que 150.000 romanos fueron expulsados del centro a la periferia. Estos datos eran, para el fascismo, “signo de vitalidad y un factor de modernización inevitable” en la formación de la capital de Italia (GENTILE 2010, 108, 109, 112).

<sup>160</sup> En el Agro Pontino, a partir de 1928, el fascismo llevó a cabo importantes tareas de saneamiento y colonización sobre 80.000 ha: se desecaron humedales, se establecieron redes de riego y de drenaje y se construyeron cinco nuevas ciudades para los colonos (Littoria [Latina], Sabaudia, Aprilia, Pomezia y Pontinia) hasta convertir las llanuras en campos agrícolas productivos, aunque no sin inconvenientes y dificultades de todo tipo (cfr. DOGLIANI 2014, 140-144).

formaba parte de una tradición antirromana que se había formado durante los años del Risorgimento y a la que no era ajena la decepción sufrida por Turín primero y por Florencia después, cuando dejaron de ser capitales del Estado italiano unificado, en favor de Roma, y hubo disturbios que llegaron a provocar heridos y muertos en ambas ciudades. A partir de la Unificación de Italia, los textos antirromanos de escritores e intelectuales en libros y periódicos fueron numerosos y muestran una agresividad notable. Como colofón, en los primeros años del novecientos, muchas instancias sociales y políticas, tanto de signo liberal como revolucionario, hicieron suyo el conocido improperio *Porca Roma!* (GENTILE 2010, 3). En 1910, el mismo Mussolini, cuando solo era un desconocido y vehemente periodista socialista revolucionario, había expresado una dura opinión contra Roma en el periódico vanguardista publicado en Florencia *La Voce*, haciéndose eco de los prejuicios florentinos contra la capital y planteando, como muchos otros periodistas coetáneos, la necesidad de descentralizar el poder del Estado:

Roma, ciudad parasitaria de alquilercuartos, limpiabotas, prostitutas, curas y burócratas, Roma –ciudad sin un proletariado digno de este nombre- no es el centro de la vida política nacional, sino el centro y el fogaril de infección de la vida política nacional. [...] Basta ya del estúpido prejuicio unitario por el que todo, todo, todo se debe concentrar en Roma, en esta enorme ciudad vampiro que chupa la sangre mejor de la nación (en GENTILE 2010, 31).

Y más tarde, en 1922, ya como jefe del fascismo, refiriéndose a la agresión sufrida por el cortejo fúnebre que acompañaba el traslado al cementerio de los restos mortales de Enrico Toti, héroe en la Primera Guerra Mundial<sup>161</sup>, publicaba en *Il Popolo d'Italia* un duro juicio contra la sociedad romana por su desafección al Partido Nacional Fascista:

Roma es la ciudad que cuenta con el mayor número de periódicos antifascistas. Por si no bastaban los cuatro subversivos, hay tres burgueses; porque en Roma, hay que recordarlo, se encuentra la guarida infecta de la burguesía más rapaz y parasitaria, la que, desvergonzada e insaciable, chupa todas las energías de la nación: la burguesía baboseante<sup>162</sup> que un día u otro habrá que golpear hasta la muerte (en GENTILE 2010, 23-24).

Pero no era menos duro el juicio de valor que la ciudad le había merecido a Gramsci dos años antes, en 1920, cuando en su artículo “La función histórica de la ciudad” planteaba también, como Mussolini, la “decapitación” del Estado italiano y la lucha contra los burócratas, aunque en este caso a manos de la dictadura del proletariado:

Hay que decapitar el Estado italiano en Milán, no en Roma, porque el aparato capitalista de gobierno real del país no se encuentra en Roma sino en Milán. Roma es la capital burocrática y en Roma la dictadura proletaria deberá luchar no contra la potencia económica de la burguesía sino contra el sabotaje de los burócratas. [...] Roma como ciudad no tiene ninguna función en la vida social italiana, no representa nada; sufrirá la dura ley del Estado proletario contra los parásitos (en GENTILE 2010, 25).

Como vemos, la opinión era unánime desde hacía décadas: la ciudad como artefacto físico y como organización social les merecía una opinión negativa tanto a los regeneracionistas de derecha como a los de izquierda. Gentile advierte que “el color local, lo pintoresco de los viejos barrios que tanto seducía a los extranjeros, era para los fascistas el aspecto más detestable de una ciudad vieja, estrecha, indolente y somnolienta”. A diferencia de los viajeros del *Grand Tour* y de los europeos cultos que, desde Quevedo hasta Goethe, habían loado la grandeza de sus monumentos y el pintoresquismo de sus costumbres, los fascistas, al igual que sus predecesores liberales, tan solo encontraban en Roma un conglomerado de barrios oscuros e insalubres “que se habían acumulado desordenadamente con el transcurso de los siglos, creciendo unos junto a otros, unos sobre otros, apoyando sus cimientos sobre las ruinas de la Roma antigua, incorporando en sus propios muros arcos, frontones, columnas y capiteles”. Ya un joven Mussolini socialista había condenado la “industria del forastero” porque hacía de los italianos un pueblo de hosteleros, cuentahistorias y mandolinistas que solazaban servilmente a los turistas que venían a Roma atraídos únicamente por las ruinas antiguas y los barrios

<sup>161</sup> Enrico Toti (1882-1916) fue un obrero metalúrgico que se convirtió en héroe durante la Primera Guerra Mundial. Se alistó voluntario a pesar de haber perdido una pierna ejerciendo su oficio y murió en combate arengando a su batallón. Su hazaña le convirtió en símbolo del heroísmo y de la abnegación del militar italiano.

<sup>162</sup> El adjetivo usado por Mussolini era “*cagoiarda*”. *Cagoia*, en el lenguaje popular triestino es una especie de babosa. En Trieste se usa el adjetivo para indicar las personas que pierden el tiempo sin hacer nada y se dedican a beber y fumar, viviendo del aire. D’Annunzio definió como un “*cagoia*” al presidente del Consejo de Ministros, Francesco Saverio Nitti (1868–1953), que durante la toma de Fiume (*vid. infra*) fue hostil a D’Annunzio y sus legionarios.

pintorescos. Y fue a estos tejidos urbanos, considerados desde hacía un siglo sucios y desordenados, de arquitecturas antiguas, pobres y populares, a los que el fascismo aplicó con un rigor extremo, no exento de aprensión, odio y ensañamiento, pero también de amor y hechizo, la cirugía de la reconstrucción urbana: “como se curan las llagas infectadas que amenazan gangrena”, decía Mussolini en 1922. Y en 1932 insistía en su intención antipintoresquista:

Una cosa, señores, son los monumentos, otra cosa son las ruinas y otra cosa es lo pintoresco y lo que denominan color local. [...] Todo el pintoresquismo mugriento se ha confiado a Su Majestad la piqueta; todo este pintoresquismo está destinado al derribo y debe ser derribado en nombre de la decencia, de la higiene y, si se quiere, también de la belleza de la capital.

Así, la técnica urbanística y la piqueta como herramientas eran utilizadas con “heroico furor” por las manos del Duce y sus secuaces como método de conquista y como arma de guerra que debía convertir el grito *Porca Roma! en Roma è mia!* (GENTILE 2010, 12, 16, 25, 53, 70, 71).

Porque, a pesar de todo, la ciudad (y el mito) de Roma fueron el vehículo mediante el cual el fascismo buscó una legitimación del propio poder, un poder real y omnipotente pero necesitado de consenso, ya que se había obtenido con la violencia y la corrupción y aprovechando en su propio beneficio la debilidad de liberales, socialistas y monárquicos, así como la crisis económica y social que siguió a la Primera Guerra Mundial.

Pero tampoco fue así desde el principio. Según Gentile, la retórica de la romanidad no era frecuente en el lenguaje de los primeros fascistas, muchos de los cuales provenían del ala intelectual del movimiento que había despreciado la Roma real sin cantar el mito de la Roma pagana. Así, en los programas fascistas de 1919 y 1920 no se encuentran todavía referencias a la romanidad, ni al imperio ni a una nueva civilización imperial; solo a partir de 1921 la romanidad, el mito de Roma, se convirtió en la fisonomía simbólica principal del fascismo, que la adoptó “para definir su individualidad política, su organización, su estilo de vida y de lucha y los objetivos mismos de su acción”, además de servir como elemento aglutinador de los diferentes fascismos locales y provinciales, a menudo enfrentados. Por otra parte, la adaptación, manipulación y falseamiento que hicieron los estudiosos y pensadores fascistas de la historia romana para legitimar con antecedentes ilustres la política del régimen, incluyendo la comparación entre Mussolini y César o Augusto, favorable para el primero, aunque seguía planteamientos anacrónicos y antihistóricos, tuvo un gran éxito entre la población y se convirtió en “una moda muy difusa entre la alta y la baja cultura” (GENTILE 2010, VII, 42-43, 204-208).

Pero, como señala Dogliani, tampoco esta recurrencia a la romanidad era original del fascismo puesto que ya anteriormente, aunque nunca con la misma intensidad propagandística, los políticos liberales la habían utilizado, por ejemplo, para legitimar, frente a un imperio otomano en decadencia, las aspiraciones coloniales italianas en el norte y el oeste de África, aspiraciones que en gran parte se justificaban con las numerosas excavaciones arqueológicas de antiguas ciudades romanas en la zona que, a la vez, se usaban para borrar los restos de la civilización islámica. El empeño singular del fascismo fue, eso sí, transformar Roma en el centro de la romanidad fascista, “un lugar ideal y universal de religión civil y de cosmología política” que, desde un “proyecto de refundación de una moderna civilización itálica y cristiana”, justificase histórica e ideológicamente las ansias expansionistas del Nuevo Estado surgido de la revolución fascista (DOGLIANI 2014, 245)<sup>163</sup>. Y aquí, como veremos, la arquitectura y el urbanismo, junto a la arqueología, debían jugar (y jugaron) un papel protagonista, no como una expresión de la nostalgia del pasado ni del conocimiento histórico y arqueológico, sino como la nueva formulación revolucionaria de un proyecto político moderno. Y como indicaba el mismo Mussolini y subraya Gentile, la romanidad que inspiraba este proyecto político era incompatible con la democracia ya que no estaba basada en los conceptos de libertad e igualdad entre los ciudadanos, sino en los conceptos de autoridad, disciplina y jerarquía, considerados soportes que aseguraban la primacía del Estado sobre los individuos y la asociaban a la primacía de la vocación imperial como misión de la nueva Italia nacida de la Gran Guerra (GENTILE 2010, 40, 46).

Así, el mito de la antigua Roma y sus fastos imperiales fue adoptado para conferir disciplina, unidad y control internos, espesor histórico y grandeza ideológica a un movimiento político que, en principio, no los tenía, ya que había nacido como mero movimiento de protesta y se habían apropiado del mismo un grupo heterogéneo de facinerosos, delincuentes y políticos ambiciosos y sin escrúpulos. Como parte significativa de

<sup>163</sup> La contrapartida fue que se eliminaron las partes de la historia de Italia consideradas como “experiencias débiles” o de dependencia “exterior”: la Magna Grecia, los estados medievales, la Reforma, la Italia española, el Iluminismo, las revoluciones de inspiración francesa y las ideas socialistas y liberales del ochocientos (DOGLIANI 2014, 245).



su escenografía política pública, los símbolos más epidérmicos de la Roma imperial fueron, por tanto, ampliamente utilizados por el fascismo italiano a partir de 1923 y 1925 aunque en muchos casos la correspondencia histórica era “arbitraria, imaginaria o inexistente”. Así sucedió con la organización de la milicia fascista (escuadras, centurias, cohortes o legiones) y sus formas de mando jerárquico (decuriones, centuriones o cónsules), de disciplina y de castigo (impuro, indigno o traidor), inspiradas en la organización militar romana; así sucedió con las enseñas del partido (gallardetes, banderas, estandartes, oriflamas o águilas); con el saludo romano brazo en alto que sustituía la normal encajada de manos (un saludo brazo en alto, recordémoslo, adoptado también por el franquismo); así sucedió con el águila romana como emblema omnipresente en desfiles y monumentos (que en España, como sabemos, fue el águila imperial de los Austrias); con la letra “V” que sustituyó la “U” en los escritos oficiales. Y sobre todo, con el fascio (o haz) lictorio, que (como el yugo y el haz de flechas de los Reyes Católicos en la España de Franco) de emblema de partido se convirtió en emblema oficial del Estado, simbolizando por antonomasia el régimen fascista y deviniendo omnipresente en Italia: el fascio lictorio estaba desde las monedas hasta los edificios; en monumentos, tumbas, calles, carreteras, puentes y fontanas; estaba en cada ciudad, pueblo, villa, lugar y villorrio (GENTILE 2010, 50-51, 93). Su uso se reglamentó debidamente; así, a partir de una circular de diciembre de 1925, se hizo obligatorio en las sedes ministeriales, y, a partir de 1928, en todos los edificios públicos; por Decreto de 12 de diciembre de 1926 fue declarado emblema del Estado italiano; y desde marzo de 1927 estuvo colocado a ambos lados del escudo heráldico de la casa real de Saboya, adoptado en 1890 como escudo de armas de la Italia unificada (NICOLOSO 2011, 167; CRESTI 2015, 69, 75).

De igual manera que el yugo y las flechas españoles surgieron del emblema de los Reyes Católicos, el emblema italiano se inspiró en los haces utilizados en Roma durante el periodo republicano, los cuales consistían en un número variable, entre 6 y 24, de varas o ramas de abedul o de olmo, de unos 150 cm de altura, atadas con cintas rojas alrededor de un hacha de bronce. Estos “fascios” o haces romanos representaban el derecho de un magistrado, de un dictador o del emperador a hacer uso de la fuerza y eran transportados procesionalmente por los lictores (magistrados o ministros de justicia romanos) durante las manifestaciones públicas<sup>164</sup>. Como el franquismo hizo en España con el yugo y las flechas, el fascismo italiano transfiguró el sentido original del símbolo: mientras que el haz romano significaba inicialmente el equilibrio entre libertad y represión (la libertad es posible solamente si todos respetan las reglas comunes y, por tanto, quienes no lo hagan serán castigado, incluso con dureza), el nuevo fascio pasó a ser símbolo de autoritarismo y arbitrariedad. Como señala Gentile, no dejaba de ser “el símbolo de la ambición del partido fascista por conquistar el poder político

---

<sup>164</sup> Esta la interpretación habitual, pero Gentile discrepa en parte de la misma. En su opinión el término “fascista” no tiene una ascendencia romana, ya que en su origen no derivaba del fascio lictorio sino del término “fascio” (haz) entendido como sinónimo de asociación, un significado cotidiano en el lenguaje de la izquierda. Por lo que respecta al símbolo del haz de ramas atadas coronado por un hacha adoptado como emblema por el fascismo carecía, en principio, de referencias explícitas al fascio de los lictores romanos, ya que se presentaba a la manera del haz republicano que popularizó la Revolución Francesa. Así, en la cabecera del periódico *Il Fascio*, órgano de los Fasci Italiani di Combattimento de 1919 a 1921, no estaba dibujado el haz lictorio sino un puño que apretaba espigas de trigo. Tampoco el apelativo “duce” atribuido a Mussolini derivaba de la romanidad sino que pertenecía a la tradición republicana como sinónimo de “guía”. Tanto Garibaldi como d’Annunzio habían sido llamados “duce” (GENTILE 2010, 42). Piacentini elevó el haz lictorio a la categoría de componente del lenguaje clásico en las catorce columnas colosales del Arco de la Victoria de Bolzano (1925-1926), planteado como un signo patriótico de conquista territorial en el confin de los Alpes orientales (cfr. DOGLIANI 2014, 277-282). También se incorporó, por lo general formando columnas o pilastras sumamente estilizadas, al repertorio compositivo de muchos otros edificios y exposiciones temporales fascistas, alguna vez con soluciones realmente “delirantes”. Entre las muchas interpretaciones “modernas” cabe citar los cuatro “fascios aerodinámicos” de 25 m de altura, semejantes a “chimeneas industriales o amenazadores ingenios de guerra”, construidos con chapas de cobre bruñidas y oxidadas, de la falsa fachada de color rojo oscuro, como una “máscara trágica”, compuesta por Libera y De Renzi para la Mostra della Rivoluzione Fascista (1932); este fue uno de los grandes eventos autocelebrativos del régimen, envuelto en una “atmósfera sacramental y mística”, y para el mismo Terragni proyectó la agresiva y modernísima Sala del ‘22 (ZEVİ 1989, 58-62); la muestra permaneció abierta dos años, hasta 1934, en el palacio de Exposiciones de Roma y fue visitada ritualmente por casi cuatro millones de personas, muchas de ellas, curiosamente, peregrinos del coetáneo Año Santo; fue reeditada, aunque con menor éxito, en 1937, 1939 y 1942 (GENTILE 2010, 166-175; NICOLOSO 2011, 82, 131, 167; NICOLOSO 2012, 49-53, 144-145; DOGLIANI 2014, 253; CRESTI 2015, 12, 24, 35-47, 69-72, 80). La vehemente “religiosidad fascista” de Pagano hizo que elogiase esta espectacular fachada “postiza” ya que, según él, demostraba el “valor agonístico propio de los que no temen la prueba de los enfrentamientos y vibran con una sensibilidad artística europea”; para la crítica Marherita Sarfatti, la composición era “austera y fuerte, [...] con sus líneas verticales de ascensión y de acción, de dominio, de audacia y de imperio”; y *Casabella* afirmaba que la muestra era “el triunfo de lo más moderno y vivo que se puede concebir en el campo de la arquitectura y la decoración” (en CRESTI 2015, 9). Digamos como curiosidad que el haz lictorio forma parte todavía hoy del emblema de la Guardia Civil española.

e identificarse con la nación, [...] subyugar los italianos a su voluntad y someterlos a un experimento de regeneración individual y colectiva” (GENTILE 2010, 63, 64).

Pero la nueva romanidad, adoptada para definir la identidad del partido, no disminuyó el odio de los fascistas hacia la Roma real. Muchos años después, Giuseppe Bottai, un político clave en la Italia fascista sobre el que volveremos más adelante, recordó en varias ocasiones en sus escritos la poderosa mezcla de odio y amor que sentían los fascistas por Roma:

Todo el fascismo fue una revuelta de Italia contra Roma, contra la capital inerte, insuficiente, mezquina. En los artículos de Mussolini y en las canciones de los escuadristas resonaba la misma ironía despectiva hacia aquella Roma. Los fascistas romanos, que compartían este espíritu antirromano, se consideraban patrullas destacadas en la ciudad enemiga. Esta extraña situación quizá retardó la propagación del fascismo en Roma, [...] pero, acentuando los contrastes, aceleró la transformación de la aversión en amor, de la repulsión en voluntad de conquista. [...] Era, a la vez, el blanco y la meta, la ciudad vituperada y la ciudad anhelada, la ciudad contra la que se debía combatir y la ciudad por la que se combatía (en GENTILE 2010, 5, 52-53).

Planteadas así las cosas, despreciando la Roma real, pero sintiendo su fascinación histórica, los jóvenes escuadristas que marchaban desde los Alpes sobre Roma, “con la cabeza llena de fantasías de conquista (*Roma è mia!*)”, iniciaban, según Gentile, una larga marcha del fascismo contra la Roma real para, a través del mito de la Roma antigua, regenerar la capital política del Estado y crear la Roma fascista que debía simbolizar la nueva Italia imperial. De hecho, inmediatamente después de la marcha sobre Roma, como si de repente se hubiese ya cumplido el objetivo regeneracionista y modernizador, en palabras de Mussolini la ciudad ya aparecía redimida y transformada, como por milagro, en una urbe activa y moderna. En 1924, tras obtener el 60 % de los votos en las elecciones, y para acallar algunos dirigentes provinciales “*strapaesani*” (vid. *infra*), el Duce afirmaba que “Roma ya no es la capital de un pequeño pueblo de anticuarios. Mirad a vuestro alrededor y veréis en las calles tumultuosas una gran cantidad de tráfico cada vez más intenso, un gran flujo de energía. [...] No es el menor mérito del fascismo haber dado moral y políticamente la capital a la nación. Roma está hoy situada en una posición altísima en la nueva consciencia de la patria victoriosa” (en GENTILE 2010, 53-54, 65-66).

Además de crear un aparato simbólico urbano de primera magnitud, para conseguir su objetivo redentorista, tanto de la nación como de sus habitantes, el fascismo entró con una prepotencia invasora en la vida cotidiana de la población y la condicionó hasta extremos inimaginables; no en vano fue “la única experiencia contemporánea que ha tenido un proyecto unitario y autoritario de transformación de la sociedad, de las mentalidades, de los roles de género y de la misión asignada a las generaciones y al individuo, incluso en la esfera privada” (DOGLIANI 2014, 9). Ciertamente, un régimen totalitario como aquel, organizado en base al clientelismo y la familia, fundamentado en la idolatría y el miedo, antiliberal y antiparlamentario, no podía dejar espacio para las libertades personales ni para las protestas ni para las reivindicaciones. Como señala Gentile, el “hombre nuevo” del fascismo no era un individuo consciente de sí mismo y dueño de su propio destino, sino el “ciudadano-soldado” que renunciaba a la propia individualidad para dejarse absorber enteramente por la comunidad totalitaria (GENTILE 2005, 163; comillas del autor). El Duce lo exponía con claridad en 1932:

Estamos, como en Rusia, por el sentido colectivo de la vida; más aún, queremos reforzarlo a costa de la vida individual. Aunque no llegamos al punto de transformar los hombres en cifras, los consideramos sobre todo en relación a su función de Estado. [...] Esto es lo que el fascismo quiere hacer con la masa: organizar una vida colectiva, una vida común, trabajar y combatir en una jerarquía sin rebaño (en GENTILE 2005, 106; también en GENTILE 2010, 210).

Por tanto, la población, sometida a una intensa y continuada campaña pedagógica en todos los ámbitos de la sociedad, era constreñida a contraer matrimonio y fundar una familia numerosa (los solteros debían pagar un “impuesto de celibato”<sup>165</sup>), a inscribirse en el Partido Nacional Fascista (pagando las tasas y derramas

<sup>165</sup> “Quien no es padre, no es hombre”, solía decir Mussolini. Y en 1936 declaraba: “los pueblos fecundos tienen derecho al Imperio, los que tienen el orgullo y la voluntad de propagar su raza sobre la faz de la tierra, los pueblos viriles en el sentido más literal de la palabra” (en GENTILE 2010, 222). Más rudo y directo era en 1930 uno de los jefes del Partido Fascista: “Tenemos que endurecer las leyes contra los desertores de la batalla de la raza: sin piedad, hasta hacerles la situación insostenible, hasta obligarlos al matrimonio y a los hijos casi por desesperación. [...] Hay que hacer que los solteros y los desertores del tálamo conyugal se avergüencen y escondan su estado civil; como si fueran impotentes, como si tuvieran una verdadera tara física. [...] Hay que arrojar contra el muro, sin misericordia, con todas las consecuencias, a los que niegan su aportación de sangre a la causa de la raza” (en GENTILE 2005, 250). Una de las consecuencias de este proyecto demográfico fue la creación en 1925 de la *Opera Nazionale Maternità e Infanzia* para

correspondientes, claro está) y a participar en sus iniciativas propagandísticas, desarrolladas bajo el lema “*credere, obbedire, combattere*” (“creer, obedecer, combatir”), que, mediante rituales y ceremonias colectivas, la mantenían en un estado de “movilización emotiva permanente” (GENTILE 2005, 23, 25). Entre ellas destacaba, además de la redefinición y proliferación de fiestas civiles oficiales, el “sábado fascista”, instituido por ley en 1935 a imitación del “sábado inglés” con la finalidad de invadir y reducir la libertad personal de los ciudadanos, que estaban obligados a participar en las ofertas deportivas y recreativas oficiales. Con ello, en la Italia mussoliniana, la semana laboral (ya reducida a cuarenta horas de trabajo) y escolar terminaba a las 13:00 h de los sábados y a partir de esa hora, tanto los niños como los estudiantes y los trabajadores debían participar en actividades de adiestramiento, en gran parte de tipo paramilitar, deportivo o, más raramente, cultural<sup>166</sup>. Así, el fascismo “controlaba y coordinaba en la escuela, en el trabajo y en el tiempo libre, capilarmente, la vida cotidiana de grandes masas de italianos que no estaban incluidos en la disciplina del partido” y conseguía de forma paulatina que “todo el pueblo italiano deviniese partido. [...] Ninguna otra forma de vida civil era posible” (DOGLIANI 2014, 58, 61, 67, 214, 252). En efecto, organizar una “educación de las masas” que las transformase en “una colectividad organizada” fue una prioridad del partido (algo que, como veremos, afectaba también a la práctica arquitectónica en las propuestas de los arquitectos fascistas). La naturaleza de las masas así concebidas se consideraba un material dúctil y maleable que, según Mussolini, debía ser dirigido con dos riendas: el interés y el entusiasmo. Por lo tanto, según Gentile,

la organización de las masas se convirtió en el principal objetivo de la política fascista, perseguido con una voracidad monomaniaca, que llevó al fascismo a apropiarse de las organizaciones sociales existentes, a crear otras nuevas, a multiplicar en extensión e intensidad las estructuras en las que pudiesen confluír desde la infancia el mayor número posible de hombres y mujeres. [...] Solo a través de mitos, ritos y símbolos era posible implicar lo singular y lo colectivo en el “cuerpo político” de la comunidad, y ofrecer la percepción inmediata de la realización continua del mito del Estado totalitario en la consciencia colectiva. [...] Ningún aspecto, ningún sector de la vida podía concebirse fuera del ámbito de la política, es decir fuera del ámbito del Estado. La política de masas del partido tendía a una movilización permanente de estas masas mediante una organización capilar que no debía dejar espacios privados para la existencia del individuo y de las masas (GENTILE 2005, 161-162, 164, 190; comilla del autor).

Por otra parte, las actividades lúdicas y formativas que, con distinto nivel de funcionalidad, se pusieron en marcha para conseguir estos objetivos solían tener un componente extremadamente moderno y, como veremos, una repercusión directa en la arquitectura y el urbanismo: prácticas deportivas, grupos corales, grupos de teatro, campamentos y colonias de verano infantiles y juveniles en el mar y en la montaña, etc. En 1934 en el periódico *Gioventù fascista* se podía leer el componente político que el régimen daba a estas actividades de masas:

Las concentraciones populares, el deporte de masas, la viva multitud en los estadios, el canto coral, el teatro de masas, los campamentos y las colonias, todo ello son expresiones de una vida colectiva dirigida a dar a la nación un sentido de existencia unitaria [y] constituyen una cadena de formas de vida que propagan el sentido colectivo de la vida y lo convierten en sustrato psicológico de nuestro pueblo (en GENTILE 2005, 190).

Consecuentemente con estos principios, y habida cuenta de la “competencia” que le hacían las organizaciones tradicionales existentes, católicas y obreras sobre todo, una prioridad del régimen desde el primer momento fue fascistizar las nuevas generaciones, aun intactas y, por tanto, maleables, mediante organizaciones populares que socializasen la población de una forma especializada. Así, durante veinte años, niños, adolescentes y jóvenes, divididos por sexo y por franja de edades, con el fin de que se educasen en una “escuela de valor, virilidad y combate” (CRESTI 2015, 49), fueron encuadrados en organizaciones paramilitares que cuidaban de su preparación espiritual, política, deportiva y militar: los “hijos de la loba” tenían de 6 a 8 años; los “balilla” y las pequeñas italianas, de 9 a 13; los vanguardistas y las jóvenes italianas, de 14 a 18; y de 18 a 21, antes de entrar en el partido y de ser llamados a filas, los hombres se encuadraban en los Fasci Giovanili di Combattimento. A estos roles correspondían instituciones estatales o paraestatales, en gran medida controladas por el partido, como la Opera Nazionale Balilla, instituida por Ley de 3 de abril de 1926<sup>167</sup>, o la Gioventù Italiana del Littorio (Juventud Italiana del Lictorio), fundada en 1937, destinadas a asistir y educar los niños y jóvenes de forma

---

definir, impulsar y financiar políticas pronatalistas; se ocupaba de las madres desde el embarazo y de los niños hasta los tres años (DOGLIANI 2014, 110-111).

<sup>166</sup> Recordemos que esta iniciativa fascista, como tantas otras, fue imitada por los falangistas en la España de Franco con organizaciones como el Frente de Juventudes y la Organización Juvenil Española (OJE).

<sup>167</sup> El mismo fascismo definía la Opera Nazionale Balilla en el libro *El cittadino soldato* (Roma 1936) como “el campo experimental humano más vasto que ha habido nunca en cualquier tiempo y en cualquier país” (en GENTILE 2005, 253).

exclusiva, ocupando el puesto de las organizaciones juveniles conservadoras (las de izquierda ya habían sido eliminadas) como las de Acción Católica, las scoutistas y las estudiantiles. Con ello, la “organización del dominio” debía transformarse, según Gentile, en una “conquista de las consciencias que hiciese de la adhesión al fascismo un acto espontaneo, natural, normal para cada nuevo niño nacido en Italia” (GENTILE 2005, 25, 194, 197; DOGLIANI 2014, 167-178).

Quizá los “balilla” fueron, en buena medida por el nombre, la institución infantil más célebre del fascismo italiano, con un paralelismo evidente con los “flechas” y los “pelayos” de Falange Española. Es paradójico e incluso jocoso el origen del nombre, que no tiene traducción en otras lenguas: Balilla era el sobrenombre con que fue conocido un muchacho genovés, Giovan Battista Perasso (1735-1781), que el 5 de diciembre de 1746, a los once años, como un moderno David contra Goliat, lanzó una piedra contra una patrulla de soldados del Ejército austriaco que había ocupado Génova; la reacción ante aquel acto se elevó a la enésima potencia y desencadenó una verdadera insurrección popular que unos días después condujo a la expulsión de la ciudad de las tropas austriacas. Cabe observar esta contradicción del fascismo, curiosa pero poco sorprendente, que extraía mitos referidos a instancias de libertad para utilizarlas exactamente en un sentido opuesto. En realidad, la verdadera finalidad de todas las organizaciones fascistas (y este modelo fue copiado en España, quizá a un nivel más modesto, pero aplicado con la misma contundencia invasora y con el mismo aparato ritual de desfiles, paradas, uniformes, banderas, pendones y gallardetes) era adiestrar a las personas en la vida militar sin dejarles tiempo para pensar, es decir, formar soldados que estuviesen preparados para la guerra futura; de hecho, los balilla tenían un fusil de juguete diseñado a propósito como copia a escala del célebre “Moschetto 91”. La guerra pronosticada por Mussolini se debía haber desencadenado a final de los años cuarenta, pero, irónicamente, llegó mucho antes y, a pesar de las medidas tomadas, cogió Italia desprevenida, sin suficiente preparación militar.

Podemos añadir que Balilla, en los años del fascismo, fue también el nombre de un coche de la FIAT (el modelo 508) de media cilindrada (965 cm<sup>3</sup>), antecedente de los populares Fiat y Seat 600; el Balilla se fabricó en Turín a partir de 1932, año en que se presentó en la Feria de Milán, y de este coche se vendieron más de 24.000 unidades ya que su precio era bastante asequible y se presentaba como destinado al “automovilismo del pueblo”. Con ello se pudo producir una primera motorización masiva del país, al menos para las capas de la burguesía media que lo podían adquirir, ya que su precio equivalía al sueldo anual de un empleado medio (CASTELLANETA *et al.* 2017, 116). En 1936 la FIAT lanzó otro célebre modelo popular, el Fiat 500, denominado Topolino, gemelo del Volkswagen alemán. De esta forma se justificaban los miles de kilómetros de autopista construidos por el fascismo a partir de 1928 (sobre todo en el área Milán-Turín) gracias a su alianza con el sector industrial del automóvil, en particular con la FIAT, y aunque la mayor parte de la producción se exportaba al extranjero, la ratio de la motorización italiana se acercó a la de otros países europeos que iban por delante: en 1919, por ejemplo, había censados en Italia tan solo 35.000 automóviles frente a los 171.607 de la Gran Bretaña; en cambio, y en abierto contraste, en los años treinta circulaban en Italia más de seis millones de bicicletas (DOGLIANI 2014, 155). Ya en la posguerra, la bicicleta como medio de transporte usado mayoritariamente por las masas en Italia y en toda Europa, se complementó (y en parte se transformó) gracias a la fabricación de dos modelos de motocicleta ligera (o escúter) típicamente italianos que seguían el patrón del Cushman norteamericano (1944); se trataba de los escúteres Vespa (1946) y Lambretta (1947) que podían alcanzar los 70 km/h; este último fue bautizado con este nombre porque la empresa industrial Innocenti que lo producía (dedicada inicialmente a la fabricación de tubos metálicos) estaba instalada en el barrio de Lambrate, junto al río Lambro, al norte de Milán (GALLI 2017, 224). Ambos escúteres, robustos y baratos, no solo gozaron de un amplio favor del público sino que fueron “inmortalizados” como símbolos de la nueva modernidad democrática de posguerra en numerosos films románticos italianos e italo-americanos como el celeberrimo *Vacaciones en Roma* (1953) de William Wyler, protagonizado por Audrey Hepburn y Gregory Peck, o *Cuando llegue septiembre* (1961) de Robert Mulligan, con Gina Lollobrigida y Rock Hudson.

Otros cambios significativos impuestos por el fascismo afectaron al idioma italiano hablado y escrito, ya que la tercera persona del singular en la fórmula de respeto (*lei*) fue prohibida a partir de 1938 por sus resonancias femeniles (se trata de un caso de homonimia lingüística: “usted” = “ella”) y fue sustituida por la segunda persona del plural (*voi*)<sup>168</sup>. También hubo cambios en el calendario, que fue debidamente fascistizado,

<sup>168</sup> Según Dogliani, la orden para sustituir “lei” por “voi” se debía a que el primer término se consideraba un hispanismo (deformación de “usted”) introducido en la lengua italiana durante los siglos de ocupación española y se encuadraba en una política lingüística de depuración e imposición del idioma “nacional”, similar, por otra parte, a la desarrollada esos mismos años en España, Turquía, Alemania, diversos estados balcánicos y eslavos, etc. (DOGLIANI 2014, 257-258).

sustituyendo el nacimiento de Jesús por la marcha sobre Roma: a partir de 1927, las fechas se debían computar obligatoriamente a partir del año I de la “Era Fascista” (1923) (en el caso español el cómputo se iniciaba a partir de 1939, “Año de la Victoria”) y se multiplicaron las festividades políticas que pautaban el año fascista y conmemoraban los avatares del régimen (GENTILE 2010, 93). Se decretó la obligatoriedad del uniforme para los funcionarios públicos; la vestimenta era variable según el cargo, pero la más habitual consistía en pantalones a la zuava (cortos, bombachos, ajustados en la rodilla), camisa negra y fez negro con borla negra. Se ha observado con frecuencia que en el uso de la camisa negra como símbolo fascista es evidente el paralelismo con las camisas rojas de los garibaldinos del siglo XIX, en lo que suponía un ilustre precedente revolucionario, pero también con las camisas pardas de los contemporáneos nazis y con las camisas azules de los falangistas españoles, algo posteriores. En todo caso, la “sacralización de la camisa” era un medio para crear una imagen interclasista y arrebatar sus símbolos al movimiento obrero con la prenda de vestir más barata del mercado (CIRICI 1977a, 31). Como señala Vázquez Montalbán, participar en la teatralidad pública que caracterizó al fascismo fue el precio “que el gran capital pagó a cambio de fabulosos beneficios”, pero este expediente se resolvió con la simple adopción de camisas negras, pardas o azules; vestidos con ellas, “los herederos industriales o agrarios del poder económico [...] jugaron durante algunos lustros a la rebelión formal de la nueva ‘generación’, liberada de los fantasmas tradicionales de la burguesía” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 12; comillas del autor). Y como ironiza Tusell, con tales atuendos se coloreaban las exhibiciones de masas de los respectivos partidos políticos (TUSELL 2012, 28). (Para concluir con los “uniformes políticos”, pero de un populismo simbólico quizá aun más radical, podemos citar los “descamisados” parafascistas del general Perón en la Argentina de los años cuarenta y cincuenta, herederos directos, por otra parte, de los *sans-culottes*, los “sin-bragas” o “sin-calzones”, de la Revolución Francesa).

Los servicios de propaganda del fascismo, por su parte, además de controlar de forma invasora los periódicos y la radio y de censurar la actividad editorial, organizaban manifestaciones públicas de ambiente atlético y acrobático que ahora nos pueden parecer patéticas y ridículas, pero que entonces eran centrales en los actos de Estado. En particular, siguiendo el ejemplo del “más longevo de los jefes fascistas” y un gran histrión (DOGLIANI 2014, 58), Achille Starace (1889-1945), secretario nacional del partido entre 1931 y 1939, los participantes se exhibían en “valientes” e “intrépidos” ejercicios gimnásticos que “despreciaban el peligro”, como saltar a través de aros de fuego o sobre hileras de fusiles con la bayoneta enastada (CRESTI 2015, 59, 66)<sup>169</sup>, competiciones que, en realidad, más que arriesgadas, ya entonces resultaban carnales. Claro que no menos cómicas eran algunas medidas escenográficas tomadas por el Gobierno, como la obligación de disponer vacas pastando sobre las praderas más verdes y bucólicas situadas en el trayecto entre Roma y Nápoles para que las viese Hitler en su viaje oficial a Italia en la primavera de 1938 y cooperasen, junto con el engalanamiento de las ciudades, a la fascinación del Führer por los antiguos monumentos romanos (GENTILE 2010, 147; NICOLOSO 2011, 129).

Otro de los paralelismos que encontramos entre el fascismo italiano y el franquismo fue el uso *ad nauseam*, abusivo y continuado, que hicieron ambos regímenes de los himnos y las canciones ya que consideraban que cantar en grupo era “un potente instrumento de cohesión identitaria” (DOGLIANI 2014, 252)<sup>170</sup>. De hecho, canciones fascistas italianas y españolas se cantaron entre 1936 y 1943 en la Guerra Civil y en las visitas e intercambios oficiales de ambos estados (CAPDEVILA *et al.* 2017, 119, 122). Fueron muchas las tonadas y canciones políticas populares, extraoficiales o paraoficiales; en ocasiones, incluso la misma música

<sup>169</sup> La “intrepidez” de Starace le jugó una mala pasada que le costó la vida. Cuando el 29 de abril de 1945 fueron expuestos en Milán a la ira popular los cuerpos de Mussolini y Claretta Petacci (*vid. supra*), ejecutados unos días antes en Mezzegra (Como), junto a los de otros jefes fascistas, Starace se mezcló con la multitud que acudía a piazzale Loreto, donde los cadáveres estaban colgados por los pies, boca abajo, suspendidos en la estructura metálica de la marquesina de una gasolinera (de la actual compañía Esso) incendiada por los bombardeos, en la esquina de corso Buenos Aires; pero fue reconocido por los partisanos, que lo ejecutaron inmediatamente, exponiendo su cadáver junto a los del Duce, su amante y otros jefes fascistas (CASTELLANETA *et al.* 2017, 137-138; DOGLIANI 2014, 68). Aquel tétrico espectáculo, tan arcaico y medieval (la gente gritaba, escupía y golpeaba a los cadáveres), en aquel escenario tan moderno (marquesina, gasolinera, vigas metálicas, compañía de petróleo) quedó registrado en multitud de fotografías y películas y puede considerarse el momento culminante de la contradicción entre modernidad y antimodernidad del fascismo en los días de su agonía final.

<sup>170</sup> Según un miembro del Ministerio de Asuntos Exteriores, encargado de la fascistización de los “italianos del exterior”, “una de las lagunas más dolorosas de los italianos en el tiempo pasado era la de no saber cantar en coro ninguno de los himnos patrios. [...] El italiano de la Era Fascista debe, en cambio, saber los himnos de su país. El canto coral es uno de los medios más seguros para conseguir la unificación de los espíritus. [...] Nuestras bellas canciones de guerra, las canciones de la Revolución serán cantadas con alegría en todas las concentraciones fascistas y servirán para hacer más abiertos y conmovidos a la alta idealidad patria, los ánimos de los camaradas de más allá de los Alpes y de más allá del mar” (en DOGLIANI 2014, 271-272).

servía para canciones diferentes de cada uno de los bandos enfrentados; y algunas composiciones se elevaron a la categoría de himnos de Estado. Mientras que en España, como ya hemos dicho, se adoptó la composición *Cara al sol*, el himno oficial del fascismo italiano fue *Giovinezza, primavera di bellezza (Juventud, primavera de belleza)*, nacido como canto goliárdico de los estudiantes universitarios turineses, convertido después en canto de los *Arditi* (osados), tropas de asalto de la Primera Guerra Mundial<sup>171</sup>, y transformado en 1925, gracias a los compositores Salvatore Gotta y Marcello Manni, en el Himno Triunfal del Partido Nacional Fascista. Otras canciones que se popularizaron durante el fascismo, siempre con motivos políticos de actualidad, fueron *Inno a Roma*, de Puccini, *Noi tireremo diritto, Vincere, Mamma, Fascisti, a noi!*, *Lili Marleen*, *Camerata Richard, benvenuto!* y, sobre todo, *Faccetta nera (Carita morena)*, compuesta en 1935 por Renato Micheli y Mario Ruccione con motivo de la conquista de Etiopía y la creación del Imperio (DOGLIANI 2014, 252-253). Como himnos paralelos, pero de signo contrario, cabe señalar, también en Italia, las canciones de los combatientes partisanos *Compagno partigiano* y *Bella ciao (Hola guapa)*, esta última nacida como una fusión de diversos cantos populares de la llanura padana. Aunque en su lucha de liberación contra los nazifascistas, los partisanos cantaban con más frecuencia *Fischia il vento (Silba el viento)*, a partir de los años cincuenta, *Bella ciao* se convirtió en símbolo de la Resistencia y, en tiempos más recientes, de la izquierda europea en general.

Pero además de las similitudes que se pueden establecer entre el fascismo y el franquismo, teniendo siempre en cuenta que este último es, en gran medida, un producto inspirado en aquel de forma parcial y tardía (cfr. TUSELL *et al.* 2004), en Cataluña el fascismo había sido visto con admiración ya desde sus inicios, en los primeros años veinte como factor violento de modernización (GENTILE 2005, 287-301). No solo el célebre poeta J. V. Foix, entre otros, había sentido simpatía por el fascismo en sus inicios (JAÉN *et al.* 2016a, 17-19), sino que la gran revista cultural de la burguesía catalanista *D'ací i d'allà* (1918-1936), en su número de noviembre de 1922, le había dedicado un encendido elogio, presentándolo como ejemplo a seguir en España y en Cataluña:

Se han censurado duramente los procedimientos utilizados por el fascismo para normalizar la vida de la nación. Hay que reconocer que no había otro camino. Los adheridos al “haz” [“feix”], valientes y decididos, eran víctimas de una persecución despiadada y por tanto debían estar siempre con el arma y el garrote a punto. Contra la violencia desenfrenada de los comunistas, oponían la violencia ordenada y vengativa del fascismo. Ante una amenaza de huelga, una organización que la hiciese fracasar o que redujese al mínimo la perturbación. A un atentado se contestaba con el saqueo de un centro comunista o del domicilio de un jefe del partido; al asalto de una fábrica, con el asalto a la redacción de un periódico o una institución soviética. [...] Mientras en las tierras de España no se despierte un hombre o una fuerza de opinión que realice el milagro, es preciso que todos nosotros, dentro de Cataluña, vayamos también formando, al menos moralmente, un “haz” [“feix”] de buenos catalanes que procure aminorar las luchas sociales, orientándolas serenamente y buscando soluciones que hagan posible una íntima compenetración entre el obrero y el patrono (RIBERA 1922, 822, 823).

Como apuntilla Capmany en sus memorias, desde una óptica catalanista socialista, esta era una opinión muy difundida entre la burguesía catalana durante los años veinte y treinta:

Esto es lo que decía una revista tan nuestra, tan ponderada, tan mesuradamente catalanista y burguesa. [...] Mientras el fascismo tuvo aquel aire ordenado, aquel *gestus* neoclásico, aquel espíritu de precisión y buen gusto, consiguió la adhesión de toda la gente biempensante. [...] Era tan atractivo, tan aseado, tan elegante, tan neoclásico el fascismo y, sobre todo, ponía orden. [...] El fascismo no era ni tan solo una ideología, y por tanto era fácil deshacerse de él una vez derrotado. Algunos han querido ver en él una mística, un estadio de corrupción de los dioses, [...] la demostración de la locura inherente al alma humana cuando se la deja libre sin trabas morales de ningún tipo. [...] [Pero] no era el azar ni la locura, ni las perversiones sexuales lo que le daba el poder a Hitler; era el capital, que se defendía panza arriba y que incluso utilizaba un cierto vocabulario propio de las reivindicaciones obreras, encaminado a calmar los ánimos de una indecisa masa de trabajadores ávidos de trabajo seguro, agotada por la lucha y por el sacrificio continuado (CAPMANY 1997, 184, 187).

Como bien sabemos, no se dio finalmente la creación de un fascismo específicamente catalán y catalanista, sino que el movimiento fascista español se concretó en los partidos de fundación tardía y base españolista y anticatalanista Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (1931) y Falange Española (1933), cuyo poder

<sup>171</sup> El fascismo usó abundantemente el mito de los *Arditi* y sus acciones sangrientas (asaltos nocturnos con armas blancas, degollación del enemigo con el puñal) como ejemplo del valor del soldado italiano. De hecho, los *Arditi*, junto a los futuristas, protagonizaron los primeros actos de sangre del escuadrismo fascista (asalto en Milán al periódico socialista *Avanti!* el 15 de abril de 1919). Según Dogliani, los *Arditi* se caracterizaban por “el deseo de hacer la guerra hasta el fondo, hasta la victoria, y por tanto, devinieron preciosos para los mandos militares como instrumento involuntario de propaganda; más aun que por el éxito de sus mismas acciones, como ejemplo de soldado positivo, victorioso, frente a la masa de combatientes, desmotivada sobre todo después de [la batalla de] Caporetto” (*vid. supra*) (DOGLIANI 2014, 20, 25, 98).

omnímodo, ideológico primero y ya solamente burocrático después, se prolongó hasta la misma muerte de Franco en 1975 (*vid. supra*).

#### <01.04. EL FASCISMO Y ROMA: ARQUITECTURA Y URBANÍSTICA

Desde los días de mi lejana juventud, Roma formó parte de mi espíritu que se encaraba a la vida. Por el amor de Roma he soñado y he sufrido, y por Roma he sentido toda la nostalgia. ¡Roma! Y la sola palabra tenía el retumbar de un trueno en mi alma.  
Benito MUSSOLINI (1910)

Además de los símbolos y emblemas de la antigua Roma usados por el fascismo para legitimar históricamente su ejercicio del poder político, la misma ciudad de Roma, con mayor motivo si cabe a la vista de los antecedentes ideológicos y programáticos expuestos (*vid. supra*), fue elevada por el régimen de Mussolini a una categoría simbólica mediante una operación sublimadora de amplio espectro; el mismo modelo, señalemos de pasada, que, con mucha menos fortuna, con mucha menos disponibilidad monetaria y sin el menor talento, se intentó reproducir, como sabemos, después de la victoria franquista, a partir de 1939, en un Madrid destruido y asolado por tres años en primera línea del frente de guerra (*vid. supra*).

Los discursos y artículos programáticos del Duce sobre el destino futuro de la ciudad eterna, de alto aliento épico, son numerosos e interesantísimos y han sido estudiados reiteradamente. Ya el 21 de abril de 1924, cuando Mussolini recibió en el Capitolio la ciudadanía romana, rememoró con palabras emocinadas “el vigor de su antigua, constante y tenaz pasión” por Roma, un nombre que, según testimoniaba en *Dux* (Milán 1926) Margherita Sarfatti, su amante y maestra de romanidad (*vid. infra*), el adolescente romañolo escribía con frenesí precoz en sus libros, en sus cuadernos y en las cortezas de los árboles. Decía Mussolini desde el Capitolio:

Desde los días de mi lejana juventud, Roma formó parte de mi espíritu que se encaraba a la vida. Por el amor de Roma he soñado y he sufrido, y por Roma he sentido toda la nostalgia. ¡Roma! Y la sola palabra tenía el retumbar de un trueno en mi alma. Más tarde, cuando pude peregrinar entre las reliquias vivas del Foro, a lo largo de via Appia y junto a los grandes templos, se me ocurrió a menudo meditar sobre el misterio de Roma, sobre el misterio de la continuidad de Roma (en GENTILE 2010, 57).

Pero ni el amor, ni la meditación, ni la nostalgia le impedían al Duce pensar que se debía transformar radicalmente la ciudad como artefacto físico y que esta transformación, como expuso en aquella misma sesión del Capitolio en 1924, debería hacerse de acuerdo con dos categorías, los “problemas de la necesidad” (básicamente, casas y comunicaciones) y los “problemas de la grandeza” (básicamente, monumentalidad y reconstrucción). El objetivo político inmediato era construir (en Roma y, por extensión, en todas las ciudades italianas) una tercera Roma, la Roma fascista, que debía ser promovida por el Duce como “nuevo César” y que emularía la Roma del emperador Augusto y la del papa Sixto V: “Roma no puede ser, no debe ser solo una ciudad moderna en el sentido banal de la palabra; debe ser una ciudad digna de su gloria y esta gloria se debe renovar incesantemente para que se transmita, como herencia de la edad fascista, a las generaciones posteriores” (en NICOLOSO 2011, 34, 38; NICOLOSO 2012, 38). Para que se convirtiese en la gran capital moderna de una nueva Italia imperial, una ciudad “depurada, desinfectada de todos los elementos que la corrompen y la embarran”, había que liberar la Roma antigua de las alteraciones mediocres y, a la vez, crear la Roma monumental del siglo XX, había que hacer de Roma “el corazón palpitante, el espíritu alacre de la Italia imperial que soñamos” (en GENTILE 2010, 64, 68). Y en el discurso del 31 de diciembre de 1925, también desde el Capitolio, dirigido al nuevo gobernador de la capital, el Duce concretaba sus intenciones programáticas de forma “fría, matemática y científica” y, con su empeño personal, le daba un ritmo acelerado a su proyecto, que debía ejecutarse a corto plazo:

Mis ideas son claras, mis órdenes, precisas y estoy seguro que se harán realidad. En cinco años Roma debe parecer maravillosa a las gentes de todo el mundo: vasta, ordenada, potente, como lo fue en los tiempos del primer imperio de Augusto. Seguid liberando el tronco de la gran encina de todo lo que aun le estorba<sup>172</sup>. Abrid los alrededores del teatro de

<sup>172</sup> Entre las numerosas críticas que estos principios “restauradores” han tenido *a posteriori*, una de las más oportunas fue la de Argan: “No hay peor prejuicio burgués que el que considera adherencia más digna y aceptada, para un edificio monumental, la sede de un banco o de una compañía de seguros que un grupo de viejas casas habitadas por gente pobre. Y a menudo, además, aquella vieja casa

Marcello, del Capitolio, del Panteón; todo lo que creció en los siglos de decadencia debe desaparecer. [...] Liberad de las construcciones parasitarias y profanas los templos majestuosos de la Roma cristiana. Los monumentos milenarios de nuestra historia deben verse gigantescos en su necesaria soledad. Así, la tercera Roma se extenderá sobre las colinas a lo largo de las riberas del río sagrado hasta las playas del Tíber (en GENTILE 2010, 68; con diferencias en NICOLOSO 2011, 34 y NICOLOSO 2012, 38, 151).

Gentile ha subrayado que esta nueva romanidad fascista elaborada por Mussolini y sus ideólogos era el modelo para construir la nueva italianidad fascista, “la gran, la soberbia, la majestuosa Italia de nuestros sueños, de nuestros poetas, de nuestros guerreros, de nuestros mártires”. Según Gentile, “con la identificación entre la Roma antigua y la nueva Italia, el fascismo sancionaba la propia pretensión de ser, en cuanto movimiento que renovaba el espíritu romano, el partido destinado a regenerar Italia para guiarla a la conquista de un nuevo imperio” (GENTILE 2010, 64). Y los arquitectos modernos, sin contrastar esta idea de ciudad, querían ser sus creadores. Según Bonfanti y Porta, “la trayectoria de la arquitectura pública se puede reducir, en sus líneas fundamentales, a la historia de esta renuncia a oponer una alternativa a la ciudad del régimen (que era la ciudad de la especulación revestida de exigencias representativas) en vez de competir con los académicos en el plano de la legitimidad para representar ese régimen” (BONFANTI *et al.* 2009, 62).

Planteados estos objetivos regeneracionistas e imperiales, las intervenciones urbanísticas y arquitectónicas concretas del fascismo en Roma se dieron preferentemente en dos ámbitos: por una parte, la transformación del centro urbano en función de la construcción de grandiosos aparatos escenográficos a tamaño natural que debían servir de telón de fondo para la representación del poder (manifestaciones de masas, ritos, ceremonias, desfiles marciales, etc.) y que implicaron el arrasamiento y la renovación del tejido histórico urbano; y, por otra parte, la edificación *ex novo* de polos periféricos: el Foro Mussolini, la Ciudad Universitaria y, sobre todo, el área de la E42 (Esposizione Universale 1942), planteada como una ciudad satélite, rebautizada en 1940 como EUR (Esposizione Universale Roma).

El primer tipo de intervenciones se inició en 1923, inmediatamente después de la marcha sobre Roma, con el fin de aislar y reconstruir el templo de la Fortuna Viril, trabajos que se terminaron en 1925; se basaba en grandes *sventramenti*<sup>173</sup> con pretensiones “arqueológicas” y “artísticas” destinados a establecer nuevos viales que aislasen y exaltasen los monumentos de la Roma imperial. Las demoliciones en el centro histórico afectaron una superficie extensísima (cfr. ROSSI 2000, 75-76; NICOLOSO 2011; NICOLOSO 2012) y, con el fin de alojar las familias de clase baja expulsadas de las áreas centrales donde residían desde hacía siglos de forma precaria pero estable, se construyeron vastos barrios periféricos, infradotados y suburbanizados que no solo alteraron gravemente la relación previa existente entre la ciudad y el campo, sino que fueron fuente de nuevos hacinamientos y agravaron la proliferación de las enfermedades epidémicas aparecidas en Italia durante la Gran Guerra y la posguerra: malaria, tuberculosis, tifus, enteritis, gripe y pulmonía (*vid. supra*) (DOGLIANI 2014, 118). Los 150.000 romanos expulsados de los barrios populares del centro eran, como indica Gentile, “las víctimas sacrificadas a la regeneración de la Roma real y a la construcción de la nueva capital monumental y moderna de la Italia fascista” (GENTILE 2010, 75, 109). Los trabajos se aceleraron en 1924 con los derribos y las excavaciones arqueológicas del mercado y el foro de Trajano y de los foros de César y de Augusto<sup>174</sup> y no

---

era un antiguo palacio de buena arquitectura, degradado, al envejecer, a casa popular” (“Il ‘terzo sacco’ di Roma”, en ARGAN 1965, 125). Pero, como sabemos, la revalorización cultural de los centros antiguos, aunque frenó aquellos *sventramenti* brutales, comportó su revalorización económica, con lo que “la gente pobre” ha seguido siendo expulsada de sus “casas populares” que, convenientemente “restauradas” (y con mayor codicia si ocultaban “un palacio de buena arquitectura), han servido para albergar tanto bancos como apartamentos de lujo, comercios de alto standing o centros culturales para una élite (cfr. el barrio de Brera en Milán o los barrios antiguos de ciudades como Verona, Siena y Florencia).

<sup>173</sup> Como es sabido, la palabra italiana *sventramento* (pl. *sventramenti*) es el término que suele utilizar la disciplina urbanística, con una notable carga de censura, para designar la apertura *ex novo* de grandes espacios vacíos en la redefinición y el rediseño de los centros históricos mediante el arrasamiento de los tejidos urbanos preexistentes. A pesar de las dudas que nos surgen a la hora de utilizar una palabra ajena al idioma, lo hemos mantenido al considerar que se trata de un neologismo ya consolidado en la literatura urbanística y, por tanto, con un claro significado disciplinar, denotativo y connotativo.

<sup>174</sup> La arqueología también asumió una función que tendía a suministrar símbolos que alimentasen la propaganda fascista. Eran trabajos en los que no había ningún planteamiento científico riguroso; así, partes importantes de la Roma medieval, renacentista y barroca, incluyendo iglesias y palacios (entre ellos las casas de Miguel Ángel y de Giulio Romano) fueron destruidas; también se perdieron para siempre grandes fragmentos de la Roma pagana: con los radicales *sventramenti* generalizados en la ciudad histórica, miles de metros cúbicos de materiales de época romana acabaron en el vertedero; y el 84 % de las 7,6 ha excavadas en los Foros Imperiales fue enterrado bajo los nuevos viales y parterres. El Duce intervenía personalmente imponiendo la demolición cuando algún estudioso intentaba mantener algún testimonio histórico. Así, se envanecía de haber hecho demoler el basamento del Coloso de Nerón



se concluyeron hasta 1940 con el inicio de la apertura de via Giulia en las cercanías de la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini. Los trabajos afectaron toda la Roma medieval y renacentista y supusieron la desaparición de multitud de vías, calles y manzanas completas de casas en el área de Torre Argentina, junto al teatro de Marcello, en piazza Montanara, en las laderas del Capitolio y de la Rupe Tarpea, en las riberas del río Tíber, etc. Los textos “teóricos” de Mussolini (cartas, órdenes, artículos, discursos, etc.) donde se defiende y se justifica esta intervención urbana, habitualmente cargados de referencias “técnicas”, son numerosísimos y han sido recogidos en los 44 volúmenes de su *Opera omnia* (Florencia 1951-1963). Tanta era la importancia que se concedía a los trabajos que el Duce en persona empuñaba la piqueta para iniciar el derribo de los barrios “pintorescos” y años después, al final de la actuación, inauguraba solemnemente cada monumento “liberado de excrescencias”. En efecto, tanto el inicio como el final de los trabajos, eran hechos que para el régimen estaban cargados de gran significación y trascendencia cultural y política; así, según la propaganda oficial, los lugares más sagrados de Roma se estaban liberando de unas construcciones adheridas a lo largo de los siglos en un proceso considerado, a la vez, “profanación indigna de la antigua majestad romana y de la dignidad que debía tener una capital moderna” (GENTILE 2010, 72-83).

Quizá la actuación más importante y significativa de este *sventramento* masivo fue via dell’Impero cuyo trazado de 900 m de largo y 30 m de ancho se ejecutó a partir de 1929 para unir el Coliseo, los Foros Imperiales, el Altar de la Patria y Palazzo Venezia, residencia oficial de Mussolini; la vía fue inaugurada el 28 de octubre de 1932, dentro de las celebraciones del primer decenio de la Era Fascista, con una gran parada militarista que incluyó el Ejército, la Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale y las organizaciones del Partido Fascista, y estuvo presidida por el Duce montado en un caballo blanco. En la base de la apertura del nuevo vial no había ningún razonamiento urbanístico disciplinarmente consistente, sino tan solo la mera voluntad de crear un escenario monumental (“funcional y áulico”, en opinión de Pagano) para los desfiles y las manifestaciones multitudinarias oficiales del régimen, potenciando, así, el mito de la nueva Roma y de la Italia imperial. Como concluye Gentile, “era la consagración del triunfo de la Roma mussoliniana sobre la Roma real, que el fascismo había despreciado, combatido y conquistado diez años antes, [...] el testimonio del ‘tiempo sagrado’ de los orígenes, al que la religión política fascista se reclamaba”. Por tanto, el problema de la fascistización monumental de la capital del Estado se afrontaba “menos con la angustia de la restauración y la valoración de las ruinas del pasado que con el empeño de levantar una ciudad integralmente fascista” (GENTILE 2010, 85, 88, 89, 163; comillas del autor). El fascismo construía así en el corazón de las antiguas ciudades italianas en general, pero sobre todo en Roma, lugares de culto que no dejaban de ser grandes decorados escénicos para las representaciones nacionalistas (en verdad, como lo habían hecho con anterioridad los monarcas absolutos del Renacimiento tardío y del barroco y como los había dibujado y grabado Piranesi, pero con mucha menos fortuna cultural) con el fin de representar una romanidad fascista que extrajera prestigio de la pasada gloria de la romanidad histórica.

Sin embargo, aunque tenían como base el mito de una romanidad revivida y reinterpretada, muchos aspectos de los programas urbanísticos de Mussolini contenidos en sus escritos y discursos, y formalizados por los arquitectos a su servicio, sobre todo por lo que se refería a planes de reforma interior, no carecían de un fundamento teórico “sólido”, ya que por una parte se basaban en las necesidades del moderno tránsito rodado y en planes reguladores anteriores para la misma Roma (NICOLOSO 2011, 34), pero, por otra, no estaban lejos de las propuestas higienistas de la disciplina clásica ochocentista, desde los principios que aplicó con contundencia el barón de Haussmann en París hasta la teoría que elaboró Ildefons Cerdà para Barcelona, ni tampoco diferían demasiado de los principios del urbanismo moderno contenidos en *La Carta de Atenas*. Además, seguían al pie de la letra las instrucciones iconoclastas del influyente Marinetti en el Manifiesto del Futurismo (1909): “Empuñad las piquetas, las hachas y los martillos y demoled sin piedad las ciudades veneradas” (en NICOLOSO 2011, 35, 73); y también, del mismo Marinetti: “aislad las ruinas de la antigua Roma, más epidémicas y mortíferas que la peste y el cólera” (en GENTILE 2010, 30). El fragmento que sigue pertenece a uno de los innumerables discursos programáticos pronunciados por el Duce sobre la reforma de Roma, concretamente el 21 de abril de 1922, y en el mismo se hace eco de tales principios “modernos”, ya que, como puede verse, entre la vanagloria evanescente de los contenidos el texto retoma propuestas de actuación higienista típicas del ochocientos:

---

porque entorpecía el trazado de via dell’Impero y también los restos de la antigua fuente Meta Sudans, situada junto al Coliseo, que para Mussolini ofrecía una imagen demasiado arcaizante de Roma (GENTILE 2010, 74, 80; NICOLOSO 2011, 42, 47, 49, 88).

La Roma que nosotros honoramos no es solo la Roma de los monumentos y las ruinas. [...] La Roma que soñamos y preparamos es otra: no se trata de piedras insignes, sino de almas vivas; no es contemplación nostálgica del pasado sino dura preparación del porvenir. [...] Los romanos no solo eran guerreros, sino también constructores formidables que podían desafiar, como han desafiado, el tiempo. [...] No somos anticuarios completamente ligados a las piedras y a las ruinas. En las ciudades modernas todo debe transformarse. Las viejas calles de nuestras ciudades ya no pueden soportar los tranvías, los automóviles, los motores. Porque por ellas debe pasar el oleaje de la civilización. Se puede destruir para volver a crear cosas más bellas, grandes y nuevas, pero nunca destruir como lo hace el salvaje que destroza una máquina para ver lo que hay dentro (en GENTILE 2010, 48).

Ya desde la *Casabella* de Pagano se reaccionó furiosamente contra la destrucción de los centros históricos de las ciudades italianas (cfr. MARIANI 1975, 12-13) pero en la inmediata segunda posguerra mundial, con el renacer físico, económico y moral de Europa, el arrasamiento sistemático que hizo el fascismo en todos los grandes centros históricos italianos (desde Turín a Milán, desde Brescia a Trieste) pero, sobre todo, en la Roma antigua, medieval, renacentista y barroca, ha sido considerado una de las grandes pérdidas, profundas e irreparables, que ha sufrido la cultura humana a lo largo de su devenir, además de una consecuencia directa de la infamia del régimen. Como es obvio, esta consideración absolutamente negativa del urbanismo de Mussolini se ha visto agravada por el desprecio político radical, mezclado con un cierto temor, que sienten hacia el fascismo los regímenes democráticos actuales surgidos de la Segunda Guerra Mundial; pero, además, el juicio de valor es unánime y evidente en todas las disciplinas implicadas en el estudio y la construcción de la ciudad: arqueología, historia, arte, urbanística, arquitectura, sociología, etc. La unanimidad se ha reforzado con el paso del tiempo y en todos los manuales y libros modernos de estas disciplinas, con el término italiano *sventramento*, técnica de actuación urbana que estaba en la base ideológica y disciplinar de la “cirugía” masiva practicada por el fascismo y sus arquitectos (y no solo por ellos) en el cuerpo de las ciudades italianas, designa una de las prácticas más deleznable y repugnantes que se pueda concebir desde la disciplina urbanística, ya que no solo conlleva el arrasamiento de tejidos urbanos y arquitecturas valiosas, sino que los mismos monumentos antiguos, consolidados y reconstruidos, pretendidamente inmunes al paso del tiempo, pretendidamente “eternos” son en realidad, en su forzado y antinatural aislamiento, de una fragilidad extrema ante las agresiones de los fenómenos atmosféricos y humanos que los lleva a una destrucción acelerada. Y en el caso de las actuaciones fascistas el desastre se agrava ya que cuando una mirada culta y avisada contempla actualmente las ruinas monumentales de la Roma antigua y los espacios urbanos circundantes creados *ex novo* no puede dejar de considerar la tremenda fascistización a que fueron sometidos por el régimen y no entrever, mezclada con la sombra de los césares, la indeleble y siniestra sombra de Mussolini y sus sicarios. Así lo indica Gentile:

Al contrario de lo que piensan muchos, la Roma antigua no romanizó el fascismo sino que el fascismo fascistizó la antigua Roma, su historia, su mito e incluso sus vestigios monumentales, valorizándolos y utilizándolos según las exigencias de la nueva Roma fascista. [...] La romanidad fascista ha dejado una impronta indeleble también en la imagen de la Roma antigua (GENTILE 2010, 258).

Si pasamos a considerar las edificaciones de nueva planta proyectadas o construidas por el fascismo en Roma, podemos reseñar cinco obras significativas por su carácter programático y también por el hecho de presentar una mescolanza ejemplar entre modernidad racionalista y monumentalismo clásico: el Palazzo del Littorio (palacio del Lictorio), el Danteum, la Ciudad Universitaria, el Foro Mussolini y la E42. Otras actuaciones monumentales clave del fascismo en Roma fueron la apertura de via della Conciliazione en el Vaticano derribando la Spina dei Borghi, el aislamiento y reconstrucción del mausoleo de Augusto, un pabellón junto al Tíber para albergar el Ara Pacis y la nueva Stazione Termini<sup>175</sup>. Para Nicoloso se trataba de arquitecturas que, siguiendo el ejemplo del Altare del Risorgimento (1878-1911), el ciclópeo y denostado “Vittoriano”, monumento dinástico levantado en honor del rey Vittorio Emanuele II, artífice de la unidad italiana, pero reconvertido tras la Primera Guerra Mundial en el Altar de la Patria, tumba del soldado desconocido y símbolo de la unidad de Italia, perseguían la forja de una “identidad italiana” basada en la antigua Roma (NICOLOSO 2012, 15-16, 26-31).

Un episodio arquitectónico significativo relacionado con la apertura de via dell’Impero y ligado a las vicisitudes del racionalismo milanés fue el primer concurso para el Palazzo del Littorio, desarrollado a partir de

<sup>175</sup> Este edificio monumental fue proyectado por el ingeniero Angiolo Manzoni del Grande (1894-1979); las obras se iniciaron en 1939 pero se interrumpieron en 1943 por causa de la guerra; en 1946 el Gobierno decidió remodelar profundamente el proyecto, sobre todo en el frente no construido; para ello se convocó un concurso en 1947 que tuvo como resultado la creación de una obra moderna con una espectacular marquesina en voladizo sobre la antiestante piazza dei Cinquecento; el edificio se inauguró en 1950.

1934; el edificio debía ser un “templo de la revolución fascista”, siguiendo los pasos del concurso para el palacio de los Soviets de Moscú del año anterior (1933). Pero su “estilo” originó un debate encendido en el interior del fascismo, desarrollado tanto en el parlamento como desde la revista *Casabella*, (PAGANO 2008, 7-29) en cuyas páginas Pagano publicó numerosos editoriales atacando “la ampulosidad que se define como defensora de la romanidad, de las leyes supremas del espíritu y de la tradición itálica” y defendiendo “la eterna pureza de las cosas simples que busca expresar el ideal del italiano moderno mediante medidas y cadencias de hoy, sin recurrir a las dimensiones de los dinosaurios, a la retórica española o a las ecuaciones de Vitruvio” (PAGANO 2008, 13).

Ya desde 1924 diversos arquitectos habían dibujado proyectos para una “Eterna Mole Lictoria” en Roma, desarrollados en diversos “estilos” pero siempre con la intención de que fuesen “símbolo de la grandeza y potencia del fascismo” y expresión de la continuidad con la tradición romana. Para ello, el edificio de mayor carga simbólica “*della civiltà mussoliniana*” (PAGANO 2008, 13) superaría el de la Iglesia (San Pedro del Vaticano), el de la Democracia (palacio de Justicia) y el del Risorgimento (Altar de la Patria) (NICOLOSO 2011, 95; NICOLOSO 2012, 40, 47, 52, 72, 237; CRESTI 2015, 93). Según el concurso de 1934, el edificio se debía levantar en un solar triangular situado frente a la basílica de Majencio comprendido entre via Cavour y via Cardello, en plena zona devastada por el *sventramento* que abrió via dell’Impero. El jurado estaba compuesto, entre otros, por el gobernador de Roma, tres académicos (Marcello Piacentini, Cesare Bazzani y Armando Brasini), y dos altos cargos del Partido Nacional Fascista, el tesorero Giovanni Marinelli (1879-1944) y el secretario general, Achille Starace. En la primera fase participaron nada menos que 100 equipos de arquitectos de los que se seleccionaron catorce para una segunda fase; entre ellos se encontraban la mayor parte de los racionalistas, la mayoría formando equipo, como los BBPR, Carminati, Cattaneo, Libera, Lingeri, Moretti, Nizzoli, Palanti, Ridolfi, Terragni, Vietti y Samonà. De hecho, Piacentini, que formaba parte del jurado, se opuso a la propuesta de algunos académicos como Bazzani de eliminar los proyectos “de tendencia modernísima”. Su intención, por el contrario, era “no excluir a los jóvenes racionalistas [sino] hacer que se adhiesen a su visión de la arquitectura nacional, que buscaba una síntesis entre carácter étnico y modernidad” (NICOLOSO 2011, 135; NICOLOSO 2012, 73, 75; CRESTI 2015, 93-128). Fue notoria la ausencia de Pagano que desde *Casabella* manifestaba sin ambages que “en aquel sitio no se puede construir el Palazzo del Littorio” razonando por extenso su opinión en diversos artículos (PAGANO 2008, 16, 20-29). El conjunto de proyectos presentados forma una ingente acumulación material que, según Bonfanti y Porta, representa “una cantera inmensa donde al lado de mucha escoria se encuentran, para bien y para mal, documentos de sumo interés para el conocimiento de la arquitectura italiana de aquel momento y para la historia de personalidades, grupos e incluso instituciones”, con soluciones formales que llegan a ser a veces un precedente significativo en la obra posterior de muchos de estos autores (BONFANTI *et al.* 2009, 43-44).

Uno de los proyectos más importantes fue el del grupo de Terragni (1904-1943) compuesto por un bloque unitario, pero no monolítico, donde las masas se difuminaban en diafragmas transparentes y secuencias rítmicas de pilares. La organización del espacio se planteaba mediante geometrías basadas en la sección áurea a través de la superposición de rectángulos, de modo que la relación armónica hiciese posible la absorción de la complejidad del programa funcional en un volumen unitario. La fachada principal se componía con un gran muro curvo de pórfido rojo de 80 m de longitud en el que se abría una hendidura vertical en lo alto de la cual (a la manera de las tribunas proyectadas para Lenin en Unión Soviética) se situaba un balcón, con un pronunciado vuelo, destinado a arengario. Desde aquí, Mussolini se dirigiría a la multitud. En la memoria del proyecto Terragni decía que el Duce, arengando a las masas desde este balcón, sería “como un Dios contra el cielo, sin nadie por encima de él” (“*Egli è come Dio, contro il cielo, sopra di Lui non c’è nessuno*”). Terragni, con su profunda fe en la religión fascista, como indica Nicoloso, había comprendido la importancia de la experiencia religiosa en la cohesión entre el jefe y la masa en un sistema totalitario y lo había expresado en forma de arquitectura. En efecto, para Terragni el Duce era “un mito vivo, encarnación de la idea de Estado, en el que hay que creer firmemente” (ZEVI 1989, 110-113; NICOLOSO 2011, 89, 135-138; NICOLOSO 2012, 71-77; CRESTI 2015, 18).

Un segundo concurso se desarrolló en 1939, pero, como ya había vaticinado Pagano, se modificó el emplazamiento, trasladándose a un área próxima al conjunto expositivo de la E42, primero en via Aventino y, después, en la Farnesina. Se ha planteado que el cambio pudo deberse a la polémica originada ante la posibilidad real de construir un edificio de las dimensiones del palacio del Lictorio en un área comprometida y frágil del centro monumental de Roma (por otra parte ya sometido a una destrucción intensiva y generalizada), pero en este caso, como en todos los casos de planificación de la arquitectura de Estado durante el fascismo, se

trató de una decisión personal de Mussolini que quizá quería preservar el valor simbólico *unicum* de Palazzo Venezia, su residencia oficial, aunque las razones que podía tener el Duce para decidir una alternativa u otra en arquitectura raras veces están documentadas (GENTILE 2010, 175-179).

Al quedar libre el lugar previsto en via dell'Impero, en 1938 se promovió en el mismo sitio un proyecto de monumento a los veinte años de fascismo propuesto por el abogado Rino Valdameri (1889-1943), director de la Real Academia de Brera, y por el industrial Alessandro Poss (1876-1957). Valdameri, movido por ambiciones políticas, confió a su amigo Lingeri, contando con la colaboración de Terragni, el encargo de proyectar un edificio que debía incluir espacios expositivos, biblioteca y centro de estudios, destinado a celebrar el fascismo a través de la figura de Dante.

Durante el Fascismo era habitual por parte de los jerarcas y de quienes alimentaban miras políticas (por ambición, interés, oportunismo o miedo, pero también por admiración sincera, dice Gentile) adular a Mussolini asociando la figura del Duce con el mito dantesco del *veltro*, nombre con que era conocido en la Edad Media un perro de caza bien adiestrado y veloz, traducido al castellano habitualmente como “galgo” o “lebrél”. En la *Divina Comedia* este lebrél es citado en el *Infierno* (I, 99-105) y habitualmente se ha interpretado como una alusión hermética de Dante a una fuerza capaz de guiar una acción de purificación y reforma de la Iglesia y de las instituciones civiles, cuando no de la misma Italia: “*Di quella umile Italia fia salute*” (DANTE 1985, 13) (“Él salvará esta humilde Italia”). De aquí proviene la asociación entre Mussolini, el lebrél y Dante, transfigurado en un precursor del nacionalismo fascista (MACK 1972, 614; GENTILE 2005, 138-139; NICOLOSO 2011, 91). Con estas bases míticas, Terragni y Lingeri proyectaron entre 1938 y 1940 el célebre Danteum, un sugestivo edificio que incluía espacios para exposiciones y actos celebrativos y un centro de estudios dantescos, pero que no se llegó a construir (ZEVI 1989, 166-171; SCHUMACHER 2004).

En realidad, desde el punto de vista de la oportunidad política la propuesta fue, paradójicamente, poco previsor, ya que la obra proyectada era demasiado abstracta e intelectualmente refinada como para que pudiese ser apreciada desde la ostentación habitual del último fascismo, más propenso a lenguajes clasicizantes y grandilocuentes. El proyecto, ya en fase avanzada, fue encallando progresivamente hasta ser definitivamente arrinconado en 1940 a causa del advenimiento de la guerra. El Danteum, por lo que se deduce de los estudios llevados a cabo a partir de material de archivo (CIUCCI 2006; SCHUMACHER 2004), era una pieza monolítica compacta, excavada interiormente, que hacía una abstracción total del contexto; privado de ventanas, dialogaba con los visitantes tan solo con los elementos fundamentales de la arquitectura: muros, pilares, columnas y gradaciones de la luminosidad de los distintos ambientes. Terragni y Lingeri no adoptaron ningún tipo de referencia iconográfica, sino que transfirieron los significados que deseaban expresar a la arquitectura mediante un proceso de carácter metafórico, un componente sin el cual la obra no sería comprensible.

La implantación planimétrica del Danteum se construía a partir de un rectángulo áureo, cuyo lado mayor se correspondía con el lado menor de la vecina basílica de Majencio, de la cual Terragni extrajo las proporciones generales; como sucede en la basílica, al rectángulo áureo correspondiente al perímetro de la planta se superponen dos cuadrados encabalgados entre sí. Esta superposición de rectángulos y cuadrados áureos quiere representar metafóricamente el encabalgamiento de los sonidos que se obtienen de la correcta declamación métrica de los tercetos de Dante (SCHUMACHER 1992, 196). Como es sabido, en la *Divina Comedia*, los tres versos endecasílabos de los tercetos que componen los treinta y tres cantos de cada una de las tres partes (para ser exactos, el *Infierno* tiene treinta y cuatro cantos), se disponen en rima encadenada (o terceto dantesco): los versos primero y tercero riman entre sí, mientras que el segundo rima con los versos primero y tercero del terceto siguiente. Así, también el acceso al edificio, que no se explicita en la fachada sino que queda oculto por el muro externo, no portante, y que se sitúa en un estrecho corredor, es un espacio que se puede leer como una metáfora, no solo del modo incierto con que Dante se introduce en el infierno (“*Io non so ben ridir com' i' v'intraï*”, “Yo no sabría decir como entré”: I, 10) sino también, probablemente, de las dificultades vividas por el mismo Terragni en su vida profesional y en su esfuerzo de afirmación de la arquitectura moderna.

Terragni organizó en el interior del edificio cuatro grandes salas dispuestas en dos plantas alrededor de un patio, unidas entre sí por escaleras, porticados o estrechos pasajes. La sala de las cien columnas (una por cada canto del poema dantesco) era la primera que encontraba el visitante. En ella, el espacio es una metáfora del proemio de la obra: las columnas, dispuestas según un orden cartesiano, representan casi literalmente la célebre imagen inicial de la “selva oscura”. Las otras salas se dedican al *Infierno*, al *Purgatorio* y al *Paraíso*. En la sala del *Infierno*, rebajada respecto al patio central por siete escalones, el espacio se dividía en siete cuadrados áureos compuestos de tal modo que formaban una espiral que se cerraba hacia el centro: la descomposición según la regla áurea se puede repetir infinitas veces, proyectando, así, la serie de los cuadrados

hacia la eternidad del tormento. Por otra parte, la imposibilidad de escapar de la condena venía dada por la figura de una columna situada en el centro de cada cuadrado: de tamaño proporcional a la dimensión del cuadrado, la misma representa el alma perdida que, al encontrarse en un punto unívocamente determinado (el centro del cuadrado), pierde la posibilidad de desplazarse. El Purgatorio se organizaba de modo análogo, pero la secuencia de los siete cuadrados tenía una orientación opuesta ya que se dirigía hacia la sala del Paraíso, la cual se situaba superpuesta a la sala de las cien columnas y era la última estación de un recorrido construido a partir de la oposición luz-sombra a través de la cual el visitante, completamente aislado del exterior, se aproximaba progresivamente a la luz y al cielo. La cubierta, en parte transparente y en parte abierta, estaba sostenida por treinta y tres columnas de vidrio (tantas como los cantos de cada una de las tres partes de la *Comedia*) que querían representar la transparencia de la Gracia Divina y del Fascismo, en el que Terragni siempre creyó y confió. Así, el espacio arquitectónico del Danteum configuraba un paso gradual de la oscuridad a la luz, metáfora de la “progresión luminosa” (CIUCCI 2006, 566) ideada por Dante como tema estructural de su obra. Al plantear la construcción de un edificio con características monumentales, como un templo, que debía producir emociones con un mínimo de adjetivación decorativa o simbólica, Terragni afrontaba el desafío planteado por un tema cercano a la retórica en un contexto ambiental adverso (NICOLOSO 2011, 211).

Pero nada de todo esto se llegó a construir porque los lenguajes monumentales y enfáticos eran ya predominantes en aquellos años de intensificación del totalitarismo fascista y se habían convertido, con gran ventaja, en los preferidos del Duce en la última fase del régimen. Hacía poco que los proyectos para el concurso de la primera y segunda fase del palacio del Lictorio habían sido rechazados, mientras que el bellísimo proyecto para la milanesa Academia de Brera, encargado por el mismo Valdameri en 1935 a Terragni, Lingeri, Figini y Pollini en el solar del vecino Jardín Botánico (que era arrasado) (IRACE *et al.* 2015, 32-33), a pesar de que fue rehecho en 1938 y 1940, tropezó con muchos obstáculos para su aprobación, ya que los trámites encontraban grandes dificultades: “Brera debe seguir siendo Brera”, concluyó Mussolini tras más de una hora estudiando el proyecto con los arquitectos (SCHUMACHER 1992, 207; NICOLOSO 2011, 88-89). En realidad, que el Movimiento Moderno formalmente más purista adoptase en Italia el nombre de “arquitectura racionalista”, con sus connotaciones intelectuales y filosóficas adversas, y sus sutilezas intelectuales, no podía sino causarle disgustos. Como subraya Gentile, “el fascismo rechazaba explícitamente el racionalismo y exaltaba el pensamiento mítico como actitud mental y como instrumento de técnica política, ya que en su base estaba la convicción de que el individuo y las masas se mueven por motivos irracionales y míticos” (GENTILE 2005, 223); por tanto, los arcos y las columnas propuestas por Ojetti<sup>176</sup> y Piacentini, más o menos “puestos al día”, tenían todas las de ganar.

Sí que se llevó a efecto, en cambio, el proyecto menos radical y moderno para la Ciudad Universitaria de Roma, un centro que debía albergar diez mil estudiantes y que se levantó entre 1932 y 1935 en un terreno de 22 ha de extensión situado en la parte este de la ciudad. El encargo fue confiado al arquitecto favorito del Duce, Marcello Piacentini (1881-1960), en un momento en el que se desencadenaban las polémicas por la disolución del MIAR<sup>177</sup>. Sin embargo, Piacentini dio prueba de una gran habilidad como mediador al implicar en el proyecto algunos arquitectos racionalistas (Pagano, Capponi y Michelucci), algunos académicos (Foschini y Rapisardi) y algunos arquitectos situados en una posición intermedia (Ponti y Aschieri). En la interesante memoria exculpatoria presentada por Piacentini en 1945 ante la Comisión de Depuración del Personal Universitario, donde, con el fin de salvar la propia piel, minimizaba hasta lo impensable sus relaciones con el Duce<sup>178</sup>, afirmaba con desfachatez: “solo yo recibí el encargo de la Ciudad Universitaria. Fui yo quien propuso distribuir el trabajo entre siete arquitectos que yo mismo indiqué”, desmintiendo datos documentales de entre 1932 y 1935 que indican que fue el mismo Duce quien le impuso a Piacentini que compartiese el proyecto con algunos de los mejores jóvenes arquitectos italianos del momento (NICOLOSO 2011, 190-191). Así, Pagano se encargó del Instituto de Física (1932-1935) y Ponti de la Facultad de Matemáticas (1934) (ROCELLA 2009, 29), quizá dos de las piezas más interesantes del conjunto. El edificio de Pagano se desarrolló con un lenguaje

<sup>176</sup> Pagano se refería a Ojetti como “su excelencia arcos y columnas” (PAGANO 2008, LXXIX).

<sup>177</sup> El MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) era un grupo de arquitectos que se formó en 1931 a partir de la unión de los diferentes grupos de jóvenes arquitectos racionalistas existentes en Italia.

<sup>178</sup> Cuando cayó el fascismo en 1943, Piacentini no se adhirió a la Repubblica Sociale Italiana, por lo que fue encarcelado; su liberación se produjo gracias a la mediación del futuro papa Pablo VI. Al final de la guerra, Piacentini, en la memoria de depuración, negó haber tenido amistad personal con Mussolini, afirmó que sus cargos solo habían sido honoríficos y que apenas “alguna vez” había ido a Palazzo Venezia “junto con otros [arquitectos] por razones de índole técnica”. Sin embargo, solamente entre 1931 y 1939, Nicoloso computa, como mínimo, veinte audiencias documentadas del Duce (NICOLOSO 2011, 175-176, 204, 269).

sobrio con el que intentaba representar la figuración esencial del funcionalismo. Cada volumen era claramente identificable y a cada uno le correspondía una función precisa (sección de física superior, zona de prácticas para los estudiantes y oficinas mecánicas) mientras que la composición del conjunto operaba en su mayor parte con el equilibrio de los volúmenes, algo que, por otra parte, Pagano repitió unos años más tarde en otro conjunto universitario, el magnífico edificio para la Universidad Comercial Luigi Bocconi (1937-1941) situado en via Sarfatti de Milán, en un extenso terreno ocupado previamente por el complejo industrial Officine del Gas (BOTTONI 1954, 175-180; BORIANI *et al.* 1986, 210-211; RICCI 1999, 235); se trata de otro ejemplo de como en Italia, “durante el régimen fascista era posible, incluso en edificios públicos, hacer arquitectura fuera de los esquemas monumentalistas y de los cánones estéticos gratos al partido” (GRAMIGNA *et al.* 2001, 196). Pero más que al acierto en los edificios individuales, el notable éxito de la Ciudad Universitaria de Roma se debió a la efectividad en la construcción del conjunto, cumpliendo plazos y presupuestos gracias a la buena programación de Piacentini y a la unidad estilística conseguida en la obra gracias al esquema basilical de la ordenación urbanística en planta y a la homogeneización de los elementos arquitectónicos de los edificios: ventanas, cornisas, revestimientos de piedra, ladrillo y revoco, etc. A mitad de los años treinta, cuando en Italia se intensificaba el proceso hacia un Estado totalitario, este giro político encontraba un referente en la arquitectura del régimen. En el acto de inauguración, el rector advertía que “en una concepción totalitaria como es la fascista, no es admisible ninguna disociación entre el pensamiento y la acción, entre la cultura y las decisiones de la política”. Y Piacentini, dirigiéndose a los estudiantes, remarcaba que “la vida actual, colectiva y hecha por las masas, nuestra vida fascista, que subordina cualquier elemento de individualidad a los supremos intereses, también espirituales, del Estado, exige direcciones unitarias que conduzcan a un alma nacional renovada” (en NICOLOSO 2011, 194-196). En aquella ocasión el arquitecto áulico volvió a demostrar, como dice de Seta, su “auténtico talento de transformista” (en PAGANO 2008, XII).

Pero el conjunto arquitectónico de nueva planta más celebrado de la Roma fascista fue el Foro Mussolini, rebautizado en 1945, tras la derrota bélica, como Foro Itálico, otra obra con la que el Duce pretendía equipararse con los emperadores romanos, una pretensión que, efectivamente, se hizo realidad durante algunos años<sup>179</sup>. El Foro Mussolini se situó al norte de la ciudad, en el área denominada la Farnesina, entre el río Tíber y el monte Mario, aprovechando una depresión del terreno, con el fin de proteger los valores paisajísticos y ambientales de la zona, amenazados por nuevos trazados ferroviarios y por nuevas zonas residenciales (CRESTI 2015, 52). El promotor fue Renato Ricci (1896-1956), presidente hasta 1937 de la Opera Nazionale Balilla (*vid. supra*) con el fin de concentrar en un solo lugar las instituciones destinadas a formar física, moral e ideológicamente a los futuros dirigentes del régimen, “una fragua de educadores y dirigentes políticos dedicados al más gigantesco experimento de educación de Estado que la historia recuerde, [...] un monumento que, vinculándose a la tradición imperial romana, quiere eternizar en el tiempo el recuerdo de la nueva civilización fascista, ligándola al nombre de su *Condottiero*”. Con tales ambiciones programáticas, las funciones a resolver en la zona eran múltiples: pedagógica, deportiva, política, monumental y simbólica (GENTILE 2010, 96). El conjunto fue proyectado y dirigido por Enrico Del Debbio (1891-1973), director de la oficina técnica de la Opera Nazionale Balilla entre 1927 y 1933, siendo inaugurado parcialmente en 1932 como conclusión de las celebraciones del primer decenio de la Era Fascista. Posteriormente, en 1935, se presentó como parte de la candidatura de Roma para albergar los Juegos Olímpicos de 1944 (recordemos que en 1936 se celebraron en Berlín) (DOGLIANI 2014, 210) y se ocupó de la obra Luigi Moretti (1907-1973), “invencible en política”, según Quaroni. En 1937 Moretti presentó a Mussolini una nueva planimetría del conjunto que se fue ampliando sucesivamente hasta formar el extremo norte (el extremo sur sería la E42) del gran eje territorial de nueva planta que, siguiendo el modelo de Albert Speer para Berlín, debía estructurar la nueva Roma. El Foro Mussolini se proyectó como un conjunto monumental que comprendía, en principio, una extensión de 200 ha pero que en 1941, con la guerra ya iniciada, se había extendido hasta 10 km<sup>2</sup> (1.000 ha) gracias al plan denominado *Forma ultima Fori* (NICOLOSO 2011, 114, 233). El conjunto estaba destinado, sobre todo, a uso deportivo y fue trazado siguiendo esquemas planimétricos neobarrocos; así, los fondos perspectivos y los viales arbolados estaban constituidos por un sistema de geometrías semicirculares, triangulares y simétricas que unían

<sup>179</sup> El momento de más intensa comunión mística entre Mussolini y el pueblo italiano se vivió en la tarde-noche del 9 de mayo de 1935 con motivo de la proclamación del Imperio Fascista, cuando el Duce fue saludado por la multitud como “nuevo César de la Roma fascista” (*vid. infra*). Una periodista inglesa señalaba: “Roma no ha olvidado que en sus días de gloria deificó a los emperadores que conquistaron el imperio. Y Roma hace hoy lo que hizo en el pasado: mientras el Duce era en el balcón [de Palazzo Venezia], Roma le tributó el triunfo y lo hizo un dios” (en GENTILE 2010, 129).

la Academia Fascista de Educación Física<sup>180</sup>, el Estadio de los Cipreses (transformado en 1953 en estadio olímpico de fútbol y remodelado en 1987 y en 1990, este último año para la celebración del Mundial de Fútbol), el estadio de Tenis, la Academia de Música y el obelisco dedicado a Mussolini, una pieza de mármol blanco de 18 m de altura donada en 1927 por un grupo de industriales de Carrara que evocaba el Egipto de los faraones y la Roma de los papas<sup>181</sup> (GENTILE 2010, 103).

Uno de los edificios más relevantes del Foro Mussolini fue el Estadio de los Mármoles, obra de Del Debbio, capaz para veinte mil espectadores, célebre por las sesenta estatuas marmóreas de 4 m de altura dispuestas en la coronación del graderío de diez órdenes que representan musculosos atletas masculinos impúdicamente desnudos (“castamente desnudos” decía, por el contrario, Piacentini) fijados en el gesto de acción del juego, como la estatuaria griega. Piacentini también alababa los resultados paisajísticos del estadio diciendo que “con las estatuas y las gradas de mármol, sobre el fondo oscuro del bosque, [...] nos ofrece un cuadro de belleza helénica como ningún otro estadio del mundo puede ofrecer” (en CRESTI 2015, 49-67). Pero no todo fueron parabienes para este recinto deportivo de resonancias grecolatinas. El periódico de Bottai *Critica Fascista* se refería a “los anónimos aprendices que han poblado el Foro Mussolini de estatuas flácidas, antiheroicas, que parecen infladas con una pompa de neumáticos” (en TENTORI 1990, 59).

De mayor importancia disciplinar fue el edificio conocido como Casa delle Armi (1936-1937), de Luigi Moretti, construido para albergar, entre otros institutos, la Accademia di Scherma (Academia de Esgrima). En esta obra encontramos temas figurativos muy presentes en la modernidad arquitectónica más ortodoxa, especialmente en lo que se refiere al tratamiento de los revestimientos exteriores, unas superficies marmóreas blancas y nítidas que introdujeron, según Gentile, “un elemento innovativo en la fisonomía originaria” del conjunto del Foro Mussolini (GENTILE 2010, 104). Así, los valores expresivos de los dos volúmenes estereométricos esenciales, dispuestos en L, se confían a la piel de los mismos, construida a base de piezas de mármol de Carrara que se modelan variando su densidad con perforaciones, trepanaciones o interrupciones realizadas, a su vez, como una envoltura transparente (BUCCI *et al.* 2000, 12). La construcción de estos edificios obedecía al hecho de que “algunos valores propios del deporte agónico –el coraje, la voluntad, la fuerza, la abnegación– se identifican como propios de la raza italiana y constitutivos del ‘hombre nuevo’ fascista”. El mismo Duce, de hecho, siempre a la vanguardia de la nueva moralidad, predicó con el ejemplo y mantuvo un combate de esgrima en una visita al edificio de Moretti (NICOLOSO 2011, 46, 55; comillas del autor)<sup>182</sup>, consolidando, así, su imagen publicitaria que lo presentaba ante el mundo en múltiples papeles: “desde campesino trillando con el torso desnudo hasta dominador de las máquinas y de la técnica”, piloto de automóviles y de aviones, nadador deportivo, jinete, gimnasta o esquiador (DOGLIANI 2014, 91, 205).

De hecho, la esgrima, como la natación, el tiro, la lucha y el pugilato, eran deportes “viriles”, “valientes” y “nobles” que, aunque basados en habilidades individuales y no en la organización de equipo, practicados de forma competitiva formaban parte de los “deportes de guerra” y eran, por tanto, según el ideario fascista, adecuados para la educación marcial de los nuevos jóvenes italianos. Dogliani ha subrayado que el fascismo convirtió Italia en una de las primeras naciones modernas que utilizó el deporte como instrumento de propaganda política haciendo de los atletas sus mejores representantes en el extranjero, especialmente ante los italianos emigrados, y transformando los ciudadanos, si no en deportistas practicantes, sí al menos en espectadores masivos e hinchas furibundos que desarrollaban su “orgullo nacional”. Desaparecía, así, la hostilidad que los ambientes obreros habían sentido hacia la práctica deportiva al inicio del novecientos por

<sup>180</sup> El término “educación física”, que ha hecho tanta fortuna posteriormente en Europa como para designar una asignatura en los planes de estudio y una titulación universitaria, fue acuñado por Balbino Giuliano (1879-1958), profesor de filosofía, diputado y ministro, precisamente de Educación Física. Con esta disciplina pedagógica el régimen pretendía, además de entrenar los músculos e incentivar la virilidad masculina, enseñar racionalmente a tener “fuerza de voluntad y rapidez en las decisiones” con el fin de producir “una mejora física de la raza” (CRESTI 2015, 50). Mientras que los hombres debían mostrar “audacia, abnegación y virilidad”, las mujeres debían mostrar “gracia y salud” (DOGLIANI 2014, 201).

<sup>181</sup> La ejecución y el traslado de este monolito se incorporó de inmediato a la mitología fascista, ya que era una empresa épica que se prolongó tres años (1928-1932); la pieza, tallada en una cantera de Carrara, fue transportada primero hasta la costa por un convoy de carros tirado por sesenta bueyes y, después, por mar hasta Roma en una nave construida *ad hoc* que remontó el Tíber hasta la proximidad del Foro Mussolini. Sobre una cara se grabó en grandes caracteres la leyenda “Mussolini Dux”, que todavía se conserva porque los soldados americanos, allí instalados, impidieron el derribo del obelisco; para Gentile se trata de “otra ironía simbólica de la historia” (GENTILE 2010, 103, 257).

<sup>182</sup> En 1922 Mussolini mantuvo en el Velodromo Sempione de Milán un combate público de esgrima “a torso desnudo” que duró cuarenta minutos y del que resultó vencedor. El contrincante era un periodista que se había sentido ofendido por *Il Popolo d'Italia* (CASTELLANETA *et al.* 2017, 104).

considerarla propia de burgueses (DOGLIANI 2014, 203-205). Este “vibrante clima de vitalidad deportiva” implicó que gimnasios, estadios y piscinas fuesen equipamientos privilegiados por el régimen con una arquitectura dotada de dignidad, valores representativos y connotaciones monumentales que no solo debían satisfacer a los deportistas sino también al público cada vez más numeroso que, como decimos, asistía a las competiciones; pensemos que el Estadio de los Cipreses podía albergar cien mil espectadores (CRESTI 2015, 50-51). De una forma parecida, aunque solo como planteamiento teórico, con pocas repercusiones arquitectónicas de gran escala, algunos ideólogos falangistas expresaron el valor del deporte en la formación de la “nueva” juventud española, presentando la actividad deportiva como ideal apolíneo, contrafigura a la vez de “lo burgués” (cómodo, hedonista, sucio, cochambroso o gordo) y de “lo romántico” (melancólico, decimonónico y trasnochado), como podía leerse en 1933 en el semanario *F.E.*:

Queremos hacer una juventud sana, limpia, alegre y heroica. Queremos que el *sport* nos dé el optimismo, la salud, la fuerza y el espíritu caballeresco. En el *sport* se aprende a saber ganar y saber perder; pero todos se preparan para la victoria. [...] Ninguna secta de las que nos odian han de vencernos porque entre nosotros está ya el soldado de Maratón, que ha de correr con la noticia de la victoria. Nosotros sacaremos a la calle legiones de atletas a la conquista del sol del país, con la gracia y con la disciplina y con un claro, limpio y noble sentimiento de la fuerza. [...] Nuestras filas tienen que ser sanas para que su cerebro sea sano. Tienen que ser sanas porque tienen que ser heroicas. Tienen que ser sanas porque han de desfilar cantando. [...] Los primeros mil españoles bien afeitados que desfilen en falanges por nuestras calles, dando al aire su disciplina y su fuerte emoción nacional, se apoderaran de España. Porque España los está esperando (Jacinto MIQUELARENA: “Juventud sana, fuerte y heroica”, *F.E.*, núm. 1, 07-12-1933, p. 2; en CARBAJOSA *et al.* 2003, 111-113).

La última gran obra a escala urbana planeada por el fascismo en Roma, realizada solo parcialmente, fue el proyecto para la Exposición Universal de 1942 (1937-1942), un evento que debía celebrar el ventenio fascista pero que no se pudo llevar a cabo por el estallido de la guerra. La iniciativa se denominó, primero, E42, pero fue rebautizada como EUR (Esposizione Universale Roma) en 1940, cuando, con la Segunda Guerra Mundial, desaparecieron momentáneamente las exposiciones internacionales. Dado que el origen era una exposición temporal, se planteó que los edificios italianos de la misma fuesen permanentes y tuviesen un carácter monumental, de forma que formasen el embrión de la nueva capital<sup>183</sup>. Así, la E42 se planteaba a largo plazo como una nueva ciudad satélite para un “pueblo nuevo” (NICOLOSO 2011, XXVI). En realidad, la idea era antigua ya que el primer proyecto para una actuación similar en la zona databa de 1870 y había sido concebido para evitar intervenciones urbanísticas perjudiciales para el centro histórico. En todo caso, la E42 puede considerarse el capítulo final y conclusivo de un proceso iniciado con la gran Mostra della Rivoluzione Fascista de 1932 en el palacio de Exposiciones de Roma (*vid. supra*) y se ha considerado “con mucho, la empresa arquitectónica más importante llevada a cabo por el régimen” (NICOLOSO 2012, 97). Para Gentile,

toda la exposición se concibió como una representación de la idea de una Roma eterna que reaparecía periódicamente a lo largo de los siglos en el suelo itálico para ofrecer a toda la humanidad los dones de su civilización, [...] una nueva Roma fuera de Roma, extendiéndose hacia el mar, [...] petrificación integral, monumental y simbólica del mito fascista de la romanidad moderna, libre de la cohabitación forzada con la embarazosa majestad de los vestigios antiguos (GENTILE 2010, VII, 159, 164, 193).

A nivel disciplinar, el proyecto para la E42 supuso una precaria y engañosa victoria de los racionalistas frente a los académicos y con la colaboración entre arquitectos de ambas tendencias todavía parecía posible pensar que la arquitectura racionalista se convertiría en la expresión oficial de la construcción del fascismo (cfr. “L’Esposizione universale di Roma 1941-1942”, *Casabella*, núm 114, junio 1937, en PAGANO 2008, 39-44), un espejismo de modernización que, como hemos visto, también, aunque más brevemente y con menor intensidad, se dio en España con Falange. Diversos jerarcas de la *intelligentsia* fascista como Giuseppe Bottai, Dino Grandi y Leandro Arpinati eran proclives a la arquitectura moderna; el mismo Mussolini, en un primer momento, cuando se organizó la Mostra della Rivoluzione Fascista, ordenó que se hiciese “algo de hoy, modernísimo y audaz, sin melancólicos recuerdos de los estilos decorativos del pasado”, algo que fuese “expresión de nuestra época anhelante y dinámica, sin ataduras y febril” (en GENTILE 2010, 167). Pero mientras que el Duce maniobraba según sus intereses políticos, las “voces del disenso” (NICOLOSO 2011, 262) del interior mismo del

<sup>183</sup> Parece, ciertamente, curioso y paradójico confiar la creación de una nueva capital, con lo que tiene de hecho fundacional y definitivo, a una simple exposición temporal. Pero, como señala Gentile, hay que tener en cuenta “el interés peculiar que el fascismo tuvo siempre por las exposiciones como sitios de representación simbólica y de difusión propagandística de su ideología y de su visión de la historia y de la política, y como centros experimentales que prefiguraban la nueva civilización que estaba construyendo” (GENTILE 2010, 164).



fascismo fueron acalladas y se acabaron imponiendo las tesis académicas de Ojetti y Piacentini según las cuales para “producir profundas sugerencias en las masas” se precisaba utilizar “la potencia de las imágenes obtenidas volviendo a dar esplendor a los símbolos de la arquitectura romana que son los símbolos de la nación: el arco, la bóveda, la cúpula, la columna” (NICOLOSO 2012, 98). Como señalan Bonfanti y Porta, para la arquitectura, “implicada en la acción directa como ninguna otra forma de arte y de cultura”, estos años fueron “de sobresaltos, de inmersión en un clima oficial más y más corruptor” (BONFANTI *et al.* 2009, 45).

La idea de celebrar la E42 se remonta a mitad de los años treinta y el evento se planteó como conmemoración del vigésimo año de la Era Fascista. La candidatura de Italia para celebrar en Roma la Exposición Universal de 1942, que debía llevar como título “Olimpiade della Civiltà”, irónicamente cambiado a “Esposizione della Pace” cuando Italia entró en la guerra en 1940 (GENTILE 2010, 195), partió de Giuseppe Bottai (1895-1959), gobernador de la ciudad, y fue inmediatamente apoyada por Mussolini, presentándose a la prensa en 1935 y siendo aceptada en junio de 1936 por el Bureau International des Expositions. Con esta muestra se pretendían conseguir dos objetivos: por un lado, mostrar al mundo el lado amistoso y pacifista de Italia, un estado “agresor” con ansias imperialistas que en aquellos momentos atacaba, invadía y ocupaba Etiopía, un hecho que le enemistó con la opinión pública de los países democráticos y que fue condenado por la Sociedad de Naciones que le impuso sanciones económicas; y, por otro lado, constituir un núcleo que facilitase la futura expansión de Roma hacia el mar, una operación económica de gran envergadura que se pensaba que aportaría sustanciosos beneficios a las arcas del Estado, exhaustas tras las campañas de España y de África (NICOLOSO 2011, 220). El área escogida tenía una superficie de 400 ha y estaba situada al sureste de la ciudad histórica, en las proximidades de via Ostense y del río Tíber. Una primera versión del proyecto urbanístico, con intenciones de permanencia, fue elaborada por un grupo de arquitectos formado por G. Pagano, M. Piacentini, L. Piccinato, E. Rossi y L. Vietti que desarrollaron un planteamiento basado en un diseño urbano explícitamente monumental en el que los edificios asumían un papel escenográfico. Una segunda versión fue elaborada únicamente por Piacentini en 1938 y condujo al plan definitivo de 1939 que resultaba más coherente que las propuestas precedentes con la disposición monumental, ya que había un eje principal, via Imperiale, sobre el que se injertaban trazados perspectivos secundarios. En 1940 Pagano, apartado del proyecto, se lamentaba de esta deriva clasicizante: “se le ha dado una fisonomía voluntariamente neoclásica a todas las arquitecturas estables y se ha compuesto el plano regulador definitivo a partir del concepto de una residencia aristocrática, solemne, ceremonial, llena de opulencia oriental” (PAGANO 2008, 70).

La realización de los edificios individuales, muchos de los cuales estaban destinados a ser permanentes, ya que, como hemos visto, la nueva ciudad estaba pensada para ser la capital del Imperio, se desarrolló mediante concursos (aunque los concursos fascistas distaban mucho de ser “limpios” y “transparentes” ya que el Duce se reservaba siempre la última palabra, casi siempre imprevisible). Los primeros fueron convocados y resueltos en 1937: para el Palazzo della Civiltà Italiana, la obra más simbólica de la E42, resultaron ganadores G. Guerrini, E. La Padula y M. Romano con su célebre propuesta de “colosseo quadrato” (la irónica calificación es de Pagano), un edificio monumental cuya composición se basaba en arcos de medio punto (216 en total) y porticados continuos, que efectivamente se construyó y que despertó de inmediato una gran admiración, siendo considerado “templo de la estirpe itálica” (CRESTI 2015, 152-157)<sup>184</sup>; el concurso de la plaza y los edificios de las Fuerzas Armadas lo ganó M. De Renzi; el del palacio del Recibimiento y de los Congresos lo ganó A. Libera; el del palacio del Agua y de la Luz también lo ganó Libera, pero posteriormente se modificó el veredicto y se le asignó a P. L. Nervi; finalmente, el de la Oficina Postal fue ganado por el equipo BBPR. Piacentini se encargó de coordinar un total de ochenta arquitectos e ingenieros.

<sup>184</sup> Entre las críticas negativas cabe destacar por su belicosidad la del racionalista Terragni: “¿Quién tendría el valor de llamar con el nombre de arcos esos agujeros obtenidos forrando de mármol arquitraves de hormigón armado, privados como están de una cornisa de imposta y de una clave de bóveda, elementos que, como nos han enseñado, son esenciales para el arco entendido en su sentido tradicional y clásico? Compárense, por caridad de arquitectura, con los arcos del Coliseo, auténtico y...redondo” (TERRAGNI 1982, 148; también en CRESTI 2015, 154). Esta opinión negativa se intensificó en los años cincuenta: Zevi encontraba el edificio “horrendo y grotesco” y en su revista *L'Architettura. Cronache e Storia* se leía en 1957 que la obra era un “estólido e inútil barracón de cartón piedra marmórea, símbolo permanente de la palabrería vulgar e inconsistente del fascismo”. En los años ochenta, sin embargo, con el advenimiento de la posmodernidad, ha sido reivindicado por críticos como Portoghesi que han visto en esta y otras piezas fascistas valores formales “metafísicos” cercanos a la obra de De Chirico (todas las citas en CRESTI 2015, 155-156). En realidad, como indica Gentile, los académicos al servicio del régimen fueron “lo bastante hábiles en la moderación de la retórica decorativa de su clasicismo romanizante, simplificando y rigidizando la imitación de la romanidad clásica, como para adecuarse a la exigencia de parecer modernos” (GENTILE 2010, 96)

El 10 de junio de 1940, cuando Italia le declaró la guerra a Francia y Gran Bretaña, la mayor parte de los inmuebles estaban todavía a medio construir, pero a lo largo de 1941 todos los trabajos se fueron abandonando gradualmente para hacer frente a las exigencias bélicas y se aplazó *sine die*, como es lógico, la celebración de la Exposición Universal (GENTILE 2010, 195). Durante la guerra, aunque los intensos bombardeos aliados sobre Roma, además de causar miles y miles de muertos, destruyeron importantes edificios históricos como la basílica de San Lorenzo Extramuros, una de las siete grandes basílicas romanas (VILANOVA 2005, 217-218<sup>185</sup>), además de monumentos clave de la historia cultural europea como la abadía de Montecassino, arrasada en 1944, no se dirigieron, curiosamente, contra este simbólico conjunto fascista, con lo que en la posguerra, el ente encargado de la gestión de la zona, ya rebautizada como EUR, pudo asumir una autonomía administrativa y tomar algunas medidas de maquillaje político-arquitectónico. Así, aunque todos los edificios iniciados por el fascismo (como tantos otros a lo largo y ancho de Italia) fueron continuados y terminados por el Estado democrático sin modificar su planteamiento estilístico original, e incluso Piacentini fue nombrado responsable del urbanismo del barrio, devolviéndole en la práctica el papel que había jugado con Mussolini, se eligió como chivo expiatorio uno de los edificios estilísticamente más programáticamente “fascistas”, el Pabellón de la Agricultura y la Silvicultura (*Padiglione per l'Agricoltura e le Foreste*), del monumentalista Armando Brasini (1879-1965), autor en los años veinte y treinta de grandes proyectos megalómanos para la Roma mussoliniana (NICOLOSO 2012, 150-167). En este edificio, a manera de represalia, se derribó la gran columnata de la fachada principal sin atender, como es natural, las dolidas quejas del arquitecto, que, con el fin de salvar su obra, se ofreció humildemente a hacer todas las reformas de proyecto que le fuesen ordenadas por las nuevas autoridades (NICOLOSO 2011, 270-271; NICOLOSO 2012, 121, 244-246)<sup>186</sup>.

En el periodo posbélico se celebraron en el recinto del EUR, primero, la Feria de Muestras de Roma y posteriormente, en 1960, los Juegos Olímpicos, con lo que la zona fue tomando poco a poco una connotación direccional y residencial de alto nivel, pero sin que se pudiese borrar del todo el fantasma de su origen totalitario. Se cumplía así el pronóstico que había hecho Ogetti en *Corriere della Sera* el 24-08-1938: en la E42, bajo la dirección de Piacentini, “no se construyen edificios, se construye historia”, esto es, una arquitectura que “después de cuatrocientos años mostrará con claridad lo que nosotros somos ahora, lo que sentimos, lo que esperamos, lo que queremos. [...] Cada piedra continuará hablando con nuevas inflexiones la misma lengua de ahora” (en NICOLOSO 2012, 100-101). Y como concluye Gentile, “aunque las máximas del Duce grabadas en calles, plazas y edificios fueron borradas por los antifascistas, la petrificación de la ideología fascista realizada por arquitectos y artistas sigue representando de forma indeleble los mitos y los ideales del fascismo” (GENTILE 2010, 96). En efecto, visitando las ciudades italianas se puede comprobar en la actualidad cómo resultó victorioso, a pesar de las mutilaciones operadas por los antifascistas, “el proyecto de Mussolini de hablar del fascismo a la posteridad mediante la arquitectura” (NICOLOSO 2011, 274).

En contraste con el más puro fascismo de piedra, y como un prelude de lo que sería la mejor arquitectura moderna italiana de posguerra, dentro de la escasa aportación milanesa a la E42 encontramos el edificio más significativamente moderno del conjunto, el Palazzo per le Poste, destinado a los servicios de Correos, Telégrafos y Teléfonos, construido por el equipo BBPR en 1940, el único que presenta un lenguaje decididamente racionalista caracterizado por el uso de un sistema estructural en bastidor en los dos alzados longitudinales del gran cuerpo lineal así como una contraposición entre los muros ciegos de los cuerpos delanteros y los elementos abiertos de este gran edificio posterior. En 1942, Ponti citaba valerosamente el nombre de Rogers (ya silenciado por las leyes racistas) y alababa este edificio por las cualidades de su estructura en bastidor:

Esta fachada se lee como un orden, como un “renglón” que coordina un juego de motivos, como un ritmo que mide o limita el canto (o más simplemente el discurso) de las cosas que contiene. Mientras que Terragni expresa en su estructura la diversidad de los interiores, la hace violentamente partícipe de la construcción interna de la fábrica, aquí los BBPR la extrañan, hacen de ella una tesitura aparte, autónoma, que “declara” la dirección de lo vario “y lo variable” (cosa

<sup>185</sup> En Barcelona se podía leer la noticia de esta dramática destrucción: “Del magnífico pórtico de San Lorenzo quedan solo dos de las columnas, una de ellos amenazando desplomarse de un momento a otro. Las pinturas del Franceschini han sido extirpadas por gigantescas uñas de hierro. El altar papal ha sufrido graves daños. El arco de triunfo con el gran mosaico restaurado por Pelagio II acusa síntomas de irreparable ruina. La tumba de Pío IX aparece intacta y el Sancta Sanctorum, aunque alcanzado, sigue en pie” (ESCOLÁ: “Los daños causados en la agresión a Roma”, *El Correo Catalán*, 21-07-1943; en VILANOVA 2005, 218).

<sup>186</sup> El “maquillaje democrático” de las obras de arte fascistas fue general en toda Italia y llegó a extremos cómicos. Así, el *Genio del Fascismo*, la estatua de bronce de un joven atleta con el brazo en alto y la mano extendida que presidía la entrada de la E42, se rebautizó como *Genio del deporte* y se le añadió un guante de luchador que disimulase el saludo fascista (GENTILE 2010, 191).

importantísima) del interior. Estructura (esqueleto) y composición funcional del edificio se escinden en dos funcionalidades expresadas independientemente y libremente compuestas (Gio PONTI: “Stile di BBPR”, *Stile*, núm. 22, octubre 1942, p.18; en BONFANTI *et al.* 2009, 63-65, figs. 120-123, A42-A43; comillas de Ponti).

### <01.05. ARQUITECTURA RACIONALISTA MILANESA Y FASCISMO. PERSICO Y PAGANO

[En 1946] le enseñé a Pietro [Maria Bardi] la lista que había hecho Vittorini de posibles colaboradores [de la revista *A*], y él me contó la trayectoria fascista de casi todos ellos, sus profundas y múltiples implicaciones con el régimen. Cuando le referí a Vittorini esta conversación, él, sin pestañear, me dijo: “Aquella era la vida que hacíamos todos, el fascismo. Y no se puede ir contra la vida”.

Lina BO BARDI (1987)

Para terminar nuestro recorrido por la arquitectura italiana de preguerra consideraremos en este apartado las relaciones entre la arquitectura moderna y el fascismo en relación al racionalismo milanés<sup>187</sup>. De hecho, muchas de las cuestiones inherentes al proyecto de arquitectura moderna planteadas en los años veinte y treinta se volvieron a proponer sin grandes cambios después de la guerra, sin que nunca se llegasen a resolver por completo. Hemos de ser conscientes que el racionalismo milanés no tiene que ver únicamente con aquel grupo de arquitecturas bien descritas y estudiadas en la literatura disciplinar, sino también, además, con una compleja trama de relaciones entre arquitectos, críticos, medios de comunicación, comitentes, poder, política e intereses diversos, a menudo contrapuestos. Dicho en términos de Persico de 1934:

El fundamento del “racionalismo” de los milaneses y de los turineses está en la intuición de la necesidad de fuerzas nuevas que se inserten en un estado de hecho “europeo”, no solo como ideas estéticas, sino también como fuerzas de cultura, económicas, sociales, políticas. La propuesta de una arquitectura italiana ligada a la suerte del movimiento europeo es todavía hoy el mayor hallazgo del primer “racionalismo”. Su punto débil ha sido no saber resolver esta aspiración sentimental en un acto de conciencia, es decir, en estilo. [...] La invitación y la seducción del “arte social” han llevado a arquitectos y polemistas a la “mediterraneidad” de los últimos años, obligándoles a acomodarse teóricamente con los adversarios más paradójicos del espíritu nuevo (en DEL CAMPO 2004, 83; comillas del autor).

En esta compleja trama se sitúan las relaciones con el fascismo, primero como fuerza política emergente y, después, como único interlocutor posible. Estas relaciones fueron ambiguas y cambiantes y estuvieron consteladas de polémicas, a menudo vinculadas a los buenos oficios de intermediarios con el mismo Mussolini (sobre todo por parte de Pietro Maria Bardi<sup>188</sup> y Margherita Sarfatti<sup>189</sup>) o a recíprocas y efímeras conveniencias.

<sup>187</sup> Recordemos que la teoría de la arquitectura recurre a menudo a conceptos provenientes de la filosofía tales como “realismo”, “abstracción”, “organicismo” o “empirismo”. Según Montaner, el “racionalismo”, un concepto útil para interpretar muchos episodios de la arquitectura de los últimos siglos y que se ha llegado a identificar (en Italia, por ejemplo) con el Movimiento Moderno, tiene su culminación en la abstracción en el arte, en la arquitectura de formas cúbicas y elementales y en la ciudad zonificada. Por otra parte, el racionalismo coincide con el “funcionalismo” al partir de la misma premisa: la forma debe ser un resultado de la función. Ello hizo que la experiencia del GATCPAC, por ejemplo, se basase en gran medida en la eliminación de la intuición experimental y el empirismo de los arquitectos modernistas y novecentistas (MONTANER 2011, 53, 58, 62).

<sup>188</sup> Pietro Maria Bardi (1900-1999), tras participar en la Primera Guerra Mundial, empezó como periodista en Bérgamo en 1923, pero en 1924 se trasladó a Milán y se convirtió pronto en publicista, galerista, crítico y marchante de arte y, sobre todo, con su traslado a Roma en 1930, en un influyente personaje de la cultura artística italiana muy próximo al régimen de Mussolini. Bardi estuvo muy comprometido con el fascismo hasta el punto de tener que exiliarse en Brasil tras la Segunda Guerra Mundial, aunque según estudios recientes este exilio fue voluntario, en parte porque le disgustó el repentino cambio de opinión de muchos fascistas chaqueteros que de pronto se declararon demócratas antifascistas, pero, sobre todo, porque consideró que Brasil era entonces un país más rico que Italia, desangrada por la guerra, donde podía operar con mayor facilidad en el mercado del arte, de donde obtenía la mayor parte de sus ingresos. Bardi, cuya partida pasó inadvertida en Italia, llegó a Río de Janeiro el 17 de octubre de 1946 junto a su segunda esposa, la arquitecta Lina Bo (1914-1992), que había conocido en 1944, cargado con sus ingentes biblioteca y colección de arte. Lina se había titulado en Roma y, más tarde, había trabajado en Milán con Gio Ponti y Carlo Pagani en la redacción de *Domus* (1940-1944), llegando a ser subdirectora de la revista (TENTORI 1990, 24-25, 171-179). Según Montaner formó parte de la Resistencia y del clandestino Partido Comunista (MONTANER 2011, 17). Entre febrero y junio de 1946 aparecieron los nueve números de la revista “radical” y “contestataria” *A. Attualità Architettura Abitazione Arte*, un boletín de periodicidad quincenal publicado en la editorial *Domus* por Bo y Pagani junto a Diotallevi, Zevi, Vittorini y Bardi; las razones para una vida tan breve fueron el poco éxito obtenido y el desagrado del editor, Gianni Mazzocchi, que la consideraba una publicación “difícil e impopular” (PEREA 2012; comillas del autor). Ese mismo año Bo y Bardi se casaron y emigraron a Brasil. Ella asumió el apellido del marido, llegando a ser conocida, con el nombre de Lina Bo Bardi, como una importante arquitecta moderna brasileña gracias a la obra construida en Sao Paulo, donde su marido ocupó entre 1947 y 1988 el cargo de director del Museo de Arte Moderno (MASP); la imponente sede de este museo, construida entre 1957 y 1968, se considera el edificio más emblemático de Lina Bo. En Brasil, Bardi y Bo editaron la revista *Habitat*,

Cuando se habla de racionalismo en el Milán de los años veinte del novecientos es imprescindible referirse al Gruppo 7, un grupo formado en octubre de 1926 por un conjunto de prometedores estudiantes de arquitectura y arquitectos recién egresados de la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano nacidos en los primeros años del novecientos: Piero Bottoni, Ubaldo Castagnoli, Guido Frette, Luigi Figini, Gino Pollini, Carlo Rava y Giuseppe Terragni, personajes de muchos de los cuales volveremos a hablar más adelante. La clara determinación del grupo a destacar en el panorama cultural milanés y su deseo de innovar la arquitectura se complementaron con la búsqueda de una idea de modernidad que les permitiese situarse fuera del Futurismo, una vez pasado el periodo de “confusión de lenguas” (GRANDI *et al.* 2008, 95) y del “retorno al orden” preconizado por los representantes del Novecento<sup>190</sup>.

El Gruppo 7 adquirió una rápida notoriedad en la cultura arquitectónica italiana gracias a la sala montada con sus propuestas proyectuales en la III Bienal de Monza (1927). Esta exposición fue visitada por observadores extranjeros que señalaron el valor de las obras del grupo a Sigfried Giedion (historiador y máximo difusor, como sabemos, de la arquitectura del Movimiento Moderno) quien, a su vez, se interesó para que los jóvenes arquitectos racionalistas participasen en la exposición sobre la vivienda programada en el ámbito de las actividades del Weissenhofsiedlung en Stuttgart (1927). Se iniciaba así una estrecha relación de los arquitectos racionalistas italianos con los máximos representantes oficiales del Movimiento Moderno europeo, en particular con Walter Gropius (1883-1969), con quien tuvieron un significativo intercambio epistolar, y con Le Corbusier (1887-1965), cuyos escritos, sobre todo *Hacia una arquitectura* (1923), habían servido de guía para la formación ideológica del grupo. Las relaciones internacionales vinieron también facilitadas por la sólida amistad de miembros del Gruppo 7 con Alberto Sartoris (1901-1998), personaje clave en la fundación y promoción del Movimiento Moderno en su versión “mediterraneista” que participó junto a Rava en el mítico primer encuentro de los CIAM celebrado en 1928 en el castillo de La Sarraz (cantón de Vaud, Suiza) (NAVARRO 2000a, 49-58)<sup>191</sup>. Por deseo expreso de Roberto Papini, personaje de relieve en el mundo de las bellas artes y funcionario del Ministerio de Instrucción Pública fascista, la invitación a Stuttgart se hizo extensiva a Alberto Calza Bini (1881-1957) y a Adalberto Libera (1903-1963). Este último era paisano de Pollini (los dos habían nacido en Rovereto, provincia de Trento) y abrió para el racionalismo la vía del

---

cuyo primer número apareció en diciembre de 1950. Como veremos, Bardí fue uno de los autores vanguardistas con los que el poeta catalán J. V. Foix entró en contacto durante su visita a la Triennale de Milán de 1933 (*vid. infra*).

<sup>189</sup> Margherita Sarfatti (1880-1960) fue crítica de arte y escritora. Era veneciana, pero por su salón milanés pasaron muchos miembros significativos de la cultura artística italiana y, entre 1922 y 1923, fue la encargada de educar al Duce en el mito de la romanidad (NICOLOSO 2012, 31). Se afilió al Partito Fascista en 1925. Mantuvo una relación sentimental con Mussolini, de quien escribió una biografía oficial, *Dux* (Milán 1926), publicada inicialmente en inglés como *The Life of Benito Mussolini* (Londres 1925). Pero al ser de familia judía, en 1938, cuando se promulgaron las leyes racistas, huyó de Italia y sus libros desaparecieron de librerías y bibliotecas públicas (DOGLIANI 2014, 220).

<sup>190</sup> Recordemos que el Novecento fue un movimiento estilístico en el que participaron un conjunto de arquitectos agrupados en torno a Giovanni Muzio (1893-1982), autor en Milán del edificio conocido como Ca' Brütta (1919-1923), considerado un manifiesto novecentista, que ocupa dos grandes manzanas delimitadas por via della Moscova, via Filippo Turati, via Bonaventura Cavalieri y via Andrea Appiani (*vid. infra*). En el Novecento se integraron G. De Finetti, G. Fiocchi, E. Lancia y G. Ponti, estando muy cercano al mismo Gigiotti Zanini, a la obra del cual, como veremos, se refirió un joven Bohigas en 1950. Una característica del Novecento, también presente en una parte del Noucentisme teorizado por Eugenio d'Ors para Cataluña a partir de 1906, fue la reinterpretación culta y moderada de los lenguajes clásicos, en ocasiones según una lógica “metafísica”, lejos de los “excesos” cometidos por el movimiento Liberty o por el modernismo y por la confusión de algunos estilos derivados del barroco o del Renacimiento, en boga en Italia entre el fin del ochocientos y el inicio del novecientos (cfr. CANELLA *et al.* 1963; cfr. BOHIGAS 1964b). En el caso del Noucentisme, Delgado ha subrayado la preocupación “por la decoración urbana y por otorgarle al arte público un papel central en un proyecto que se inspiraba en una cierta imagen de las ciudades clásicas o renacentistas, asociadas a la idea de ciudad como clave o metáfora de la nacionalidad e incluso del imperio”, un tema que ha tenido continuidad y desarrollo en el Modelo Barcelona (DELGADO 2007, 73). Para Montaner el legado de arquitecturas novecentistas en Barcelona y en Milán son un componente fundamental de la semejanza entre ambas ciudades (MONTANER 2005, 65). I. Solà ha señalado la existencia de puntos de contacto entre Noucentisme, Novecento, realismo nacional de los países escandinavos y clasicismo norteamericano (I. SOLÀ 2004, 96).

<sup>191</sup> A esta reunión fundacional en Suiza de 1928 asistieron también los españoles Fernando García Mercadal y Juan de Zavala; no estuvo presente, en cambio, ninguno de los arquitectos catalanes del futuro GATCPAC, que en su mayoría eran aun estudiantes. Pero el tiempo corría muy deprisa y apenas ocho años después, en setiembre de 1936, Torres i Clavé presentaba de forma polémica el programa del Sindicat d'Arquitectes de Catalunya, organización revolucionaria que había absorbido *de facto* la actividad del GATCPAC, en una reunión del CIRPAC, celebrada también en La Sarraz, preparatoria del V CIAM que, con el lema “La vivienda y el ocio”, se celebró en París en 1937 (TORRES *et al.* 1994, 46, 48, 126). Según I. Solà, el escaso eco que obtuvo esta intervención ante una audiencia internacional “da la medida del divorcio entre unos y otros”, como se vio unos años antes con la situación soviética (I. SOLÀ 2004, 167).

ambiente romano donde, como escribió Margherita Sarfatti, “se hace y se deshace arquitectura más que en ninguna otra parte” (en IRACE 1996a, 39).

La posterior participación de los racionalistas milaneses en el MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale, fundado en 1931) formó parte de un programa de más amplio alcance destinado a promocionar la arquitectura racionalista en todo el país. En efecto, el MIAR estaba articulado en tres grupos: el milanés (Bottoni, Cereghini, Dell'Acqua, Figini, Frette, Griffini, Lingeri, Pollini y Terragni), el turinés (donde estaban, entre otros, Sartoris y Terragni) y el romano, con Adalberto Libera, que ejercía de secretario, como líder. De hecho, el MIAR, como sucedería en Barcelona con el GATCPAC (y, a una escala menor y mucho más doméstica, con el Grupo R), se formó para unir las fuerzas racionalistas con el fin de constituir una red nacional de arquitectos que se ofrecían al régimen fascista para realizar la arquitectura oficial, con el fin de que esta fuese una representación de la modernidad (DE SIMONE 2011, 19-20). Así, durante los años del fascismo los racionalistas no dejaron de reivindicar para sus edificios, frente a la obra de los académicos, una romanidad más auténtica que la de aquellos, ya que la arquitectura racionalista era “creativa y no imitadora” (GENTILE 2010, 106).

En esta tesitura se organizó en la Galleria d'Arte de Roma, por iniciativa de Pietro Maria Bardi, la *II Esposizione di Architettura Razionale* (la primera se había celebrado en 1928 y la tercera se celebraría en Florencia en 1932). Inaugurada el 30 de marzo de 1931 incluyó 150 trabajos, todos ellos obras construidas, seleccionados sobre un total de 840 edificios, lo que demuestra un atento examen del material presentado por sus autores con la intención de darle a la muestra un carácter de selección rigurosa (TENTORI 1990, 52). Como hemos dicho, Bardi fue uno de los personajes italianos más relevantes y más hábiles para hacer de puente de unión entre arquitectura y política: se trataba de una figura carismática, intelectual emprendedor, periodista brillante y, sobre todo, “referente cultural” para Giuseppe Bottai<sup>192</sup>, ministro de las Corporaciones<sup>193</sup> entre 1929 y 1932 y, posteriormente, gobernador de Roma. Bardi representaba la élite fascista, compuesta de vanguardistas cultos contrarios a las corrientes violentas de baja estofa, vulgares e insolentes de las que eran protagonistas personajes como Achille Starace (*vid. supra*). Bardi compartía con Bottai la voluntad de dotar de un aura de seriedad a la modernidad buscada por el fascismo, que habitualmente se expresaba de un modo basto o ridículo. Según de Seta esta era la doble cara del fascismo: “la grave y plúmbea, auténticamente reaccionaria más que académica, de la llamada escuela romana, y la racional, eficiente, europeizante de Pagano, Bardi y los jóvenes que encabezaban las dos revistas punteras, *Quadrante* y *La Casa bella*” (en PAGANO 2008, LIII).

Tras su paso por Bérgamo y Milán ejerciendo de periodista, marchante y crítico de arte, en 1930 Bardi se trasladó a Roma donde fue llamado para dirigir la Galleria d'Arte, una iniciativa de Mussolini fundada con fondos públicos y apoyada por el Sindacato Nazionale Fascista delle Belle Arti; Bardi se llevó consigo a Roma la gestión de la redacción de *L'Ambrosiano*, el periódico milanés para el que trabajó hasta 1933, cuando su

<sup>192</sup> Giuseppe Bottai (1895-1959) era licenciado en derecho, católico y, a la vez que activo fascista y defensor de las leyes raciales, una persona culta. En tanto que ideólogo representó, según Dogliani, “el alma política de la cultura fascista” (DOGLIANI 2014, 242). En 1935 fue nombrado ministro de Educación Nacional y en 1939, por influencia de Argan, promovió la Ley 1089 sobre Normas para la Tutela de los Elementos de Interés Histórico, Artístico y Arqueológico (1942), el primer cuerpo legislativo (o *Carta del Restauro*), tendente a proteger los bienes culturales italianos, donde ya se prohibían incluso las intervenciones historicistas que el mismo Estado estaba practicando (NICOLOSO 2011, 213). Como hemos visto, Bottai promovió la candidatura de Roma para la Exposición Universal de 1942 (*vid. supra*). Fue autor de un extenso *Diario. 1935-1944*, publicado póstumamente, muy citado por los investigadores. En su etapa de ministro, en una carta a Pagano de 1942, confesaba que “cualquiera que lea inteligentemente mis escritos se dará cuenta que son los episodios de una batalla y no un himno de victoria” (en PAGANO 2008, 290).

<sup>193</sup> En italiano, el término *corporazione* equivale a gremio, ya que en la época medieval designaba las asociaciones que reglamentaban las artes y los oficios, aunque durante el periodo fascista fueron el equivalente a la más tardía Organización Sindical Española (1938) del régimen franquista (cfr. FONTANA 2000, 78-99). En la Italia fascista, las “*corporazioni*” constituyeron la estructura organizativa de todas las formas de producción industrial, agrícola y artesanal, en sustitución de los sindicatos de clase. Como es sabido, mientras que en los sindicatos de clase patronos y obreros se organizan en grupos diferentes, las corporaciones fascistas (como hizo más tarde Franco con los sindicatos verticales) los colocaron juntos, de forma que los derechos de los trabajadores no pudiesen ser motivo de reivindicación. A partir de 1934 las corporaciones italianas pudieron emitir normas jurídicas. Por tanto, sirvieron para centralizar el control de la producción y disciplinar las relaciones laborales a favor de los que detentaban el poder económico. A partir del 14 de marzo de 1938, los miembros del Consiglio Nazionale delle Corporazioni, junto a los del Consiglio Nazionale del Partito Nazionale Fascista, constituyeron la Camera dei Fasci e delle Corporazioni, que integraba la Camera dei Deputati y la representación sindical. Se completaban así, en una “fase de aceleración totalitaria”, las reformas constitucionales del fascismo (GENTILE 2005, 27, 157; DOGLIANI 2014, 44-45). En la Italia de estos años, por tanto, el Ministero delle Corporazioni se correspondería en España con el Ministerio de Trabajo.

firma desapareció del periódico debido a sus frecuentes impertinencias (TENTORI 1990, 45-67)<sup>194</sup>. Precisamente desde las páginas de *L'Ambrosiano* del 31-01-1931, Bardi propuso la necesidad de convertir la arquitectura en un “arte de Estado” (PIREDDU 2012, 256), un tema que plantearían en España unos años más tarde, siguiendo el modelo italiano, Eugenio d’Ors y Giménez Caballero; y el mes siguiente, en el mismo periódico, Bardi publicó una “Petición a Mussolini por la arquitectura”, reivindicando una dinámica común entre fascismo y arquitectura, ya que arte y partido debían avanzar en la misma dirección. En la inauguración de la *II Esposizione di Architettura Razionale* (1931), celebrada en la galería de arte dirigida por Bardi, éste entregó a Mussolini un volumen titulado *Rapporto sull’architettura (per Mussolini)* (Informe sobre la Arquitectura (para Mussolini)) donde, además de volver sobre el tema de la convergencia entre la arquitectura como arte nueva y, por tanto, moderna, y el fascismo, también moderno, insistía una vez más de forma explícita en la instancia de la arquitectura como “arte de Estado”, una idea cuya concreción quisieron protagonizar inútilmente todos los arquitectos racionalistas italianos cercanos al Duce. Según Bardi, “quien no ha comprendido el fascismo y hace todavía el liberal, es un italiano fuera del tiempo; un artista que hace el barroco es otro italiano fuera del tiempo” (en BONFANTI *et al.* 2009, 30; también en NICOLOSO 2012, 65). Este fue el momento más favorable por parte de Mussolini en su relación con el racionalismo, y la misma presencia del Duce en la inauguración de la muestra racionalista era una prueba de ello. Sin embargo, cinco años más tarde, a partir de 1936, según de Seta, “el Duce –tras años de ambiguas vacilaciones- abandonó a su destino a los ilusos racionalistas” (en PAGANO 2008, XI). El “ilusos” y vehemente Pagano se hacía eco del presunto apoyo de 1931 en un texto laudatorio, de índole casi religiosa, y también de la presunta predilección del dictador, visto como un demiurgo, por la arquitectura racionalista y, por tanto, la única que podía ser verdaderamente fascista:

[Él] capta enseguida, con una rapidez pasmosa, la esencia de las representaciones, el valor de los dibujos, el mérito de ciertas masas grandiosas, el acento de vanguardia y de modernidad que brota de los dibujos y de las fotografías. Ni una expresión de sorpresa se trasluce en su rostro varonil, sino que se puede leer su más cordial e íntima adhesión a nuestra manera de ver y de sentir. [...] Se siente su capacidad de imaginación en el “ver” verdaderamente el trabajo a la luz de la realidad. [...] Hombre dotado de fantasía prepotente y de voluntad clara y concreta, él “veía” con los ojos del arquitecto y del conductor de la Italia nueva. [...] Se hace evidentísima su adhesión al “estilo” que se revela en los numerosísimos trabajos expuestos. Él comprende que estas líneas ordenadas, limpias, violentamente despojadas de todo lo que sería oropel inútil o pomposidad vana, representan la síntesis arquitectónica de la era contemporánea. La expresión de belleza resalta decisiva y conmovedora de las nuevas armonías de volúmenes, estructuras, colores, materiales. La arquitectura deviene palabra comprensible, arte social, documento de civilización y de vida: clara, rectilínea, agresiva, contemporánea y, por tanto, fascista; [representa] la edad del aeroplano, de la radio y de Mussolini. [...] Por ahora nos basta con esta victoria. La más bella que podíamos esperar. Procuraremos ser dignos de ella. Ahora nos es mucho más fácil la testarudez y la constancia (“Mussolini e l’architettura”, *Rassegna mensile illustrata*, abril 1931; comillas del autor; PAGANO 2008, 3-6; también en CRESTI 2015, 8).

Para de Seta, Pagano no tenía el sentido del ridículo a la hora de escribir semejante “himno retórico” porque tal carencia “es consustancial con las instituciones mentales de los regímenes totalitarios” (en PAGANO 2008, XLI). Y así, en 1936, con motivo de la visita de Mussolini a la VI Triennale, Pagano, director de aquella edición, seguía mostrando una fe exultante en el Duce:

Él ha premiado con su halago el trabajo de todos. Ni una palabra de complacencia diplomática, sino la aprobación que calienta el ánimo, que lo temple para luchas futuras, que lo anima con un valor previsible. [...] Él vio de inmediato que el arte y la arquitectura moderna no profanan nuestras tradiciones (en CRESTI 2015, 8-9).

Para la exposición racionalista de 1931, con la habitual agresividad de la vanguardia, el mismo Bardi, verosímelmente con la colaboración de Pagano, confeccionó una provocadora Mesa de los Horrores (*Il Tavolo degli Orrori*) (TENTORI 1990, 53, 55, 81-83; NICOLOSO 2011, 147; NICOLOSO 2012, 63-64); se trataba de un collage de textos y fotografías montado sobre una mesa donde se reunía un conjunto de arquitecturas que utilizaban lenguajes monumentales y neoclásicos mezclado con elementos gráficos (títulos de diarios, fotos de moda, de vestidos, de arte, etc.). El contraste que originaba la aproximación mediante las técnicas dadá de la descontextualización, el extrañamiento y el surrealismo a edificios bastante recientes, novecentistas, eclécticos o neoclásicos, entre ellos el Palazzo dell’Arte, de Muzio, en Milán y otras obras de académicos “oficiales” del fascismo, como Piacentini, Brasini o Giovannoni, tuvo un efecto satírico e irónico inmediato. La mesa,

<sup>194</sup> El periódico *L'Ambrosiano* fue fundado en Milán en 1922 por el escritor futurista Umberto Notari (1878-1950) y su esposa en memoria del hijo de ambos fallecido prematuramente. Para no entrar en competencia con los otros cuatro diarios publicados en la ciudad *L'Ambrosiano* se ocupaba prioritariamente de temas intelectuales, artísticos, científicos y técnicos (TENTORI 1990, 46-47).

mostrada a Mussolini por Bardi el día de la inauguración, tuvo de inmediato un eco polémico notable, provocando vivas reacciones. Piacentini respondió resentido en el *Giornale d'Italia*, acusando a los arquitectos del MIAR (*vid. supra*) de internacionalismo y de no interpretar, por tanto, el verdadero estilo nacional fascista; además, pidió ayuda a Ogetti para “salvarnos de esta calamidad, de estos locos que quisieran hacernos llegar los últimos a esta internacional comunista enarbolando la bandera fascista”; en sintonía con la doctrina oficial de la Alemania nazi Piacentini subrayaba que de la nueva arquitectura no surge un “espíritu de raza” sino que, por el contrario, “el movimiento racionalista es típicamente, voluntariamente internacionalista y bolchevique” (en NICOLOSO 2012, 65). Por tanto, oponerse al racionalismo significaba defender los valores de la italianidad.

Como resultado de la agria polémica, la mesa fue retirada en un primer momento, pero se volvió a colocar en su sitio poco después por orden directa de Mussolini, un ejemplo más de las posturas ambiguas y contradictorias del Duce con respecto a la arquitectura moderna en los primeros años treinta; su proximidad al racionalismo culminó con la orden de que la proclama del MIAR fuese publicada por todos los periódicos de Italia, algo que llevó incluso a Piacentini a “desvestir” algunas de sus obras para ajustarse a lo que consideraba “gustos” del Duce. Pero el Sindicato Fascista Architeti procesó a los arquitectos organizadores de la exposición, todos ellos afiliados al sindicato; el juicio, presidido por Calza Bini, concluyó con una condena y con la “solemne autocritica” de Adalberto Libera, secretario nacional del MIAR, con la que los ofendidos se consideraron satisfechos y que le sirvió a Libera para que le encargasen el montaje de la Mostra della Rivoluzione Fascista de 1932 (*vid. supra*) (TENTORI 1990, 53-54).

Además de las exposiciones, el vehículo de mayor importancia para la promoción de la arquitectura racionalista, particularmente sujeto a las influencias políticas, fueron, obviamente, las revistas. En numerosas ocasiones, el Gruppo 7 había proyectado publicar una, y en 1927 Gaetano Minucci (1896-1980), conocido por su interés y sus estudios sobre la arquitectura holandesa, llegó a proponer el título *Novecento* para una publicación periódica especializada que debería unir y promover en Italia los grupos racionalistas ya existentes. El proyecto no siguió adelante porque el Gruppo 7 entró en crisis a causa de fricciones y diferencias debidas, en parte, a la entrada de Libera y a la aproximación de Baldessari, otro arquitecto de Rovereto, paisano de Libera y de Pollini, diferencias que culminaron más tarde con la salida de Rava. Así, en los años treinta, se publicaban *Domus* y, además, dos revistas importantes, *Quadrante* y *Casabella*, todas de propiedad privada, que se presentaban como alternativa de “tendencia” a la revista oficial del Sindicato Nacional de Arquitectos *Architettura e Arti Decorative* (convertida posteriormente en *Architettura*), dirigida por el todopoderoso Piacentini.

*Quadrante* inició su andadura en 1933 con una periodicidad mensual, publicó 36 números (hasta octubre de 1936) y estaba dirigida por Bardi y Bontempelli (*vid. infra*), contando con el apoyo financiero de los hermanos Peppino, Gino y Livio Ghiringhelli, que ya eran clientes de Terragni, y con el apoyo de la casa de arte milanesa Galleria del Milione, aunque sus redactores defendieron siempre que se trataba de una “revista autogestionada” que contaba con pocos medios económicos (TENTORI 1990, 85). La publicación nació tras muchas polémicas; la *querelle* se debía, sobre todo, al ingreso de Baldessari en la misma, promovido por Terragni, al que se oponían Figini y Pollini; la situación no se resolvió hasta que Bardi pidió explícitamente a Terragni que mantuviera Baldessari fuera del proyecto editorial. *Quadrante* contó, en cambio, con la participación del equipo BBPR, siempre tachado de “moderado” y de “reformista” (BONFANTI *et al.* 2009, 30), pero ya entonces más propenso que los miembros del Gruppo 7 a experimentar y a contaminar con “novedades” el rigor original del racionalismo, considerado más como “un resultado que como una conquista” y, por tanto, “susceptible de muchas variaciones que conduzcan el rigor al campo de exigencias inéditas” (IRACE 1996b, 49). Este hecho fue significativo porque en la posguerra, como veremos, fueron precisamente la experimentación y la voluntad de buscar nuevas vías que superasen la visión del primer racionalismo, ya considerada estrecha y limitada, lo que marcó de modo relevante la identidad proyectual de los BBPR.

*Quadrante* fue una revista no solo de “tendencia” sino abiertamente alineada con lo que se ha llamado la “izquierda fascista” y con los representantes “militantes” (en el sentido que ejercían realmente de arquitectos) del racionalismo milanés (cfr. TENTORI 1990, 68-135). Alberto Pireddu ha caracterizado la revista como sigue:

Cosmopolita y pluralista, políticamente comprometida y fieramente intelectual, *Quadrante* presentaba la arquitectura en un contexto interdisciplinario que abarcaba las artes, el cine, el teatro, la música, la ingeniería, la tecnología, la urbanística y la política. Detrás de una simple portada en papel, consciente de la lección de *L'Esprit Nouveau*, más o menos treinta y cinco páginas muy densas expulsaban cualquier forma de elegancia gráfica para subrayar la importancia atribuida a los contenidos: las imágenes eran en blanco y negro y solo excepcionalmente aparecían algunas láminas en color (PIREDDU 2012, 255)

El programa de arquitectura se presentó en el primer número de la revista (mayo de 1933) y fue suscrito por Bottoni, Cereghini, Figini, Frette, Griffini, Lingeri, Pollini y los BBPR; en los nueve puntos del mismo se declaraba, entre otras cosas, la voluntad de “afirmar [...] una tendencia italiana decidida, lineal e intransigente, como se indicaba en las polémicas fundamentales del Gruppo 7”, remarcando “conceptos como ‘clasicismo’ y ‘mediterraneidad’ entendidos más en el espíritu que en las formas o en el folklore” y examinando “la arquitectura europea y mundial más interesante sin falsos chovinismos ni prejuicios provincianos”, lo que suponía “retomar y desarrollar los intercambios y las exportaciones intelectuales” (BOTTONI *et al.* 1933, 5; TENTORI 1990, 110-111; BONFANTI *et al.* 2009, 27-28; PIREDDU 2012, 255; comillas de los autores). En consecuencia con este espíritu cosmopolita de unidad, *Quadrante* mostró un vivo interés en mantener estrechas relaciones internacionales. Junto al edificio de viviendas Novocomum en Como (1927-1928), de Terragni (ZEVÍ 1989, 26-37), y al edificio de oficinas de la empresa textil De Angeli-Frua en Milán (1931-1932; destruido), de Baldessari y Figini y Pollini (GRANDI *et al.* 2008, 163), se publicaron la casa Tugendhat de Mies y la villa Savoye de Le Corbusier, que apareció en diversas ocasiones acompañada de textos, dibujos y fotografías (TENTORI 1990, 113). Especial interés tiene para nosotros que en 1935, en el número 13, además de un extenso reportaje dedicado a Le Corbusier, se dedicasen dos páginas al proyecto del GATCPAC para el frente marítimo de Barcelona, la celebrada Ciutat de Repòs i Vacances (1931-1935) destinada a clases populares que a lo largo de 10 km se debía levantar al sur de la ciudad, en las playas entonces “vírgenes” de Castelldefels, Viladecans y Gavà (ANÓNIMO 1935, 32-33). Recordemos que esta celebrada iniciativa había sido publicada, con otros proyectos para actividades de ocio, en el número 7 de la revista barcelonesa *A.C.* (agosto-octubre 1932), un número monográfico presentado bajo tres contundentes eslóganes, absolutamente modernos: “La necesidad de la vida al aire libre”, “Es necesario organizar el reposo de las masas” y “La ciudad de reposo que necesita Barcelona” (cfr. una visión crítica en ROVIRA 2000, 208-213). Del proyecto de Castelldefels, en *Quadrante* aparecía tan solo una descripción objetiva, sin una profundización crítica especial, pero es un artículo que denota tanto una atención de la revista a cuanto sucedía en los ambientes defensores del racionalismo en España (es decir, en Cataluña y en Barcelona) como el interés del GATCPAC en formar parte de los circuitos internacionales que se desarrollaban en Italia (es decir, en Milán)<sup>195</sup>, algo que, como veremos, se pudo retomar a partir de 1949. De hecho, el periodista y poeta vanguardista J. V. Foix, cuando hizo la crónica de su visita a Milán en 1933, ya mencionaba explícitamente *Quadrante* como ejemplo de publicación “de avanzada” (*vid. infra*). Sin embargo, Persico atacó duramente este programa en 1934 desde *Domus* señalando sus contradicciones irresolubles: la falta de desarrollo teórico, la presencia del “equivoco de la mediterraneidad”<sup>196</sup> y unas afirmaciones de compromiso sobre Le Corbusier, Gropius y Mies que dejaban a las claras “de qué equívocos se ha beneficiado la polémica para limar todas las aristas y de ponerse de acuerdo con Dios y con el diablo” (en DEL CAMPO 2004, 73-74).

La apertura de *Quadrante* al extranjero atrajo la atención del Ufficio Stampa e Propaganda dirigido por Galeazzo Ciano, un organismo que más tarde se convertiría en el Ministero della Cultura Popolare, el celebrado Minculpop. El ataque de la Italia fascista contra Etiopía en 1935 para satisfacer las ansias imperialistas de Mussolini y sus industriales y financieros había creado tensiones con Francia y Gran Bretaña, los otros dos “imperios” de la “competencia” que se extendían por el continente africano, por lo que *Quadrante* adquirió durante dos años una relevancia “estratégica” en la política de apertura hacia el exterior llevada a cabo por el

<sup>195</sup> Este proyecto tuvo una cierta difusión internacional ya que también fue publicado por Giedion en 1934 en la revista *Cahiers d'Art* (ARNÚS 2019, 96).

<sup>196</sup> Sobre los usos del concepto de mediterraneidad en arquitectura, cfr. «Ed il naufragar m'è dolce in questo mare» (SUSTERSIC 2004). También, del mismo autor, “Moderna y mediterránea. La arquitectura a orillas de un mito”, *Revista de crítica arquitectónica*, núm. 9-10, octubre 2003, pp. 120-143. Es interesante también la aproximación al tema de Bohigas: “Para mí, eso de la mediterraneidad, durante los últimos cien años, no ha sido sino una forma de esconder –e incluso defender– nuestras menguadas cualidades frente a la gran cultura moderna, la que se ha fabricado al norte del paralelo de Zúrich”; y ya se lo decía Joan Miró, rompiendo su silencio y compostura habituales, a los surrealistas de París: “¡Muerte al Mediterráneo!” (BOHIGAS 1992, 80-81). Sartoris, quizá el más entregado de sus apóstoles, en su conocido mapa *Ordre et climat méditerranéens* (1948), basado en límites estatales, no geográficos, incluía tanto el desierto del Sahara como la cordillera de los Alpes. Para una aproximación divulgativa y científica al tema, cfr. *Mediterrània*, serie televisiva con guion, dirección y presentación del biólogo, ecólogo y botánico catalán Ramon Folch producida por Televisió de Catalunya S.A. y Caixa de Barcelona, bajo el patrocinio del programa MAB (Man and Biosfera) de la UNESCO, que fue emitida semanalmente en 50 capítulos por TV3 entre septiembre de 1988 y agosto de 1989, en sincronía con el momento en que el fenómeno tratado se producía realmente en nuestra latitud.



Gobierno fascista, ya que era una publicación periódica prestigiosa donde se reunían artistas, escritores y pensadores introducidos y valorados en los ambientes culturales europeos (TENTORI 1990, 90).

*Casabella*, por su parte, ha tenido, como sabemos, una vida editorial más duradera que *Quadrante*. Nació con el nombre de *Rivista per gli amatori de la Casa bella* (*Revista para los amantes de la vivienda bella*) y se titulaba *Architettura e arredamento dell'abitazione moderna en città e in campagna* (*Arquitectura y decoración de la vivienda moderna en la ciudad y en el campo*), un subtítulo que pronto desapareció<sup>197</sup>; el primer número apareció en 1928 y estaba dirigido por Guido Marangoni (1872-1941) que ya en su artículo de presentación “La duplice meta” vinculaba el desarrollo de las artes decorativas domésticas con un proyecto económico para Italia y situaba la revista, por tanto, como una contribución tanto a la búsqueda de un “estilo moderno” del hábitat como al desarrollo económico y social del país; para ello consideraba necesario tanto estimular el trabajo de artistas y artesanos como educar a la gente para que apreciase las novedades que iban apareciendo en el mercado; en tal sentido, ya antes, desde 1923 hasta 1930, Marangoni había apoyado las exposiciones internacionales de las artes decorativas celebradas en la Villa Reale de Monza, antecedente de las trienales milanesas, y había editado la revista *Le Arti Decorative* (1923-1925) (GONZÁLEZ 2012, 197). De acuerdo con este punto de partida, *Casabella* se caracterizó inicialmente por un desembarazado interés por la vivienda italiana tradicional pero posteriormente empezó a ocuparse también de un grupo de arquitectos racionalistas turineses, entre los que estaban Pagano, Levi-Montalcini y Sartoris, quienes decantaron decididamente el interés de la publicación hacia la arquitectura racionalista. En agosto de 1929 se publicó el artículo de Sartoris “Gli elementi della nuova architettura” (SARTORIS 1929), un tema que siguió desarrollando toda su vida y que presentó en Barcelona en 1949 (*vid. infra*); y a partir de ese mismo año Giuseppe Pagano (1896-1945) y Edoardo Persico (1900-1936), que se habían conocido en Turín, empezaron a colaborar ocasionalmente en lo que ya se llamaba *La Casa bella*. De hecho, el primer artículo de Pagano en la revista se titulaba “Pavimenti moderni” (agosto 1929); en el segundo, “I benefici dell'architettura moderna. A proposito di una nuova costruzione a Como” (núm. 27, marzo 1930), defendía frente a las posibles reformas planteadas por el municipio el edificio Novocomum de Terragni y “la nueva técnica del hormigón armado” allí empleada, como una mejora de la calidad de la vivienda (MARIANI 1975, 5; PAGANO 2008, 133-135). En 1932 el editor Gianni Mazzocchi (1906-1984), sobre quien volveremos más adelante, que ya publicaba *Domus*, adquirió la revista, cambiándole el nombre a *Casabella* y encargando, a partir del número 60 (diciembre 1932), la dirección a Pagano (cargo que ocupó diez años, hasta octubre de 1943, cuando fue suprimida por el régimen de Salò) y la jefatura de redacción a Persico (BAGLIONE 2008, 13-20).

Bajo la dirección de Pagano, a lo largo de estos diez años, la revista puso en práctica un programa decididamente orientado hacia la modernidad, promoviendo la cultura racional en el panorama cultural italiano mediante reportajes que presentaban obras modernas construidas en todo el mundo, pero, sobre todo, mediante radicales editoriales críticos y mordaces que, aunque levantaron polémicas entre las filas fascistas, crearon un corpus teórico de primer nivel y de alto contenido moral (cfr. PAGANO 2008). Ya en los primeros artículos, publicados todavía con la cabecera *La Casa bella*, Pagano había planteado que se podía establecer una continuidad entre la arquitectura romana y la racionalista, puesto que la monumentalidad de la primera se podía traspasar a la segunda con facilidad: sólo había que prescindir de todo el aparato decorativo, desde los órdenes hasta la epidermis y, sobre todo, más que usando los llamados impropriamente, según Pagano, “materiales modernos”, haciendo un “uso moderno de los materiales”<sup>198</sup>. Así, Pagano intentaba descabalar, como sabemos sin éxito, a los académicos y los neoclásistas, como Piacentini, Ojetti, Muzio y Giovannoni, del papel de representantes oficiales y portavoces ideológicos de la teoría y la práctica de la arquitectura del Estado fascista, recusando todos sus razonamientos arcaizantes (cfr. MARIANI 1975, 12-14; CENNAMO 1976, 60). Recordemos que en aquellos momentos Pagano era amigo de Bardi quien en el mencionado *Rapporto sull'Architettura* (*per*

<sup>197</sup> Con todo, según González Galán, sería erróneo pensar que en los años treinta *Casabella* abandonó del todo sus preocupaciones iniciales y ha señalado tanto la publicación de artículos destinados al gran público y ajenos, por tanto, a los intereses profesionales o disciplinares, como un artículo de Pagano dirigido a “las señoras que quieren construirse una casa” (“Le ville”, núm. 67, 1933) (GONZÁLEZ 2012, 201).

<sup>198</sup> Con esta propuesta, Pagano parafraseaba una idea de Jean Cocteau (1889-1963) que le gustaba repetir a Ponti: “Lo nuevo no está en la nueva forma de expresar una cosa, sino en el nuevo modo de pensarla” (LICITRA 2018, 78). Así mismo, para Clement, la capacidad del brutalismo para generar “emociones extremas y debates encendidos” radicaba precisamente en el uso mayoritario de materiales nuevos (hormigón, acero y vidrio) pero también “en el uso claramente moderno” de otros materiales tradicionales (mármol, piedra y ladrillo) (CLEMENT 2011, 7).

*Mussolini*) de 1931 (*vid. supra*) ya había sostenido que “la Casa degli Uffici de Turín, de Pagano y Levi<sup>199</sup> está más cerca de la arquitectura romana [clásica] que cualquier otra obra erigida en Italia de un siglo a esta parte en periodo culturalista” (en DE SETA 1985, 175; también en BONFANTI *et al.* 2009, 15). Como indica de Seta, era el mejor elogio que Pagano podía esperar ya que la arquitectura racional era para él una arquitectura clásica y, por tanto, formalizaba los contenidos ideológicos que el fascismo expresaba (en PAGANO 2008, XLII).

En 1933 la entrada de Persico como colaborador estable en la redacción de *Casabella* conllevó una renovación profunda y sin precedentes de la revista, tanto de forma como de contenido, hasta el punto de que para Argan, en los números de aquellos años ya se podía ver “todo lo que se conoce hoy en Italia de la arquitectura mundial” (ARGAN 1965, 233). El grafismo se modificó y se hizo más atrayente al ampliar las dimensiones de las páginas y rediseñar la compaginación de las mismas, que se planteó a formato lleno con el fin de poder recoger más documentación iconográfica. Anna María Mazzucchelli, que hasta 1939 fue redactora de *Casabella* y colaboradora principal de Persico<sup>200</sup>, rememoraba aquella etapa “heroica” de la publicación ya en los años setenta:

De golpe, Persico modificó la revista al escoger un formato distinto. A partir de diciembre [en realidad, enero] de 1933, cambió el formato, cambió la portada, lo cambió todo. Tres cuartas partes de *Casabella* se hacían a partir de otras revistas. Recibíamos todas las revistas extranjeras. Nos hacía felices ver *Casabella* reseñada en revistas extranjeras. Las revistas rusas, por ejemplo, reseñaban nuestros artículos y había también una revista española, *La Gazeta de Arte [sic]*, que nos citaba a menudo. Me dijeron que no solo los redactores, sino todos los abonados fueron posteriormente presos y muchos tuvieron un mal final<sup>201</sup>. [...] Persico iba a la imprenta y seguía la impresión de cada número con una atención excepcional. [...] Estudiaba cada línea, cada fotografía y cuidaba, sobre todo, de que la composición no se hiciese página a página sino que se considerasen las dos páginas abiertas. [...] A veces llegaban artículos y fotos muy del régimen y había que hacer el triple salto mortal para justificar su no publicación. [...] Aunque publicamos a Lingeri y a Terragni, no lo hicimos con mucha amplitud porque ellos eran fascistas y nosotros no. [...] Continuamente nos atacaban desde *Quadrivio e Il Tevere*<sup>202</sup>, revistas en defensa de la raza. Giuseppe Pensabene<sup>203</sup>, por enemigo que fuese, había comprendido que esta arquitectura iba contra el fascismo, algo que no comprendieron tantos arquitectos italianos de entonces (MAZZUCHELLI 1978, 7-8).

Aunque *a posteriori* nos pueda parecer *Casabella* más “de avanzada” que *Quadrante* hay que pensar, como señalan agudamente Bonfanti y Porta, que hacia 1933 la cuestión del “compromiso” era percibida entre los arquitectos milaneses exclusivamente en términos artísticos, siendo la adhesión al fascismo en aquellos momentos indiscutida y “de buena fe”; es por esto que, contra lo que pueda parecer, se puede considerar la revista *Quadrante* (que contaba con Figini y Pollini, Bottoni, Sartoris y el grupo de Como) como “más pura”

<sup>199</sup> El “Palazzo Gualino” o “palazzo per gli uffici delle imprese Gualino”, hoy de propiedad pública pero construido inicialmente para Riccardo Gualino (1879-1964), un refinado industrial turinés dedicado a la producción de seda y coleccionista de arte, es un edificio en esquina, con siete plantas en el frente principal y cinco en el lateral construido con hormigón armado. Está situado en Turín, en el cruce de corso Vittorio Emanuele II y via della Rocca, frente al Parco del Valentino. El conjunto fue proyectado, incluyendo el mobiliario de las oficinas, por Pagano y Levi-Montalcini entre 1928 y 1929. En 1924, Sartoris, por su parte, proyectó en la residencia del industrial un pequeño teatro privado para cien espectadores donde el matrimonio Gualino desarrolló un ambicioso programa de danza (NAVARRO 2000a, 24-25). En junio de 1930 Gio Ponti dedicó un número monográfico de *Domus* al Palazzo Gualino. A partir de entonces ha sido considerado como “uno de los primeros y más claros manifiestos de la naciente cultura racionalista en Italia” (COMOLI *et al.* 1999, 184; GIUSTI *et al.* 2008, 250-251).

<sup>200</sup> Según Mariani, Mazzucchelli era antifascista y se ocupaba de suavizar los aspectos más comprometidos de los artículos de Pagano. Éste enviaba las pruebas de imprenta a los jefes del partido que las devolvían, obviamente sin leerlas, con notas aprobatorias; así, cuando la policía intervenía algún número, Pagano enseñaba estas notas manuscritas para salvar la edición (MARIANI 1975, 9). Anna María Mazzucchelli se casó con Giulio Carlo Argan en 1939.

<sup>201</sup> Se trataba de la publicación vanguardista *gaceta de arte* (así, en minúsculas) (1932-1936), editada en Santa Cruz de Tenerife bajo la dirección del escritor y crítico de arte canario Eduardo Westerdahl Oramas (1902-1983), quien, como veremos, ya en 1934 publicó en la revista artículos y dibujos de Sartoris, con quien mantuvo una prolongada amistad antes de la Guerra Civil y después de la Segunda Guerra Mundial. Entre 1932 y 1933 *gaceta de arte* publicó once “manifiestos racionalistas” (facsimilar en la revista *3ZU: revista d'arquitectura*, núm. 4, junio 1995, pp. 69-78; se puede consultar online). Efectivamente, muchos de los colaboradores de la revista fueron castigados en la posguerra española por su “vanguardismo internacionalista”, incluyendo el mismo Westerdahl, quien, sin embargo, entre los años cuarenta y cincuenta, como colaborador de la Escuela de Altamira, entre otras iniciativas oficiales, fue uno de los artífices de la recuperación de la modernidad artística española por parte del mismo régimen franquista.

<sup>202</sup> Ambas eran publicaciones de propaganda fascista. Sobre estos ataques y la respuesta defensiva y beligerante al mismo tiempo de la *Casabella* de Pagano en 1938, cfr. PAGANO 2008, 50-54.

<sup>203</sup> Giuseppe Pensabene (1898-1968) fue un arquitecto siciliano que en un primer momento se adhirió al racionalismo, separándose de la corriente Liberty de Ernesto Basile (1857-1932), autor del teatro Massimo de Palermo y, en Roma, de la reforma del Palazzo Montecitorio y de la Camera dei Deputati (1902-1918). Cuando Pensabene se trasladó a la capital formó parte del MIAR, acercándose a los redactores de *Casabella* y de *Quadrante*, pero más tarde pasó a formar parte del ala más intransigente del fascismo, manteniendo posturas retrógradas y racistas (TENTORI 1990, 111).

que *Casabella* (que contaba con Pagano, Levi-Montalcini, Albini y Palanti), sobre todo si se considera la colaboración profesional del director de *Casabella*, Pagano, con Piacentini, pero también por la adhesión de *Quadrante* al abstractismo, por la extensión de su interés a los temas artísticos en general, incluyendo la literatura y la música, y por la atención a los problemas políticos y sociales, esto es precisamente por los aspectos que hoy nos incomodan, sobre todo a causa de la “calidad” de aquel “compromiso” (BONFANTI *et al.* 2009, 29; comillas de los autores).

En este punto conviene recordar que Pagano y Persico mantuvieron en un principio opiniones políticas divergentes. El primero tuvo una vida de riesgo y aventura constante y una muerte trágica que hicieron que se convirtiese en la posguerra en símbolo de compromiso social, político y artístico. Pero según de Seta, el papel público que desempeñó Pagano en la Italia liberal y fascista fue más allá del campo de la especialización técnica que le era propia y su historia personal, absolutamente extraordinaria, atraviesa la historia de Italia desde la Gran Guerra al hundimiento del fascismo: “no solo fue un excelente arquitecto, sino un escritor y un intelectual de cuerpo entero que dialogaba de igual a igual con Mussolini y con los mayores jefes del régimen” (en PAGANO 2008, XI). En contraste con la trayectoria vital de acción y de riesgo de Pagano, la trayectoria de Edoardo Persico, cuatro años más joven, que también murió de forma trágica, tuvo un carácter intelectual y filosófico.

Pagano, que se llamaba realmente Giuseppe Pogatschnig, nació en Parenzo, en la Istria incluida en el Imperio Austrohúngaro, un territorio hoy dividido entre Italia, Eslovenia y Croacia, hijo de un notable arqueólogo antiaustracista; en 1914 se instaló en Padua y en 1915, a los diecinueve años, se alistó como voluntario en el Ejército italiano, adoptando el sobrenombre de Pagano; combatió con el grado de subteniente en el arma de infantería y se comportó de forma valerosa; fue herido en diversas ocasiones y cayó prisionero de los austriacos, pero consiguió escapar; fue capturado y consiguió escapar de nuevo. Al final de la guerra le fueron concedidas dos medallas de bronce al valor militar y una de oro por la doble fuga de la prisión enemiga. Tras la guerra, volvió a Istria y fundó en su Parenzo natal la sección local de los Fasci Italiani di Combattimento, participando en 1919 con D’Annunzio en la empresa de Fiume<sup>204</sup>. Posteriormente se instaló en Turín y en 1924 se tituló como arquitecto e ingeniero en el Politécnico de aquella ciudad<sup>205</sup>; en 1927 fue nombrado director de la oficina técnica de la Esposizione Internazionale di Torino de 1928, cargo desde el que ya se enfrentó de forma polémica con la cultura arquitectónica académica oficial, lo cual no impidió que tuviese

<sup>204</sup> La ciudad de Fiume, situada en el golfo de Kvarner (en italiano, de Quarnaro), junto a la península de Istria, en un punto estratégico al norte del Mar Adriático, formaba parte de la antigua República de Venecia; su puerto fue uno de los dos únicos grandes puertos del Imperio Austrohúngaro (el otro era Trieste); actualmente se la conoce por su nombre eslavo, Rijeka, y forma parte de Croacia. Fue conquistada por Italia en la Primera Guerra Mundial pero por los acuerdos de paz de 1918 fue incluida en el reino de Yugoslavia. Muchos italianos consideraron que esta cesión había sido una afrenta y se habló de “victoria mutilada”. El escritor y agitador político prefascista Gabriele D’Annunzio (1863-1938), al frente de un grupo de unos dos mil excombatientes voluntarios que llamó “legionarios”, ocupó la ciudad el 12 de septiembre de 1919, suscitando fricciones internacionales y rozándose un enfrentamiento armado entre los “legionarios” y el Ejército italiano (DOGLIANI 2014, 24). Finalmente, el 12 de noviembre de 1920, se firmó el Tratado de Rapallo, un acuerdo por el que la ciudad fue devuelta a Yugoslavia con el estatuto de “territorio libre”, pero no sin que este episodio alimentase un profundo disgusto del nacionalismo italiano contra las grandes potencias que fue aprovechado por los fascistas (GENTILE 2005, 10). De hecho, por el tratado de Roma (1924) Fiume volvió a ser italiana, pero tras la Segunda Guerra Mundial volvió a formar parte de Yugoslavia por el tratado de París (1947). Con anterioridad, D’Annunzio ya había sido el principal promotor de la campaña intervencionista en la Primera Guerra Mundial; desde el Capitolio, el poeta encendió los ánimos contra Giolitti y los neutralistas, incitando a la guerra y a la violencia. Fueron proverbiales su espíritu aristocratizante, su desprecio por la Roma burguesa y popular y su glorificación retórica de una Roma antigua transfigurada en mito, considerada como modelo de virtudes cívicas y militares que debían basamentar la nueva grandeza de Italia (GENTILE 2010, 34). Con la acción de Fiume, D’Annunzio elaboró formas específicas innovadoras de la liturgia política, subordinándola al mito y al símbolo, inventó metáforas religiosas, símbolos y ritos para el culto de la nación. Mussolini, como un discípulo aventajado, siguió sus pasos y el fascismo echó mano de sus acciones para “amueblar” su universo simbólico. A pesar de la ascendencia d’annunziana, en 1926 el Duce tuvo que comprar el silencio político del temido poeta-soldado y agitador político por una cantidad equivalente a más de tres millones de euros (GENTILE 2005, 215; NICOLOSO 2011, 9, 29). La extensa obra de D’Annunzio, decadentista y esteticista, fue minusvalorada tras su muerte y aun más con la caída del fascismo, pero ha sido objeto últimamente de una cierta revalorización al situarla en un “contexto europeo más amplio de fermento e innovación de las formas de expresión política” al inicio del novecientos (DOGLIANI 2014, 85). Su forma de comunicación con las masas, su histrionismo, sus puestas en escena, el uso de la retórica, las liturgias de guerra, el culto a los caídos, el uso de banderas y estandartes (incluyendo las enseñas arrebatadas al enemigo como botín de la victoria), etc. fueron formas rituales que pusieron en práctica tanto el Partido Fascista como Falange Española.

<sup>205</sup> Según de Seta, en aquellos años el Politécnico di Torino “tenía una organización exclusivamente profesionalista y dejaba fuera de sus puertas cualquier interés que no fuese estrictamente técnico y banalmente ‘artístico’ es decir, estilístico, como imponía el gusto dominante en la didáctica para el diseño arquitectónico y ‘la decoración’”. La base era un historicismo ecléctico que pasaba del “estilo” egipcio al asirio-babilónico o gótico con total indiferencia (en PAGANO 2008, XXVI-XXVII; comillas del autor).

numerosos encargos oficiales y privados, entre ellos el célebre Palazzo Gualino (1928-1929) (*vid. supra*). Se afilió con una fe desmesurada al Partido Nacional Fascista y, aunque siempre tuvo problemas con el régimen, sus contactos con Mussolini fueron frecuentes, llegando a ser propuesto por Bottai en 1939, con el visto bueno del Duce, como senador del Reino; pero su esfuerzo fue siempre la de orientar hacia la modernidad el “estilo” del régimen, desarrollando una opción radicalmente racionalista para una arquitectura de Estado; su postura polémica y militante, expresada sobre todo en las páginas de la revista *Casabella* dirigida por él, le llevó a discrepancias públicas frecuentes con Piacentini, máximo consejero áulico del fascismo avanzado clasicista, y con todo el sólido estamento fascista reaccionario; a pesar de ello Pagano tuvo el apoyo de los ideólogos “modernos” del fascismo y fue llamado a participar en todas las grandes empresas arquitectónicas del Estado (*vid. supra*) (MARIANI 1975, 4-5, 16; NICOLOSO 2011, 212-213; PAGANO 2008, XIX-XCI)<sup>206</sup>.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial participó como voluntario, entre 1940 y 1942, en la ocupación de Albania, llegando al grado de coronel<sup>207</sup>. De vuelta a Milán, a pesar de su desencanto, todavía ocupó el cargo de director de la sección artística de la Scuola di Mistica Fascista<sup>208</sup>, pero en diciembre de 1942 dimitió de todos sus cargos y se dio de baja en el partido (PAGANO 2008, LXXIX). Alistado de nuevo en el Ejército se trasladó a Cuneo, pero en junio de 1943 fue transferido al Istituto Esperimentale della Marina de La Spezia que, tras los daños producidos en sus instalaciones por los bombardeos aliados, se había trasladado a Carrara; aquí se dedicó a leer intensamente y, gracias a centenares de anarquistas, socialistas y republicanos confinados, se encontró en medio de “un ambiente clara y tradicionalmente antifascista” con el que inmediatamente simpatizó (MARIANI 1975, 18-20). Pero en julio de aquel año, cuando el rey destituyó a Mussolini y huyó al campo aliado, Italia se rindió, la Era Fascista terminó oficialmente y *Costruzioni-Casabella* se publicaba por última vez en diciembre de 1943, Pagano ya colaboraba activa e incansablemente con diversas organizaciones de la Resistencia que luchaban contra la nazifascista Repubblica di Salò. De nuevo en Milán, vinculado con grupos socialistas, se implicó profundamente como partisano en la organización de la lucha armada contra los nazis, actuando en un grupo en el que también estaba el arquitecto Giancarlo De Carlo, con quien estuvo en estrecho contacto en los años siguientes. Conocido por las milicias nazifascistas, en septiembre de 1943 fue arrestado en Massa (Toscana) mientras realizaba, como militar experto, una inspección destinada a organizar un lanzamiento de provisiones de armas y municiones por parte de los aliados. Fue encerrado en la cárcel de Brescia (Lombardía), donde desarrolló una intensa actividad de estudio y escritura, y de donde logró escapar, con otros 260 detenidos, en julio de 1944 durante el bombardeo de una fábrica de armas de la ciudad; volvió a Milán y allí retomó la actividad de partisano con el CLN (Comité de Liberación Nacional)<sup>209</sup>.

<sup>206</sup> El mismo Pagano, con su proverbial honestidad, declaraba en 1937 en *Il Popolo d'Italia*: “Soy fascista desde 1919, pero nunca he querido dedicarme a la política en el sentido de ocupar cargos que no estuviesen estrechamente ligados a mi actividad de arquitecto, de técnico y de artista”. En 1938 criticó duramente los *sventramenti* que llevaba a cabo el fascismo en el centro histórico de Milán (*vid. infra*). Y en 1940, cuando fue acusado de judío y de bolchevique, escribía en *Casabella* de forma contundente: “Hemos de reconocer que hay una situación incoherente en las diferentes manifestaciones. Por una parte una falsa interpretación de las tradiciones y de la romanidad a base de imitaciones formales y escolásticas; por otra, una corriente viva, cálida, apasionada, llena de fe y de agresiva independencia, que busca en un continuo proceso de purificación un contacto cada vez más estrecho entre el arte y la vida”. Según Pagano, esta situación venía dada por “el control que ejercen sobre la vida artística italiana los residuos de aquel pensamiento ochocentista que se autocalifica con el nombre de sentido común y que regula las funciones de la clase dirigente, en gran parte educada todavía hoy en el ‘buen gusto de la anteguerra’. En medio de estos dos mundos en oposición fluctúan, astutos y conciliadores, todos los maniobreros, todos los apóstatas, todos los servidores sin fe, todas las viejas glorias de anteguerra que no se resignan a un silencio digno. [...] Esta es la última degeneración de aquella burguesía que fue heroica y valiente en la Revolución Francesa. Nosotros, arquitectos modernos, decimos que esto no es ni arte ni vida: es decadencia, es soberana, imperdonable negligencia de los valores morales que debieran ser exaltados, sublimados, perpetuados por la revolución fascista” (en MARIANI 1975, 4, 16; comillas del autor).

<sup>207</sup> Según Rogers, el enrolamiento de Pagano en la campaña de Albania disgustó sobremanera a sus amigos arquitectos, que, a diferencia de Pagano, ya habían iniciado su “camino de Damasco” hacia el antifascismo: “Recuerdo vivamente el dolor que sentimos sus amigos cuando lo vimos partir voluntario hacia Albania; muchos de nosotros estábamos ya en la Resistencia, o por lo menos en las fuerzas políticas adversas al fascismo, e intentamos hablarle, claramente, sin subterfugios, buscando persuadirlo de que actuaba sin una consecuencia lógica, que fuese coherente con sus fines, que se equivocaba; pero él pensaba que Italia vencería y decía: ‘Después seremos más fuertes, y debemos estar entre los combatientes para poder combatir estos enemigos’ Porque naturalmente los consideraba enemigos” (ROGERS 1962, 338).

<sup>208</sup> La Scuola di Mistica Fascista era consecuente con la paulatina divinización del Duce. Se fundó en 1930 con el fin de formar grupos de jóvenes selectos en las “fuentes originarias de la religión fascista y del mito mussoliniano”. En 1940 Pagano impartía cursos a maestros de escuela deseosos de “vivificar la propia fe en los valores espirituales y en los principios de la Revolución, extrayendo del Mito Mussolini las directivas de su acción pedagógica” (GENTILE 2005, 136, 219).

<sup>209</sup> Según Mariani, “aquellos meses Milán era una ciudad donde se estaba jugando la baza más importante de la guerra y del futuro político italiano. Aquí habían confluído los jefes fascistas adheridos a la Repubblica di Salò y aquí desarrolló el régimen la

Arrestado de nuevo en septiembre de 1944 por la banda Koch fue torturado en Villa Triste<sup>210</sup> con encarnizamiento extremo y, tras una ulterior tentativa de fuga fracasada, fue deportado al campo de exterminio de Mauthausen donde, como tantos otros prisioneros, murió de golpes, fatiga, hambre, frío y extenuación el 22 de abril de 1945 (MICHELI 1967, 146; MARIANI 1975, 21-36)<sup>211</sup>.

Como vemos, Pagano, como tantísimos otros italianos, fue un fascista convencido y tanto en su ideología política como en su práctica arquitectónica estuvo junto a Mussolini, pero maduró en una progresiva toma de conciencia de la verdadera naturaleza del régimen, no solo alejándose del mismo, sino combatiéndolo en primera línea. Pagano pensaba que debía redimirse y para ello estaba dispuesto a dar la vida. Esta fue una característica de su personalidad arrebatada, no dispuesta a los compromisos y capaz de conjugar acción y pensamiento. La suya fue, sobre todo, una lección moral de política y de arquitectura, como concluía Argan desde las páginas de *Casabella* en un memorable artículo que le dedicó en 1946:

Durante años Pagano luchó contra la ignorancia oficial y contra la vileza de ciertos holgazanes, indocumentados, asociales. En esta lucha, el móvil moral es evidente; solo la arquitectura de mañana, si sabe entender la lección, podrá descubrir la moralidad más profunda y concreta de esta lucha. La polémica de Pagano es la polémica del orden contra el desorden. Se puede objetar que esa es toda la polémica de la arquitectura moderna, pero si el arte, como forma, es la antítesis de todo lo que es informe, inorgánico e inconsciente, es la polémica del arte de todos los tiempos. También Le Corbusier ha hablado de orden y de desorden, pero se trata de un orden racional, que presupone la irracionalidad del falso historicismo y del falso esteticismo decimonónico. [...] Vivir sin fastuosidad y sin miseria, en una realidad limpia y ordenada<sup>212</sup>; esto es lo que Ogetti consideraba una insostenible monotonía. [...] Ciertamente, la muerte de Pagano a Mauthausen forma parte de aquella coherencia: y la concluye (ARGAN 1965, 230, 232, 233).

Bien es cierto que en la redención de los arquitectos fascistas durante los años cincuenta, como Cresti señala crudamente, “las aureolas santificantes eran concedidas generosamente por los hagiógrafos de oficio con una impudicia que no conocía el beneficio de la medida”. Entre estos hagiógrafos destacó Zevi, que se esforzó en desdibujar el pasado fascista tanto de Pagano como de Terragni, presentando al primero como un “mártir” y al segundo como una “víctima” del régimen, acreditándolos, además, como “antifascistas de siempre”<sup>213</sup>. Con ello, según Cresti, se ponía “en sordina el comportamiento y los escritos comprometidos de unos presuntos mártires”, cuya ferviente adhesión al fascismo se negaba pensando que al recrear en ellos “una virginidad política” no se dañaba el valor de sus obras, las mejores del régimen de Mussolini (CRESTI 2015, 7). La

---

campana más densa de ‘propaganda’ dirigida a la clase obrera con el tema de la ‘socialización’. Formalmente, al contrario de lo que sucedía en otras ciudades italianas, Milán vivía tiempos normales según sus ritmos normales: los tranvías funcionaban en toda la ciudad, había un trasiego de personas por las calles, comercios y escaparates iluminados; todo se desarrollaba normalmente o, al menos, eso parecía. Porque detrás de esta aparente normalidad centenares de personas (prófugos, clandestinos, policías de todo tipo, antifascistas y partisanos) vivían al acecho en una atmósfera de terror y de emboscadas continuas” (MARIANI 1975, 26; comillas del autor).

<sup>210</sup> Pietro Koch (1918-1945) fue un subteniente de granaderos italiano, criminal de guerra al servicio de los nazifascistas. Le gustaba autodenominarse “Peter” como muestra de orgullo por su autopretendida “pureza” aria. Pagano lo definió como “activo, listo, ambiciosísimo, amoral, exaltado, viciado de éxitos fáciles, evidentemente seguro de una inmunidad absoluta”. Formó un escuadrón de policía política denominado Corpo de Polizia Speciale, más conocido como Banda Koch, activo a Roma y a Milán, que arrestaba y torturaba antifascistas y partisanos. En Milán, las detenciones y las torturas se perpetraban en la Villa Fossati, en via Paolo Uccello, que por estos hechos luctuosos pasó a la historia, al igual que sitios similares en Roma, Florencia, Trieste, Génova y Pavía, como Villa Triste. La brutalidad de los crímenes era tal que originó, entre otras, la queja del arzobispo de Milán, Ildefonso Schuster (1880-1954), beatificado en 1996, y Koch y su banda acabaron siendo arrestados por los mismos fascistas (MARIANI 1975, 26-32). Koch fue fusilado en 1945, tras la Liberación. Los Fossati no quisieron volver a ocupar la villa y la donaron a una comunidad religiosa, las Suore Immacolate dell’Adolorata que siguen gestionando la propiedad y que organizan visitas guiadas (CASTELLANETA *et al.* 2017, 133).

<sup>211</sup> Un relato sobrecogedor de la muerte, los sufrimientos y el coraje de Pagano, y también de otros muchos prisioneros, en los *lager* nazis se puede leer en el libro testimonial de Mino Micheli *I vivi e i morti* (MICHELI 1967, 138-146).

<sup>212</sup> Podemos ver como esta idea “moral” se aproxima a lo expresado en el célebre poema de Celaya: “Maldigo la poesía / concebida como un lujo / cultural por los neutrales” (1955) (*vid. infra*).

<sup>213</sup> Según escribía Zevi en 1968, “el fascismo de Terragni, italianísimo en su irreflexión, no lo es, de hecho, en la autenticidad: no es retórico, sino abstracto y romántico. Y en los hechos es, en cambio, instintivamente internacional, optimista, poético y crítico. Necesitaba una autoridad para rehacer el mundo; la escogió mal. La suya es una pureza inquieta. Quizá la víctima más ilustre de la irracionalidad fascista; como arquitecto y como hombre hizo lo que un artista moderno debe hacer, pagó con su vida” (en CRESTI 2015, 9). Y respecto a la vanguardista Sala del’22 proyectada por Terragni (*vid. supra*), una pieza central en la arquitectura fascista, “la cumbre de las manifestaciones publicitarias y declamatorias del régimen”, Zevi llega a plantear que se trata de una obra que, en el fondo, y quizá contra la voluntad del arquitecto era “antimilitarista y antimilitar. Escenario casi grotesco y blasfemo” (ZEVI 1989, 58-59).

exculpación de los arquitectos modernos fascistas continuó en los años setenta desde la cultura de izquierda. Así, en 1975 se proponía en la revista *Parametro* que el fascismo de estos autores era

el fascismo del optimista, del entusiasta, del hombre que se pone como alternativa y que, mediante su propio carisma, pretende resolver, mejorar, condicionar la realidad sin plantearse nunca, ni en abstracto ni en concreto, el problema del sistema político de referencia y sus tendencias y posibilidades reales. [...] La fe en la arquitectura que [los] distingue [...] es el espacio total, pero extramadamente marginal donde se mueven los arquitectos “modernos” (MARIANI 1975, 5-6; comillas del autor).

Sin embargo, en su estudio sobre las relaciones entre fascismo y modernidad, Gentile señala que la colaboración de muchos vanguardistas e intelectuales con el fascismo no fue por lo general un acto ni de ingenuidad ni de quintacolumnismo, sino un hecho plenamente consciente que respondía a la visión que estos intelectuales tenían de la vida y del mundo modernos, del mito de la “conquista de la modernidad” como una “nueva dimensión de la historia humana que permitiría que creciese y se expandiese la potencia de la nación”:

Su participación se dio con pleno conocimiento de lo que era el fascismo, de la forma en que había surgido, se había desarrollado y se había consolidado; su militancia fascista no fue fruto de un error de valoración o de una ingenua bondad de intenciones; fue la consecuencia de su modo de entender la vida, el mundo moderno, la política y el deber que correspondía a los intelectuales que creían en el mito nacional en aquel momento particular de la historia italiana (GENTILE 2005, 286, 290).

También Rogers, en un texto memorable de carácter confesional, cuyo contenido, a pesar de su esquematismo, resulta especialmente verosímil por el contexto en que se expuso (unas lecciones sobre “fascismo y antifascismo” desarrolladas en Milán en 1962 bajo el patrocinio de la editorial Feltrinelli) y por la doble condición de perseguido de Rogers (judío y homosexual), asumía la responsabilidad de los arquitectos fascistas, especialmente Terragni y Pagano, en la construcción del régimen de Mussolini. Rogers atribuía esa colaboración, aunque consciente y fascinada, a un error de percepción de lo que el fascismo significaba (o podía llegar a significar) para la arquitectura moderna italiana y para Italia:

Los arquitectos más importantes de nuestra generación han sido Terragni y Pagano; y Terragni y Pagano han sido los más fascistas de nosotros. ¿Cómo se puede explicar este error de un colectivo de personas que aunque públicamente no pudiesen expresarse, todavía discutían entre ellos? Yo creo que la base de nuestro error fue una confusión filosófica. Nos basábamos en un silogismo que *grosso modo* decía así: el fascismo es una revolución, la arquitectura moderna es revolucionaria, por tanto debe ser la arquitectura del fascismo. Como veis, la primera proposición es errónea, y la consecuencia no podía ser más desastrosa; el fascismo no era una revolución (ROGERS 1962, 335).

Esta dolorosa conciencia de haber errado y de la necesidad de expiar sus faltas colectivas era algo que el mismo Rogers había proclamado ya en 1946, en el homenaje que *Costruzioni-Casabella* le dedicó a Pagano, cuando las ruinas de Milán estaban humeantes todavía y los muertos todavía no se habían descompuesto. *Catarsis* se titulaba este sentido artículo:

¿Para qué hacer apologías genéricas? Los muertos (y los vivos) se respetan con la verdad. Y esta es la verdad y va dicha a costa de parecer inoportuna: los arquitectos italianos modernos, quien más quien menos, pasaron por el fascismo: incluso los que no militaron colaboraron de alguna manera: las exposiciones, los edificios, las revistas. El pasado no se puede alterar. Se debe tener el coraje necesario para hablar de él. Esta es la verdad: los mejores de nosotros fueron los más activos en el error: Terragni y Pagano; artista instintivo el primero, intelectual dotado de una cultura capaz y de un sentido crítico afilado, el segundo. [...] Muchas culpas se nos pueden achacar: la primera, la de una necia ingenuidad, pero también algo más grave: nuestro egocentrismo, que nos hacía plantear absurdos silogismos entre arte y política más o menos en estos términos: el fascismo es una revolución, nuestro arte es revolucionario, por tanto, el fascismo tiene que adoptar nuestro arte. Pero como el fascismo no ha sido nunca revolución, sino reacción, como antes o después (y en general no demasiado tarde) hemos comprendido todos, se puede entender cuanto dolor nos ha producido un engaño semejante. [...] A veces el optimismo es una culpa grave, más grave aun que la ingenuidad (ROGERS 1946b).

En todo caso, yendo hacia atrás, se puede encontrar un primer síntoma de la “concienciación” de Pagano en el interés por el tema de la residencia colectiva y de los problemas del alojamiento de masas, como una cuestión moral para la arquitectura. Ya en 1931, como hemos visto, había planteado que era impropio hablar de “materiales modernos” sino que se debía hablar con mayor propiedad de “utilización moderna de los materiales” (CENNAMO 1976, 61); y en 1935 subrayaba que la arquitectura funcional, para ser considerada tal, debía basarse en los materiales, oficios y tradiciones constructivas del lugar. Este aspecto de la investigación de Pagano apareció con fuerza en la atención que mostró hacia los asentamientos agrarios y la arquitectura rural,

documentada en una serie de artículos publicados en *Casabella* entre 1934 y 1943 (“Architettura rurale in Italia”, *Casabella*, núm. 96, diciembre 1935; PAGANO 2008, XLIX-LI, 116-119). Sin embargo, no se trataba únicamente de una adhesión a las demandas avanzadas del régimen que, como es sabido, proponía “ruralizar” Italia (DE SETA 1985, 178), algo también presente, como veremos, en el falangismo español a través de la Dirección General de Regiones Devastadas, sino también de una voluntad personal de individualizar los caracteres más sobrios y esenciales de la arquitectura, las formas que verdaderamente correspondían a la función en cuanto necesarias e imprescindibles, en tanto que “vinculaban las formas a las exigencias vitales del hombre” (SUSTERSIC 2004, 237). Las fotos que tomó en sus viajes por Italia (DE SETA 1985, 259-290) son un claro testimonio de esta búsqueda, que no se refería a las formas primarias en un sentido purista sino que, por el contrario, buscaba formas complejas producidas por “una selección secular, suma de la experiencia de numerosas generaciones” ya que Pagano “encontraba el sentido de la colectividad en el tiempo, en los sedimentos sucesivos de la cultura” (ARGAN 1965, 235); se trata de un interés que en la cultura italiana encontraría continuidad en el neorrealismo de la posguerra y cuya influencia se dejaría sentir sobremanera en Barcelona durante los años cincuenta y sesenta.

Otro campo de investigación en el que Pagano mostró posturas divergentes con respecto a los principios arcaizantes y retrógrados de Ojetti y Piacentini fue en el tema de la residencia popular en las ciudades. De hecho, según Mariani, fue el único de los arquitectos fascistas que mostró interés en las condiciones de vida de las masas, de la “población que trabaja, se esfuerza y produce” descubierta por él en la periferia milanesa y que seguía viviendo en condiciones indignas tras veinte años de fascismo (MARIANI 1975, 12); y en este tema cabe apuntar un curioso paralelismo con el Torres i Clavé revolucionario de 1936 (*vid. infra*). En los artículos publicados a partir de 1935 en *Casabella* Pagano criticaba de forma contundente el nexo “automático” que se presuponía entre desarrollo urbano y especulación fundiaria, llegando a poner en tela de juicio la conveniencia de la “sacrosanta” propiedad privada del suelo y la especulación consiguiente (PAGANO 2008, *passim*; GRANDI *et al.* 2008, 198).

La vivienda se concibe todavía tan solo como aprovechamiento económico. El 80 % de la población italiana trabaja, se esfuerza y produce para pagar el alquiler a quien especula por el hecho de que las personas no pueden vivir al descubierto. ¿Se puede decir verdaderamente revolucionaria y cercana al pueblo una organización política que acepta esta situación? Estas no son preguntas retóricas ya que muchos síntomas anuncian una inminente y progresiva revisión del sistema. [...] Si el Estado fija el precio del pan, ¿por qué no puede fijar el precio del terreno? Solo hay una solución: convencerse de que el interés de la colectividad es el interés soberano. [...] Igual que para la defensa de la patria se gastan millones en los acorazados, creemos que también se podrían gastar millones para la defensa de la raza de donde salen los marineros (“La civiltà e la casa. Note introduttive al progetto di quartiere di città orizzontale studiato da Diotallevi, Marescotti e Pagano”, *Costruzioni-Casabella*, núm. 148, abril 1940; PAGANO 2008, 244, 247-248).

Como respuesta a esta situación, el testimonio disciplinar más célebre, considerado un manifiesto del racionalismo, fue el proyecto Milano Verde, redactado conjuntamente por Albini, Gardella, Minoletti, Pagano, Palanti, Predaval y Romano, un urbanismo “nuevo” que suponía una alternativa radical a la expansión por bandas concéntricas continuas de la ciudad, con el consiguiente arrasamiento de extensas zonas de Milán por razones higienistas (*vid. infra*). Este plan tuvo continuidad en los posteriores proyectos para los “cuatro barrios autosuficientes” (o “cuatro ciudades satélites alrededor de Milán”), donde se preveía albergar a 65.000 habitantes y que estaban destinados predominantemente a la vivienda obrera, proyectados en 1942 por Albini, Bottoni, Camus, Cerutti, Fabbri, los hermanos Cesare y Maurizio Mazzocchi, Minoletti, Palanti, Pucci y Putelli (“Quattro città satelliti intorno a Milano”, *Costruzioni-Casabella*, núm. 176, agosto 1942, pp. 5-22).

Si analizamos ahora la trayectoria de Edoardo Persico, cabe señalar que nació en Nápoles en 1900 y que se formó en el campo de las literaturas antigua y moderna, de la teología y del derecho; era profundamente católico y de ahí provenía su antifascismo<sup>214</sup> (MARIANI 1975, 6). En Turín se aproximó a las artes figurativas y, más tarde, a la arquitectura gracias a su amistad con notorios personajes como Sartoris quien, en un testimonio recogido y publicado por Cesare de Seta, recordaba que lo acogió en su estudio “como un ser especial”, introduciéndolo en el mundo de la arquitectura y del arte de vanguardia en el que Persico se supo instalar de inmediato (SARTORIS 1987, 153). El mismo Sartoris introdujo el nombre de Persico en *La Casa bella*, revista con la que colaboraba, como hemos visto, recomendándolo para el cargo de director, un puesto, sin embargo, que Persico rechazó, prefiriendo quedarse en jefe de redacción. Trabajó como arquitecto aficionado, ya que frecuentó la Facoltà di Architettura di Torino pero nunca acabó la carrera. Aun así, realizó junto a Nizzoli la

<sup>214</sup> Recordemos la firme oposición al régimen del sacerdote Luigi Sturzo y del Partito Popolare fundado por él (*vid. supra*).

tienda Parker (1934-1935) en Milán, la Sala delle Medaglie d'Oro de la Esposizione della Aeronautica Italiana (1934), el Salone d'Onore de la VI Triennale (1936), y algunas decoraciones y amueblamientos (DI PUOLO 1978, 42-49; fotografías en DEL CAMPO 2004, 24, 30, 77, 79-80).

Por lo que se refiere a su obra crítica, “episódica y fragmentaria” (DEL CAMPO 2004, 5), los estudiosos de la misma han subrayado la dificultad de ordenar adecuadamente sus escritos, tanto por la fragmentación y la discontinuidad de los textos como por la falta de sistematización del conjunto de los mismos (DE SETA 1987, 4), ya que Persico escribía motivado por hechos contingentes e incluso ocasionales, sin llegar a producir una obra orgánica donde se pudiese reconocer el conjunto de su pensamiento, una labor que, por otra parte, tampoco tuvo tiempo material de llevar a cabo debido a su temprana muerte en 1936, a los 36 años. Pero a pesar de ello su obra trasluce una “fe casi religiosa en el poder del arte” y consecuentemente ofrece, al final de su célebre conferencia “Profezia dell'architettura” una inolvidable definición de ésta como “sustancia de cosas esperadas” (“sostanza di cose sperate”) (en DEL CAMPO 2004, 61), frase tomada de un verso del *Paradiso* de Dante que, a su vez, recoge una definición de San Pablo sobre la fe. Del Campo destaca tres aspectos de esta “profecía”: en primer lugar, la urgencia de tener “un estilo adecuado al propio destino, más que a la propia época”; en segundo lugar, “la indiferencia ante las urgencias, los empujes de la política y la politicidad de la arquitectura”; y en tercer lugar, “la moralidad de la actuación artística y su intrínseca capacidad profética” (DEL CAMPO 2004, 5-6).

En 1933 Persico inició una trayectoria de toma de conciencia de lo que él consideraba la verdadera naturaleza del racionalismo, llegando a expresar una crítica muy dura a las obras que los arquitectos italianos estaban haciendo en aquellos momentos. Así, por ejemplo, en un célebre artículo titulado “Gli architetti italiani” (“Los arquitectos italianos”), publicado en agosto de 1933 en el periódico *L'Italia Letteraria*, a propósito de la V Triennale, además de criticar las obras expuestas, en particular la “Villa-studio per un artista” de Figini y Pollini (*vid. infra*), que consideró “un paso atrás” en la evolución del Movimiento Moderno, imputó al racionalismo la responsabilidad de haberse ocupado solo de cuestiones superficiales y formalistas, constituidas en gran parte de polémicas teóricas alejadas de las exigencias concretas y reales de la arquitectura:

Para nosotros el racionalismo italiano ha muerto. Nacido como una necesidad artificiosa de novedad o como imitación de [lo que se hace en] el extranjero, no ha tenido nunca interés más que como documento de una inquietud espiritual que no ha logrado establecer con coherencia los términos del problema. [...] La verdad es que el racionalismo italiano no ha surgido de ninguna exigencia profunda sino de posiciones diletantes, como el europeísmo de salón del Gruppo 7, o de justificaciones prácticas de las que quedaba excluido cualquier motivo de interioridad ética. [...] La tarea del racionalismo italiano no debería haber sido tanto coaligar algunas energías contra el gusto “antiguo” para sustituirlo por una especie de oligarquía “moderna”, como conducir la guerra de las ideas hasta el extremo, hasta confundirla con las posiciones de la utopía (en DEL CAMPO 2004, 25, 28).

Como vemos, Persico planteaba que la arquitectura racionalista italiana había faltado al verdadero objetivo de la modernidad, algo que sí que se había logrado, en cambio, en el extranjero: hacer corresponder la renovación de la estética expresiva con un cambio sustancial del proyecto de arquitectura. Esta era la acusación más grave: los racionalistas italianos, según Persico, no habrían sabido formar parte verdaderamente del Movimiento Moderno ya que el mismo está fundado en una respuesta ética a unos problemas concretos, antes que nada la consecución de “vivienda para todos”. Lo ha expresado bien Jordi Oliveras:

La vocación de la arquitectura moderna de vincularse a las necesidades sociales distinguía su esencia de la de la arquitectura anterior. Así pues, la característica más importante de la arquitectura moderna no sería el lenguaje ni el estilo, sino el deseo de influir socialmente a través de la producción de edificios que materializasen programas sociales y no programas elitistas (en TORRES *et al.* 1994, 45).

Esta exigencia ética y política de la modernidad fue precisamente la que Torres i Clavé asumió con toda claridad desde posturas de izquierda revolucionaria tras el movimiento revolucionario que surgió en Barcelona como respuesta al alzamiento militar del general Franco en 1936, como se puede ver en su correspondencia y en sus escritos de combate, optimistas y comprometidos (cfr. *A.C.* núm. 25, junio 1937, “Problemas de la revolución: la revolución no puede haber sido inútil; de ella ha de salir el nuevo orden”; TORRES *et al.* 1994, 170-199).

Con todo, las críticas de Persico a la arquitectura racionalista italiana eran, como mínimo, poco generosas y quizá no fueron del todo ajenas a resentimientos y posturas personales; de hecho, según parece, en 1933 fue propuesto por Bottoni, Figini y Pollini para dirigir *Quadrante* (cobrando un sueldo) pero, tras un golpe de mano de Terragni, fue elegido Bardí, que lo hacía *gratis et amore Dei* (TENTORI 1990, 85; BONFANTI *et al.* 2009, 27-28). En todo caso, en su crítica, Persico prescindía de hecho, minimizando su valor, de uno de los dos



grandes temas que, como señala Montaner, se han mantenido vigentes desde el primer Movimiento Moderno: “el esfuerzo de renovación plástica y formal —es decir, unos procesos de abstracción que, aun hoy, pueden ser un punto de partida—”, siendo el otro “el proyecto ético y social” (MONTANER 2011, 10). A pesar de todo, muchos autores coinciden al afirmar que Persico tuvo una gran agudeza crítica y una capacidad notable para analizar y discernir entre los aspectos superficiales y efímeros de la cultura racionalista italiana, casi siempre contemporizadores y tendentes a obtener el favor político del régimen, y sus aportaciones efectivas a la innovación del proyecto arquitectónico (BRUNETTI 1989, 20; DE SETA 1985, 12; TENTORI 2006, 17). El caso es que por la sutileza de sus apreciaciones, además de por razones ideológicas, Persico prefirió apartarse de los racionalistas que, reunidos en torno a la revista *Quadrante*, aspiraban a construir un arte de Estado, y asumió una posición abiertamente crítica en relación al fascismo, aunque esto supusiera entrar en conflicto con el fascista Pagano. De hecho, Persico consideraba que los racionalistas de *Quadrante* producían más palabrerías que hechos concretos, tanto en el aspecto teórico como en el práctico. En un célebre artículo, “Punto e a capo per l’Architettura”, publicado en *Domus* en noviembre de 1934 (en DEL CAMPO 2004, 66-93), los atacó abiertamente subrayando sus contradicciones: por ejemplo, el contraste entre el interés declarado por la mediterraneidad, que se resolvía en la búsqueda de una identidad arquitectónica “nacional” de tipo estilístico, y los planteamientos propios del Movimiento Moderno internacional, de más altos vuelos, que habían revolucionado la idea del espacio:

La historia del racionalismo italiano es la de una exasperación sentimental: inconsciente del sentimiento que la situaba en el mismo plano que la arquitectura alemana o la arquitectura rusa, se ha agotado en una búsqueda desesperadamente romántica. Los racionalistas italianos son, así, antihistóricos: no son conscientes de la única realidad que necesita ser conquistada (en DEL CAMPO 2004, 92; también en BONFANTI *et al.* 2009, 17).

La historiografía italiana de los años sesenta y setenta (con Quaroni y De Carlo al frente), en un ambiente generalizado de revuelta y de ideologización izquierdista en Europa Occidental, hizo suyas las críticas de Persico a sus coetáneos del Movimiento Moderno italiano y, así, Bonfanti y Porta, en su denso estudio de 1973 sobre la obra del equipo BBPR, después de un extenso examen de la producción teórica sobre el racionalismo durante la posguerra, de forma harto injusta, concluían:

El racionalismo italiano no ha desarrollado ninguna teoría seria sobre la ciudad, sobre su forma y su funcionamiento, no ha sabido marcarse un objetivo riguroso que no fuese el empleo de un lenguaje “moderno”, nunca definido como un verdadero problema de estilo a no ser en la fórmula ingenua y descalificada de “estilo fascista” o “estilo mediterráneo”, en la que no solo los adjetivos comprometen irremediablemente la noción, sino donde al enunciado no le sigue ninguna articulación coherente. Carencia, por tanto, de una profunda indagación y experiencia del lenguaje parangonables a las mejores experiencias europeas. Incapacidad de definir un horizonte disciplinar, de operar con rigor, de proceder a depuraciones serias o viceversa, a una articulación de experimentos encadenados (BONFANTI *et al.* 2009, 24; comillas de los autores).

Persico murió prematuramente en su casa de Milán en circunstancias poco claras. El 10 de enero de 1936 dejó la redacción de *Casabella* con Anna Maria Mazzucchelli y Giulia Veronesi diciendo que se encontraba cansado. Después de una visita a Nizzoli, volvió a su casa, donde murió durante la noche, siendo encontrado ya muerto la mañana siguiente. Según algunas opiniones fue asesinado por la OVRA<sup>215</sup>, la policía política secreta fascista (DE SETA 1985, 56). Otros estudiosos, en cambio, piensan que fue eliminado por un doble juego entre fuerzas antifascistas y la citada OVRA (DI PUOLO 1978, 80). Pero considerando su precario estado de salud, su vida irregular y un arresto policial que había sufrido poco tiempo atrás, con probables golpes y maltratos, no se puede excluir una muerte por miocarditis, como se estableció en la autopsia de la época, tal vez insuficientemente documentada por las circunstancias descritas. En todo caso, en las muertes de Persico y de Pagano podemos leer, respectivamente, un sacrificio y una redención pagada con el más alto precio, la vida, que dejó como legado un patrimonio cultural vastísimo, esto es la cultura y el método racionalista que sirvió como fundamento para las experiencias arquitectónicas de posguerra.

En conclusión, el fascismo que, a pesar de ser un régimen totalitario, gozó, al menos inicialmente, de un amplio beneplácito popular e incluyó múltiples vertientes de la sociedad italiana (una época conocida como

<sup>215</sup> Estas siglas significan Organizzazione per la Vigilanza e la Repressione dell’Antifascismo que, “voluntariamente rodeadas de misterio, definen la policía política fascista y, por extensión, también su entorno de informadores y colaboradores voluntarios” (BONFANTI *et al.* 2009, 30).

“los años del consenso”, que alcanzó su cénit en 1936 con la proclamación del Imperio Fascista<sup>216</sup>, y que se cerró con las sucesivas derrotas de la guerra), dejó hasta 1938 un margen muy amplio para el ejercicio de la arquitectura moderna. Esta, por su parte, se comprometió más en la búsqueda de lenguajes formales que en problemas sustanciales o de fondo al no poder o no querer afectar los intereses inmobiliarios y financieros consolidados. Grandi y Pracchi, siguiendo la lectura de Persico (*vid. supra*) sostienen que en la V Triennale (1933) los racionalistas italianos no comprendieron realmente la potencialidad de la arquitectura moderna y no consiguieron entender la amplitud de las innovaciones desarrolladas en el curso de las discusiones de los CIAM de Frankfurt (1929)<sup>217</sup> y de Bruselas (1930), produciendo episodios de gran interés en sí mismos, pero incapaces de producir soluciones o estrategias proyectuales para el problema de la vivienda en general en Italia (GRANDI *et al.* 2008, 192). Como veremos, estos problemas se volvieron a plantear en la posguerra exactamente en los mismos términos, con independencia de la presencia del fascismo.

En todo caso, Persico y Pagano fueron los dos intérpretes de la cultura arquitectónica moderna italiana más emblemáticos de su época y, gracias a su profunda e intensa actividad intelectual pública, adquirieron un carisma inmenso. Pagano fue un hombre de acción y de pensamiento que todavía hoy representa un ejemplo de gran fuerza moral, mientras que Persico fue un intelectual sofisticado y un refinado grafista que dejó una profunda herencia cultural y cuyas innovaciones gráficas en *Casabella* fueron tan potentes que siguen siendo de actualidad: de hecho, han sido retomadas en la misma revista, bajo la dirección de Francesco Dal Co, en los primeros años del siglo XXI. Ambos reflejaron la tragedia de su tiempo en su obra y en su vida. Según Mazzucchelli,

pocas amistades fueron más dramáticas que la de aquellos dos hombres de naturaleza opuesta pero ligados por un mismo fervor moral: uno atormentado por angustias indecibles y, sin embargo, consagrado a un entusiasmo didáctico, más válido para los demás que para sí mismo; el otro lleno de un optimismo ingenuo y blindado por un cinismo destructivo y amargo que era tan solo su manera de neutralizar la realidad a la que se oponía; uno y otro, con aquella desesperación y aquel optimismo, inmersos en la realidad indiferente y apática de un tiempo resbaladizo y difidente que se deslizaba hacia la catástrofe (en PAGANO 2008, LXVII).

Podemos acabar este capítulo sobre los grandes protagonistas del primer racionalismo milanés con unas palabras de Argan que sitúan el tema, definitivamente, más allá de una cuestión exclusivamente formal o estilística:

Para Persico el racionalismo fue la ocasión de una crítica indirecta, el desahogo de una pasión política reprimida; para Pagano fue la palanca con la que se esforzó absurdamente en cambiar una situación; para Terragni fue el sostén de una voluntad de poesía que la iniquidad de los tiempos malos amenazaba con sofocar (ARGAN 1965, 84).

## <01.06. ARQUITECTURA DE LA AUTARQUÍA: VISIONES ENFRENTADAS

No: los años cuarenta no constituirían un bache en la historia de la arquitectura española del siglo xx, sino que serían uno de sus momentos más plenos e interesantes. No: la victoria de Franco no habría traído consigo el colapso del racionalismo arquitectónico propiciado por la República, sino que habría garantizado, por el contrario, el desarrollo y maduración, bajo vestiduras nuevas, de ese mismo racionalismo.

Tomàs LLORENS (1979)

Como hemos dicho, la mayor parte de los estudios académicos sobre la arquitectura española de los años cuarenta han destacado el escaso valor de las obras construidas o proyectadas en esta década y la dramática ruptura que se produjo con la modernidad racionalista que se había iniciado en España durante la Segunda República; pero en esta caracterización “canónica”, desarrollada mayoritariamente desde posturas de oposición política a la dictadura o, al menos, críticas con la misma, se produjo un significativo cambio de enfoque en la segunda mitad de los años setenta por parte de diversos historiadores y arquitectos vinculados a las escuelas de arquitectura de Madrid y de Barcelona que plantearon una nueva valoración positiva de las arquitecturas de raíz

<sup>216</sup> Según Gentile, “quien [la tarde-noche del 9 de mayo de 1936] participó del entusiasmo colectivo por la reaparición del Imperio sobre las colinas fatales de Roma ha conservado una imagen vívida de la fusión mística entre el Duce y la multitud reunida en piazza Venezia, incluso si, habiendo crecido con los años y habiendo vivido las trágicas consecuencias de la euforia fascista, llegó a ser consciente de los desastres originados por la ilusión imperial y se liberó de los mitos y los sueños del fascismo” (GENTILE 2010, 127).

<sup>217</sup> Sert y Torres i Clavé asistieron a este congreso que se centró en la vivienda mínima (*Existenzminimum*) y donde Gropius defendió los bloques laminares en altura como modelo de desarrollo urbano (ARNÚS 2019, 50).

clásica promovidas por los grupos políticos, militares, religiosos, sociales y económicos que habían ganado la guerra interpretando estas obras como continuidad de la arquitectura producida de forma mayoritaria en las décadas anteriores al conflicto bélico, originando, como en otros campos de la cultura, “una forma de convivencia entre unos ideales forjados en el Noucentisme y la adhesión pública al franquismo” (LARIOS 2013, 259).

Esta nueva apreciación de la arquitectura autárquica tiene componentes complejos que se deben poner en relación con la nueva visión o cambio de enfoque que, desde una historiografía de nuevo cuño, apareció simultáneamente, a mitad de los años setenta, en la valoración de las artes plásticas de la “era de Franco” y, en conjunto, forma parte de un interés general, latente en muchos sectores de la sociedad española a partir de la muerte del dictador en 1975, por olvidar o minusvalorar las dramáticas consecuencias culturales de la guerra y del franquismo. En el campo de la arquitectura, Llorens y Piñón resumieron esta nueva postura elogiosa, o como mínimo “comprensiva”, de la producción arquitectónica de la autarquía como sigue:

La hipótesis más llamativa en los estudios que aquí comentamos sería la de minimizar la importancia de la Guerra Civil: ni los años de la República habrían sido de un predominio del racionalismo arquitectónico tan claro (tan “progresistas”) ni los años cuarenta habrían roto tan radicalmente con el racionalismo del periodo anterior (ni habrían sido, pues, tan “reaccionarios”) como se creía (LLORENS *et al.* 1979a, 12; comillas de los autores).

Esta postura tenía un corolario, digamos corporativo o “profesionalista”, que partía de una pretendida autonomía y especificidad de la práctica arquitectónica para concluir con su independencia de las contingencias sociopolíticas:

Ciertos jóvenes historiadores de la arquitectura han estado manteniendo durante los últimos tres o cuatro años que el contenido ideológico de la arquitectura neoclásica patrocinada por el régimen franquista en los años cuarenta consistía en último término en el interés corporativo de los arquitectos por sobrevivir como “clase” (LLORENS 1983, 28).

La línea de opinión y de investigación histórica que minimiza las consecuencias de la Guerra Civil, al menos en el terreno intelectual y artístico, ha continuado hasta la actualidad con la reivindicación de autores que no habían sido bien considerados por la crítica, o que habían sido vistos con “susplicia”, tanto por lo que se consideraba escasa calidad de sus obras como por sus estrechos vínculos con el régimen franquista y el Alzamiento Nacional y la magnificación de los mismos que se había dado en estas. obras De repente, algunos de estos autores han sido “rescatados del olvido”, ensalzados y sobrevalorados. En el ámbito catalán cabe señalar la “recuperación” de escritores adheridos al franquismo como Eugenio d’Ors, José Maria Junoy (1887-1955), Ignacio Agustí (1913-1974) y Juan Estelrich (1896-1958) que antes o después de 1936 abandonaron la lengua catalana y denostaron su uso, ensalzando, en contrapartida, “la lengua del imperio”<sup>218</sup>. Pero también en el ámbito de la literatura en castellano, a partir del célebre libro de José-Carlos Mainer *Falange y Literatura* (1971) y de los artículos periodísticos de Francisco Umbral (1932-2007), la reivindicación de los escritores falangistas ha sido un hecho que algunos historiadores del franquismo han presentado, aunque con muchas matizaciones, como algo indiscutible (cfr. CARBAJOSA *et al.* 2003). Más beligerantes han sido los críticos cercanos al régimen: así, el notorio cronista franquista Ricardo de la Cierva (1926-2015) se refería en 1969 a los escritores falangistas Sánchez Mazas, Alfaro, Foxá, Ros y Ridruejo, generalmente denostados o ignorados por el canon de la crítica literaria, considerándolos figuras de primera fila “en el firmamento de las letras españolas”:

Se les acusa injustamente de fabricantes de oropel. Fueron, sí, fabricantes de sueños: pero era una excelente retórica, eran unos sueños que no por haber fracasado dejaban entonces de ser nobles y, lo que es más importante, parecían posibles. Sus nombres brillan con luz propia en el firmamento de las letras españolas (en CANO 1994, XXII).

El hispanista Juan Cano Ballesta (n. 1932) escribió en 1994 un extenso e interesante estudio titulado “La Utopía del ‘Amanecer’ y del ‘Imperio’ en la retórica falangista”, pero sin llegar a plantear en ningún momento que esta

<sup>218</sup> Cfr. SAMSÓ 1994, 28-37; también. Joan SAMSÓ: “Literatura i franquisme”, en BARRAL 1996, pp. 149-161. En el caso de Eugenio d’Ors, Manuel Vázquez Montalbán ha sido contundente al referir la entrada en Barcelona de las tropas de Franco: “En el horizonte, entre la confusa vanguardia azul y caqui del franquismo, avanzaba también la Cataluña neoclásica personificada en el mismo d’Ors, vestido de falangista, con la boina incluida. La Ben Plantada. No había dudas. La Ben Plantada era él” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1990, 218).

literatura política y altisonante, directamente al servicio de los sublevados y su programa ideológico y militar, fuese digna de consideración dentro del canon de las letras hispánicas:

El discurso de la derecha de aquellos años, orientado a la acción inmediata, necesitaba el elemento emocional, lírico y dramático; de ahí su recurso a la irracionalidad poética. [...] El culto a lo poético que he observado en la retórica falangista no es puro lirismo o decorativismo sino que corresponde a una concepción peculiar de la actuación política y al deseo de distinguirse de la vulgaridad y falta de imaginación del político en boga (CANO 1994, 29, 32).

A pesar de que, por lo que se refiere a la arquitectura, el planteamiento reivindicativo de la cultura franquista nacido a mitad de los años setenta se vio contestado radicalmente de forma inmediata, los numerosos ensayos publicados desde entonces han influido de tal forma en la visión habitual de la reciente historiografía de la arquitectura española que se ha seguido hablando y discutiendo del tema hasta la actualidad, dando por sentado el valor histórico de aquel episodio. En nuestro caso, la referencia a este debate es obligada porque, al margen del mayor o menor interés de las obras, las raíces del clasicismo arquitectónico barcelonés de posguerra (la forma concreta en que se manifestó la arquitectura franquista en la ciudad, que era la experiencia concreta de donde partían los jóvenes arquitectos del Grupo R y afines) no se encontraban en la arquitectura herreriana sino —gracias, sobre todo, a la influencia de Eugenio d’Ors<sup>219</sup>— en el Noucentisme catalán, emparentable con el Novecento italiano, un modelo que, sin embargo, ya se había agotado y no podía ofrecer resultados notables. Esta ascendencia novecentista del arte plástico franquista en Cataluña, aunque vaciada del fuerte contenido político original<sup>220</sup>, es algo plenamente aceptado por la historiografía artística reciente y se ha convertido casi en un lugar común (cfr. BARRAL 1996; XANDRI 2016, 271).

En efecto, por lo que se refiere a Barcelona, hubo un punto del debate donde el acuerdo fue unánime. Todos los autores consideraron que la gran arquitectura oficial —más bien poca— y privada producida en la ciudad en los años cuarenta y, por tanto, clasificable como “franquista”, no intentaba evocar un estado imperial ni pasados esplendores escurialenses, como se pretendía hacer en Madrid y en buena parte de España, sino que se remitía básicamente, sin solución de continuidad, a la arquitectura novecentista de los años veinte y treinta, una arquitectura en sintonía con la que se hacía coetáneamente en el resto de Europa promovida abundantemente desde las instituciones catalanas por el partido político Lliga Regionalista (fundado en 1901 y denominado Lliga Catalana a partir de 1933<sup>221</sup>), teorizada, hasta cierto punto, por Eugenio d’Ors en los años

<sup>219</sup> Esta hipótesis considera que el hecho de que un Ors despedido dejase de escribir en catalán en 1920 para hacerlo exclusivamente en castellano y en francés, además de instalarse definitivamente en Madrid en 1923, significó su abandono de la cultura catalana (o, al menos, de la literatura catalana) pero no de sus presupuestos estéticos, que seguirían siendo influyentes en la cultura española franquista de la guerra y la inmediata posguerra. Como ha advertido Fuster, “el ‘caso d’Ors’ fue tan siniestro como significativo. Sin entrar aquí en el fondo de la cuestión, no hay duda de que las consecuencias no fueron precisamente positivas para la literatura del país: ésta perdió un escritor, uno de sus mejores escritores. [...] Xenius murió en 1920: Eugeni d’Ors se convirtió en Eugenio d’Ors [...] [y] lo que Eugenio d’Ors escribió después —no murió hasta 1954—, en castellano y en francés, ya no ‘pertenecía’ a la literatura catalana: y escribió mucho y nada menospreciable” (FUSTER 1971, 153; comillas del autor). El 2 de julio de 1939, el mismo Ors declaraba en Reus su convicción “plena e íntima de que el catalán, al menos por ahora, no es apto para el quehacer de la cultura” (en BARRAL 1996, 20). Como veremos más adelante, la influencia cultural directa de Ors llega a la arquitectura barcelonesa de los años cincuenta y sesenta personificada en Oriol Bohigas.

<sup>220</sup> Para Vázquez Montalbán el Noucentisme fue “una actitud intelectual y culturalista hacia Cataluña donde Barcelona representaba el mejor papel: ser un Estado-ciudad escarapate de una voluntad nacional emparentada con los dioses más clásicos de un Mediterráneo idealizado” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1990, 152-153). Según Delgado, tanto para Joan Maragall como para Eugenio d’Ors “frente a la Cataluña idílica de la Renaixença, que ni era sociedad civil ni era Estado; frente a una España fracasada, Estado incapaz de vertebrar en torno suyo una auténtica sociedad civil, Barcelona podía erigirse como ejemplo perfecto de una sociedad civil que crecía con éxito sin Estado, [...] moderadamente progresista, capaz de cabalgar entre el cosmopolitismo y la vindicación de una catalanidad de la que obtenía legitimidad cultural e histórica” (DELGADO 2007, 81, 84). Estas propuestas, diametralmente opuestas a la idea de Estado español unitario, fueron reprimidas por el primer franquismo pero empezaron a revivir con *Revista, Destino* y el porciolismo, siendo retomadas por la socialdemocracia en el Modelo Barcelona. El escritor y gestor cultural Pep Subirós (1947-2016), que fue director de la revista libertaria *El Viejo Topo* (1979-1982), coordinador del Área de Cultura del Ayuntamiento y consejero delegado de la Olimpiada Cultural (UTE 2004, 178), escribió unas “Notas para una teoría de Barcelona” (*Revista de Occidente*, núm. 97, 1989, pp. 99-110) de raíz *noucentista*, según la cual “Barcelona constituye uno de los ensayos más coherentes y prometedores llevados a cabo hasta ahora de lo que puede ser una moderna ciudad democrática, es decir, un proyecto en el que tiene tanta importancia la forma como la función, la belleza como la utilidad, la ciudad como los ciudadanos” (en DELGADO 2007, 85).

<sup>221</sup> Sobre la formación y el proficuo desarrollo del partido Lliga Regionalista (1901-1936), fundado “para acabar con el caciquismo” endémico del sistema político español y conseguir la autonomía de Cataluña, que devino el máximo representante del catalanismo político moderado al inicio del novecientos, cfr. TERMES 1987, 171-177, 261-266. Ignasi de Solà-Morales ha referido la fortuna del gaudinismo en el “afianzamiento del catalanismo” de raíz católica a través del arquitecto Rubió i Bellver, que “dio pleno alcance

diez y veinte, antes de trasladarse a Madrid, y cuya realización clave de referencia —arquitectónica, pero, sobre todo, urbanística y territorial, es decir política — fue la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. I. Solà ha explicado de forma convincente esta situación aludiendo a la posición marginal en que el primer franquismo dejó a Cataluña —y Barcelona— y al hecho de que en los años cuarenta la alta burguesía industrial catalana — la única clase social que había escapado del “derrumbamiento” de la Guerra Civil— era la misma que había promovido arquitectura entre 1914 y 1929, en tiempos de la Mancomunitat; además, con los jóvenes racionalistas fuera de juego, los viejos arquitectos académicos tenían el campo libre; todo ello originó una cierta continuidad entre la arquitectura de los años veinte y la de los años cuarenta, aunque esta última mostraba ya “el agotamiento creador de sus protagonistas”, la banalidad de unas “fórmulas estereotipadas”:

La estructura centralista del poder político situó a Cataluña en una posición marginal donde faltaban las intervenciones, tanto de planificación de obras públicas como de edificios oficiales; fue la alta burguesía industrial la que llevó a cabo las realizaciones arquitectónicas, pero esta burguesía era la misma del gran crecimiento de los años 1914-1929 y la que, por tanto, siguió promoviendo aquella arquitectura como lenguaje propio. [...] Toda intervención en la ciudad era una intervención parcial, fragmentaria, hecha con el lenguaje académico de la monumental sucesión de espacios jerarquizados, según ejes claros de simetría y orden, o bien según un criterio pintoresquista donde se procuraba rehuir el rigor monumental, pero manteniendo la superficialidad teatral de la organización visual (I. SOLÀ 2004, 89, 105-121, 171-176)

De forma paralela, tampoco en la Escuela de Arquitectura de Barcelona se dio una “producción enaltecida del régimen”, aunque esta falta de “proyectos patrióticos” contrastase con el “fervoroso clima de posguerra” que se vivía: culto a los uniformes, aprobados con una hoja de servicios favorable, depuraciones por haber pertenecido a un sindicato “rojo”, declaraciones orgullosas de españolismo, etc. (VARIOS AUTORES 1977b, 172-173). Según esta lectura, con la arquitectura de raíz clásica construida en Barcelona por y para los estamentos catalanes vencedores de la Guerra Civil y la nueva burguesía del estraperlo, que era, además, la que se enseñaba en la Escuela, se continuarían tanteando las posibilidades que podía tener el clasicismo como lenguaje “válido” para los grupos e instituciones que estuvieron en la base del proceso industrializador de Cataluña (ROVIRA 1987, 126). Bohigas ha querido ver en este hecho una muestra más de la perdurable idiosincrasia catalana, incluso en el interior del franquismo:

[En Cataluña] el modelo de El Escorial no funcionó. No conozco ningún arquitecto catalán que lo haya adoptado, quizá porque, incluso dentro del franquismo y entre los arquitectos más franquistas, había una cierta consciencia de autonomía de Cataluña respecto al centro del Estado español, y las versiones reaccionarias no se basaban en lo que se hacía en Madrid sino en lo que se hacía en Italia (BOHIGAS 2015, 39).

(“Lo que hacían en Italia los fascistas reaccionarios”, cabría aclarar). Pero, por otra parte, esta revisión del Noucentisme italianizante era un lenguaje fácil de utilizar y de entender, ya que estaba muy codificado y suficientemente experimentado al haber sido predominante en la enseñanza de la arquitectura en la Escuela de Barcelona tanto antes como después de la guerra (*vid. infra*). Algunos autores se han referido al uso de un clasicismo “planchado”, casi un dibujo, en las fachadas de estos edificios de la autarquía y el término ha hecho fortuna ya que destaca el uso de molduras, frontones, pilastras y demás ornamentos clásicos dispuestos en un acusado bajorrelieve en los edificios residenciales italianizantes o afrancesados que Florensa, Mitjans, Soteras, Illescas, Bonet i Garí o Duran Reynals construyeron en la inmediata posguerra (cfr. GONZÁLEZ *et al.* 1995; GAUSA *et al.* 2013), en cuyas fachadas el delgado espesor de la piedra artificial no podía esconder “su pobre y escuálida dimensión” (BOHIGAS 1979a, 20). De todos ellos, Bohigas destacaba en 1995 la arquitectura de Duran como un ejemplo sensible, culto y cosmopolita que, a pesar de su sentido regresivo, se alejaba del “mal gusto” de sus colegas españoles, constituyendo “el único respiro cultural en los años del primer franquismo en Barcelona” (BOHIGAS 1979a, 23):

[Era] un arquitecto de extremada sensibilidad y de una cultura clasicista evidente que lo diferenciaba de sus contemporáneos españoles. [...] De acuerdo con la línea antivanguardista de los franquistas —o quizá sometido a unos requerimientos de la clientela en este sentido— se apoyó no en la anticultura sino en una cultura que, a pesar de ser regresiva, tenía una consistencia histórica: los clasicismos mediterráneos pasados por la experiencia residencial inglesa y americana. Él y sus seguidores fueron los únicos que lucharon en la España franquista desde la trinchera del buen gusto —entendido en términos culturales—, del cosmopolitismo y de la repugnancia hacia las diversas autarquías limitativas (BOHIGAS 2015, 19; cfr. VARIOS AUTORES 1982).

---

político a una determinada arquitectura y a su capacidad de transformación urbana en el marco de la política propuesta por la Lliga Regionalista”, traspasando “un discurso arquitectónico autónomo” a “formas más explícitamente ideológicas” (I. SOLÀ 2004, 49-51).

A pesar de esta loa de Duran Reynals, cuando terció en 1979 en la poémica sobre el valor y el significado de la arquitectura barcelonesa clasicizante de la autarquía, Bohigas, centrándose en Barcelona y partiendo de la “calidad objetiva” de las obras, planteó su escaso valor, su “regresión cultural”, sobre todo en comparación con la arquitectura de raíz clásica que los mismos arquitectos (refiriéndose fundamentalmente a Florensa, Nebot y Bona, que habían sido profesores de Bohigas, pero también con citas a Bonet i Garí, Duran Reynals, Folguera y Mitjans) proyectaron antes de la guerra:

Hay tres arquitectos que conviene analizar con más detalle porque fueron muy representativos por la cantidad y la calidad de su obra y porque continuaron trabajando intensamente después de la Guerra Civil y, por lo tanto, acusan la regresión cultural en su misma obra. Estos tres arquitectos son Adolf Florensa, Francesc de Paula Nebot y Eusebi Bona. Los tres fueron profesores míos en la Escuela de Arquitectura y a los tres les debo buena parte de mis aficiones intelectuales. Con ese afectuoso punto de vista, me atrevo, pues, a constatar el descenso de la calidad de su obra, coincidente con la irrupción del franquismo. [...] Los ensayos Art-Déco habían pasado de moda; el racionalismo no existía como referencia contemporánea ni histórica; el estilismo nazi o fascista era muy mal conocido e incluso voluntariamente desechado por una sensibilidad demasiado adicta a la tradición Beaux Arts; las propuestas de renovación sintáctica del lenguaje clásico no entraban en la información de la época. La falta de toda información, la supuesta autarquía cultural, la rebelión contra la vanguardia habían dejado a todos estos arquitectos en el punto cero de referencias y de convicciones. Pero cuando la obra estaba ya empezada, el propietario, que pertenecía a la burguesía enriquecida en los años del estraperlo, exigió el añadido de muchos elementos, introduciendo criterios estéticos propios que procedían de la falta de clara tradición aristocrática en el mecenazgo artístico y de una nueva intención productiva de la arquitectura: el negocio inmobiliario. El cliente de Nebot –como los de Bona y los de Florensa– había cambiado rotundamente. [...] Los arquitectos que permanecieron activos en Barcelona después de la gran desbandada del 39 sufrieron, pues, dos ataques mortales. Por un lado, el hundimiento de cualquier base cultural y, por otro, el cambio radical de las intenciones promocionales del cliente (BOHIGAS 1979a, 8, 19).

Aunque en este largo artículo se analizaba el tema por extenso y con una gran cantidad de fotografías de los edificios, la interpretación tampoco era nueva puesto que Bohigas, desde su amplia cultura arquitectónica y su militancia provocadora, ya la había planteado en 1961 en su sección fija de *Serra d’Or*: “Hemos de perder prejuicios y reconocer que el monumentalismo catalán del segundo y tercer decenio estaba en manos de arquitectos con mucha potencia creadora, más que los elegantes y rancios brunelleschianos de la posguerra” (BOHIGAS 1961e). Estos arquitectos crearon un “repertorio formal coherente” de raíz clásica con el que proyectaron un conjunto de obras en el Ensanche cuya “decencia formal, basada en la repetición sistemática y en la corrección compositiva”, resultó tan unitario y de tanta “eficacia urbana” como la que había producido el modernismo unos años antes (BOHIGAS 1979a, 8). Bohigas era aun más contundente cuando abandonaba el punto de vista local y se refería de forma genérica al arte producido bajo las dictaduras: “El arte de los dictadores no tiene ningún valor artístico destacable si no son los episodios erráticos de las cortas colaboraciones de las vanguardias rechazadas. Este falso arte no se puede disimular bajo el manto unificador de unas oleadas neoclasicistas al margen de las ideologías y de los especiales sistemas de poder: el mismo estilo está inventado para consolidarse como poder” (BOHIGAS 1998, 75-76).

El equivalente en obras pictóricas destinadas a la misma burguesía del estraperlo que promovía o solicitaba las viviendas con ornamentos clasicistas, era, si cabe, más descorazonador, como advertía mordazmente el crítico Juan Cortés (1898-1969) en *La Vanguardia Española* (28-01-1955) al referirse al mercado del arte contemporáneo en Barcelona “a los dieciséis años de la Era de Franco”:

La producción pictórica general crecía y se multiplicaba más allá de toda medida. Determinados sectores sociales que, al socaire de unas necesidades generales pudieron enriquecerse como nunca habían podido soñar, en su deseo de ostentación, en su anhelo de obtener una ejecutoria de gusto y señorío, de una educación de que se hallaban muy ayunos, tuvieron gran parte en ello. El acicate de una demanda desorientada y banal suscitada por quienes necesitaban urgentemente llenar sus salones, salas de estar, comedores y pasillos con cuadros y más cuadros, sin ningún análisis, sin ningún criterio, provocaba una floración exuberante y desenfrenada de pintores de toda laya, insignificantes y vulgares, sin pizca de talento, sin mínima preparación, que complacía aquella demanda suministrando kilómetros y kilómetros de mala pintura sin tasa ni cortapisa (en CABAÑAS 1996, 65).

Ivars ha subrayado que si estos productos académicos y novecentistas eran los más demandados aquellos años era porque “el costumbrismo y la radicalización cromática cumplían de maravilla la función dignificadora que se esperaba de un arte ‘puro’ y confesionalmente ‘neutro’” (en CASTELLET *et al.* 1977, 208; comillas del autor).

Por otra parte, el nacimiento de esta capa de nuevos ricos incultos, *parvenus*, política y sociológicamente franquistas, sin escrúpulos para el mercadeo en gran escala, que ganaban dinero comerciando con la reconstrucción de España y con el hambre de la gente en medio de una escasez generalizada, y que

invertían en arte *pompier* y en arquitectura clasicista, aparecía vinculado a la castellanización *ex novo* de muchas capas de la burguesía catalana (y a la imposición de su idioma por parte de los castellanos recién llegados a Cataluña con la recolonización promovida por el Nuevo Estado) que se inició estos mismos años y que originó el fenómeno de un pretendido “bilingüismo” de Cataluña sobre el que volveremos a menudo<sup>222</sup>. Maria Aurèlia Capmany evoca estos años en sus memorias:

Era un tiempo en que se formaba una nueva burguesía, lo que llamábamos nuevos ricos, [...] que crecía con una rapidez vertiginosa. Los compradores y vendedores de chatarra, los panaderos, los compradores y vendedores de una infinidad de materias primas estrictamente controladas, levantaban palacetes, compraban cuadros y metros de libros. El país renacía, renacía en castellano, pero renacía alegre y feliz, me imagino que como renació la incipiente burguesía del siglo XVIII bajo los Borbones<sup>223</sup>. En una lengua castellana desgravada, naturalmente, porque en lengua castellana también se habían anunciado herejías (CAPMANY 1997, 157).

El debate sobre el contenido y el significado de la arquitectura del franquismo al que nos venimos refiriendo se empezó a plantear a partir de dos actividades organizadas por el Colegio de Arquitectos de Barcelona: primero, en 1976, se organizó un ciclo de conferencias titulado *La arquitectura de la autarquía* muchas de las cuales fueron publicadas parcialmente ese mismo año en el número 199 de *Arquitectura*, en un número monográfico titulado “Arquitectura, ideología y poder: la Autarquía (1939-1959)”; en segundo lugar, el mismo Colegio de Arquitectos de Barcelona organizó una exposición titulada *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*, presentada primero, entre septiembre y noviembre de 1977, en la Fundació Miró de Barcelona (CALVO 1985, 932; facsímil del cartel en LAHUERTA 2015, 276-277) y posteriormente en Madrid, cuyo catálogo se publicó en la revista *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* (VARIOS AUTORES 1977a).

<sup>222</sup> La idea de una Cataluña “constitucionalmente” bilingüe y, como consecuencia, la idea de la posible existencia y validez de una cultura catalana en castellano, fue una de las grandes e indelebles “aportaciones” del franquismo a la vida cultural catalana, ya que es un concepto que ha perdurado hasta nuestros días y que se encuentra más y más enraizado gracias a numerosos autores de todas las tendencias y tribus políticas, pero vinculados normalmente a una u otra forma de nacionalismo españolista. Así, Jordi Gracia (n. 1965), uno de los muchos historiadores catalanes de la contemporaneidad española, jóvenes, listos y documentados, al estudiar la resistencia cultural e ideológica durante la dictadura desde un punto de vista político cercano al socialismo españolista (cfr. LARIOS 2013, 37) se refiere con constancia y desparpajo a “las dos lenguas ordinarias de Cataluña”, ridiculizando lo que denomina “irreductible irredentismo lingüístico catalanista” (GRACIA 2004, 288-292). Por el contrario, el bilingüismo como principio ha sido reiterada y virulentamente negado, denostado y combatido por los escritores en catalán, que consideran que sólo en catalán se puede hacer cultura catalana ya que, como indica Serrahima, “el castellano es en Cataluña una lengua sobrevenida y aprendida solamente” (SERRAHIMA 2006, 457). Por otra parte, con el franquismo surgió un planteamiento ético-político que reclamaba de los escritores catalanes una fidelidad absoluta a la lengua y que sancionaba moralmente, como una forma de deslealtad, el uso del castellano; así, la aparición de escritores catalanes en castellano promovida por *Destino* y por los premios Nadal, Boscán y Ciudad de Barcelona (que se otorgaban en elegantes fiestas burguesas de sociedad) han sido vistos como uno de los grandes triunfos del franquismo en sus ataques a la cultura catalana; en 1950, la revista cultural clandestina *Occident* se refería despectivamente a los jóvenes “nacidos por azar en el vacío nacional, pobladores de los limbos, que usan, con delicia de esnob, la lengua forastera y son exaltados por un coro de mercenarios”; tácitamente estaban incluidos en la diatriba literatos catalanes en castellano muy valorados posteriormente por su compromiso polítocultural y por su calidad literaria como Barral, Gil de Biedma y los Goytisolo, pero que no dejan de representar “el fenómeno de castellanización lingüística y cultural entre capas urbanas de posición acomodada” (SAMSÓ 1994, 77-81, 91, 117-123). Como aportación a este debate ya endémico en Cataluña podemos citar un texto de Carles Riba, otro de Maria Aurèlia Capmany y otro de Josep Pla. El primero, muy mesurado, dice: “Cuando dos lenguas conviven en una misma área cultural, las dos sufren, ninguna de las dos sacará ningún beneficio positivo de las medidas que, a favor de una o de la otra, vayan dirigidas a la anulación, al menos eutanasia, de la otra. Será el tiempo, finalmente, quien hará patente en cual de las dos estaba la debilidad mortal” (en SAMSÓ 1994, 130). Y el segundo: “Al iniciarse la década de los sesenta se empezó a hablar de bilingüismo. La teoría del bilingüismo consiste en la afirmación de que un individuo determinado puede dominar dos lenguas con igual profundidad y utilizarlas con idéntica elegancia. Estos entusiasmos por el bilingüismo eran una de tantas formas de expresar la voluntad de posibilismo y radicalización” (CAPMANY 1997, 127-128). La cita de Pla procede de un célebre artículo escrito en castellano y publicado en *Destino* en 1957: “El bilingüismo es un hecho contrario a la limitación inexorable de la inteligencia y de la sensibilidad humanas, la negación de la unidad fatídica del individuo. [...] El bilingüismo es una tragedia indescriptible, frente a la cual yo postulo la necesidad —la necesidad absoluta— de que la gente (quien sea) escriba de acuerdo con sus necesidades de grupo, de clan, de tribu, de nación, de Estado, de lo que sea. [...] Que todo el mundo escriba con la lengua que Dios le ha dado —que ya es bastante difícil, arduo, escribir. Si lo que dice tiene alguna importancia no será desaprovechado por cierto. Si no lo es tanto, se irá todo al cesto de los papeles. [...] El dominio de una lengua es un fenómeno de minorías y por tanto es incompatible con el bilingüismo” (PLA 2000, 95-96). Sobre el bilingüismo de los escritores y periodistas catalanes durante la autarquía como renuncia, elección, imposición o necesidad, cfr. SAMSÓ 1994, 124-138.

<sup>223</sup> Se refiere a la guerra de Sucesión española (1702-1714), al término de la cual el Borbón Felipe V, vencedor de la contienda armada, abolió el Gobierno de Cataluña (y de los otros territorios de la Corona de Aragón) existente desde su formación como Estado independiente durante la Alta Edad Media.

El principio metodológico de la muestra partía de la utilización, más que de fotografías o maquetas, de numerosos documentos gráficos originales (bocetos, apuntes, perspectivas, planos constructivos, etc.) ordenados por autores. Con ello se pretendía “privilegiar el momento conceptual y atender las condiciones materiales del discurso”, de manera que “la falsa ‘neutralidad’ del objetivo fotográfico es sustituida por la intencionalidad del trazo del propio diseñador del proyecto, [...] tomando como medida el interno proceso de la arquitectura en su momento discursivo sobre el papel”. Se producía así “un corte horizontal en el flujo global de la producción arquitectónica con el fin de poner de manifiesto ‘toda’ la producción del momento, [...] dando pie a la yuxtaposición de tipos de edificios, actitudes estilísticas y trayectorias arquitectónicas tan dispares como las de quienes, por ejemplo hacia 1949, están o en los albores o en el ocaso de su trabajo profesional” (I. SOLÀ 1978, 2-3; comillas del autor).

Aunque este trabajo debe considerarse relacionado con las primeras aproximaciones producidas en Europa al estudio e interpretación del arte y la arquitectura de la Italia fascista y la Alemania nazi (I. SOLÀ 1978, 2), interesa señalar que el título y la idea de la exposición se tomaron de un célebre film documental dirigido por el cineasta Basilio Martín Patino (1930-2017) titulado *Canciones para después de una guerra*, realizado en 1971 pero que no pudo ser estrenado hasta 1976 por problemas con la censura. En esta película, que tras su estreno (ya muerto Franco) tuvo un éxito considerable de público y de crítica, se evocaba sentimentalmente la presencia de la música popular española en la durísima vida cotidiana de la gente durante los años cuarenta, un planteamiento que, a su vez, era deudor, entre otros antecedentes, de la obra literaria del prolífico escritor Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) que en los años sesenta y setenta publicó celebradas y populares poetizaciones sentimentales de la vida en la posguerra, de raíz a su vez más o menos neorrealista (cfr. CASTELLET 1970, 61-86), y que como colaborador de la revista *Triunfo* entre 1969 y 1981 popularizó su “Crónica sentimental de España”, una serie de artículos que fueron recogidos en un libro en 1971 (MARÍN 2012, 673). En todo caso, la locución tuvo tanto éxito entre la intelectualidad española que veinte años después, en 1993, todavía se utilizaba el mismo título para una exposición organizada por la Comunidad de Madrid, *Arte para después de una guerra*, donde se insistía, como en muchos otros estudios de los años noventa, en los aspectos de continuidad y de ruptura que se dieron simultáneamente, antes y después de la Guerra Civil, en el ámbito plástico español (TUSELL *et al.* 1993; LLORENTE 1995, 13-18, *passim*; DÍAZ 2013, 328). Al debate inicial se sumaron algunos textos publicados por los tafurianos barceloneses en el volumen conmemorativo del primer centenario de la Escuela de Arquitectura de Barcelona (VARIOS AUTORES 1977b, *passim*) y el libro *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, de Domènech i Girbau, un arquitecto cercano a Bohigas (DOMÈNECH 1978).

Los textos disciplinares centrales de la polémica, sin embargo, se publicaron en gran parte en la revista *Arquitecturas bis* entre 1976 y 1979. En cada una de las dos posiciones enfrentadas se integraron diferentes autores y, aunque en ambas partes había autores catalanes, la percepción general resultante se acercaba a una nueva edición del secular enfrentamiento entre Madrid y Barcelona. Así, entre los “defensores” del valor moderno de la arquitectura autárquica se encontraban Antón Capitel (n. 1947) y Carlos Sambricio (n. 1945), ambos historiadores madrileños, pero también estaban Roser Amadó (n. 1944), Lluís Domènech i Girbau (n. 1940), Josep Quetglas (n. 1946) e Ignasi de Solà-Morales (1942-2001), estos dos últimos grandes y reconocidos historiadores de la arquitectura catalanes, y el segundo, además, prolífico arquitecto y escritor, hijo y nieto de arquitectos. Entre los que no comulgaron con la lectura propuesta de modernidad para la arquitectura del franquismo estaban los arquitectos Helio Piñón (n. 1941) y Oriol Bohigas (n. 1925) y el historiador del arte Tomàs Llorens (1936-2021). Todos ellos, como iremos viendo en este libro, fueron protagonistas de la teoría y la práctica arquitectónicas desarrolladas en Barcelona a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XX. Llorens y Piñón expusieron la cuestión con ironía y claridad en una de sus réplicas:

No: los años cuarenta no constituirían un bache en la historia de la arquitectura española del siglo xx, sino que serían uno de sus momentos más plenos e interesantes. No: la victoria de Franco no habría traído consigo el colapso del racionalismo arquitectónico propiciado por la República, sino que habría garantizado, por el contrario, el desarrollo y maduración, bajo vestiduras nuevas, de ese mismo racionalismo. Más aún: el estudio de la arquitectura franquista de los años cuarenta podría tener la virtud de iluminar ejemplarmente algunos de los problemas más profundos en que se debate la conciencia arquitectónica hoy, liberándola de los prejuicios que le impiden comprender lúcidamente su papel y posición dentro del sistema social (LLORENS *et al.* 1979a, 12).

En realidad el primer fragor de la polémica se amortiguó pronto, al menos en el ámbito catalán; por una parte porque con la normalización de la política española muchos estudiosos se integraron en los nuevos partidos y



algunos ocuparon cargos públicos o plazas de funcionario, alejándose así del debate teórico; y por otra parte, a partir de 1977, el Ayuntamiento de Barcelona empezó a encargar a los arquitectos barceloneses pequeños y grandes proyectos de arquitectura y urbanismo para transformar la ciudad por lo que la prioridad de estos profesionales pasó a ser tanto la proyectación<sup>224</sup> y ejecución de los encargos como la posterior difusión nacional e internacional de las obras desde libros y revistas (*vid. infra*).

Con todo, el impacto de aquella polémica fue enorme en toda España y la valoración positiva de la arquitectura española del franquismo, como parte de la evolución histórica más o menos “natural” de la disciplina, y su presentación como un episodio profesionalmente heroico, de ninguna manera menospreciable, se ha convertido en un lugar común para los historiadores más o menos vinculados al pensamiento centralista, católico y de derecha español, como se puede comprobar, por ejemplo, en los manuales de historia general de la arquitectura española producidos con posterioridad:

Se resucita y se descubre una arquitectura que se nos presenta como continuadora y portadora de los valores fundamentales racionalistas propios de anteguerra, solo que camuflados con escudos, chapiteles y espadañas. Quedaban de este modo en entredicho libros como el de Carlos Flores (*Arquitectura española contemporánea*), Oriol Bohigas (*Arquitectura española de la Segunda República*) o el mismo *Ars Hispaniae* de Gaya Nuño (*Arte del siglo XX*), los cuales contemplan un paréntesis en el periodo de los cuarenta para la evolución de la arquitectura moderna española (URRUTIA 1987, 1.841).

Pero también desde la historiografía más concienzuda producida coetáneamente se señalaba el “interés evidente” de la primerísima arquitectura franquista, no considerada ya como “regresiva” sino como “moderna”. En 1978, desde la izquierdista revista *Carrer de la Ciutat*, el prestigioso catedrático I. Solà reseñaba la muestra diciendo que

permite verificar, a quien tenga dudas sobre ello, que el periodo tratado y sus realizaciones tienen un interés evidente para el conocimiento de nuestra arquitectura moderna. [...] El carácter polémico de la exposición se da frente a quienes –según el tópico más difundido y gracias a una concepción idealista de la obra de arte– piensan que no puede darse arquitectura en un periodo histórico cultural y políticamente regresivo (I. SOLÀ 1978, 2).

A pesar de este distanciamiento disciplinar interno, de valoración del “oficio” (el criterio de calidad venía dado en la exposición por “la capacidad de respuesta que el ‘oficio’ de arquitecto fue capaz de dar a las exigencias del sistema”), el mismo I. Solà reconocía como “hecho ideológico”, considerando que “todavía están calientes las tumbas del franquismo”, la provocación que podía suponer “ensayar una lectura de la producción arquitectónica de los años en que más explícitamente se asumen los contenidos ideológicos de la dictadura” (I. SOLÀ 1978, 2-3; comillas del autor).

Esta valoración positiva y continuista de la arquitectura del periodo autárquico también sobrevuela numerosos eventos como, por ejemplo, los congresos internacionales bianuales organizados a partir de 1998 por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, un importante centro de enseñanza privado propiedad del Opus Dei, la poderosa asociación católica cuyos miembros más preclaros, como sabemos, fueron escogidos por Franco a partir de 1957 para sustituir en el Gobierno a los antiguos falangistas y que, con sucesivos y numerosos cambios personales, detentaron el poder en España durante el franquismo avanzado. Dada la importancia política y cultural de la misma, conviene que nos detengamos en esta agrupación religiosa.

El Opus Dei es una asociación religiosa clasificada oficialmente entre los institutos seculares de la Iglesia católica con el nombre de Sociedad Sacerdotal de la Santa Cruz y Opus Dei. Fue fundada el 2 de octubre de 1928 por el sacerdote aragonés José María Escrivá de Balaguer y Albás (1902-1975), beatificado en 1992 y canonizado en 2002, con el objetivo de “crear un poderoso aparato de influencia católica, seglar, en todos los niveles e instancias sociales” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 201). La Santa Sede concedió el Decreto de aprobación definitiva del Instituto Secular en 1950, y en 1982 la asociación fue transformada en prelatura personal, con lo que se convirtió en una casi-diócesis extraterritorial (DALMAU 1977). La presencia de ministros opusdeistas en los gobiernos de Franco como elemento básico para la modernización económica del Estado ha sido muy estudiada y se ha interpretado de forma unánime en el sentido de que con la instalación en el Gobierno de estos autodenominados “tecnócratas desarrollistas” (no “políticos”), “defensores de la separación a ultranza de la economía y la política, pues para ellos política e ideología son una misma cosa” (BOZAL *et al.* 1976, 11), se llegaba definitivamente en España al predominio de la Iglesia sobre Falange y Ejército y a la

<sup>224</sup> En 1976 Tomàs Llorens escribía: “Este término –‘proyectación’–, tan querido por los italianos, ha sido, finalmente, aceptado entre algunos medios intelectuales españoles” (LLORENS 1976, 141; comillas del autor). Efectivamente, desde entonces, y aunque sigue sin estar incluido en los diccionarios de la lengua castellana, se ha convertido en un término arquitectónico habitual en nuestro idioma.

culminación del franquismo como “proyecto de religión política”, en términos de Antonio Elorza. Esto se pudo dar en gran medida por las características de “invisibilidad” de los miembros de la Obra y por el proyecto de monseñor Escrivá de penetrar capilarmente en los sectores del poder económico, político y cultural, como expuso de forma condensada en su libro de máximas *Camino*. Según Elorza,

el Opus Dei dio con la fórmula para superar las insuficiencias que su gran predecesor, la Compañía de Jesús, mostrara para consolidar el enlace entre catolicismo militante y sectores del poder (económico, político, cultural). Para empezar, el Opus Dei franqueó la incómoda barrera que hasta entonces separaba al religioso ordenado del laico creyente. El Opus promueve una penetración al mismo tiempo corporativa y capilar en los ámbitos de poder de la sociedad [...] y disfruta de la ventaja de su invisibilidad, tanto en lo que toca a la condición de miembro, como en su dimensión siempre elidida de poder. Surgía así un nuevo tipo de religión política, pero de características diametralmente opuestas a la propia de los totalitarismos clásicos (en TUSELL *et al.* 2004, 78).

Para Vázquez Montalbán se trataba de “una fuerza defensiva del régimen no deteriorada por la guerra y la inmediata posguerra”, como era el caso de Falange, entre cuyas filas nunca estuvo bien vista, y que era más independiente de la jerarquía eclesiástica que la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (*vid. supra*) (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 201).

Si volvemos a la Universidad de Navarra, cabe señalar que su interés por la arquitectura moderna es considerable, ya que no solo está formando un archivo y una biblioteca especializados de primera magnitud, y promoviendo la redacción de numerosos estudios y tesis doctorales sobre arquitectura española del siglo XX, sino que gran parte de la investigación que desarrolla se ha publicado y se puede consultar online. Señalemos como indicador de la importancia que tienen los congresos de arquitectura celebrados en Pamplona en la vida social e intelectual española que la edición de 2016 de los congresos organizados por la Fundación Arquitectura y Sociedad, de carácter privado, fue inaugurada con la asistencia de los reyes de España Felipe VI y doña Leticia, una presencia, la de la casa real española, poco habitual en eventos de arquitectura<sup>225</sup>.

Por otra parte, es sabido que entre los más significativos arquitectos modernos españoles de la segunda mitad del siglo XX, ya desde el notorio Miguel Fisac (*vid. supra*), amigo personal de monseñor Escrivá, se encuentran muchos arquitectos pertenecientes al Opus Dei, aunque tal extremo rara vez ni se reconoce ni se hace público por escrito dada la “invisibilidad” que ya hemos comentado o, según Tamames, por el “comportamiento siempre cauteloso de sus miembros”, una actitud cuyas claves se pueden rastrear en la misma *Constitución* del instituto eclesiástico (TAMAMES 1980, 323). Esta discreción y fidelidad “a una imagen preconcebida de sí mismos”, según Mainer, hace que sea escasa la información bibliográfica disponible “que no sea ‘discreta’ autocomplacencia [...] sobre su mundo intelectual, desde el primer Consejo Superior de Investigaciones Científicas a la fundación de Editorial Rialp, la creación de la Universidad de Navarra y revistas como *Atlántida* o *Punta Europa*” (MAINER 2005, 407; comillas del autor).

Pero, por otra parte, cabría considerar si con esta reivindicación de la arquitectura española de posguerra que se hace desde la Universidad de Navarra no se está reivindicando también la intensa y prolongada actividad económica modernizadora del régimen de Franco que, como decimos, protagonizaron muchos miembros del Opus Dei durante los años sesenta<sup>226</sup>, aunque la presencia de opusdeistas en el aparato del Estado y entre el profesorado universitario se remonta, como mínimo, al año de la Victoria. En efecto, según Martín Gijón, el primer “feudo” del Opus Dei en el Nuevo Estado fue el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), creado por Decreto de 24 de noviembre de 1939, siendo ministro de Educación (1939-1951) José Ibáñez Martín (1896-1969), que publicó desde el primer momento numerosas revistas de ciencia, tecnología, artes, humanidades y ciencias sociales, como *Informes de la Construcción* (1948), *Materiales de Construcción* (1949), *Archivo Español de Arte* (1940) y *Revista de Ideas Estéticas* (1943-1979) (LLORENTE 1995, 107). EL CSIC, como “responsable de la ‘nacionalización’ de la enseñanza en particular y de la cultura en general en la España de la inmediata posguerra, [...] trató de crear una cultura autárquica e imperial” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 192; comillas del autor):

<sup>225</sup> Entre junio y julio de 1972 se celebró también en Navarra, subvencionado por la constructora Huarte, el Primer [y único] Encuentro de Pamplona. El “desarrollo accidentado y con frecuencia bajo control policial” de los actos lo hizo célebre como ejemplo de “explotación de la cultura con fines políticos” (LLORENS 1976, 143), así como de las contradicciones y los malentendidos entre la vanguardia y la administración pública en los años finales del franquismo. Como indica Marchán, “ni la mediación neutralizadora de un capitalismo europeizante lograba derribar los diques interpuestos entre la vanguardia artística y la realidad social” (en BOZAL *et al.* 1976, 174).

<sup>226</sup> Jordi Gracia ha calificado alguno de los libros publicados por la Universidad de Navarra sobre el franquismo como “auténtico ensayo de legitimación ideológica e historiográfica a mayor gloria del Opus Dei” (GRACIA 2004, 321).

Desde el principio [el CSIC] estuvo bajo el control de su secretario general José María Albareda, catedrático de Agricultura y miembro del Opus Dei, que se rodeó de otros partidarios de la “Obra” o afines. [...] El ideario antimoderno de los sublevados, que daría mayor relevancia a “ciencias” como la teología o la filosofía escolástica que a la física, facilitaría lógicamente que los codiciados puestos en el CSIC fueran cayendo en manos de los ultracatólicos (MARTÍN 2011, 257).

Pero este no fue un camino llano para el Opus Dei: ya la decisión de dejar el CSIC en manos del integrismo católico contó con la oposición política de la *intelligentsia* falangista, o al menos del influyente germanista y catedrático de lenguas clásicas Antonio Tovar (GRACIA 2004, 367). Una vez consumados los hechos, ya en un escudo de armas del CSIC dibujado hacia 1940-1943, se incluía un “árbol de la ciencia” sostenido por el águila de San Juan adoptada por el franquismo coronada por la leyenda “Una, Grande, Libre”. En el dibujo se representaba la unidad de las diferentes ramas de la ciencia brotando del tronco común de la teología, ya que “el árbol de la ciencia está ahora enraizado en el corazón de la patria y señala al cielo, esto es, a Dios y la Verdad” (en CAMPRUBÍ 2017, 43). Camprubí ha analizado el papel que, desde múltiples frentes, jugaron la ciencia y la técnica en el establecimiento del primer franquismo y su alta funcionalidad, con resultados palpables que van desde las modernas iglesias de los poblados de colonización, con una abundante presencia de piezas artísticas así mismo modernas, hasta las grandes obras hidráulicas, y ha subrayado este “control” del CSIC como una cuestión fundamental del programa espiritual y apostólico del Opus Dei, sobre todo en relación a las máximas del libro *Camino* (1934-1939) ya citado, una obra de poca extensión escrita por monseñor Escrivá mediante presunta revelación divina, donde se menciona a menudo el carácter sagrado del estudio y la actividad científica:

El CSIC se convirtió en un centro privilegiado para la colaboración entre la investigación científica, la industrialización y el Nuevo Estado católico. [...] La única esperanza para lograr la autarquía económica era la investigación y la educación. Solamente desde esa independencia económica sería posible construir una economía política católica en la que los valores morales fueran aliados de la alta productividad. [...] Como los jóvenes pioneros del Opus Dei, los expertos podían aspirar a la santidad mundana contribuyendo a la industrialización de la economía política (CAMPRUBÍ 2017, 42, 54, 60).

Pero el Opus Dei no adquirió una importancia decisiva en las políticas gubernamentales, a la vez que una gran visibilidad pública, hasta unos años más tarde, entre 1957 y 1974, con los planes de estabilización (*vid. infra*) y con la formación en 1969 de un “gobierno monocolor” integrado casi exclusivamente por tecnócratas o por personas afines o leales a Carrero Blanco o a López Rodó (RIQUER *et al.* 1989, 366; cfr. Wikipedia.es). Así, de la mano del catolicismo ultraconservador, durante estos años se produjo la definitiva desfascistización del Movimiento Nacional y la entrada de los españoles en la “sociedad del bienestar”. En *La Era de Franco*, entre otras obras, se puede encontrar una lista sistematizada de los diez gobiernos y los 113 ministros de Franco habidos entre 1938 y 1975, con comentarios sobre las variaciones que se producían en los mismos. Pero también, finalmente, los tecnócratas del Opus Dei fueron apartados del Gobierno en la crisis de 1974, un hecho que entonces, según Tamames, “causó sensación” pero que posteriormente “se ha visto como algo necesario para pasar del desarrollo político, estancado, a la apertura política” (TAMAMES 1983, 457-500).

Sin embargo, según Vázquez Montalbán, el terror al “cambio” entre las clases dominantes españolas ha sido históricamente tan considerable que en España ni siquiera el “reformismo reaccionario del Opus Dei” tuvo una influencia profunda, “extendido rápidamente como una espuma victoriosa, pero muerto como la espuma bajo el sol en cuanto desaparecieron las fuerzas motrices de su avance”. A pesar de ello, en la etapa democrática, el Opus Dei ha mantenido gran parte de su poder y su influencia en múltiples sectores de la vida española, aunque, como apostilla Vázquez Montalbán, “actualmente su fuerza es tan real como desconocida en su verdadera cantidad y calidad”, tanto en España como en Europa y en América Latina (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 13, 201; comillas del autor). En todo caso, esta influencia no solo se da en el ámbito religioso, sino también en el “civil”, concretamente, como decimos, en el ámbito universitario y en la enseñanza e investigación sobre arquitectura. Así, por ejemplo, relacionado con el tema que nos ocupa, en la convocatoria del Congreso Internacional del año 2000 de la Escuela de Arquitectura de Pamplona, titulado genéricamente *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*, el coordinador de estos congresos, José Manuel Pozo, elogiaba en la presentación diversos actos y publicaciones recientes sobre historiografía de la arquitectura española de posguerra, un elogio que venía motivado por

la voluntad que muestran de construcción e interpretación de la historia desde la objetividad, apoyada en la recuperación y ordenación sistemática de la documentación relativa a los hechos que se desean analizar. Tal vez pueda parecer superfluo defender algo tan obvio, pero se trata de una actitud verdaderamente novedosa en relación a la historia de la arquitectura

española contemporánea que está permitiendo que, [...] poco a poco, vaya vislumbrándose la posibilidad de llegar a disponer de la historia de lo realmente sucedido con la arquitectura española del siglo XX, partiendo de los hechos verdaderamente acontecidos, sin injustas interpretaciones apriorísticas; que puede proporcionarnos una esperanza cierta de poder hacer de la tradición un trampolín hacia el progreso (POZO 2000, 6).

La voluntad de “reescribir la historia, ahora que empieza a haber datos y conocimientos con los que hacerlo, y que parece superado el fetichismo político y estético que hasta hace bien poco mediatizaba la mayoría de los juicios acerca de nuestra arquitectura” (POZO *et al.* 2004, 102) se prolonga en el tiempo de forma continuada entre estos sectores confesionales. También en las conclusiones de una tesis doctoral sobre la trayectoria del arquitecto falangista Aizpurua desarrollada en la Universidad de Navarra (un trabajo de expresión confusa) no sólo se reivindica el interés de la arquitectura de posguerra (cosa de todo punto plausible ya que no dejan de ser obras “útiles” y dignas de estudio) sino que se plantea que la producción de estos edificios retrógados y disciplinarmente nefastos podría haberse originado incluso con independencia de la guerra y de la victoria de los sectores españoles más reaccionarios, católicos especialmente. Así, en este tipo de discursos no suele considerarse que la producción arquitectónica de la autarquía, mayoritariamente tan anacrónica como deleznable, no fue una consecuencia de la “contienda fratricida” sino del origen y del resultado de la misma:

Esas investigaciones pueden aportar argumentos para una visión más cabal de la fortuna de la modernidad en la arquitectura española del periodo: es posible que las tesis que hasta ahora han hablado de la contienda fratricida como la causa que motivó el fin del desarrollo de la arquitectura moderna en España sean susceptibles de matización (MEDINA 2011, 104).

Por otra parte, aunque, como hemos dicho, la mayor parte de arquitectos barceloneses en ejercicio se centró en los años ochenta en su trabajo profesional y en la difusión de su obra, algunos de los participantes en los escritos polémicos de 1976 (sobre todo desde el ámbito madrileño) han seguido investigando casi monográficamente la arquitectura del franquismo, intentando hallar sus valores ocultos y su modernidad implícita. Entre todos ellos destaca el prolífico catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid Carlos Sambricio, que, dada su formación de historiador y su falta de implicación en la política directa, nunca ha estado ocupado en tareas de proyectación de arquitectura ni ha desempeñado cargos públicos por lo que ha podido dedicar todo su esfuerzo intelectual a insistir en la propuesta de continuidad de la producción arquitectónica española de antes y después de la Guerra Civil, considerando ésta como un simple «paréntesis». Sirva como ejemplo la edición preparada por Sambricio en 2003 de las memorias profesionales de Secundino Zuazo (1887-1971) que aunque comprenden (bien que de forma asistemática y con sintaxis precaria) del año 1919 al 1940 fueron escritas en 1969 quedando inacabadas. En esta obra se describen en primera persona, con pasión, amargura y crudeza, las dificultades políticas y administrativas que sufrió la modernización y engrandecimiento de Madrid en los años veinte y treinta, y en diferentes puntos de la misma se indica (sobre todo al referir la presentación de los planos al Gobierno y al Municipio en pleno el 28 de diciembre de 1932) que en el proyecto para los Nuevos Ministerios (1932) en el paseo de la Castellana, una gran obra a escala de ciudad, Zuazo, según esta tardía confesión, ya buscaba, como un intento de síntesis entre tradición y vanguardia, “el entronque moderno con la arquitectura revolucionaria [*sic*] que levantó Felipe II en el siglo XVI en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial”, más en concreto, el trazado de las lonjas dibujadas por Juan Bautista de Toledo en 1563: “Solo obra de arquitectura, tierra desnuda y pavimentos pétreos, sin jardines, sin un árbol. [...] Un canto a la sobriedad y nobleza de nuestra arquitectura pétreo; un recuerdo a las ideas de sencillez impuestas por el Austria Felipe II” (ZUAZO 2003, 216, 218, 259)<sup>227</sup>. La conclusión que Medina extrae de estos ascendentes en su estudio ya citado sobre Aizpurua y Labayen es paradigmática de las líneas de trabajo de Sambricio y de la Universidad de Navarra en relación a este tema, así como del inacabable e irresoluble conflicto entre las culturas catalana y madrileña:

La apuesta de Zuazo por una arquitectura inspirada en El Escorial no significa un regreso al monumentalismo neoclásico ni una vuelta atrás en sus planteamientos racionalistas, sino una búsqueda de una arquitectura moderna identificable como propia. En este sentido, el empeño de Zuazo no deja de ser similar al de los ensayos de inspiración mediterránea realizados por Sert y sus correligionarios en el Garraf. Y sin embargo, el peso que la reacción ideológica a la autarquía ha ejercido en la historiografía española ha adjetivado el primero como un camino falso mientras que el segundo, a pesar de aportar

<sup>227</sup> En realidad, Zuazo era poco “moderno” en el aspecto figurativo. Véase el interés con que estudió en la exposición de París de 1937 los pabellones de URSS y de Alemania y el desinterés manifestado ante el pabellón español, “con su pobreza e improvisación”. También, su entusiasmo por los grandes y grandilocuentes murales monocromos proyectados por Sert para los Nuevos Ministerios y su declarada incompreensión de *Guernica* de Picasso (ZUAZO 2003, 258-260, 275-278, 358).

escasos elementos diferenciales a los postulados mediterráneos esbozados por Le Corbusier, forma ya parte de la más célebre historia de la arquitectura moderna (MEDINA 2011, 61-62).

Cuando se lee semejante *totum revolutum* a la navarresa, se entienden mejor tanto las provocadoras manifestaciones de Oriol Bohigas de aversión hacia el monasterio de El Escorial<sup>228</sup> como los clamores independentistas que se levantan tanto en algunos partidos del Barcelona Club de Fútbol como en las elecciones políticas catalanas y en el mismo Parlament de Catalunya.

También el arquitecto sevillano Víctor Pérez Escolano (n. 1945), que sí que ha ocupado cargos políticos en la Comunidad Autónoma de Andalucía en gobiernos de izquierda, pero que, sobre todo, ha ejercido de historiador de la arquitectura española desde la Escuela de Arquitectura de Sevilla, no ha dejado de estudiar desde 1976, con una erudición apabullante, la arquitectura del franquismo, publicando recientemente, en 2013 y 2014 (también en la Universidad de Navarra), con la exactitud, equilibrio, rigor y templanza que caracterizan sus ensayos y su personalidad, dos imprescindibles artículos sobre la relación entre arquitectura y política del segundo franquismo en las páginas de *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura (1946-1957)*, repasando a la vez, *au-dessus de la mêlée*, el estado de los estudios sobre el tema, de forma harto arbitral y prolija, con acompañamiento de un importante aparato de referencias documentales (PÉREZ 2013; PÉREZ 2014).

De forma más periodística y desenfadada, Bohigas volvió sobre el tema en 1995, considerando como una simple moda la reivindicación de la arquitectura franquista, para él “absolutamente insustancial”, y reduciendo el tema a una cuestión de gusto. Fue en una de sus tribunas de opinión en el diario *Avui*, cuando ya los fastos olímpicos se habían cerrado y él había dimitido de su cargo de concejal de cultura del Ayuntamiento de Barcelona (1991-1994)<sup>229</sup>:

Ahora se ha puesto de moda en todo el mundo hacer exposiciones y publicar libros sobre la arquitectura de los despotismos europeos. No sé muy bien si es por responder al tono reivindicativo que corresponde a las nuevas derechas acaparadoras o, simplemente, para dar otros temas a la industria de la divulgación cultural, que necesita diversificar la oferta comercial. [...] Sin embargo es interesante constatar que en las revisiones internacionales aproximadamente reevaluadoras, la arquitectura franquista no suele tener cabida. Es demasiado fea. Quiero decir, demasiado inculta (“El régimen de la fealdad”, *Avui*, 19-11-1995; BOHIGAS 2015, 18).

Por otra parte, también ha hecho su aparición en los últimos años una nueva generación de estudiosos que tienen una visión diferente de los hechos. Podemos citar la reflexión que hacía sobre la posguerra en 2008 Xavier Fabré (n. 1959), que estudió arquitectura en Barcelona entre 1977 y 1984 y fue discípulo de Albert Illescas (1940-2011), hijo a su vez, como veremos, de Sixte Illescas (1903-1986), uno de los arquitectos de vanguardia barceloneses que, desde un exilio interior, sufrió directamente tanto en su vida personal como en su obra profesional los efectos devastadores de la posguerra española. Fabré plantea la funcionalidad de control dictatorial que tenía en el campo de la arquitectura la indefinición reguladora, arbitraria y arribista que empapaba la indefensa y atemorizada vida pública española de los años cuarenta:

Los fragmentos de vida cotidiana vistos así me producían una extrañeza y una repulsión que cerraban el paso a la más mínima nostalgia posible por algo no vivido. Aquella horrorosa sensación la he vuelto a sentir con las carpetas de los

<sup>228</sup> Bohigas abrió el curso 1986-1987 de la Escola Eina de Barcelona con una conferencia titulada “Más feo que El Escorial”, uno de sus más divertidos y sonados exabruptos periodísticos donde “criticaba con violencia los desaciertos del Ministerio en política cultural” (BOHIGAS 1989, 340-341). Bohigas consideraba que El Escorial es uno de los modelos arquitectónicos de la “España inculta”; el otro sería el Hospital General y de la Pasión de Madrid, de Francesco Sabatini (1721-1797), “un edificio repugnante”, iniciado en 1774 y remodelado “a la deriva” entre 1980 y 1992, con proyecto original de Antonio Fernández Alba, para albergar el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Para Bohigas, el monasterio de El Escorial “es un edificio malo y de pésima calidad, sobre todo en comparación con la calidad cultural de aquellos momentos en toda Europa”; representa, además, “la exacerbación y la monumentalización máxima del gran aislamiento cultural que aun persiste en el Estado español” (“Més lleig que l’Escorial”, *Àrtics*, núm. 4, enero 1986-febrero 1987; en BOHIGAS 2015, 35-50).

<sup>229</sup> Las discrepancias tuvieron que ver con los presupuestos municipales para 1993, con los déficits estructurales y con la política partidista, como se deduce de dos cartas privadas escritas por Bohigas a Maragall en 1993 y 1994: “No me siento con ánimos para seguir luchando por una política cultural que, de momento, parece inabarcable en los aspectos económicos y difícil de concretar en los aspectos organizativos y políticos. [...] No me gusta mandar de una manera tan limitada, tengo trabajos profesionales que me apremian y que me gustan más que el estable aburrimiento de los plenarios o las crispadas e inútiles conversaciones con la Generalitat, el Ministerio, la sociedad civil o los controles económicos del Ayuntamiento. Soy ya lo bastante viejo para poder decidir que los años que me quedan los quiero dedicar más intensamente a mi profesión. No lo decidiría así si viera que mi servicio en la administración es más rentable socialmente” (cfr.: BOHIGAS 2005, 323-333; y, con más serenidad, BOHIGAS 2012, 26-29).

proyectos de Illescas de los años cuarenta. Es la del miedo. El miedo agarrado a los oídos que escuchaban cantar las tonadilleras por la radio. El miedo impregnando los papeles, los dibujos, los informes, los primeros trabajos del arquitecto después de purgar juventud, ilusiones y creatividad con los años de inhabilitación. [...] No es un retorno a una tradición barcelonesa, a un gusto burgués o a un formalismo novecentista. No, es otra cosa. Hay algo más detrás de un formalismo impostado e impuesto. [...] El éxito de toda esta operación intimidatoria para el control de la producción arquitectónica y sobre todo para el control de los arquitectos no franquistas, reside en la indefinición del carácter que ha de tener esta arquitectura. La negligencia en establecer el anunciado criterio nacionalsindicalista es mucho más efectiva que si se hubiesen establecido parámetros a seguir, sobre todo para los arquitectos vencidos que, así, tendrán mucho cuidado en situarse dentro de este criterio indefinido para poder ejercer modestamente la arquitectura privada. El terror debe tener un grado suficiente de arbitrariedad, de irracionalidad, para poder ser una amenaza permanente (en BRULLET *et al.* 2008, 386-389).

Resulta sintomático que las reacciones de ternura y tristeza que la película de Patino provocaba en espectadores nacidos en los años cuarenta se transformasen en una reacción “de fobia al miedo”<sup>230</sup> en espectadores nacidos veinte años más tarde, una generación que ya no había vivido los referentes visuales y sonoros de los años de posguerra, unos niños que ya no habían cantado cada mañana en el patio del colegio, con el brazo en alto y la mano extendida haciendo el saludo fascista, el himno falangista *Cara al sol*. Y en nota a pie de página estos nuevos estudiosos consideraban la citada exposición de 1977 como algo “con mucho más *glamour* que la película”:

Es curioso que en aquel desfile de arquitectos y arquitecturas franquistas no se hiciese la menor referencia a las depuraciones; supongo que respondía al espíritu de la transición española, cuando fueron las víctimas y los represaliados los que amnistiaron a los vencedores y sus barrabasadas con el fin de hacer una especie de *tabula rasa* que permitiese rehacer la convivencia, e incluso que se pudiese presentar una exposición tan fantasmagórica como aquella con toda naturalidad (en BRULLET *et al.* 2008, 386).

En realidad, la *tabula rasa* que se practicó durante la transición política española para “rehacer la convivencia” se venía fraguando desde los años cincuenta. Así, ya hemos visto el manifiesto universitario del 1 de abril de 1956 firmado por los “Hijos de los vencedores y de los vencidos”; y ese mismo año, el Partido Comunista de España (PCE), con el apoyo decisivo de Dolores Ibárruri y tras el XX Congreso del Partido Comunista de Unión Soviética, que abrió el camino a la desestalinización y, más tarde, al “eurocomunismo”, anunció una política de “reconciliación nacional”, abandonó su intención de alcanzar el poder mediante la fuerza de las armas y, no sin grandes dificultades y rechazos, empezó a colaborar con los grupos democráticos antifranquistas de oposición que actuaban dentro y fuera de España y a estar presente en algunas alternativas unitarias (FONTANA 2000, 131; DI FEBO *et al.* 2012, 167; TUSELL 2012, 15, 386-387). Este cambio de táctica política permitió la legalización del PCE veintiún años más tarde, en abril de 1977, y su plena participación en el sistema democrático, algo que era fundamental para la credibilidad del proyecto político de transición del franquismo a la democracia en España (BOZAL *et al.* 1976, 23) pero que resultó muy difícil de aceptar para los herederos de un régimen totalitario, los militares en primerísimo lugar, que había hecho del anticomunismo más visceral y militante su razón de ser; y ello a pesar de que esa demonización “se correspondía poco con la fuerza real que el comunismo ‘vencido’ había tenido en nuestro país en los años republicanos” (FONTANA 2000, 131)<sup>231</sup>.

Las propuestas de “reconciliación nacional” tomaron forma política unitaria y fueron avaladas internacionalmente por primera vez en un foro europeísta y democrático, la célebre reunión que tuvo lugar en Munich en 1962 con el fin de establecer las condiciones políticas para llegar a un acuerdo con la Comunidad Económica Europea que se estaba gestando y, como dice Amat, “trazar una hoja de ruta sobre los pasos que

<sup>230</sup> La expresión nos la ha sugerido el mismo Fabrè en una carta personal del 10 de mayo de 2016.

<sup>231</sup> Sin embargo, en 1962 Ridruejo consideraba que ya en 1951 “la Guerra Civil era hecho consumado y debía pasar a la categoría de los hechos históricos. La necesidad de un nuevo planteamiento se tradujo para el PCE [Partido Comunista de España] en la propuesta incuestionablemente oportuna y aceptable de una ‘reconciliación nacional’ que había de ser el punto de partida para llegar a replantear los conflictos profundos de la vida nacional por debajo de los conflictos anecdóticos” (RIDRUEJO 2008, 296; comillas del autor). Por su parte, según Jordi Borja, en 1977 “el PCE tuvo que pagar un duro peaje simbólico: aceptar la monarquía, la bandera y el himno que fueron del franquismo y de la España negra. La legalización fue una decisión audaz por parte de Suárez mientras que el PSOE presionaba a Carrillo [secretario general del PCE entre 1960 y 1982] para que asumiera la no legalización y para que constituyeran una asociación más amplia y sin referencias al PCE. Carrillo se opuso: el PCE fue la columna vertebral de la resistencia a la dictadura y había demostrado su vocación democrática. El Gobierno reconoció finalmente la legalización del partido *in extremis*, a punto de celebrarse las primeras elecciones (1977), a cambio del citado peaje. Al líder del PCE le impusieron un ultimátum con un plazo de casi horas para pagarlo” (BORJA 2018, 28).

España debería cumplir para convertirse en una democracia normalizada en el contexto internacional” (AMAT 2018, 238). Para Tusell, esta reunión fue

el acontecimiento quizá más relevante y, desde luego, más público en la vida de la oposición democrática, desde mediados de los cincuenta, y el que produciría tal conmoción que se le puede considerar como determinante de una nueva fase en su historia (TUSELL 2012, 405).

Así, en el Congreso del Movimiento Europeo en Munich coincidieron las fuerzas políticas españolas opositoras al franquismo, conservadores, católicos, centristas y socialdemócratas, incluyendo tendencias socialistas, republicanas y monárquicas, tanto del interior como del exterior. Junto a más de mil delegados europeos, hubo ciento dieciocho delegados españoles, ochenta de ellos procedentes del interior, entre los cuales se encontraban notorios representantes de la derecha democrática como Salvador de Madariaga, José María Gil Robles, Joaquín Satrustegui y el exfalangista Dionisio Ridruejo, convertido a partir de 1942, como sabemos, en un antifranquista rabioso y, ya en estas fechas, en un demócrata convencido. El régimen, por su parte, siempre dado a teorías conspiratorias internacionales marxistas y judeomasónicas, en una “histórica reacción oficial, [...] desató una furibunda campaña de prensa antieuropeísta y antidemocrática” (MORADIELLOS 2002, 192), calificó la reunión de “contubernio”, el “Contubernio de Munich”<sup>232</sup> y, además de represaliar a los españoles que habían participado en el mismo, movilizó a la censura y a las masas franquistas contra tamaña “injerencia en los asuntos de España”, tan contraria al “interés y el prestigio nacionales” (TUSELL 2012, 405-438). El caso es que en la resolución aprobada por unanimidad el 8 de junio de 1962 por los delegados españoles y sometida al Congreso Internacional del Movimiento Europeo (que, por otra parte, según sus propias palabras, “esperaba a España con los brazos abiertos”) se declaraba expresamente, lo siguiente:

Todos los delegados españoles presentes en el Congreso expresan su firme convencimiento de que la inmensa mayoría de los españoles desean que esa evolución [según las cinco bases precedentes] se lleve a cabo de acuerdo con las normas de la prudencia política, con el ritmo más rápido que las circunstancias permitan, con sinceridad por parte de todos y con el compromiso de renunciar a toda violencia activa o pasiva antes, durante y después del proceso evolutivo (en RIDRUEJO 2012, 206; también en TUSELL 2012, 412; también en DI FEBBO *et al.* 2012, 152-153).

Este planteamiento de concordia entre los españoles (que la censura de Franco se encargó, obviamente, de que no saliera a la luz pública) tampoco era nuevo, puesto que ya había sido expresado en las conversaciones que tuvieron en Londres en octubre de 1947, por mediación del Gobierno laborista británico, el socialista Indalecio Prieto y el monárquico Gil Robles, “quizá los dos animales políticos mejor dotados de la vida pública española del momento” según Tusell: “a pesar de que el resultado de las conversaciones no se concretó en ningún pacto, el hecho significaba una verdadera reconciliación entre las dos Españas que habían protagonizado la Guerra Civil”, sobre todo porque en los memorándums que redactaron ambos políticos mostraron su acuerdo en la “necesidad de eliminar de la vida española todo lo que signifique violencia, venganza o represalia injusta” (TUSELL 2012, 208-209)<sup>233</sup>. Y más atrás, esta voluntad de concordia fue expresada en circunstancias más dramáticas todavía por el que fuera presidente de la República durante los años de guerra, Manuel Azaña (1880-1940), nada menos que en el discurso pronunciado desde el Ayuntamiento de Barcelona el 18 de julio de 1938 con ocasión del segundo aniversario de la rebelión militar y el consiguiente inicio de la guerra, uno de los muchos escritos confesionales de Azaña, siempre lúcidos, sentidos y pacifistas *avant la lettre*:

Cuando la antorcha pase a otras manos, a otros hombres, a otras generaciones, [...] si alguna vez sienten que les hierve la sangre iracunda y otra vez el genio español vuelve a enfurecerse con la intolerancia y el odio y con el apetito de destrucción, que piensen en los muertos y que escuchen su lección: la de esos hombres que han caído embravecidos en la batalla luchando magnánimamente por un ideal grandioso y que ahora, abrigados en la tierra materna, ya no tienen odio, ya no tienen rencor, y nos envían con los destellos de su luz, tranquila y remota como la luz de una estrella, el mensaje de la patria eterna que dice a todos sus hijos: Paz, Piedad y Perdón (en MORADIELLOS 2012, 22).

<sup>232</sup> En un libro titulado *El escándalo de Munich* un antiguo diputado radical socialista denunciaba el Congreso de la ciudad alemana como un “meditado plan del anticristo” basado en la conjura del socialismo, el comunismo, la francmasonería y el canibalismo [*sic*]. Franco, en cambio, con su habitual sentido del oportunismo, en una audiencia de hora y media que concedió a los representantes del Movimiento Europeo, les dijo que “no tenía nada que objetar a la participación de españoles en actividades privadas, no gubernamentales”, ni tampoco “al proyecto de resolución de los españoles en Munich” (en TUSELL 2012, 416, 428).

<sup>233</sup> Según Riquer, este encuentro se enmarcaba dentro de la nueva política occidental anticomunista y significaba la desautorización del Gobierno republicano en el exilio y la exclusión explícita de los comunistas de cualquier pacto político (RIQUER *et al.* 1989,166).

Si dejamos a un lado la vertiente afable, bondadosa y sentimental de la prosa de Azaña y el significativo precedente de las conversaciones de Londres en 1947 y del Congreso de Munich en 1962, el resultado de los acuerdos para liquidar el franquismo, ya muerto el dictador, fue, como indica Moradiellos, un tácito acuerdo político por el que se olvidaban o no se mencionaban en público ni la Guerra Civil ni la represión franquista con el fin de evitar el riesgo desestabilizador que podría haber supuesto para la democracia recién reinstaurada la petición de responsabilidades y el ajuste de cuentas por conductas pasadas:

En definitiva, la larga sombra de la Guerra Civil y la voluntad general de no repetir dicha experiencia traumática bajo ninguna circunstancia (el “nunca más la Guerra Civil” como axioma y guía de conducta) promovieron el llamado “pacto del olvido” sobre un pasado y un personaje [Franco] tan cercanos como incómodos y molestos (MORADIELLOS 2002, 15).

Pero si nos fijamos en lo que viene sucediendo en España durante las dos o tres últimas décadas, al término “transición política” se puede unir indisolublemente el término “desencanto”, ya que muchos sectores de la sociedad española se han ido sintiendo más y más defraudados con aquel proceso y con sus resultados, ya que, ciertamente, fue un cambio pacífico, pero que se ha ido demostrando limitado para el bien común y para la honradez y transparencia de la *res publica*. Por una parte la desilusión se ha producido por la poca altura como estadistas que demuestran diariamente casi todos los políticos españoles y por la codicia abrumadora de la mayoría; pero, por otra, como señala Martín Gijón, se produjo,

no solo por las enormes expectativas que se habían creado para después de la desaparición del régimen, sino porque la transición política finalmente se decidió por acuerdos políticos tras encuentros de líderes y discusiones entre bastidores, restringiéndose el debate y la participación ciudadana y condenando a ciertas ideologías a ser excluidas del nuevo panorama político, como el republicanismo y el anarquismo (MARTÍN 2011, 306-307).

Por otra parte, como decimos, con el paso del tiempo, cualquier observador de la actualidad política española ha podido constatar que los protagonistas de la transición y de la España democrática, adscritos a cualquier partido político, han entrado mayoritariamente en una vorágine generalizada de adquisición de ingresos sustanciosos (legales e ilegales, legítimos e ilegítimos) que hace pensar que lo que en realidad se perseguía con aquella “transición democrática pactada entre caballeros”<sup>234</sup> en la segunda mitad de los años setenta no era sino el lucro económico “pacífico” de sus protagonistas y, consecuentemente, de los partidos y militantes que salían a la luz pública con su legalización. Ciertamente, en la España democrática se cuentan por millones de euros las ganancias resultantes de todo tipo de actividades públicas, legales, alegales y declaradamente ilegales, desde simples sueldos y dietas hasta pagos ocultos, evasión de capitales, nepotismo, transfuguismo, etc. Los escándalos de todo tipo aireados por los *mass media* se vienen sucediendo con tal frecuencia e intensidad que para definir la política española de los últimos años, a los términos “transición democrática” y “desencanto” habría que añadir el término “corrupción generalizada” (cfr. BORJA 2010, 353-354; AMAT 2018, 11-18). A esta corrupción ha colaborado en gran medida la práctica de la arquitectura y el urbanismo, algo de lo que tenemos muestras sobresalientes muy conocidas, como el desarrollo del improbable anteproyecto de Santiago Calatrava para un teatro de la ópera y zona comercial anexa en medio del puerto de Palma de Mallorca presentado por el Govern Balear en la campaña para las elecciones autonómicas de 2007 que fue incluido en una investigación judicial seguida contra el presidente de la comunidad autónoma; o la multimillonaria y disparatada Ciudad de las Artes y las Ciencias en Valencia, del mismo arquitecto; y siguiendo con Calatrava, cuyos proyectos megalomaniacos esparcidos por medio mundo, procesos judiciales y cachés multimillonarios han sido estudiados detenidamente, podemos añadir los controvertidos auditorios, teatros, palacios de congresos, puentes y monumentos en Bilbao, Sevilla, Oviedo, Madrid o Santa Cruz de Tenerife, obras que fueron promovidas como ejemplos excelsos de la “nueva modernidad” española (exportable e internacionalmente reconocida) pero que se convirtieron en ejemplos execrables de los derroches cometidos por las administraciones públicas junto a “su proyectista favorito” (MOIX 2016, 259, *passim*).

Pero incluso cuando no existe corrupción sino tan solo engreimiento, la actitud de los personajes públicos ante las críticas que recibe su gestión urbana ha sido de desautorización y menosprecio:

<sup>234</sup> La expresión es de Gregorio Peces-Barba (1938-2012), uno de los “padres de la Constitución” (en MARTÍN 2011, 307). Moradiellos hace una valoración más distante y ajustada: “una reforma pactada y gradual que habría de llevar al final a una ruptura de forma y fondo con el régimen precedente” (MORADIELLOS 2002, 241). Entre la abundante bibliografía sobre el tema podemos destacar: JULIÁ, Santos (2017): *Transición: Historia de una política española (1937-2017)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 651 pp.; también el número monográfico de la revista *Debats* dedicado a “Les altres transicions. Experiències i relats oblidats, alternatius i resistents als relats hegemònics de la transició a la democràcia” (vol. 132, núm. 1, enero-abril 2018); se puede consultar online.



Como la misma historia reciente de Barcelona muestra, existe una tendencia que parece ser inevitable al aislamiento de los políticos, a la incapacidad para conectar con los sentimientos y las necesidades populares, a rodearse de una especie de corte áulica de políticos y técnicos, a estar convencidos de que tienen razón, a no sentir ni siquiera curiosidad por escuchar las críticas, a no tener capacidad de rectificación, a considerarse modernos, a desconocer o despreciar a los grupos populares, a no respetar los valores históricos incluso si hacen de ellos un aspecto esencial de la identidad, a desvalorar como anticuados, antimodernos y retrógrados a quienes se esfuerzan en defender el patrimonio histórico de la ciudad, a un papanatismo respecto a los grandes nombres del extranjero (desde arquitectos a científicos sociales), a no reconocer los errores, a convertirse en gestores y gerentes que piensan en los clientes en lugar de pensar en los ciudadanos... (CAPEL 2009, 105-106).

Bien es cierto que se trata de unas actitudes y corrupciones “en democracia” similares a las muchas que han salido a la luz en Italia a partir de los primeros años noventa con gran escándalo de la opinión pública; entre ellas destaca el descubrimiento en 1992 en Milán de lo que los periodistas denominaron “Tangentopoli” (con el término “tangente” querían significar “mordida”, es decir cobro de comisiones ilegales a cambio de adjudicación de contratos) y que judicialmente se conoció como el proceso Mani Pulite (manos limpias); después de salvar numerosos obstáculos oficiales, en este asunto hubo 6.059 investigados, supuso la condena de numerosos empresarios y altos cargos del gobierno italiano (cuatro ex primeros ministros, entre ellos el socialista Bettino Craxi, 438 políticos y 872 empresarios, once de los cuales se suicidaron) y fue, además, el principio del fin de los partidos tradicionales, socialista, comunista y democristiano. Con este proceso “cambió para siempre el rostro de Milán y el de toda Italia” ya que supuso la aparición y el ascenso de nuevos líderes políticos al frente de nuevos partidos, algunos de ellos “de plástico”, como Forza Italia, Lega Lombarda, Lega Nord, Cinque Stelle y Partito Democratico (CASTELLANETA *et al.* 2017, 183-194).

Para completar el panorama político español en los últimos años, advirtamos que algunos historiadores de la contemporaneidad han planteado que las fuerzas anarquistas que, según Moradiellos, quedaron excluidas en la transición se han recompuesto en Cataluña formando diversos grupos legales antisistema, sobre todo la denominada Candidatura de Unidad Popular (CUP), un partido que, gracias a los votos, ha conseguido estar bien instalado en las instituciones públicas y algunos de cuyos partidarios, con una buena dosis de violencia callejera, están protagonizando actualmente (2017-2020) en primera fila, junto a la derecha catalanista, la batalla por la independencia de Cataluña, “camino de la revolución”, en lo que algunos historiadores han considerado, en cierto modo, un enlace con la situación de guerra:

Anna Gabriel es la cabeza visible de la CUP, formación heredera de los anarquistas que quitaron el sueño al *president* Lluís Companys a partir de julio de 1936. El Gobierno de Cataluña se había puesto difícil, y Companys acabó dirigiendo los destinos de los catalanes el poco tiempo que el golpista Francisco Franco tardó en ganar la guerra. Pero dirigió el Govern porque le dejaron, porque a los anarquistas que tenían el poder en sus manos les repugnaba ejercerlo (REVERTE 2017)<sup>235</sup>.

Volviendo a la interpretación del arte de la autarquía, se trata de un tema controvertido que, como hemos dicho, no se limita a la arquitectura, sino que abarca tanto el campo de la literatura como el de las artes plásticas. De hecho, la valoración positiva de la producción plástica hecha durante el franquismo es un tema general que plantearon en España al final de los años setenta algunos grupos neovanguardistas (*vid. infra*) que por entonces empezaban a dominar el mundo académico —y, según Llorens, también la crítica y el mercado del arte y de la arquitectura (LLORENS 1983, 8)—, unos grupos que, desde filosofías neoconservadoras, adoptaban actitudes beligerantes, presuntamente “rupturistas” y “desacomplejadas”, para enfrentarse a las propuestas tradicionales de la historiografía de base humanista, marxista o socialdemócrata. Se empezaba a “superar”, así, la propuesta de una literatura, un arte y una arquitectura comprometidos social y políticamente, con un deber ético y moral, algo patente en España y en Italia que había expresado de forma resumida el poeta realista de posguerra Gabriel Celaya (1911-1991) en el poema “La poesía es un arma cargada de futuro”, del libro *Cantos iberos* (1955). Aunque en el poema se habla de poesía, la propuesta ética era aplicable a toda la actividad artística. Este poema, interpretado por el cantautor Paco Ibáñez (n. 1934), se hizo célebre entre la progresía española de los años sesenta y setenta y devino un himno de compromiso social y político:

Poesía para el pobre,  
poesía necesaria

<sup>235</sup> Sobre las relaciones de poder de 1931 a 1939 entre el partido político Esquerra Republicana de Catalunya (ERC), al que pertenecía el presidente Lluís Companys (1883-1940), y el sindicato anarquista Confederación Nacional del Trabajo (CNT), cfr. TERMES 1987, 335-342, 392-400.

como el pan de cada día,  
 como el aire que exigimos  
 trece veces por minuto,  
 para ser y en tanto somos  
 dar un sí que glorifica.

[...]

Maldigo la poesía  
 concebida como un lujo  
 cultural por los neutrales,  
 que lavándose las manos  
 se desentienden y evaden,  
 maldigo la poesía  
 de quien no toma partido,  
 partido hasta mancharse.

Podemos observar que se trata de un principio moral de producción artística que era paralelo a la crítica que hacían, en el campo de la arquitectura, Zevi de Moretti (en negativo) y Argan de Pagano (en positivo) (*vid. infra*).

Pero al principio de los años ochenta, incluso algunos destacados protagonistas de la recuperación de la modernidad arquitectónica barcelonesa, Coderch concretamente, en una extensa entrevista registrada y transcrita por Antonio Pizza, negaban que en la posguerra hubiera habido ningún tipo de instrucciones ni de imposición ni formal ni ideológica por parte del régimen, algo que contradice todas las pruebas documentales existentes, incluso los mismos edificios construidos estos años, y que debía resultar inverosímil hasta para el mismo Coderch. En todo caso, demuestra hasta qué punto en sus últimos años el gran arquitecto, aristócrata y depresivo, además de mantener, aunque ya amortiguada y poco explícita, su ideología de derecha, vivía encerrado en un mundo propio, irreal, irritado, triste y fantástico:

La arquitectura del Estado no ha existido nunca, aparte de obras del Estado que éste ha encargado al arquitecto que ha querido; y las obras de arquitectura que han hecho tirando hacia El Escorial, y cosas así, han sido iniciativas de arquitectos, no del Gobierno. [...] Volvamos a lo que le interesaba, a la influencia del Estado: ninguna. Han sido absolutamente libres, yo he hecho la mayor parte de mi trabajo profesional en la época anterior a la actual y puedo decir que esto es un cuento chino. Lo que pasó fue que Franco intervino mucho, según dicen, en el Valle de los Caídos; lo cual no quiere decir que interviniese en la arquitectura general ni muchísimo menos. En resumen, digamos que esto de la influencia es una falsedad (en PIZZA *et al.* 2000, 29).

Se puede plantear incluso que esta valoración positiva o, como mínimo, “neutral” del arte del franquismo está en consonancia con la misma valoración política del régimen y de sus orígenes que se viene planteando desde hace algunas décadas por algunos periodistas e historiadores jóvenes de derecha, esto es, en términos de Moradiellos, la “rehabilitación moral e intelectual de la dictadura”, al considerar que incluso la actual democracia en España sería “el fruto maduro del desarrollo del franquismo y de su victoria en la Guerra Civil”. Desde el ámbito académico muchos historiadores han salido al paso ante esta “mirada nostálgica y benevolente”, ante este “pseudorrevisiónismo filofranquista falsamente historiográfico” planteado por los “proclamados ideólogos de una ‘derecha sin complejos’ ” (MORADIELLOS 2012, 267-284; comillas del autor). No entraremos a analizar aquí, como es obvio, este debate historiográfico, pero adviértanse los contundentes calificativos utilizados desde el rigor investigador por este grupo de historiadores. Señalemos, con todo, que un fenómeno revisionista similar se está dando también en Italia con respecto al fascismo: Gentile señala que desde hace tiempo se da una tendencia a la “desfascistización” retroactiva del fascismo que se manifiesta de distintas formas y que se basa en “quitarle al fascismo los atributos que le fueron propios y que caracterizaron su individualidad histórica”, un fenómeno que hace emerger “una representación al menos indulgente, cuando no benévola, de la experiencia fascista”. Gentile se llega a hacer una pregunta retórica “¿Pero ha existido el fascismo?” (GENTILE 2005, V, VII). (Y no es un síntoma menor de esta mistificación que en Italia, cuando se habla de arte del periodo fascista, se suele evitar el calificativo y se use el circunloquio más internacional de “arte de entreguerras”). Esta actitud política benevolente llega al campo de la historia de la arquitectura con la “desfascistización del contexto histórico, minimizando o ignorando las relaciones de los arquitectos con el fascismo” y disociando su actividad del marco político en el que trabajaron; según Nicoloso, “haciendo plana la historia, irreconocibles a los protagonistas, indistintos los valores. Como si fuese lo mismo proyectar un edificio público representativo de la dictadura mussoliniana o de la Italia democrática”, viviendas para obreros o campos de exterminio (cfr. el film *Nuit et Brouillard*; *vid. infra*). En realidad esta estrategia exculpatoria se

inició en Italia ya en 1945 con Piacentini, el gran artífice de la arquitectura fascista, cuando, como hemos visto, tuvo que redactar un memorial exculpatorio en su proceso de depuración y negó cualquier implicación política:

[Piacentini], reivindicando una presunta autonomía de la arquitectura con respecto a la política, sobre la base de un falso testimonio, inauguraba una estrategia defensiva que tuvo éxito y que se extendió a múltiples aspectos de la cultura arquitectónica (NICOLOSO 2011, XX-XXI, 269).

Pero, como señala Argan refiriéndose a situaciones exculpatorias similares,

cuanto más claramente declaraban el carácter ‘técnico’ de su personalidad y de su programa, más profundamente se insertaban en una situación de cultura que tiende a colocar la figura del ‘técnico’ como figura típicamente política y en un primer plano. [...] En el momento mismo que esos arquitectos se declaraban apolíticos, asumían una posición netamente política: y no solo por hipocresía u oportunismo, sino por el convencimiento, no solo suyo, de que la verdadera política debería actuar mediante una crítica o una dialéctica constructiva y no mediante brutales y destructivos conflictos de fuerza (ARGAN 1965, 86; comillas del autor).

Volviendo al campo del arte, en relación con el debate sobre la arquitectura franquista podemos citar algunos episodios significativos del cruce polémico de opiniones sobre el valor y la obsolescencia del “arte comprometido” poco antes y poco después del fin del régimen, cuando se abría paso en España una nueva derecha posfranquista que quería distanciarse de sus orígenes bélicos e históricos. Eran episodios que, por otra parte, como hemos dicho, incluían el concepto de “neovanguardia”, un término que ha tenido una cierta resonancia entre algunos críticos de arte y arquitectura<sup>236</sup>. A nivel internacional, Tomàs Llorens utilizó el concepto de neovanguardia en el campo de la arquitectura en un extenso artículo publicado en 1981 en *Architectural Design*, «Architecture and Utopia. Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History» (LLORENS 1983), donde analiza en profundidad y contesta de raíz (en páginas enfrentadas) las teorías que Manfredo Tafuri (1935-1994) desarrollaba desde el Istituto Universitario di Architettura de Venecia sobre economía capitalista, vanguardia e ideología de la arquitectura (cfr. TAFURI 1972)<sup>237</sup>, unas teorías entonces en boga en muchos círculos europeos de izquierda que tuvieron una gran influencia en la Escuela de Arquitectura de Barcelona<sup>238</sup>. Para Llorens los postulados de Tafuri son como “duplicados [que] se presentan rodeados [...] por el aura de ‘falta de peso’ típica de las imágenes especulares”:

Estas neovanguardias se encuentran ciertamente en las antípodas de las vanguardias clásicas; donde las vanguardias eran programáticas y optimistas, las neovanguardias son especulativas y pesimistas (abierta o implícitamente). [...] Mientras la izquierda intelectual “humanista” de los años cincuenta y principio de los sesenta había decidido aceptar la historia como factor mediador, los neovanguardistas, que se rebelan tanto contra el “humanismo” como contra el “historicismo” de sus predecesores, repiten hasta el infinito el gesto de la vanguardia clásica contra el tiempo, pero a costa de confinarlo en el dominio de un *a priori* que ellos mismos ven divorciado del mundo real. Su actitud no es solo antihistoricista –en tanto que niegan al conocimiento histórico la dimensión de operatividad, que es esencial para todo historicismo–; es también una actitud que hace epistemológicamente imposible la investigación histórica, puesto que el *a priori*, como tal, no puede tener historia (LLORENS 1983, 21; comillas del autor).

<sup>236</sup> Marchán prefirió mantener el término “Nueva Generación”, acuñado por ellos mismos a partir de 1969, para definir este grupo de pintores y críticos “hedonistas” madrileños (en BOZAL *et al.* 1976, 180-183; comillas del autor).

<sup>237</sup> Para Llorens, “Tafuri intenta explicar cómo las actitudes que iban a recibir su desarrollo en las doctrinas de la vanguardia, estaban relacionadas con el carácter social de la ciudad burguesa, que era, por otra parte, el *locus* privilegiado para la revelación del espíritu de la economía capitalista”, argumento en el trasfondo del cual “se encuentra la problemática de las relaciones entre estructura económica, formas de vida, actitudes, objetos culturales y fenómenos espirituales, una problemática que había sido tratada extensamente a finales del siglo XIX y principios del XX por los fundadores de la sociología clásica alemana”. Pero Tafuri, concluye Llorens, lleva “su búsqueda de los mecanismos de determinación ideológica mucho más allá de los límites de la plausibilidad epistemológica” otorgándole, así, “al análisis histórico el halo de un sueño en el que personajes abstractos y mitificados, que guardan un cierto parecido, pero sólo eso, con los fenómenos históricos concretos con los que estamos familiarizados, juegan, de acuerdo con reglas fijas, un juego incomprensible. [...] El planteamiento de Tafuri se caracteriza por su recelo moral hacia cualquier intención de transformación social efectiva y por el énfasis que pone en el estatus convencional (según reglas) y arbitrario de los fenómenos culturales” (LLORENS 1983, 10-11, 21).

<sup>238</sup> Para la recepción en Barcelona de las teorías de Tafuri y sus visitas a la ciudad a partir de 1971, cfr.: Carolina B. GARCÍA: “Polarizaciones ideológicas. Manfredo Tafuri y Barcelona, 1971-1994” (en ROVIRA *et al.* 2018, pp. 246-259). Más interesante para entender Tafuri y su relación con Barcelona es la contundente intervención de Quetglas en el ciclo “Per a Manfredo Tafuri” organizado por el Colegio de Arquitectos en 1994, tras la prematura muerte de Tafuri, donde plantea una crítica política a las teorías tafurianas cercana a la de Tomàs Llorens (QUETGLAS 1995).

Como vemos, Llorens se aproxima a la postura que identifica habitualmente vanguardia/modernidad y neovanguardia/posmodernidad (KESKA *et al.* 2006, 425). Yendo hacia atrás, el origen del concepto y una definición *in extenso* del mismo puede situarse en 1974 en el ensayo *Teoría de la vanguardia* escrito por el profesor de la Universidad de Bremen Peter Bürger en relación a la literatura, el teatro y las artes plásticas, donde la neovanguardia viene caracterizada como sigue (con las peculiaridades de la traducción argentina):

El concepto de movimientos históricos de vanguardia se distingue de todos los intentos neovanguardistas europeos de los años cincuenta y sesenta. Pese a que los objetivos que se plantearon los neovanguardistas fueron, en parte, los mismos que los movimientos históricos de vanguardia, la pretensión de que el arte regrese a la praxis cotidiana no tiene asidero en la sociedad actual, luego de que fracasaran los movimientos históricos de vanguardia<sup>239</sup>. Cuando hoy un artista coloca una estufa en un museo, no tiene la misma intensidad de protesta que los *ready mades* de Duchamp. Por el contrario, mientras el *urinoir* de Duchamp [1913]<sup>240</sup> sacude la institución arte (con sus formas específicas de organización, como el museo y las exposiciones), el artista que exhibe una estufa reclama para sí el carácter de “obra” que desea entrar al museo. En este caso, la protesta [neo]vanguardista se volvió su contrario (BÜRGER 2009, 24; comillas del autor).

Y más adelante Bürger añade todavía:

Dado que la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte fue interpretada “como arte”, los gestos de protesta que realiza la neovanguardia resultan inauténticos. Su pretensión de protesta ya no se sostiene, luego de que se ha mostrado que es insatisfactoria. De ello surge la impresión de arte industrializado que promueven generalmente las obras neovanguardistas. [...] La neovanguardia institucionaliza la “vanguardia como arte” y, con ello, niega la genuina intención vanguardista. Esto es independiente de la consciencia que pueda tener el artista de su propia labor y lo muy vanguardista que pueda llegar a ser. [...] La neovanguardia, que pone en escena nuevamente la ruptura vanguardista respecto de la tradición, deviene una acción carente de sentido que admite una constitución posible de sentido (BÜRGER 2009, 74-75, 83, 89; comillas del autor).

Unos años más tarde, en 1980, I. Solà caracterizó la arquitectura neovanguardista norteamericana —en contraste con la europea, mas interesada en formulaciones teóricas y preocupaciones civiles y políticas, siguiendo la estela de Rogers— por la “reutilización manierista de repertorios ya codificados”, bien tomados de la imaginería pop, bien de los repertorios académicos:

Los arquitectos más sutiles de los Estados Unidos han ido recuperando todo lo que aun podía ofrecer un valor de impacto entre la nostalgia del pasado y el interés intrínseco que las arquitecturas a lo largo de las diversas épocas podían ofrecer a una mirada sabiamente trabajada por la información historiográfica” (I. SOLÀ 2004, 213-214).

Y también en 1984 Helio Piñón hizo suyo el término, con un sentido similar, en el libro *Arquitectura de las neovanguardias* (PIÑÓN 1989) para referirse a movimientos que, según Llorens, “en su reproducción exasperada de la imaginería del Movimiento Moderno, acaban por envolverla con la atmósfera antimoderna de la pintura de De Chirico” (LLORENS 1983, 21). También Montaner se ha referido de forma particularizada a las neovanguardias arquitectónicas de los años sesenta y setenta (grupos como Archigram, Archizoom, Superestudio, UFO, 9999, Strum o Five Architects, y arquitectos como Eisenman, Ghery, Hejduk, Ito, Koolhaas, Nouvel o Tschumi) definiéndolas como “aquellos movimientos que recuperan el culto a lo nuevo y a lo extraño y que intentan superar los condicionamientos de la tradición y de las convenciones”, aunque ha caracterizado estos movimientos, subrayando sus diferencias con las vanguardias, de forma similar a la que acabamos de exponer:

Si las vanguardias ya clásicas tendían a la exclusión y a la selección, las actuales prefieren la inclusión y la contaminación; si las de principio de siglo creían que se podía establecer un nuevo orden en el mundo de las formas industriales, ahora lo que fascina es el profundo desorden y fragmentación de las metrópolis, la proliferación de formas y materiales y el inabarcable pluralismo cultural; si las vanguardias defendieron el funcionalismo, las neovanguardias arrancan de una posición antifuncionalista. [...] De la consistencia, la fuerza y la eficacia se ha pasado a la ligereza, la transparencia, la inteligencia y la densidad de información. [...] ¿Qué hay en las neovanguardias que anuncie el futuro, qué de dandismo y frívolos juegos a la moda y qué de nostalgia de las auténticas vanguardias? (MONTANER 2011, 116, 117, 120).

<sup>239</sup> Para el fracaso de las vanguardias históricas, cfr. HOBBSAWM 2011.

<sup>240</sup> En otro sitio Bürger advierte que “en lugar de hablar de obra vanguardista, deberíamos referirnos a la manifestación vanguardista. Un acto dadaísta no tiene carácter de obra. Sin embargo, se trata de una auténtica manifestación de la vanguardia artística. [...] Los *ready mades* de Duchamp no son obras sino manifestaciones” (BÜRGER 2009, 72, 74).

Y en el campo del arte, desde 1979 Tomàs Llorens se ha referido de forma crítica a la promoción oficial de las neovanguardias en la pintura española con destino al mercado del arte en los catálogos de distintas exposiciones por él comisariadas, como la dedicada al Equipo Crónica en 2015 por el Museo de Bellas Artes de Bilbao (LLORENS 2015d, 144, 173).

Bien es verdad que el término fue contestado con burla e ironía desde el principio por los mismos destinatarios. Así, Ángel González García (1948-2014) en el catálogo de la exposición *Madrid D. F.* (1980), con un lenguaje descarada e intencionadamente “cheli”, escribía:

Peinándose la amnesia con raya en medio, cierto crítico de arte valenciano, secuaz a lo semiótico de un realismo social maquillado, habla ahora de “neo-vanguardias” para despacharse por las bravas a quienes pretenden conservar una memoria más exacta del proceso de intoxicación ideológica que a partir de 1920 desencadenó la facción gaseosa de la “vanguardia” y de este modo conservar la capacidad de discernir todavía entre “vapores ideológicos” y “cuerpos sólidos”, que decía Osip Brik. Y es que, por más que se declare la oportunidad de la “ruptura de las vanguardias clásicas”, el uso peyorativo del prefijo “neo” no me parece tanto una arbitrariedad semántica, como un auténtico *lapsus calami*; el desliz que revela la secreta convicción de que la “vanguardia” está ya, felizmente, muerta, y bien muerta, para que así pueda vivir, ¿bajo su disfraz?, lo que en ella había de más deleznable. “Deleznable”, esto es: que se desliza y resbala por los flancos sombríos de la “vanguardia” hasta allí donde ella misma confunde su “realización” con su “autosupresión” (en CALVO 1985, 1.062; comillas del autor).

Un primer episodio polémico entre “comprometidos” y “neovanguardistas” implicó personajes significativos del arte y de la crítica; los había ya maduros como Tàpies, Cirici y Portabella, y los había todavía jóvenes como Corazón, Gimferrer y Bonet Planes. Tuvo lugar entre 1973 y 1974 cuando desde posturas autoproclamadas como anticapitalistas, más o menos radicales, doce artistas autodenominados conceptuales, algunos de los cuales formaron el grupo denominado Equip de Treball, siguiendo líneas de trabajo ya experimentadas en el extranjero que enfatizaban “la superación del objeto artístico tradicional” (AGUILERA 1986, 128), puso en cuestión la práctica artística moderna que se había desarrollado en España en los años cincuenta y sesenta, lo que llamaban el “arte objeto” (AGUILERA II 1975, 111-128; CALVO 1985, 770-773; facsímil de numerosos documentos en LAHUERTA 2015, 194-209). El *Conceptual Art* había surgido poco antes, en 1969, en Leverkusen (Alemania), Nueva York y Berna; se había consagrado en 1972 en la Documenta 5 de Kassel (AGUILERA 1986, 128-129; LAHUERTA 2015, 180-184); y en España era ya sobradamente conocido y practicado junto a otras propuestas de arte que excluyen la producción de objetos, como el arte corporal, el anti-arte, los *happenings* y las *performances*. A pesar de ello, el debate iniciado en febrero de 1973 vino motivado por el desarrollo en Banyoles (Girona), con el patrocinio del Ayuntamiento, de un ciclo titulado “Informació d’art concepte 1973”, con un stand informativo, diversas acciones artísticas y un catálogo donde se contenían los principios del “arte concepto” y diversos ejemplos prácticos; buena parte de lo producido era una especie de material fotocopiado, cercano al *Arte Povera*, con un diseño crudo y áspero similar al practicado abundantemente aquellos años por Alberto Corazón (1942-2021) en libros y publicaciones (facsímil de nueve hojas en LAHUERTA 2015, 194-195). En este y otros documentos posteriores, los “conceptuales” cuestionaban los mecanismos mercantiles capitalistas vigentes en el campo del arte, atacaban el concepto burgués de cultura y reclamaban la inserción de la práctica artística en el desarrollo de la lucha de clases:

El vanguardismo aparece como el resultado de un proceso de degradación de la vanguardia, entendida como práctica artística revolucionaria, a partir de su integración económica al sistema. Integración y asimilación que, fuera de apreciaciones mecanicistas, comportan, por la misma naturaleza de las relaciones económicas, el deterioro ideológico del artista y la normalización de su obra como mercancía cultural en el seno de la clase dominante. [...] Se prevé como necesaria la inserción política de la práctica artística conceptual en el desarrollo de la lucha de clases desde las masas y en la línea de su vanguardia dirigente, hacia la transformación revolucionaria de todas las estructuras que permanecen de los sistemas capitalistas y del nuestro en particular con todas sus peculiaridades (en AGUILERA II 1975, 113, 115).

En realidad, el “agente provocador” de aquel debate fue Antoni Tàpies, quien, en contestación a estas bases teóricas o principios revolucionarios planteados desde el “arte concepto”, y quizá considerándose minusvalorado en su ya larga y sólida trayectoria pictórica, publicó en *La Vanguardia Española* una inteligente tribuna de opinión en la que, aun sin negar las posibilidades de toda propuesta de “ampliar la obra de arte con un saludable ejercicio creativo”, advertía de la simpleza e ingenuidad de unos planteamientos rupturistas (“incorporar el arte a la vida”, “destruir los ‘tinglados’ de marchantes y museos”) que, aunque presentados como novedosos por unos *enfants terribles* recién destetados, venían ya de antiguo, puesto que su origen se

podía rastrear en Sade, Baudelaire o Rimbaud, aunque en su formulación presente los consideraba demagógicos e inútiles:

Toda una ingenua versión que quiere ser agresiva y politizada, pero sin nada que la sustente y tan mal adaptada a las necesidades de nuestro país, que se queda en pura declamación contestataria, con los típicos infantilismos a menudo contraproducentes. Recuérdese además que mientras aquí –y es posible también en alguna minoría extranjera– se nos exalta el lado subversivo y contrario al “sistema” que se pretende tiene el arte conceptual, en casi todas partes es presentado y vendido en galerías, coleccionado en museos y aceptado en los certámenes oficiales del mismo “sistema”, incluidos nuestros Excmos. Ayuntamientos (TÀPIES 1973a; también en CALVO 1985, 771-772).

Dada la importancia, la significación en la escena artística española y la cotización internacional de Tàpies, la polémica se generalizó. Un jovencísimo Juan Manuel Bonet Planes (n. 1953) la acogió en la revista madrileña de fotografía *Nueva Lente*, que le dedicó cuatro páginas completas (facsimil en LAHUERTA 2015, 200-203), incluyendo una introducción de Bonet donde ya anticipaba su posterior condición, en términos de Tomàs Llorens (*vid. infra*), de “funcionario de la nueva derecha advenediza”<sup>241</sup>, la tribuna (incompleta) de Tàpies y una airada y extensa respuesta de los conceptuales. Bonet consideraba que Tàpies, aunque con un tono “emocional y paternalista”, “arremetía con saña malévol” contra los conceptuales españoles en un ataque que se podía entender “en el marco de la problemática tapiana: seguir siendo ‘lo último’, para lo cual debe ‘desautorizar’ posiciones más radicales” (comillas del autor).

Aunque situada la cuestión, como se ve, ya más en el terreno personal y propagandístico que en el artístico propiamente dicho, la polémica, con el verdadero tema de fondo (“arte y política”) se prolongó en los meses siguientes: hubo un artículo de Giralt-Miracle haciendo la crónica del ciclo que calificaba como “un fenómeno inaudito dentro de la actividad cultural de nuestras provincias” (“Arte conceptual en Banyoles”, *Destino*, 24-03-1973; reproducido en CALVO 1985, 773); hubo una intervención del cineasta Pere Portabella defendiendo la perpetua vigencia de la experimentación (PORTABELLA 1973); hubo una réplica apaciguadora de Tàpies (TÀPIES 1973b); hubo una contrarréplica airada de los conceptuales (ABAD 1973); hubo sendos artículos de opinión de los críticos Alexandre Cirici y Simón Marchán, el primero algo escéptico respecto a la novedad y el segundo integrado desde el principio entre los “conceptuales” (*Qüestions d’Art*, núm. 28, 1974; AGUILERA II 1975, 121-128); pero sobre todo, el escritor Pere Gimferrer publicó en *Serra d’Or* un artículo de dureza inusitada donde consideraba un ejemplo modélico de lucidez y honestidad el escrito de Tàpies denunciando públicamente lo que para Gimferrer era “la inepticia, el terrorismo cultural y la palabrería vacua y pedante de nuestro pretendido conceptualismo”; y donde, además, situaba las pretendidas novedades revolucionarias del “arte concepto” y sus ataques furibundos y “desmitificadores” contra el “arte objeto” y el sistema mercantilista que lo producía y lo sacralizaba entre las tendencias culturales dirigidas desde los estados totalitarios, actitudes estas que calificaba de “ciega furia dogmática del fascismo izquierdista”:

Conocemos este lenguaje y este vocabulario; son los de la brutalidad, la estulticia y el dogmatismo más característico de este siglo: el hitlerismo condenando el “arte degenerado”, los estalinistas anatemiando inquisitorialmente cualquier manifestación que no responda a los cánones del “realismo socialista”. Intrínsecamente, como tendencia artística, la actitud presente de nuestros conceptuales es coercitiva y reaccionaria; por tanto, lo es también en tanto que manifestación política, y eso a pesar de sus posibles intenciones (GIMFERRER 1973)

Y efectivamente, en 1986 el mismo Simón Marchán reconocía, respecto a la filosofía que originaba el arte conceptual, que “en alguna ocasión se ha sugerido que se trataría de una de las formas retóricas preferidas por el pensamiento de la derecha” y afirmaba que “ha sido manifiesta la hostilidad hacia él del mundo artístico dominante” (en AGUILERA 1986, 129-130). Pero la polémica que acabamos de narrar, característica, por otra parte, de la efervescencia urbana, anticultural y *underground* de los últimos años del franquismo en la sociedad española, un fenómeno que tuvo especial intensidad en Barcelona, benefició en gran medida el arte concepto, considerado “revolucionario” y “transgresor” por el gran público, e impulsó aún más si cabe a los artistas conceptuales que, entre fidelidades y traiciones a los principios fundacionales y metodológicos, entre autocríticas y escisiones, siguieron desarrollando su trabajo, el cual era recibido por la “progresía” de la época como una verdadera revelación. Marchán les dedicó parte de un libro, *Del arte objetual al arte de concepto*

<sup>241</sup> En los años de la transición a la democracia (entre 1975 y 1979), hubo en España numerosas coincidencias entre algunos grupos marxistas revolucionarios y la derecha posfranquista que se estaba reorganizando; de hecho, los primeros nutrieron abundantemente de cuadros a los segundos.

(Madrid 1972 y 1974)<sup>242</sup>, y tenemos constancia de su presencia pública en el panorama artístico barcelonés durante bastantes años, coincidiendo con el activo resurgir del anarquismo cultural —con publicaciones como *El Viejo Topo y Ajoblanco*— al menos hasta que hacia 1975 el movimiento fue sustituido en la actualidad artística por otras novedades más a la moda (LAHUERTA 2015, 214, 229, *passim*). En 1975 los artistas conceptuales estuvieron presentes en la Bienal de París y en 1976 fueron incluidos por Bozal y Llorens en la Biennale di Venezia como “la práctica más inquieta y activa desde 1971” (MOURE 1976, 35); pero Bozal ya indicaba en el extenso apartado que les dedicó que habían descubierto “la rentabilidad de sus gestos a la vez que la inutilidad de sus desclasadas acciones” y habían obrado en consecuencia; de hecho, concluía Bozal, la incidencia que lograban en los medios artísticos e intelectuales se debía a que sus proyectos “eran leídos como alternativas ‘artísticas’ a las obras de arte existentes” (BOZAL *et al.* 1976, 123; comillas del autor). En todo caso, en 1979 Bonet Planes consideraba que “los conceptuales catalanes viven en plena *débâcle*” (BONET 1979) y en 1986, Aguilera los consideraba ya un mero objeto de estudio al haber perdido la virulencia y beligerancia iniciales (AGUILERA II 1975, 125-128; AGUILERA 1986, 128-130).

Unos años más tarde, en el breve lapso de tiempo transcurrido entre la muerte de Franco y el inicio de la transición democrática, cuando España ocupaba todo el interés mundial y poco antes de que se organizase la exposición *Arquitectura para después de una guerra*, aunque con un planteamiento antagónico, se presentó en la XXXVII Biennale di Venezia (1976) la exposición no oficial *Spagna: Avanguardia artistica e realtà sociale. 1936-1976* que acabamos de mencionar. Se trataba de una iniciativa ajena (y contraria) al Gobierno español, adjudicada mediante concurso público por el Consejo Directivo de la Bienal (que funcionaba como ente autónomo) con el fin de desarrollar una de sus líneas programáticas de investigación, la referida al “análisis crítico de las relaciones entre cultura e imperialismo en la sociedad capitalista, con especial hincapié en la misión de la vanguardia artística” (BOZAL *et al.* 1976, XI). Los actos desarrollados aquel verano en Venecia se agruparon bajo el título común, claramente activista, “España en resistencia” y comprendían conciertos, lecturas poéticas, representaciones teatrales, proyecciones cinematográficas, exposiciones de fotografías y debates de todo tipo. Una comisión integrada, entre otros, por el pintor Arroyo (militante comunista exiliado en París que ya formaba parte del Comité de Expertos de la Bienal), Bohigas, Corazón, Equipo Crónica, Ibarrola, Pérez Escolano, Renau, Saura y Tàpies, encabezada por Bozal y Llorens (entonces exiliado en Inglaterra), y apadrinada por Vittorio Gregotti, responsable de artes plásticas de la Bienal, elaboró un primer balance interpretativo general del arte producido durante el periodo franquista en España. En las sesudas bases teóricas, producto de la “densidad mental” de Llorens, que “siempre supo traducir los conocimientos de estructura erudita y académica a realizaciones concretas” (BOHIGAS 1992, 170), se hacía hincapié en el hecho de la resistencia interior al régimen desde el arte y, por tanto, en el valor político implícito en la actividad artística española “vanguardista” de las cuatro décadas de franquismo. Según aquella lectura, el contexto histórico de guerra, exilio y represión estaba (de una u otra forma) en la base de todo el arte español producido en esa etapa, considerada, por otra parte, no como un simple “paréntesis” sino como un corte radical con respecto a los antecedentes republicanos. Pero también se replanteaba el uso que del arte moderno español había hecho internacionalmente el régimen en los años cincuenta y sesenta, por lo que se pretendía “corregir” la imagen que de la modernidad artística española había ofrecido la misma Bienal hasta 1972, una imagen oficial que, según Bozal y Llorens, era

necesariamente “ideológica” —en el peor sentido- y falsa, debido a su ocultación implícita del contexto político en el que el arte era entonces producido en España. Semejante imagen, la de un arte español “similar” al arte vanguardista producido en otros países dotados de instituciones políticas “diferentes” (“normales”), había sido utilizada deliberadamente “en el extranjero” por el régimen dictatorial español para apoyar la aseveración de que también era, a su manera diferente, una especie peculiar de democracia (BOZAL *et al.* 1976, XII; comillas de los autores; RUBIRA 2018, 25, 63).

Así, aquel año, para irritación de las autoridades franquistas, el histórico pabellón oficial de España en la Biennale di Venezia permaneció cerrado (de hecho, ya dos años antes, en 1974, como muestra de su compromiso político y social, los responsables de la bienal habían prescindido de la representación de tres países regidos por dictaduras: Brasil, España y Chile) y la muestra *Avanguardia artistica e realtà sociale* se desarrolló en los 1.700 m<sup>2</sup> del pabellón italiano de los Giardini di Castello. La potente *mise en scène* (efímera, por supuesto) fue pensada por Llorens y proyectada, por decisión de Gregotti, por los arquitectos MBM en lo

<sup>242</sup> Cfr. MARCHÁN FIZ, Simón: “Un huracán que se llamó conceptualismo”, en “Los años setenta entre los ‘nuevos medios’ y la recuperación pictórica”, en BOZAL *et al.* 1976, 174-180.

que fue la primera obra del equipo barcelonés en el extranjero, como ha referido en sus memorias el mismo Bohigas (BOHIGAS 1992, 169)<sup>243</sup>. Los MBM eliminaron los abundantes elementos interiores añadidos durante la posguerra al edificio fascista original, a excepción de los diseñados por Carlo Scarpa (un altillo y las escaleras de acceso), “y despojaron las salas en un trabajo de arqueología arquitectónica que buscaba recuperar la originalidad de los espacios” monumentales del fascismo (MOURE 1976; RUBIRA 2018, 57). Paula Barreiro ha subrayado que todo en el montaje era resultado de los medios “rudimentarios” de que se disponía, cosa que ayudaba a leer el arte moderno español “en términos de lucha y de memoria” (en RUBIRA 2018, 11, 19-20, 23). Observemos, en todo caso, la intensidad “realista” de la actuación: unos fondos blancos de cortinas de tela como elementos divisorios; manteles blancos, impolutos, también de tela, sobre mesas camillas para disponer las esculturas; 120 m de vallas de madera tosca sobre los que Alberto Corazón dispuso documentos periodísticos como un *continuum* histórico; entarimados pintados de negro; esteras de pita teñidas de rojo; y un recorrido circular que se iniciaba con *Fuente de mercurio* de Calder<sup>244</sup> (MESQUIDA 1976, 15; BOHIGAS 1992, 170; RUBIRA 2018, 61). La historiadora Gloria Moure remarcaba en *Destino* el interés de la obra de MBM en relación con el contenido de la muestra ya que se lograba “un cierto carácter ‘familiar’ y popular sin ser folklórico” (MOURE 1976 34; comillas de la autora); Bohigas, por su parte, evocó por extenso en sus memorias los pormenores de aquella gratísima experiencia veneciana (BOHIGAS 1992, 169-174).

Posteriormente, de diciembre de 1976 a febrero de 1977, la muestra se presentó, con bastantes diferencias (Ivars habla de “correcciones conceptuales”: en CASTELLET *et al.* 1977, 218), en la Fundació Miró de Barcelona y se editó un libro colectivo que sustituyó el catálogo previsto en Italia que nunca se llegó a imprimir (BOZAL *et al.* 1976; LAHUERTA 2015, 259). Sin embargo, este libro tampoco pudo ser comercializado por el momento ya que fue retenido por un Juzgado de Orden Público por supuesto delito de propaganda ilegal, una prohibición que no era de extrañar en aquellos momentos ya que, por una parte, el artículo de Ludolfo Paramio señalaba explícitamente la necesidad de que se produjera una “ruptura pactada” para superar las endebles, inciertas y dubitativas reformas políticas que el posfranquismo intentaba introducir en 1976 y, por otra, Bozal reproducía un discurso del secretario general del Partido Comunista leído en 1938 en Barcelona, algo que seguía siendo inaceptable para el régimen aunque hubiesen transcurrido cuarenta años del Alzamiento Nacional (BOZAL *et al.* 1976, 23-25, 70-78).

Para nosotros tienen un especial interés, en primer lugar, la sección de arquitectura, que no se incluyó en el itinerario cronológico sino que se ordenó temáticamente; aunque no conocemos registros gráficos de esta sección, sabemos que se presentó mediante diapositivas (MOURE 1976, 35), lo cual permitía incluir una enorme cantidad de obras, muchas más que si se hubiesen presentado montadas; y en segundo lugar, el ensayo conclusivo de Ignasi de Solà-Morales “Arquitectura española contemporánea: balbuceos y silencios”, de gran contenido teórico e interpretativo, que fue una aportación significativa a la historiografía de la arquitectura moderna durante el franquismo que se desarrolló en los años inmediatamente posteriores. I. Solà se centraba en un periodo temporal que consideraba unitario y ya cerrado (1950-1976), prescindiendo, como se ve, de los años cuarenta, y en su análisis partía de una “dualidad geográfica” (es decir, las diferencias teóricas y prácticas que pueden encontrarse entre la arquitectura de “vanguardia”<sup>245</sup> producida, por una parte, en Madrid y, por otra, en Barcelona) pero también de la constatación de que, tras los esfuerzos “balbucientes” de los años cincuenta y sesenta “por encontrar un renovado lenguaje para la arquitectura española”, a mitad de los años setenta los

<sup>243</sup> Los MBM también participaron en otra sección de aquella Bienal, comisariada por Gregotti y titulada *Europa-América. Centros históricos – Suburbios*, que reunió una nutrida nómina de arquitectos europeos y americanos, *stars* de primerísima fila, con los que Bohigas trabó una estrecha relación personal que fue básica para el desarrollo de la revista *Arquitecturas bis* y, sobre todo, para el sonado éxito internacional de las actuaciones olímpicas de Barcelona inmediatamente posteriores (BOHIGAS 1992, 171-172).

<sup>244</sup> *Fuente de mercurio* fue montada ensamblando las piezas originales que Calder había depositado en la Fundació Miró de Barcelona, cosa que fue posible gracias a la ayuda de Bonet i Castellana, que había colaborado en 1937 con Sert y Lacasa en la construcción del Pabellón de la República para la Exposición Internacional de París. Pero los sindicatos italianos, insensibles al valor artístico de la pieza, exigieron la retirada del mercurio por su alta toxicidad, con lo que el líquido tuvo que ser sustituido por agua teñida de color “ala de mosca”, pero como la densidad del metal no se pudo imitar, el juego ideado por Calder para la pieza (basado en el movimiento continuo de un móvil rematado por una varilla que tenía a un lado un círculo pintado de rojo y al otro la palabra “Almadén”, nombre de la célebre mina de cinabrio, mineral de donde se extrae el mercurio) se descompensó y el mecanismo nunca funcionó correctamente (BOHIGAS 1992, 171). Actualmente se exhibe en la Fundació Miró de Barcelona, tras una pared de vidrio para evitar los efectos nocivos del vapor del mercurio.

<sup>245</sup> I. Solà advierte que el término “vanguardia” se debe entender en su escrito “por analogía con las vanguardias históricas de entreguerras”. Por ello incluía como “vanguardia” tanto “posturas disidentes [...] críticas, evasivas [o] sarcásticas” de las “élites profesionales” como “aventuras investigadoras de nuevas condiciones de figuración y racionalidad ante los sucesivos estadios del proceso productivo” (I. SOLÀ 1976a, 190).



arquitectos españoles, envueltos en una profunda “crisis”, estaban viviendo momentos de “perplejidad [...] en los que sólo la desorientación y el pesimismo parecen presidir el panorama”.

Como respuesta a esta “crisis”, con una visión taxonómica, I. Solà consideraba la existencia en 1976 de diferentes posturas disciplinares. En primer lugar, una arquitectura (ejemplificada en el Taller de Arquitectura de Ricard Bofill) que se planteaba como un “espacio autónomo en el que es realizable la utopía” mediante “la creación de modelos totales de organización del espacio capaces de remodelar la conducta humana y de ofrecer una gratificación compensadora mediante el lenguaje arquitectónico”. En el extremo opuesto estarían los arquitectos que centraban su atención en los problemas sociales derivados de la “irracionalidad capitalista” y practicaban unas intervenciones que querían “disolverse como institución en una idea de servicio público” (denuncias, asesorías, reivindicaciones, proyectos alternativos, calidades y condiciones de habitabilidad, etc.), posturas ejemplificadas en la labor de la revista *CAU* del Colegio de Aparejadores de Barcelona (*vid. infra*). Una tercera línea de trabajo sería la que dirigía sus esfuerzos a “recomponer los fundamentos de la disciplina” mediante la propuesta de teorías, metodologías, trabajos historiográficos y críticos, experiencias pedagógicas, debates e investigaciones, etc. Una cuarta línea sería la arquitectura con vocación de ser construida, pero definida de forma irónica, paradójica, laberíntica o absurda: se trataría de “artefactos complejos en los que los cambios de ritmo, la mutación de ejes direccionales, la creación de secuencias bruscamente cortadas, el contraste de escala en los elementos, la diferenciación de los componentes [...] habrían reducido las coordenadas del lenguaje arquitectónico a pura sintaxis, a un producto de relaciones entre elementos estables, formalmente claros, utilizados hasta las más extremadas situaciones de contigüidad contaminadora o de lacónica autonomía”. Frente a estas cuatro líneas de trabajo donde los mejores arquitectos españoles se concentraban voluntariamente “en la investigación de sus propios recursos” para explotar “la dimensión sintáctica en el lenguaje arquitectónico”, estaba “el punto límite” ya alcanzado por algunos maestros. Así, Sostres, de la Sota y Coderch habrían llegado, según I. Solà, “al más elemental y escueto de los lenguajes posibles: [...] muda objetividad dejada a su opacidad evidente, sin ánimo de interferir ni con la sorpresa ni con el ejercicio de ciertas licencias”. La conclusión era, por tanto, que en aquellos momentos (mitad de los años setenta) “la más pura arquitectura española, la más sensible, se hace voz del silencio” (I. SOLÀ 1976a, 192, 205-208).

La exposición *Avanguardia artistica e realtà sociale* era heredera de dos muestras producidas unos años antes también en Italia, ambas con un claro carácter de izquierda militante antifranquista: la titulada *España libre* (1964) que comentaremos más adelante, organizada por Argan en Rímimi, y la titulada *Amnistia. Que trata de Spagna* (1972), organizada en la Sala delle Cariatidi de Palazzo Reale de Milán por el sindicato clandestino español Comisiones Obreras en colaboración con diversos sindicatos italianos (RUBIRA 2018, 16-17). Pero en esta ocasión, la exposición de Venecia, con el análisis que planteaba de las relaciones entre arte y política, con su explícita politización militante antifranquista de izquierda y con la “denuncia” explícita de las iniciativas artísticas oficiales del franquismo<sup>246</sup>, originó un gran revuelo en el que se vio implicado todo el mundillo artístico español, convirtiéndose de inmediato en una referencia (a favor o en contra) de la historiografía artística del siglo XX y de la vida cultural y política de los años finales de la dictadura. Fueron especialmente significativas y dolorosas para los organizadores las punzantes críticas de intelectuales, partidos y sindicatos anarquistas y nacionalistas vascos y catalanes que no se sentían representados en el discurso teórico que se hilvanaba, en los artistas seleccionados o en el marco geográfico establecido. Las críticas negativas (en la España de 1976 todo estaba sujeto a un alto grado de politización y de crítica, especialmente el arte contemporáneo: cfr. JIMÉNEZ 1989, *passim*) oscilaban entre una actitud “maximalista” que rechazaba la idea en su conjunto partiendo de que cualquier connivencia con una institución “burguesa” de arte comprometería la pureza de las ideas revolucionarias, y una actitud “demagógica” que exigía sustituir el enfoque histórico por una colección “asambleística” de todo el arte antifascista producido en España, una alternativa que, como observan Bozal y Llorens con agudeza, lo tendría que haber incluido todo “ya que, en la época actual de transición hacia la democracia, no hay artista en España que se califique de otra cosa que no sea de ‘antifascista’” (BOZAL *et al.* 1976, XI-XII; comillas de los autores). Especialmente sangrante fue la agria y virulenta controversia que enfrentó a los críticos de arte Aguilera y Moreno con Bozal y Llorens, todos ellos con un intenso bagaje crítico y personal antifranquista: los primeros, que habían quedado fuera de la muestra, acusaron a los segundos de “partidistas” y “antidemocráticos”; los segundos defendían la solidez cultural de su

<sup>246</sup> Según Paula Barreiro “la exposición se refirió directamente a las maniobras puestas en marcha por la dictadura con el fin de utilizar el arte moderno para sus propias finalidades” (en RUBIRA 2018,14).

proyecto; y en esta guerra de envidias y vanidades heridas, las fuerzas políticas de oposición emergentes y los artistas españoles se alinearon, aunque dubitativamente, en uno u otro bando (BOZAL 1976, *passim*; RUBIRA 2018, 26-31).

Con todo, los organizadores (que habían iniciado el trabajo en marzo de 1975, cuando Franco aun vivía), el día de la inauguración<sup>247</sup> publicaron un comunicado felicitándose del resultado y de “la amplia dimensión que ha adquirido el debate cultural y político en España, [...] debate que constituye el marco en el cual nuestra propuesta debe ser entendida. [...] El análisis de las relaciones entre la cultura y la realidad sociopolítica a lo largo de cuarenta años de franquismo es premisa necesaria para el establecimiento de cualquier alternativa cultural y política” (BOZAL 1976, 111-112; MESQUIDA 1976, *passim*; RUBIRA 2018, *passim*). Y en efecto, no solo el discurso artístico sino, sobre todo, la presencia de fuerzas sociales, partidos y personajes políticos italianos y españoles de oposición fue altamente significativa, un hecho que convirtió aquella edición de la Bienal en un espaldarazo a la transición democrática en España que se fraguaba por entonces. Son conocidas las fotos de grupo que se hicieron en el palacio de los Dux los miembros de Coordinación Democrática (llamada familiarmente la *Platajunta*), plataforma unitaria antifranquista surgida en España tras la muerte de Franco (BOZAL *et al.* 1976, 24) que se encargó de negociar con el Gobierno de Adolfo Suárez el contenido y el alcance de la reforma política propuesta por éste, iniciar un proceso constituyente y desmontar el Nuevo Estado surgido del 18 de julio (cfr. RIQUER *et al.* 1989, 427-444).

En contraste con el éxito social y político, Tomàs Llorens opinaba en el diario *Avui* (25-09-1976, p. 10) que “nuestras propuestas han caído en el vacío: la polémica se ha centrado exclusivamente en los problemas apriorísticos de la ‘legitimación’ del certamen y no sobre el resultado final del contenido, de lo que se mostraba. Eso quiere decir que la exposición aún no se ha discutido”. Muchos años después, en 2003, Llorens seguía opinando que la exposición fue un “fracaso absoluto. Aunque para mí y para todos los colaboradores del equipo fue un gran empeño intelectual, se comprendió muy mal tanto dentro como fuera de España”. Quizá la clave esté, como concluye Rosalía Torrent, en que se trataba de un acontecimiento que nació siendo ya historia (en RUBIRA 2018, 25, 32, 55; comillas del autor). Y algo de esto se puede apreciar en el lenguaje usado por los comisarios, muy característico de aquellos años, para presentar sus presupuestos teóricos y políticos:

Ninguna propuesta a este debate puede ser realmente constructiva si ignora el pasado histórico. El análisis de las relaciones entre la cultura y la realidad sociopolítica a lo largo de cuarenta años de franquismo es premisa necesaria para el establecimiento de cualquier alternativa cultural y política. Nuestra propuesta pretende contribuir a este análisis histórico en una perspectiva teórico-materialista en el campo específico de las artes visuales.

Bozal desarrolló el tema en un interesante artículo titulado “Arte y Política” que apareció en un número monográfico de la revista *Comunicación* dedicado a la Bienal. La parte propositiva del mismo incluía conceptos “revolucionarios” directamente políticos como “orientar la lucha de clases”, “la lucha ideológica y cultural”, “el bloque ascendente formado por la clase obrera y diversas capas sociales”, la necesidad de procurar que “intervenga decisivamente la clase obrera, haciéndose de esta forma con la dominación y el poder que nadie va a regalarle”, etc. Todos estos principios ideológicos marxistas e incluso las conclusiones programáticas (“es preciso elaborar una imagen de la realidad en la perspectiva de la clase obrera”, “el papel del arte y la cultura popular es poner de relieve el carácter hegemónico de la clase obrera”) ofrecen para nosotros poco interés, pero el análisis de lo sucedido durante la dictadura y las precisiones que se establecen a la hora de hablar de arte “antifascista” o “antifranquista” y arte populista o popular como “referencia empírica” o como “definición política y cultural”, unos significados cambiantes a lo largo de los cuarenta años que median entre 1936 y 1976, en aquellos momentos era un análisis útil y, ciertamente, polémico:

Cualquier manifestación cultural que pretendiera ser algo más que la retórica apología de los vencedores era una petición de libertad. Cualquier manifestación pictórica o literaria que intentase conectar con lo que se hacía en Europa, en Francia o en Italia, parecía —y muchas veces lo era— un desafío. Todas las obras, todas las corrientes que ponían en duda la bondad de un lenguaje estereotipado, ponían en duda a quienes lo habían apadrinado: el Nuevo Orden. La cultura y el arte eran, así, antifascistas casi por imposición y siempre fueron sospechosos. [...] Pero la evolución del país, y del franquismo mismo, iba a plantear una problemática a la que no se podía atender con la noción de antifranquismo o antifascismo, aunque nominalmente se siguiera utilizando (utilización que ponía de manifiesto la voluntad de negar la derrota enlazando con la

<sup>247</sup> El día elegido fue el 18 de julio de 1976, justo cuando se cumplían cuarenta años del Alzamiento Nacional. A la vista de esta “coincidencia”, la Democrazia Cristiana presionó a los organizadores para que cambiasen la fecha, evitando, así, que el Gobierno español interpretase el hecho como otra provocación política de los italianos.

única tradición cultura válida, y el carácter “interino” y “provisional” del franquismo a pesar de sus pretensiones de eternidad (todas las citas y referencias en BOZAL *et al.* 1976, *passim*; CALVO 1985, 885-891; comillas del autor).

Pero, como ya hemos reseñado, estas disquisiciones, para Ángel González eran “los escombros teóricos que los setenta amontonaron febrilmente en su última recta, [...] aquellos años de moralina sociológica, apurada por tantos artistas con la resignación de quien se purga con aceite de ricino”. Ahora (1980) en cambio, en su opinión, se anunciaba el descenso parsimonioso de “nuestro tren de aterrizaje sobre una deseada ‘Década Multicolor’, la de los ochenta”, donde estaría, como en un spot televisivo, “el ‘placer de la pintura’ para los que buscan en ella contento y pasatiempo, sus sinónimos” (en CALVO 1985, 1.063-1.064; comillas del autor).

Y en efecto, en 1979, con la transición democrática avanzada, el crítico ya citado Bonet Planes, en colaboración con otros dos jóvenes críticos (el también citado Ángel González y Francisco Rivas), publicaron algunos escritos programáticos controvertidos donde se invocaba al Eugenio d’Ors de la Academia Breve. Los más notorios estaban incluidos en los catálogos de las exposiciones 1980, inaugurada en octubre de 1979 en la Galería Juana Mordó de Madrid (CALVO 1985, 995-996), y *Madrid D. F.*, inaugurada en octubre de 1980 en el Museo Municipal de Madrid (CALVO 1985, 1.061-1.067). Eran textos donde se reivindicaba la obra de algunos nuevos pintores españoles que ya estaban alejados de las posturas de resistencia cultural (los críticos lo llamaban “estreñimiento”) de los años cincuenta y sesenta. Este grupo de jóvenes, aun reconociéndose inmaduros, formaban ya, según ellos, “un paisaje abierto, aunque afilado; nítido, aunque permeable; ante el que solo funciona un criterio, el de la calidad; y del que solo van quedando excluidas las medias tintas”. Según ellos, a final de los años setenta, cuando escribían esto, ya había dejado de estar de moda “el arte político” y habían quedado atrás “resabios teóricos y estériles sectarismos” (como los que según ellos se contenían en el trabajo de Bozal y Llorens para Venecia en 1976 y, sobre todo, de Argan para Rímimi en 1964), por lo que era “urgente replantear la política del arte” ya que “las crisis solo son superables excitando al mercado, provocándolo si es necesario”. El artículo terminaba con un colofón que quería ser ingenioso y definitivo y que, efectivamente, ha sido repetido muchas veces por la historiografía reciente en relación con las neovanguardias: “ahora que la política [ya] no se hace en la tela, es urgente replantear la política que se hace en la entretela” (BONET *et al.* 1979; MARZO 2010, 174-177).

Este artículo volvió a encender la polémica al ser contestado por Tomàs Llorens en la revista *Batik. Panorama General de las Artes. Arte, diseño, arquitectura*, con el célebre texto “El espejo de Petronio” y, sobre todo, cuando, inmediatamente, ambos textos fueron reproducidos en un medio de gran difusión, *Arquitecturas bis*, como ejemplo de “dos actitudes polémicas respecto a las prácticas artísticas”, algo que la revista relacionaba con la reciente discusión sobre el grado de interés y la interpretación que cabía hacer de la arquitectura del franquismo (BONET *et al.* 1979; LLORENS 1979b). Llorens denunciaba con beligerancia “el principio de arbitrariedad [que] informa de modo constitutivo el espíritu de las neovanguardias”, unos grupos acabados de surgir a la luz pública y que “siguen recorriendo los largos caminos iniciales de una profesionalidad que no parece prometerles, a decir verdad, logros demasiado brillantes” ya que se limitaban a celebrar “su propia apoteosis al estrellato”, actuando “en su condición de funcionarios de la nueva derecha advenediza”. La acusación de practicar un arte plástico (y, sobre todo, una crítica de arte) ligeros e insustanciales, sin suficiente oficio ni suficientes bases teóricas ni disciplinares, sujetos al “principio de arbitrariedad” y decididamente torpes, confusos, baratos o falsos, era contundente y se desarrollaba a lo largo del escrito en un *crescendo fortissimo* sangrante de lectura inevitablemente política:

Unos chicos que se iniciaron hace algo más de diez años en la cultura artística flirteando (ligeramente y, por así decirlo, sin consecuencias) con la entonces ya otoñal massmediología, que quedaron prendidos luego en el laberinto de movimientos con que los últimos coletazos de la semiología formalista agitaron los círculos literarios del desencantado París de Pompidou, y que, habiendo naufragado en el empeño sus facultades mentales contra el escollo teórico del mencionado principio de arbitrariedad, quedaron por lo visto sin aliento ni ganas para seguir frecuentando las regiones de la teoría. [...] Los neovanguardistas disipan su creatividad en la reproducción, virtualmente *ad infinitum*, de espejismos, imágenes invertidas de la ruptura inicial, que parecen flotar sin tocar de pies en la historia (LLORENS 1979b)

Bonet y Rivas publicaron de inmediato dos contrarréplicas igualmente beligerantes aun en su futilidad y evanescencia (BONET 1979; RIVAS 1979.; reproducidas junto con dos reseñas de Javier Rubio y Fernando Huici en CALVO 1985, 998-1.004) y siguieron adelante con su programa artístico-ideológico neovanguardista; pero a medida que avanzaban los años ochenta, gracias a las importantes inversiones de la administración pública española y a la “excitación del mercado” (*vid. supra*), se fueron multiplicando, fuera y dentro de España, las exposiciones pictóricas oficiales y privadas, hubo trabajo abundante para los *curators*, para los artistas y para

los críticos, se intensificaron las inversiones en el mercado del arte, y, con todo ello, aumentaron los personajes y los diálogos cruzados de la comedia. Y, así, en los años ochenta los neovanguardistas fueron ganando presencia, poder, protagonismo y posiciones oficiales en el capitalismo democrático español avanzado, tanto en la prensa especializada como en la de carácter general; se intensificó el discurso inicialmente polémico sobre la necesidad de “despolitizar” el arte plástico y convertirlo en una actividad productiva sujeta al libre mercado y a la política de Estado, abandonando, como anunciaba Bonet, los “*sixties*, años de cuaresma y estreñimiento para el arte, [...] puro agobio, pura política en imágenes, puro eros de *sex-shop*, puro muermo tecnológico” (BONET 1979). Y, efectivamente, gracias a la mercadotecnia y a la industria y al consumo culturales, se vació en gran medida el contenido político e investigador de la práctica artística, sustituido las más de las veces por el espectáculo y por una búsqueda de la novedad que ayudase a “excitar el mercado”. Así, concluía Marchán ya en 1976, en España “el campo artístico es uno de los sectores donde se han asimilado con rapidez prácticas neocapitalistas” (en BOZAL *et al.* 1976, 173).

Y ya en la etapa democrática, por una parte, las posiciones mercantiles iniciadas en los años setenta encontraron su más nítida expresión a partir de 1982 en la gran Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, ARCO (CALVO 1985, 1.139-1.140), un gran evento comercial anual multimillonario, siempre envuelto en la polémica, pero que ha contado en todas sus ediciones con un gran aparato escénico, publicitario y mediático que ha beneficiado a los productores de arte, a los marchantes y galeristas, a los grandes y pequeños inversores, a los aficionados al arte y a la industria de la información, en un “festín” artístico que parecía no acabarse nunca: “museos, exposiciones, mercado, galerías, Movida<sup>248</sup>” (MARZO 2010, 175-194). Por otra parte, los estudios sobre el arte moderno durante el franquismo y los primeros años de democracia culminaron en 1985 con el libro *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, preparado por Francisco Calvo Serraller (1948-2018), crítico de arte del diario *El País*, plataforma oficiosa del socialismo español. Este libro, planteado como un gran banco de datos, fue editado por el Ministerio de Cultura del primer Gobierno socialista de Felipe González en conmemoración de la entrada de España en la Comunidad Económica Europea en 1986. Se trata de un verdadero vademécum de siete kilos de peso (una verdadera arma arrojadiza), con 1.396 páginas de letra menuda sin serif y miles de ilustraciones interesantísimas y bien reproducidas pero no siempre ordenadas y fechadas debidamente; aquí se oficializaba de nuevo, ahora desde la “normalidad democrática” socialista, el arte plástico moderno y contemporáneo producido en España tras la Guerra Civil, expuesto por orden cronológico e incluyéndolo todo, absolutamente todo, también piezas que, aunque contemporáneas, son muy poco modernas y en absoluto vanguardistas, como obras de Zuloaga o Pérez Comendador, el mismo Ministerio del Aire o la misma Cruz del Valle de los Caídos (CALVO 1985).

Cabe remarcar que, frente al panorama mercantilizado del arte plástico al que nos hemos referido, el urbanismo y la arquitectura, que en los años cincuenta y sesenta habían ido por la misma senda que aquel, transitaban por sendas diferentes en los años ochenta. En efecto, con la restauración de los ayuntamientos democráticos, tanto desde las administraciones públicas como desde la misma disciplina, se planteó como objetivo prioritario de la arquitectura el denominado proyecto urbano, cosa que implicaba una decidida actuación progresista y de calidad en las ciudades y el territorio españoles y que alcanzó un nivel elevadísimo de interés y calidad en muchas ciudades españolas, llegando en Barcelona a su punto culminante (*vid. infra*).

En todo caso, el esfuerzo por comprender el alcance y el valor del arte y la arquitectura franquistas y del arte y la arquitectura producidos durante el franquismo (que no son la misma cosa) es incesante, como vemos, desde 1976. El colofón lo ha puesto por el momento el mismo Estado español en 2016 con la organización de una gran exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el “buque insignia” oficial del arte contemporáneo en España, un museo que cuenta con una dotación más que generosa de recursos económicos e intelectuales y que tiene una incidencia social e intelectual considerable. Cabe considerar, por tanto, esta exposición, titulada *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, como una aproximación al tema más o menos oficial. En la muestra se recogieron muchos de los estudios de las cuatro décadas anteriores, colaboraron muchos especialistas y se incluyó una abundante selección de

---

<sup>248</sup> El término “Movida” (adjetivada en ocasiones como “madrileña”) se refiere al conjunto de prácticas culturales y lúdicas, medio *underground*, medio oficialistas, medio populares, siempre con pretensiones joviales y desenfadadas, muchas veces insustanciales, que se dio en Madrid al inicio de los años ochenta y cuyas referencias más conocidas son los primeros films, de bajo coste, de Pedro Almodóvar, director de cine que, como es sabido, consiguió de inmediato un éxito fulgurante en todo el mundo con sus “coloridos melodramas posmodernos” (MARZO 2010, 307). La versión académica del optimismo generalizado que se respiró en España entre 1979 y 1995 se puede ver en dos intervenciones (1985 y 1990) que hizo el valorado catedrático zaragozano José-Carlos Mainer (n. 1944) en la Ohio State University, de Columbus sobre literatura y sociedad en la España posfranquista (MAINER 1993, 109-179).

obras y documentos originales, así como algunos ensayos de interpretación; todo ello está contenido en el extraordinario catálogo publicado por el museo con reproducciones de gran calidad (JIMÉNEZ 2016).

Ya desde el mismo título se puede ver la prudencia del planteamiento: en efecto, el término «campo cerrado» se toma de Max Aub (1903-1972), uno de los más célebres escritores republicanos exiliados. *Campo cerrado* es el primer libro de la monumental obra de Aub en siete volúmenes *El laberinto mágico* (“los campos”) donde se evocan los años de la guerra y la posguerra. En cambio, el término «arte y poder» evoca el libro del impenitente e impertinente escritor falangista Giménez Caballero *Arte y Estado*, una obra que, como ya hemos apuntado (*vid. supra*), fue ampliamente utilizada por algunos ideólogos del franquismo en los años treinta y cuarenta y un título que la misma autora había ya utilizado en un libro anterior, resultado de su tesis doctoral, dirigida por Calvo Serraller, sobre las vicisitudes museísticas entre 1894 y 1987 del arte moderno y contemporáneo en las colecciones estatales españolas (JIMÉNEZ 1989).

La prudencia se hace evidente también en el hecho de que en la exposición no aparezca ni uno solo de los miles y miles de retratos, bustos y fotografías que “inmortalizaron” al general Franco en todo tipo de soportes (aunque solo Benlliure gozó del privilegio de que posara para él). Como es sabido, la figura del Caudillo, retratada siempre individualmente e idealizada, con rostro rejuvenecido y figura estilizada, en primer plano, de medio cuerpo o de cuerpo entero, como cruzado, como militar victorioso o como anciano venerable (nunca desnudo ni medio desnudo, como otros dictadores fascistas, Mussolini especialmente y Putin en tiempos recientes), fue la referencia artística más común durante los cuarenta años de la era franquista, una figura constante y omnipresente en todos los ámbitos oficiales en forma de escultura, pintura, relieve, ilustración, fotografía, sello de correos o moneda, precisamente como muestra y símbolo del poder máximo y personal del dictador (cfr. LLORENTE 1995, 203-209). Así lo indica Bozal al estudiar las portadas que el diario *ABC* dedicó entre 1939 y 1975 a las conmemoraciones del 1 de abril y el 18 de julio y que constituían “la exaltación del general Franco, Caudillo por encima de todas las cosas”:

El mero recuento de las ilustraciones pone de relieve que hay una figura repetida mil y una veces: el general Franco. El general Franco a pie, a caballo, con uniforme militar, ocasionalmente de Falange y pocas veces vestido de civil. La figura del general cubre la mayor parte de la información, aparece en primeros planos, en planos medios, recortado sobre un fondo militar –un desfile- y ocasionalmente sobre un fondo de multitud. Saluda o simplemente está, como una figura intemporal (BOZAL *et al.* 1976, 89).

Esta omnipresencia de la imagen de Franco, como recuerda Llorente, se inició el 12 de septiembre de 1936, cuando fue proclamado Generalísimo de los Ejércitos. A partir de entonces “las paredes y los muros de las ciudades controladas por los rebeldes fueron el destino de casi todos los pasquines que se unían a los dibujos toscos hechos con plantilla<sup>249</sup> en los que se presentaba la cabeza de Franco, de perfil, y más bien rechoncha, protegida con un casco de combate, o de frente y con gorra”. También una vez acabada la guerra “el rostro de Franco se convirtió en el principal motivo simbólico del naciente Estado por lo que se extremó el cuidado con que había de presentarse” y aunque a partir de 1944 “hubo un descenso de los encargos oficiales de retratos de Franco y fue menor la reproducción de obras con su efigie en la prensa”, entre 1947 y 1948 se acuñaron monedas por valor de 150 millones de pesetas en cuyo anverso aparecía el busto del jefe del Estado rodeado por la leyenda “Francisco Franco. Caudillo de España por la G[racia] de Dios”. Como concluye Llorente “el mito de Franco seguía presente. Ahora circulaba de mano en mano revestido de la gracia divina” (LLORENTE 2002, 47, 55, 67-68).

Pues bien, en la exposición de 2016 en el Museo Reina Sofía no se muestra ni una sola imagen del dictador ni hay la menor alusión al mismo. Y esta ausencia, este vacío iconográfico, sigue mostrando no solo la presencia del mito (ahora ya, por lo que parece, definitivamente demonizado) sino las dificultades que se siguen teniendo en España para abordar lo sucedido durante la Guerra Civil y la dictadura de forma desapasionada. A mayor abundancia, recordemos (*vid. supra*) que en Barcelona la estatua ecuestre de Franco que se levantó en el castillo de Montjuïc, obra de Viladomat, que ya había sido previamente decapitada, ha sido directa y literalmente vejada y derribada en 2016 cuando formaba parte de una exposición de arte del franquismo en el Centro Cultural del Born. Así, muchos años después sigue estando vigente la observación que hacía Calvo Serraller en 1985 en su monumental obra sobre el arte moderno español: “La polarización ideológica subsiste y

<sup>249</sup> Esta técnica de dibujo, que suele dar resultados ciertamente toscos, se denomina “estarcido”. El diccionario Casares define “estarcir” como “estampar los dibujos, letras o números recortados en una chapa, pasando sobre ella una brocha con tinta”. Fue muy utilizado por las vanguardias arquitectónicas en el periodo de entreguerras.

se refleja de manera muy directa en los primeros balances críticos de la historia de la cultura del y en el franquismo” (CALVO 1985, 33).

### <01.07. ¿FINIS CATALONIAE?

Los hechos de violencia física torturan, enlutan un pueblo, pero no lo acaban. Contra tales métodos solo hay lo que Vds. hacen:  
mantener la fe en los valores superiores por la pura irradiación de grupo.  
Carles RIBA (1 de mayo de 1940)

La desaparición del intelectual crítico, figura tenazmente extirpada por la política cultural franquista, dejó a los jóvenes escritores y pensadores huérfanos de figuras representativas, y no había apenas otra opción que mirar a las brillantes décadas anteriores a la imposición del Nuevo Estado.  
Mario MARTÍN GILÓN (2011)

Pero retrocedamos a los años cuarenta. Si el absoluto desastre cultural, material y espiritual de España en la posguerra abarcó el conjunto del país y muy especialmente las grandes ciudades en tanto que focos propulsores, a la vez, de modernidad y de posturas progresistas (o revolucionarias) de izquierda, en Cataluña —y en Barcelona— la represión franquista contra las fuerzas democráticas —demonizadas y criminalizadas— conllevó, además, el intento de aniquilar tanto la lengua propia, el catalán, como la memoria cultural de la misma mediante todo tipo de agresiones y ataques: prohibiciones, penalizaciones, persecuciones y censuras. Se puso en marcha, en palabras de Jordi Amat, una sistemática “operación de amnesia programada [...] para que los catalanes perdieran [la] conciencia de su identidad” (AMAT 2018, 77). Ya lo había dicho Serrano Suñer: “Tenemos a Cataluña en la punta de nuestras bayonetas”; Barcelona “había sido una ciudad pecadora y religiosamente desasistida y lo que había que hacer, durante semanas enteras, era organizar misas de campaña en todas partes y actos expiatorios” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1990, 217, 226). Los frentes de ataque fueron múltiples, incluyendo el propagandístico: en el suplemento literario de la revista falangista *Vértice* (núm. 53-54, febrero-marzo 1942, monográfico sobre Cataluña) Giménez Caballero publicó una separata titulada «Ante la tumba del catalanismo. Notas de un viaje con Franco a Cataluña», una visita que conmemoraba el tercer aniversario de la “liberación” de Barcelona. Se trataba de uno de los muchos testimonios que el régimen presentaba, a través de uno de sus más fecundos y desvergonzados ideólogos (*vid. supra*), para demostrar que “el problema catalán” se había acabado, se había resuelto, puesto que todo el movimiento catalanista había sido muerto y sepultado gracias al Alzamiento Nacional. Una idea similar la había expresado tres años antes el periodista franquista Carlos Sentís en un artículo publicado en *La Vanguardia Española* el 17-02-1939, unas semanas después de la entrada del Ejército de Franco en la ciudad, utilizando una concluyente locución latina: *Finis Cataloniae*: había llegado el fin de Cataluña. Sentís recogía la aserción de una portada de *Candide*, un semanario francés “amigo de la España Nacional” que narra la retirada del Ejército republicano y de las fuerzas populares a través de los Pirineos en dirección a Francia. Sentís se permitía el uso espurio de ocho versos en catalán del poeta Jacint Verdaguer para ironizar sobre el drama de los derrotados concluyendo que solamente había muerto la Cataluña de Durruti, de Companys y de Negrín, es decir la Cataluña considerada bolchevique, anarcoide y separatista mientras que “la Cataluña real, que diría vuestro y nuestro caro Charles Maurras<sup>250</sup>, hoy, precisamente, empieza a amanecer”<sup>251</sup> (SENTÍS 1939). La locución se hizo famosa entre los vencidos y sirvió como eslogan precisamente para la reconstrucción de la Cataluña democrática y catalanista vencida en 1939 que, ironías de la historia, tras la muerte de Franco y la “normalización” de la vida pública española, el mismo Sentís, reconvertido en demócrata, ayudó a rehacer<sup>252</sup>.

<sup>250</sup> Recordemos que el escritor francés Charles Maurras (1868-1952), que tuvo una gran influencia en la derecha monárquica española y catalana y que fue bien considerado por escritores como J. V. Foix y Josep Pla, cultivó “un clasicismo estético y publicó obras de teoría política, de crítica literaria y de poesía”, dirigió publicaciones de tendencia monárquica, antirrepublicana y antidemocrática, y fue condenado a muerte en 1945 aunque posteriormente indultado (JAÉN *et al.* 2016a, 17).

<sup>251</sup> “En España empieza a amanecer” es la última estrofa del himno falangista *Cara al sol*.

<sup>252</sup> La trayectoria política de Carlos Sentís (1911-2011) es similar a la de muchos franquistas furibundos que antes de 1936 habían sido catalanistas de derecha y que, tras la muerte del dictador, se convirtieron a la fe democrática. Fue elegido diputado a las Cortes Españolas en las elecciones de 1977 y 1979 por el partido de centro-derecha Unión de Centro Democrático; gestionó la primera entrevista de Josep Tarradellas (1899-1988), presidente en el exilio de la Generalitat de Catalunya (1954-1977), que sería primer presidente de la restaurada autonomía provisional (1977-1980), con Adolfo Suárez, presidente del Gobierno empeñado en una transición política pactada hacia la democracia; y en 1977 fue nombrado conseller político de la Generalitat provisional. Francesc

Con todo, durante mucho tiempo desde la prensa periódica (toda ella, como sabemos, oficial o paraoficial y absolutamente censurada) se siguió insistiendo, de forma harto propagandística, en que no, que no, que ya no había “problema catalán”, que Cataluña ya volvía a ser y lo sería para siempre “una región española”, “parte indisoluble de la patria”. Así, el 8 de septiembre de 1945 un articulista de *Destino* todavía se preguntaba retóricamente “¿Es cierto que existe el problema catalán?”; y para justificar la respuesta negativa se remontaba hasta el cronista medieval Ramon Muntaner (1265-1336) y los primeros reyes de Cataluña que, según él, ya habrían abogado por la unidad de España en la forma que el franquismo la había llevado a cabo (CAPMANY 1997, 192-193). En contraste, sin embargo, veinte años después, la “cuestión catalana” seguía estando presente en las cincuenta entrevistas que el periodista Baltasar Porcel realizó para *Destino* con los personajes clave de la cultura española (PORCEL 1969).

De hecho, como sabemos, los franquistas victoriosos que entraron en Barcelona en 1939 estaban equivocados y, de hecho, la recomposición de la continuidad de la alta cultura catalana se empezó a dar inmediatamente después de la derrota, empezando por el campo de la literatura y el uso culto, aunque minoritario de la lengua. Ciertamente, este letargo transcurrió en las catacumbas y se vivió en la más absoluta clandestinidad, como mínimo hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, como se puede comprobar en los vívidos, comprometidos y extensos diarios del abogado Maurici Serrahima y en las “meditaciones” sobre política española e internacional del periodista Agustí Calvet, Gaziel (1887-1964); también en los libros de memorias del activista político Josep Benet (1920-2008)<sup>253</sup>, la novelista Maria Aurèlia Capmany (1918-1991), el crítico de arte Alexandre Cirici (1914-1982), el escritor Albert Manent (1930-2014) y el pintor Antoni Tàpies (1923-2012). Los franquistas se equivocaban: no se trataba de una Cataluña abolida sino de “un país en lenta y oculta reconstrucción” (MANENT 2008, 140); y ello, a pesar de que, ciertamente, las señales externas no dejaban entrever aquella resistencia oculta<sup>254</sup>. La escritora barcelonesa Maria Aurèlia Capmany (1918-1991) evoca así en sus memorias la Barcelona de posguerra:

Con una apariencia de alegría posiblemente contagiosa se iniciaba una vida literaria barcelonesa tan feliz del Nuevo Estado, tan consecuente en apariencia que hubieras dicho que no se daban cuenta que escribían en castellano; mejor dicho, escribían como si toda la vida hubiesen escrito en castellano (CAPMANY 1997, 159).

Las memorias de Maria Aurèlia Capmany son una obra memorialística remarcable que aporta numerosos datos de la posguerra española y que, además, está escrita no desde la tristeza sentimental y dolorida del film de Patino (*vid. supra*), sino desde el mejor buen humor, la más fina ironía y un agudo afán de supervivencia social y cultural personal y colectiva. En los volúmenes de memorias y dietarios de Maria Aurèlia Capmany<sup>255</sup>, además de sus cualidades de animal político, prolífica novelista y articulista generosa, se percibe el hecho de haber sido una de las “mentes claras” de la ciudad<sup>256</sup>. Su clarividencia fue constante, ya desde su ingreso en la Universidad de Barcelona en 1938 (y su reingreso en 1940) y su fulgurante aparición en público como novelista en 1947, hasta los cargos de diputada provincial, concejal de Cultura y directora del Área de Publicaciones del Ayuntamiento de Barcelona, cargos que ostentó entre 1983 hasta su muerte en 1991, siendo alcalde el socialista Pasqual Maragall. Los principios educativos que movieron la actividad pública de Maria Aurèlia Capmany, incluyendo la publicación de sus libros de memorias, hundían las raíces en la Institución Libre de Enseñanza,

---

Vilanova ha estudiado su actividad como “periodista triunfador” en la primera mitad de los años cuarenta, desde Madrid y desde el extranjero, con “una visión frívola y ligera de una realidad amarga y dura” que fue muy apreciada en su momento en España (VILANOVA 2005, 328-376).

<sup>253</sup> Para Jordi Amat, Benet fue “seguramente la eminencia gris más determinante de todo el catalanismo de posguerra” (AMAT 2018, 93).

<sup>254</sup> Así mismo, de forma paralela y no sin graves dificultades, discrepancias y divisiones, entre detenciones masivas, juicios sumarísimos y fusilamientos, también se empezó a recomponer la oposición política, tanto en el exterior como en el interior, incluyendo la edición intermitente, a partir de 1944, de los periódicos clandestinos *Solidaridad Obrera* (anarquista) y *Treball* (comunista), y la emisión a partir de 1941, primero desde Moscú, después desde Praga y Bucarest, de los programas de Radio España Independiente (“La Pirenaica”); por su parte, los informes secretos del Servicio de Información e Investigación de Falange señalaban muchas poblaciones catalanas donde seguían siendo abundantes los “rojos” y los desafectos (RIQUER *et al.* 1989, 141, 144-160; TUSELL 2012, *passim*).

<sup>255</sup> Los cuatro libros básicos que componen las memorias de Maria Aurèlia Capmany son: *Pedra de toc 1* (1970), *Pedra de toc 2* (1974), *Mala memòria* (1987) y *Això era i no era* (1989). Nuestras citas se refieren al volumen 6, *Memòria*, de *Obra Completa* (CAPMANY 1997).

<sup>256</sup> Ella solía referirse als “caps clars de la ciutat”.

en el Institut-Escola fundado por la Generalitat de Catalunya en 1932, en la renovación pedagógica y en el progresismo y laicismo republicano:

Nosotros, los herederos directos de la República y la Autonomía, habíamos sido educados para el triunfo. Nos habían educado en el orden, la confianza, la limpieza, la gentileza, el buen gusto, el autodominio. Nos habían enseñado a rechazar la desesperación con el mismo desprecio con que se rechaza una ropa manchada y sudada. Y he aquí que la Historia, mientras tanto, nos había preparado una broma sarcástica: las razones del orden nos habían conducido a aquella paz armada (CAPMANY 1997, 44).

Más incisiva es la literatura periodística del catalanista conservador Agustí Calvet (que durante la guerra hizo desde París propaganda antirrepublicana a las órdenes de Francesc Cambó, líder de Lliga Catalana) en su célebre “diario ideológico” *Meditacions en el desert (1946-1953)*, un libro, según Amat, “a menudo automitificador, de redención personal a veces acrítica” (en CALVET 2018, 11, 18) donde analiza desde un antifranquismo feroz y en relación con la situación política internacional, la doble derrota que estaba viviendo la democracia española en los años cuarenta, perdida la Guerra Civil y perdida la posguerra europea:

Destruída por completo la inconsistente democracia que con tantas dificultades se había ido constituyendo durante el siglo XIX, derribada la Monarquía, que había servido de aglutinante y de guía al elemento civil, amordazada férreamente lo poco que pudiese quedar de opinión y de conciencia públicas, atareado el pueblo detrás del pan de cada día, aplastada la clase media, corrompida y podrida la burguesía, muda o servil la intelectualidad, aquí no queda orgánicamente nada que cuente. Solo quedan las temibles castas ancestrales: Milicia y Clerecía, instintivamente hermanadas (hasta cuando parecen litigar), formando una piña fuertísima, con una mentalidad cuartelera y seminarista, afinada por todo tipo de deseos autoritarios, negocios fabulosos e intereses creados: enquistadas profundamente en la carne viva del país, como el parásito en su presa, sintiendo obscuramente, pero perfectamente, que están agarradas a vida o muerte y que se la juegan todo en la partida (CALVET 2018, 57-58).

Pero, como decimos, ya en 1939, dentro de aquella “paz armada”, en aquella “vencida tierra catalana”, se empezó a reunir a escondidas en domicilios particulares un grupo de quince o veinte personas (burgueses y pequeñoburgueses católicos practicantes por más señas) que hacían lecturas colectivas de poesía en catalán, el género literario que durante décadas mantuvo encendido el rescoldo de la lengua culta escrita. Como indica Samsó “la lengua perseguida devino el eje de toda resistencia; también, evidentemente, de la política, que utilizó la poesía como arma de combate; [...] se hizo de la poesía la urna de la lengua prohibida desde la que apelar a la conciencia” (SAMSÓ 1994, 42), una “radical forma de existir”, “una mirada desafiante a la muerte presente” (CAPMANY 1997, 61); y esta ha sido la lectura canónica y épica de la primera reconstrucción de la cultura catalana bajo el franquismo: para Jordi Amat, con estas reuniones literarias se planteaba una “resistencia paraparlítica” ya que, mediante el uso de la lengua, se pretendía preservar la identidad nacional; y concluye: se leían poemas en catalán “como quien prepara cócteles molotov” (AMAT 2018, 91-92). Así, en 1942 se reorganizó clandestinamente el Institut d’Estudis Catalans que enseguida empezó a celebrar sesiones a escondidas; y entre 1942 y 1944 se dio una curiosa iniciativa: un grupo de estudiantes universitarios escribían a máquina y repartían doce ejemplares (hasta donde llegaban las copias hechas con papel carbón) de *Estimats amics*, una pseudopublicación literaria de entre ocho y 22 páginas donde, en forma de carta mensual, se recogían textos originales o traducciones escritos en catalán y firmados con seudónimo; se trataba de una actividad dirigida por Maurici Serrahima que perseguía “ejercitar a un grupo de jóvenes catalanistas en el cultivo de diversos generos literarios”. También destinado a la formación de la juventud, pero ya con un carácter ideológico que iba más allá de la literatura creativa, tenemos el grupo, organización o sociedad Miramar (1945-1952), animado por Serrahima, Benet y Cirici, con una estructura organizativa bastante desarrollada (presidente, consejo directivo, secretario, presupuesto, inscripción, cuotas, reuniones plenarias) y que, desde un espíritu de concordia, pero también de debate, llevó a cabo un planteamiento docente a base de cursos, conferencias y discusiones que, sobre un amplio espectro de temas culturales y políticos, se dieron de forma subterránea y tomando muchas precauciones en diferentes locales barceloneses, desde el London Club hasta la Unió Excursionista de Catalunya (SAMSÓ 1994, 50-51, 208-212, 247-287). Estas actividades restringidas y las reuniones en casas particulares fueron clave para mantener viva, aunque alertagada, una lengua catalana culta. Muchos autores han subrayado la importancia de este tipo de actividades subterráneas y aparentemente menores para establecer formas de resistencia cultural que pervivieron hasta que en los primeros años cincuenta, entre el control de la censura y la intervención de la policía, se pudo empezar a salir a la luz y hacer algún acto público, como las Sesiones Literarias de Casa del Libro, con presentaciones y lecturas en catalán que solían contar con “un notable éxito de público” (SAMSÓ 1995, 252-253). Jordi Gracia lo ha



expresado certeramente: “todo eso era tan poco que parecía nada, y sin embargo para entonces fue poco menos que todo, y a veces más de lo imaginable” (GRACIA 2004, 125). También lo ha señalado José-Carlos Mainer: “a menudo, salvan la esperanza los fieles a la mínima resistencia” (en GRACIA 2004, 236). Y el mismo Josep Pla, implicado medularmente en el Alzamiento “contra el desorden republicano”, que hacía desde *Destino*, semana tras semana, la crónica costumbrista, edulcorada y desproblematizada de la primera posguerra barcelonesa, la única forma posible entonces de ejercer el periodismo, intentaba hacer una cierta catalanidad en castellano<sup>257</sup>, y en 1941 escribía:

La vida de café en nuestro país ha desaparecido. La vida de café se ha transformado en una cantidad innumerable de pequeñas tertulias en las casas particulares, tertulias que, por cierto, tienen un sabor y un encanto superior al que pudieran tener, en el momento más agradable, las tertulias de café (en CAPMANY 1997, 169).

Pero Maria Aurèlia Capmany aclara súbito la intencionada visión de Pla:

Si nos fijamos, aquí Pla hace una reserva mental emocionante. Describe una situación y mezcla elementos para explicar esta situación como si se tratase de una evolución inevitable de la “sociedad” en general. En realidad, las tertulias que habían desaparecido eran las tertulias que él, Josep Pla, conocía muy bien, pero por la sencilla razón de que sus contertulianos estaban en el exilio o bien silenciosos en su casa. Él mismo nos explica que Madrid hace excepción a esta regla universal, pero lo deja de lado sin tratar de explicarlo (CAPMANY 1997, 169)

También el poeta J. V. Foix (1893-1987), de una forma más emotiva y comprometida, se refirió en una hermosa carta de 1962, escrita en recuerdo del también poeta Joan Salvat i Papasseit (1894-1924), a estos domicilios particulares donde se celebraban tertulias y encuentros privados, como “hogares magnánimos que se abren justo en mitad de la tempestad” (“*llars magnànimes que s’obren justament al fort dels oratges*”) (FOIX 1962). Desde un punto de vista taxonómico, Capmany ha caracterizado en sus memorias la producción de los escritores catalanes de mitad de los años cuarenta en tres grupos: unos, los menos, creían que Cataluña había periclitado para siempre y habían renunciado a la lengua y la cultura catalanas; otros continuaban usando el catalán de una forma oculta, pasiva y resignada; y otros creían que no bastaba con usarla privadamente sino que la única forma eficaz de defenderla era “contagiar su uso, provocar la regeneración”:

Sin la presencia de los que hemos convenido en nombrar “activistas”, sin los que, de una forma u otra se expusieron, en estos momentos el catalán y la cultura catalana en general, habrían sido reducidos a un uso puramente doméstico, tan digno y apreciable como pueda ser cocinar un buen pavo para el día de Navidad, pero nada más (CAPMANY 1997, 217).

Especial importancia para la recomposición de la literatura catalana, su salida de la catacumba y su integración en la alta cultura española, tuvo la presencia en Cataluña, donde fue confinado por el régimen en 1943, del falangista nacido en Soria Dionisio Ridruejo, que fue toda su vida amigo y admirador de José Antonio, fascista convencido y combatiente nacional durante la guerra. Ridruejo, como sabemos, se convirtió paulatinamente en socialdemócrata riguroso, catalanista moderado y antifranquista visceral en un *crescendo* que se había iniciado, si hemos de creer sus memorias, en 1942, a su vuelta de Unión Soviética, donde combatió con la División Azul junto al Ejército nazi (*vid. supra*), o antes incluso, cuando en mayo de 1941 “en un reajuste ministerial, el coronel Valentín Galarza, un antifalangista confeso, se hizo cargo del Ministerio de la Gobernación, y Ridruejo y Tovar perdieron sus puestos en los servicios de propaganda” (JULIÀ 2002, 9)<sup>258</sup>. En su tránsito hacia la democracia, Ridruejo, que seguía en contacto y colaboraba con importantes personalidades falangistas y católicas del régimen –desde Serrano Suñer hasta Ruiz-Giménez-, ayudó a promover los contactos entre poetas catalanes y castellanos en los primeros cincuenta, encabezados, respectivamente, por Carles Riba (1893-1959) y Vicente Aleixandre (1898-1984) (que fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1977), máximos representantes en poesía catalana y poesía castellana, respectivamente, de lo que se ha llamado el exilio interior

<sup>257</sup> Para Jordi Amat, Jordi Gracia, Xavier Pla y otros historiadores recientes del periodo franquista, la “paradoja más fecunda” de la primera posguerra se produjo en Cataluña desde el semanario *Destino*, donde Pla (y otros “catalanes de Burgos” o “catalanes azulados”), desde un “reducido territorio de posibilismo”, reanudaron “una catalanidad liberalizante” (GRACIA 2004, *passim*; AMAT 2018, 78), por más que, habría que añadir, barcelonista, tradicional y en castellano, destinada a la pequeña burguesía culturalizada local.

<sup>258</sup> Otras fuentes sitúan el mandato de Galarza entre el 16 de octubre de 1940 y el 3 de septiembre de 1942 (cfr. Wikipedia.es).

español<sup>259</sup>. Sin embargo, en una muestra de la divergencia que se empezaba a producir entre el sector del catalanismo que permanecía exiliado y el que ya había regresado a Cataluña o había permanecido aquí, estos contactos no fueron vistos con buenos ojos por todos los catalanes que continuaban en el extranjero. Alguno de ellos, más radical, criticó duramente el “diálogo” que se iniciaba entre los dos bandos de la guerra<sup>260</sup>. Así, el poeta Agustí Bartra (1908-1982), desde Méjico, despechado, según Manent, por no haber sido incluido en la antología “purista” hecha por Joan Triadú (una cuestión que ha levantado ampollas en todas las culturas y en todas las épocas, sobre todo entre poetas), le escribía al valenciano Joan Fuster (1922-1992) que “más vale un silencio de puños cerrados que estas promiscuidades” (MANENT 2008, 182). Como muestra de los rencores personales que se iban acumulando, otros poetas se sintieron menospreciados por Riba y le atacaron públicamente desde las revistas del exilio por su supuesto “orgulloso consagrar o deshacer poetas sin más ni más”, aunque, en este caso, el autor, que firmaba con seudónimo, se desdijo tras una conversación con el mismo Riba (“Posicions”, *La nostra revista*, núm. 43-44, julio-agosto 1949; SAMSÓ 1995, 10). Pero como le confesaba el abogado y activista demócrata Ramon Viladàs a Oriol Bohigas en 1963 desde su exilio en París, “el exilio nos aleja de las realidades de nuestro país, unas realidades que solamente podemos leer o adivinar volviendo a casa; delante de esta voluntad de regresar, los medios para hacerlo y los peligros y el riesgo pasan a un segundo plano” (en BOHIGAS 2005, 82). Y como indica Samsó, era de esperar la vehemencia e intensidad de esta actitud de rechazo al diálogo entre algunos exiliados porque el hecho de aceptar publicar legalmente en España, por ejemplo, “incidía a fondo en la razón de ser del exilio”: la única posibilidad de utilizar el idioma ya no estaba fuera de Cataluña (SAMSÓ 1994, 75). Aun más grave era este problema en el plano político ya que creaba verdaderas diferencias estratégicas y tácticas en la oposición a la dictadura: según Borja de Riquer, a medida que avanzaban los años cincuenta, “los problemas que, de hecho, más preocupaban a los dirigentes políticos que residían fuera de Cataluña cada vez tenían menos que ver con lo que sucedía en el país: entre el exilio interior y el interior se iniciaba un notorio alejamiento político y un mutuo desconocimiento” (RIQUER *et al.* 1989, 231).

Pero los planteamientos estratégicos divergentes en la intelectualidad catalana antifranquista también se dieron en el interior de Cataluña: había los que aceptaban utilizar la mínima apertura autorizada por el régimen, siguiendo una estrategia de lo que llamaban “posibilismo digno”, como Riba, Manent y Serrahima, y los que persistían en mantenerse totalmente al margen del franquismo, “encastillados”, para evitar “caer en el colaboracionismo”, como Pous i Pagès y Palau i Fabre. Desde la revista clandestina *Occident* se llegó a acusar injustamente al límpido y honesto Carles Riba, máxima referencia de moral, continuidad y firmeza de la cultura catalana viva, de hacerle el juego a Franco con su “frío, repelente intelectualismo”. Advirtamos, sin embargo, que ya en los primeros años cincuenta esta actitud intransigente se fue diluyendo, por una parte porque los exiliados fueron regresando y, por otra, merced a la utilización consciente por el catalanismo de las posibilidades legales, hasta llegar a los grandes proyectos culturales de los primeros años sesenta, señaladamente *Serra d’Or*, Edicions 62 y EDIGSA (*vid infra*) (SAMSÓ 1994, 41, 72-77, 140). En una entrevista en *Revista*, Riba subrayaba estas opiniones divergentes al referirse a la conferencia que pronunció en Segovia, que calificaba de “confesión”:

Me elogiaron la valentía de mi confesión pronunciada en Segovia. No hay porqué negar que Foix, Manent y yo nos armamos de valor para ser sinceros. Pero quiero públicamente elogiar una actitud aún más valerosa: la de quienes supieron escucharnos con respeto creyendo en nuestras palabras y aceptándolas como base de un problema vivo, urgente, que ha de solucionarse con esfuerzo bilateral. Los ecos de Segovia no deben perderse (en MAINER 2005, 414).

Muchos años después, en 1974, Capmany caracterizó con prudencia y distancia este “diálogo” entre poetas castellanos y catalanes de los primeros años cincuenta:

No sé hasta qué punto se lo creían los mismos poetas que iniciaban el “diálogo”. Lo que es seguro es que la presencia de Riba significó mucho; fue una propuesta al puente del diálogo pero, además, hay que recordarlo, la personalidad de Riba era tan rotunda, su claridad de intenciones y su conducta tan evidentes, que las críticas más recalcitrantes topaban con su jerarquía humana. Porque estos diálogos en el cielo de la poesía se daban mientras diversas generaciones de escritores

<sup>259</sup> Mantenemos la expresión a pesar de sus limitaciones. Como ha señalado Mainer, “aunque sea feliz como hallazgo léxico, la idea de ‘exilio interior’ debe ser matizada, dividida, subdividida y, en algunos casos, abandonada: no hay otro exilio que el físico” (MAINER 2005, 407; comillas del autor).

<sup>260</sup> Para Ridruejo, en las “reticencias a la reconciliación” había una “complacencia en persistir (‘encastillarse’ fue un verbo muy repetido en la época) en actitudes inquebrantables de eterno vencido, en el caso de algunos exiliados, y de inflexible vencedor, en el caso de algunos franquistas” (en LARRAZ 2009, 127; comillas del autor).

catalanes tenían sus obras encerradas en el cajón. No faltaba quien, amigo de la paz y del orden, sostenía que no había para tanto, que al fin y al cabo vivíamos en un país normal. [...] Riba nunca se quedó en el cielo de la poesía; todos sabían, jóvenes y viejos, que su actitud tenía un significado que iba más allá de su propia persona. Durante aquellos años cincuenta Riba fue el centro de nuestra vida colectiva y su muerte [en 1959, a los 66 años] fue terriblemente dolorosa para todos (CAPMANY 1997, 97, 235, 236; comillas de la autora).

Bien es verdad que “la nueva apertura estuvo hecha a medida para algunos antiguos catalanistas y franquistas conspicuos, que celebraron oportunamente ‘la nueva normalidad’” (SAMSÓ 1994, 76; comillas del autor), aunque siguieron insistiendo en su teoría del pecado, la penitencia y la redención que estaba en la base del Movimiento Nacional. Así, Estelrich manifestó en 1946 su intención de volver a escribir en catalán, una lengua ya redimida, cosa que no hizo (“Redención”, *Destino*, núm. 499, 08-02-1947; en SAMSÓ 1994, 76). Y cuando se reeditaron, aunque en grafía prefabricada, las obras del poeta Jacint Verdaguer (1845-1902) para celebrar el centenario de su nacimiento, el histriónico Eugenio d’Ors hablaba de exorcismo:

Como un templo profanado que debe purificarse para la nueva celebración del culto, la expresión catalana, que averiaron menudas politicallerías, ha tenido, tras larga penitencia, que sacarse los demonios del cuerpo. Nada mejor para el exorcismo que la mano de un sacerdote como Jacinto Verdaguer (“Feria de Libros”, *La Vanguardia Española*, 13-06-1946; en SAMSÓ 1994, 72).

En todo caso, a partir de la mitad de los años cuarenta, de forma ininterrumpida, las revistas literarias madrileñas empezaron a publicar traducciones y ensayos sobre literatura catalana; podemos destacar la mensual *Ínsula*, autorizada en 1945 como boletín de la librería homónima, con un carácter implícitamente liberal y siempre bajo la atenta mirada vigilante de la censura<sup>261</sup>; *Arbor*, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas; y otras publicaciones periódicas oficiales “mayores” que, por estar directamente vinculadas con Falange, tenían el privilegio de estar exentas de los trámites de censura previa “por delegación de confianza en el director de la publicación”, como *Alcalá*, editada por el Sindicato Oficial de Estudiantes Universitarios (SEU), que estaba alineada con los franquistas “comprensivos” frente a los “excluyentes” (LARRAZ 2009, 120). Como colofón de este interés, *Ínsula* publicó en 1956 un magnífico libro con una extensa y cuidada antología de poemas de Carles Riba en catalán, traducidos al castellano por notables escritores como Santos Torroella, obra que contó con el apoyo de unos sesenta autores castellanos, desde Jorge Guillén a Vicente Aleixandre (GRACIA 2004, 312, 336-337; MANENT 2008, 235).

Estos contactos entre Castilla y Cataluña seguían, en cierto modo, la estela del celebrado diálogo epistolar que se produjo a lo largo de una década, en el cambio de siglo, entre Miguel de Unamuno (1864-1936) y Joan Maragall (1860-1913), donde se proponía una lectura diferencial y comprensiva de las distintas culturas hispánicas (cfr. *Epistolario Unamuno-Maragall*, Barcelona, Selecta, 1976, 200 pp.); este epistolario fue recogido en forma de libro en 1951 y fue presentado al público barcelonés por Dionisio Ridruejo en un acto que supuso, según Molas, “el punto de partida de un diálogo entre intelectuales castellanos y catalanes y, a fin de cuentas, el inicio de un cambio de situación de la cultura local” (en SAMSÓ 1995, 253). Eran encuentros o contactos que también continuaban la presencia catalana en el Madrid de los años veinte, cuando se pretendía “resolver la pugna entre el españolismo y el catalanismo creando un clima de concordia intelectual” (AMAT 2018, 155). De este clima de concordia formó parte también el Manifiesto de los Escritores Castellanos en Defensa de la Lengua Catalana (1924), suscrito por varias decenas de intelectuales españoles (se puede consultar online), y la recepción oficial que Barcelona hizo en el Hotel Ritz y en el Palau de Montjuïc a ciento cincuenta escritores castellanos que vinieron a la ciudad en marzo de 1930 invitados por el Ayuntamiento (ROVIRA 2000, 28); llegaron en dos trenes especiales y, según Termes, fueron “recibidos con entusiasmo”. Esta confraternización hispano-catalana tenía también un componente antidictatorial ya que la política represiva de la dictadura de Primo de Rivera (1921-1930) fue un factor que acabó de impulsar “el despertar de la catalanidad entre todas las capas de la población y que convirtió el catalanismo en un movimiento de masas, fragmentado y diverso si se quiere, pero ampliamente representativo de todo un pueblo” (TERMES 1987, 314-315). Del “diálogo castellano-catalán” desplegado en los años cincuenta cabe destacar los citados “encuentros” o “congresos” de poesía española animados por Ridruejo y Santos, siendo ministro de Educación el católico aperturista Joaquín Ruiz-Giménez (1913-2009). Manent (hijo de un reconocido poeta en catalán, y poeta en

<sup>261</sup> Jordi Gracia considera que *Ínsula* fue testimonio “no solo de continuidad liberal sino de neta resistencia antifranquista” (GRACIA 2004, 158). Este extremo es matizado por Fernando Larraz en el capítulo “*Ínsula* del exilio intelectual en el mar del franquismo” (LARRAZ 2009, 165-190).

catalán él mismo) se ha referido en sus memorias a las grandes dudas y dificultades que surgieron entre los escritores en catalán respecto a la oportunidad de aquellos encuentros (*vid. infra*), a pesar de que, como decimos, ya antes de la guerra, en 1925, 1927 y 1930, se habían producido encuentros similares.

Pero el clima de desconfianza que imperaba en la inmediata posguerra y la feroz represión policial ejercida por Franco contra todo brote de desafección al régimen —una base fundamental de su acción de gobierno— impedía unas relaciones cordiales entre las distintas culturas hispánicas, algo todavía difícil en la actualidad a pesar del advenimiento de la democracia. Aun así, se trataba de actos tolerados por el régimen que, “superado el primer momento de acoso internacional que había seguido al fin de la Segunda Guerra Mundial”, se había visto obligado a “llevar a cabo un esfuerzo promocional que popularizara su voz y que lo llevase a estabilizar su situación en el mundo”, sobre todo frente a las voces de los intelectuales exiliados, que seguían fomentando en el exterior “la imagen de un régimen que, lejos de haber salvado a España de la barbarie comunista, había eliminado de su territorio toda muestra de inquietud intelectual” (LARRAZ 2009, 101). El primer congreso de poesía se celebró con gran “éxito” en Segovia en junio de 1952 en la iglesia románica de San Quirze, desafectada al culto (GRACIA 2004, 311); el segundo, celebrado en Salamanca en julio de 1953, contó con la presidencia de Azorín y la asistencia del poeta milanés Giuseppe Ungaretti (1888-1970) que había sido legionario fiumano y militante fascista (MARIANI 1975, 7); y el tercero tuvo lugar en Santiago de Compostela en julio de 1954. A pesar de los recelos que levantaron estos eventos y las dificultades organizativas, el balance para los poetas catalanes que acudieron fue altamente positivo, como concluye Albert Manent, cuyo padre, el delicado y erudito poeta, traductor y memorialista Marià Manent i Cisa (1898-1988), fue uno de los asistentes al primer encuentro, junto a Riba, Foix, Arderiu, Aleixandre, Ridruejo, Alonso, Diego, de Luis, Rosales, Panero, Valverde, Laín, Tovar y “un envejecido” Eugenio d’Ors:

Más allá del diálogo Catalunya-España castellana, en el congreso se encontraron escritores que habían hecho la guerra en el bando franquista o que eran funcionarios del régimen y escritores que habían luchado con los republicanos y habían estado en prisión. Eso sirvió de estímulo y también de ejemplo y encuentro de reconciliación. [...] Con su prosa acerada y precisa, y con incisos y meandros, [Riba] subrayó el valor, no regional ni folklórico, de una literatura que se encontraba en inferioridad de condiciones por razones políticas. Estaban el gobernador y el alcalde de Segovia, que escuchaban dentro de un ambiente extraño, pero en total silencio, una voz noblemente discrepante. Cuando acabó, los poetas se pusieron a aplaudir, subieron a la tarima y lo abrazaron diciendo que les había dicho cosas que nunca habían oído, que les había explicado lo que era Cataluña. El humanista Riba, reivindicando noblemente y con vehemencia convincente la larga tradición de la cultura catalana e insinuando las trabas que padecía, hizo sensación (MANENT 2008, 168-171).

Con motivo de la muerte de Riba, Serrahima se refirió en sus diarios a estos encuentros poéticos, subrayando su importancia para el prestigio de la cultura catalana fuera de Cataluña, un prestigio que creció sobremanera durante el franquismo, la transición y los años ochenta, alcanzando su cénit en los Juegos Olímpicos de Barcelona (1992). Así, en la entrada del 13 de julio de 1959 Serrahima señalaba el papel capital que jugaron Alberto Puig y el semanario *Revista* en la organización de los encuentros, así como la oposición que mostraron los “puristas” de Cataluña a la aproximación del catalanismo cultural a los vencedores de la guerra:

El prestigio de Riba en Madrid —y detrás de él, el de los intelectuales y la cultura catalana— es el fruto positivo de aquella campaña de “diálogo” iniciada por Alberto Puig en *Revista*, con el empeño de Ridruejo y los suyos, que tanto criticaron aquí los puritanos de siempre (SERRAHIMA 2004, 41).

Este semanario de carácter cultural, *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, es poco recordado en la actualidad y su etapa “interesante” fue de breve duración (apenas tres años) pero tuvo, como *Destino*, una gran repercusión en la modernidad barcelonesa de los primeros años cincuenta; estaba, naturalmente, escrito en castellano, ofrecía un catalanismo moderado y mostraba un gran interés en la modernización cultural de la ciudad, incluyendo la arquitectura<sup>262</sup>. Para Amat, *Revista* fue “el primer medio de comunicación que en la España de posguerra posibilitó la reaparición [pública] de los intelectuales [...] porque tenía vocación de interpelar al lector común” (AMAT 2018, 166). *Revista* fue fundada en 1952, el año del Congreso Eucarístico, por el

<sup>262</sup> Además de incluir entrevistas con los arquitectos del Grupo R y referencias a su actividad, es significativo que, en la sección de pasatiempos, cuando había que adivinar quienes eran los personajes cuya foto se mostraba, junto a pintores, literatos, compositores, premios Nobel y cantantes de jazz, se incluyesen arquitectos: Aalto, Gropius, Le Corbusier, Wright, etc., autores que se suponía que el lector “culto” debía conocer e identificar (MAINER 2005, 421).

industrial Alberto Puig Palau (1908-1986), que la dirigió hasta octubre de 1954<sup>263</sup>, etapa en la que editó 130 números, contando con la inestimable colaboración del fotógrafo Francesc Català-Roca y siguiendo la orientación ideológica e intelectual de Dionisio Ridruejo (GRACIA 2004, 279; MANENT 2008, 173; AMAT 2018, 166-171)<sup>264</sup>. Puig fue un personaje novelesco y sugestivo que tuvo una vida apasionante. Acabó arruinado, pero procedía de la alta burguesía catalana ya que su familia, originaria de Reus, era propietaria de una boyante empresa de fabricación de tejidos de seda; Puig era moderno, guapo, rico, culto y seductor; juerguista empedernido, amaba los coches de carreras, las gitanerías y las mujeres jóvenes y hermosas; cultivaba la amistad de bailaores, gitanos y toreros, de artistas de cine como Dolores del Río (con quien vivió un romance apasionado en Hollywood y en Berlín) y Ava Gardner (que solía visitar su casa de la Costa Brava<sup>265</sup>), de arquitectos como Duran Reynals, Bofill y Bohigas (a quienes encargó obras), y de escritores como Jean Cocteau, Gil de Biedma y Josep Pla (a quienes encargó libros); su romance con una joven gitana en el Sacromonte granadino fue novelada por Vázquez Montalbán en su libro *Los mares del Sur* (1979); y un joven Joan Manuel Serrat (n. 1943) le dedicó un retrato literario en su célebre canción en castellano, *Tío Alberto*, incluida en su disco *Mediterráneo* (1971) (FABRE *et al* 2007, *passim*; AMAT 2018, 74).

*Revista* contaba con una cabecera dibujada por Dalí, instalado en Cadaqués con Gala desde 1948, y la portada del primer número, aparecido el 17 de abril de 1952, era una fotografía de Català-Roca que mostraba una panorámica de la ciudad vieja de Barcelona, centrada por la catedral, desde un despacho del semanario (reproducida en RIDRUEJO 1976, 305; CALVO 1985, 315). El pie de foto adscribía la nueva publicación a una mediterraneidad eterna, a una Hispanidad inconclusa y a un barcelonismo<sup>266</sup> todavía incipiente, ya que esos eran, según se decía, “los valores auténticamente nuestros, representados por la vieja colina, ayer romana, hoy coronada por la Seo, y el mar latino, al borde del cual, la columna desvaída por la distancia del monumento a Colón señala todavía caminos de afán y empresa”. También en el editorial se explicitaban, en palabras de Mainer, sus propósitos y sus presupuestos “espirituales”: “cristianismo, europeísmo e Hispanidad nos vedan una manera de ser intolerantes. [...] Ser espejo, sobre todo, de una gran esperanza”. La lista de personajes que colaboraron con *Revista*, de forma regular o esporádica, en las secciones de política, arte y cultura, a lo largo de toda su existencia es larga e incluía firmas de calidad, consagradas y debutantes, en una curiosa e interesante mezcla de antiguos falangistas, cristianodemócratas, liberales, escritores maduros y jóvenes figuras de la cultura catalana: Aranguren, Azorín, Català-Roca, Castellet, Cirici, Diego, Guinovart, Laín, Maragall i Noble, Marañón, Molas, Ors, Panero, Riba, Ridruejo, Rodríguez-Aguilera, Rosales, Serrano Suñer, Tharrats, Valverde, Vivanco, Vicens etc. (MAINER 2005, 408; FABRE *et al* 2007, 106-142).

Tàpies se refiere en sus memorias al tratamiento que el arte moderno recibía en *Revista* pero, manteniendo la línea *engagé* del libro, lo hace de forma crítica, ya que no le pareció adecuado que en las páginas de la publicación se considerasen positivamente todas las tendencias de la nueva modernidad artística, incluyendo “un tópico naturalismo ligeramente deformado que no aportaba nada nuevo”, en vez de limitarse a las que planteaban una investigación extrema, como era su línea de trabajo. Esto, sin embargo, era consecuente con el carácter generalista, abierto y dialogante de *Revista* y sus promotores:

Aunque yo personalmente no debería quejarme porque no había sido maltratado por ellos, he de decir que me parecía que a causa de la deficiente información contribuían a sembrar un estado de confusión hacia todos aquellos problemas alrededor del “realismo” que, insisto, en el fondo favorecía a los reaccionarios. Para empezar me pareció lamentable que encargasen la cabecera a Dalí, totalmente vendido al régimen y al Vaticano. [...] Aunque se hacía en Barcelona, parecía en gran parte que se dirigía más a Madrid ya que tenían mucha resonancia los pintores de la escuela castellana, todos de aquella

<sup>263</sup> A partir de 1955, el nuevo propietario de *Revista* “disuelve la acidez del semanario para dejarlo en un producto periodísticamente banal e ideológica y políticamente huero” (GRACIA 2004, 255). A pesar de esta valoración ideológica, las referencias a la actualidad artística y arquitectónica siguieron estando presente en *Revista* y ofrecen una información de gran interés (CALVO 1985, *passim*).

<sup>264</sup> Según Gracia, Puig y Ridruejo eran “viejos amigos de la guerra” (en RIDRUEJO 2008, 22). En *Casi unas memorias* Ridruejo refiere sus encuentros con Puig Palau “de tarde en tarde, durante la guerra” (RIDRUEJO 1976, 184, 214).

<sup>265</sup> Esta célebre casa, el Mas Castell, cargada de lujo y de literatura, situada frente a la playa de Palamós, perteneció al pintor Sert y fue reformada en 1930 según proyecto de su sobrino, el arquitecto Josep Lluís Sert (ARNÚS 2019, 88-91); el cuerpo principal de la casa fue proyectado por Duran Reynals en formas neorenacentista en 1945 (VARIOS AUTORES 1982, 63), convirtiéndose en un “centro de actividad cultural, lúdica y política para un grupo especial de aristócratas de izquierda” (BOHIGAS 1989, 352-353, p. s/núm.).

<sup>266</sup> El “barcelonismo” fue una corriente de evocación nostálgica del pasado de Barcelona que se expandió con fuerza en los años cuarenta (SAMSÓ 1994, 16) a partir, sobre todo, de las monografías sobre la vida de la ciudad entre 1821 y 1945 (“Barcelona y su historia”) publicadas por Editorial Dalmau a partir de 1942, y “Monografías históricas de Barcelona” publicadas por Editorial Millà a partir de 1944, en ambos casos primero en castellano y más tarde en catalán (SAMSÓ 1995, 305, 339); representaba, según Mainer, la “devoción sustitutoria de un catalanismo bajo sospecha” (MAINER 2005, 409).

figuración “disfrazada de moderna”, como la habíamos bautizado años atrás con Ponç y Brossa, que tanto nos fastidiaba (TÀPIES 1977, 315; comillas del autor)

También Ridruejo, muy vinculado, como sabemos, desde los años cuarenta y cincuenta “por avecindamiento y matrimonio” (MAINER 2005, 413) a la vida cultural y política catalana, se refiere en sus memorias al lanzamiento de *Revista* como instrumento del “diálogo” señalado en 1959 por Serrahima y a la “gran esperanza” que la publicación quería reflejar. Ridruejo, sin embargo, subrayaba el paralelismo que hubo en aquellos primeros años cincuenta entre, por una parte, las intenciones iniciales de la empresa y los lectores que la apoyaban y, por otra parte, las dificultades políticas:

En el año 1952, un amigo mío de Barcelona, el industrial Alberto Puig, me comunicó su deseo de lanzar en su ciudad una revista de formato popular y colaboración selecta para trabajar por la liberación del país. Intentaba también dar nueva y oportuna expresión a las exigencias de la vida catalana y comunicar alguna esperanza de resurgimiento a las masas sindicalistas. Me interesé por el proyecto y participé en él, consiguiendo la colaboración decidida del grupo intelectual de Madrid que me era más próximo y cuyas determinaciones liberales se hacían de día en día más explícitas. He de decir que los colaboradores del ministro Ruiz-Giménez apoyaron cuanto pudieron la empresa. En cambio, el grupo neotradicionalista, en el que dominaban los hombres del Opus Dei, se constituyó en su antagonista, aunque es evidente que ellos también –en dirección reaccionaria- buscaban la evolución del sistema. Esta hostilidad concreta desde un solo punto deformó no pocas veces, restringiéndolo, el mensaje que la revista se proponía. La sistemática interferencia de la censura – que en ocasiones llegó a dictar alteraciones graves de mis textos- me descorazonó por completo (RIDRUEJO 1976, 298-299).

De hecho, en *Casi unas memorias* se incluyen diversos artículos de Ridruejo críticos con la situación política española que fueron publicados en *Revista*, aunque algunos, como advierte el mismo Ridruejo, sufrieron la censura del régimen. Más crudo y transparente, y sin cortes de censura por haberse publicado en Argentina en 1962 (aunque no se hable de arquitectura), es el libro político *Escrito en España*, una gran obra literaria y una “confesión personal de carácter discursivo” donde Ridruejo somete todo el régimen de Franco y su propia biografía de falangista de primera hora a un juicio autocrítico severo, sincero, profundo y clarividente (RIDRUEJO 2008). Posturas políticas como esta hicieron que en una revista del exilio aparecida en Méjico, *Diálogo de las Españas*, ya se definiese a Ridruejo en 1957 como

una voz así, empañada además por la amargura de ver trocada la limpia intención de ayer en incalculable mal para la patria, noble hasta el punto de confesar su yerro y tan varonil como hace falta para denunciar allí, en España precisamente, la corrupción y la vileza de la camarilla dictadora (en TUSELL 2012, 376 [con errores en la transcripción]; facsímil en *ibidem*, p. s/núm.).

Claro que, a la vez, desde círculos falangistas se calificaba apocalípticamente el libro de “el recuelo pestilencial de todas las infamias, el sedimento residual de la vileza” (en TUSELL 2012, 415).

Con todo, a pesar de la constante pesadumbre política de Ridruejo, para la que no le faltaban razones, el monolitismo del Régimen ya se había empezado a fisurar unos años antes por la pura y simple necesidad de su misma supervivencia, exactamente desde que Italia y Alemania empezaron a perder la guerra, un hecho histórico clave que afectó la vida cotidiana de los barceloneses y los españoles. Así, ya en enero de 1941 se empezaron a reunir en domicilios particulares “gente afin, por el gusto de encontrarse”, como dice Serrahima en su diario; durante una o dos horas se escuchaban interpretaciones musicales o se leían en voz alta pasajes de algún libro en catalán, édito o inédito. Más tarde, en la casa del historiador y geógrafo Josep Iglésies i Fort (1902-1986), entre 1946 y 1953, bajo la presidencia simbólica de Puig i Cadafalch que, en tanto que expresidente de la Mancomunitat de Catalunya (1914-1925), “ostentaba la representación legítima en el interior de las instituciones políticas catalanas derogadas” (SAMSÓ 1995, 73), como un acto académico, se hicieron los domingos por la tarde, tomando todo tipo de precauciones, un centenar de lecturas poéticas en catalán (o interpretaciones musicales) semiclandestinas, con la asistencia de un centenar de personas invitadas previamente con una tarjeta muy bien impresa (que ya incluían, con una voluntad integradora, algunos antiguos “colaboracionistas” del régimen como Estelrich o Teixidor), sin que nunca interviniese la policía a pesar de ser reuniones no autorizadas y de l’existencia de vecinos falangistas (“puertas abiertas siempre, ventanas cerradas”, decía Joaquim Molas: en SAMSÓ 1994, 168). Reuniones privadas de este tipo proliferaron en Barcelona en casas de escritores, artistas e intelectuales “estimuladas por el picante de lo prohibido”, en palabras de Serrahima, pero a fin de cuentas, como indica Samsó, los centenares de personas que participaron en tertulias y cenáculos (algunos miles si contamos también los compradores de libros y los asistentes al teatro) fueron todo el público que mantuvo la vida literaria catalana en los años cuarenta (SERRAHIMA 1972, 50; SAMSÓ 1994, 93,

176, 179, 221-236; MANENT 2008, 147). Más repercusiones tuvo que en 1945 el Orfeó Català obtuviese permiso gubernativo para volver a actuar en público<sup>267</sup> y se permitiese representar obras de teatro en catalán (empezando con sendas obras de los popularísimos autores Pitarra y Sagarra), dos “novedades” que levantaron una gran expectación en Barcelona: el público estuvo diez minutos aplaudiendo en el tetro, no tanto la obra ni la interpretación como el hecho de que se reanudasen las representaciones en catalán; además, algunas escenas fueron retransmitidas por radio. Con estas medidas se pretendía, según el gobernador civil, que “el habla de la región” se incorporase “pacíficamente al acervo común de nuestra riqueza idiomática y dialectal” y que, además, quedase “eliminado el catalán como arma de combate”; pero desde la oposición se interpretaron como “la primera victoria del catalanismo desde la derrota de 1939” y como el fracaso del intento de castellanización total de Cataluña (SAMSÓ 1994, 68-69). Igualmente significativo fue, en el ámbito de la resistencia política clandestina, que apareciesen en Barcelona los primeros panfletos antifranquistas conmemorando, en catalán, el 11 de septiembre, Diada Nacional de Catalunya<sup>268</sup>. El año siguiente, 1946, las editoriales Bagañá, Dalmau, Destino, Selecta y Surco obtuvieron permiso para publicar libros en catalán: entre otros originales (el primero fue *Mosaic*, de la escritora modernista Víctor Català) y algunas reediciones, aparecieron dos libros de creación del prolífico Josep Pla, *Viatge a Catalunya* y *Cartes de lluny*, que fueron reseñados en *Destino*; mucho más significativa, moral y literariamente, fue la publicación el mismo 1946 en la editorial Selecta, de *Del joc i del foc*, del poeta Carles Riba (“una pepita lírica en la ciénaga franquista”: AMAT 2018, 124), que también fue reseñado en *Destino* de forma elogiosamente respetuosa (SAMSÓ 1994, 71-72, 83-84; SAMSÓ 1995, 306-309, 374, *passim*; LARIOS 2013, 113). Gracias a su política editorial, Selecta acabó publicando la mitad de los libros en catalán y en 1962, cuando inició la decadencia, su catálogo incluía 360 títulos, aunque pocas veces las ventas fueron buenas (RIQUER *et al.* 1989, 240; SAMSÓ 1995, 227-266). El año siguiente, 1947, la editorial Aymà, fundada en 1944 por Jaume Aymà i Ayala (1882-1964) y su hijo Jaume Aymà i Mayol (1911-1989), cuya “vocación catalanista y antifranquista se evidenció en la colaboración de numerosos nombres de la cultura catalana en el exilio que habían retornado” (LARRAZ 2009 316), aunque vendida en 1962, tuvo el mérito de convocar el primer premio de novela en catalán de posguerra, el Joanot Martorell, en cuya segunda convocatoria (1948) resultó ganadora Maria Aurèlia Capmany, cuya obra, sin embargo, *El cel no és transparent*, no fue autorizada por la censura y no se pudo publicar hasta 1963 con otro título, *El gust de la pols*; la tercera convocatoria del premio (1951) fue ganada por Josep Pla, periodista de *Destino*, con *El carrer estret* (SAMSÓ 1995, 267-301, 378). El interés de estos acontecimientos, exclusivamente dirigidos, si se quiere, a un grupo social minoritario, iniciático y culto, firmemente convencido de sus creencias, provenía de su carácter potencialmente embrionario ya que eran, como indica Capmany en sus memorias, “la expresión de una voluntad”, algo que iba tomando fuerza con el paso de los años. El Premio de Novela Joanot Martorell, concretamente, era

un premio que se concedía en las catacumbas, que nadie sabía que se había concedido, pero era la expresión de una voluntad. Una editorial, Aymà, y un jurado se disponían a leer una serie de obras escritas en catalán y a conceder un premio de una cantidad más bien limitada. A mí me pareció maravilloso que toda aquella gente prestigiosa decidiese leer mi novela [*El cel no és transparent*]. [...] No sé si era una buena novela, como decía Maurici Serrahima, o era un montón de ladrillos para hacer un edificio, como decía Salvador Espriu. La novela no se publicó nunca: la censura la fue prohibiendo año tras año. Lo cierto es que gracias a esta novela yo conseguí el privilegio de la amistad y el magisterio de Salvador Espriu (CAPMANY 1997, 535).

<sup>267</sup> Entre 1936 y 1939 estuvieron prohibidas las actuaciones del Orfeó Català, acusado de burgués. En 1945 el retorno a la actividad pública levantó una agria polémica ya que algunos sectores del catalanismo resistente, sobre todo desde el exilio, acusaron a la Junta Directiva de colaboracionismo y de “traición a Cataluña”. Los primeros conciertos en el Palau de la Música se dieron el 18 y el 20 de mayo de 1946; según Borja de Riquer el programa era íntegramente en latín (RIQUER *et al.* 1989, 248), aunque Samsó indica que se cantaron canciones populares catalanas (SAMSÓ 1994, 67); también sabemos que debía incluir *Cara al Sol* y que unos días más tarde se interpretó *Misa de Réquiem*, de Mozart (Cfr. Manuela NARVÁEZ FERRI: *L’Orfeó Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2005, 1.017 pp., pp. 915-917, *passim*; se puede consultar online). El camino quedó abierto y a partir de 1946 se autorizaron en toda Cataluña muchos orfeones y entidades sardanistas, folclóricas y excursionistas, a menudo vinculados a centros religiosos, con ciertas condiciones como su integración en la Obra Sindical Educación y Descanso; esta tupida red asociativa hizo, con los años, de la lengua y la afirmación catalanas “una constante y solapada reivindicación” (SAMSÓ 1994, 68).

<sup>268</sup> Los panfletos decían, en lengua catalana: “Catalán: que la memoria de tus hermanos, que a través de tantos siglos han sabido dar la vida por la causa de la libertad, no te deje reposar tranquilo mientras tu Patria sea esclava” (en AMAT 2018, 88)

A pesar de la omnipresente censura, continúa Capmany, la permisividad del régimen hacia algunos actos catalanistas en los primeros años cincuenta “parecía querer decir la entrada en la normalidad de la cultura catalana”:

Parecía querer decirlo, pero que lo fuese ya es otra cosa. Empezaba a perfilarse en el país el convencimiento tácito de que la cultura castellana y la cultura catalana vivían en perfecta concordia y que todo era cuestión de escoger o de alternarlas. Este convencimiento se iría matizando [...] cuando la impertinencia de los hechos hacía dudar de la existencia de la cultura catalana (CAPMANY 1997, 97, 106).

Aun con estas “impertinencias”, en 1947 ya se publicaron más libros en catalán en Cataluña (53) que en el exilio, lo cual implicaba, ciertamente, volver a una tímida “normalidad”<sup>269</sup>; se volvían a convocar premios literarios<sup>270</sup>, se publicaba una mínima crítica literaria en los periódicos y, gracias a las numerosas editoriales (Alpha, Aymà, Albertí, Barcino, Dalmau, Destino, Janés, Jover, Óssa Menor, Millà, Torrell, etc.), se retomaba lentamente el contacto entre autores, traductores y lectores; especial significado tuvo que la Fundació Bernat Metge, creada en 1922 por Francesc Cambó, retomase en 1947 la publicación de su colección de autores clásicos griegos y latinos en edición bilingüe y con traducciones al catalán de altísimo nivel académico, aunque públicamente tratados, y que la Fundació Bíblica Catalana, también deudora del mecenazgo de Cambó, terminase en 1948 su versión en catalán de *La Sagrada Biblia*, iniciada en 1922 a partir del griego y del hebreo (SAMSÓ 1995, 379-390); como indica Borja de Riquer, la cultura literaria en catalán empezaba a dejar los planteamientos defensivos y testimoniales de la inmediata posguerra y adquiría “un carácter más ofensivo y dinámico” (RIQUER *et al.* 1989, 237, 240); hubo, sin embargo, una dificultad añadida ya que, como indica Samsó, el público lector en catalán había desaparecido y los pocos miles de ejemplares de libros editados se vendían escasamente, apenas entre aquellos que los compraban por militancia; esta falta de ventas, junto con una censura siempre activa, ralentizó sobremanera la publicación de libros en catalán; así, la colección “Biblioteca Selecta” pasó de editar 25 títulos en 1947 a catorce en 1949: “Para rehacer un mercado y mantener una producción editorial regular era preciso tener una difusión y propaganda normales y una crítica también normal en los medios de comunicación”, algo inexistente: como denunció Riba, el problema ya no era que se combatiese frontal y abiertamente el idioma, sino su uso en la integridad de una cultura, su uso en una literatura que tuviese una validez normal para toda la sociedad, no tan solo “una poesía para las jornadas de fiesta y añoranza” (SAMSÓ 1994, 77, 102, 106); sin embargo, tras más de cuatro décadas de democracia y “normalización”, la cultura catalana no ha podido superar por completo estas carencias debido, entre otras cosas, a los incesantes embates españolistas que, desde dentro y fuera de Cataluña, han seguido intentando que se difumine su singularidad en una cultura española unitaria.

También apareció en los años cuarenta, al abrigo de la caída de los fascismos europeos y la leve apertura del régimen producida por las campañas internacionales de los exiliados catalanes denunciando la represión lingüística y cultural en Cataluña, la decisiva revista de alta cultura, más o menos bimestral o trimestral, *Ariel. Revista de les Arts*<sup>271</sup>; así como otras revistas culturales igualmente importantes aunque menos míticas, algunas verdaderamente lujosas que, aunque toleradas por el régimen, fueron paulatinamente clausuradas por orden gubernativa o desaparecieron por voluntad de sus promotores, hombres de iglesia, estudiantes universitarios o profesionales liberales. Así se publicó *Catalunya* (1942-1944), *Poesia* (1944-1945), *Què Fem?* (1945-1946), *Per veure-hi clar* (1947-1950), *Antologia dels fets, les idees i els homes d'Occident* (1947-1948), *Occident* (1949-1950), *Curial* (1949-1950), *Ictini* (1949-1950) y *Fòrum* (1950) (RIQUER *et al.* 1989, 239-240; SAMSÓ 1995, 23-199); las tiradas solían ser de cien ejemplares o poco más, pero *Ariel* llegó a los 700; el número de páginas oscilaba desde las 4 de *Poesia* hasta las 24 de *Ariel*; *Ariel* estaba escrita totalmente en catalán por estudiantes universitarios, veinteañeros con un alto grado de intelectualismo y compromiso político; hasta cierto punto era continuadora del Noucentisme de preguerra y se dedicaba

<sup>269</sup> En 1960 se publicaron 183 libros en catalán; en 1962, 270; en 1963, 309; en 1964, 368; muy lejos siempre de los 865 títulos (incluyendo opúsculos) publicados en 1936; en 1987, sin embargo, fueron ya 4.145; la cifra de ventas pasó de 3,3 millones de ejemplares en 1980 a 5,3 millones en 1984 (RIQUER *et al.* 1989, 240, 308, 437; SAMSÓ 1994, 52-55).

<sup>270</sup> Hacia 1956 la fiesta literaria de Santa Llúcia (con premios de poesía, novela, cuentos, ensayo y biografía), que se ha mantenido hasta ahora, era ya el acto público más relevante de las letras catalanas y se contraponía a los premios municipales Ciudad de Barcelona, que conmemoraban la entrada de las tropas de Franco a la ciudad (RIQUER *et al.* 1989, 241).

<sup>271</sup> Recordemos que Ariel es un personaje de la obra teatral de Shakespeare *La tempestad*. La clave del nombre de la revista nos la ofrece un diálogo entre Próspero y Ariel. El primero pregunta: “¿Cómo! ¿De mal humor? ¿Y qué pides ahora?” y Ariel responde “La libertad” (en CAPMANY 1997, 215). La colección completa de la revista *Ariel. Revista de les Arts* se puede consultar online en ARCA, hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de Catalunya.



preferentemente a la literatura, aunque también incluía artículos de crítica artística y musical; como indica Samsó, *Ariel* no era propiamente una revista clandestina, ya que aparecía con nombres y apellidos y el primer número (mayo 1946) se distribuyó en mano en la rambla de Catalunya durante la Feria del Libro entre la gente “de confianza”; en todo caso, su intento de dar “una respuesta coherente a los problemas de fondo de la cultura catalana” desde el máximo rigor la convirtieron, según Samsó, en “la punta de lanza del movimiento de oposición cultural”; *Ariel*, aun siendo una revista de grupo, gracias a su planteamiento de universalidad y a la gran aceptación que tuvo, “marcó la línea central, avanzada y mayoritaria en el movimiento cultural de recuperación que aquellos años se estaba definiendo” en Cataluña (CALVO 1985, 199-201; SAMSÓ 1994, 94, 159-160; SAMSÓ 1995, 31-40, 43-76; MANENT 2008, 25-28, 35). Aunque sólo se publicó durante cinco años, entre 1946 y 1951 (con una primera suspensión entre 1948 y 1951), siendo final y definitivamente prohibida, en los 23 números y dos suplementos que salieron colaboraron, con un sentido de “misión histórica”, los grandes nombres de la cultura y la plástica catalanas que habían vuelto del exilio o que habían permanecido en Cataluña. Entre los escritores, además de los cinco fundadores (Josep Palau i Fabre, Josep Romeu, Miquel Tarradell, Joan Triadú y Frederic-Pau Verrié), estaban Joan Barat, Joan Brossa, Josep Carner, Alexandre Cirici, Francesc Espriu, Salvador Espriu, J. V. Foix, Enric Jardí, Rosa Leveroni, Albert Manent, Joan Perucho, Jordi Sarsanedas, Carles Riba y Joan Vinyoli; entre los pintores, Clavé, Hugué, Miró y Ràfols; y el compositor y musicólogo Manuel Valls i Gorina. *Ariel* publicó estudios sobre Rosselló-Pòrcel, Max Jacob, Éluard, Costa i Llobera, D. H. Lawrence, Ezra Pound, Sunyer, Maillol, Josep Llimona, Dalí, Tàpies y Mompou (RIQUER *et al.* 1989, 239; cfr. Viquipèdia.cat). Como vemos, la nómina de escritores y artistas plásticos era muy extensa, pero la arquitectura estaba ausente por completo de la revista (apenas una opinión de Frederic-Pau Verrié contraria a la supresión del coro góticorrenacentista de la catedral de Barcelona: “Assassinat a la Catedral”, núm. 22, p. 60, y otro de Joan Triadú, muy poco fundamentada, favorable a la continuación del templo expiatorio de la Sagrada Familia “como símbolo de solidaridad y de recuperación”: núm. 23, p. 61, ambos de 1951). Esta ausencia absoluta de la arquitectura moderna en la reconstrucción del mundo cultural catalán desde la sociedad civil en los años cuarenta es significativa de que, por una parte, la actividad arquitectónica seguía en manos del régimen y de la alta burguesía y, por otra, de que los arquitectos, como es lógico, se plegaban a las órdenes y los deseos de estos dos estamentos que, al fin y al cabo, eran los promotores de los edificios y que, hasta 1949, solo en poquísimos casos aislados afectos al régimen, como el de Coderch, permitían que los arquitectos intentasen volver a hacer arquitectura moderna. También sirve todavía para ver lo alejados que estaban los intelectuales letrados barceloneses del estudio y la práctica de la arquitectura moderna.

Pero también se encontraban distantes entre sí el campo de la literatura en catalán (primero prohibida y después minorizada, pero siempre, por tanto, necesariamente con un elevado grado de compromiso social y político) y el campo de las artes plásticas de vanguardia, con una base experimental en buena parte onírica y surrealista, “poco comprometida”, al menos hasta la introducción de la gestualidad y el informalismo en el campo del arte y en el desarrollo de una política cultural exterior “moderna” por parte del Estado a lo largo de los años cincuenta. Samsó ha caracterizado esta divergencia entre *Ariel* y *Dau al Set*, los dos grupos culturales clave de la Barcelona de 1948 cuyos componentes entraron en contacto aunque no llegasen a establecer relaciones entre sí a pesar de que ambos se expresaban en sendas revistas que era imposible ignorar, aunque ocupaban campos “diferentes y relativamente excluyentes”:

En una ocasión los miembros de *Ariel* en corporación asistieron a una exposición de trabajos de los componentes del grupo *Dau al Set*. En aquellos momentos el contacto entre escritores y artistas plásticos no era frecuente, y dependía más de las relaciones personales de cada uno. Durante el encuentro se originó una viva polémica entre ambos grupos. Les diferenciaba el hecho de rechazar o no cualquier consideración que no fuese la innovación estética. Ni las razones de orden patriótico ni el monolingüismo contaban como elementos esenciales para los componentes de *Dau al Set*. Para los de *Ariel*, en cambio, sí. Mientras que los de *Ariel*, que buscaban, sobre todo, crear una atmósfera cultural de libertad de expresión, tanto se vinculaban a los precedentes históricos –Nonell, Maillol, Manolo [Hugué]...–, como a la línea rupturista de Brossa, Ponç o Tàpies, los de *Dau al Set* establecían unas líneas divisorias mucho más radicales. [...] Mientras que *Ariel*, dadas las circunstancias, partía de un condicionamiento político en la visión de la fundación del arte y la literatura, *Dau al Set* se desvinculaba totalmente de toda circunstancia, haciendo de la subversión de valores la única política (SAMSÓ 1995, 70, 137).

Aunque ajenos en principio al catalanismo, en el campo de las artes plásticas son remarcables algunos grupos formados en Cataluña, aunque todos ellos fueron de corta duración y de influencia muy limitada. Tenemos Betepocs (1945), vinculado a la Escuela de San Jorge; Els Blaus (1946), tres pintores y un escultor presentados por J. V. Foix, vinculado a la sociedad excursionista homónima de Sarrià; Els Vuit (1946), compuesto por cinco

pintores, un escultor, un músico y un escritor; y Lais (1949), del Real Círculo Artístico (CALVO 1985, 192, 202-203, 205, 264-265). Pero el primer gran grupo artístico moderno de referencia en la posguerra catalana y española, vehiculado a través de la revista homónima, en principio mensual, publicada a sus expensas, fue *Dau al Set*<sup>272</sup>. El grupo, tolerado por el régimen como los anteriormente citados<sup>273</sup>, se fundó en septiembre de 1948 con la publicación del primer número de la revista; en un principio tuvo un carácter dadaísta y, aunque con altibajos y discrepancias internas, perduró hasta 1956. El mismo Tàpies se ha mostrado displicente con el grupo en sus memorias:

Aquel grupito fue una unión que duró poco, porque, además de la simpatía natural que yo tenía por Brossa, y también por Arnau Puig, con los otros tenía pocas afinidades, e incluso nos separaban puntos de vista totalmente antagónicos. De hecho, es Brossa el único que he seguido viendo con regularidad durante años (TÀPIES 1977, 212-213).

Pero, a pesar de esta falta de cohesión, el nombre se hizo conocido y los integrantes de *Dau al Set* participaron, colectiva o individualmente, a partir de 1948, en muchísimas manifestaciones artísticas españolas e internacionales. Más adelante, en los años cincuenta se formaron en Cataluña otros grupos de menor resonancia, como Tahull y Sílex (1955), Cadmio (1956), Rem (1957) o Cogul (1964)<sup>274</sup> que unían entre seis y veintitantos críticos, pintores y escultores, algunos de ellos ya consagrados, y que no solían tener formulaciones teóricas ya que funcionaban como mera “agrupación de individualidades”, bajo una “marca paraguas” que les servía para promover actividades artísticas, sobre todo las relacionadas con su producción personal (CALVO 1985, 372-373, 376-377, 378, 570; CABAÑAS 1996, 67, 73, 98-99; LAHUERTA 2015, 43, 46, 109).

A pesar de sus diferencias internas, la fortuna crítica del grupo *Dau al Set* ha sido enorme ya desde su fundación, tanto por la calidad de la obra como por lo que tenía de hito y de novedad en el depauperado panorama pictórico y editorial español. En esta gran fortuna crítica jugó un papel crucial la enorme difusión de la revista, que llegó a muchísimos suscriptores, coleccionistas e instituciones españolas y extranjeras<sup>275</sup>. En efecto, a lo largo de sus tres etapas (1948-1949, 1950-1952 y 1953-1956) se editaron 54 números ordinarios y cuatro números extraordinarios, además de numerosos libros, con tiradas que iban de los 100 a los 500 ejemplares, vendidos a un precio de entre 7 y 25 pesetas (FUNDACIÓ 2011, 39, 40), aunque la obra de todo el grupo solo se vió en público conjuntamente en una ocasión y ya tardamente: en 1951 en la Sala Caralt de Barcelona (SAMSÓ 1995, 129). Como ejemplo de la fortuna crítica de *Dau al Set* podemos señalar que ya en el momento de su aparición, Cirici, en el núm. 22 de *Ariel*, saludó la nueva publicación vanguardista de forma entusiasta: “Revista viva en tierra de muertos, *Dau al Set* es una gran esperanza” (en CAPMANY 1997, 120). También es significativo de su importancia que los de *Dau al Set* se proclamaran (y fueran reconocidos como tales) herederos directos de los tres grandes vanguardistas catalanes de preguerra aun presentes en Barcelona aunque ignorados por el régimen, Miró, Foix i Dalí, que publicaron en la revista textos y dibujos; y que contaran con el apoyo material y espiritual de Sebastià Gasch, Santos Torroella, Joan Prats y Sixte Illescas, supervivientes del grupo ADLAN (Amics de l’Art Nou) asociación vanguardista fundada por Joan Prats en 1932 que permaneció activa hasta 1936. De hecho, ya en 1953, el MoMA (Museum of Modern Art) de Nueva York clasificó *Dau al Set* entre las veinte primeras revistas vanguardistas del siglo (SAMSÓ 1995, 136).

Pero en contraste con otras publicaciones barcelonesas en catalán, ni la revista ni el grupo *Dau al Set* tuvieron problemas con la censura ni con la policía, quizá, según Manent (*vid. infra*), como consecuencia de la postura formalista y surreal que mantenían, tanto por escrito como pictóricamente, y que hacía pensar en una cierta “indiferencia hacia la sociedad en que vivían”. Según Manent, a pesar de la catalanidad desarrollada por alguno de sus componentes tampoco se estableció ninguna relación con los grupos literarios en catalán. Y ello a pesar de la notable presencia del poeta Joan Brossa (1919-1998), que siempre escribió en catalán y fue el alma del grupo, junto a los pintores Antoni Tàpies (1923-2012), Joan Ponç (1927-1984), Modest Cuixart (1925-

<sup>272</sup> Literalmente, “dado al siete” o, como indica Ureña, “tirada de dados al número 7, máxima para los romanos” (UREÑA 1982, 67).

<sup>273</sup> Según Tàpies, Tharrats decía que *Dau al Set* era una publicación “medio clandestina, medio tolerada” (TÀPIES 1977, 212) pero es bien sabido que en los años cuarenta el franquismo no se paraba en tales sutilezas.

<sup>274</sup> En los primeros años cincuenta había tantas agrupaciones de artistas en Cataluña y se incrementó de tal modo la organización de concursos y exposiciones que, según Santos, “nos harían creer en un fuerte sentido gremial o en especiales dotes para las empresas colectivas si la perpetua discordia, la rivalidad y aun el recelo constante entre los artistas, pertenezcan a la misma o a diferente generación, no nos llevaran a conclusiones muy distintas. Pero sea como quiera, lo cierto es que tales grupos corroboran de manera evidente la vitalidad del arte catalán” (LAZARILLO 1951).

<sup>275</sup> La colección casi completa de la revista *Dau al Set* se puede consultar online en ARCA, hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de Catalunya.

2007) y Joan Josep Tharrats (1918-2001), el crítico Arnau Puig (n. 1926) y, más adelante, el escritor en castellano Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), que eran los siete integrantes del grupo, tres escritores y cuatro pintores. Pero hay que advertir, por otra parte, que Brossa, con sus ingeniosos juegos verbales, sus fulgurantes poemas visivos y su afición a la magia y al cabaret, fue considerado a menudo durante el franquismo por la crítica oficial literaria catalana y española resistente y comprometida, como un escritor “al margen” y casi “frívolo”, por lo que solía quedar excluido de estudios críticos y de antologías poéticas, sobre todo en los momentos de mayor auge del movimiento realista<sup>276</sup>. El mismo Brossa situaba el origen de su vocación poética en un hecho que él consideraba mágico sucedido durante la Guerra Civil cuando, durante la batalla del Segre, unas voces le advirtieron que se apartase del lugar donde explotó una bomba. Desde entonces, Brossa tomó nota de lo que en los estados de duermevela le decían esas voces, salidas del inconsciente y cargadas de imágenes enigmáticas; y así empezó a componer poemas y pequeñas piezas teatrales que en muchos casos formaban parte de la expresión del absurdo. Pero esta atención a los fenómenos paranormales también se daba en otros miembros de *Dau al Set*. Así, Ponç “entraba en estados alucinatorios donde ponía a prueba su resistencia física, consiguiendo, así, la pulsión irracional de su trazo, que se definía solo, con una espontaneidad incontrolada” (FUNDACIÓ 2011, 15, 20, 26). Y el mismo Tàpies, tan comprometido políticamente a partir de los años sesenta con el antifranquismo catalanista, ha confesado la atracción que sentía al principio por la magia y el surrealismo:

Yo también me inclinaba a seguir algunas de mis primeras intuiciones “hacia la magia” donde lo real se confundía con lo irreal, el “objeto” con el “ser”, y quería que le diesen a mis cuadros un aura de primitivismo, de objeto esotérico (TÀPIES 1977, 201; comillas del autor)<sup>277</sup>.

Con estas actitudes y líneas de trabajo, no es extraño que hubiera un cierto distanciamiento e ignorancia mutuos entre los miembros de *Dau al Set* y los autores literarios en catalán, el grupo de *Ariel* concretamente, y que mientras los primeros eran ignorados por la autoridad, los segundos fueran detenidos, interrogados y multados. Tenemos testimonios por ambas partes de esta situación, aunque casi siempre sean retrospectivas, escritas muchos años después, en los años setenta u ochenta, y, por lo tanto, en muchos casos, con los hechos muy probablemente edulcorados o incluso tergiversados. En todo caso, Albert Manent ha evocado en sus memorias el diferente trato que escritores y pintores catalanes recibían de la policía:

Nuestros grupos literarios de jóvenes teníamos poca relación con la revista de vanguardia *Dau al Set*. [...] Diría que entonces sus experimentos estéticos no nos preocupaban demasiado, aunque tanto ellos como nosotros éramos admiradores de J. V. Foix e íbamos a pasar días [con él] en su casa de Port de la Selva. [...] Que yo recuerde, aunque no tenían permiso de revista, la policía no les hizo nunca ningún registro ni secuestro. Los debía tener por iluminados y no peligrosos políticamente (MANENT 2008, 157).

También Joan Triadú en 1978 señalaba las diferencias políticas entre ambos grupos:

Desde la “resistencia” también se producía una reacción similar: cualquier respuesta estética de vanguardia era interpretada como un puro juego intelectual y solo se la podía “juzgar” prescindiendo de las “necesidades” del momento, que nosotros

<sup>276</sup> En contraste con esta flagrante –e injusta– minusvaloración literaria de Joan Brossa, tras la restauración democrática, cuando en los años ochenta se empezó a construir la Barcelona olímpica –e incluso antes–, su éxito fue enorme. No solo se difundió su obra poética y artística y se instalaron grandes esculturas urbanas basadas en sus poemas visuales (VARIOS AUTORES 1987e, 138-141) sino que su afición a la magia, al cabaret y al transformismo llegaron a trascender incluso a la arquitectura por vía metafórica. Así, la primera y valorada obra barcelonesa del célebre arquitecto Esteve Bonell (n. 1942), un bloque de viviendas sobre un solar en esquina (1972-1975), se llamó Edificio Frégoli como un homenaje desde la arquitectura al actor y transformista italiano, que actuó muchas veces en Barcelona, y que había sido muy apreciado por Brossa y por los de *Dau al Set* (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 101; GAUSA *et al.* 2013, M27). Bajo el lema “La vivienda entre el pensamiento y la realidad”, Bonell ha planteado en algunas de sus conferencias recientes una relación de carácter metafórico (e incluso tipológico) entre el tema del transformismo teatral personalizado por Leopoldo Fregoli (1867-1936) y la necesaria flexibilidad de la vivienda, que debe enfrentarse al tema de la variación de los espacios en ambientes reducidos.

<sup>277</sup> En los años cincuenta, el “primitivismo” cultivado por *Dau al Set* y la Escuela de Altamira (*vid. infra*), con su fascinante componente mágico, irracional e ingenuo, ideológicamente impreciso, era una tendencia artística funcional y posibilista, útil tanto para el régimen como para los mismos artistas: “No era solo una opción estética sino un principio creativo, casi ontológico, y un argumento de legitimidad”. Según el crítico de arte Ricardo Gullón (1908-1991), los creadores que dirigían su mirada a unos “tiempos oscuros, indistintos, cuando el mundo vivía su instante de albor y todo estaba intacto” podían ver ese mundo “con ojos limpios, de primitivo o de niño” (MITRANI 2016, 264, 269-271).

creíamos que exigían una respuesta del arte y, sobretodo, de la literatura, a la “altura” de las circunstancias (en SAMSÓ 1995, 138; comillas del autor).

Por parte de *Dau al Set*, Tàpies recuerda en sus memorias de 1977, con la habitual consideración “malditista” propia de literatos y de artistas de avanzada, al pensar que la propia actividad representa toda la “cultura”, que la gente de *Ariel* les parecía un grupo religioso y conservador, que les hacía reír “porque iban a misa”:

Desde el punto de vista ideológico nos considerábamos los rebeldes, los “negros”, los malditos, la rama izquierda de la cultura catalana. La mayoría de los de Ariel, por ejemplo, nos parecían entonces unos angelitos, representantes típicos de los intelectuales conservadores catalanes y, según fuimos descubriendo –lo que nos hacía morir de risa–, algunos de ellos incluso iban a misa (en SAMSÓ 1995, 138 (ojo: Tàpies 1977, 226); comillas del autor).

El crítico Arnau Puig, que había elegido el castellano como lengua de expresión (lo que demuestra su repudio de la lengua catalana), fue más radical al expresar su rechazo de los jóvenes de *Ariel*, que calificaba de “místicos” (él precisamente, que en sus escritos resumaba misticismo y metafísica):

No teníamos vocación histórica; esta vocación se la dejábamos al régimen franquista, que nos lo hacía sentir constantemente. Precisamente esto nos diferenciaba de otras revistas clandestinas que circulaban por entonces; me refiero a Ariel, que Brossa y yo inmediatamente detectamos que no era “la nuestra”, pues allí se apuntaba hacia el pasado. [...] Sentíamos una repugnancia total por toda mística, fuera religiosa, política o artística (“Testimonio *Dau al Set*”, *Cuadernos Guadalimar*”, núm. 7, 1978, p. 60; en SAMSÓ 1995, 138).

También Ureña ha desmentido el “interesado” tópico historiográfico de una hipotética persecución del grupo de *Dau al Set* por parte de las autoridades:

No es posible hablar sin extorsión histórica de anatema cuando, por el contrario, en Cataluña y en Madrid, por parte de la Administración y de la intelectualidad de los cuarenta, la actitud, desde el momento mismo de su aparición, fue de total apoyo (UREÑA 1982, 70).

De hecho, ya en los primeros textos publicados por el crítico Arnau Puig en *Dau al Set* en 1948 y 1949, aunque no tuviesen un carácter explícitamente programático, se establecía una lectura de las obras pictóricas de los miembros del grupo como investigación “en la angustia del alma humana” y en el “ser universal del hombre”, iniciando una crítica de arte literaria e impresionista, de raíz surreal y onírica, que no resultaba problemática para el régimen ya que estaba muy alejada de la visión social y política que sería seguida en España en los años sesenta, cuando un realismo de nuevo cuño replanteó “el debate sobre lo político en el arte” (MARZO 2010, 89)<sup>278</sup>. Para *Dau al Set* la función del arte era “proporcionar una vía de acceso al ser metafísico último”, siempre desde la íntima y auténtica personalidad del artista, ya que “el arte es capaz de crear de la vida real una imagen más verdadera que el propio modelo”(en AGUILERA I 1975, 69). Puig, el teórico del grupo, escribía:

Estos pintores [...] buscan por medios diferentes y aun opuestos un anhelo común a muchas consciencias: que el arte, y en este caso el pictórico, sea capaz de devolver a este mundo agotado una nueva manera de amarlo y sentirlo exento de este

<sup>278</sup> Estos mismos principios individualistas, existenciales y subjetivos sirvieron también para explicar y defender el arte abstracto, ya que el tema de la angustia, “de la ansiedad, de la existencia humana definida por la presión de un mundo en constante crisis” fue en los años cincuenta y sesenta “uno de los temas preferidos de la crítica y el arte españoles”, un tema que, por otra parte, enlazaba con el pensamiento existencialista francés (MARZO 2010, 89). Así, en 1957, el crítico y poeta Joan Teixidor, desde las páginas de *Destino* (16-02-1957), insistía en la búsqueda existencial (y espiritual) que suponía el arte no figurativo al reseñar la exposición internacional *Otro Arte*, organizada por el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, el Club 49 y las galerías Staedler y Rive Droit de París en la Sala Gaspar de Barcelona y, más tarde, en la Sala Negra de Madrid (CALVO 1985, 394-395; JIMÉNEZ 1989, 107; facsímil del catálogo en LAHUERTA 2015, 41): “Esta pintura no representa ningún intento de evasión. Vive plenamente su época y sus obsesiones. Como vive plenamente su angustia cuando llena frenéticamente la tela de signos que nos interrogan. Esta tendencia a una superficie completamente recubierta de pasta sólo se explica por un trascendental miedo al vacío de un mundo que ya no se siente plenamente encajado en unas coordenadas fijas” (en UREÑA 1982, 186). También el crítico y escritor Joan Perucho insistía en la idea de “un arte que orgullosamente se dirige hacia lo absoluto” ya que “nada hay tan alejado de la burla que esta ascética experiencia del arte de nuestros días. Nunca la génesis de un arte ha ido acompañada de tanta angustiosa, aterrada preocupación” (PERUCHO 1965, 44-45). En esta misma dirección fueron notables las sutilidades verbales de pintores y críticos en sus reflexiones teóricas: Argan hablaba de “fulgurante y sublime desesperación”; Aguilera, de “lo vivaz embebido de sí mismo”; y para Saura, el informalismo constituía, “en sus formas expresivas extremas, una acción demoledora como justificación del ser”. No deja de ser curioso, como observa Ivars, que hubiese “tal vehemencia en la afirmación existencial, tal alarde de irracionalista inconformismo” cuando con aquellas obras se consiguió “la consagración internacional española en el gran mercado cosmopolita del arte, con la especulación ‘multinacional’ de plusvalías que es sencillo imaginar” (en CASTELLET *et al.* 1977, 210-211; comillas del autor).

indiferentismo y tedio vital que lo envuelve. [...] Tàpies nos da en sus obras nuestro fracaso existencial, nos pinta la patria aquella en que todos querríamos vivir porque en ella existe la calma, pero como nos la da estando exento de ella, es la calma terrorífica, que constantemente nos traslada de la plenitud a la angustia (en AGUILERA I 1975, 62).

Consecuentemente, los referentes iconográficos de la obra plástica del grupo, en buena parte “frívolos”<sup>279</sup>, al menos en sus inicios, fueron la magia (incluyendo trucos de cartas, libros negros, *atrezzo* y vestidos de mago), los espectáculos circuenses, el cabaret, el mundo lúdico y festivo del folklore, los juguetes y los autómatas, por lo que “cartas, dados, antifaces, sombreros de copa, fracs, etc. se integraron en el imaginario de los pintores e impregnaron la estética de la revista” junto a grabados populares, escenas de circo, de cabaret o de carnaval e imágenes de bestiarios tradicionales. En este contexto, las colaboraciones literarias eran en castellano, catalán o francés, sin que hubiese una “clara conciencia de catalanidad, al menos de grupo” y sin que esta conciencia, de existir, fuera “relevante” e incluso “que pareciera poco moderno tenerla”. Se ha considerado que todo ello “formaba parte de la falta de ideario de la revista” y del grupo mismo, que no contó con ninguna acta fundacional ni con la redacción de decálogo o manifiesto alguno, además de presentar una tibieza ideológica tolerable por el franquismo. El mismo Arnau Puig explicaba su decisión de escribir en castellano “como una reacción crítica ante la sociedad catalana, que no había sabido aprovechar la oportunidad de restituir su libertad tras la Segunda Guerra Mundial”, una postura inadmisibles en los círculos de la resistencia catalanista. En un polémico e impagable artículo de 1966 en *Serra d’Or*, Cirici definió a Cuixart, fundamentándolo filosóficamente, como “encarnación de la derecha” (CIRICI 1966). Y Cirlot “no quería ni oír hablar [de catalanismo], ya que era un católico-españolista convencido” (FUNDACIÓ 2011, 16, 18, 38, 46-47); en realidad era, peor aun, admirador del “universo nazi”, hasta el punto que en 1973, poco antes de su muerte, firmó un manifiesto de la organización de extrema derecha CEDADE (Círculo Español de Amigos de Europa) pidiendo la liberación del nazi Rudolf Hess (1894-1987), condenado a cadena perpetua como criminal de guerra en el Proceso de Nuremberg (MARZO 2010, 120)<sup>280</sup>. Este era el contexto sociopolítico de Dau al Set, en principio más que tolerable para el régimen.

Con todo, aun con estos presupuestos ideológicos, la efectiva reconstrucción cultural en la Barcelona de posguerra que, como vemos, se empezó a dar en las artes plásticas con unos años de retraso respecto a la literatura catalana (que aunque en la clandestinidad se inició de inmediato), en el campo de la arquitectura tuvo que esperar más de diez años para que fuese formulada de una manera expresa y consciente (si consideramos la producción de arquitectura, naturalmente, como un hecho cultural, social y artístico y no meramente como el resultado de un ejercicio técnico). Bohigas ha insistido en este desfase entre artes plásticas y arquitectura a lo largo de los años cuarenta, cuando él cursaba la carrera: aunque los estudiantes y arquitectos que querían ser modernos empezaban a conocer y admirar la obra de Dau al Set y los otros grupos pictóricos, no sabían cual podría ser el equivalente en su ejercicio profesional: “Yo mismo no estaba convencido de cual era el nuevo camino de vanguardia arquitectónica” (BOHIGAS 1989, 320).

Pero cuando con la formación del Grupo R y su aparición en la escena pública, las primeras grandes obras domésticas de arquitectura y diseño proyectadas por Coderch, Moragas, Gili, Sostres, Bohigas, etc., se expusieron en varias ocasiones ante el gran público en las Galerías Layetanas, con gran seguimiento de la prensa periódica, la existencia en Barcelona de una pintura y escultura modernas de una cierta significación artística y económica desde varios años antes, supuso la existencia de un terreno abonado en la opinión pública que favoreció el aprecio de las nuevas piezas arquitectónicas y de mobiliario producidas en la ciudad. El valor de esta nueva creación plástica moderna catalana era subrayado ya en 1951 por Santos Torroella, que sugería

<sup>279</sup> Según Jordana Mendelson, artistas, escritores e intelectuales españoles cultivaron en los años cuarenta “lo frívolo” (circos, parques de atracciones, ferias) “como elemento que distrae de la crítica ideológica y, a la vez, ofrece un espacio para cultivarla. [...] Lo frívolo se puede interpretar como un fortalecimiento de la resistencia y como un puente tendido deliberadamente entre la preguerra y la posguerra, en los márgenes de una forma de exceso aceptable” (en JIMÉNEZ 2016, 14-15). Maruja Mallo insistió en la “fuerza creadora” de estas manifestaciones populares (en JIMÉNEZ 2016, 78).

<sup>280</sup> En febrero de 1967 hubo un revelador cruce de cartas privadas entre Cirlot y Bohigas. El primero se quejaba porque el segundo, en la reseña de un libro de Cirlot sobre Gaudí, que, según Bohigas, había “alcanzado las cumbres casi perfectas de la inutilidad”, se había referido a uno de los autores como “militante explícito”, no solo de la derecha sino del “fascismo más coherente”. Cirlot se dio por aludido y considerando ofensiva la observación (aunque él mismo, según Bohigas, se había autocalificado a veces de fascista) le replicaba que, “al margen de si soy fascista o no, de lo cual habría mucho que hablar, [...] mis problemas actuales no son políticos; nunca, en el fondo, lo fueron; [...] reivindicó para el intelectual la libertad suprema de tomar donde quiera lo que quiera, sin miedo, pero también sin deseo de dañar a nadie”; más adelante desarrollaba las “alternativas” del “neonacismo” para “intentar salvar lo que de afirmativo hay en esa doctrina” (BOHIGAS 1967; BOHIGAS 2005, 128-135).

que, desde un punto de vista sociológico, “por la definición de su ambiente cultural, si Madrid debía ser considerada ciudad de poetas, Barcelona lo debía ser de pintores”:

Sorprende notar que Barcelona, uno de los mejores mercados productores y consumidores de libros de la Península, apenas tiene “vida literaria”<sup>281</sup>. Por contraste con Madrid, solo su “vida artística” es la que fragua en grupos, incita el manifiesto y la polémica y da pie a homenajes y banquetes, con sus inevitables discursos de sobremesa y otros excesos. Puede decirse que, socialmente, el escritor no cuenta, que casi no es la suya profesión reconocida, viviendo así, por lo general, en el mayor aislamiento [...] La escasez de tiempo que invertir en generosas pérdidas, de un lado, y, de otro, el bilingüismo, con sus barreras punto menos que infranqueables, influyen notablemente en el desmedro de la vida literaria barcelonesa. Porque el idioma que los pintores manejan es único, aunque siempre controvertido, y porque el arte, como hecho social, existe realmente, a él afluyen las mayores donaciones de tiempo y de curiosidad que aquí pueden advertirse, en lo que a las cosas del espíritu se refiere. Por añadidura, el coleccionismo particular y la iniciativa privada en la organización de concursos y exposiciones contribuyen por singular manera a incrementar la vida artística de Barcelona, sin duda la más pujante de toda la Península en lo que va de siglo (LAZARILLO 1951; en CABAÑAS 1996, 67).

### <01.08. ARQUITECTOS QUE QUERÍAN SER MODERNOS

La consciencia de la modernidad se desarrolla desde el Renacimiento como oposición de lo moderno al conjunto de los valores tradicionales medievales; tuvo su expresión en la recuperación del lenguaje clásico, en el surgimiento de la ciencia moderna y en el descubrimiento de América. Hasta entonces, el ser humano no tenía consciencia de ser tradicional, ya que ninguna diferencia histórica podía afirmarlo. En cambio, el ser humano moderno empezó a ser consciente de su modernidad en tanto que se podía comparar con los antiguos y deducir las diferencias que le distinguían respecto a ellos.

Josep Maria MONTANER (2011)

Otra consecuencia del interés generalizado por la arquitectura durante el primer franquismo fue que en toda España, y sobre todo en Barcelona (aunque no se pudiese explicitar mientras se seguía buscando un “espíritu arquitectónico nacional”), se empezó de inmediato a mirar hacia Europa, empezando primero por las dos naciones “hermanas”, la Italia fascista y la Alemania nazi (cfr. PÉREZ 1976, 11), pero en el caso de los arquitectos mínimamente progresistas, buscando también tan pronto como fue posible (y no lo fue de forma abierta hasta 1949) el enlace con el pensamiento y la práctica de la arquitectura que se había hecho entre nosotros durante la Segunda República. Estos hechos se produjeron a pesar de que durante los primeros años del franquismo la línea dominante en la producción arquitectónica fueron las formas imperiales neo-herrerianas, producto, por una parte, del rechazo de la arquitectura racionalista internacional, considerada como cosa propia “de los rojos” (es decir, del régimen republicano) y, por otra parte, consecuencia de la búsqueda de un estilo “imperial español”, en una imitación aproximada, al menos durante los primeros años y salvando las distancias, de la arquitectura que Albert Speer construía para el Tercer Reich alemán (cfr. SPEER 1941; ANÓNIMO 1942; CAPDEVILA *et al.* 2017). Un ejemplo remarcable de este ascendiente fue la nueva fachada arcaizante para el monasterio de Montserrat proyectada por Francesc Folguera para celebrar el “viaje triunfal” de Franco a Cataluña en 1942 (*vid. supra*), en cuya versión definitiva se puede observar la influencia de la magna exposición sobre “la nueva arquitectura alemana” celebrada aquel año en Madrid y Barcelona (*vid. infra*) (GARCIA 2018, 113).

Sin embargo, como sabemos, incluso durante la autarquía hubo diferencias entre las prácticas arquitectónicas que se daban en Madrid y en Barcelona. Mientras en Madrid los edificios oficiales para el Nuevo Estado seguían formas derivadas del herrerianismo, en Barcelona los edificios para la burguesía del estraperlo (*vid. supra*) seguían modelos clásicos derivados del Noucentisme que, bajo la enorme influencia de Eugenio d’Ors, habían marcado ya los años anteriores a la guerra y que, fuera de su momento histórico, como un *revival* de sí mismos pero con fuerza renovada, se retomaban en los años cuarenta, tanto en la práctica profesional como en la enseñanza de la arquitectura. El arquitecto valenciano Juan José Estellés Ceba (1920-2012), que fue un amenísimo conversador y un gran memorialista, que hizo la guerra como teniente de infantería del Ejército republicano, que empezó a estudiar en la Escuela de Arquitectura de Madrid y que se tituló en 1948 en la Escuela de Barcelona, protagonista de la recuperación de la modernidad en Valencia, recordaba en 1991 en una entrevista la huella del Noucentisme en la enseñanza barcelonesa de la carrera en los

<sup>281</sup> Quizá habría que decir mejor “vida literaria pública en castellano”, ya que la vida literaria en catalán, aunque prohibida y en las catacumbas, como forma de resistencia cultural, se volvió a dar, como hemos visto, desde el mismo 1939.

años cuarenta como una especie de clasicismo mediterraneista pero, a la vez, como un intento serio de utilizar los códigos clásicos italianos para producir una arquitectura moderna ligeramente renovada.

Mientras que en Madrid las primeras propuestas para el Valle de los Caídos miraban hacia El Escorial y, como mucho, hacia los últimos barrocos y los primeros neoclásicos, las primeras obras en Barcelona de Mitjans, Duran Reynals y Florensa eran capaces de ir del academicismo francés al italiano y de aquí al Renacimiento florentino. Por tanto, la arquitectura que se hacía en la escuela era una arquitectura sobria (o, por otra parte, de chalet pseudo-ibicenco, si uno se acogía a la influencia tradicional y pintoresca), muy exigente en cuanto al cumplimiento del programa, de condiciones de ventilación y asoleamiento, etc. Realmente en los años cuarenta había en todo el mundo una reacción contra la modernidad y a favor del academicismo (también en Gran Bretaña o Estados Unidos). La influencia era tan fuerte que siempre acababas poniendo una cornisa (en TORRES 1991 II, 368-372).

Pero tuvo que llegar el final de la década, los últimos años cuarenta, para que —tras la derrota de los totalitarismos europeos— la vida pública y cultural española empezase a dejar atrás los fantasmas más palpables y sangrientos de la Guerra Civil y la represión de la inmediata posguerra (recordemos: entre 500.000 700.000 prisioneros políticos en 1939 y unas 22.000 ejecuciones entre 1939 y 1952: SUEIRO 1976, 50, 54) y para que una de las aspiraciones más extendidas en el ámbito de la producción de arquitectura, con Barcelona como principal foco irradiador de intenciones y programas en todo el Estado español, fuese volver a practicar la profesión de una forma “funcional”, “racional” y “moderna”. Ciertamente, el campo semántico de estas palabras y el alcance de los conceptos que designan aparecía estos años especialmente superpuesto y confundido. Como indica I. Solà, “funcionalismo”, “organicismo” o “racionalismo” eran términos usados con una cierta imprecisión, pero se correspondían exactamente con el grado de aproximación con que aquellos arquitectos jóvenes intentaban promover una modernización “sin fracturas” (I. SOLÀ 1992, 98)<sup>282</sup>. En todo caso eran términos que servían para enlazar con las propuestas y las obras para la ciudad y para el alojamiento más avanzadas y más en sintonía con Europa que se habían desarrollado en España durante la Segunda República y que, después de la Segunda Guerra Mundial, con la victoria en 1945 de las potencias democráticas, se habían vuelto a plantear, ya como modelo universal a seguir, para la reconstrucción de un continente asolado por los bombardeos. Eran fórmulas que servían también, obviamente, para distanciarse de la arquitectura “imperializante” o simplemente “clasicizante” promovida por las instancias oficiales del régimen, por la Iglesia católica y por la burguesía del estraperlo (*vid. supra*). Unos años más tarde un Oriol Bohigas ya maduro, quizá recordando la ambigüedad y poco provecho de estas denominaciones, ya desde el mismo título de uno de sus libros más difundidos escrito en castellano (se publicó en una colección “popular” de libros de bolsillo), se posicionó *Contra una arquitectura adjetivada*<sup>283</sup>, en contraposición tanto a las actitudes tecnológicas que se proclamaban “neutrales” como a las actitudes “izquierdistas” que minusvaloraban las cuestiones figurativas:

O se la considera válida solo en cuanto viene definida por la aplicación prioritaria de unos adjetivos –de carácter tecnológico, temático, metodológico, realista, etc.- o se la convierte en un puro hecho adjetivo de otras realidades sustantivas –de carácter político, social, profesional, etc. Es decir, o se la condiciona a los adjetivos, o se la convierte en adjetivo, sin consideraciones validas sobre su propia sustantividad (BOHIGAS 1969a, 7-8).

<sup>282</sup> En 1953 Argan planteaba la racionalidad, la funcionalidad y el internacionalismo de la arquitectura moderna como características entrelazadas: “La nueva arquitectura es racional no solo por la calidad de sus procesos técnicos y formales sino porque representa la autodefensa de la consciencia contra la agresión de lo irracional; y es funcional no solo por la puntual adherencia de las formas al sistema de fuerzas, sino porque quiere superar la jerarquía estática de las clases y reactivar en el organismo social la circularidad de las funciones. Y así como una funcionalidad plena del organismo social o de la comunidad no se puede dar en los confines históricos de la nación, aquella arquitectura se proclamó internacional: fue entonces cuando los regímenes totalitarios la prohibieron como subversiva, y la polémica de la arquitectura, pasando del terreno artístico al de la lucha política tuvo, también en Italia, sus víctimas y sus héroes”. Y en relación a la supuesta oposición entre racionalismo y organicismo, en 1950 planteaba que “más que de dos frentes contrapuestos se trata de dos órbitas de pensamiento que se intersectan y giran alrededor del mismo fulcro ideal: o, si se quiere, de dos modos de justificar la propia situación en el horizonte histórico de la renovación arquitectónica mundial” (ARGAN 1965, 186, 202).

<sup>283</sup> El célebre título del libro de Bohigas procede del escritor Massimo Bontempelli que en un artículo de 1933 (“L’architettura come morale e politica”), incluido en el primer número de *Quadrante*, planteaba la necesidad de “edificar sin adjetivos, escribir con paredes lisas” (BONTEMPELLI 1978, 799). Aunque la alternativa a una “arquitectura adjetivada” sería una “arquitectura sustantivada”, Piñón, a la luz de los estudios semióticos que proliferaron aquellos años en España e Italia de la mano de Umberto Eco y Tomàs Llorens plantea que la intención de Bohigas era “proclamar la autonomía de una arquitectura adjetivante” que sutituyese “la heteronomía de una arquitectura adjetivada” (PIÑÓN 1979, 50). Recordemos que “heteronomía” es la “condición de la voluntad que se rige por imperativos que están fuera de ella misma” (Diccionario de la Lengua Española).

Esta ansia de “ser modernos”, generalizada en la arquitectura barcelonesa de los años cincuenta, coincidía plenamente con el eslogan “Milán moderno”, insistentemente repetido en Italia, desde circunstancias políticas y profesionales mucho más halagüeñas para la práctica profesional, por Gio Ponti (1897-1979), uno de los arquitectos más prolíficos, longevos y culturalmente influyentes del Milán del siglo XX. Bajo esta divisa, “Milán moderno”, Ponti, con la vitalidad de “ballet acrobático-gráfico-verbal” que lo caracterizaba (ROCELLA 2009, 51) desarrolló a lo largo de su vida profesional la búsqueda continuada de una “civilización técnica” que fuese capaz de expresar el gusto audaz por lo nuevo al que atribuía el valor mítico de una cultura capaz de renacer incesantemente de las cenizas del pasado (IRACE 1996a, 50). Como veremos, la presencia de Ponti en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, como conferenciante y como miembro de jurado de concursos, fue constante a partir de 1949 y su influencia en los jóvenes titulados fue notoria, contribuyendo a producir grandes coincidencias en los objetivos arquitectónicos perseguidos en ambas ciudades.

El deseo generalizado de modernidad en la arquitectura europea de los años cincuenta venía unido, en algunos profesionales barceloneses, a un convencido —tibio o profundo— espíritu antifranquista, aunque esto no tomaría carta de naturaleza explícita hasta mucho más tarde, en los años sesenta y setenta, con el inicio de la repolitización de la vida social española. Con todo, en ningún momento se encuentra ni en las obras ni en los protagonistas de la arquitectura española el claro antifranquismo que, aunque censurado, subliminal o metaforizado, se daba en las artes plásticas y en la literatura en castellano y en catalán, aunque la mayoría de tales manifestaciones artísticas no fueran conocidas hasta los años de la transición democrática, con la muerte del dictador<sup>284</sup>. Aquel deseo de modernidad en la arquitectura obedecía, sobre todo, a un estímulo mucho más obvio, primitivo e inmediato: el deseo de huir del provincianismo en que había quedado sumida la ciudad; y también a una abierta aunque reprimida ansia que sentían muchos de los agentes culturales catalanes por volver a hacer de Barcelona una capital cultural y política, no solo como capital de Cataluña y de todo el ámbito catalán, sino como una de las grandes capitales de Europa, como ya lo había sido en muchas ocasiones a lo largo de su historia dos veces milenaria, desde que se estableció la Confederación Catalano-Aragonesa en la Edad Media hasta que se reinstauró la Generalitat de Catalunya en el siglo XX con el advenimiento de la Segunda República Española.

Los protagonistas de este cambio fueron, fundamentalmente, una nueva generación que estaba formada por arquitectos titulados en los primeros años cincuenta y que formaron el núcleo más dinámico del Grupo R (Martorell, Bohigas, Correa, nacidos en 1925-1926), pero fueron guiados y dirigidos por otros arquitectos de más edad (entre diez y quince años mayores, nacidos entre 1909 y 1915), de los que formaban parte Coderch y Moragas (nacidos en 1913); estos últimos, para bien y para mal, habían conocido la universidad republicana y con un elegante saber hacer retomaron una actividad moderna que se alejaba de las formas oficiales promovidas por el franquismo y por la Escuela de Arquitectura de Barcelona en los años cuarenta. El mayor de todos era Francesc Mitjans i Miró (1909-2006), cuatro años mayor que Coderch, Moragas y Pratmarsó, y sumamente longevo; también estaba Josep Maria Sostres (1915-1984), dos años más joven, considerado el “erudito” del grupo. Tanto Mitjans como Sostres, siendo estudiantes habían sido suscriptores de la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* (1931-1937), editada por el GATCPAC (cuyos miembros, recordémoslo, habían nacido entre 1900 y 1906). Además, Mitjans, según declaración propia, había tenido un trato personal con los arquitectos de este grupo, especialmente con Torres i Clavé, valorando positivamente su obra, “especialmente el instituto [*sic*] antituberculoso y su proyección social en la Casa Bloc”. En los años treinta, Mitjans, como el poeta y periodista J. V. Foix, había asistido también a las trienales de arquitectura de Milán (celebradas en 1930 y 1933), donde había “descubierto” a Figini y Pollini (MITJANS 1981a, 54-55); y ya en los años cuarenta, Mitjans, a la vez que hacía edificios de raíz clásica se alejaba de la arquitectura oficialista con un edificio de viviendas en la calle Amigó (1941-1944), al que nos referiremos a menudo, que tenía grandes terrazas longitudinales continuas, un modelo que serviría para el hábitat burgués de Barcelona durante los treinta años posteriores; y también con otro edificio en la calle Balmes (1941-1948), donde la fachada principal de estilo

<sup>284</sup> Entre los muchos ejemplos existentes podemos destacar el conjunto de 41 dibujos a lápiz y tinta china negra que hizo Antonio Saura (1930-1998) entre 1958 y 1962, antes de instalarse definitivamente en París, con el picassiano título de *Mentira y sueño de Franco. Una parábola moderna* [recordemos que *Songe et mensonge de Franco* (1937) es una célebre colección de aguafuertes de Picasso contemporánea de *Guernica*]. Esta obra de Saura, como dice Borja Hermoso, es “un panfleto político en la estela de Goya y de Picasso, [...] puro salfumán”, e incluye burlonas y desgarradas caricaturas, republicanos fusilados, muertos enterrados en fosas comunes, etc. pero no ha sido expuesta ni publicada en España hasta 2017 (ARROYO *et al.* 2017; HERMOSO VILLAVARDE 2017). También se han interpretado como una sátira de Franco los muñecos inventados en 1977 por Miró para la pieza bufa *Mori el merma* que puso en escena el grupo de teatro La Claca (LAHUERTA 2015, 272).



clásico contrastaba con la fachada posterior al patio de manzana, de carácter funcional. Había además otros arquitectos reunidos alrededor de las figuras de Mitjans y de Moragas: Ramon Tort (1913-2004); Josep Pratmarsó i Parera (1913-1985); Joaquim Gili i Moros (1916-1984), miembro del GATCPAC que había sido testigo de la muerte de Torres i Clavé en 1939 en el frente del Ebro<sup>285</sup>; Antoni Perpinyà i Sebià (1918-1995), Josep Antoni Balcells i Gorina (1920-1988), etc. Muchos de ellos formaron parte del Grupo R y todos fueron activos personajes en el reinicio de la modernidad arquitectónica barcelonesa.

En todo caso, conviene matizar la procedencia intelectual y política de los arquitectos que ejercían en Barcelona al final de los años cuarenta, ya que muchos de aquellos profesionales que perseguían la modernidad estaban (o habían estado) muy cerca de la ideología franquista o falangista y habían formado parte del Ejército nacional, cosa que, por otra parte, también sucedía en la literatura, en la música y en las artes plásticas. Esta situación paradójica –artistas, escritores e “intelectuales” vinculados al franquismo que, tras unos años de posguerra, intentaban volver a ser “modernos” o que, al menos, cuestionaban alguna actuación del régimen– alcanzaba en ocasiones a algunos cargos oficiales (naturalmente, franquistas). Así lo ha advertido Borja de Riquer respecto al mismo gobernador civil de la provincia de Barcelona entre 1951 y 1960, Felipe Acedo Colunga (1906-1965), un personaje conocido como «la Mula», que fue un encarnizado represor del movimiento obrero y el movimiento estudiantil, que en 1957 ordenó el cierre de la Universidad de Barcelona por primera vez desde 1939 (RIQUER *et al.* 1989, 215, 223-224) y el secuestro de la novela *Donde la ciudad cambia su nombre* abriendo un expediente judicial contra su autor, Francisco Candel (AMAT 2018, 255), pero que en 1954 le pedía al Estado más inversiones para Barcelona e impulsaba “la creación de una corriente de diálogo entre los elementos que integran la dirección económica de la ciudad y que repercuten en la conciencia pública, y el Gobierno”, un hecho extraordinario, sin precedentes en el franquismo:

Fue el mismo Acedo quien instó a los dirigentes de las entidades económicas barcelonesas a reunirse y concretar sus demandas; así resulta que la movilización más importante de los prohombres de la alta burguesía catalana durante el franquismo no surgió de una iniciativa de los presidentes de estas corporaciones, como hasta ahora se había dicho, sino del mismo gobernador civil franquista (RIQUER 1989, 21-22)<sup>286</sup>.

Acedo, concluye Riquer, demostró una notable habilidad política para negociar las principales demandas de la alta burguesía de la provincia y posibilitó la presencia de personas próximas a la antigua Lliga Catalana en las corporaciones públicas “con el fin de dinamizar la vida local y hacer que los consistorios fuesen más activos y eficaces”. Las demandas citadas eran exclusivamente económicas y de construcción de infraestructuras e incluían facilitar la libertad de comercio, simplificar el sistema fiscal, normalizar el suministro energético, ampliar el puerto de Barcelona, mejorar los accesos a la ciudad por carretera, crear una escuela de comercio e incrementar el capital catalán en el desarrollo industrial español (RIQUER *et al.* 1989, 44, 49, 205, 212-213). En 1955 problemas similares le fueron planteados directamente a Franco en el castillo de Peralada (Girona), elevando a la categoría de problemas de “toda Cataluña” lo que eran problemas de clase social: simplificación de la política fiscal, libertad de comercio exterior, protección frente a las importaciones estadounidenses y necesidad de divisas para renovar la maquinaria textil. Con este memorial de agravios, que evidenciaba la necesidad de “racionalizar el sistema económico español y ponerlo en correspondencia con el capitalismo de Europa Occidental”, Paramio considera que volvía a aparecer públicamente el nacionalismo burgués catalán (en

<sup>285</sup> En una sentida carta a Sartoris de 19 de julio de 1952, Gili confesaba: “Murió una mañana durante la guerra, en un bombardeo esporádico, mientras dirigía el replanteo de unas posiciones que yo, como delineante, había dibujado en un superponible durante la noche anterior. Perdona que sin querer le haya explicado este pequeño drama, pero su pérdida fue una de las cosas que más me ha impresionado y que más he sentido en la vida” (en NAVARRO 2004, 746). Bohigas ha retratado con ternura en sus memorias la figura de Gili: “Era un catalanista izquierdista y comecuras y se esforzaba en entrar en los grupos sociales populares y contestatarios a pesar de proceder de una familia acomodada de bolsillo y de pensamiento. [...] De todos nosotros era el más apasionadamente adicto al racionalismo de preguerra, no solo en los temas estilísticos y compositivos sino, sobre todo, en las bases éticas y en los comportamientos sociales. [...] Para él, la racionalidad como método de progreso era la base de una modernidad radical y de un rechazo revolucionario de todo lo que pudiese ser conformismo y adecuación al *statu quo*” (BOHIGAS 1992, 32-34).

<sup>286</sup> Esta capacidad de maniobra era consecuente con el hecho de que los gobernadores civiles franquistas, que eran a la vez jefes provinciales del Movimiento, no solo representaban al ministro de la Gobernación en la provincia respectiva, sino que dirigían la acción política del Gobierno y coordinaban las delegaciones de todos los ministerios, siendo, por tanto, representantes de todo el Gobierno: además de ser responsables de las fuerzas de orden público estaban encargados de aplicar las disposiciones gubernamentales y de controlar directamente la administración local. Estas prerrogativas eran especialmente relevantes en el caso de la provincia de Barcelona por su dimensión económica y demográfica; aquí, el gobernador civil solía buscar la adhesión de las fuerzas vivas locales y las clases acomodadas permitiendo “ciertas ineficacias y corrupciones a cambio de fidelidad” y limitándose a garantizar el orden público, sin tomar iniciativas políticas arriesgadas (RIQUER *et al.* 1989, 42-43).

BOZAL *et al.* 1976, 8, 10). Sin embargo, la exclusión de temas políticos en este listado de demandas fue criticada por la oposición: “La burguesía de nuestros días aparece asustada, y, sobre todo, asustadiza, sin norte, sin fibra y sin casta, a un tiempo felina y blandengue”, escribía Carles Soldevila; y Vicens i Vives acusaba a los empresarios catalanes de “haber abdicado de su papel de clase dirigente, de renunciar a ser los elementos responsables de la sociedad” (en Riquer *et al.* 1989, 213). Pero en realidad, ¿para que iban a pedir cambios impertinentes y aventurados a los militares en aquel momento si los burgueses catalanes mayoritariamente ya estaban bien con el *statu quo* establecido por Franco en 1939?<sup>287</sup> Dentro de esta misma línea de acción de reclamar mejoras económicas, Acedo dirigió al ministro de la Gobernación un duro informe donde se quejaba de las escasas atenciones gubernamentales hacia Barcelona y de la “codicia” de Madrid:

Se ve con la sensibilidad práctica y económica que distingue a esta ciudad que está parada, que en construcciones progresa muy poco, y que todos aquellos problemas fuertes de su urbanismo no son removidos ni atacados. En su rivalidad con Madrid piensa Barcelona que, aunque sea la capital de España, y por tal concepto merece una atención especial, ella es la primera provincia española, la que más tributa al Tesoro Público, comprende que pierde posiciones, unas por propia incapacidad, otras por la absorción indebida, exagerada y codiciosa que Madrid realiza con el resto de España y que aquí se advierte de modo señalado e intenso (en Riquer 1989, 21).

En realidad, por lo que sabemos de Acedo Colunga, este personaje franquista, como muchos otros de esta época, debió ser muy *sui-generis* y tener una buena dosis de excentricidad y caciquismo, además de la seguridad característica propia de los militares que habían ganado la guerra: era coronel del Cuerpo Jurídico del Aire y fiscal militar, habiendo destacado por su dureza en los consejos de guerra por los hechos revolucionarios de Asturias de 1934 y durante la Guerra Civil<sup>288</sup>. Ya cuando fue nombrado gobernador tras la huelga de tranvías (*vid. infra*), Acedo había advertido a los falangistas —presuntos colaboradores con el movimiento huelguístico— que no admitiría “ningún acto de indisciplina ni desobediencia”. El mismo Franco opinaba que era un hombre “poco flexible” y “algo impulsivo” (Riquer *et al.* 1989, 205). Finalmente, fue apartado del poder por los hombres del Opus Dei, concretamente por Carrero, López Rodó y Porcioles. Borja de Riquer considera que no fue un gobernador cualquiera, no solo porque tuvo un mandato muy largo —casi diez años: entre 1951 y 1960— sino porque fue “el único que tuvo una cierta política propia para el Ayuntamiento de Barcelona”, habiendo llegado a destituir setenta alcaldes de la provincia por su ineficacia, como decía él mismo:

La despreocupación, el absentismo, cuando no el chanchullo, vienen siendo, y repito que hablo siempre en general, las normas de conducta. Hay un estado de opinión desfavorable al Ayuntamiento y al Poder Administrativo central. En relación al primero se le culpa de desconexión y de aislamiento, de lentitud y de falta de calor y energía (en Riquer 1989, 20-21).

También Cirici se refirió a este gobernador al comentar en sus libretas que el 12 de mayo de 1960, en una de las muchas cenas y reuniones culturales mundanas a las que asistía, el presidente de la Academia de San Lucas alabó “la fina sensibilidad por nuestras cosas del gobernador Acedo Colunga”, opinión ante la cual, concluye Cirici, “todo el mundo se horroriza, pero difícilmente podemos decir nada” (CIRICI 2014, 421). El mismo horror sentía Bohigas ante su “despotismo incivilizado y agresivo” y su “fealdad descomunal” (BOHIGAS 1992, 200-201). En cambio, en 1944 este singular personaje había sido uno de los padrinos de boda de Ridruejo, que, por otra parte, lo consideraba “hombre bastante independiente”, añadiendo que en su confinamiento en Cataluña le permitió, “tácitamente, la mayor libertad de movimientos” (RIDRUEJO 2008, 18). También fue un personaje empeñado en solucionar el problema de la vivienda y acabar con las chabolas y las cuevas habitadas promoviendo directamente nuevos grupos de casas, las llamadas Viviendas del Gobernador (*vid. supra*), mediante una “acción tenaz y de gran eficacia” (AYUNTAMIENTO 1957, 10).

<sup>287</sup> Según Borja de Riquer, en los años cincuenta se produjeron cambios en una parte del joven empresariado catalán vinculado a las industrias química y metalúrgica que “empezó a manifestar la voluntad de impulsar una actuación menos acomodaticia y más activa”. Además, desde el Gobierno del Opus Dei se privilegiaron las relaciones con la nueva burguesía catalana ligada a estas industrias, al negocio inmobiliario y a la banca (Riquer *et al.* 1989, 215, 220).

<sup>288</sup> En 1939, el fiscal Acedo pidió la pena de muerte para el dirigente socialista moderado Julián Besteiro (1870-1940), que había colaborado con la dictadura de Primo de Rivera, por “sus ideas que tanto daño han causado a España”, a pesar de haberlo tenido como profesor, de la simpatía personal que decía profesarle y de reconocer que era un hombre honesto que no había cometido crímenes de sangre (SUEIRO 1976, 53; *cfr.* Wikipedia.es). La condena del anciano Besteiro (que murió en la cárcel al año siguiente) fue una de las grandes infamias franquistas de la inmediata posguerra.

Concluyendo, podemos aventurar que la modernidad arquitectónica barcelonesa (y española), reiniciada a mitad de los años cuarenta, más que desde una oposición inexistente, fue en gran medida un producto nacido en el interior del mismo régimen franquista, de igual modo que sucedió con la primera oposición política interior, con las tímidas demandas burguesas al Estado o con una gran parte de la producción cultural catalana, renacida bien por la vía de la necesidad o de la disidencia, bien por la vía de la concienciación, aunque rara vez del arrepentimiento. Así, en 1970 Baltasar Porcel publicó en *Serra d'Or* una entrevista a Laín, Aranguren y Ruiz-Giménez, tres notorios exfranquistas reconvertidos en demócratas. Porcel se interesaba sobre cómo habían vivido la cuestión catalana en los años treinta y porqué los miles de catalanes que habían huido de la zona republicana para pasar a la zona nacional y habían tenido alguna influencia en el nuevo régimen no influyeron para evitar la represión de la lengua y la cultura catalanas durante el primer franquismo. En su respuesta, los tres entonaban un *mea culpa* por estos hechos pero poco más (MANENT 2008, 191).

Fabré ha avanzado con radicalidad y agudeza la hipótesis indicada, llegando a plantear que tan solo desde la seguridad de los vencedores, sin el miedo que los vencidos habían interiorizado tras una contienda fratricida, larga y cruel y con resultados desastrosos para ellos, se podía retomar en alguna medida la arquitectura racionalista de preguerra o algún signo de modernidad:

La modernidad, los primeros reflejos de una arquitectura creativa y sin rigidez, no podían venir de los arquitectos vencidos. Los vencedores se reservaban este papel y, al inicio de los años cincuenta, empezaron a hacer propuestas nuevas, arquitectura a la altura de las propuestas europeas. Así, Coderch, Mitjans, Pratmarsó y algún otro, los arquitectos franquistas más notorios y, a la vez, inteligentes y bien informados, iniciaron una nueva síntesis de la arquitectura y pasaron la antorcha al Grupo R como si detrás de ellos no hubiese habido nada (en BRULLET *et al.* 2008, 386-389).

También José Manuel Pozo, desde la Universidad de Navarra, ha explicitado esta postura a partir del borrador de un artículo de Ortiz-Echagüe de 1962 para la revista suiza *Werk*<sup>289</sup>, editada en Zúrich, donde exponía y disculpaba las propuestas involucionistas en la arquitectura nacidas durante la guerra y la autarquía, dando ya por “felizmente superado” aquel “equivoco camino” una vez que España se había reincorporado al “concierto mundial de naciones”. El párrafo completo, repleto de tópicos, cursilerías y edulcoramiento, “como si detrás no hubiese habido nada”, dice así:

Ese arquitecto pasó a ser el faro hacia el que dirigían la brújula casi todos los que intentarán ir a buscarlas [las cosas interesantes que podía haber en España] a través de las supuestamente procelosas y difíciles aguas de la arquitectura española de la época, que se daba por hecho que estaba estancada en la estética más o menos fascista o al menos en la “tradición española”, entendiéndolo en un sentido poco definido, y por eso fácilmente utilizable como epíteto o como receloso pretexto para mantenerse alejado. De hecho, incluso el propio Ortiz-Echagüe en la versión inicial de la primera “carta desde España” que escribió para *Werk* (después publicada de otro modo) se sintió obligado a disculpar a los colegas que tras la Guerra Civil “intentaron crear una arquitectura con personalidad nacional propia inspirada en las edificaciones de la época pretérita de máximo esplendor de la nación”. Pero si este equivoco camino representa un bache muy peligroso del que ha resultado mucho trabajo salir, como seguía diciendo, los mismos arquitectos que lo promovieron reconocieron su error y coincidiendo con la incorporación de España al concierto mundial de naciones, surge al fin un trabajo acertado, serio y actual, con creaciones de auténtico interés y personalidad (POZO *et al.* 2012, 56; comillas del autor).

Los historiadores coinciden en estas apreciaciones. Como indica Gracia, refiriéndose a un ámbito más amplio, “la vida cultural, y lo que de moderno y perdurable hubo en ella, nació del poder nuevo, del falangismo y de la victoria”, para lo que se dio “una tácita alianza entre los supervivientes de la anteguerra y las generaciones que iban madurándose y definiendo su propia voluntad en el ambiente posbélico” (GRACIA 2004, 283, 284). En el mismo sentido se expresa Jordi Amat, para quien durante años los “focos de oposición en el interior de España [...] surgieron a través de las plataformas del sistema mismo” (AMAT 2018, 189). Y también Moradiellos, al comentar la puesta en práctica del Plan de Estabilización y Liberalización de 1959 que, como es sabido, sentó las bases para un espectacular crecimiento económico que transformó radicalmente la sociedad española a partir de 1960, señala que “paradójicamente, el régimen político que había interrumpido literalmente durante veinte años el proceso de modernización económica y social iniciado en España a final del siglo XIX, se erigía en su nuevo promotor y patrocinador” (MORADIELLOS 2002, 180). Pero como han señalado también los estudiosos del franquismo, desde el final de los años cincuenta, conforme se acercaba a los setenta años de edad, fue

<sup>289</sup> Los arquitectos Ortiz-Echagüe, Barbero y de la Joya tuvieron conocimiento a través de un anuncio publicado en *Werk* en 1957 de la convocatoria del Premio Reynolds al que presentaron el edificio de comedores de la fábrica SEAT en Barcelona, resultando ganador (POZO *et al.* 2012, 57).

cambiando también la imagen pública del Caudillo que dejó de presentarse como un militar victorioso para hacerlo como un hombre honesto y un anciano venerable para quien gobernar era un deber, un acto de servicio a la nación. En términos de Vázquez Montalbán, “en los últimos quince años de su poder absoluto modificó notablemente la imagen cesárea que se le construyó durante la guerra y los años cuarenta y cincuenta, para adoptar la estampa misma de la normalidad civil y escasamente épica” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 57)

En la práctica arquitectónica esta hipótesis de cambio desde el interior del régimen se puede comprobar más claramente en el ámbito madrileño, ya que, si exceptuamos algunos recalitrantes como Cabrero y Moya<sup>290</sup>, los arquitectos falangistas y nacionalcatólicos más sensibles (Alomar, de la Sota, Fisac, etc.) plantearon, promovieron y practicaron muy pronto una arquitectura moderna, “funcional”, que podía ser de mejor o peor calidad, según el talento de cada uno, pero que, en todo caso, tenía voluntad de ser moderna y, desde luego, quería poderse relacionar con la disciplina que contemporáneamente se desarrollaba en Europa, alejada ya, por tanto, de los presupuestos arquitectónicos imperiales del Alzamiento Nacional.

Entre todos ellos destaca el por entonces notorio opusdeísta Miguel Fisac, próximo a monseñor Escrivá, que en la iglesia del Espíritu Santo (1942-1949), situada en el recinto madrileño del CSIC (FISAC 1948a), ya abandonó, para escándalo de los sectores más reaccionarios de la iglesia y del régimen (que tacharon la obra de “protestante”), los presupuestos barroquizantes e imperialistas de la primera posguerra que habían informado la figuración monumental neoclásica del edificio central de oficinas del CSIC (1942), del mismo Fisac, desarrollando una volumetría elemental y orgánica que, de acuerdo con la espiritualidad planteada por el Opus Dei, permitiese a los fieles acercarse a Dios tan solo con la mediación del sacerdote que oficiaba “el milagro eucarístico”. Así, Fisac reinterpretó “la conexión entre planta del edificio y religiosidad a partir de la liturgia católica, concentrándose en el punto noble del templo: el altar. [...] Elevó el altar y dispuso los elementos decorativos de suerte que crearan una sensación de ‘convergencia’ hacia él”. A la vez, en el ábside se pintaron frescos relativos a “las ideas de Inteligencia, Poder y Amor, que Albareda [secretario general de la Obra] relacionaba con la Santísima Trinidad y con la cooperación armónica (y guiada) entre ciencia, estado y caridad” (CAMPRUBÍ 2017, 46-47, 57, 58; comillas del autor). A partir de estos o similares presupuestos formales y apostólicos, con un desplazamiento metafórico que consideró que el vidrio y el hormigón eran materiales “limpios” que expresaban pureza (y habían dejado de ser, por tanto, representación del judaísmo o del “comunismo internacional”), se desarrolló un nuevo modelo de lugar de culto, “moderno”, que se implantó en numerosos templos católicos españoles de nueva planta a lo largo de los años cincuenta y sesenta (JAÉN *et al.* 1999, 198). De hecho, en 1955, Bohigas se refería en *Destino* a esta nueva modernidad arquitectónica española y llegaba a presentar el conjunto del Colegio Apostólico de los Padres Dominicos construido por Fisac en Valladolid (1952-1957) y, sobre todo, la iglesia, premiada en la Exposición Internacional de Arte Sacro de Viena (1954), como una “obra maestra” que estaba al mismo nivel de calidad que las mejores realizaciones contemporáneas del neoempirismo nórdico: “Un gran elogio que puede hacerse a la iglesia de Valladolid es que podría ser también una magnífica iglesia de Copenhague. [...] He aquí como, después de una tortuosa

<sup>290</sup> En 1950 Luis Moya, que estaba entonces construyendo la Universidad Laboral de Gijón (1946-1959), terció en el debate público planteado entre “funcionalistas y tradicionalistas” con un artículo publicado en *Revista Nacional de Arquitectura* donde pretendía distanciarse de ambas posiciones y situarse en una posición intermedia. Para Moya, el tradicionalismo venía ser el estilo *pompier* de los académicos franceses y el funcionalismo era “la arquitectura propia de la masa, tal como ha sido definida en la obra de Ortega y Gasset. Aquí el hombre no cuenta, sino solo la masa, y como ésta es un rebaño, a ella corresponden las puertas chatas y anchas y las rampas en vez de escaleras, tal como las hacemos en los establos” (MOYA 1950a, 262). En realidad, todo el texto, incluyendo las conclusiones, era bastante farragoso e insustancial, pero muestra de forma paradigmática la postura mantenida por los conservadores franquistas: “En otros tiempos, el arquitecto se movía dentro de una sociedad poseedora de normas religiosas, morales, de convivencia y de cortesía, culturales y otras más. Como ahora se tiene como moda no respetar ninguna, y el arquitecto tiene además medios técnicos para hacer libremente cualquier cosa, estamos realmente en plena anarquía artística, y esto ha tenido ya su castigo en la monotonía y uniformidad con que se repiten las mismas formas e invenciones en toda la redondez de la tierra” (MOYA 1950b, 322). Pero cinco años más tarde, en 1955, su Universidad Laboral de Gijón ya era sometida a críticas negativas por los mismos “compañeros” en las sesiones organizadas por el Colegio de Arquitectos de Madrid. Decía uno de ellos: “Yo hubiera deseado que esta Universidad Laboral hubiera respondido a la arquitectura de hoy. ¿Es que tiene sentido acudir a las clases de enseñanza en una cuadriga romana? Pues tampoco lo tiene parangonarse del efecto de las Termas de Caracalla. Tampoco tiene que ver el módulo aula y su función con el atrio de Vitrubio, ni con las genialidades de Palladio, ni con los capiteles corintios, ni con las fuertes dosis de barroquismo que aquí vemos; en todo ello hay mucho de confusión y barullo arquitectónico, falta serenidad y equilibrio”. Pero las críticas no arredraban a Moya que las respondió insistiendo en su buen hacer: “Creo que estáis alucinados con estas modas que tan pronto pasan en nuestro tiempo, y más en nuestro país, donde dependen de la publicidad en las revistas extranjeras que recibimos más que de necesidades internas, ya sean materiales o espirituales. [...] Parece muy justo que se haya querido un edificio concebido en la más noble arquitectura que se pudo hacer, la que corresponde al hombre-héroe del humanismo clásico y cristiano, en vez de la arquitectura del hombre-masa de nuestro mecanicismo” (en POZO *et al.* 2012, 377).

evolución, las mejores obras de este grupo de arquitectos que se empeñaban en desconocer los esfuerzos de una generación de maestros, son precisamente las primeras que recogen sus enseñanzas y se suman a una corriente internacional” (BOHIGAS 1955c)<sup>291</sup>. Fisac respondió al elogio con una amable carta que demostraba hasta que punto era buena la sintonía entre “modernos” madrileños y barceloneses:

Prescindiendo de los elogios que haces de mi obra, que lo más prudente para mi es no comentarlos, tu artículo me parece estupendo y estoy completamente de acuerdo con él hasta en el encasillamiento que me haces, no sé si para bien o para mal, de neoempirista. Por supuesto, estoy también completamente de acuerdo con tu juicio sobre los edificios del Consejo de Investigaciones, que yo mismo, varias veces, he juzgado con más dureza (en BOHIGAS 2005, 46-47).

Más valorada aun que la obra de Fisac fue la del padre Ortiz-Echagüe, sacerdote y miembro destacado del Opus Dei, cuyos edificios industriales de los años cincuenta para la empresa SEAT en Barcelona, de una modernidad miesiana radical, tuvieron una gran fortuna crítica desde el principio (*vid supra; vid. infra*) (cfr. José Manuel POZO, “La arquitectura como servicio, César Ortiz-Echagüe”, *RITA. Revista Indexada de Textos Académicos*, núm. 15, mayo 2021, pp. 8-19). No podemos considerar aquí en profundidad estos casos de modernidad católica en España pero interesa señalar que precedieron en algunos años a las iglesias modernas que proyectaron en Milán los más importantes arquitectos racionalistas como De Carli, Figini y Pollini, Gardella, Magistretti, Ponti o Tedeschi (cfr. BORSOTTI 2015) por voluntad expresa del futuro papa Pablo VI (1963-1978) cuando era arzobispo de Milán (1954-1963), y que se relacionaban, por otra parte, con operaciones especulativas de las finanzas vaticanas (MURATORE 2004, 56). Gracias a Pablo VI, como sabemos, se culminó en 1965 el Concilio Vaticano II, convocado y abierto por su predecesor Juan XXIII en 1962, un concilio ecuménico que tuvo consecuencias importantes de *aggiornamento* a efectos pastorales, litúrgicos, artísticos y arquitectónicos, ya que, entre otras medidas que se tomaron, se convirtió el altar en el centro de la celebración eucarística. Se seguían, así, las recomendaciones, entre otros, del influyente poeta y teólogo católico francés Paul Claudel (1868-1955), que ya había señalado en su libro *Art poétique* (1907) la pertinencia de esta medida, que tuvo consecuencias inmediatas en la arquitectura: “Cuando el blasfemo protestante, jurando que cada hombre era dueño de su justificación, negó que el cura pudiese elevar nada entre sus manos, los creyentes quisieron ver mejor, la Iglesia quiso mostrar la hostia, se hizo la luz en el santuario” (en NAVARRO 2000a, 117). En el ámbito artístico la voluntad de apertura del Vaticano culminó de forma oficial con la llamada “Misa de los Artistas” celebrada en la Capilla Sixtina por Pablo VI el 7 de mayo de 1964, para solemnizar el día de la Ascensión, en presencia de representantes del mundo del arte. En la extensa homilía —sutil, directa, emocionante— el papa constataba el distanciamiento que se había producido en los últimos tiempos entre la Iglesia y los artistas (“se ha perdido el hilo de esta relación”), pidió la renovación de la amistad entre ambos (porque “son razones del mismo ministerio las que nos hacen salir en busca de vosotros, [...] porque tiene necesidad de vuestra colaboración”) y acabó disculpándose por las imposiciones formales arcaizantes (la palabra usada por el papa era “imitación”) que el arte había podido sufrir por parte de la religión:

Como sabéis, nuestro ministerio es el de predicar y hacer accesible y comprensible, más aún, emotivo, el mundo del espíritu, de lo invisible, de lo inefable, de Dios. Y en esta operación que trasvasa el mundo invisible en fórmulas accesibles, inteligibles, vosotros sois maestros. Es vuestra tarea, vuestra misión; vuestro arte consiste precisamente en recoger del cielo del espíritu sus tesoros y revestirlos de palabras, de colores, de formas, de accesibilidad. [...] La capacidad de advertir por medio del sentimiento, lo que a través del pensamiento no se podría comprender ni expresar, lo hacéis vosotros. [...] Y si nos faltara vuestra ayuda, el ministerio sería balbuceante e incierto y tendría que hacer un esfuerzo, diríamos, para hacerse artístico, o mejor para hacerse profético. Para alcanzar la fuerza de la expresión lírica de la belleza intuitiva necesitaría hacer coincidir el sacerdocio con el arte. [...] Es preciso restablecer la amistad entre la Iglesia y los artistas. [...] Os hemos turbado porque os hemos impuesto como canon principal la imitación, a vosotros que sois creadores, siempre vivos y fértiles en mil ideas y novedades. [...] Quizá os hayamos puesto, podemos decir, un peso de plomo a vuestras espaldas; perdonadnos. [...] No os hemos tenido como alumnos, amigos e interlocutores. [...] Y también nosotros hemos andado por callejas estrechas, donde el arte y la belleza y —lo que es peor para nosotros— el culto de Dios, han quedado mal servidos. [...] Tenemos que volver a ser aliados. Os debemos pedir todas las posibilidades que el Señor os ha concedido en el ámbito de la funcionalidad y de la finalidad, y, por tanto, que hermanan el arte con el culto de Dios; debemos dejar que vuestras voces canten libre y poderosamente (“Pablo VI - Homilias – 1964”; cfr. web oficial del Vaticano).

Pero ya antes de esta oficialización del arte sacro moderno al más alto nivel jerárquico, cuando en 1945 se inició la reconstrucción de Milán se había buscado en las nuevas iglesias “un signo tangible” de la comunidad

<sup>291</sup> En este conjunto dominico vallisoletano hay también una escultura de Oteiza fundida en aluminio, *Santo Domingo portando una estrella* (1953), instalada en voladizo como remate del ábside de la iglesia (BONET 1981, 109).

vecinal. Un cardenal milanés, refiriéndose a la obra de Ponti en el Fopponino (*vid. infra*), proclamaba que se debía “unir el templo al contexto urbano que lo circunda para ennoblecerlo con una señal sagrada” y también para “iluminar la casa de Dios entre los hombres” (en BORSOTTI 2015, 10, 46). Este tipo de discursos casi disciplinares, originados en la alta jerarquía católica *aggiornata*, fueron muy utilizados por los sectores católicos españoles progresistas que defendían un arte y una arquitectura religiosos modernos (*vid. infra*) y que se servían como referente casi ineludible de algunas catedrales católicas modernas de prestigio internacional, tanto por su arquitectura (casi siempre, curiosamente, concebida como un relicario de planta circular o poligonal, recuerdo simbólico de la corona de espinas de Jesucristo y geometría que posibilitaba que los fieles, como mandaba el nuevo canon litúrgico, se congregasen alrededor del altar mayor, situado ligeramente elevado en una posición central y rematado a menudo por un baldaquino y una linterna vítrea luminosa) como por las obras de arte expresamente encargadas para estos nuevos edificios (esculturas, relieves, pinturas, vidrieras, tapices, mobiliario y todo tipo de detalles); podemos citar las catedrales británicas de Coventry (1956-1962), Liverpool (1959-1967) y Bristol (1965-1973) pero, sobre todo, la de Brasilia (1958-1970), de Oscar Niemeyer (CLEMENT 2011, 147-153). De forma crítica, sin embargo, y desde fuera de la Iglesia, el historiador Giulio Carlo Argan consideraba en 1965 que los resultados de “este reflorcer de la edificación eclesiástica” era tan solo, en manos de los arquitectos, “un alarde de virtuosismo técnico acompañado de la más desatada anarquía tipológica” y concluía:

Frente al abandono actual de las tipologías tradicionales, sin que aparezca ninguna tipología nueva que responda a nuevas exigencias funcionales, no se puede no deducir que la función social y urbanística de la arquitectura religiosa se ha terminado o que, al menos, reina al respecto una increíble confusión de ideas. [...] La arquitectura sacra, que responde a exigencias fuertemente ligadas con el pasado, ha dado lugar a repeticiones tipológicas carentes de todo valor artístico, o bien a tentativas de liberación de todo esquema tipológico [...] que han conducido en la práctica a propuestas de contra-tipos en su mayoría inaceptables o efímeros, mientras que raramente han habido desarrollos modernos de tipos históricos (ARGAN 1965, 56, 74, 81)<sup>292</sup>.

Dejando la arquitectura religiosa moderna, y volviendo a los actores más notorios del ámbito arquitectónico moderno catalán, entre los protagonistas del reinicio de la modernidad arquitectónica en Barcelona, fue clave, como es sabido, la actividad profesional, cultural, política y social de Oriol Bohigas, el arquitecto barcelonés más dinámico y con más presencia internacional de Cataluña (y de España) entre 1950 y 2010. Ya hacia 1963, el escritor Joan Perucho, en una crítica del valoradísimo primer libro de Bohigas, *Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraquisme* (BOHIGAS 1963a), un libro “que marcaba época” (I. SOLÀ 1976a, 198), señalaba la claridad, inteligencia y sensibilidad de las opiniones, no siempre cómodas ni gratas, que aquel joven arquitecto de menos de cuarenta años publicaba asiduamente en la prensa barcelonesa, especialmente en *Destino* y *Serra d’Or*:

Oriol Bohigas, junto a su actividad de arquitecto, desarrolla una activísima función de publicista, y sus puntos de vista son expuestos de una manera clara, inteligente y sensible. Se podrá estar o no de acuerdo con ellos, pero el impacto de sus revisiones, de sus encuestas, de sus interrogaciones, otorga a nuestro panorama actual un acento de verdad y de cosa viva, inconfundible (PERUCHO 1965, 161).

La formación cultural y cívica de Bohigas se empezó a producir, además de, como es obvio, en la Escuela de Arquitectura, de la mano del gran protagonista cultural del franquismo, Eugenio d’Ors Rovira (1881-1954), que hasta su muerte ejerció como uno de los máximos ideólogo en temas artísticos del régimen, sobre todo durante los años inmediatamente posteriores al Alzamiento, cuando ocupó durante un breve periodo de año y medio, entre 1938 y 1939, y de forma polémica por las desconfianzas que despertaba entre los sublevados (cfr. LARIOS 2013, 45-46), el cargo de jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes del Gobierno de Burgos (PLA 2015, 150). Tusell sugiere que al Ejército y a la derecha tradicional Ors “les debía resultar insufriblemente pedante y no menos ininteligible” (TUSELL *et al.* 1993, 31), además de considerarlo, según el ministro Pedro Sainz, un separatista, algo mucho más nocivo (LLORENTE 1995, 92). Pero su influencia en las cabezas pensantes del régimen se prolongó en la posguerra y llegó a ser omnipresente “dirigiendo tertulias, prestigiando con su firma columnas de periódicos o revistas especializadas, conferenciando en ilustres tribunas o tutelando la madurez de

<sup>292</sup> La crítica de Argan a los templos católicos “modernos” ya se había iniciado en 1956 con una carta abierta a Rogers en respuesta al elogio de la iglesia de Ronchamp que éste había publicado en *Casabella* (núm. 207). La obra de Le Corbusier le merecía a Argan una opinión radicalmente negativa a partir de “argumentos esencialmente morales”: “La arquitectura moderna, cuya tradición es laica, puede construir iglesias, sin por eso contradecirse o disminuirse. El error empieza cuando, para construir iglesias, se pretende inventar un estilo *ad hoc*, el estilo de la arquitectura sacra moderna” (ARGAN 1965, 236-243).

jóvenes intelectuales, [ya que] manejaba, como hombre del barroco, el ingenio y, como novecentista, le consumía la curiosidad intelectual” (UREÑA 1982, 38). El testimonio de los que trataron a Ors aquellos años, como Bohigas, coincide en su afabilidad hacia los jóvenes artistas que tenían contacto con él: Tusell concluye que “fue una buena persona que alentaba e informaba y del que les quedó el recuerdo de haber sido una de las fiestas de su vida, no el engolado autor del juramento de los académicos que tomaban posesión de sus puestos en el Instituto de España” (TUSELL *et al.* 1993, 21)<sup>293</sup>.

Bohigas mantuvo una estrecha relación con Ors durante sus años jóvenes que se convirtió muy pronto en su principal mentor. Entre los documentos personales de Eugenio d’Ors, fondo conservado en el Arxiu Nacional de Catalunya, se encuentran unas cincuenta cartas y postales dirigidas por Bohigas a Ors a partir de 1948<sup>294</sup>. De esta correspondencia, Pla ha publicado una carta manuscrita fechada el 09-12-1949, dirigida con respetuoso afecto por un joven Bohigas de veinticuatro años a un Ors de casi setenta, escrita con pluma estilográfica de tinta azul, con la elegante letra del todavía estudiante de arquitectura (PLA 2015, 234). Bohigas, sin poseer todavía el título de arquitecto, ya tenía papel impreso con membrete a su nombre, una muestra más de sus extremas precocidad y ambición. El contenido de la misiva se refería a la reerección en el Portal de l’Àngel de Barcelona de un monumento al ángel custodio, protector de la ciudad, que había sido trasladado con el derribo de las murallas en el siglo XIX, un tema que formaba parte de las preocupaciones “angélicas” que tenía Ors en aquellos años de posguerra<sup>295</sup>.

Maria Aurèlia Capmany ha resaltado el contraste entre la Barcelona oscura y sucia de posguerra, con restricciones eléctricas, pocos coches circulando, alimentados con gasógeno, y con grupos de mujeres que se movían por las esquinas anunciando: “Tengo pan, tengo aceite”, y el desinterés (cuando no el desprecio) que Ors, como tantos otros que formaban parte de la élite del régimen y se alimentaban del mismo, mostraba por esta ciudad “real”, sustituida en su programa literario y urbano por una ciudad “eterna”, angélica y celestial, empapada de cursilería. Decía Ors:

Yo vivo en temblor sobre el sino de Barcelona, donde se dejó abatir el Ángel de la muralla que circuía la ciudad y no lo han reemplazado nunca. [...] El mejor monumento a la Liberación, yo creo verlo en una columna que tuviera en lo más alto un Ángel áureo situado allí donde sube y se ensancha y se abre a la ciudad nueva y a la montaña azul, la que no en vano –más todavía por implícita vocación, sin duda, que por persistente memoria- sigue llamándose Puerta del Ángel. [...] En su altura y en su resplandor todos íbamos a encontrar como una materialización de la garantía de que Barcelona no puede morir. [...] Muchos éramos quienes saboreábamos ya el efecto de esta figura erecta, sobre el fondo de la montaña azul, en nuestros días serenos y la nota de espiritualidad viviente con que todo allí se decoraría. [...] Como el Orifalo en Delfos, en la Puerta del Ángel podía encontrarse, en nuestra columna, el centro de Barcelona (en BOHIGAS 1989, 18, 20-21; en CAPMANY 1997, 60).

En 1948, el mismo año que inició el contacto con Ors por el tema del monumento en el Portal de l’Àngel, Bohigas hizo su primera aparición pública (tenía veintidós años) con motivo del homenaje promovido por el Foment de les Arts Decoratives al escritor dramático y pintor Adrià Gual i Queralt (1872-1943), autor en catalán “no malvisto por el régimen por su connivencia con la dictadura de Primo de Rivera” que en 1940 había expuesto su obra sin obstáculos; Bohigas fue nombrado secretario del comité ejecutivo organizador de los actos (SAMSÓ 1994, 59, 111-112), quizá por influencia del mismo Ors (que había asumido el homenaje desde *La Vanguardia Española*) y por la vinculación que el padre de Oriol, el periodista Pere Bohigas i Tarragó (1886-1948), fallecido de forma repentina por una hemorragia cerebral cuando se le rendía un homenaje, había mantenido toda su vida con el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona y con el mismo Adrià Gual (BOHIGAS 1989, 40-43, 46-52).

En 1961, con motivo de un desafortunado monumento erigido por el Ayuntamiento de Barcelona a la Ben Plantada, el célebre personaje del Ors más novecentista, arquetipo de mujer “tradicional”, “clásica” y

<sup>293</sup> “¿Juráis en Dios y en vuestro Ángel Custodio servir perpetua y lealmente al de España, bajo Imperio y norma de su Tradición viva; en su catolicidad, que encarna el Pontífice de Roma; en su continuidad, representada por el Caudillo, Salvador de nuestro pueblo? Si así lo hicierais, Dios os lo premie, y si no, os lo demande” (en LLORENTE 1995, 94-95; se puede consultar online).

<sup>294</sup> Debemos la noticia a Xavier Pla que amablemente nos ha facilitado el facsímil de la colección.

<sup>295</sup> Bohigas ha narrado con detalle en sus memorias el desarrollo de esta fructífera relación (“mi entrada en el mundo de Ors, su intimidad afectuosa y la de sus amigos barceloneses durante los últimos años de su vida”) que se originó con un artículo de Ors publicado en su columna “Estilo y cifra” de *La Vanguardia* (24-08-1947), que motivó una respuesta de Bohigas en *Destino* (20-12-1947) y que prosiguió con otro artículo de Ors en *La Vanguardia* (“Rapsodia sobre la Puerta del Ángel”, 29-12-1949) (BOHIGAS 1989, 17-22; BOHIGAS 1992, 82-91). El caso de Bohigas no fue aislado ya que en los años cuarenta, Ors tuvo como adeptos un grupo de jóvenes, los “órsidas” que, según Joan Triadú, “siguiendo a su jefe, eran fascistas, imperiales, romanos” (en SAMSÓ 1994, 87).

“mediterránea”, Bohigas se refería con admiración en *Serra d’Or* a la obra de Ors, lamentando su erradicación de la cultura catalana y señalando que “a quien habría correspondido encontrar una imagen nueva de la Ben Plantada es a la juventud más nueva: la misma que empieza a interpretar un Xènius<sup>296</sup> nuevo, muy lejos de la ceguera de una generación que no se dio cuenta de todo lo que perdimos con su exilio” (BOHIGAS 1961a). Esta afectuosa admiración explícita de Bohigas hacia Ors se ha mantenido toda su vida, como puede comprobarse en una entrevista realizada por Xavier Pla en octubre de 2012 para la Institució de les Lletres Catalanes que se puede ver online.

Un arquitecto “moderno” que había hecho la guerra en el bando nacional y que fue uno de los aviadores que bombardearon Barcelona fue Josep Pratmarsó i Parera (1913-1985), nacido el mismo año que Coderch, Tort y Moragas. Pratmarsó fue socio fundador del Grupo R y, de hecho, los otros miembros decidieron que fuera el presidente, precisamente por sus vinculaciones con el régimen y “para no levantar sospechas” (BOHIGAS 1992, 31). Albert Illescas lo ha caracterizado con un perfil racial ario similar al de Serrano Suñer (y completamente opuesto, por cierto, tanto al de Franco como al de Hitler):

Era un muchacho de casa bien muy atractivo, alto y rubio, con un bigote delgado, uno de aquellos perfiles que la propaganda franquista presentaba como arquetipo de la belleza viril en un país de gente desnutrida y oscura. Por motivos familiares, más que por ideología, durante la guerra se pasó al bando nacional, peleó en la aviación franquista y le tocó, según decía, bombardear Barcelona. Años más tarde edulcoraba la historia con un toque de humor diciendo que dejaba caer las bombas antes de llegar a la ciudad (BRULLET *et al.* 2008, 206-208)<sup>297</sup>.

Pero el caso de más renombre de un gran arquitecto barcelonés de posguerra vinculado estrechamente con el régimen dictatorial y que toda su vida expresó abiertamente (justificándola) su ideología reaccionaria, fue el de José Antonio Coderch de Sentmenat (1913-1984), el arquitecto español más justamente admirado internacionalmente en la segunda mitad del siglo XX, que no solo presumió toda su vida de pertenecer a la aristocracia, de ser antiinternacionalista y de mantener una actitud vital austera y cuasimística (amén de rechazar todo indicio de catalanismo, ni siquiera en su nombre de pila), sino que tras el Alzamiento huyó de Barcelona con su familia, se alistó en el Ejército nacional y, como todos los vencedores, usó durante los años cuarenta su afección al régimen para obtener importantes ventajas profesionales.

Pizza y Rovira han estudiado detalladamente la obra y la trayectoria de Coderch en su primera etapa, entre 1940 y 1964 (PIZZA *et al.* 2000), incluyendo, además del Coderch más genialmente moderno, el, podríamos decir, “Coderch antes de Coderch” o, como ha escrito Manuel Blanco, el “otro Coderch” (BLANCO 1987b, 34-39). Tanto el estudio de Blanco como el de Pizza-Rovira han utilizado abundantes fuentes originales procedentes de archivos oficiales y, mayoritariamente, del archivo profesional del arquitecto, depositado en la Escuela de Arquitectura del Vallès después de su muerte y puesto a disposición de los estudiosos (NÚÑEZ 2016, 109), hasta que fue donado al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el 1 de enero de 2019. Pese a estas aproximaciones, se sabe poco de su actividad recién acabada la guerra, sobre todo de la temporada que, al parecer, pasó en Madrid trabajando con Muguruza y Zuazo (dos arquitectos, por otra parte, profundamente enemistados)<sup>298</sup>, antes de trasladarse a Barcelona en 1942 (primero temporalmente y, después, de forma definitiva con toda su familia) al habersele adjudicado la plaza de arquitecto municipal de Sitges, un cargo que ocupó, aunque de forma intermitente, con idas y venidas a Madrid, desde 1941 hasta su dimisión en 1951<sup>299</sup>.

<sup>296</sup> Como sabemos, Xènius fue el pseudónimo más popular de Eugenio d’Ors, utilizado, sobre todo, en la sección “Glossari” del periódico *La Veu de Catalunya* entre 1906 y 1920.

<sup>297</sup> Bohigas coincide con esta descripción y subraya la elegancia, simpatía, cultura y fineza de Pratmarsó, su carácter extrovertido y *bon vivant* y sus éxitos con las mujeres: “Entró en la aventura de la lucha por una cierta modernidad más por la elegancia de la evidencia cultural que por tendencias afectivas o razonamientos intelectuales”. De hecho, sus mejores obras fueron casas en la Costa Brava para millonarios sofisticados, incluyendo la actriz Romy Schneider (1938-1982), su último *flirt* (BOHIGAS 1992, 31-32).

<sup>298</sup> Rovira ha planteado serias dudas sobre la posibilidad de que Coderch trabajase con Zuazo en la inmediata posguerra, como el mismo Coderch declaraba (así, por ejemplo: “Tuve un maestro que me enseñó mucho: don Secundino de Zuazo Ugalde” en PORCEL 1967, 26; cfr. también una carta de Coderch evocando a Zuazo publicada en *Arquitectura*, núm. 141, septiembre 1970, p. 30), ya que Zuazo fue inhabilitado temporalmente para ejercer cargos públicos y estuvo deportado en Las Palmas de Gran Canaria desde 1940 hasta 1943 (según Sambricio, “al cabo de casi cuatro años se le permitió regresar a Madrid”: en ZUAZO 2003, 131), aunque cabe la posibilidad, ciertamente, que coincidieran puntualmente en Madrid en 1943 o 1944 (en PIZZA *et al.* 2000, 31). Por su parte, Blanco no ha encontrado entre 1940 y 1942 en la Dirección General de Arquitectura de Muguruza “ninguna constancia documental [del nombre de Coderch], ni aparece en ninguna de las primeras relaciones de personal funcionario o interino” (BLANCO 1987b, 35). Se trata de interrogantes que forman parte del “misterio Coderch”.

<sup>299</sup> Rovira ha estudiado a partir de fuentes de primera mano los pormenores políticos de la adjudicación de esta plaza de arquitecto municipal de Sitges. Según la legislación vigente, en las bases se debía primar a los excombatientes, mutilados de guerra y huérfanos



Según declaraciones de Coderch, después de titularse al final de 1940 en la Escuela de Barcelona (con aprobados “políticos”, como era habitual en el bando vencedor durante la posguerra española, aunque estas cosas Coderch, como es natural, nunca las dijo), fue el mismo Muguruza, que lo conocía por relaciones familiares, quien lo llamó para que trabajase con él en Madrid (PIZZA *et al.* 2000, 29), aunque no se sabe a ciencia cierta cual fue allí su cometido. Rovira lo expresa sin ambages, aunque con su habitual prosa, torpe y confusa:

Dentro de esta intención de organizar la actividad arquitectónica que desarrolló el Estado franquista, no hemos conseguido saber de qué se ocupó exactamente Coderch en Madrid, al menos entre 1940 y 1942, trabajando con un personaje tan influyente en aquel tiempo como fue Muguruza, o en alguno de los diversos lugares oficiales que dirigía (en PIZZA *et al.* 2000, 29).

En todo caso, se trata de una etapa oscura habitualmente ignorada cuando se habla de la trayectoria profesional de Coderch y que en realidad tiene en sí misma un interés arquitectónico menor. Pero, además, el mismo arquitecto tuvo interés en ocultarla o edulcorarla lo suficiente como para que no interfiriese con la autofabricación de su figura como personaje mítico y genial, sin influencias externas, de una sobriedad, una ética y un rigor extremos e incontestables. De hecho, cuando surgía alguna crítica que no le complacía, su reacción era inmediata y contundente. Así sucedió, por ejemplo, en 1981, cuando la exposición monográfica itinerante que le dedicó el Ministerio de Cultura (VARIOS AUTORES 1980) se exhibió en el Salón del Tinell de Barcelona. El neovanguardista Juan José Lahuerta, co-promotor de la revista más o menos filocomunista *Carrer de la Ciutat*, publicó en el diario *El Noticiero Universal* un artículo de extrema dureza y hostilidad contra Coderch y Valls negando el hilo conductor canónico establecido desde los años cincuenta por Bohigas y sus seguidores para la arquitectura catalana moderna anterior y posterior a la guerra, planteando la necesidad de acabar con las “versiones autorizadas” y “manipuladas”, “inmaculadas”, “higiénicas” y “profilácticas” de la obra de Coderch-Valls y menospreciando (muy injustamente) la obra de los arquitectos que asimilaba a un “mero ejercicio de papiroflexia” (LAHUERTA 1981). La respuesta pública de Coderch y Valls fue inmediata y, como es natural, sumamente dolida:

Del artículo de nuestro compañero, el arquitecto Juan José Lahuerta, lo menos que podemos decir es que está lleno de ofensas, falsedades e inexactitudes en las que no podemos entrar. Le rogamos que publique esta carta [...] para evitar así, en parte, el daño que nos han hecho o nos han querido hacer (en PIZZA *et al.* 2000, 16).

También unos años antes, cuando Carlos Flores había considerado, en una carta privada a Coderch fechada el 6 de enero de 1962, que el edificio de la calle Johann Sebastian Bach de Barcelona señalaba indicios de una crisis que podía anunciar comportamientos “manieristas”, sobre todo por la ausencia de unidad del conjunto y por la reiterada utilización de algunas soluciones de detalle, la respuesta de Coderch, también en carta privada fechada el 12 de enero de 1962, había sido terminante y a la defensiva; según Pizza, trazaba “las coordenadas de una posición ‘pública’ con respecto a las cuestiones disciplinares que se [fue] consolidando en el curso del tiempo”. Después de defender pormenorizadamente sus motivos para elegir estas o aquellas soluciones formales, materiales y constructivas, liquidaba el tema con un tono concluyente de base organicista no exento de razón:

Nunca en mi vida de hombre (más de 48 años) ni en mi vida de arquitecto (bastante más de 20) he sentido tanta paz interior y tan pocos deseos de explorar nuevos caminos como no sean los que aparecen o se presentan naturalmente, y aquí quisiera volver a hablar del desarrollo biológico o vegetal (en PIZZA *et al.* 2000, 136).

Advirtamos, con todo, que la crítica mordaz de los tafuristas de *Carrer de la Ciutat* (más adelante nos referiremos a un artículo de Quetglas de 1979 con un contenido similar, que fue el que abrió la veda) ha tenido un efecto reducido en la enorme fortuna crítica que ha acompañado la obra de Coderch desde 1949 hasta la actualidad, cuando ya se ha convertido en un “clásico”. Si volvemos a su actividad en Madrid durante la inmediata posguerra, también Antoni Companys indica que no se ha acabado de concretar ni cuánto tiempo

---

de caídos del bando nacional, cosa habitual aquellos años en toda España. Rovira también refiere las causas de su dimisión en 1951 por “dignidad profesional” ya que no estaba de acuerdo con las competencias atribuidas a los aparejadores municipales de Sitges (en PIZZA *et al.* 2000, 34-36). A la vez que mantenía su cargo municipal en Sitges, en 1943 Coderch volvió a Madrid y ocupó una plaza de arquitecto asesor de la Obra Sindical del Hogar, dentro de la Delegación Nacional de Sindicatos, con lo que pudo trabajar con el arquitecto jefe, Francisco de Asís Cabrero, “uno de los arquitectos que mejor definen esa época”, según Blanco. En 1944 fue trasladado a la delegación de Barcelona hasta que en 1954 abandonó también este organismo, la Obra Sindical del Hogar, donde había trabajado más de diez años (BLANCO 1987b, 35, 39).

trabajó con Zuazo ni cuánto tiempo pasó en la capital. Se sabe que estuvo relacionado con organismos públicos, lo que entre 1941 y 1945 le permitió ejecutar numerosos encargos de viviendas protegidas y de equipamientos para la Obra Sindical del Hogar y para el Instituto Social de la Marina, además de numerosísimas viviendas unifamiliares de recreo en Sitges y, en menor medida, en otros municipios turísticos de Cataluña y Baleares. Todos estos trabajos están bien documentados y han sido catalogados y publicados con excelentes reproducciones (PIZZA *et al.* 2000).

Ya la tesis doctoral de Antoni Companys, leída en 1993 en la Universidad Politécnica de Cataluña, versó sobre las primeras obras de Coderch, estableciendo criterios para la génesis de los proyectos. Entre las obras de nueva planta del inicio de los años cuarenta (estos años Coderch, según Blanco, también proyectó y dirigió numerosas obras de reforma) cabe destacar las siguientes: en la provincia de Madrid, grupo de viviendas Antonio Moya Vallejo en Camarma de Esteruelas (1944); guardería, casa consistorial, escuela y viviendas en Santa Cruz de Lamas (1944); y viviendas y escuela en Chinchón (1944); y en Cataluña, viviendas protegidas en Olot (1941), Pals (1942), Montesquiú (1941), Camallera (1942), Roses (1942), La Roca del Vallès (1945), Montcada (1945), Sitges (1944) y Calella (1950)<sup>300</sup>. Como puede comprobarse tanto en las memorias como en la documentación gráfica de estas obras (cfr. PIZZA *et al.* 2000), por otra parte muy numerosas, su arquitectura se basaba en los modelos utilizados en la política territorial y agraria de los años cuarenta y estaba muy próxima al “estilo neoregional” característico del periodo autárquico del franquismo aunque ya contenía en germen la extraordinaria modernidad de sus investigaciones posteriores.

Manuel Blanco publicó en 1987 un breve pero esclarecedor artículo sobre las obras de Coderch de los años cuarenta para la Obra Sindical del Hogar donde muestra su extrañeza ante las “omisiones” voluntarias que hizo el mismo Coderch en su trayectoria profesional al elaborar los inventarios públicos de su arquitectura, sobre todo cuando suprimía obras que estaban cercanas “visualmente a las interpretaciones abstraídas que hacía [la Dirección General de] Regiones Devastadas de la arquitectura popular” ya que estas obras no expresaban tanto la producción de un organismo oficial como la poética personal de su autor (BLANCO 1987b). Estas “versiones autorizadas” y “manipuladas”, “inmaculadas”, “higiénicas” y “profilácticas” de la obra de Coderch-Valls eran las que, como acabamos de ver, criticaba Lahuerta en 1981.

Con todo, Rovira insiste en que Coderch “no diseñó ningún proyecto en su etapa de estudiante y que tampoco podemos pensar que realizara un gran aprendizaje en Madrid” (en PIZZA *et al.* 2000, 34). Y efectivamente, en realidad, Coderch y Valls experimentaron abundantemente a partir de estos proyectos y obras oficiales de viviendas rurales agrupadas en calles, barrios o poblados, pero también a partir de viviendas unifamiliares de recreo construidas en el mismo municipio de Sitges donde, como sabemos, Coderch ejercía de arquitecto municipal (entonces no existían incompatibilidades) y también en otras poblaciones de Cataluña y Baleares que iniciaban su despegue en la industria turística en los años cuarenta. Como han demostrado Pizza y Rovira, en este conjunto de decenas y decenas de chalets de veraneo para la burguesía catalana alta y media (una arquitectura que la literatura franquista oficial seguía presentando como “arquitectura rural” y que las memorias definían insistentemente como “arquitectura mediterránea”) hay un hilo argumental continuo desde 1941 en adelante. De hecho, Coderch y Valls desarrollaron en estas obras una sólida investigación arquitectónica que les llevó, desde los primeros ejemplos que todavía seguían los modelos rurales promovidos oficialmente en los pueblos “adoptados” por el Caudillo, hasta las numerosas casas unifamiliares de buena arquitectura para la alta burguesía catalana que Bohigas relacionaba con el vanguardismo de preguerra. La mayoría de estas obras fueron publicadas en revistas españolas a partir de 1944 y, gracias a Ponti, se difundieron en Italia a partir de 1949 y, desde aquí, por Europa y América en multitud de publicaciones internacionales. Son casas que le dieron al equipo Coderch-Valls una sólida y merecida fama de grandes arquitectos absolutamente modernos: Garriga-Nogués (1947), Ugalde (1951), Olano (1957), Catasús (1958), Ballvé (1958), Uriach (1962), Rozès (1962), etc. (PIZZA *et al.* 2000, 164-213). Era un tipo de vivienda de vacaciones que respondía a las demandas de una burguesía catalana culta que veía en él la expresión “de los valores de sus antepasados que posibilitaron el modernismo, los de la mejor tradición popular ‘actualizada’ y los de la ‘racionalización’ que impone la vida moderna” (PIÑÓN 1977, 130-131; comillas del autor).

Pero por otra parte, sabemos también que antes de 1943 Coderch trabajó en el proyecto de un Refugio de montaña de 200 camas en el puerto de Navacerrada, destinado a la Jefatura Nacional de Educación y Descanso, en el que se utilizaba un lenguaje similar a los de Gutiérrez Soto o Cabrero (con quien entonces

<sup>300</sup> Companys nos facilitó estos datos el 25-05-2016. Coinciden con los datos contenidos en los artículos de Pizza y Rovira y con la catalogación de Carles Fochs (PIZZA *et al.* 2000, 164-184).

trabajaba Coderch en la Obra Sindical del Hogar). El interés de este proyecto, de raíces cercanas a las del conocido proyecto tardofascista-racionalista de Coderch para el concurso convocado para la Construcción de la Casa Sindical en el paseo del Prado de Madrid (1949)<sup>301</sup>, representa la mejor muestra del Coderch de la inmediata posguerra practicando con talento la arquitectura imperial promovida por el régimen. El proyecto fue publicado en *Cuadernos de Arquitectura* (CODERCH *et al.* 1945) y en *Revista Nacional de Arquitectura* (CODERCH *et al.* 1952) y supuso, según Blanco,

una cierta ruptura con la imagen consolidada de la primera arquitectura de la posguerra. La implantación de su gran volumen de ladrillo sobre el basamento, la disposición de las perforaciones de las fachadas este y oeste, y sus proporciones, nos recuerdan mucho más modelos contemporáneos italianos que la arquitectura oficial imperante en los cuarenta (BLANCO 1987b, 36).

Las obras del refugio de Navacerrada (cuyo primer proyecto, según las citadas publicaciones, contaba con Valls como coautor del mismo, mientras que para el segundo se indicaba tan solo Ricardo Abaurre como coautor) ya se habían iniciado en 1943, pero en el proceso de ejecución, como puede comprobarse comparando los dibujos publicados en *Cuadernos* y en *Revista Nacional de Arquitectura*, al edificio se le incorporaron diversos elementos barrocos: mansardas, veletas, remates y pináculos neoherrerrianos que “si bien no distorsionan por completo la rotundidad del edificio, modifican su imagen [...] acercándola un poco más a la Arquitectura Imperial predicada por Diego [de] Reina” (BLANCO 1987b, 36). Companys y Blanco coinciden en que Coderch no dirigió las obras, ya que, según ambos, fueron encargadas a Ricardo Abaurre, coautor del segundo proyecto que ya incluía los añadidos castizos. Sin embargo, en la reseña de 1952 se cita únicamente a José Ledesma como “arquitecto director de la obra”. En todo caso, los cambios de tipo escurialense no debieron ser del agrado de Coderch (que ya había sido presentado en Italia por Ponti como un arquitecto plenamente “moderno” y había sido reconocido internacionalmente como tal) y quizá por ello este edificio ni aparece en las monografías de su arquitectura ni él reconoció nunca la paternidad de la obra.

Barral ha señalado también como obra suya de los primeros cuarenta un Monumento a los Caídos de la Falange de Valladolid (BARRAL 1996, s/pag.) del que se publicaron una planta, dos alzados y una sección en el primer número de *Revista Nacional de Arquitectura* (enero 1941). Este proyecto estaba redactado en colaboración con Pérez de los Cobos, un estudiante muerto en la guerra, y ya había sido dado a conocer anteriormente en otro libro sobre el franquismo (LLORENTE 1995, 287-288). Sin embargo, como indica Llorente y puede comprobarse en la revista, el monumento (por otra parte poco interesante, en la línea de las cruces de los caídos que ya hemos reseñado) era obra exclusivamente de Enrique Pérez de los Cobos (1910 ca-1938), un estudiante de arquitectura muerto en combate como alférez de la Legión, quien, deseando

honrar la memoria de aquellos compañeros de los primeros días, de aquellos generosos caídos de la Falange de Valladolid, traza, en sus momentos de descanso, las líneas de un proyecto a ellos dedicado. A tal proyecto pertenece el diseño que acompaña esta noticia (*Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 1, enero 1941, pp. 12-13).

La confusión del libro de Barral está originada porque en la misma página de la revista, bajo el título «Estudiantes de arquitectura», se conmemora la muerte en combate de Rafael Coderch de Sentmenat (1916-1936), estudiante de la Escuela de Arquitectura de Barcelona afiliado a las juventudes de Renovación Española que, según se indica, tras el Alzamiento huyó a Francia con sus padres y sus tres hermanos, desde donde los dos más jóvenes, Rafael y José Oriol, se incorporaron al Ejército nacional como soldados voluntarios, siendo trasladados al frente del Norte, donde Rafael murió de un balazo en la frente. El arquitecto José Antonio Coderch, también alistado en las fuerzas de Franco, era el tercero de estos tres hermanos<sup>302</sup>.

<sup>301</sup> Rovira ha cotejado convincentemente este proyecto de Coderch con obras aparecidas en revistas de la Italia fascista que debían ser conocidas en el estudio Coderch-Valls, concretamente proyectos presentados al Concurso para la Nueva Sede del Istituto Nazionale Fascista Previdenza Sociale (IFPS, Instituto Nacional Fascista de Previsión Social) publicados en enero de 1940 en *Architettura, Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti* (PIZZA *et al.* 2000, 76-77, 182). El acta del jurado y los proyectos ganadores del concurso de Madrid fueron publicados en *Revista Nacional de Arquitectura* (núm. 97, enero 1950, pp. 1-17). De los 18 anteproyectos presentados, todos ellos total o parcialmente reproducidos en la revista, la propuesta de Coderch (la única enviada desde Barcelona), a pesar de (o quizá por) sus orígenes netamente fascistas se nos presenta hoy en día como la más limpia, rotunda y moderna del conjunto, sobre todo por el contundente volumen no excesivamente alto con una altura de cornisa homogénea, por la uniformidad ritmada de los huecos y el utilísimo y contundente soportal de la planta baja.

<sup>302</sup> Este extremo nos fue confirmado por el también arquitecto José Antonio Coderch Giménez (1944-2017), hijo de Coderch, en conversación telefónica el 23-05-2016.

A partir de datos procedentes de los archivos históricos de Sitges y del Ministerio de Defensa, Rovira ha reconstruido la trayectoria militar de Coderch durante la Guerra Civil, más allá de sus declaraciones posteriores tendentes a crear una imagen “apolítica”, “sobria”, “mítica” y, sobre todo, “genialmente intuitiva” de su propio personaje. Así, sabemos que pasó 30 meses en los frentes de Zaragoza y Huesca y en la aviación, y que en su hoja de servicios se citan los nombramientos en el arma de caballería y en la aviación como alférez de complemento y como teniente de complemento y también las condecoraciones recibidas (en PIZZA *et al.* 2000, 28). Lo decía claramente el sacerdote y escritor en catalán Josep Maria Ballarín (1920-2016), amigo y confidente de Coderch que fue elegido por el mismo arquitecto para que leyese el “sermón en su entierro”: “La nueva democracia no le iba, y tampoco lo de la autonomía catalana. No podía tragar a [Jordi] Pujol. Coderch era franquista. Y, además, lo era de verdad. Había hecho la guerra, era de la división de caballería del general Monasterio<sup>303</sup>” (en NÚÑEZ 2016, 43-44).

Como vemos, Coderch fue un personaje absolutamente comprometido con el régimen de Franco durante la guerra y, presumiblemente, ya cuando estudiaba arquitectura en la Escuela de Barcelona, entre 1931 y 1936, se vinculó a grupos monárquicos y conservadores que, posteriormente se implicaron en la rebelión militar aunque, ciertamente, él, como tantos otros “desencantados” ante la prolongación del drama del enfrentamiento civil y sus consecuencias económicas en la posguerra, nunca quiso hablar del tema; con todo, su situación de excombatiente le valió directamente en la escuela, al parecer, el título de arquitecto el 2 de noviembre de 1940 (PIZZA *et al.* 2000, 28), pero este era un privilegio común que las autoridades otorgaban a los afectos al régimen y que también alcanzó a su socio Manuel Valls quien, según Rovira, gozó de un “aprobado político” en el curso 1939-1940, ya que huyó de la zona republicana en 1937 para integrarse en el Ejército nacional y combatir durante toda la guerra, que acabó con el grado de teniente de complemento del Arma de Ingenieros (PIZZA *et al.* 2000, 40).

En todo caso, Tomàs Llorens ha subrayado el hecho de que situaciones como esta (representantes de la *intelligentsia* que tomaron partido por el bando nacional pero que dejaron de comulgar pronto con un aspecto u otro de la política cultural de Franco) no fueron excepcionales, sino, al contrario, muy comunes en la larga posguerra. Ya nos hemos referido a la trayectoria ejemplar de Ridruejo, que pasó del fascismo estricto a una beligerante socialdemocracia liberal, pero, de hecho, una parte de los intelectuales barceloneses, como Castellet o Sacristán, procedían directamente del falangismo y tuvieron una evolución de alejamiento paulatino del régimen similar a la de la *intelligentsia* falangista que en Madrid, hacia 1950, se fue agrupando en torno a Laín, Tovar, Ruiz-Giménez, Aranguren y el mismo Ridruejo (en TORRES 1991 II, 324-330; GRACIA 2004, 371).

También en las apostillas a las memorias de su padre, Albert Illescas señala el caso de Coderch como uno de los más preclaros ejemplos de “arquitecto afecto al régimen” al que, en calidad de tal, se le “permitía adentrarse en caminos arquitectónicos ‘no imperiales’”. Pero, además, según testimonios recogidos por Illescas, Coderch formó parte del grupo nacional uniformado que en 1939 entró con violencia en el local del GATCPAC del passeig de Gràcia y en la tienda de venta de Muebles y Decoración para la Vivienda Actual (MIDVA)<sup>304</sup>,

para arrasar todo aquel recuerdo de una arquitectura roja, comunistoide, judaico, francmasónica. Joan Prats pudo salvar parte de los archivos del GATCPAC, también mi padre [Sixte Illescas] preservó una parte, y otros hicieron lo mismo. No es extraño que a mi padre, cuando se volvió a encontrar con el personaje, ya sin correajes ni armas, y convertido en uno de los adelantados de la nueva arquitectura moderna –integrado en el Grupo R-, no le gustase colaborar con aquel grupo cuando tuvo la oportunidad (BRULLET *et al.* 2008, 124).

<sup>303</sup> José Monasterio Ituarte (1882-1952) fue un militar profesional del arma de caballería que luchó en la guerra de Marruecos y en la Guerra Civil. Colaboró en el Alzamiento Nacional y alcanzó el grado de teniente general durante el franquismo. Considerado contrario a Falange Española, en 1943 fue uno de los mandos que firmaron una carta dirigida a Franco en la que solicitaban la restauración de la monarquía.

<sup>304</sup> Curiosamente, el local del GATCPAC, alquilado por Illescas y reformado según un proyecto de Rodríguez Arias, se inauguró el 14 de abril de 1931, el mismo día que se proclamaba la Segunda República Española (ROVIRA 2000, 45). Sert ha recordado que aquel día por el passeig de Gràcia “subían las banderas republicanas y venía la gente cantando por la calle, porque aquello comenzó con toda paz y alegría”. En 1932 se instaló también allí ADLAN (Amics de l’ Art Nou), asociación fundada por Joan Prats aquel año; y en 1935 fue creada también aquí la firma MIDVA (Mobiliari i Decoració per la Vivenda Actual) donde, según Cirici, “vimos por primera vez tantas cosas, entre ellas el novísimo mobiliario de Aalto o de Saarinen” (en TORRES *et al.* 1994, 122). Numerosos dibujos y fotografías de muebles diseñados por Torres i Clavé expuestos en la tienda MIDVA, junto a muebles de Aalto, Breuer y Thonet, en TORRES *et al.* 1994, 67-116. El local fue confiscado por el revolucionario Sindicat d’Arquitectes de Catalunya, cuyo secretario general era Torres i Clavé, por acuerdo de 30 de diciembre de 1936 (ARNÚS 2019, 76, 79, 80; TORRES *et al.* 1994, 126).

Sin embargo, la versión que de este hecho luctuoso dio el mismo Coderch a Baltasar Porcel en una entrevista publicada en *Destino* en 1967, donde el arquitecto da ya una de las primeras versiones “autorizadas” de su trayectoria profesional (con abundantes omisiones por lo que hoy sabemos), difiere de la de Illescas en las formas, aunque no en el contenido del “saqueo” de la sede del GATCPAC que hicieron los militares de Franco<sup>305</sup>:

Por un extraño instinto fui al local del GATCPAC. Yo era teniente. Hice la guerra con los nacionales. Me presenté de uniforme y “me llevé” las revistas que había editado el grupo y que seguían allí. Estudiarlas me dio algo así como una consciencia ordenada, razonada de lo que nebulosamente había pensado yo (en PORCEL 1967, 26; las comillas son nuestras).

Respecto a la complicada personalidad y los vagos principios teóricos de Coderch, todos los que le conocieron y han dejado testimonio de la relación que mantuvieron con él coinciden en considerarlo como un personaje antipático, huraño, neurótico, reaccionario, egocéntrico, e incluso homófobo<sup>306</sup>. En 2016, Correa seguía evocándolo como “un temperamento torturado” y “una persona atormentada”, en parte, según Correa, debido a su mala salud (en NÚÑEZ 2016, 75). Estos datos no pasarían de meras anécdotas con poco interés académico si no fuera por la profunda implicación social y política que tuvo desde sus orígenes el Movimiento Moderno, por los profundos valores éticos y morales que se le han atribuido a Coderch como persona y como arquitecto y por una cierta mistificación que se ha producido en torno a la recuperación de la modernidad arquitectónica en España y en torno a la obra del mismo Coderch. En 2001 De Carlo (que, recordémoslo, había luchado contra el fascismo) evocó una discusión sobre política entre Ridolfi y Coderch en el ámbito de las reuniones del Team 10 que acabó cuando el primero le espetó: “Jose Antonio ¿sabes que eres un poco fascista?”. De Carlo concluía con la consabida contradicción entre posturas ideológicas y posturas artísticas que todos han subrayado en Coderch:

En nuestra amistad siempre hubo “una sombra” de la que no hablábamos, pero de la que ambos éramos conscientes; algo que no encajaba, que él en la Guerra Civil había estado en la parte franquista. Coderch era un artista, pero también una persona de orden, y de un orden más bien viejo. En su arquitectura, sin embargo, esto no se notaba; al contrario, como arquitecto era curioso, abierto al cambio, a las ideas nuevas. También desde este punto de vista era una persona muy agradable (en PIERINI 2008, 94; comillas del autor).

Ya lo advertía Gregotti en 1965, en medio de la efervescencia política más o menos procomunista y revolucionaria que agitaba la Europa democrática de aquellos años, en la “Premisa” que servía de introducción al número 15 de *Zodiac*, dedicado a la arquitectura moderna española (*vid. infra*), un monográfico seleccionado en su totalidad por el mismo Gregotti, con el que, “más allá de nuestra personal oposición al régimen [político franquista], buscaba superar la tradicional figura, construida sobre la lucha régimen-resistencia, con que se presenta al mundo la vida española” (GREGOTTI 1965, 3). Según Gregotti, la falta de vínculo entre el compromiso político y el compromiso formal llevaba la producción arquitectónica a un punto de crisis<sup>307</sup>:

En cierto modo, cuanto más la arquitectura española, desprovincializándose, se sitúa al nivel de elaboración internacional de la disciplina, más se acerca a su verdadero punto de crisis. Crisis, ciertamente, de plena consciencia de la conexión entre situación política y comportamientos formales, pero también consciencia de que no se puede pedir a los demás (hombre o disciplina) lo que son compromisos propios, en el sentido de tener que afrontar en primera persona, sin reparos ni justificaciones, el problema de darle sentido a la materia arquitectónica (GREGOTTI 1965, 3).

Así, en contraste con el compromiso progresista histórico y social de Ernesto Rogers (n. 1909) o de Antoni de Moragas (n. 1913), con la erudición de Josep Maria Sostres y el uso de la historia como material para la proyectación (n. 1915) o con la constante preocupación intelectual y política de Bohigas (n. 1925), la aproximación de Coderch (n. 1913) a la arquitectura moderna no vendría dada ni desde el conocimiento, ni

<sup>305</sup> Es también conocido el saqueo que sufrió en 1939 la casa de Juan Ramón Jiménez en Madrid por parte de la *intelligentsia* falangista que “se llevó” una gran parte de la biblioteca (GRACIA 2004, 286).

<sup>306</sup> Cfr. SÒRIA 1997 y TORRES 1991 II, especialmente la extensa entrevista con el arquitecto valenciano Emilio Giménez (1932-2014) que trabajó en el estudio de Coderch cuando estudiaba arquitectura en la Escuela de Barcelona, entre 1959 y 1963. Giménez recuerda que en una ocasión Coderch no le dejó ir a recoger a Rogers al aeropuerto por los peligros que podría correr un joven y apuesto estudiante dada la condición homosexual de Rogers.

<sup>307</sup> Como es sabido, desde los años cincuenta hasta la actualidad, la palabra “crisis”, a pesar de su evanescencia semántica, es uno de los términos favoritos de analistas y estudiosos para plantear interpretaciones de la actualidad en múltiples campos de la actividad humana, del arte a la economía, de la política al pensamiento.

desde el interés intelectual, ni desde la comunión con los principios programáticos del Movimiento Moderno y su compromiso sociopolítico, sino desde la excelente y sobria práctica tradicional del oficio que llevó a cabo y desde la entrega total al mismo de una forma cuasireligiosa (en un sentido más calvinista que católico), lo que le confirió “una gran autoridad moral”<sup>308</sup>, y también desde un gran talento arquitectónico mediante el cual fue capaz de recoger (más intuitiva que programáticamente) todo tipo de sugerencias formales valiosas. De ahí la adoración que su obra y su figura han despertado. Sirva como ejemplo este texto evocativo de Emili Donato (n. 1934)<sup>309</sup>:

Energúmeno, pero paciente como nadie y respetuoso con las antiguas raíces y tradiciones, ha roto más modelos y ha propuesto más tipos que nadie entre nosotros. [...] Un poseso de la luz, un monje de rectitud, un pagano de la mirada (DONATO 1981, 19-20).

Y también este otro texto de Sartoris, más poético, escrito en su “estilo” habitual, publicado en la revista de Lausana *Architecture, Formes et Fonctions* en 1957 y retomado en *Architectural Design* en 1958:

Hablar del extraordinario tándem [Coderch y Valls] [...] es abordar de golpe el problema de la nueva arquitectura española. Con ellos, la magia tradicional del arte ibérico ha reencontrado la vena de una fuente que se había secado hace mucho tiempo, la vena de la imaginación (en PIZZA *et al.* 2000, 11).

Por no hablar de la importante contribución a la mitificación de su figura que supuso un célebre poema elegíaco dedicado a Coderch que el poeta y arquitecto Joan Margarit i Consarnau (1938-2021), catedrático de estructuras<sup>310</sup>, incluyó en un libro de poemas y dibujos evocador de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. En este poema, con la habitual expresión directa, crepuscular y finalista del poeta, se evoca el magisterio de Coderch:

Como las cepas descarnadas por el invierno son sus palabras.  
Puro y caótico sonreía, crítico y duro componía  
frisos de ausencia, paramentos de ladrillo en el estilo del silencio.  
Decía que la arquitectura no puede molestar, que ha de complacer  
al huésped de paso hacia otras moradas que reposa en las estancias.  
Decía: la casa debe ser virtuosa y humilde, no puede ser  
independiente, hecha en vano, original, suntuosa. La forma  
ha de ser exacta, como la sombra en un reloj de sol al mediodía.  
Siempre las piedras le retornaron su trabajo. Expresaban  
el orden que había pensado alrededor de la luz de grandes patios,  
justo en el límite de lo que es perfecto, y los muros reflejaban  
claras imágenes de cal, verdad y misterio,  
la antigua ética de altas linternas encendidas en el mar del crepúsculo<sup>311</sup>.

<sup>308</sup> Para Tusquets la proverbial honestidad de Coderch y el “juego limpio” que practicaba contrastan con la actitud comercial y rastrera de otros arquitectos coetáneos: “Bohigas perseguía a los constructores para poder hacer un edificio entre medianeras”; Mitjans “podía presentarse en casa del propietario de un solar y decirle ‘tiene un solar magnífico: ya le he hecho un boceto de lo que puede sacar de él’. Y conseguía arrancarle el proyecto” (en NÚÑEZ 2016, 181-182).

<sup>309</sup> Las autobiografías vital y crítica se entrecruzan constantemente en estas décadas, tanto en Milán como en Barcelona. Donato ha relatado que durante el estado de excepción de 1969, siendo él militante del PSUC (partido de los comunistas catalanes), por precaución ante posibles problemas con la policía, tuvo que huir de su casa durante un tiempo; llamó a varios amigos y, aunque no lo conocía personalmente, también a Coderch, que le había felicitado poco antes por una obra suya que había visto publicada. Coderch, al saber el problema de Donato, le brindó su casa como refugio: “Me quedé de piedra. Nadie más me lo había ofrecido. Fui a verle y charlamos un buen rato. Así empezó una amistad y reconocimiento, cuando menos, profundamente reconfortante” (en NÚÑEZ 2016, 81).

<sup>310</sup> Su padre, Joan Margarit, también arquitecto, sustituyó en la cátedra de Urbanismo de la Escuela de Arquitectura de Barcelona a Amadeu Llopart (*vid. infra*) incorporando a la docencia, según Bohigas, “la modernidad más radical: la economía y la sociología como bases fundamentales de la ordenación del territorio, el planeamiento general y la zonificación como instrumentos racionales frente al formalismo esteticista e historicista, [...] aunque combinados con el mesianismo nacional-sindicalista de Pedro Bidagor” (BOHIGAS 1989, 299-300).

<sup>311</sup> La poesía de Joan Margarit, tanto en catalán como en castellano, ha conocido un éxito considerable en las últimas décadas debido en gran parte a su sencillez, delicadeza y sentimentalidad. De este poema, escrito originalmente en catalán, Margarit ha hecho numerosas versiones posteriores en catalán y en castellano. El fragmento que aquí presentamos se ha traducido a partir de la versión original (MARGARIT 1987, p. s/núm.). Hay otras versiones donde evoca la muerte de Coderch: “Cerrada la puerta, han quedado en la mesa / planos, esbozos, los restos de un ser desgraciado / que con ternura ha dejado ordenadas sus cosas” (en NÚÑEZ 2016, 127).

Curiosamente, en el extremo opuesto, encontramos arquitectos contrarios a la política cultural anticatalanista del régimen cuya arquitectura, de grandes proporciones, ha sido poco apreciada dado su carácter conservador. Así tenemos al hiperlongevo Lluís Bonet i Garí (1893-1993), uno de los arquitectos más activos, desde posturas católicas, en la recuperación de la lengua y la cultura catalanas, además del longevo patriarca Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), ya dedicado en sus últimos años tan solo a estudiar el románico. Bonet i Garí, entre 1941 y 1959, hizo reuniones semiclandestinas en su casa, incluyendo sesiones del Institut d'Estudis Catalans y sus filiales, de Amics de la Poesia (sociedad fundada en 1920 por un grupo de jóvenes encabezados por Marià Manent y refundada en marzo de 1941 por un joven Palau i Fabre en casa de su padre y sin su permiso: SAMSÓ 1994, 185-188; AMAT 2018, 91) y otras actividades culturales prohibidas, y participó en todos los movimientos cívicos y culturales catalanistas de la época. Maurici Serrahima se refiere a menudo en su diario a las reuniones semiclandestinas que en los años cuarenta se hacían en las “catacumbas”, es decir, en domicilios particulares. Especial significado tuvieron las celebradas en la casa de Bonet i Garí<sup>312</sup>, una torre con jardín en Sant Gervasi, que durante diecinueve años fue, en términos de Samsó, el “santuario mayor de la cultura catalana más oficiosa”; aquí, a partir de 1941 llegaron a reunirse en la sala de música un centenar de personas para celebrar actos culturales de carácter catalanista; la primera reunión fue un acto conmemorativo del vigesimoquinto aniversario de la muerte del obispo de Vic Torras i Bages, catalanista conservador, donde Serrahima tomó la palabra; Samsó subraya que por primera vez en la posguerra alguien hablaba en catalán “ante un público plural, en un acto clandestino de carácter constituyente y de efectos irradiadores”. Las reuniones en casa de los Bonet i Garí perduraron hasta 1959, cuando la policía cortó de raíz aquellas celebraciones (SERRAHIMA 1972, *passim*; SAMSÓ 1994, 49-50, 61-62, 180-184).

Pero a pesar de esta intensa y demostrada catalanidad de Bonet i Garí, las importantes obras urbanas que se proyectaron en su estudio de arquitectura, desde presupuestos formales clasicistas, eclécticos y arcaizantes, tienen un interés escaso: así, la monumental sede del Banco Vitalicio de España (1942-1950) y el Instituto Nacional de Previsión (1947), ambas en la Gran Vía de Barcelona (BONET 1947; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 42; GAUSA *et al.* 2013, I6, I32). Como en tantos otros casos coetáneos de la arquitectura española de la autarquía, se trataba de edificios “plurifuncionales, a la americana, de un depurado clasicismo”, que incluían modernos establecimientos como cines, galerías comerciales o garajes, pero a los que se añadían columnatas, frontones, pináculos, bolas y cornisas a lo “imperio español” (GRANELL *et al.* 2012, 181-182) siguiendo lo que Capmany ha denominado “el gusto endomingado de la época” (CAPMANY 1997, 58). Refiriéndose a estos edificios, Bohigas, entonces estudiante de arquitectura, señala que les sirvieron para comprender que el clasicismo había llegado al límite de sus posibilidades ya que lo que se intentaba era “un vano esfuerzo cultural: la reintegración de la cultura arquitectónica tardoneoclásica de Barcelona en unos programas funcionales absolutamente inasequibles” (BOHIGAS 1979a, 23):

Le agradecemos la buena voluntad de disfrazar los huecos apaisados con dos ventanas oblongas aparejadas, pero eso nos acabó de convencer que el lenguaje clásico no servía para la nueva forma de vivir y trabajar. El defecto en este caso no era lo apaisado sino la heterodoxia de la sucesión de elementos bipartitos –más románicos o góticos que clásicos. Y la pérdida del valor del muro macizo alrededor de cada ventana (BOHIGAS 1989, 309).

Bonet i Garí fue, además, uno de los principales artífices de la polémica continuación del templo expiatorio de la Sagrada Familia de Gaudí, sumamente contestada y denostada por la modernidad barcelonesa desde el mismo reinicio de las obras en 1952 e incluso antes, pero sumamente querida y deseada por una derecha catalanista conservadora y confesional que integró, primero, el partido Lliga Regionalista y acabó, después, siendo aliada (o, al menos, compañera de viaje) del franquismo; esta derecha católica y catalanista ya en 1905 consideraba que el templo de la Sagrada Familia (la “Catedral de los Pobres”) (como, por otra parte, toda la obra de Gaudí) era “un factor aglutinante en el proceso de consolidación nacional”, una “sublime anormalidad” como la llamó Eugenio d’Ors en una *Glossa* de 1906 (I. SOLÀ 2004, 50); en la mediata posguerra, por tanto, habida cuenta de la trascendencia religiosa y política del edificio, el catalanismo político se empleó a fondo en promover la conclusión del edificio, aun desvirtuando la obra auténtica de Gaudí<sup>313</sup>. No en balde la iniciativa

<sup>312</sup> Según Samsó, Lluís Bonet i Garí pasó la guerra en la zona nacional, en Sevilla: “Era el paradigma de un sector significativo de católicos moderados pertenecientes a una burguesía sólidamente asentada y arraigados en el catalanismo, algunos de los cuales, como él mismo, habían huido para salvar la vida” (SAMSÓ 1994, 183).

<sup>313</sup> La continuidad efectiva de las obras, contra la que se había manifestado públicamente desde los primeros años cincuenta el sector progresista de la intelectualidad catalana (*vid. supra*), el gran éxito económico y turístico de la operación, y la inevitabilidad de la terminación del templo inevitable, hizo que algunos críticos modernos, como Josep Maria Montaner, planteasen la posibilidad de

para levantar la iglesia había sido de la Asociación Espiritual de Devotos de San José, que pretendía exaltar las figuras de San José y de la Sagrada Familia como símbolos de estabilidad y orden familiar como base de la sociedad. Pero desde el punto de vista arquitectónico, ya en 1949 Ponti había aludido a la inconveniencia de la continuación de las obras del templo por razones teóricas y a la necesidad de mantener la autenticidad de lo existente y evitar la creación de un pastiche:

No ciertamente por un motivo económico [sino porque] es algo que representa el sueño y la voluntad de un hombre eminente. Yo celebraría que cuidaseis de esta gran obra de poesía, suspendiendo definitivamente la continuación de los trabajos y estableciendo un sencillito recinto a su alrededor que honre y aísle el monumento” (PONTI 1949a).

Porque, de hecho, una de las consecuencias de la “operación Gaudí” con la que Barcelona se volvía a presentar al mundo a partir de 1949 como ciudad de cultura (*vid. infra*) fue el debate que se originó (y que todavía no se ha cerrado) sobre la conveniencia o no de continuar la grandiosa y costosísima obra del templo de la Sagrada Familia del que Gaudí solo llegó a terminar la cripta, que ya estaba empezada según un proyecto neogótico de Francisco de Paula Villar (1828-1901), el ábside (1884-1893) y la fachada de la Natividad con las cuatro extraordinarias torres de 107 m de altura (1891-1926). Pero del resto del edificio no se conservan planos originales, bien porque se quemaron en un incendio del taller del arquitecto, bien porque no existieron nunca (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 172-173; GAUSA *et al.* 2013, B16). En una carta a Nikolaus Pevsner de 30 de septiembre de 1968 Bohigas centraba la cuestión desde una crítica moderna: la experiencia, aunque inacabada, se había cerrado históricamente:

Cuando Gaudí murió había construido solo la cripta, la fachada y el ábside. No hubo planos, hubo solamente algunos dibujos imprecisos y una tosca maqueta. Gaudí no tenía una idea exacta de las otras fachadas y sólo tenía algunos estudios sobre el techo y la estructura interior. Pero después de la guerra civil incluso esos documentos desaparecieron. Ahora un extraño grupo de arquitectos están construyendo la fachada de la Pasión; dicen que será como la del proyecto de Gaudí y solo tienen una pequeña fotografía o un pequeño dibujo para continuar, algo absolutamente impreciso. Son arquitectos muy mayores y vienen de los grupos neoclásicos: arquitectos que trabajan en Barcelona. Es un gran error desde muchos puntos de vista: económico, técnico, cultural e incluso religioso (BOHIGAS 2005, 165).

Sin embargo, los gaudinistas defensores de la continuación de las obras —Bonet i Garí, Martinell o Bassegoda— defendían que “el gaudinismo no es solo una experiencia histórica, sino una doctrina codificada, transmisible y perdurable” (I. SOLÀ 2004, 65). Se trata de un debate que atraviesa toda la época que estudiamos y que llega hasta nuestros días, aunque el daño ya es irreversible. En la entrada correspondiente al 2 de julio de 1951 de sus cuadernos de notas, Cirici ya reseña reuniones en la Casa del Arcediano de más de veinte personalidades barcelonesas relacionadas con el arte y la arquitectura para ver qué convendría hacer con el edificio. Entre otros muchos estaban el orfebre Sunyer, el pintor figurativo Ramon Rogent (muerto prematuramente en accidente de automóvil en 1958) y los arquitectos Puig i Cadafalch, Bonet i Garí, Mitjans, Sostres, Moragas, Ros Vila y Bohigas. Cirici solo dejó anotadas dos propuestas: la de Sostres que, siguiendo a Ponti, era ya la más culta y radical consistente en “dejar lo que ya está hecho y hacer [lo que hubiera que hacer] nuevo y separado”; y la suya propia, que era más contemporizadora y fue la que consiguió más votos: “continuar en lo posible el plan Gaudí, acabar en moderno y dar libertad”. De aquella reunión salieron dos comisiones, una económica y otra técnica, encargadas de preparar el centenario del nacimiento de Gaudí que se celebraría en 1952, la conservación de sus obras y la terminación del templo de la Sagrada Familia. Pero otra nota del 20 de noviembre del mismo año, 1951, ya advierte disensiones entre los participantes por lo que Sostres, Bohigas, Mitjans y el mismo Cirici, al acabar la reunión, decidieron “hacer una reunión de minoría

---

convocar un concurso internacional para mejorar los resultados (“Sagrada Familia”, *El País*, 06-06-1997, en MONTANER 2003, 122-123. “El concurso de la Sagrada Familia”, *El País*, 18-06-2001; se puede consultar online); esta sugerencia avivó la polémica pero coincidía, curiosamente, con la propuesta de Martinell, un gaudinista para quien lo que había que mantener era el “espíritu del maestro” y la intención ideológica del templo pero “dejando libre el campo a la creatividad de los futuros arquitectos que deban continuar la obra” (I. SOLÀ 2004, 65). En 2011, para escándalo de los oponentes históricos, se concedió el Premio Ciutat de Barcelona a la mejor obra del año a la continuación del edificio. Oriol Bohigas comentaba con ironía: “Solo faltaba esto. Alguien me ha preguntado si estos premios los concede el Servicio de Turismo de Cataluña o el de Catequesis del Vaticano. Parece que no. Los concede un tribunal de sabios expertos nombrados por la Concejalía de Cultura. Gente responsable que no puede ni esconderse en el anonimato. Ya no hace falta hacer ver que la función expiatoria del templo se aplicará caritativamente a los pecados de los obreros catalanes revolucionarios y comecuras, como querían los fundadores más ingenuos. La necesitaremos para redimir los pecados —más graves— de esta docena de expertos en la calificación de barrabasadas” (BOHIGAS 2012, 115-116).



para imponer arte nuevo y espíritu internacional frente a la posición desfasada [de otros]” (CIRICI 2014, 174, 183).

Con todo, el acuerdo no fue posible y otra de las ocasiones significativas que hubo en los años sesenta para establecer un puente entre Milán y Barcelona se dio en 1965 con la confección de un manifiesto (el primero de los muchos que vendrían después) contrario a la continuación de las obras de este templo expiatorio que, como sabemos, habían estado interrumpidas durante muchas décadas y que la jerarquía católica de la ciudad había decidido continuar. Sin entrar a examinar a fondo la cuestión, baste recordar que desde aquel momento hasta ahora mismo, a pesar de su ineficacia (ya que las obras han continuado y continúan acelerada e ininterrumpidamente, contando con un gran apoyo y éxito popular y económico), la intelectualidad barcelonesa progresista ha mostrado sin cesar su alarma, disconformidad y oposición ante la continuación de las obras, tanto por la falta de base documental como por la agresión que supone a la obra de Gaudí (“desastres o despropósitos gaudinianos” lo ha llamado Bohigas). El manifiesto de 1965 contenía más de un centenar de firmas de intelectuales de todo el mundo, entre los cuales estaban Le Corbusier, Pevsner y los italianos Argan, Belgiojoso, Dorfles, Gregotti, Ponti, Portoghesi, Quaroni, Rogers y Zevi (*La Vanguardia*, 09-01-1965; BOHIGAS 1989, 138; BOHIGAS 1998, 27; BOHIGAS 2005, 161).

A lo largo de cincuenta años, Bohigas fue especialmente beligerante con este tema en sus cartas abiertas y artículos de opinión en periódicos y revistas. Podemos citar como muestra tres de estos escritos de batalla de tres momentos diferentes que pueden servir para situar la evolución del problema. El primero apareció en 1951 en *Destino* en forma de carta al director (algo que siempre le gustó mucho a Oriol) firmada por “Dos arquitectos no tan jóvenes” (quizá Martorell y Bohigas, que ya formaban equipo profesional) y en el mismo ya situaban la cuestión:

Tememos por la Sagrada Familia si, como parece, se sigue el proyecto gaudiniano, proyecto que jamás fue completo y del que no nos quedan más que recuerdos imprecisos. Nos asusta pensar que estas imprecisiones van a ser concretadas en el material definitivo como una pobre imitación de Gaudí. [...] Cuando el templo responda realmente a nuestra cultura actual, liberado de todo arqueologismo, cuando sea otra vez “nuestro templo”, viviendo y vibrando al compás de nuestras inquietudes, será automáticamente resuelto todo obstáculo, incluso el económico que ahora parece preocupar de una manera excesiva (BOHIGAS 1951d; también en BOHIGAS 2015, 141; comillas del autor).

El segundo se publicó en 1964 en *Tele/Express* (16-12-1964) cuando las obras ya se habían reiniciado, aunque avanzaban con lentitud. Aquí Bohigas agudizaba la crítica:

Continuar la Sagrada Familia como se está haciendo es una barbaridad. En todo el mundo se levantan voces de indignación además de que acabará siendo un contrasentido sociológico, económico y pastoral, representa una absoluta falta de respeto hacia la obra de Gaudí. No existe ni un plano auténtico del maestro, tan solo pequeños bocetos sin posibilidad de realización. Por tanto, todo lo que se hace son puras imitaciones, frívolas e irrespetuosas. Solo hay que ver la última fase de las obras; incluso los procedimientos constructivos se han falseado y tergiversado con lo que va apareciendo un neogaudinismo anticuado y formalista (BOHIGAS 2015, 142-143).

Y el tercero apareció en 1998 en *Avui* (04-01-1998), cuando la polémica ya parecía agotada porque las obras avanzaban a un ritmo impresionante gracias a la abundante disponibilidad monetaria del patronato gestor y mientras que algunos intelectuales de la derecha catalanista vinculados al Gobierno de la Generalitat ya se atrevían a opinar en público favorablemente sobre el resultado, los opositores ya veían que “el desastre es irreversible”. De hecho, el artículo se limita a ser una respuesta mordaz a uno de estos intelectuales, el languaraz escritor, periodista y político de la derecha catalanista Xavier Bru de Sala (n. 1952):

Desde hace años los auténticos admiradores de Gaudí –los que conocen mejor su arquitectura– están indignados porque las obras de la Sagrada Familia no son una continuación sino un disfraz grotesco. Pero, como te decía, no quiero convencerte de hasta qué punto estos errores son terribles y vandálicos. Ya hemos escrito bastantes papeles sobre el tema y todavía hay gente que no quiere darse por enterada. Es un problema de cultura y sensibilidad. [...] No te quiero convencer de la gravedad de la birria, pero sí de la posición que hemos adoptado los que protestamos: no vamos contra Gaudí, sino contra los que van contra Gaudí. [...] Solo protestamos para salvar la indiscutible calidad de la arquitectura, porque somos unos tenaces admiradores de Gaudí y de lo que era la Sagrada Familia antes de que la manoseasen (BOHIGAS 2015, 145).

En todo caso, volviendo a los casos de Coderch y de Bonet i Garí, podemos comprobar una vez más que no se da necesariamente una relación directa y evidente entre progresismo (o reaccionarismo) arquitectónico y progresismo (o reaccionarismo) político. Bohigas ha expresado bien esta dicotomía:

Folguera [autor de la fachada del monasterio de Montserrat en 1947] no tenía nada de fascista, era un resistente de buena voluntad; y Florensa era un catalanista liberal y republicano a pesar de hacer clasicismos e incluso aproximaciones al fascismo como el Monumento a los Caídos; en cambio, Coderch era un falangista convencido y hacía arquitectura moderna [...] porque era muy inteligente y estaba muy dotado para la arquitectura, pero también gracias a sus raíces falangistas (en BARRAL 1996, 174, 188).

También podemos ver que la recuperación de la modernidad arquitectónica española no se dio por “generación espontánea” ni por influencias externas, sino que surgió directamente de las filas de los arquitectos jóvenes afectos al régimen que “evolucionaron” hasta descubrir el Movimiento Moderno reformado de la posguerra europea. Ya lo advertía el perspicaz y comunión Quetglas en relación a la supuesta actitud democrática de Mies:

Habría que preguntarse si son de recibo [...] los cantos a la identificación de la arquitectura moderna con la democracia. Sería quizá pedante recitar la lista de arquitectos reaccionarios que en la Italia del Duce, la Alemania de Hitler, la España de Franco o la Francia de Pétain, contribuyeron desde la arquitectura “moderna” al régimen dictatorial, o de quienes creyeron desde el mismo campo que su actividad intelectual estaba al margen y por encima de la lucha de clases (GRANDAS *et al.* 1986, 23).

Pero en cualquier caso, los componentes de la generación de arquitectos barceloneses que hacia 1949-1951 se esforzaban en volver a ejercer la práctica profesional desde unos principios modernos, habían nacido entre los años diez y los años treinta, y habían vivido, por tanto, la dolorosa experiencia de la Guerra Civil y el hambre y las penosas condiciones de la posguerra; muchos de ellos habían tomado partido por uno u otro de los bandos enfrentados pero incluso los vencedores habían acabado discrepando de determinadas posturas oficiales arcaizantes mantenidas por el régimen. En definitiva, se trataba de un grupo de arquitectos que ha sido visto mayoritariamente como una generación dañada ya que, como señalaba Bohigas a sus 85 años, “además de sufrir una insuficiente formación cultural fue también la víctima de un aislamiento violento y sistemático respecto a la vida y la cultura de los otros países, incluso los del entorno inmediato”, un aislamiento y atraso que Bohigas, en una fecha tan tardía como 2010 todavía advertía en determinados ámbitos de la cultura catalana, a pesar de que tantos años después ya había cambiado radicalmente la situación política (BOHIGAS 2012, 107). De igual manera se lamentaba el crítico teatral José Monleón en 1977, cuando ya se estaba desactivando la dictadura: la “experiencia” de haber tenido que soportar el franquismo fue una circunstancia que originó un intenso “trauma intelectual” durante varias generaciones en todos los ámbitos de la cultura y el arte españoles y para sobrevivir al mismo las respuestas individuales habían sido múltiples:

El franquismo ha significado, por lo que tenía de imposición y de negación de la libertad, un trauma intelectual. Cada cual ha respondido como ha sabido y como ha podido. Pero es evidente que nadie de los que hemos pasado los años fundamentales de nuestra vida bajo esa circunstancia hemos salido indemnes (en CASTELLET *et al.* 1977, 246).

Una de estas respuestas fue, ciertamente, la búsqueda y el establecimiento por parte de los arquitectos barceloneses que querían ser modernos de contactos internacionales, unos contactos que llegaron a ser estrechos, especialmente con los arquitectos de Milán

### <01.09. BARCELONA, 1939-1955. POLÍTICA ARTÍSTICA DEL Y DURANTE EL FRANQUISMO

Lo que empezó siendo bombardeo parabólico es ya tiro rasante y la amplitud de expresión se sigue conquistando paso a paso, con una decisión que disuelve todas las ambigüedades y que sólo podría atajarse renunciando a tener en España cualquier forma de vida artística.  
Dionisio RIDRUEJO (1962)

Muchos escritores catalanes han presentado con extrema viveza, tanto desde el ensayo como desde la novela y la poesía o la prosa de no ficción (diarios, memorias, ensayos), la situación en Barcelona después de la Guerra Civil<sup>314</sup>. Además del hambre y la miseria que padecía la inmensa mayoría de la población, se ha destacado habitualmente que la represión franquista contra las fuerzas democráticas fue especialmente dura en Cataluña

<sup>314</sup> Un extenso panorama de la vida cotidiana de los barceloneses en el año 1939, escrito desde una óptica periodística, pero con muchas transcripciones y citas literales de fuentes de primera mano, se puede encontrar en el libro de Jaume Fabre *Els que es van quedar. 1939: Barcelona, ciutat ocupada* (FABRE 2003).

porque incluso muchos de los católicos y los catalanistas de derecha que habían celebrado el Alzamiento Nacional como el tan ansiado retorno al orden y a la religión y que incluso habían pasado a engrosar las filas de los sublevados, vieron con disgusto y extrañeza que quedaba prohibido todo tipo de expresión pública en catalán<sup>315</sup>. Entre las muchas y excelentes prosas de carácter memorialístico escritas por Albert Manent encontramos párrafos que retratan el ambiente de represión y de miedo generalizados que vivían muchos barceloneses en los años cuarenta, cuando él era un niño:

Los vencedores de la Guerra Civil, abusando de una victoria abrumadora, confundían, directamente, catalanismo, e incluso lengua y cultura catalanas, con «rojos» y este sustantivo iba ligado con desorden, crímenes y la llamada «anti-España». [...] El tiempo de aquella posguerra fue, por tanto, de miedo, de esconder la cabeza bajo el ala e incluso de resentimiento. No fueron muchos los que supieron reaccionar enseguida ante tanto maniqueísmo o simplismo. [...] En conjunto dominaba la actitud, muy humana, de querer olvidar una pesadilla de casi tres años que se había aparentemente desvanecido (MANENT 1988, 107-108).

Con el paso de los años, la voluntad de normalización de la vida pública fue abarcando todos los ámbitos de la cultura y entre los protagonistas de esta normalización se fueron incluyendo importantes franjas del franquismo moderado para las que ya no resultaban útiles ni creíbles muchos principios del Alzamiento Nacional. Por lo que se refiere a la arquitectura, la mayoría de los profesionales españoles que querían ser modernos pertenecían, en relación a sus colegas europeos, a lo que Montaner ha llamado “tercera generación”, es decir, arquitectos nacidos entre 1910 y 1925, que habían vivido la guerra pero que comenzaron su labor profesional de forma significativa en los primeros diez o doce años posteriores al final de la contienda (MONTANER 1988a) y que estaban llamados a sustituir a los maestros que habían protagonizado la etapa heroica del Movimiento Moderno: “La responsabilidad que recayó sobre los arquitectos de la tercera generación fue enorme: construir – y reconstruir realmente- las grandes ciudades europeas sin prácticamente otra referencia que los criterios establecidos por sus maestros y tras una fuerte ruptura con la tradición” (MONTANER 2003, 29)<sup>316</sup>. I. Solà, por su parte, se ha referido a los profesionales europeos que iniciaron su trabajo después de la Segunda Guerra Mundial como pertenecientes a la “segunda generación de la arquitectura moderna” que estaría formada por arquitectos como Coderch, Gardella, Scarpa, Bakema, Candilis, Saarinen o Denys Lasdun, discípulos de la llamada generación de los maestros (Mies van der Rohe y Le Corbusier sobre todo), pero que fueron también sus primeros críticos. Los cambios programáticos que introdujeron estos arquitectos en sus obras fueron significativos:

El talante de esta generación sigue siendo el del compromiso de la arquitectura con la sociedad y la voluntad de transformar el espacio allí donde se produce la vida colectiva urbana. Pero ellos han perdido en aquellos años la rigidez lineal con la que en los años treinta los congresos de los CIAM proclamaban a los cuatro vientos doctrinas tan mesiánicas como esquemáticas (I. SOLÀ 1988, 18).

Efectivamente, este cambio generacional implicó, como iremos viendo, una nueva forma de entender la arquitectura, más empírica, experimental y pragmática, centrada en los problemas concretos de una realidad dinámica y cambiante en la que el “hombre” era el centro de la atención en vez de problemas globalizadores y macroestructurales (TORRES 1991 I, 24). En sus clasificaciones taxonómicas, Montaner ha señalado “algunas de las cualidades comunes de esta arquitectura tan diversa” entre sí:

<sup>315</sup> Para tener una visión panorámica de la prohibición del uso público del catalán, de las «traiciones» y los “arrepentimientos” de algunos antiguos catalanistas conservadores reconvertidos sucesivamente en franquistas y neodemócratas, y de las actividades culturales clandestinas desarrolladas en Barcelona en los años cuarenta como una tupida red de complicidades, confabulaciones, insistencias y sentido de la oportunidad, es fundamental la extensa y documentada obra de Joan Samsó Llena, aunque centrada casi exclusivamente en la literatura, el periodismo y otras formas de expresión escrita, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)* (SAMSÓ 1994; SAMSÓ 1995). Denso y documentado, pero entretenido, cáustico y bien trabado es el reciente ensayo de Jordi Amat, escrito con agilidad periodística, *Largo proceso, amargo sueño. Cultura y política en la Cataluña contemporánea* (AMAT 2018). También son sumamente útiles, como ya hemos dicho, en tanto que fuentes de primerísima mano, los diarios y memorias de muchos autores que bregaron aquellos años por mantener vivas la cultura catalana, el catalanismo político y la aspiración a la democracia: Marià Manent i Cisa (1898-1988), Maurici Serrahima i Bofill (1902-1979), Alexandre Cirici i Pellicer (1914-1982), Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918-1991), Josep Benet i Morell (1920-2008), Albert Manent i Segimon (1930-2014), etc.

<sup>316</sup> Montaner ha definido con detalle lo que podrían ser las “cuatro” generaciones del Movimiento Moderno en función del año de nacimiento de los arquitectos y del inicio de su actividad, y ha aportado una extensa lista de nombres: la primera generación comprendería arquitectos nacidos entre 1880 y 1894; la segunda, entre 1894 y 1907; la tercera, entre 1907 y 1923; y la cuarta, después de 1924 (MONTANER 1993, 36).

Creación de la vitalidad urbana; búsqueda de raíces, legitimaciones y referencias, intentando no caer en el historicismo; establecimiento de una relación dialéctica con el contexto urbano, el entorno social y el paisaje, ensayando un modo de hacer arquitectura empírico, versátil y enemigo de los grandes modelos; amor y cuidado por los materiales en una arquitectura que está definida en su cualidad por ellos mismos; y desarrollo de una actitud eminentemente democrática, social y humanista de la arquitectura (MONTANER 1988a, 4).

En Barcelona habían permanecido algunos de los arquitectos vanguardistas nacidos entre 1902 y 1906 pero habían sufrido una traumática experiencia (revolución, guerra, derrota, represión) y en su exilio interior, incrédulos y escépticos, no tenían ya ni fuerza ni posibilidades para seguir siendo “modernos”. Tiene interés el caso de Sixte Illescas que, como veremos, está bien documentado gracias a la publicación de sus memorias, acompañadas de las apostillas que intercaló su hijo Albert, y de una extensa documentación gráfica y fotográfica:

Como para mucha gente, la Guerra Civil fue para mi padre una experiencia terrible que le cambió la vida. Con el triunfo de la “Cruzada” pasó de ser un joven arquitecto de vanguardia, ilusionado, comprometido con su país y confiado en sus fuerzas, a ser un exiliado interior, un individuo de segunda categoría, desmoralizado, temeroso, con pocos derechos –ni siquiera podía hablar públicamente en su lengua-, siempre bajo sospecha (BRULLET *et al.* 2008, 130).

Por tanto, los encargados de retomar la modernidad en Barcelona fueron arquitectos más jóvenes, nacidos en los años diez y veinte, aunque algunos, como Soteras y Mitjans habían nacido antes de 1910 y habían sido miembros estudiantes del GATCPAC. Aun así, a la hora de hablar del Grupo R y sus actividades, que, como veremos, fue el episodio verdaderamente clave en la refundación de la modernidad de la arquitectura en Barcelona, Montaner distingue dos grupos: los arquitectos que, aunque terminaron la carrera después de la guerra, habían nacido en los años diez, por lo que no eran ya “tan” jóvenes –Coderch, Valls, Moragas, Sostres, Pratmarsó, Mascaró, Gili, Bassó- y el grupo de los más jóvenes, nacidos en los años veinte, encabezado por Bohigas, Martorell, Giráldez i Ribas Piera. En realidad, entre ambos grupos media una diferencia de edad de diez o doce años, que es un lapsus de tiempo suficiente como para que haya diferencias en el inicio de su ejercicio profesional. Así, por ejemplo, como señala Torres, Moragas y Coderch aun hicieron algunas primeras obras “vernaculares”, mientras que Bohigas y Martorell ya no las hicieron (TORRES 1991 II, 17).

Como venimos diciendo, uno de los componentes fundamentales de la deseada modernidad (y también para algunos, de la catalanidad) de la nueva arquitectura barcelonesa (como parte sustancial de la cultura propia) era volver a enlazar con el mundo internacional coetáneo, restablecer el nexo de unión con Europa que había sido roto dramáticamente con el triunfo de Franco en la Guerra Civil (1936-1939) y con la destrucción física y moral generalizada, primero de España y, después, con la Segunda Guerra Mundial, de toda Europa.

Rafael Sánchez Ferlosio (1927-2019), partiendo de un texto de Max Weber, ha señalado el estado de degradación moral que se produce tras las guerras:

¿Toda guerra reduce a los humanos a parejos estados de miseria moral e indignidad, a tales grados de regresión espiritual? Es bastante asombroso que el final de toda guerra suela considerarse como un amanecer, como el mejor momento para que un pueblo emprenda una nueva vida, cual si la guerra fuese un capital de vigor y de moral acumulado. Creo que esta misma sugestión expresa justamente hasta qué punto una guerra es también moralmente destructora (SÁNCHEZ 2008, 23).

Esta inmensa destrucción moral en la sociedad española durante la guerra y la posguerra explicaría las tremendas proclamas del régimen, como las del gaditano José María Pemán, exaltado poeta oficial del Nuevo Estado, cuando afirmaba, en el dantesco y apocalíptico *Poema de la Bestia y el Ángel*, escrito a partir de 1936, editado en 1938 y reeditado en 1939, que la guerra y la victoria suponían el triunfal punto de arranque de una Nueva España abocada a vivir “cosas enormes”:

Por donde quiera que se mirase, todo estaba lleno de enormes perspectivas y dilatadas trascendencias. Todo estaba listo para cosas enormes. Nos tocaba sufrir otra vez gloriosamente (PEMÁN 1938, 8; JUAN 2003; BOX 2012, 153).

También habría que buscar en la abyección moral de la guerra el origen de la afirmación que hacía el arquitecto Víctor d’Ors en 1938: “Jamás país alguno en ninguna época habrá basamentado [*sic*] con mayor alegría y mayor firmeza el edificio de su Imperio” (V. D’ORS 1938, 219-220). La idea de purificación y penitencia que desarrollaron los insurgentes durante la contienda implicaba que la destrucción de las ciudades y los campos enemigos era necesaria para erradicar el mal. Pemán insistía en sus arengas en la necesidad purificadora del dolor: así, por ejemplo, los incendios y los bombardeos eran “como quema de rastrojos para dejar abonada la

tierra de la cosecha nueva. Vamos a tener, españoles, tierra lisa y llana para llenarla alegremente de piedras imperiales” (en FONTANA 2000, 14). Eran unas piedras imperiales cimentadas (“basamentadas”, decía Víctor d’Ors) en los muertos de la guerra y en un proceso de exterminio de los enemigos de la Victoria a través de una represión continua y sistemática de toda desafección, una operación de “limpieza”, “castigo” y “purificación” que cumplía para el régimen “una función política fundamental” y que iba desde la depuración profesional y las ejecuciones a las amenazas y las cárceles (FONTANA 2000, 18-24; Riquer *et al.* 1989, *passim*; AMAT 2018, 86).

Bien es verdad que muchos conservadores que participaron en el Alzamiento se alejaron de Franco más pronto o más tarde; así, el monárquico Joaquín Satrústegui (1909-1992) en 1959, ya desde una oposición democrática y europeísta, decía en un discurso:

¿Puede una Guerra Civil ser un acto fundacional? Yo y otros de los aquí presentes participamos en el Alzamiento desde el primer instante, pero creemos que una Guerra Civil es una inmensa tragedia sobre la que no cabe fundar el porvenir. [...] Una Guerra Civil es algo horrible en que no solo se matan unos compatriotas a otros, sino que se pierden, como a mí me ha ocurrido, casi todos los íntimos amigos de la juventud. [...] La monarquía no puede asentarse sobre este hecho” (en TUSELL 2012, 359).

Los historiadores han señalado un primer punto de inflexión en la acción política del franquismo en 1945, cuando fueron derrotados los que habían sido aliados de Franco en la Guerra Civil y, en consecuencia, las potencias democráticas vencedoras tomaron medidas contra el régimen español, una situación que hizo temer a los gobernantes (y albergar unas esperanzas ilusorias y vanas a los exiliados y opositores) que se produjese una intervención militar en España para restablecer la democracia liquidada con el resultado de la Guerra Civil<sup>317</sup>. Este temor, por poco fundado que fuese, hizo que el régimen suavizase algunas de sus posturas más inoportunas a nivel internacional, incluyendo, como hemos dicho, una cierta desfascistización del régimen y un incremento notable de la presencia pública del catolicismo. Se han remarcado algunos hechos políticos significativos en tal sentido, sobre todo la promulgación el 17 de julio de 1945, cuando el Eje ya había perdido la guerra, del Fuero de los Españoles, donde se establecía que “todo español podrá expresar libremente sus ideas mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado”. Así, en este documento se reconocía la participación política, la libertad de expresión, el secreto de la correspondencia, la libertad de movimientos, la inviolabilidad del domicilio, la libre reunión y asociación, etc., pero solo “aparentemente” (MORADIELLOS 2002, 132), ya que eran derechos sin garantías de que se pudiesen ejercer (RIQUER *et al.* 1989, 36). Para Tusell, el Fuero de los Españoles fue redactado por fuerzas políticas que desde 1943 habían intentado la elaboración de una Constitución más monárquica que fascista, pero para que hubiese sido una novedad se debería haber modificado toda la legislación bélica y posbélica vigente, cosa que no sucedió, por lo que la declaración de derechos fue tan solo la forma de maquillar una realidad “que podía ser vergonzante vista desde fuera” (TUSELL *et al.* 2004, 165). Vázquez Montalbán insiste en las “peculiaridades franquistas” del Fuero de los Españoles, “incluso en el terreno tan azaroso de la teoría”: confesionalidad del Estado, indisolubilidad del matrimonio, prohibición del ejercicio colectivo del derecho de petición, derechos condicionados a la unidad espiritual, nacional y social de España, etc. (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 187).

También se dictó una Orden el 23 de marzo de 1946 que planteaba atenuar la censura de prensa ya que, según se decía en la exposición de motivos, había que conceder mayor libertad a los medios de comunicación:

Quizá no haya llegado aún el momento de prescindir totalmente de la Censura, pero sí de iniciar una serie de medidas que, dejando a salvo la moderación en el lenguaje y el respeto debido a los principios fundamentales del Estado español, permitan a los periódicos una mayor amplitud de movimiento y sirvan, al mismo tiempo, de indispensable experiencia previa para disposiciones ulteriores (en SEVILLANO 2003, 73).

<sup>317</sup> Todavía en 1963 el abogado y activista demócrata Ramon Viladàs (1921-2003), le escribía a Oriol Bohigas desde su exilio en París: “La oposición ha vivido muchos años engañada y engañándose (y quizá no podía ser de otra manera), con la vista y las ilusiones y la esperanza [puestas] en una presión internacional, en una especie de cambio mágico que le volvería a dar globalmente el estatuto legal que había perdido. La ilusión estaba quizá justificada, al menos provocada y sostenida por la experiencia de las consecuencias de la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, [pero] era una ilusión falsa porque olvidaba que la situación en nuestra casa era una consecuencia de una guerra y las consecuencias de una guerra no se borran con combinaciones mágicas. Las de nuestra guerra han marcado el destino del país por muchos años y solamente podrá modificarse este destino poco a poco, a fuerza de voluntad por reconquistar las libertades fundamentales, como siempre se ha hecho históricamente, arrancando las concesiones una a una a los que disfrutaban del poder” (en BOHIGAS 2005, 78-79). Sobre la actividad política y profesional de Viladàs durante los años cincuenta y sesenta cfr. BOHIGAS 1992, 214-217.

Recordemos, sin embargo, que la Ley de Prensa e Imprenta del ministro Fraga, no fue promulgada hasta veinte años más tarde, el 18 de marzo de 1966, presentándose como uno de los pilares fundamentales de la modernización del régimen al suponer “una cierta relajación de la presión censora” (LARRAZ 2009, 322)<sup>318</sup>. Son ejemplos de como, a lo largo de los cuarenta años que detentó un poder omnímodo, Franco y su régimen fueron dando virajes muy controlados y premeditados hacia un lado y hacia otro, pero gobernando el país en todo momento con mano de hierro ya que, como veremos, hasta el mismo año de la muerte del dictador, en 1975, hubo en España ejecuciones políticas mediante la aplicación del garrote vil. Como indica Castilla del Pino, el franquismo, para poder sobrevivir, “se constituyó en un edificio hermético que no podía dejar pasar ni un ápice de sospecha de censura para el mismo” (en CASTELLET *et al.* 1977, 99). Así, la pérdida de hegemonía de Falange (en tanto que representante del Partido Único que ostentaba la máxima “visibilidad política” desde 1937), como consecuencia de la necesaria desfascistización citada más arriba, tuvo como consecuencia un aumento de poder de las instancias más retrógradas de la Iglesia católica, lo que se llamó el nacionalcatolicismo<sup>319</sup>, utilizando, en un primer momento, seculares pertenecientes a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNP) (*vid. supra*) (cfr. FONTANA 2000, 100-122), muchos de ellos monárquicos y, algunos, católicos “aperturistas”; y echando mano, más adelante, de tecnócratas pertenecientes al Opus Dei<sup>320</sup>. Conviene no olvidar, sin embargo, que, como indicaba Ridruejo en 1965, cuando ya bregaba abiertamente por un retorno a la normalidad democrática, el verdadero poder en la España de Franco no lo detentaba ni la Iglesia ni el Partido Único, sino las Fuerzas Armadas, protagonistas de la sublevación militar, de las acciones bélicas y de la victoria final, cuya presencia en el Gobierno fue notable durante los cuarenta años de dictadura y cuya conformidad fue imprescindible en el proceso de democratización:

El Ejército es el responsable originario de la situación actual, es la fuerza real de la dictadura, es el único grupo dotado de posibilidades ejecutivas. [...] La gloria de la intervención del Ejército en 1936 es discutible y será siempre discutida. La de pacificar el país y devolverle a una normalidad homogénea con los modelos de Occidente, no sería discutida por nadie (RIDRUEJO 1976, 431; RIDRUEJO 2008, 472).

Entre los “actores” político-civiles del franquismo (que eran mayoritariamente quienes se ocupaban de los asuntos del Estado relacionados con muchos aspectos de la vida ordinaria) destacó el ya citado arquitecto falangista José Luis de Arrese que desde 1956 hasta la crisis de Gobierno de febrero de 1957 ocupó por

<sup>318</sup> En el segundo artículo de la Ley “se inventariaban las muchas limitaciones a la libertad de expresión que pretendidamente venía a instaurar”: respeto a la verdad y a la moral, acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás leyes fundamentales, exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior, respeto a instituciones y personas, etc. Según Joan B. Culla, “el reconocimiento a la prensa de una cierta función crítica, de algún margen de pluralismo, chocaba con el inmovilismo político de la dictadura y provocó reacciones que tendían a desvirtuar por completo aquella ley que el mismo gobernador civil de Barcelona había calificado de ‘boquete en la línea de flotación del régimen’. [...] Pero a pesar de riesgos, sustos y retrocesos, la ley Fraga permitió a la prensa adquirir una vivacidad, una credibilidad y un protagonismo desconocidos desde 1939” (en RIQUEL *et al.* 1989, 351-352).

<sup>319</sup> El “nacionalcatolicismo” es un concepto aceptado unánimemente por los historiadores. Según Giuliana Di Febo designa «la peculiar configuración del régimen franquista respecto a otras dictaduras, debido a la compenetración de poderes y mutuos apoyos entre Estado e Iglesia que se fue asentando durante la Guerra Civil y que tuvo como resultado la estructuración en clave confesional del denominado ‘Nuevo Estado’» (en MORADIELLOS 2016, 133; comillas de la autora). Para Vázquez Montalbán, la alianza Estado-Iglesia estaba basada en “la adaptación a la peculiaridad nacional de las doctrinas políticas de la Iglesia católica”. Se hacía frente, así, a la acusación internacional de que el régimen español era fascista, lo que supuso, a cambio, el triunfo definitivo de los sectores sociopolíticos más conservadores del franquismo (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 199). Pero ya desde el primer momento los “camino” del Vaticano, del fascismo y de Franco se entrelazaban y eran los únicos que no conducían al desastre, como se leía en 1939 en el diario *Arriba*: “Los caminos que no coinciden con el pensamiento del Vaticano, de la Roma fascista o de la España de Franco, conducen a la ruina del espíritu y a la miseria de los pueblos” (Manuel AZNAR: “La irrupción de Rusia en Europa”, *Arriba*, 12-09-1939; en VILANOVA 2005, 208).

<sup>320</sup> Moradiellos ha señalado que en los años cincuenta la rivalidad entre Falange y el catolicismo político sustituyó la rivalidad previa entre Falange y el bloque militar-monárquico, pero que, a pesar del paulatino declive del partido, Franco se negó siempre a relegarlo totalmente (y menos aún a disolverlo), como deseaban los católicos y parte del Ejército, porque servía de contrapeso a estos dos sectores, “proporcionaba ‘clases de servicio’ para la administración pública y la burocracia sindical” y constituía “la más leal de las fuerzas disponibles” ya que “no tenía otra base de existencia que su lealtad al Caudillo”. Como muestra de la sinergia entre ambos, el 29 de Octubre de 1953 en el teatro de La Comedia, a la misma hora que se celebró el congreso fundacional de Falange veinte años antes en aquel mismo lugar, se inauguró el Primer (y único) Congreso Nacional de FET y de las JONS con un discurso a cargo de Eugenio Montes. Por la tarde, Franco presidió la clausura del Congreso en el estadio de Chamartín con la asistencia de 250.000 afiliados (otras fuentes reducen la cifra a 156.000); 50.000 llegaron en 43 trenes especiales y 9 trenes ordinarios; 50.000 más en coches y autobuses. En su discurso, el Caudillo definía el Partido Único como “ciudadela y guarda fidelísima de los intereses de la Patria” (MORADIELLOS 2002, 165-166; comillas del autor; cfr. web oficial de Falange Española).

segunda vez el cargo de ministro secretario general del Movimiento (*vid. supra*). Desde este cargo, Arrese emprendió, según Moradiellos, “la última tentativa falangista para clarificar el perfil institucional del régimen franquista en su provecho”. Pero su intento de “refascistizar” el régimen fue un fracaso estrepitoso que implicó su cese (aunque Franco lo mantuvo en el Gobierno), ya que chocó con la firme y frontal oposición del Ejército, de los carlistas, de los monárquicos, de los católicos y de los obispos<sup>321</sup>.

Después de su cese como ministro secretario general, Arrese fue nombrado ministro de la Vivienda, un ministerio de nuevo cuño y de gran importancia estratégica y social por entonces que ocupó tres años, hasta 1960, cuando dejó la política por desavenencias con los nuevos llegados al poder económico y político. En efecto, para solventar la difícil situación de la vida en España, Franco decidió dejar definitivamente a un lado Falange Española (aunque no de forma abierta y ruidosa) y confiar los ministerios clave a los tecnócratas economistas del Opus Dei, favorecidos por el almirante Luis Carrero Blanco (1904-1973), que compartía “su integrismo religioso y contaba con ellos para poner en práctica su programa de institucionalización definitiva y liberalización económica que superara el agotado modelo autárquico-intervencionista” (MORADIELLOS 2002, 170-177). Para Riquer, algunas disposiciones proporcionaron la eficacia funcional y el nivel técnico indispensable para poner en marcha la política de desarrollo económico deseada por los sectores vinculados al capital financiero, partidarios de propiciar un crecimiento económico sin democratizar el sistema político: Ley de Régimen Jurídico de la Administración del Estado (1957), Oficina de Coordinación y Programación Económica (1957), ley de Procedimiento Administrativo (1958) y Plan de Estabilización y Liberalización (1959); en contrapartida, la Ley de Principios Fundamentales del Movimiento Nacional (1958) conservaba la habitual retórica falangista sobre los principios inmutables del Alzamiento y consolidaba el carácter antidemocrático de las instituciones políticas (RIQUER *et al.* 1989, 175). En relación a los tres planes de desarrollo aprobados por el Gobierno en los años sesenta y setenta (1964-1967, 1968-1971 y 1972-1975) a propuesta del comisario del Plan, el político y jurista Laureano López Rodó (1920-2000), mano derecha de Carrero y líder del equipo de tecnócratas, Fabián Estapé ha señalado que, a pesar de la constante falta de atención a cuestiones sociales, de los rebotes de la inflación (en 1967 la gravedad de la recesión obligaba a la devaluación de la peseta y a congelar precios y salarios: RIQUER *et al.* 1989, 333) y del “notable incumplimiento” de las previsiones contenidas en los planes, tuvieron virtudes innegables ya que estimularon la inversión privada, impusieron una cierta racionalidad en el sector público, impulsaron el proceso de industrialización y provocaron una mayor integración de la economía española en el mercado internacional, factores que, en conjunto, favorecieron el crecimiento económico (en FONTANA 2000, 210). Más crítico, aunque también aceptando los aciertos, es el historiador Joan B. Culla:

El objetivo del I Plan de Desarrollo Económico y Social y de toda la gestión de los tecnócratas opusdeistas que controlaban la política económica (y buena parte de la política *tout court*) durante la segunda mitad de los años sesenta era simplemente rentabilizar al máximo las limitadas reformas ya hechas y prolongar el empuje expansivo tanto como fuera posible, aprovechando la prosperidad internacional y con el auxilio del turismo y de las divisas de los emigrantes, pero sin poner en cuestión la permanencia del franquismo que aquellos tecnócratas pretendían asegurar mediante una modernización formal y de la futura instauración de una monarquía autoritaria. Uno de los aspectos más vistosos fue la política de “polos de desarrollo”, “polos de promoción” y “zonas de preferente localización industrial” situados en Castilla, Andalucía, Galicia, Aragón o Extremadura a través de los que el poder pretendía estimular la industrialización de estos territorios y reequilibrar el mapa económico español (en RIQUER *et al.* 1989, 327-329; comillas del autor).

Arrese, desde su constante fidelidad y admiración hacia el Caudillo, ha dejado un testimonio detallado del origen y desarrollo de este proceso sustitutorio de Falange por el Opus Dei en su tardío libro de memorias *Una etapa constituyente* (1982), donde intenta explicar las razones que pesaron sobre Franco para hacer este viraje ideológico, económico y político que tuvo tanta trascendencia en la vida española:

El Caudillo pensó que mientras andábamos metidos en discusiones bizantinas, el régimen se hundía por falta de suelo financiero. [...] Cuando la historia (estudiando la obra del Caudillo) llegue al capítulo de conocer su propia psicología [...] verá con notoria desproporción el espacio que dedicó a la doctrina y el que dedicó a la economía [y no] dejará de observar que al rodearse de un equipo implicado en su propia vocación económica, se entregó a él como nunca lo hizo con nosotros y se vinculó públicamente a sus “planes de desarrollo” (y los defendió personalmente sin la cautela habitual de su carácter)

<sup>321</sup> Los obispos de Toledo, Tarragona y Santiago de Compostela se entrevistaron con Franco y le entregaron un documento en el que afirmaban que en los anteproyectos legislativos de Arrese “la forma de gobierno en España no es ni monárquica, ni republicana, ni de democracia orgánica o inorgánica, sino verdadera dictadura de Partido Único, como fue el fascismo en Italia, el nacionalsocialismo en Alemania o el peronismo en la República Argentina” (cfr. ARRESE 1982; en MORADIELLOS 2002, 173).

como nunca se ligó a nuestros propósitos doctrinales. [Pero] por primera vez, el régimen español apareció sin aquel sello francamente social que hasta entonces había tenido (ARRESE 1982, 268-269).

A pesar de las palabras de Arrese, siempre fiel a Franco, no acaba de ser cierta aquella “entrega” del jefe del Estado a los planes de desarrollo económico propuestos por los tecnócratas y por Carrero, ya que, según los historiadores, el Generalísimo se mostraba reticente y “abrigaba serias dudas sobre los potenciales efectos políticos de la apertura económica preconizada” por lo que se opuso a sucesivas devaluaciones monetarias y a cumplir las condiciones impuestas para la obtención de créditos del Fondo Monetario Internacional<sup>322</sup>. En todo caso, cuando “por forzado pragmatismo” aceptó que se aprobase el Plan de Estabilización que estuvo en la base de los tres planes de desarrollo citados, advirtió públicamente “que la liberalización económica no iba a tener consecuencias políticas análogas” (MORADIELLOS 2002, 178).

En todo caso, como consecuencia de este lento y largo proceso político y económico, ya a final de los años cuarenta, el extremo aislamiento y la superlativa miseria material y espiritual en España, que ya duraban una eternidad, se empezaron a debilitar, aunque fuera de forma tímida, poco perceptible y con vaivenes<sup>323</sup>, y los jóvenes arquitectos titulados esos años, aunque educados en las escuelas de arquitectura dentro de una tradición de raíz clásica y en un contexto autoritario, dejaban de creer (no lo debían haber creído nunca) que las formas historicistas y la reclusión autárquica fueran en absoluto convenientes ni productivas para la población ni para la arquitectura considerada como hecho social y cultural. Años más tarde, en 1976, Domènech i Girbau (n. 1940), evocaba la huida “cultural” hacia delante que había hecho la generación de la inmediata posguerra para evitar el exilio interior:

En nuestro deseo de no “exiliarnos interiormente”, en la época de la dictadura supimos descubrir, comprender y apreciar el difícil discurso de los arquitectos italianos, desde el neorrealismo de posguerra hasta nuestros días, en la difícil labor de conjugar el empeño político con la exigencia cultural (en MENDINI *et al.* 1976).

Como consecuencia del proceso que venimos analizando, entre 1948 y 1950 se empezó a sentir en la cultura urbana española un relativo pero palpable relajamiento de la férrea censura franquista, tanto contra el arte moderno como contra la cultura catalana; en consecuencia, el ambiente cultural en Barcelona, aunque solo al alcance de una minoría de prosélitos e iniciados, se empezó a abrir a la modernidad como puede comprobarse en la magnífica colección de folletos y programas de actos artísticos (públicos y autorizados) conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (LAHUERTA 2015), donde se puede comprobar como empiezan a ser abundantes las exposiciones de artistas plásticos modernos (Tàpies, Cuixart, Ponç, Brossa, Miró e incluso Picasso), las reseñas de actualidad y las conferencias y actos sobre actividades artísticas.

Así, en 1949, el mismo año que se celebró en Barcelona, Palma y Valencia la V Asamblea Nacional de Arquitectos (*vid. infra*), cuando ya estaba plenamente activo el grupo Dau al Set (*vid. supra*) y se empezaba a reconocer oficialmente el valor de la obra de Tàpies, Tharrats, Cuixart y Ponç, se constituyó, dentro del Hot Club de amigos del jazz, la agrupación Club 49, formada por algunos antiguos miembros del ADLAN (Amics de l'Art Nou) anterior a la guerra, entre ellos Joan Prats y el arquitecto racionalista Sixte Illescas. Éstos, hacia 1946 o 1947, en su tertulia del bar Bagatela, junto a otros amigos como el crítico Sebastià Gasch, el fotógrafo y empresario textil Joaquim Gomis, el discófilo y empresario Pere Casadevall y el escultor Eudald Serra, al comprobar que “la juventud de entonces no conocía ni a Picasso ni a Miró, ni nada de lo que a nosotros nos interesaba”, pensaron que “estaría bien hacer alguna cosa para informar a la gente”. Así, con la colaboración clave de Santos Torroella, nacieron paralelamente el grupo y la revista *Cobalto 49* que, aun con disensiones internas (lingüísticas e ideológicas), con secesiones y reuniones semiclandestinas, y expuestos

<sup>322</sup> Borja de Riquer señala que “a principio de los años cincuenta, a pesar de constatar el fracaso de su política económica, las autoridades franquistas se mostraban reticentes a modificarla; el mismo Franco tardó veinte años, hasta el Plan de Estabilización, a convencerse de que la autarquía no había funcionado” (RIQUER *et al.* 1989, 108).

<sup>323</sup> En 1962 Ridruejo advertía que “pese a su dura impermeabilidad providencialista, la situación dictatorial de 1960 nada tiene que ver con la de 1940 o la de 1946: se ha hecho necesariamente porosa, disimulada, contemporizadora porque en el mundo predomina una moral política que la presiona y la debilita” (RIDRUEJO 2008, 410). Moradiellos, con una perspectiva temporal más amplia, ha advertido la paradoja: el desarrollo económico español de los años sesenta no solo dio “nuevos bríos” al franquismo a corto plazo sino que a largo plazo generó “condiciones sociales y culturales profundamente discordantes con un sistema político anacrónico e inadaptado a su propia realidad socioeconómica” (MORADIELLOS 2002, 180). En todo caso, los cambios en el ámbito cultural y artístico a partir de 1949, por más radicales que fuesen, no implicaron en ningún momento que la política cultural del régimen dejase de estar en todo momento, en palabras de Alicia Altet, “concebida como instrumento de legitimación del Nuevo Estado y como vehículo transmisor de una ideología que asegurase su posterior permanencia” (en FONTANA 2000, 216).



permanentemente al cierre y a la sanción, organizaron actos y editaron publicaciones de arte moderno a lo largo de 1950 (BRULLET *et al.* 2008, 174)<sup>324</sup>. La revista tuvo una vida breve, pero el Club 49 fue, durante más de veinte años, una institución de avanzada en la promoción y difusión del arte moderno en Cataluña (CALVO 1985, 268-269; CIRICI 2014, *passim*). Como ejemplo de su peso en la ciudad digamos que consiguieron, a pesar de la reticencia de las autoridades, que el trompetista Louis Armstrong y su banda actuasen en el local del Hot Club en 1955 (CALVO 1985, 322; MARZO 2010, 101).

Como ha estudiado Ureña para el arte plástico, este fenómeno “dialéctico (hermetismo/apertura, autarquía/*aggiornamento*) que controló la transición cultural de un realismo rancio y academicista de los cuarenta al triunfo de las poéticas no figurativas, abstractas e informalistas de los cincuenta” (UREÑA 1982, 74), no fue exclusivamente barcelonés sino que fue general en toda España. Planteada desde la promoción oficial o desde la privada, el desarrollo de una modernidad artística estuvo presente en muchos lugares como Almería, Bilbao, Canarias, Valladolid, Zaragoza y, sobre todo, Santillana del Mar (Santander<sup>325</sup>). En esta histórica localidad cántabra se celebraron en septiembre de 1949 y septiembre de 1950, con el apoyo del gobernador civil de la provincia, la Primera y la Segunda Semana Internacional de Arte Contemporáneo, principal actividad de la Escuela de Altamira (1948-1951), una institución oficial que tuvo aquí su sede, además de delegaciones en Madrid, Tenerife y Barcelona. La Escuela de Altamira fue fundada, entre otros, por el pintor alemán Mathias Goeritz (1915-1990), de paso por España, y el escultor madrileño Ángel Ferrant (1891-1961) y se denominó así en homenaje a la cercana cueva de Altamira, donde se había descubierto casi un siglo atrás, en 1869, un importante conjunto de pinturas rupestres del Paleolítico Superior que deslumbró por su “actualidad” a los pintores modernos de posguerra (CALVO 1985, 258-263, 277-279). Según Ferrant “la sugestión que las cuevas de Altamira producen a un visitante que las contempla desde las aristas más afiladas de su sensibilidad de pintor, suscita la curiosidad de otras personas. Algo nuevo les deja absortos” (FERRANT 1952, 38). En este retorno a los orígenes del arte, a la búsqueda de un primitivismo puro y esencial, se ha querido ver la conciencia que tenían los participantes en la Escuela de Altamira de su actitud de ruptura con el arte español oficial de los años cuarenta, con su academicismo ñoño y aburrido. Así, “Altamira se constituyó en núcleo coordinador de los esfuerzos hasta entonces dispersos, pero rechazando el eclecticismo, lo que la diferenció claramente de la Academia Breve de Crítica de Arte” (LLORENTE 1995, 256).

Tanto Goeritz como Ferrant fueron actores de primera línea en la reintroducción del arte moderno en España. Mathias Goeritz fue un importante pintor abstracto alemán que estuvo instalado en el Marruecos español entre 1941 y 1944 como delegado del Instituto Alemán de Cultura en Tetuán y, a partir de 1945, en España, donde hizo amistad con Ferrant. En los años cuarenta Goeritz contribuyó de forma decisiva al renacimiento y la difusión del arte moderno en España frente al academicismo imperante, pero en 1949, justo antes de inaugurarse la Primera Semana Internacional de la Escuela de Altamira, se trasladó a Ciudad de Méjico donde desarrolló en el campo de la pintura y de la escultura de grandes dimensiones, su concepto de “arquitectura emocional” (basada, según el manifiesto de 1954 del mismo Goeritz, “en una plástica espacial abstracta desde la forma, los planos y el color puros, en reverberación empática con el cuerpo humano”), opuesto a la “arquitectura funcional” del racionalismo ortodoxo, una “emotividad plástica” o “proyección emocional” que en su programa tenía puntos de contacto con la revisión histórica protagonizada por la Escuela de Milán en los años cincuenta del novecientos (QUESADA 2016, 104-105)<sup>326</sup>. El escultor Ángel Ferrant, por su

<sup>324</sup> El facsímil de algunas páginas de la revista puede verse en el catálogo de la exposición “Arts a Catalunya 1950-1977” (LAHUERTA 2015, 4-8).

<sup>325</sup> Con la creación del estado de las autonomías, la provincia de Santander paso a denominarse Comunidad Autónoma de Cantabria.

<sup>326</sup> Según Santos, en la inauguración de la Primera Semana de la Escuela de Altamira “tuvimos que lamentar la ausencia de Mathias Goeritz, quien acababa de salir en aquellos días para Méjico. Él, no obstante, al abandonar Las Palmas [de Gran Canaria] a bordo del *Magallanes*, nos envió por radio su ‘conformidad fraterna’ a cuanto hiciéramos y, con ella, todo un repertorio de sugerencias que, por expresado telegráficamente, aun nos hizo más imperioso aquel su incomparable espíritu de iniciativa, con el cual diríase que pugnaba desde alta mar por hallarse inequívocamente entre nosotros” (en CALVO 1985, 259; comillas del autor). La biografía de Goeritz está plagada de “altas dosis de fabulación”, promovida por él mismo y difundida por sus seguidores en Méjico. Sus teorías, carentes de compromiso político, fueron duramente criticadas por los muralistas mejicanos revolucionarios Diego Rivera (1886-1957) y José Siqueiros (1896-1974), treinta y veinte años, respectivamente, mayores que él. Este último había publicado ya en 1934 un agresivo artículo contra el arte abstracto titulado significativamente “Arte puro: puros maricones”: “Por eso el arte puro, arte abstracto, es el niño mimado de la burguesía capitalista en el poder, por eso aquí en Méjico hay ya un grupo incipiente de pseudo plásticos y escritores burguesillos que, diciéndose poetas puros, no son en realidad sino puros maricones” (*Choque. Órgano de la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas*, núm. 1, 27-03-1934). Siqueiros retomó el insulto (que en realidad no carecía de fundamento, dada la existencia de una potente y selecta comunidad gay culta mejicana) en sus actuaciones públicas de los años cincuenta, como le escribió un divertido Goeritz a Westerdhal: “Siqueiros en un discurso dijo que yo soy una amenaza para la arquitectura moderna, con

parte, con una obra siempre moderna, ya era valorado antes de 1936 hasta el punto que durante la guerra, con una actitud plenamente antifascista, formó parte, entre otras responsabilidades, de la Junta de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico (JIMÉNEZ 1989, 44); exonerado de responsabilidades políticas por la mediación de Muguruza, durante la posguerra, Ferrant expuso en Barcelona en fecha muy temprana, en 1942, una tauromaquia en bajorrelieves de terracota ejecutada en 1939 (en Museo Reina Sofía) (CALVO 1985, 143; cfr. Wikipedia.es); también ejecutó en la primera posguerra, según Ureña, un *Retablo de San Francisco* “moderno” en madera policromada para la Escuela de Ingenieros Agrónomos de Madrid (en BONET 1981, 107) a la vez que trabajaba objetos surrealistas como maniqués y juguetes que no solía exponer en público, pero en los que Ors, según escribió, admiraba “la simplificación formal y la intención irónica” (TUSELL *et al.* 1993, 67, 124); además, Ferrant formó parte de muchas iniciativas oficiales ya que, además de en la Escuela de Altamira, participó en cuatro ocasiones en los salones de los Once d’Eugenio d’Ors (*vid. infra*) (UREÑA 1982, 49), estuvo presente en la IX Triennale de Milán, en la I Bienal Hispanoamericana de Arte y en muchas de las exposiciones internacionales “modernas” promovidas por el Estado en los años cincuenta.

También participó activamente en las semanas de Santillana del Mar el arquitecto italo-suizo Alberto Sartoris, cuya presencia en España, como veremos, fue constante a partir de 1949, influyendo de forma decisiva en la modernización del arte y la arquitectura españoles, barceloneses especialmente. En la Primera Semana de Arte, Sartoris expuso una extensa ponencia de defensa de la abstracción titulada “Circuito absolutista. Situación del arte abstracto” (reproducida en UREÑA 1982, 320-332). Según Santos, en aquella conferencia, dicha “en su bien timbrado italiano”, con palabras “densas de contenido a la par de vibrantes, [que] en algunos momentos parecieron hacernos remontar a la época de los primeros manifiestos de vanguardia”, Sartoris planteó la absoluta necesidad de promover “una estética abstracta como condensación de la ciencia del arte y del arte más representativo de nuestros días, [...] un mundo nunca pensado y nunca visto, que llegará a ser uno de los sectores espirituales más atrevidos, más electrizantes, más dinámicos y más transfiguradores de nuestro tiempo” (en CALVO 1985, 260). Sartoris participó también en la Segunda Semana, celebrada al año siguiente, 1950, donde disertó sobre “Un nuevo arte sagrado” (CALVO 1985, 277), un tema, el de la modernización de los templos católicos, que ya había sido de su interés en los años treinta y que, como veremos, ocupó a la jerarquía católica en los años cincuenta y sesenta. En efecto, ya en 1932, Sartoris, siguiendo las novedosas aportaciones teológicas de la corriente neoescolástica de pensamiento religioso y sus propias investigaciones figurativas y perceptivas sobre “la noción universal del concepto de arte sagrado”, construyó la iglesia de Notre-Dame du Bon Conseil en Lourtier (cantón de Valais, Suiza), donde desarrolló “un espacio sagrado mediante los recursos de la arquitectura industrial, despojando el proyecto de conceptos ajenos a la propia esencia del espacio litúrgico del templo católico” (NAVARRO 2000a, 109, 112, 115-116)

Así, la Escuela de Altamira hizo posible el contacto entre los grupos artísticos modernos existentes en Barcelona, Madrid y las Islas Canarias, pero también “una tímida apertura a las relaciones internacionales, entonces atentamente vigiladas” (NAVARRO 2000a, 132). En efecto, según el crítico canario Westerthal “se quería tener contacto con lo que se hacía en el exterior, sobre todo para tener la certidumbre [de] que no estábamos equivocados. Nos llegaban aires frescos desde fuera, pero la cuestión era abrir las puertas y traer como huéspedes avisados a gente de otras naciones”. Según Santos, gracias a la experiencia de Altamira, se pudo dar en el interior de España “el enlace entre dos generaciones que, respectivamente situadas a uno y otro lado de la contienda civil, estaban dando los primeros pasos decididos hacia la plena recuperación entre nosotros de los movimientos de vanguardia” (en CALVO 1985, 258, 259).

El objetivo explícito de la Escuela de Altamira era defender la abstracción basándose en su condición de “arte primigenio” pero también, según uno de sus textos programáticos fundacionales, romper desde la amistad, el diálogo y el intercambio de ideas “la costra de indiferencia que rodea en España a las realizaciones del arte nuevo” (en AGUILERA I 1975, 66). Para sus Conversaciones sobre Arte Contemporáneo, la Escuela contó con la participación de numerosos escritores, críticos y artistas plásticos modernos: Artigas, Cuixart, Gasch, Miró, Ors, Santos, Sartoris, Serra, Vivanco, Westerthal, etc. (UREÑA 1982, 75; CALVO 1985, 258). Incluso en la revista *Numero*, editada en Florencia y dirigida por Sartoris, se publicaron diversos artículos, tanto sobre la I Bienal Hispanoamericana de Arte, que veremos a continuación, como sobre la Escuela de Altamira y sus actividades, incluyendo en 1950 un *Numero speciale italo-spagnolo* dedicado al “Primo Congresso

---

esta nueva Arquitectura Emocional (en vez de funcional). Además, dijo que todos somos unos homosexuales, etc. Un día más tarde, en el Palacio de Bellas Artes, Diego Rivera me insultó, con mucha gracia, durante diez minutos” (en QUESADA 2016, 103, 110; cfr. REYES 2014).

Internazionale di Santillana”. Todo esta actividad no significaba, naturalmente, ni que el régimen aceptase plenamente la modernidad, que siempre vio con suspicacia (*vid. infra*), ni que el antifranquismo del extranjero aceptase unas actividades que, a pesar de su modernidad, no dejaban de ser iniciativas del régimen, una desconfianza cruzada que se pudo comprobar insistentemente tanto en las bienales hispanoamericanas de arte de Madrid (1951) y de Barcelona (1955) (*vid. infra*) como en las iniciativas emprendidas por el Museo Nacional de Arte Contemporáneo bajo la dirección de Fernández del Amo entre 1952 y 1958 (JIMÉNEZ 1989, 90-91).

Por otra parte, a pesar de la importancia de los encuentros de Santander, como indica Cabañas, “su repercusión en la sociedad española fue escasa y la falta de medios económicos y los recelos oficiales” (a pesar del carácter “oficial” de los actos) acabaron pronto con estas actividades. Así, en 1951, coincidiendo con la gran I Bienal Hispanoamericana de Arte, se celebró en Madrid la Tercera (y última) Semana de Arte Contemporáneo. Finalizaba así, en palabras de Santos, una “gran ambición frustrada” (CALVO 1985, 261; CABAÑAS 1996, 70, 74-75, 215, 425-426; PÉREZ 2014, 29). Pero a pesar de su brevedad, la escuela de Santillana devino un buen ejemplo del “clima artístico español” de estos años que, de forma más o menos radical, tendía a la abstracción, una tendencia en la que, según Pizza, podemos situar al mismo Coderch de la IX Triennale y de la casa Ugalde (PIZZA *et al.* 2000, 103; CENTELLAS *et al.* 2009 158). También Santos Torroella, promotor de la Escuela de Altamira e ideólogo del pabellón de Milán, señalaba, en esta misma línea interpretativa, su pretensión de conjugar “la artesanía, la vanguardia y algunas artes remotas como el románico” (en JIMÉNEZ 2016, 264). Ureña ha subrayado la importancia de la institución:

Si bien desde el punto de vista temporal la vida de esta Escuela de Altamira fue breve, inmensa ha sido, desde el punto de vista histórico su tarea de alumbramiento, en tan corto espacio de tiempo, de una nueva estética y en la vislumbra[ci]ón [*sic*, por “vislumbre”] de nuevos caminos para el estancado arte español de los años cuarenta (UREÑA 1982, 73).

Como veremos, Eugenio d’Ors, a pesar de su despechada huida de Cataluña en 1920, del abandono de la lengua catalana en su actividad pública y de su adhesión histriónica al credo falangista, colaboró también en gran medida a la reintroducción de la modernidad artística en la España de Franco a través de sus salones de los Once (1943-1954), celebrados en Madrid pero con una presencia abundante de artistas barceloneses, jóvenes y viejos, sobre todo a partir del Séptimo Salón (1949), hasta el punto que la edición de 1952 (el Noveno Salón) estuvo dedicada monográficamente al arte moderno catalán con, entre otros, Guinovart, Muxart, Ponç, Serra y Tàpies (DÍAZ 2013, 149-150; PLA 2015, 95-97).

En este proceso de “apertura artística” barcelonés y español, el pintor Joan Miró (1893-1983) jugó un papel fundamental de enlace con la situación cultural vanguardista de preguerra, aunque mantuvo siempre una cierta distancia con las exposiciones internacionales organizadas por el régimen, que lo cortejó a menudo dado su éxito internacional y su avecindamiento en Barcelona. Sin embargo, tras el Alzamiento Nacional, Miró, desde París, no solo había firmado manifiestos antifascistas y de apoyo a la Segunda República sino que en 1937 había dibujado el célebre *pochoir* antifascista “Aidez l’Espagne”, impreso en formato de sello de correos por valor de un franco (BOZAL *et al.* 1976, 64-65), y había expuesto el monumental mural efímero *Segador catalán*, pintado *in situ*, en el pabellón de la República Española durante la Exposición Internacional de París de 1937, junto a obras de Picasso, Calder, Alberto y Julio González (*vid. supra*). Miró había permanecido todo este tiempo en Francia hasta que en 1940, huyendo de la ocupación nazi, regresó a España a escondidas y se refugió en Palma de Mallorca, de donde era oriunda su mujer, Pilar Juncosa (1904-1995); pero ya en 1942, gracias a unos indultos parciales del Gobierno para delitos aun no juzgados, el matrimonio pudo fijar su residencia en Barcelona, primero en el passatge del Crèdit y, después, en la calle Folgueroles, desarrollando una intensa actividad artística, fundamentalmente sobre papel, de la que destacan la serie *Constelaciones*, iniciada en Francia, y las cincuenta litografías que componen la serie *Barcelona*<sup>327</sup>. Gracias a la intervención personal del marqués de Lozoya, la limitada tolerancia del régimen permitió que Miró obtuviese el pasaporte para viajar a Nueva York en 1947 y a París en 1948 (TUSELL *et al.* 1993, 36-38; LLORENS 2008, *passim*); a la vez, las élites culturales del franquismo hicieron lo posible y lo imposible durante treinta años para incluir al pintor en los eventos oficiales españoles, algo que, sin embargo, no se dio hasta los años ochenta, cuando se multiplicaron los gobiernos socialistas en el Estado, las comunidades autónomas, las provincias y los ayuntamientos y se

<sup>327</sup> Esta magnífica colección de litografías fue editada en fecha muy temprana, 1944, por el galerista Joan Prats, y se imprimió en el taller de Enric Tormo, donde Tàpies también hizo sus primeros aguafuertes en 1948. En 1944, Miró inició una fecunda colaboración con el ceramista Llorens Artigas (CALVO 1985, 161-162, 241).

multiplicaron por toda España las celebraciones y los homenajes institucionales en honor de los intelectuales, artistas y políticos que habían perdido la Guerra Civil o se habían opuesto al franquismo (JIMÉNEZ 1989, *passim*).

En la primavera de 1949, con el patrocinio de la asociación Cobalto 49, Santos Torroella organizó en las Galerías Layetanas, sala dirigida entonces por el crítico Gaya Nuño (CALVO 1985, 251; BOHIGAS 1992, 53), una gran *Exposición Miró*, retrospectiva, con 57 obras, en la que por primera vez desde 1918 se pudo ver en Barcelona su obra por un periodo superior a un día. El éxito fue enorme: su galerista de Nueva York vino a España y compró toda la obra expuesta. También en 1949 Juan Eduardo Cirlot publicó una monografía sobre Miró, y Tàpies visitó su estudio. En *Destino* (“En la encrucijada de Miró”, 07-05-1949), Joan Teixidor se lamentaba de la indiferencia con que se le trataba en Barcelona en contraste con su “triunfo universal”, sobre todo teniendo en cuenta que Miró vivía en la ciudad “y que su actividad podría constituir un tema fácil para nuestra crítica artística”; en cambio, se lamentaba el crítico, “si queremos enterarnos de lo que hace Miró debemos recurrir a revistas de Nueva York o de París” (en CALVO 1985, 248; LLORENS 2008). Pero a partir de estos años la presencia de Miró en los ambientes artísticos oficiales españoles modernizantes fue ya plenamente aceptada y valorada, aunque como ya hemos dicho, él no siempre se prestó a colaborar con el Ministerio de Asuntos Exteriores o con el Instituto de Cultura Hispánica, los dos organismos que en diversas ocasiones recabaron su participación en exposiciones oficiales internacionales. Así, no prestó obra para la I Bienal Hispanoamericana de Arte de Madrid (1951) y cuando los responsables de la II Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo (1953) solicitaron al Estado español que organizase su representación oficial a base de obras de Miró, el director general de Relaciones Culturales y el director del Instituto de Cultura Hispánica vieron “con el mayor interés” que la participación española estuviera encabezada por este pintor, cosa que, sin embargo, no se pudo llevar a cabo ya que, según informaba el comisario Juan Ramón Masoliver, “respecto a Miró ha sido totalmente imposible convencerle para que participara en la Bienal. Toda su producción la tiene en manos de marchantes, que por él, estoy seguro, no hubiera habido el menor inconveniente” (en CABAÑAS 1996, 192-194). Que la influencia de Miró en la generación de pintores catalanes nacida alrededor de 1920 fue definitiva es algo unánimemente aceptado por la historiografía. Véase como ejemplo una sugerente nota de Gabriel Ureña:

Es encomiable su tutelaje artístico sobre la germinal vanguardia catalana que, alejada de Picasso, encontró en la estética mironiana la ausencia de confesión vital explicitada, la fulguración imaginativa, la autocomplacencia en el laberinto, la cosmicidad del color, el humor poético en la traspolación de las formas, la conceptualización de un universo totémico plástico de personalísimas faunas y floras extraespaciales y la consagración del paisaje del ensueño como única objetividad pensable (UREÑA 1982, 291).

Tàpies, muy especialmente, reconoció de forma explícita en muchas ocasiones el magisterio de Miró, considerando que lo más atractivo de su obra era “lo que tiene de alegría, de inocente, de infantil, de estéticamente gracioso y que muchos creen inofensivo, la magia puramente formal que se le atribuye, magia tranquila, de la que se espera recoger los mejores frutos para el hombre” (en UREÑA 1982, 234-235). Pero la influencia de Miró en el nuevo arte español no se limitó a su propia obra, sino que incluía su colección de pintura moderna y las obras de los grandes maestros presentes en la colección de Joan Prats, como ha testimoniado el mismo Tàpies:

Tener acceso a la colección de obras de Miró que poseía Joan Prats y, más adelante, visitar a Miró en su mismo taller fueron unos acontecimientos que me han dejado una huella permanente. [...] [Prats] vivía en una vivienda modesta de la calle Europa, cerca de la Diagonal. Era una vivienda relativamente pequeña pero a mí se me asemejaba un templo grandioso. Las paredes estaban cubiertas de obras de Miró. Para mí, que nunca había visto nada al natural de Miró, fue un choque fuertísimo. Óleos, gouaches, dibujos, litografías, esculturas, carteles, libros, etc. Aquella colección de Prats era algo totalmente vivo, un puro amor por aquella obra (TÀPIES 1977, 207).

En las mismas Galerías Layetanas donde Miró volvía a la luz pública en 1949, se había celebrado también en 1948 una exposición de litografías de Picasso (vistas en Madrid en la Galería Buchholz, dirigida por Enrique Azcoaga) y el Primer Salón de Octubre de Barcelona (BOHIGAS 1992, 53; LLORENTE 1995, 257), una Exposición Anual de Bellas Artes que perduró hasta 1957 y que dio a conocer la generación vanguardista catalana de posguerra, presentando más de ciento treinta autores en sus diez convocatorias y consiguiendo que el público barcelonés “se habituase a aceptar como lícito y como germen del futuro el arte más avanzado” (UREÑA 1982, 83-84), aunque fuese en contra de la opinión de algunos críticos oficiales que consideraban ya

defasada toda la vanguardia de entreguerras (que denominaban “los ismos”: “una pintura triste, apagada y otoñal”) y seguían preconizando la búsqueda “de un nuevo clasicismo [...] que no se hallará en la repetición de fórmulas estereotipadas ni en la reiteración de unos preceptos académicos ni en unos hallazgos parciales y limitados que el tiempo ha ido dejando atrás” (Tristán LA ROSA: “Primer Salón de Octubre”, *La Vanguardia Española*, 21-10-1948, p. 4; en BARRAL 1996, 238-240). Sin embargo, en el Salón de Octubre de 1950 fue donde Tàpies expuso su obra públicamente por primera vez, “un collage y una pintura con *grattage* de la serie de 1947” que ya le creó problemas con el obispado y con Falange, si hemos de creer lo que el mismo pintor dice en sus memorias (TÀPIES 1977, 219). El Salón de Octubre barcelonés, organizado al margen de las instancias oficiales por un grupo de artistas, críticos y coleccionistas privados, era menos elitista que los salones de los Once de Madrid (CABAÑAS 1996, 72) y también contó con la colaboración de Rafael Santos Torroella (1914-2002). De hecho, este crítico de arte, poeta y dibujante, catalán de ascendencia castellana, fue una figura clave en la recuperación de la modernidad barcelonesa y española durante el franquismo. Santos fue un excelente traductor de Riba al castellano, era gran amigo de Coderch, para quien en 1951 organizó el contenido del pabellón de la Trienal, y había frecuentado antes de 1936 la Residencia de Estudiantes y los círculos intelectuales de Madrid. Durante la guerra fue nombrado oficial republicano y se salvó de una pena de muerte gracias a la intervención de su compañero de universidad, el influyente falangista Antonio Tovar, filólogo y lingüista de gran influencia en la España de posguerra<sup>328</sup>.

Dentro de estas tímidas muestras de modernización en la práctica artística promovidas por particulares, también en 1950 la revista *Cobalto 49*, aunque con problemas con la censura, publicó en el número 2-3 un breve artículo en catalán sobre Picasso (“Picasso encara”, facsímil en LAHUERTA 2015, 11) escrito por el crítico de arte Alexandre Cirici i Pellicer (1914-1982), otro de los grandes actores de la remodelación artística española. Cirici había estudiado arquitectura antes de la guerra, había regresado del exilio en 1941 y había publicado ya importantes estudios sobre arte a lo largo de los años cuarenta, entre ellos *Picasso antes de Picasso* (1946) (CALVO 1985, 206) que, por cierto, provocó un encendido artículo de protesta en *La Vanguardia Española* de Josep Maria Junoy (1887-1955), vanguardista radical en los años veinte reconvertido tras la Guerra Civil en franquista militante. Junoy, haciéndose eco de la opinión mayoritaria del régimen, aseguraba que Picasso era un enemigo de la sociedad, del alma, del bien y de todos los valores humanos y divinos, y consideraba que sus dotes y facultades se habían “vendido prematuramente (en trazo y en alma) al diablo” (“Las huellas del Minotauro”, *La Vanguardia Española*, 17-01-1947, p. 4; CASTELLET *et al.* 1977, 208; SAMSÓ 1994, 32; BARRAL 1996, 21, 236-238). Es curioso que el ahora antimoderno Junoy fuese el primer director de la revista *Cobalto* que venimos citando, de cuya dirección, sin embargo, a partir de 1949, se hizo cargo Santos, hasta entonces subdirector, coincidiendo con el cuarto número y ya con el nombre de *Cobalto 49*. Pero, finalmente, también Santos dejó la revista por miedo a la censura. Cirici ha dejado constancia en sus libretas de notas de las numerosas reuniones que tuvieron estos años los promotores de *Cobalto* y las numerosas conferencias que él mismo dio en el Club 49. En la entrada del 22 de mayo de 1950 señala que Illescas le había mostrado una carta dirigida a Santos donde el departamento de censura del Gobierno le había llamado la atención por el citado artículo en catalán de Cirici sobre Picasso publicado en la revista (CIRICI 2014, 132).

Pero en materia de arte el régimen, de forma hábilmente estudiada, daba estos años una de cal y otra de arena, y la permisividad que, efectivamente, existía se dosificaba al máximo. Así, al final de aquel mismo año, 1950, Cirici señaló en su libreta de notas (entrada del 6 de diciembre) que en el Club 49 estaba montada la citada exposición de litografías de Picasso y que con este motivo había dado una conferencia sobre las mismas en catalán (suponemos que la misma que se publicó en *Cobalto 49*), con la presencia de algunos amigos y con un planteamiento, según sus palabras, “novedoso y socializante”: “Recibimos a Ángel Ferrant que me dice unas palabras en catalán por gentileza cuando me excuso por hacer la conferencia en catalán. Hablo a favor del arte para el pueblo, cercano al trabajo manual” (CIRICI 2014, 151). Estas conferencias de Cirici, tanto en el Club 49 como en otros lugares de Barcelona, de Cataluña y de España, se cuentan por centenares y formaban parte de su

<sup>328</sup> Antonio Tovar (1911-1985) fue “uno de los ideólogos más eficaces en la construcción de una interpretación finalista de la historia de España” (LARRAZ 2009, 18). Para calibrar su importancia en los primeros momentos de establecimiento del régimen digamos que, gracias a su sólida formación germanista, hizo de intérprete entre Franco y Hitler cuando ambos se entrevistaron en Hendaya (23 de octubre de 1940) para tratar de la posible entrada de España en la Segunda Guerra Mundial (MORADIELLOS 2002, 107). Tovar ocupó puestos oficiales relevantes en la inmediata posguerra, algunos muy poco honorables como ser el máximo encargado de la censura franquista (SAMSÓ 1995, 231); durante el ministerio de Ruiz-Giménez (1951-1956) fue nombrado rector de la Universidad de Salamanca; posteriormente, sin embargo, al igual que Laín, Aranguren o Ridruejo, se convirtió en opositor al régimen, perdió sus cargos políticos y, como señala Manent, “su pasado tan ligado al régimen franquista medio se difuminó” (MANENT 2008, 168, 187).

*modus vivendi*. Trataban de los temas artísticos más insólitos y variados, siempre desde un punto de vista progresista y catalanista, y son una referencia significativa del retorno a una tímida modernidad barcelonesa y española en catalán durante la posguerra, ya que a la inmensa cultura del conferenciante se le añadía una gran inquietud artística, política y social, una capacidad de expresión oral notable y una contundencia conceptual y personal arrebatadora. En sus memorias, Cirici ha señalado que esta “carrera de conferenciante”, según sus propias palabras, se inició tempranamente, en 1940, durante su exilio en Montpellier, donde intentó proseguir con poco éxito sus estudios de arquitectura. Aquella primera charla en catalán de un Cirici joven, pero ya presuntuoso como puede verse, se titulaba “El sentit de la vida” (CIRICI 1977b, 86).

Al igual que el Primer Salón de Octubre de 1948 y la exposición retrospectiva de Miró de 1949, la primera exposición individual de Picasso que se veía en Barcelona desde la Guerra Civil fue sintomática de la apertura artística del régimen y fue acogida calurosamente por un público ansioso de “normalidad”. Se montó, como las otras dos mencionadas, en las Galerías Layetanas entre diciembre de 1948 y enero de 1949 y comprendía dieciséis obras de principio de siglo y veintiséis litografías de 1946-1947 entre las que estaba la célebre *Paloma de la paz*. Como venía haciendo Cirici desde 1946 en sus libros y conferencias (y también Cirlot y Palau i Fabre), el crítico Juan Cortés, a pesar de su tendencia conservadora (CALVO 1985, 480; en 1948 condenaba la pintura abstracta como algo meramente decorativo, vacío, que llevaría a “la disolución de las artes”: “Los interrogantes del arte moderno”, *Destino*, núm. 579, 11-09-1948, p. 16; en JIMÉNEZ 2016, 279), loaba la exposición en un artículo publicado en el semanario *Destino* (“Picasso”, 01-01-1949), el medio impreso que, como sabemos, señalaba en Barcelona la frontera entre lo permitido y lo vedado por la censura:

Uno puede rechazar, con toda la indignación que le salga del alma, el arte picassiano, como puede también aplaudirlo hasta reventar de entusiasmo. Para todo habrá sus razones y motivos. Pero para lo que no las habrá ni mínimamente plausibles será para despachar un juicio sobre él con cuatro frases despectivas, pretendiendo ignorar lo que es y representa en el movimiento artístico de nuestro siglo. Es en verdad el mayor pintor con el que contamos (en CALVO 1985, 240-241).

Los elogios de Cortés se repitieron en la siguiente exposición de Picasso unos años más tarde, en 1956, cuando se expuso en la Sala Gaspar una colección de litografías originales (facsimil del catálogo en LAHUERTA 2015, 38):

Cualquier línea trazada por el malagueño posee una potencia que la singulariza hasta lo indecible. [...] Una exposición de líneas cerradas, concentradas y poderosas como estas de Picasso, es un espectáculo maravilloso, reconfortante y una pura delicia para la sensibilidad de todos aquellos que seguimos creyendo en la superioridad de las formas. [...] La forma es ya espíritu en sí misma, y el hombre superior se diferencia del aborigen, entre otras cosas, porque tiene consciencia de la forma, esto es de la forma liberada de magias y fetichismos. [...] En Picasso todo es potencia vital, incluso sus errores (“Litografías de Picasso”, *Revista*, 11/17-10-1956, en CALVO 1985, 384).

En los años siguientes, la presencia de Picasso en la Sala Gaspar de Barcelona fue habitual, siempre con una repercusión enorme entre el público, con todo tipo de críticas y reseñas y comentarios en la prensa y siempre con la habitual polémica. Así, en 1957 se expusieron pinturas, esculturas, mosaicos, dibujos y cerámicas; en 1960, en enero se expuso una serie de aguatinas que ilustraban una *Tauromaquia o arte de torear*, y en diciembre, treinta cuadros inéditos del periodo 1917-1960; en 1961 se expusieron dibujos, gouaches y acuarelas; en 1962, cuarenta y cuatro linóleos originales; y en 1963, el álbum *Les Bleus de Barcelone*, con doce acuarelas y pasteles realizados entre 1899 y 1904 y quince linóleos recientes (CALVO 1985, 418-419, 475, 498, 508, 535, 557; facsimil de algunos catálogos en LAHUERTA 2015, 46, 76-77). Esta frenética actividad y apertura picassiana hace pensar, además de en “claros avances” en la normalización de la modernidad artística en España, en un boyante negocio de compraventa de obra original, valiosa y costosa y, por tanto, en una prosperidad encomiable del mercado de arte barcelonés<sup>329</sup>. En contraste con el éxito de esta “recuperación privada” de Picasso en Barcelona, a nivel oficial no se le dedicó una exposición hasta 1961, cuando Chueca, como director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, contando con el apoyo del pintor y de su marchante en París, organizó una muestra de su obra gráfica que comprendía 178 trabajos realizados entre 1905 y 1959, a la inauguración de la cual, sin embargo, y a pesar de la gran acogida popular, no asistió el ministro de Educación (JIMÉNEZ 1989, 14, 122-123).

La importancia de estas exposiciones viene dada porque, como sabemos, Picasso, igual que Le Corbusier, fue una de las bestias negras del primer franquismo; no en vano, antes de ser depositado por el autor

<sup>329</sup> Esta afirmación no se ajustaría a lo manifestado por Tàpies en sus memorias donde se lamenta a menudo de la escasez de compradores españoles de arte moderno, aunque los precios estaban “al alcance de todos los bolsillos” (TÀPIES 1977, 243, 280, 338).

de forma permanente en el MoMA (Museum of Modern Art) de Nueva York, el cuadro *Guernica*, propiedad de la República Española, a pesar de sus grandes dimensiones (3,5 × 8 m), era expuesto de forma itinerante como “ícono y paradigma” de “la modernidad y el compromiso político” a través de Europa y América por el American Artists Congress para recaudar fondos destinados a subvencionar el Gobierno republicano y a los refugiados españoles en el exilio (Genoveva TUSELL GARCIA: “Picasso, antifranquismo y compromiso político”, en JIMÉNEZ 2016, 246-261). Así, formó parte en 1947 de una gran exposición que el MoMA de Nueva York le dedicó a Picasso (ARNÚS 2019, 140, 155) y entre septiembre y noviembre de 1953 de otra gran exposición en la Sala delle Cariatidi de Palazzo Reale de Milán, una muestra de gran contenido simbólico porque el monumento había sido severamente dañado por los bombardeos de 1943 y las figuras y las paredes destrozados, sin restaurar, de la estancia, que seguía sin techo, unían su dramatismo al de las figuras del cuadro (fotografías en GALLI 2017, 263, 284-285, 300, 325).

Pero también en España (aunque el *Guernica* no vino a Madrid hasta 1981, siendo expuesto primero en Casón del Buen Retiro y, finalmente, en Museo Reina Sofía), a final de 1950 Picasso era ya incluido, junto a diversos artistas de las vanguardias plásticas como Miró, Gargallo, Dalí y Kandinsky, en el Primer Saló d’Art Actual celebrado en Sabadell (CALVO 1985, 285). Y sobre todo, en 1951 se llegó a publicar íntegro, sin censurar, aunque con un comentario final irónico del editor, en la revista quincenal madrileña *Correo Literario. Artes y Letras Hispanoamericanas* (núm. 34-35, 01-11-1951, pp. 1, 8), editada por el oficial Instituto de Cultura Hispánica, un manifiesto “antipatriótico” encabezado por Picasso que se había dado a conocer en el diario *El Nacional* de Caracas el 06-09-1951. Este manifiesto, aun aceptando “las pasadas glorias españolas”, era sumamente crítico con la I Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte, un gran evento oficial que estaba pensado para tener continuidad, alternativamente en España y en Hispanoamérica: “En un momento en que toda España muere de hambre, [...] el Gobierno franquista, sin duda deseoso de ganar formalmente el prestigio que fundamentalmente pierde cada día, dentro y fuera de España, ha decidido iniciar el 12 de octubre de este año una Exposición Bienal de Arte” (transcripción en CABAÑAS 1996, 311-312; también en CABAÑAS 2016, 305-306; facsímil en LAHUERTA 2015, 18-19). Pero como ya observaba contemporáneamente un periodista desde Chile “que un texto de Picasso vea la luz en España prueba que la libertad de prensa va reconquistando en ese país todos sus derechos, cuya suspensión impuesta por las circunstancias fue estimada hasta ayer necesaria” (en CABAÑAS 1996, 323). Y aunque una golondrina no hace la primavera, no le faltaba razón al chileno, ya que con los años la historiografía ha considerado que este certamen supuso un gran éxito artístico, político, social y económico e implicó una notable apertura del régimen en el campo artístico, aunque no sin grandes disensiones y conflictos internos (CABAÑAS 1996, 627, *passim*) ya que tuvo la oposición frontal “de los sectores inmovilistas y academicistas, temerosos de perder la situación de privilegio que les proporcionaba el proteccionismo estatal” (CABAÑAS 2016, 299).

Conviene que nos detengamos en esta I Bienal Hispanoamericana de Arte puesto que, como ha estudiado Cabañas, fue un acontecimiento que se planteó como un gran acto de Estado y significó el punto de partida de un cambio radical en la política artística oficial del franquismo que, a partir de 1949, ya se había mostrado decididamente favorable a la promoción de la modernidad en arte y en arquitectura, hasta el punto de convertirla en los años siguientes en un emblema del régimen (facsímil del cartel en LAHUERTA 2015, 17).

Ciertamente, hay que entender la promoción oficial del arte moderno español en los años cincuenta y la gran difusión internacional del mismo, respaldada desde los sectores “avanzados” del franquismo, como propaganda política en el extranjero ya que, como indica Delgado, “desde la gestación violenta del régimen franquista en el transcurso de la Guerra Civil” toda su política cultural internacional “llevó aparejada una fuerte connotación instrumental [y] estuvo estrechamente supeditada a los requerimientos de su política exterior”. Además, “el móvil fundamental de la misma consistió en actuar como canal socializador del bando sublevado – después el ‘Nuevo Estado’- en el ámbito internacional” (DELGADO 1992, 2; comillas del autor). Pero hay que reconocer también que, por lo que se refiere a la producción artística moderna, el éxito fue considerable, tanto en cantidad de premios conseguidos como en intensidad de la imagen vanguardista de España lograda en el extranjero y también en el interior.

Esta promoción oficial del arte moderno, por una parte, estuvo en la base de la evolución de la arquitectura española en los años cincuenta y, por otra, permitió el regreso de muchos artistas y exiliados que interpretaron el hecho como una relajación cultural de la dictadura<sup>330</sup>. Este fue, por ejemplo, además de los

<sup>330</sup> Un Decreto de 17 de enero de 1947 establecía normas “para legalizar la situación de los exiliados españoles en el extranjero y facilitar su regreso a España” (BOE, 01-02-1947). Fernando Larraz se ha referido a esta llamada al “regreso a la patria” de los

casos de los arquitectos Sert y Bonet i Castellana que veremos más adelante, el caso entre los artistas plásticos de la pintora Maruja Mallo<sup>331</sup>, expatriada en Chile, o del mismo Oteiza que, tras trece años de exilio en Argentina, donde había sido profesor de la Escuela de Cerámica de Buenos Aires, regresó a Euskadi en 1948 (CALVO 1985, 267-268; CABAÑAS 1996, 329-330, 353; LLORENTE 2007, 3).

A efectos organizativos, en el planteamiento de la I Bienal Hispanoamericana de Arte se pretendía seguir el modelo de la antigua y prestigiosa Biennale di Venezia, fundada en 1893 por el Ayuntamiento de la ciudad para conmemorar las bodas de plata de los reyes Humberto I y Margarita de Saboya, celebrada por primera vez en 1895 (AGUILERA 1986, 69) y convertida desde entonces en un gran tinglado político y comercial. Según los términos anarquizantes e irónicos de un jovencísimo Biel Mesquida, el certamen de Venecia era

la sede de la plástica del mundo “civilizado”: una galería gigantesca en donde se entronizan los “artistas geniales” que son lanzados por una complicada red de marchantes y burócratas a la “fama” y a las cotizaciones internacionales; un tinglado de críticos y “sabios” que dan la bendición a los cambios y a las corrientes de la plástica que, superevidentemente, responden a la visión de la realidad de esa “clase burguesa” que necesita una escenografía hecha a su medida; unos gobiernos que tienen un comisario artístico que hace el papel de jurado-policía y otorga premios, castiga o borra del mapa a los artistas según su comportamiento, o sea tanto por el resultado de su práctica artística como por las ligazones que éste o ésta tiene con las clases explotadas; el comisario estatal, según la táctica que le marca el ministerio del cual depende, va llenando su pabellón con la flor y nata de la imagen plástica que quiere “vender” a la “civilización occidental” (MESQUIDA 1976, 15; comillas del autor).

La adopción del modelo veneciano para las bienales hispanoamericanas de arte se deduce de una carta del director del Instituto de Cultura Hispánica al embajador de España en Cuba fechada el 14 de agosto de 1950, mientras se estaba celebrando la XXV Biennale di Venezia:

La alta función docente e informadora que en su marco europeo realiza la Bienal de Arte que en los años pares celebra Venecia, estimamos pudiera ser emulada y aun acrecentada por una magna reunión de las artes hispanoamericanas en Madrid (en CABAÑAS 1996, 175).

Como era de esperar en un Estado tan radicalmente centralista como el surgido de la Guerra Civil, todo lo relativo a las bienales hispanoamericanas de arte, una iniciativa oficial del Estado, se ideó, se dirigió y se llevó a cabo desde Madrid, aunque con una cierta participación de catalanes entre los organizadores y, sobre todo, con una gran cantidad de exposiciones locales previas celebradas por toda España (y también en países iberoamericanos) a lo largo de 1951; estas exposiciones previas contaban, asimismo, con premios en metálico, medallas y menciones e inauguraciones oficiales; esta “descentralización” imprimió un gran dinamismo y difusión al certamen al celebrarse como una clara referencia al pensamiento joseantoniano de “la gaita y la lira”, es decir de la “unidad de la patria” en la “diversidad de sus regiones” (*vid. infra*).

El ente encargado de organizar la muestra fue el ya citado Instituto de Cultura Hispánica, el gran organismo oficial creado por el franquismo (en 1945 como hemos visto)<sup>332</sup> para el desarrollo de las relaciones

exiliados menos comprometidos con la República, “limpios de toda contaminación marxista” y “no resentidos”, como algo que formaba parte de la “retórica redentora” de Franco con el fin de “ofrecer una imagen tolerable por las democracias occidentales”. En realidad, era una “reconciliación” que estaba “inflexiblemente condicionada al silencio, la retractación y, sobre todo, una rígida y absoluta aceptación de las razones del vencedor”. Cuando en los años sesenta empezó a ser frecuente el retorno de exiliados ilustres, la prensa franquista aprovechaba la ocasión para insistir en que si regresaban era “acogiéndose a la generosidad del Gobierno”; demostraba, además, la “claudicación de los republicanos” y la “vacuidad de sus esfuerzos” (LARRAZ 2009, 21-27, 76, 281). Según Samsó, en 1947 se evidenció el fracaso de la resistencia política del interior y del exilio y se previó la duración ilimitada del franquismo ya que la mayoría de la población “se acomodaba conformadamente a su inmovilidad”; el exilio se convertía, así, en “voluntario” para los que no quisiesen volver a España (SAMSÓ 1994, 97).

<sup>331</sup> Maruja Mallo (1902-1995) fue una pintora surrealista gallega perteneciente a la generación del 27 que en 1936 huyó a Lisboa, desde donde consiguió llegar a Argentina gracias a la ayuda de la poeta Gabriela Mistral (1889-1957), que ocupaba el cargo de embajadora de Chile en Portugal. En 1951 expuso en la I Bienal Hispanoamericana de Arte y regresó a España en 1962.

<sup>332</sup> Según Delgado y Cabañas, el Instituto de Cultura Hispánica era “heredero doctrinal del Consejo de la Hispanidad, al menos en su faceta más trascendente, la que buscaba la cristalización de una organización supranacional del mundo hispánico, convirtiendo a España en portavoz aventajado ante el resto de la comunidad internacional”. Pero además, en unas circunstancias críticas para el régimen, las actividades del Instituto aspiraban a “legitimar a la dictadura en el exterior y favorecer su rehabilitación internacional [difundiendo] lo que eufemísticamente fue calificado como ‘el retorno a la verdad de España’”. (DELGADO 1992, 459; CABAÑAS 1996, 153). El Instituto de Cultura Hispánica desapareció en 1977 y fue sustituido por el Centro Iberoamericano de Cooperación (posterior Instituto de Cooperación Iberoamericana), integrado en los años ochenta en la Agencia Española de Cooperación Internacional (MARZO 2010, 40).



culturales entre España y los países de Hispanoamérica, contando con los cuantiosos medios personales y materiales del Ministerio de Asuntos Exteriores y de las embajadas y consulados españoles en todo el mundo, encargados de impulsar la iniciativa, limar la intensa oposición política que surgió en muchos países y establecer la complicada logística para enviar y retornar las obras: almacenaje, catalogación, contratación de seguros, embalaje y transporte. El Instituto de Cultura Hispánica también contaba con cuantiosos medios materiales y de personal propios que formaban un complejo entramado intelectual, llegando a reunir a su alrededor un importante grupo de artistas, críticos, escritores e ideólogos radicados en Madrid que Santos denominó “Grupo Cultura Hispánica” y que solían formar parte también de otras instituciones artísticas oficiales o paraoficiales como la Academia Breve de Crítica de Arte, la Escuela de Altamira y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo (*vid. infra*). La sede del Instituto de Cultura Hispánica era un imponente edificio neoclásico de nueva planta sito en la Ciudad Universitaria de Madrid, obra de Luis Feduchi (1901-1975), que fue inaugurado por Franco en 1951, el mismo día que se abría la I Bienal Hispanoamericana de Arte (CABAÑAS 1996, 45, 157-158, 164, 392). El Instituto estuvo dirigido entre 1946 y 1948 por Joaquín Ruiz-Giménez, que ocupó posteriormente la cartera de Educación (1951-1956); y entre 1948 y 1956, por Alfredo Sánchez Bella (1916-1999), posterior ministro de Información y Turismo (1969-1973) (BAYOD 1981, 245-258). El interés de Ruiz-Giménez (y de buena parte del Gobierno) por el arte como “vehículo de acercamiento a otros países” que ofrecía, además, “una imagen internacional moderna y católica del régimen” está ya registrado en la segunda mitad de los años cuarenta, cuando en 1947 el Instituto de Cultura Hispánica, siguiendo el proceso de “normalización” de las relaciones internacionales, organizó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires la exposición *Arte Español Contemporáneo*, con 125 pintores y 23 escultores, que ya se alejaba de lo presentado en 1942 en el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, con un total de 219 obras (69 pintores, 13 escultores y 5 grabadores y dibujantes), y en 1943 en la Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, con obras de 64 pintores y 11 escultores; tanto en Berlín como en Lisboa aun se pretendía modelar un arte propio del franquismo a partir, como indica Cabañas, de “un academicismo de mirada historicista y acriticamente actualizador del legado del Siglo de Oro” (CABAÑAS 2016, 299), pero en Buenos Aires se demostraba, según Tusell, “la permeabilidad del mundo oficial respecto de algunas muestras innovadoras”; también se evidenció este interés en 1948, cuando Ruiz-Giménez avaló la organización de una exposición de pintura española contemporánea en Méjico, país que seguía sin reconocer el régimen de Franco, como “penetración política en dicho país”, aunque esa muestra no se pudo llevar a cabo; y también, en fin, en 1950 cuando se presentó arte español en El Cairo y Alejandría (TUSELL *et al.* 1993, 38, 41; LLORENTE 1995, 114, 124-125, 128-129; DÍAZ 2013, 106-107). Además, a partir de 1951, el cargo de secretario general del Instituto de Cultura Hispánica fue ocupado por Manuel Fraga Iribarne (1922-2012), otro personaje de gran envergadura y trascendencia en la política española de la segunda mitad del siglo XX, un verdadero animal político que ocupó importantes cargos en los gobiernos de Franco, en la transición y en la etapa democrática<sup>333</sup> y que en 1952 también participó en el debate artístico con dos artículos, “Arte y Sociedad” y “Arte y Política”, publicados en *El Noticiero Universal*, donde planteaba la importancia social del arte y su necesaria modernización:

Se ha querido suponer que, así como hay una *philosophia perennis*, hay también un arte perpetuo del que ciertos académicos son las vestales, que después de ciertas desviaciones de mal gusto retorna siempre. [...] De aquí la necesidad de una política artística, consciente de sus limitaciones y dificultades: política que no sea la obra de una mera dependencia controlada por uno o varios grupos de profesionales, sino la obra conjunta de cuantos con responsabilidad planean el cambio social (en CABAÑAS 2016, 309).

El secretario general de la I Bienal Hispanoamericana de Arte fue el poeta garcilasista leonés prematuramente fallecido Leopoldo Panero Torbado (1909-1962), por entonces bardo oficial del régimen y director de la revista *Correo Literario*, que hizo un seguimiento cercano de todo lo relativo a la Bienal (CABAÑAS 1996, 6, 39).

Aunque en la exposición se pretendía, dentro de un cierto planteamiento aperturista “oficial” que ya se estaba dando en la vida cultural española, acoger “todas” las manifestaciones artísticas modernas de España y

<sup>333</sup> Fraga ingresó con el número uno en la Escuela Diplomática en 1945. Fue ministro de Información y Turismo (1962-1969), embajador de España en Londres (1973- 1975), ministro de la Gobernación (1975-1976) (BAYOD 1981, 134-138) y presidente de la Junta de Galicia (1990-2001). Formó parte de la ponencia redactora del anteproyecto de Constitución Española de 1978. En 1989 fundó el Partido Popular, el gran partido de la derecha conservadora posfranquista que ha formado Gobierno entre 1996 y 2004 y entre 2011 y 2018. Según Vázquez Montalbán, estaba dotado “de una energía de carácter que se llevaba mucho en la década de los cincuenta y que hizo de él el civil más autoritario de la España franquista”, pero más tarde “descubrió el ‘centrismo’ como futuro eje político de la transición” y actuó en consecuencia (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 182; comillas del autor).

América (contando, además, como invitados “especiales”, con Portugal, Filipinas, Canadá, Estados Unidos y Brasil<sup>334</sup>) su compleja organización exigió un esfuerzo extraordinario del régimen dirigido hacia el exterior, pero también hacia el interior, ya que el certamen también sirvió para que los sectores progresistas y retrógrados del franquismo en materia de arte volvieran a medir sus fuerzas, ahora con los progresistas como claros vencedores, aunque con importantes pactos previos entre ambas “fuerzas” artístico-políticas. Así lo expresaba Santos en una carta de 1951 a Sartoris, un documento que, por otra parte, pone también de manifiesto la voluntad de la intelectualidad progresista española de colaborar con los sectores aperturistas del régimen para liquidar la anacrónica cerrazón academizante de la inmediata posguerra. Decía Santos:

Le adjunto aquí las bases que se han publicado de la I Exposición Bial de Arte Hispanoamericano. Pero quizá convenga también que usted conozca las opiniones que se están publicando en la revista *Correo Literario* acerca de este certamen. Al parecer existe una gran lucha subterránea, promovida por los elementos académicos que hacen todo lo posible –incluso exhibiendo razones de tipo político– porque los buenos deseos de pureza plástica de los iniciadores se frustren. En esto, en la intervención de consideraciones de tipo político, está el peligro más grave. Una Bial Hispanoamericana de Arte no puede prescindir de los nombres de Orozco, Siqueiros y Picasso, cuya filiación o simpatías comunistas constituirán un difícil problema, ya que nuestros académicos no dejarán de apoyarse en este aspecto de la cuestión. Es más, creo que ya lo han hecho así, yendo a visitar al propio Caudillo para ponerle en antecedentes. Sin embargo, la lucha sigue. [...] En cualquier caso, no dudo que usted sabrá tratar el tema con mucha habilidad, ofreciéndonos armas contra los académicos (en NAVARRO 2000b, 273).

Finalmente, y a pesar del caótico montaje debido a la avalancha de obras recibidas, la I Bial Hispanoamericana de Arte fue inaugurada el 12 de octubre de 1951, “día de la Hispanidad”, a las 12:30 h por el general Franco, vestido de uniforme militar, en compañía del ministro de Educación (1951-1956) Joaquín Ruiz-Giménez<sup>335</sup>. Éste había sido embajador en Roma y, antes que Sánchez Bella, director del Instituto de Cultura Hispánica, organismo promotor y gestor del acto. Como ya hemos visto, Ruiz-Giménez, quizá el ministro de Franco más emblemático del carácter aperturista y dialogante de ciertas capas conservadoras del régimen, de raíz católica y falangista<sup>336</sup>, fue una figura polémica en su tiempo ya que las simpatías que despertaba en los sectores más abiertos y cultos del régimen y de la incipiente oposición, eran simétricas a los odios y las antipatías que despertaba en los sectores retrógrados e integristas. Algunos malintencionados lo llamaban “el meapilas” y, según Mainer, el mismo Franco lo llamaba “Sor Intrépida”, haciendo referencia a una célebre película española de los primeros años cincuenta que narraba las aventuras de una monja pizpireta<sup>337</sup>. De hecho, su experiencia como ministro (1951-1956) tuvo, como hemos visto, un “brusco final” (MAINER 2005, 408). Y como fue el primer ministro del régimen que se pasó abiertamente a la oposición en un “rápido avance a posiciones contrarias al sistema”, el mismo Franco dijo de él que “cuando era ministro no parecía tan liberal” (en VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 213-214). Pero Ruiz-Giménez continuó manteniendo una presencia pública y defendiendo una política de apertura y diálogo, en clara oposición a los sectores oficiales del régimen, llegando a ser nombrado defensor del pueblo en 1982, durante el primer Gobierno socialista de Felipe González.

<sup>334</sup> Finalmente, estos países “especialmente invitados” o no concurrieron a la Bial o su presencia fue muy reducida (CABAÑAS 1996, 419-434).

<sup>335</sup> Es conocida la anécdota, recogida por el mismo Tàpies, según la cual Franco (pintor aficionado, no lo olvidemos) está contemplando un cuadro de este pintor. Alguien le dice “Excelencia, esta es la sala de los revolucionarios” y Franco contesta: “Bueno, mientras hagan así las revoluciones...”. La situación está registrada en una fotografía. (TÀPIES 1977, 360; CABAÑAS 1996, 18). Conviene aclarar, sin embargo, que con este relato, Tàpies no pretendía ridiculizar el franquismo, sino reflexionar sobre el escaso poder del arte como actor de transformación social y política. Con todo, y en abierto contraste, unos años más tarde, hacia 1963, inaugurando una exposición de Pop-Art estadounidense parece ser que Franco declaró “Esta es una experiencia verdaderamente fantástica, estoy impresionado. Es una realidad que desconocía”. Como indica Marzo, que sean verdad o no estas declaraciones es secundario: “lo revelador es que ilustran el imaginario de una generación de gestores y críticos franquistas que soñaban ver” cómo los aguafuertes de Picasso de 1937 *Songe et mensonge de Franco* (*Sueño y mentira de Franco*) (vid. supra) “se convertían en Pop-Art” (en MARZO 2010, 103-104).

<sup>336</sup> Para Jordi Gracia, con Ruiz-Giménez “empiezan y terminan las pruebas del reformismo político, cultural e ideológico, mientras gana crédito el reformismo económico y administrativo con la entrega del Estado a las manos del Opus Dei. [...] Con su cese en 1956 se consagra como mártir político de la intransigencia de un sistema y neto símbolo del fracaso del reformismo interior” (GRACIA 2004, 273).

<sup>337</sup> La película *Sor Intrépida* fue dirigida en 1952 por Rafael Gil (1913-1986), con Dominique Blanchar y Francisco Rabal como protagonistas. Es sabido que a Franco le gustaba ver cine “popular” (también oír la radio y, más adelante, ver la televisión) por lo que disponía de una sala de proyección en el palacio de El Pardo donde cultivaba esta afición junto a su esposa los sábados y domingos por la tarde (MORADIELLOS 2002, 160). Según Moradiellos esta afición del Caudillo se remonta a los años veinte y en el pase privado de *Raza* (1941) en El Pardo “lloró con profusión” (MORADIELLOS 2002, 115). También Mussolini era un “apasionado espectador cinematográfico” (DOGLIANI 2014, 255).

En 1951, cuando se inauguró la I Bienal Hispanoamericana de Arte, el ministro pronunció un discurso en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional (donde tenía su sede el Museo de Arte Moderno) que, como todas las manifestaciones públicas aperturistas de aquellos años, debió haber sido cuidadosamente estudiado y sopesado y que tuvo una gran repercusión, siendo muy valorado por la historiografía precisamente por su meditada ambigüedad y por sus pinceladas dialogantes. Se titulaba “Arte y Política: Relaciones entre Arte y Estado” (CABAÑAS 1996, 483, 485-488), fue abundantemente reproducido, aunque con variantes, en diversos periódicos y revistas, y en el mismo se reivindicaban el reinado de Isabel I de Castilla, la Católica (1451-1504), como mecenas de las artes<sup>338</sup>, y la gesta descubridora de Cristóbal Colón (1451-1506), ya que la muestra se planteaba en honor del quinto centenario del nacimiento de ambos personajes. El ministro, a la vez que defendía la libertad expresiva en arte, reivindicaba la necesaria búsqueda de la espiritualidad artística como parte de la lucha contra el materialismo, “la gran herejía de nuestro tiempo”, y dirigiéndose a Franco, concluía:

La generación del 36 que os sigue, Señor, ansía vivir y realizar la trilogía de la Verdad, el Bien y la Belleza. Los jóvenes artistas que os contemplan saben cómo ganasteis para los españoles la batalla de lo bueno y de lo verdadero, y esperan de Vos impulso y fe para ganar la batalla de lo bello. Entre estos tres valores no puede haber disociación; no nos podemos contentar con una Verdad fea, con una Belleza mala. Si por el imperio, como dice nuestro lema, se va a Dios, vayamos por los caminos del espíritu al Imperio único de la Verdad, del Bien y la Belleza (*Correo Literario*, núm. 34-35, 01-11-1951, p. 1; AGUILERA I 1975, 91-96; UREÑA 1982, 357-361, con algunas diferencias en la transcripción; también en CABAÑAS 2016, 307-308).

Para Gracia, el interés histórico de discursos como éste radica en “el intento de romper con el lenguaje del triunfalismo redentorista” para incluir “expresiones de conciliación emitidas desde el mismo poder”. Así, aunque estas intervenciones se abriesen y se cerrasen con los consabidos “fósiles verbales”, en las mismas ya no aparece tan solo “la oratoria de la guerra y las consignas de la victoria” sino también “una voluntad de rectificación” (GRACIA 2004, 277). También en el catálogo de la exposición se incluyó un inteligente y medido texto de Ruiz-Giménez que insistía en la necesidad de separar Arte y Estado, a partir del reconocimiento de la autonomía del primero, con el fin de que la obra resultante, en tanto que originada en la libre expresión espiritual, contuviera Verdad y Belleza, dos virtudes que debían contribuir a enriquecer la acción política<sup>339</sup>. Como podemos ver, estamos ya lejos de las proclamas de Giménez Caballero y los falangistas revolucionarios de los años treinta que planteaban la necesidad de crear un arte propio del Nuevo Estado con una intervención directa del mismo:

Por lo que toca a la creación de obras artísticas, el Estado tiene que huir de los eternos escollos de la política dentro del problema que ahora nos ocupa: el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria. El primero se inhibe ante la Verdad y también ante la Belleza; el segundo, los esclaviza, haciendo de las obras de la inteligencia y del arte unos serviles instrumentos de política concreta. Entre ambos peligros, la actitud a adoptar tiene que arraigarse en una comprensión viva, inmediata de la naturaleza del Arte. Tiene éste una legítima esfera de autonomía, como expresión libre del alma individual, en la cual no puede el Estado, por su propio interés, inmiscuirse. Lo auténtico es siempre lo impolítico; lo inauténtico en arte –esto es, lo no arraigado en la autonomía creadora– revierte a la larga, sean cuales fueren las medidas proteccionistas adoptadas y los éxitos aparentes, en empobrecimiento y menoscabo de la propia política. [...] Tanto más grave y urgente es aquí nuestra tarea cuanto que los Estados comunistas se esfuerzan en poner el arte bajo su servicio, haciendo una tremenda caricatura y mistificación del arte verdadero (en UREÑA 1982, 105, 358-359; en CALVO 1985, 304-305).

Por su parte, el discurso de Martín Artajo (“Presente y futuro de la Comunidad Hispánica”), a quien debería haber correspondido la inauguración de la Bienal como ministro de Asuntos Exteriores, se reservó para la tarde, con la inauguración del nuevo edificio proyectado por Feduchi para el Instituto de Cultura Hispánica en la Ciudad Universitaria, algo que se debía, según Cabañas, a “una cuestión de imagen que separara en la empresa de la Bienal lo que había de hecho político y lo que había de hecho cultural” (CABAÑAS 1996, 485).

La estructura de la muestra era absolutamente tradicional: se organizó con un criterio territorial, por regiones y estados, aunque algunas obras estaban dispersas por las distintas sedes, y contó con las cuatro secciones académicas clásicas: 1ª) Arquitectura y Urbanismo – 2ª) Escultura – 3ª) Pintura – y 4ª) Dibujo y

<sup>338</sup> Según el ministro, “en la divina manera de gobernar de la Reina se encuentra el módulo perfecto al que se deben ajustar las relaciones entre el quehacer artístico y el quehacer político” (en UREÑA 1982, 357).

<sup>339</sup> Curiosamente, también Mussolini en 1928 declaraba la necesidad de que el Estado evitase practicar el “dirigismo artístico”: “Lejos de mí la idea de alentar cualquier cosa que pueda asemejarse al arte de Estado. El arte reside en la esfera del individuo. El Estado tiene un solo deber, el de no sabotearlo, el de crear condiciones humanas para los artistas, el de estimularlos desde el punto de vista artístico y nacional” (en CIRICI 1977a, 32-34).

Grabado, incluyendo pastel y acuarela. Sin embargo, para las siguientes ediciones se decidió añadir una quinta sección específica, dedicada en cada ocasión a un arte decorativo: en la II Bienal (1954) fue la cerámica; en la III Bienal (1955), la orfebrería y el esmalte; y en la IV Bienal, que no se llegó a celebrar, debería haber sido el tejido (CABAÑAS 1996, 179).

Ante la inexistencia de locales adecuados en Madrid, la I Bienal Hispanoamericana de Arte contó con diversas sedes, algunas de las cuales se fueron habilitando conforme llegaban los envíos en las semanas posteriores a la inauguración oficial: el edificio del Museo Nacional de Arte Moderno (cuya exposición permanente fue desmontada<sup>340</sup> para instalar la Bienal), los palacios de Exposiciones y de Cristal del Retiro y algunas salas del Museo Arqueológico Nacional. Se editaron diversos libros monográficos, además de dos catálogos generales con textos, entre otros, de Camón, Masoliver, Santos, Verrié y Vivanco, y con un extenso prólogo de Eugenio d'Ors. Había expuestas unas dos mil obras entre pinturas, esculturas y arquitecturas<sup>341</sup>, y estaban representados centenares de autores. Entre los artistas plásticos catalanes, desconocidos o consagrados, viejos o jóvenes, academizantes o renovadores, figurativos o abstractos, se encontraban Clarà, Cuixart, Ferrant, Guinovart, Artigas, Mompou, Muxart, Nonell, Ponç, Ràfols, Rebull (que ganó el Gran Premio de Escultura), Rogent, Serra, Subirachs, Sunyer, Tàpies y Tharrats, así como los valencianos Capuz, Pinazo, Lahuerta, Lozano, Gabino y un joven Sempere<sup>342</sup>. Destaca el entusiasmo que la mayor parte de los artistas jóvenes relacionados con los críticos catalanes Masoliver<sup>343</sup>, Santos y Cortés y el ceramista Llorens Artigas (activamente implicados en la organización de la Bienal), mostraron en encuestas y entrevistas en relación a su participación en la muestra. Este entusiasmo se vio correspondido con la opinión favorable de la crítica a la presencia catalana, que ocupaba “doce salas, dos pasillos y un vestíbulo” y estaba compuesta por unas 350 obras de unos 170 artistas. En la prensa, Santos llegó a comentar que “esta Bienal tiene un color francamente catalanista” y otro crítico dijo que “Cataluña ha sido la niña mimada del certamen” (CABAÑAS 1996, 281, 301-302, 347, 369, 371).

Pero el gran protagonista de la I Bienal Hispanoamericana de Arte fue Salvador Dalí, también catalán, como es sabido, aunque instalado en París, que en aquellos momentos exponía en Londres y Nueva York y que a partir de esta fecha se convirtió en el gran pintor moderno del franquismo avanzado. Dalí fue obsequiado con una gran retrospectiva (aunque casi todas eran obras recientes) que comprendía 32 cuadros (9 óleos, dibujos y acuarelas) agrupados en una única sala tapizada, a petición del pintor, de terciopelo rojo oscuro y que estaba presidida por tres obras espectaculares, dos de ellas oportunamente religiosas y figurativas, “místicas”: *La Virgen de Portlligat* (1950, en el Fukuoka Art Museum, Japón) y *El Cristo de San Juan de la Cruz* (1950, en Kelvingrove Art Gallery & Museum, Glasgow), y una tercera obra “laica”, pero también figurativa, *Leda Atómica* (1945-1949, en el Teatro-Museo Dalí de Figueres). Estas tres obras, de gran virtuosismo técnico y de un “surrealismo” fácil y, por tanto, inmediatamente comprensible por el gran público, eran presentadas por su autor como continuadoras de la tradición española de Zurbarán, Murillo y Valdés Leal. Pero ya en esta ocasión, como señalan Gasch y Fontbona, “además de su personalidad original y su talento innegable, el escándalo y una propaganda montada con gran habilidad” contribuyeron a la “resonancia excepcional” de Dalí, por lo que a pesar de que muchas críticas “serias” fueron desfavorables, la sala tuvo que permanecer abierta ininterrumpidamente, incluso los domingos y días festivos, ante la gran afluencia de público (GASCH *et al.* 1974, 24; CABAÑAS 1996, 511-512; JEFFETT 2007).

Hay que pensar que hasta dos años antes, en 1949, no se había visto en España ninguna obra original de Dalí posterior a la guerra, por lo que esta extensa muestra de 1951 supuso, según Cabañas, el inicio de su fama entre el gran público español, su integración definitiva en la escena artística española y el prólogo de la gran repercusión mediática que supo mantener en las cuatro décadas posteriores (CABAÑAS 1996, 23, 32, 80).

<sup>340</sup> Este museo estaba instalado por aquel entonces en el edificio de la Biblioteca Nacional, en el paseo de Recoletos. Se tuvieron que retirar unos 700 cuadros, la mayoría de autores del siglo XIX e inicios del XX como Casado del Alisal, Domingo, Esquivel, Fortuny, Vicente López, Madrazo, Muñoz Degrain, Padilla, Pinazo, Rosales, Sorolla, Zuloaga, etc. (CABAÑAS 1996, 475).

<sup>341</sup> Díaz contabiliza 1.155 pinturas, 691 acuarelas, dibujos y grabados, 242 esculturas y 39 proyectos arquitectónicos (DÍAZ 2013, 108).

<sup>342</sup> El listado completo de los primeros 150 artistas invitados y la selección hecha posteriormente en CABAÑAS 1996, 330, 366.

<sup>343</sup> En *Diario de Barcelona* (18-10-1951) se señalaba: “Nuestro capitán ha sido el impulsivo, nervioso, torbellinoso pero arrolladoramente efectivo Juan Ramón Masoliver [1910-1997], sin cuya fogosidad y entusiasmo la participación catalana en la exposición no sería ni sombra de lo que es, de este estupendo conjunto que tanto realce da al certamen” (en CABAÑAS 1996, 370). Una extensa semblanza de este influyente falangista aragonés afincado en Barcelona desde 1914, antiguo vanguardista, amigo de Ridruejo y, según Manent, “servidor proteico de la cultura con quien los catalanes estamos en deuda”, en MANENT 1990, 103-119; cfr. SAMSÓ 1994, 21.

En efecto, Dalí ha sido, gracias a los sonados escándalos políticos y económicos que protagonizó y a las estrambóticas declaraciones que hacía continuamente a los *mass-media* (que, por su parte, estaban encantados y reproducían y amplificaban sus ocurrencias), uno de los grandes, poderosos y cotizados bufones internacionales del arte moderno español durante, al menos, medio siglo, desde 1939 hasta su muerte en 1989. Su notoriedad mediática ha continuado incluso después de muerto gracias al embalsamamiento del cadáver, a su enterramiento en la gran sala central del visitadísimo Teatro-Museo Dalí de Figueres (Girona), gestionado por el Estado, y a una reclamación de paternidad *post-mortem* que en 2017 ha producido una resolución judicial que ha obligado a la Fundación Gala-Dalí a exhumar su cadáver momificado y extraerle muestras de ADN que, finalmente, por cierto, no han coincidido con las del hipotético descendiente.

El giro de Dalí hacia las escandalosas posiciones públicas conservadoras que mantuvo el resto de su vida y que le hicieron célebre, ya se había iniciado cuando André Breton lo expulsó del movimiento surrealista (*Minotaure*, mayo 1939) y lo calificó de *Avida Dollars*<sup>344</sup> como respuesta a la heterodoxia de su cuadro *The Enigma of Hitler* (1939, en Museo Reina Sofía, Madrid) presentado en Nueva York ese mismo año, 1939. Poco antes, durante la Guerra de España, entre 1936 y 1939, Dalí había vivido en Italia pero en 1940 se instaló en Nueva York huyendo de la ocupación de Francia por el Ejército nazi. Según Jeffett, ya por esos años se debió iniciar su abierta y declarada admiración por Franco, haciendo profesión de catolicismo en su libro *The secret life of Salvador Dali* (Nueva York 1942) e intentando congraciarse con el dictador con el fin de poder regresar a España, a Cadaqués, aunque fuera de forma esporádica, ya que siguió viviendo en Nueva York. Su regreso, sin embargo, no se produjo hasta 1948 (JEFFETT 2007, 347-349). Pero, como muestra de que la aceptación del pintor por el régimen era ya un hecho, aquel mismo año el noticiario oficial NO-DO (Noticiario-Documentales Cinematográficos, núm. 297B, 13-09-1948) incluyó un reportaje titulado “Un pintor español. Salvador Dalí en Cadaqués” con una duración de 2 min 4 s (un fotograma en JIMÉNEZ 2016, 313; todas las ediciones del NO-DO se pueden ver online).

Respecto a su pintura, como decimos, en España no se había visto ninguno de sus cuadros posteriores a la Guerra Civil hasta 1949. En noviembre de ese año se estrenó en el teatro María Guerrero de Madrid un *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, con decorados, figurines y montaje diseñados por Dalí (BONET 1981, 124; CALVO 1985, 264). Pero su reaparición pública más sonada se dio cuando unas semanas más tarde, invitado por Eugenio d’Ors, presentó en el Séptimo Salón de los Once *Retrato del Excmo. Sr. D. Juan Francisco Cárdenas Rodríguez de Rivas* (1943, en la Galerie Thomire de París), un lienzo que, además del retratado, de medio cuerpo, incluía una oportuna y relamida imagen del monasterio de El Escorial, el gran símbolo arquitectónico, como sabemos, del proyecto imperial del Nuevo Estado español. El edificio está dibujado en una exagerada perspectiva cónica con dos puntos de fuga situados a la altura del espectador, centrando la composición; frente al mismo se incluye una alegoría de *La rendición de Breda* (1634-1635) de Velázquez y en la parte superior la obra se remata con una compacta nube onírica de raíz velazqueña.

Según Jeffett, un primer boceto de esta obra había sido ya presentado en 1941 por una galería neoyorquina en Nueva York, Chicago y Los Ángeles, con un texto del mismo Dalí firmado con seudónimo, pero ya en esta ocasión la prensa lo calificó de “anti-surrealista” y le acusó de “haberse retirado apresuradamente a las posiciones artísticas que pueden resultar agradables para los señores de la triunfante contra-revolución”, concluyendo que el cuadro ni era “emocional” ni era “metafísico”. Dos años más tarde, en 1943, la obra acabada se presentó en otra galería neoyorquina y se reprodujo en el catálogo. En esta ocasión fue Breton quien denunció el “academicismo obsequioso” que utilizaba Dalí en “el retrato del embajador de España, es decir del representante de Franco, de aquel a quien el autor del cuadro debe la opresión de su país, sin hablar de la muerte de su mejor amigo de juventud, el gran poeta García Lorca”. Todos los surrealistas exiliados se hicieron eco de esta diatriba, especialmente Josep Renau (1907-1982), miembro del Partido Comunista de España, director general de Bellas Artes durante la Segunda República y, por tanto, responsable de los encargos de obras artísticas a Picasso, Miró, Calder, González y Alberto para el pabellón de la República

<sup>344</sup> En los años sesenta, Perucho, como muchos otros críticos de arte, ahondaba en la crítica negativa a Dalí: “A despecho de un ingenio innegable en su propia *mise en scène*, la empresa de Dalí, servida por una técnica ultra-retrograda y desacreditada por una indiferencia cínica con respecto a los medios de imponerse, ha dado desde hace tiempo signos de pánico y no se ha salvado, momentáneamente, en apariencia, sino organizándose su propia vulgarización” (en PERUCHO 1965, 90). Más duro era Argan cuando decía en 1956 que Dalí “no es una gloria, sino una vergüenza de la cultura europea”: en su obra se da el “triste mérito [de] superar el racionalismo [mediante] el triunfo patente del instinto irracional” (ARGAN 1965, 240).

Española de 1937 en París (responsable también, por tanto, de la exclusión de Dalí)<sup>345</sup>. Uno de los fotomontajes críticos de Renau de 1944 tenía como *leitmotiv* el personaje de *Avida Dollars*, una visión mordaz que posteriormente, en los años sesenta y setenta, harían también suya los pintores Eduardo Arroyo, Equipo Crónica y Equipo Realidad.

Para Jeffett, que Dalí escogiese precisamente este lienzo de 1943 del embajador Cárdenas para su reaparición pública en España en 1949 era altamente simbólico de su clara intención de congraciarse con el régimen de Franco. En todo caso, esta obra ya había formado parte dos años antes, en 1947, de la exposición *Arte español contemporáneo* organizada por Ruiz-Giménez desde el Instituto de Cultura Hispánica y comisariada por Sotomayor, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (TUSELL *et al.* 1993, 35; DÍAZ 2013, 107). Otra aproximación de Dalí a las fuerzas conservadoras fue la audiencia que el papa Pío XII le concedió ese mismo año, 1949, en la que le solicitó el plácet tanto para desposar por la Iglesia a su amada “musa” Gala, divorciada de Paul Éluard, como para su nueva línea de trabajo religioso representada por el cuadro ya citado *La Virgen de Portlligat*, un boceto del cual le regaló al papa<sup>346</sup> (JEFFETT 2007, 350-354, 361).

Por su parte, en el texto del catálogo del Salón de los Once de 1949, firmado por la condesa de Campo Alange, María Laffitte, una de “los Once” de Ors, ya se avanzaban el perdón y la redención de Dalí (y también de su “legendaria adicción al desorden moral”) por parte del régimen y viceversa, a la vez que “una forma de legitimación parcial de la vanguardia” (DÍAZ 2013, 106-107). El texto completo de la condesa es el siguiente:

Salvador Dalí ha pedido [que] se haga constar que el retrato del embajador Sr. Cárdenas, presentado en esta exposición, no está terminado. En una época en que la pintura aparece como abocetada e inconclusa, descubrimos en esta advertencia que nos hace Dalí algo nuevo en cuanto a su psicología y temperamento se refiere. La leyenda de Dalí –a la que tanto ha contribuido su propia voluntad– nos lo presenta como un adepto del desorden moral. Pero he aquí que, en medio del escándalo en que se envuelve, percibimos la vena de una estricta probidad artística que hace que el creador, descontento siempre de sí mismo, aspire sin desfallecimiento a la perfección. Dalí ama y respeta la técnica pictórica de forma excepcional en el pintor moderno. Dentro de ella acepta una disciplina rigurosa y hasta siente escrúpulos... Mucho le será perdonado a Dalí porque ha apurado mucho (en ORS 1949, 14-15).

En esta operación daliniana de acercamiento al franquismo a través de Eugenio d’Ors también jugaba un papel significativo el retratado, Francisco de Cárdenas (1881-1966), que posaba frente al monasterio con un libro en las manos como símbolo de la erudición hispana y miraba fijamente al espectador con sus ojos azules. Cárdenas era diplomático y ocupó el cargo de embajador en Estados Unidos, primero con la República (1932-1934) y, después, con Franco (1939), cuya rebelión apoyó en 1936. Más tarde, ya instalado en España, fue director de la Escuela Diplomática de Madrid (1950-1957). En los primeros años cuarenta, como embajador del Gobierno de Franco en Estados Unidos, procuró con su gestión apaciguar los ánimos de los aliados ante las simpatías pronazis del totalitarismo español y mantener la venta a Alemania de volframio, un metal raro empleado en la fabricación de armamento, a la que los nacionales se habían comprometido como contrapartida a la ayuda de Hitler en la Guerra Civil. Según Jeffett, el cuadro debe leerse en clave metafórica como una analogía entre Franco y Felipe II, ambos predestinados para erradicar la anarquía y la heterodoxia del solar hispano y crear un imperio católico. Obviamente, Dalí ocupaba en la obra el papel de Velázquez:

En el retrato no hay señales del reciente conflicto bélico [español], solo la presentación de una escena rural, pastoral e idílica y la grandeza de los Reyes Católicos<sup>347</sup>. Significativamente, la obra fue pintada en una época en que Cárdenas buscaba llegar a un acuerdo político y comercial entre el régimen y Estados Unidos en un momento particularmente delicado de la Segunda Guerra Mundial. [...] La agenda diplomática anglo-americana incluía empujar a Franco a no vender volframio a los alemanes, a no permitirles llegar hasta Gibraltar y a no entrar en la guerra. La táctica de Franco con los americanos era usar la zanahoria de la neutralidad para conseguir alimentos y petróleo para su ya maltrecha economía (JEFFETT 2007, 350).

Como es natural, Cárdenas, ya como director de la Escuela Diplomática, asistió junto a la élite cultural del franquismo al banquete triunfal que se le ofreció a Dalí en el Hotel Palace de Madrid el 13 de noviembre de 1951, un acto que contó con unos 250 comensales, que estuvo presidido por tres directores generales y en el que intervinieron destacados miembros “aperturistas” del régimen como Ridruejo, Laín, Montes y el cineasta Edgar

<sup>345</sup> En el archivo de Sert se conserva una carta de Dalí donde muestra su extrañeza por no haber recibido ningún encargo. Al parecer, Dalí acababa de participar en Italia, junto a Marinetti y D’Annunzio, en un acto de homenaje a Mussolini (ARNÚS 2019, 143).

<sup>346</sup> Según Cabañas (1996, 308) este boceto de *La Virgen de Portlligat* se encuentra en una colección particular norteamericana.

<sup>347</sup> Se trata de una licencia de Jeffett, ya que en el cuadro no hay ninguna referencia a los Reyes Católicos. Como es sabido, el monasterio de San Lorenzo de El Escorial fue promovido por su biznieto, Felipe II.

Neville, además de adherirse al homenaje el ministro Ruiz-Giménez y el exministro Serrano Suñer (CABAÑAS 1996, 507-509). Esta cena se celebró dos días después de que Dalí impartiese su célebre conferencia “Picasso y yo” en el teatro María Guerrero, dentro de los actos de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, y significó un homenaje oficial que establecía un firme contrapunto a las críticas “conservadoras” a su obra que seguían apareciendo en el diario *Madrid* y que, como veremos, fueron contestadas contundentemente por Dionisio Ridruejo. De hecho, ya en su conferencia Dalí había calificado a Franco de personaje “muy original” por haber instaurado en España “la claridad, la verdad y el orden” (en CABAÑAS 1996, 506):

Antes de Franco, muchos hombres políticos y nuevos gobiernos no tenían otras razones que las de venir a aumentar la confusión, la mentira y los trastornos en España. Franco ha roto categóricamente con esta falsa tradición, instaurando la claridad, la verdad y el orden (DALÍ 1994, 229).

Los sectores menos cerriles del régimen, en sintonía con los objetivos “aperturistas” gubernamentales, teorizaron de inmediato sobre el valor de la pintura de Dalí; así, en el catálogo de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, Vivanco contraponía su “significación personal, angélica y constructora” frente a un Picasso “destructor y demoniaco” (en UREÑA 1982, 105). Pero la rehabilitación política de Dalí y su oficialización como pintor del régimen culminó cinco años más tarde, el 16 de julio de 1956, con una audiencia que le concedió Franco en el palacio de El Pardo, bien documentada con fotografías, y de la que se hizo eco toda la prensa española. La opinión de Dalí, según recogió en su diario el coleccionista de Cleveland Reynolds Morse, fue que Franco le había parecido “muy simpático, muy inteligente y que mostraba mucho interés en el arte”<sup>348</sup>, reduciendo la muerte de García Lorca a un acto lamentable de “campesinos ignorantes” en un ajuste de cuentas, lejos de la “brutal ejecución por un comando falangista” defendida por los antifranquistas y por los historiadores posteriores. El 10 de octubre de 1968, Franco, ya en hábito de “anciano paternal”, le concedió a Dalí una segunda audiencia, una fotografía de la cual fue publicada en *Le Monde*; en esta ocasión, el pintor solicitó ayuda estatal para montar el Teatro-Museo Dalí (1974) de Figueres, que, a su muerte, pasó a ser propiedad del Estado. Las audiencias continuaron los años siguientes y ya durante toda su vida Dalí siguió manifestando su admiración hacia el Caudillo. Así, en 1971 declaraba que “quizá ser gallego es lo que más ha marcado su tremenda personalidad; en mi reciente entrevista con él me he dado cuenta de que Franco es un ser superior; su lucidez es extraordinaria” (en JEFFETT 2007, 356-357).

La relación devino tan íntima y familiar que en 1974, tras dos años de trabajo, Dalí acabó *Retrato ecuestre de Carmen Bordiu-Franco* (colección particular), de nuevo con el monasterio de El Escorial y nubes velazqueñas como telón de fondo y con una referencia marginal a *La rendición de Breda*. Esta obra alegórica fue concebida como regalo de bodas para celebrar el matrimonio (1972) entre la nieta mayor del Caudillo y Alfonso de Borbón y Dampierre (1936-1989), primo hermano del futuro rey Juan Carlos I y también posible aspirante al trono de España como nieto de Alfonso XIII (MORADIELLOS 2002, 219)<sup>349</sup>. Este enlace por razones de Estado unió la descendencia del Generalísimo (muy escasa, por otra parte) con los descendientes de la casa de Borbón (más que numerosos). Con todo, Franco no alteró sus previsiones sucesorias (ya avaladas por la CIA estadounidense) y se limitó a nombrar a Alfonso de Borbón duque de Cádiz con tratamiento de Alteza Real y embajador en Estocolmo. Así, con la boda de su nieta “con un príncipe auténtico de la casa de Borbón”, culminaba el “largo aunque interino paso por el ‘gran mundo’” de doña Carmen Polo (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 208; comillas del autor). La pareja se divorció pronto, apenas diez años después, en 1982, pero tuvo dos hijos, ambos varones, con lo que el apellido Borbón se incorporó definitivamente a la descendencia de Franco.

Siguiendo con los elogios de Dalí al Caudillo, todavía en 1975, tras la ejecución de cinco militantes de ETA y el FRAP, que levantó grandes protestas en todo el mundo (*vid. infra*), Dalí insistía en que “Franco es un ser maravilloso. La hostilidad de los otros países le ha rejuvenecido treinta años. Veremos que España es un país donde en pocos meses [ya] no habrá más terroristas porque están siendo liquidados como ratas. Se necesitan tres veces más ejecuciones”. Pero estas declaraciones fueron desmentidas estentóreamente con posterioridad por Dalí en un nuevo *tour de force* mediático. En todo caso, los altos servicios que Dalí prestó a la

<sup>348</sup> “They said that Franco turned out to be very nice, very intelligent, and interested in art” (en JEFFETT 2007, 357)

<sup>349</sup> El rey Alfonso XIII de España (1886-1941) y la reina Victoria de Battenberg (1887-1969) tuvieron tres hijos. El primogénito, Alfonso (1907-1938), renunció a la corona para poder contraer matrimonio morganático (además era hemofílico y quedó impotente tras una operación urológica). El segundo, Jaime (1908-1975), padre de Alfonso de Borbón y Dampierre, quedó sordo a los cuatro años de edad y su padre le convenció para que renunciase al trono en 1933, aunque más tarde, en 1954, quiso recuperar sus derechos; también contrajo matrimonio morganático. El tercero, Juan (1913-1993), padre del rey Juan Carlos I, devino, así, el heredero legítimo del trono tras la abdicación de su padre en enero de 1941, unos meses antes de morir (TUSELL 2012, 42, 47, 253, 269).

dictadura a lo largo de un cuarto de siglo no pudieron ser completamente recompensados por Franco, ya que murió antes de poderlo nombrar, como pensaba hacer, marqués de Cadaqués. Pero Dalí continuó con su política de adulación al jefe del Estado y en octubre de 1980 le presentó a Juan Carlos I (n. 1938) su cuadro *El príncipe del sueño*, un retrato del rey con una ventana abierta sobre el corazón (CALVO 1985, 1.061). Así que en 1981, como compensación a sus inestimables servicios artísticos, el susodicho Juan Carlos I le concedió la Gran Cruz de Carlos III, máxima condecoración del Estado español (CALVO 1985, 1.131) y en 1982, no solo muerto Franco sino también Gala, le concedió el título nobiliario de Marqués de Dalí de Púbol:

En atención a los méritos y circunstancias que concurren en el extraordinario pintor don Salvador Dalí Domènech, cuya obra constituye una de las más relevantes creaciones artísticas de nuestro tiempo, en prueba de Mi Real aprecio a su persona y de reconocimiento de sus excepcionales aportaciones a la cultura española del siglo XX, vengo en otorgar el título de Marqués de Dalí de Púbol para él y sus sucesores con exención de derechos fiscales en el acto de su creación y en la primera transmisión. Así lo dispongo por el presente Real Decreto, dado en Madrid a veinticuatro de julio de mil novecientos ochenta y dos (BOE, 26-07-1982).

Conviene aclarar que el marquesado fue convertido por el rey en vitalicio a petición de Dalí, “dada su situación de viudez, carecer de descendientes y estimar que el otorgamiento de tan honrosa distinción se ha basado en méritos y circunstancias personales” (BOE, 27-05-1983). En justa reciprocidad, Dalí, por su parte, en su testamento dejó como heredero de todos sus bienes, derechos y creaciones artísticas al Estado español, quien aceptó la herencia por Real Decreto 185/1989 (BOE, 23-02-1989). Pero ni su fama, ni su obra, ni su dinero ni su título mejoraron el lamentable espectáculo público de los últimos años de vida de Dalí, absolutamente deteriorado por efecto del mal de Parkinson que lo llevó a la tumba en 1989, la misma enfermedad que había sufrido Franco al final de su vida (JEFFETT 2007, 356-357, 360, 362, 364).

Volviendo a la I Bienal Hispanoamericana de Arte, la participación iberoamericana fue abundantísima a pesar de las dificultades organizativas de la empresa y la manifiesta hostilidad a la dictadura de Franco de muchos artistas y gobiernos extranjeros que se concretó en manifiestos contrarios al régimen y a su política artística y en la organización de contra-Bienales. El mismo Sánchez Bella, director del Instituto de Cultura Hispánica, era consciente del gran alcance de la jugada que habían puesto en marcha y de los éxitos que podía cosechar el régimen, por lo que en 1950 dirigió dos cartas a los consulados y embajadas españoles en Iberoamérica explicando la convocatoria y presentando el reglamento de la misma (transcripción en CABAÑAS 2016, 300, 302); además, en el verano de 1951 hizo un largo viaje de casi dos meses por Iberoamérica para recabar la participación de Brasil, Bolivia, Paraguay, Perú, Chile, Argentina y Uruguay (CABAÑAS 1996, 272), un viaje en el que tuvo que emplear a fondo sus dotes diplomáticas, según confesaba él mismo:

La tarea ha sido muy difícil porque, desgraciadamente, las bellas artes han sido patrimonio casi exclusivo de la izquierda, y convertían nuestro intento en intención política. El comunismo ha manejado muy bien el arma de las bellas artes y ha hecho de ellas su bandera (en CABAÑAS 1996, 257).

Cabe advertir que esta opinión, no del todo infundada, era general entre las élites culturales del franquismo en los primeros años cincuenta. Así, también en 1951, el director del Instituto Español de Lengua y Literatura en Roma, respecto a la asistencia a los congresos de Santander de críticos italianos, decía: “Como más o menos son comunistas todos los que aquí se ocupan inteligentemente de arte –por lo menos de arte moderno- la cosa es difícil o, por lo menos, arriesgada” (en JIMÉNEZ 1989, 92). Finalmente, la participación hispanoamericana fue un éxito, pero como la producción de estos países era hasta ese momento absolutamente desconocida en España, se esperaba ver algo más importante, aunque, según Cabañas, eran unas expectativas forjadas más “con la ilusión de poder salvar una situación asfixiante que con un verdadero interés de conocimiento”; así, “lo que llegó desilusionó bastante, aunque en su momento proporcionó la ocasión de un replanteamiento de la situación artística española”, en gran medida por un cierto “papel mediador” que jugó el arte iberoamericano:

Las esperanzas de lo novedoso y estimulante que resultaría este arte “joven”, prácticamente desconocido en España, resultaron desvanecidas entre los críticos y artistas más renovadores tan pronto como se enfrentaron con los primeros envíos, aunque se resaltó siempre que en el arte americano se percibía estar en vísperas de cambios profundos (CABAÑAS 1996, 144, 469).

Con todo, como vemos, la I Bienal Hispanoamericana de Arte consiguió reunir un amplísimo conjunto de artistas españoles y americanos y la obra de muchos de ellos fue utilizada repetidamente por el régimen en los años cincuenta y sesenta en museos nacionales y en exposiciones internacionales para demostrar su “apertura”



artística y cultural. De hecho, algunos de aquellos artistas ya habían participado unos meses antes, en la primavera de 1951, en la IX Triennale de Milán (un acto también oficial, no lo olvidemos) seleccionados por Santos Torroella (*vid. infra*). En todo caso, era la primera vez que en España “una iniciativa artística oficial reconocía la existencia de corrientes modernas dentro del país” (CALVO 1985, 303).

La I Bienal Hispanoamericana de Arte fue acogida en el extranjero con opiniones críticas mayoritariamente adversas, aunque casi siempre limitadas a los círculos de españoles exiliados, que hicieron del evento una lectura necesaria y exclusivamente política. Sin embargo, en España se desencadenó una intensa, agria y duradera polémica entre los partidarios del clasicismo y los partidarios de la novedad en arte, debate que, por unas semanas, como subrayaron algunos críticos, desbancó en las portadas de los periódicos y en la opinión pública los acontecimientos deportivos y los actos oficiales. Entre los pro-académicos estaban el clero, muchos “camisas viejas” falangistas y el director cuasivitalicio del Museo del Prado (1922-1931 y 1939-1960), Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960)<sup>350</sup>, que entregó personalmente a Franco una carta fechada el 25 de noviembre de 1950 protestando por la “peligrosa innovación en la política artística de nuestra patria”, otra similar con la misma fecha al ministro de Asuntos Exteriores donde una veintena de artistas manifestaba su “descontento” porque un organismo oficial expresase “preferencia por ciertas tendencias en materia tan delicada como la creación artística”, excluyendo “a los artistas de toda misión rectora en la vida artística nacional, un paso de consecuencias insospechadas” (transcripción en CABAÑAS 2016, 303), y una tercera, fechada el 7 de noviembre de 1951, al Colegio Oficial de Médicos pidiendo un examen psiquiátrico de los pintores no figurativos (transcripción en CABAÑAS 1996, 555)<sup>351</sup>; el director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, por su parte, cargaba las tintas contra los artistas abstractos en una entrevista periodística:

Esos matuteros sin mensaje que, sin pizca de imaginación ni de aprendizaje, de treinta o cuarenta años a esta parte hacen “academia” de sus rayitas y sus colorcitos colocados aquí y allá, sin ton ni son, y para retinas papanatas. [...] Algunos tienen gracia, pero una gracia que no tiene nada que ver con la pintura, y mucho menos con la gran pintura. [...] Mire esto que me han enviado de Londres: es un huevo pintado por Pablo Picasso... ¡Pues yo no trago al mentecato que intenta hacerme creer que esto es algo más que una tontería, un retroceso al primitivismo infantil o una inmoralidad! (en CABAÑAS 1996, 281).

Los días 9, 12 y 13 de noviembre de 1951, el periódico *Madrid* en varios editoriales y artículos firmados también cargó las tintas en su campaña contra la modernidad y, siguiendo proclamas propias de los años de guerra, planteó que se estaba asistiendo a una “contraofensiva roja” para “subvertir los valores morales”, ya que el arte “nuevo” o “moderno” era continuador de las milicias socialistas, enemigo de Dios, del orden y de la sociedad cristiana, un arte irremisiblemente subversivo vendido al judaísmo, la francmasonería y el comunismo:

Asistimos a una contraofensiva roja, no en el terreno de las armas, donde fracasó en la guerra y en sus escaramuzas posteriores, sino en el aparentemente inocuo del arte, por donde [...] tratan de meterse aquí, no con humildad sino con arrogancia, todos los enemigos profundos, irreductibles, de lo que esta España representa (CABAÑAS 1996, 509, 557-558, 568).

Pero, como señala Llorente, los ataques contra la exposición producidos mucho antes de celebrarse, sin que estuviesen formados ni la junta organizadora ni los jurados, por quienes ya vislumbraban la pérdida de sus prebendas, iban a ser su canto del cisne (LLORENTE 1995, 131). En efecto, estos agresivos artículos “inquisitoriales”, útiles en tiempos bélicos pero ahora ya arcaizantes, aunque obligaron al Instituto de Cultura Hispánica a modificar la convocatoria y hacerla más “ecclética”, originaron, entre muchas otras respuestas, un

<sup>350</sup> Sotomayor nació en Ferrol (La Coruña), como Franco, y, al parecer, asesoraba al prominente paisano en sus aficiones pictóricas. Según Tusell, en 1906 ya ganó la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes por lo que, heredero de una tradición impresionista con derivaciones regionalistas, devino pronto un pintor académico de prestigio y ya antes de la guerra desempeñó importantes cargos de gestión político-cultural, como la dirección del Museo del Prado. Cuando en 1945 el Museo de Arte Moderno le dedicó una exposición monográfica, el marqués de Lozoya, declarado admirador suyo, dijo que era “el mayor acontecimiento de la vida artística española, tan fecunda en fastos memorables” (TUSELL *et al.* 1993, 34). En 1939, Sotomayor pintó un notable y grandioso retrato ecuestre de Franco ante las ruinas del Alcázar de Toledo (LLORENTE 2002, 59).

<sup>351</sup> Una de las ocurrencias más divertidas de Dalí en Madrid fue el encargo de una misa que se celebraría en la iglesia del Espíritu Santo del CSIC, obra “moderna” de Fisac, como sabemos, “para impetrar del Altísimo que ilumine a don Fernando Álvarez de Sotomayor y le aparte de su intransigencia, manifestada en la carta que dirigió al jefe de la Sección del Colegio de Médicos”. En la misa, Dalí pretendía hacer de monaguillo, vestido con una sobrepelliz adornada con dibujos suyos. Como es natural, la autoridad eclesiástica no consintió tamaña irreverencia (CABAÑAS 1996, 510).

inteligente y memorable artículo “aperturista” de Ridruejo titulado “La campaña de los mediocres” que se publicó en el diario *Arriba* (17-11-1951), el principal de los periódicos falangistas<sup>352</sup>:

La cosa se ha sacado de quicio cuando los naturales límites de los conceptos “arte nuevo” y “arte tradicional” se han alterado con calificaciones extraartísticas. [...] *Madrid* se equivoca en descartar del arte académico las demoníacas posibilidades que está atribuyendo al arte nuevo. Yo he visto en mi vida muchos cuadros de tema social subversivo y de tema pornográfico pintados como a *Madrid* le gusta que se pinte, y he visto millares de cuadros modernos de una castidad y una placidez temática irreprochables. [La Bienal] no ha planteado una batalla en pro del arte nuevo como fórmula exclusiva. Se ha limitado a incluir a los pintores de esa tendencia —junto a los otros— en su convocatoria. Y, ¿es que desea *Madrid* que los pintores españoles que no sientan interés por la pintura académica tengan que exponer por fuerza solamente en París? [...] No es una decidida pasión por el arte nuevo, por Salvador Dalí o por Pablo Picasso —que estéticamente serían más que legítimas— la que mueve “a ciertos falangistas” a terciar de un modo u otro en esta polémica; es una aversión instintiva por la confusión, el fanatismo y la mala fe. [...] Yo aprendí de José Antonio que aquello de la Falange era, sobre todo, un sistema claro de preferencias y aversiones: un modo de ser antes que un programa. [...] Eso le molesta al señor García Sanchiz, que, por mala ventura mía —¡qué le vamos a hacer! — ha militado junto a mí, en vez de militar enfrente, que es lo que me gustaría, ya que él no me gusta. [...] En cambio, lamento sinceramente que Pablo Ruiz Picasso, malagueño —que me gusta—, milite entre mis enemigos, y no me quiero privar del placer generoso de decirlo y de admirarle como artista, tanto más cuanto más estoy dispuesto a combatirlo como a hombre de partido (RIDRUEJO 1976, 299-301; CABAÑAS 1996, 582-585).

Curiosamente, otra línea de defensa de la potenciación oficial del arte moderno a partir de 1951 fue la supuesta redención del mismo que hacía el régimen al tomarlo bajo su protección; así, el arte moderno se redimiría de igual manera que, tras la Guerra Civil, la nación entera había quedado redimida del judaísmo, la francmasonería y el comunismo. Así lo planteaba el prolífico escritor falangista César González Ruano en 1951, al justificar

la comprensión y protección desde arriba de las nuevas tendencias del arte que antes, peligrosamente abandonado a su actitud francotiradora, estaba mediatizado al único pastor: el judaísmo de cierto convencional meridiano de París, consigna comunista y organización comercial de marchantes respaldados por el veleidoso y frívolo dinero de los esnobs secretamente dirigidos por ese marxismo semielegante que ya apenas puede engañar a nadie (“Vistazo de escritor a la Bienal Hispanoamericana”, *La Vanguardia Española*, 16-10-1951, p. 5; en DÍAZ 2013, 142)<sup>353</sup>.

La jugosa y virulenta polémica, desarrollada casi íntegramente entre sectores del régimen opuestos entre sí (algo que fue habitual en todo el franquismo, tanto en arte como, lo que tenía más enjundia, en economía y en política)<sup>354</sup>, se fue enconando en la prensa diaria española con una inusitada violencia verbal, incluyendo todo tipo de golpes bajos. Entre los pro-modernos se encontraba, como era de esperar, toda la intelectualidad del país, incluyendo católicos, falangistas, monárquicos, liberales y demócratas, encabezados por el equipo pensante del Instituto de Cultura Hispánica y por el mismo ministro de Educación Ruiz-Giménez que, como hemos visto, en su discurso de apertura de la Bienal, al referirse a las relaciones entre Arte y Estado, y aun aceptando todas las “tendencias artísticas”, ya se situaba muy lejos de las radicales posturas intervencionistas, de base fascista, propuestas por Giménez Caballero en los años de guerra y primera posguerra:

Tiene éste [el arte] una legítima esfera de autonomía como expresión libre del alma individual, en la cual no puede el Estado, por su propio interés, inmiscuirse: lo inauténtico es siempre impolítico; lo inauténtico en arte —esto es, lo no arraigado en la autonomía creadora— revierte a la larga, sean cuales fueren las medidas proteccionistas adoptadas y los

<sup>352</sup> Díaz califica *Arriba* como “el diario nodriza de la prensa del Movimiento” (DÍAZ 2013, 138).

<sup>353</sup> Tres años antes, en 1948, González Ruano ya había ofrecido su visión política de un Picasso “tosco”, “rustico agitanado”, “judío y comunista”: “Millonario y avaro, hombre ordinario que va siempre a comer en tabernas con pretextos casticistas y demócratas; Picasso, el hombre a quien gustan las mujeres feas; Picasso, el que ha negado el pan y el asilo —en el caso más benévolo— a los españoles que no eran rojos, sin dar por ello, en cambio, más que pan duro a los españoles rojos, no es naturalmente un *snoob*, sino un aldeano de ojos inquietos y crueles que, enriquecido por el *snoob*, ha traicionado lo mejor de sus dotes por mantener el engaño y que, víctima de ese propio engaño, se encuentra enrolado en una política que probablemente ni siente y cuyos fines están hoy bien claros” (César GONZÁLEZ RUANO; “Picasso, el aldeano listo”, *Arriba*, 18-04-1948; en JIMÉNEZ 2016, 254).

<sup>354</sup> Aunque pueda parecer increíble (pero quizá no tanto si pensamos cuan totalitario, impositivo y claustrofóbico era el ambiente político de la inmediata posguerra), los enfrentamientos entre jerarcas del régimen eran no solo ideológicos y de competencias, sino también personales. Así, en 1941 y 1942 quedaron registradas en los borradores de las actas de las reuniones (pero no en las actas definitivas) violentas discusiones entre miembros del Patronato del Museo de Arte Moderno y la Dirección General de Bellas Artes, primero por la entrega al Ayuntamiento de Madrid de una estatua de mármol de Isabel II propiedad del Museo para ser instalada en la vía pública y, después, por el envío de diecinueve cuadros del Museo a la Biennale di Venezia y a la exposición de arte español en Berlín; en 1947, las discrepancias se originaron por los daños sufridos por un cuadro depositado en el Ministerio de Marina; estos hechos desembocaron en la dimisión en pleno de los miembros del Patronato, que no fue aceptada por el director general, el marqués de Lozoya (TUSELL *et al.* 1993, 147-155).

éxitos aparentes, en empobrecimiento y menoscabo de la propia obra política. [...] Esta ayuda a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por una parte, estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual, huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia Patria (*Correo Literario*, núm. 34-35, 01-11-1951, p. 1)<sup>355</sup>.

Santos Torroella, uno de los críticos españoles del momento más cultos y más firmemente implicados en la muestra, planteaba la antigüedad del debate mismo: “polémicas al viejo estilo, entre tradicionalistas e innovadores, o mejor entre antiguos y modernos, con intercambio de alfilerazos y de pullas, todo a la más típica usanza del siglo XIX” (en CABAÑAS 1996, 24-26). Ángel Ferrant (otro de “los Once” de Ors en 1949, pero absolutamente “moderno” ya desde antes de la guerra, como hemos visto) subrayaba, por su parte, con fina ironía, el inadecuado eclecticismo de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, sobre todo frente a la clara tendencia abstracta y moderna practicada por la coetánea Escuela de Altamira, en cuya fundación había participado él mismo, que seguía “un rumbo rectilíneo”:

Una bienal es un ejemplo en el que se pretende mostrar todo el repertorio plástico correspondiente al día. A la vista está la de Madrid que presenta un amplio panorama, aun con un exceso de lastre retrospectivo. Si se piensa que la razón de ser de cualquier forma es la de su adecuación a un servicio bien determinado, una pintura o una escultura de 1951 tendrá su razón de ser si llena el vacío que la modalidad vital de nuestra época, y no de otra, le señala [...] Lo que hay en la Bienal puede clasificarse así: unas cuantas obras de calidad, pero sin razón de ser; otras tantas con razón de ser pero sin calidad; algunas con calidad y con razón de ser; y muchas que no tienen calidad ni razón de ser. [...] La Escuela de Altamira se congratula de que la Bienal de Madrid permita abarcar [un] gran horizonte. [...] En este sentido la Bienal y la Escuela de Altamira tienden a los mismos resultados. Pero, en tanto que una bienal es un espectáculo dedicado a la multitud, la Escuela de Altamira invita a un examen de cuestiones en un terreno menos bullicioso (FERRANT 1952, 38-41).

La polémica abarcaba también aspectos ideológicos, como cuando el pintor figurativo almeriense Jesús de Perceval, del grupo Indalianos de Almería, fue acusado de comunista por su cuadro *Degollación de los inocentes*, donde aparecían de forma paródica como espectadores de la escena bíblica él mismo junto a Ors, Dalí y Picasso. Perceval tuvo que exhibir en su defensa un “impecable” currículo falangista, además de dar una explicación de la simbología de la obra (DÍAZ 2013, 109).

En parte por estas virulentas polémicas y por las consignas gubernamentales, en parte por su eclecticismo, en parte por la alta o baja calidad de las miles de obras expuestas, en parte por la atracción que representaban para los artistas los nada despreciables 40 premios en metálico establecidos, con una cuantía total de más de 1.670.000 pesetas, la I Bienal Hispanoamericana de Arte despertó un interés enorme en los medios artísticos y en la opinión pública española, su éxito fue considerable y también su funcionalidad, ya que recibió más de medio millón de visitantes (que pagaban una entrada, con lo que se originaron beneficios económicos cuantiosos) hasta su clausura en febrero de 1952 y generó miles de artículos y reseñas, críticos o elogiosos, tanto en publicaciones especializadas como en diarios de información general, que se enviaban al extranjero y que se reproducían por toda España siguiendo consignas oficiales a través de la densa cadena de prensa del Movimiento. Se trataba de noticias, entrevistas y columnas de opinión firmados por reconocidos artistas, críticos, escritores y periodistas, mayoritariamente proclives a la modernidad, entre los que se encontraban Aburto, Aguilera Cerni, Aranguren, Camón, Fernández del Amo, Fraga, Gaya, González Ruano, Moreno Galván, Ors, Panero, Ridruejo, Rodríguez-Aguilera, Rosales, Sánchez Mazas, Sartoris, Vivanco, etc. (CABAÑAS 1996, 551-591, bibliografía específica: 683-750). Como algunos de estos autores eran ya, más o menos veladamente, opositores del régimen, o, por el contrario, pertenecían o habían pertenecido al Movimiento, o seguían ocupando incluso cargos oficiales, sus opiniones tuvieron un gran impacto social en el claustrofóbico y empantanado ambiente cultural español. Y esta era la intención del director del Instituto de Cultura Hispánica, ocupar un espacio significativo en la opinión pública desde la prensa oficial, como se puede ver en una carta dirigida a Leopoldo Panero por el jefe del Departamento de Información exhumada por Julián Díaz:

Me insiste Alfredo [Sánchez Bella] en que lo de Dalí está poco jaleado en la prensa. Ya le advertí que tú habías dado delante de mí las instrucciones oportunas para que el anuncio de la conferencia de Dalí saliese en los periódicos. De todos modos, cumpliendo la indicación de Alfredo quiero repetirte mi deseo de que se jalee en la prensa su intervención y asimismo las inauguraciones sucesivas a que me refería en mi carta de ayer (en DÍAZ 2013, 129-130).

<sup>355</sup> Según Cabañas, las palabras del ministro fueron interpretadas como “la apertura de una nueva línea de protección y potenciación oficial a las nuevas corrientes artísticas, en detrimento de los privilegios que hasta el momento había venido gozando el sector contrario” (CABAÑAS 1996, 552).

Como corolario inevitable, el régimen se pudo vanagloriar de haber protegido y promocionado el arte plástico moderno español, convirtiendo la I Bienal Hispanoamericana de Arte en un hito formidable de su política artística y consiguiendo numerosas opiniones favorables a su iniciativa por parte de la plástica, la crítica y la historiografía de los años cincuenta y sesenta, hasta hoy mismo. Por una parte, fue significativa la difusión internacional del certamen a través de las embajadas y consulados españoles; por otra, la historiografía consideró la Bienal ya desde el primer momento como un verdadero punto de inflexión en la política artística del franquismo, algo que se debería considerar, junto a los cambios en la política económica de estos mismos años y a los “pactos americanos”, como una parte del programa de modernización del régimen. De hecho, también para el inicio de la recuperación económica Tamames ha señalado este año de 1951:

Mientras el resto de Europa Occidental disfrutaba del Plan Marshall (1948-1952) para reconstruirse, España arrastró una larga posguerra de miseria. Su entrada en el mecanismo Marshall de la ayuda americana le fue rechazada en 1948, precisamente por el cariz autocrático del régimen de Franco. Solo con algo mínimamente parecido a la ayuda Marshall comenzaría la economía española a recuperarse hacia 1951 (TAMAMES 1983, 424).

La valoración sumamente positiva de la I Bienal Hispanoamericana de Arte es la opinión canónica establecida sobre aquel evento artístico oficial, magnificado especialmente con los escritos de Bonet Planes, joven culto y preclaro ideólogo artístico de la derecha española posfranquista (*vid. supra*) que ha planteado en numerosas ocasiones el interés de las vanguardias más o menos oficiales de los años cuarenta, uniendo, aunque en un débil cañamazo, los delgados e inciertos hilos que van del Salón de los Once de Eugenio d’Ors al grupo Dau al Set y la Escuela de Altamira<sup>356</sup>, considerando en un plano de igualdad todas las manifestaciones artísticas de estos años, abstractas o figurativas, por marginales, minoritarias y periféricas que fuesen, y planteando, así, implícitamente, como ya se había hecho en arquitectura unos años antes, la continuidad en España de un cierto tipo de vanguardia artística antes y después de la Guerra Civil, episodio que, aunque luctuoso, con esta interpretación tan solo habría significado un “paréntesis retrógrado” de unos pocos años. La postura militante, culta e inteligente mantenida por Bonet Planes a partir de su *opera prima* “De una vanguardia bajo el franquismo” (1981) era la siguiente:

Sería muy burdo reducir el franquismo a sus primeras y más aberrantes manifestaciones culturales, o negarse a reconocer que tras un periodo de uso intenso, tal quincallería ideológica se haría, si no inexistente, sí residual. [...] Está cada vez más claro que, en el seno mismo de la intelectualidad del régimen, fue madurando la idea de que el rígido control estatal de la cultura no resultaba posible ni, sobre todo, “conveniente”. Hay, pues, toda una historia perdida de la vanguardia, el tiempo en que se le abrieron las puertas y su nunca definible relación con la disidencia. Rebeliones solitarias y transformaciones institucionales se engarzan en una lógica que algunos han querido escamotear, interesados en un razonamiento maniqueísta<sup>357</sup>. El presente texto quisiera contribuir a la comprensión del camino que va del reducto orsiano de 1942 a los éxitos ambiguos de 1958. [...] Que a partir de 1958 el régimen encuentre, en la exhibición de su normalidad cultural, más o menos moderna, un argumento propagandístico para encubrir su excepcionalidad totalitaria en lo político, no impide que la etapa entonces culminada haya de ser considerada, aunque pueda parecer contradictorio a algunos, como una etapa de relativa (y positiva) normalización cultural (en BONET 1981, 205-206; comillas del autor).

<sup>356</sup> Según Cabañas, en ocasiones se ha tomado el año 1948, con la aparición de estos tres acontecimientos aislados, como “inicio o señal de una fase aperturista diferenciada”. En su opinión, sin embargo, aunque “estos destacados hechos despertaron los anhelos renovadores y prepararon el camino, deben considerarse más bien como asomos de la inquietud renovadora y anuncio de una transición menos excluyente” ya que “una repercusión sustancial y amplia de nuevas inquietudes en lo oficial, lo social y lo artístico solo la notaremos a partir de 1951” cuando comenzó “una nueva etapa de nuestro arte contemporáneo que conseguirá remontar la crisis y estancamiento de los años cuarenta y comenzará a tener posibilidad de desarrollar su línea avanzada, gracias, más que al impulso oficial, a lo que significó la aceptación oficial de este tipo de creación en rango de igualdad con la línea clasicista imperante hasta el momento” (CABAÑAS 1996, 54, 480). Entre los “anhelos renovadores” más precoces tenemos el debate sobre la preeminencia del arte abstracto o el figurativo mantenida en 1948 en *Destino* (la publicación cultural más influyente en Barcelona, no lo olvidemos) entre Juan Cortes (“Arte imitativo y arte de creación”, *Destino*, núm. 578, 04-09-1948, p. 14), Sebastià Gasch (“Los interrogantes del arte moderno”, *Destino*, núm. 579, 11-09-1948, p. 16) y Joan Teixidor (“Una polémica artística entre figurativos y abstractos”, *Destino*, núm. 581, 25-10-1948), en contra el primero, a favor el segundo y en una postura intermedia el tercero (en JIMÉNEZ 2016, 282-283). El debate era absolutamente fútil, similar a las discusiones sobre futbolistas y toreros, y los argumentos eran tan insustanciales ideológica y culturalmente que solo servían para dejar atrás las proclamas de los primeros años cuarenta sobre la “grandeza del arte español” y la “influencia benéfica en el arte del Movimiento Nacional” (LLORENTE 1995, 252).

<sup>357</sup> El autor se refiere a los escritos de Valeriano Bozal y Tomàs Llorens, donde apenas aparecen (o no aparecen en absoluto) eventos artísticos oficiales “modernos” como los salones de los Once, la Escuela de Altamira y la I Bienal Hispanoamericana de Arte (BOZAL *et al.* 1976).

En este entramado ideológico posfranquista que ha hecho fortuna, para Bonet Planes la I Bienal Hispanoamericana de Arte, como un evento plenamente logrado, representó “el espaldarazo oficial a la vanguardia” y ha pasado a la historia “porque allí acuden todos los nombres significativos, animados por la presencia de personalidades como Masoliver o Leopoldo Panero”. Con todo ello, la conclusión, tan triunfal como incierta, es que el arte está por encima de las ideologías y de las dificultades, como queriendo decir que siempre y en todas partes, a pesar de las dificultades, habrá arte, ya que el arte nunca “escoge el silencio” y, además, en la “tragedia histórica que asolaba el país, el arte ni entraba ni salía”<sup>358</sup>:

[La Bienal] empieza a cubrir el bache entre cultura real y cultura oficial, en contra de lo que dijeran los exiliados en su contra-Bienal. Gustase o no, el arte español se iba a hacer irremisiblemente en España, y no en París. Que el arte se encontrara con unas dificultades inimaginables en cualquier país democrático, no quería decir que escogiera el silencio (en BONET 1981, 221-222).

En efecto, en el lado opuesto, los exiliados, la “España peregrina”, alejados de la cotidianeidad española desde hacía doce años, “desvanecidos de la vida oficial del país”, establecidos con múltiples penalidades en países ajenos y distantes, cegados por la nube de polvo que levantan la humillación, el rencor, el recuerdo y la distancia (cfr. LARRAZ 2009, 26, 330-332, *passim*) y, sobre todo, ajenos a los pactos que se estaban fraguando entre los gobiernos español y estadounidense al final de los años cuarenta, insistían en la demonización del régimen como una tiranía que asfixiaba a los españoles (también a los artistas) y que, por tanto, no podía tener ninguna iniciativa ni decente, ni válida, ni interesante en el campo cultural, como se señalaba en el catálogo de la contra-Bienal de París:

A pesar de los cuantiosos derroches de la propaganda oficial y de la infatigable actividad desarrollada para dar caza de cualquier modo a tales fines, los artistas liberales y progresistas, españoles o americanos, no figuran en la Bienal de Madrid. [...] Como en tantos otros órdenes, en éste de la pintura el espíritu creador español ha debido emigrar para poder seguir viviendo y creando (en BONET 1981, 222; también en CABAÑAS 1996, 523-524).

La impugnación de la Bienal fue especialmente enérgica desde Méjico (cuyo Gobierno “revolucionario” nunca reconoció el régimen de Franco), ya que allí estaba la colonia española más numerosa del exilio y donde tenían una gran influencia los artistas que, desde un comunismo más o menos estalinista y soviético, radicalmente antiimperialista, como Renau y los muralistas mejicanos, proponían un arte social y de denuncia, el llamado “realismo socialista”, que tanta influencia tuvo aquellos años en los ambientes políticamente “comprometidos”. En estos discursos radicales, mezclando prejuicios y suposiciones, se ponían en tela de juicio tanto a los artistas académicos anticuados como a los modernos innovadores, “pesimistas” y “morbosos”, ya que se consideraba que eran dos caras de la misma moneda “capitalista”. Así, en *Nuestro Tiempo, revista española de cultura* (año 3, núm. 2, 1 de octubre de 1951, p. 46)<sup>359</sup>, publicación editada en Méjico, se decía:

En el mes de octubre se inaugurará en Madrid la Exposición Bienal Hispanoamericana, que ha organizado con gran estrepito el Gobierno franquista como instrumento de su propaganda. A juzgar por lo que dice la prensa al servicio de ese Gobierno, se enfrentarán en la exposición principalmente dos tendencias, a cual más reaccionaria y trasnochada: la vieja escuela academicista anquilosada y las que llaman allí tendencias “modernas”, es decir las abstraccionistas y formalistas, de sentido pesimista y morboso, que en el momento en que los sectores avanzados de la humanidad las arrinconan como los trastos inútiles, es natural que encuentren ayuda y protección en los que oprimen a España. Por lo demás ambas tendencias sirven los mismos intereses, en contra del pueblo y en favor del imperialismo. Junto, o más bien dentro de ellas, abundarán los cuadros de asunto religioso falangista y los que tratan de temas militares y de propaganda de la guerra, para los que ha habido exposiciones especiales; en suma, cuanto de decadente se produce bajo la égida del fascismo que tiraniza a nuestro pueblo (en CABAÑAS 1996, 386; comillas del autor).

<sup>358</sup> En contraposición a esta idea, Domènec Font, en su estudio sobre el cine de la autarquía plantea, partiendo de Barthes, que “no se puede explicar el funcionamiento de los aparatos ideológicos del Estado franquista y los sistemas o subsistemas de ideología vehiculada sin ver una relación constante entre éstos y el aparato represivo, relación mediante la cual unos hacen posible y mediatizan la existencia y el funcionamiento de los otros” (en BONET 1981, 292). Tomàs Llorens decía, refiriéndose a la defensa de la arquitectura franquista, que, “en su forma más típicamente tafuriana, el argumento es expresado a menudo retóricamente: es la Arquitectura Misma la que expresa, ‘vía’ estilos arquitectónicos, doctrinas o modas, su voluntad de sobrevivir” (LLORENS 1983, 28; comillas del autor).

<sup>359</sup> La colección completa de *Nuestro Tiempo, revista española de cultura* (1949-1953) se puede consultar online en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Universidad de Alicante) y en Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (Ministerio de Cultura).

De una forma más mesurada que Bonet Planes, Cabañas, en su documentado estudio sobre la política artística del franquismo en los años cuarenta y cincuenta, considerando los aspectos culturales, políticos y sociales, ha centrado el interés histórico y el significado de la I Bienal Hispanoamericana de Arte:

Por primera vez tras la guerra, un certamen oficial español no solo se planteaba como marco anfitrión de una convocatoria de arte oficial contemporáneo, sino que, además, era la primera ocasión en que lo oficial reconocía y ofrecía cabida a tendencias de avanzada, especialmente al arte abstracto, con lo que, a la vez, se daba un giro a la política artística. [...] No solo representa el comienzo de una “apertura” de la política artística española de posguerra, con la que habrá apoyo institucional –más o menos interesado- al arte renovador, [...] sino también la sanción oficial de una nueva situación artística y el inicio de la progresiva normalización de la escena artística del país, que podrá ya comenzar a sintonizarse con la internacional (CABAÑAS 1996, 88).

Y en las conclusiones, Cabañas remarca tanto el hecho de que la Bienal surgió “de la más lúcida política artística del franquismo” como de haberse convertido con el transcurrir de los años “en un hito para la historia del arte español contemporáneo” (CABAÑAS 1996, 664).

También Pérez Escolano se sitúa en esta visión canónica y considera que la I Bienal Hispanoamericana de Arte supuso un cambio irreversible en “el proceso de ensimismamiento del arte español” y “una prueba de fuego en el avance de la modernización cultural” del país, considerando, como los mismos organizadores de la muestra (CABAÑAS 1996, 319), que un síntoma del impacto de la misma, por el efecto propagandístico que conllevó, fue precisamente la reacción de los artistas españoles en el exilio, quienes suscribieron el manifiesto que hemos mencionado, encabezado por Picasso, y organizaron contra-Bienales antifranquistas en París, Méjico y Caracas (CABAÑAS 1996, 516; PÉREZ 2014, 30-31). Pero, como decía un periodista malintencionado en *La voz del sur*, de Cádiz (22-10-1951), mal que les pesase a sus organizadores, las contra-Bienales no dejaban de ser secciones en el extranjero de la Bienal de Madrid:

La misma creación de esa antibienal [...] no sería, caso de realizarse, sino la mejor publicidad de la Bienal auténtica, ya que solo un pequeño número de pintores concurrirían a ella y éstos no podrían por menos de hacer la propaganda al otro certamen mostrando las cualidades de las bellas artes hispanoamericanas que en su mayoría se presentan en Madrid. Aquella antibienal de París sería siempre, caso de realizarse, que no creemos, una pequeña exposición parcial de esta Bienal, un pequeño grupo de pintores comunistas o, mejor aún, de Picasso, ya que sería quizá el único pintor digno de tenerse en cuenta. Con esto, Picasso, aun sin querer, concurría al propósito de esta Bienal que es mostrar al mundo la importancia de las bellas artes hispanoamericanas. [...] Desde París, con una antibienal quiere concurrir también a dar realce a este certamen y a dar a conocer al mundo la importancia del arte de España y de los países a quien España dio su cultura (en CABAÑAS 1996, 320).

En efecto, como dice un verso de Rubén Darío que fue utilizado en la inauguración de la muestra, “El arte es el glorioso vencedor” (CABAÑAS 1996, 321), pero el arte de los “gloriosos vencedores”, impulsado por abundantes recursos económicos, estaba en Madrid, no en París, ni en Méjico ni en Caracas. A pesar de todo, la contra-Bienal de París, con una cierta participación internacional (40 artistas, con una obra cada uno) y con la presencia de una quincena de artistas españoles exiliados, entre ellos Picasso, con un papel de protagonista absoluto a pesar de exponer tan solo tres óleos, se celebró en la Galerie Henri Tronche entre noviembre y diciembre de 1951 y obtuvo un cierto eco en los ambientes artísticos españoles e internacionales, aunque sirvió sobre todo, según Cabañas, para que los participantes fueran más conocidos por el público español. Por su parte, la contra-Bienal de Méjico, animada por el exiliado Josep Renau y contando con un cierto apoyo oficial, se celebró en los primeros meses de 1952 en el pabellón La Flor, del Bosque de Chapultepec, anexo al Museo de la Fauna y la Flora, con unos 28 artistas españoles y 63 mejicanos. La tercera contra-Bienal documentada, ya que, según Cabañas, pudo haber más, se celebró en el Museo de Bellas Artes de Caracas, con una participación eminentemente venezolana, coincidiendo con la apertura de la Bienal de Madrid el 12 de octubre de 1951. Pero estas contra-Bienales no solo desaparecieron pronto sino que sus promotores, incluyendo Picasso, aunque mantuvieron su oposición a la II Bienal de la Habana de 1954, “patrocinada por las dictaduras franquista y batistiana”, y organizaron de nuevo una contra-Bienal en Cuba, ya se habían integrado mayoritariamente en el ambiente oficial de la III Bienal, celebrada en Barcelona en 1955-1956 (CABAÑAS 1996, 83, 85, 89, 515-550).

Muy pronto, sin embargo, justo cuando ya estaban asentados en el reconocimiento internacional y había subido la cotización de su obra en el mercado, algunos de los artistas plásticos modernos españoles empezaron a sentirse “vergonzantes e incómodos” ante las “embajadas culturales” que se repitieron abundantemente en los años cincuenta por toda Europa, ya que, aun siendo ellos los principales beneficiarios de la situación, consideraban que eran “montajes culturales y oportunistas” del franquismo, y trataron a toda costa

“de desligarse de la tutela institucional” (UREÑA 1982, 136). Tàpies, el más famoso y el mejor cotizado de todos, muy *a posteriori*, cuando ya estaba totalmente instalado en el reconocimiento y la cotización internacionales y en la militancia catalanista y antifranquista, se permitió rechazar, “alegando razones políticas de oposición al régimen”, la invitación oficial para participar en una exposición (*Trece pintores españoles actuales*) que se celebró en el Musée du Louvre de París en mayo de 1959 (CALVO 1985, 463). Y más tarde, durante la transición democrática, cuando ya era un emblema de la democracia y del catalanismo, fue también muy crítico en sus memorias con las bienales hispanoamericanas de arte y con la política cultural del régimen; al referirse a la función política de los certámenes denunciaba, aunque muy de pasada ya que la política artística no es un tema central de sus escritos, las conspiraciones que había entre bastidores organizadas por los comisarios, sobre todo con la intervención personal del director del Instituto de Cultura Hispánica, Alfredo Sánchez Bella (TÀPIES 1977, 233, 234; CABAÑAS 1996, 17-18, 153; MARZO 2010, 121-122).

También el crítico Aguilera Cerni, ya en los años sesenta, al historiar el arte español reciente, denunciaba esta intervención dirigista de los políticos. En cambio, los colaboradores cercanos al Gobierno, como González Robles y Javier Tusell, siempre han opinado que no hubo intención de “manipular” el arte y los artistas españoles y que el régimen ni siquiera tenía política artística (¡como si no fuesen política artística los enormes presupuestos que el Estado movió, y no por casualidad, en estas operaciones internacionales de alta cultura!). De hecho, la propuesta de Ortega y Gasset de que algunos grandes pintores españoles antiguos aparecieran en la historia “por generación espontánea” habría facilitado una interpretación “neutra” de la “génesis del informalismo español” (DÍAZ 2013, 331). Así, como explicaba Tusell con pretendida candidez y simplismo en 2003, en la necrológica de González Robles, como aquel que dice “la flauta había sonado por casualidad”, reafirmando la idea tácita de que estas iniciativas artísticas no eran manifestaciones oficiales sino más o menos espontáneas, “pasando como sobre ascuas” por el decidido apoyo estatal a la recuperación del arte moderno (DÍAZ 2013, 122, 333):

Para sorpresa de casi todos, el impacto que esas muestras tuvieron más allá de nuestras fronteras fue enorme. [...] Luego, en algunos medios, se hicieron interpretaciones espurias: aquello había sido una gran operación del régimen franquista para ofrecer de cara al exterior una imagen de modernidad de la que carecía. De ella se habrían beneficiado artistas que luego quisieron aparecer como disidentes políticos. En estrictos términos históricos, esta interpretación es insostenible. El régimen no hizo ninguna maniobra de proyección internacional porque apenas si se puede decir que tuviera una efectiva política de artes plásticas. Los diplomáticos que colaboraron en la proyección de los pintores y escultores españoles a menudo ni los entendían. Los artistas, en su mayoría, no estaban politizados y cuando lo estuvieron, muy pronto, se mostraron lejanos al régimen. Desde la óptica exterior se ansiaba encontrar una expresión plástica que enlazara con una gran tradición [artística] como la española, pero con los modos estéticos propios de la actualidad. El hecho de que se transitara en lo político desde una dictadura de Partido Único a otra de corte burocrático facilitó las cosas. De la concurrencia de estos factores nació el éxito de nuestro arte (TUSELL 2003).

Más punzante y victimista era Cirici en 1977 al subrayar que, frente a la búsqueda artística comprometida, independiente y arriesgada que, según él, hacían los artistas catalanes (sin tener en cuenta el alto nivel de subvención oficial de que gozaban, también, los catalanes), en Madrid se limitaban a seguir las instrucciones del poder político y a asistir a los “festivales” de la “nueva modernidad domesticada”:

Si la renovación pictórica espontánea pudo producirse en Cataluña, lejos de los centros del Poder, con la aparición del Salón de Octubre (1948) y de las revistas *Algol* (1946) y *Dau al Set* (1948), nada semejante se operó en Madrid hasta que el cambio oficial cristalizó en la protección de la “Escuela de Madrid”. [...] En pintura y escultura se quiso crear una “modernidad” y se improvisó en veinticuatro horas una “Escuela de Madrid” destinada a llenar el hueco del arte puesto al día. [...] La nueva modernidad domesticada encontraba su festival en las bienales hispanoamericanas de arte que empezaron en Madrid en 1951. [...] Otra cosa ocurría en Cataluña, donde verdaderos artistas de vanguardia, como Antoni Tàpies, encontraban en las Bienales, gracias al sistema críptico de la pintura abstracta, que no podía rozar la censura, una posibilidad de salir a la luz (CIRICI 1977a, 46, 178; comillas del autor)<sup>360</sup>.

Esta opinión crítica de Cirici ya aparecía contemporáneamente en sus libretas de notas en un apunte del 5 de diciembre de 1951, en un lenguaje más tajante y familiar, como corresponde a un diario privado, con motivo de una cena de homenaje al escultor Serra ofrecida por sus amigos:

<sup>360</sup> Que la actividad artística en el Madrid de los años cuarenta pudo ser vanguardistas en algún aspecto ha sido una opinión defendida, entre otros, por los historiadores Tusell, Calvo Serraller y Nieto Alcaide (TUSELL *et al.* 1993, 66, 69) y radicalmente desmentida, entre otros, por Bonet Correa, Ivars, Ureña y Llorente: “Ni la Academia Breve, ni la Escuela de Madrid pueden considerarse vanguardistas, por mucho que relativicemos el concepto de vanguardia, [...] a menos que lo modifiquemos tanto que desaparezca y quede convertido en un simple alejamiento formal del academicismo” (LLORENTE 1995, 271).

Homenaje a Eudald Serra, que ha sido premiado en la Bienal de Madrid<sup>361</sup>. Illescas hace discurso donde no habla del premio de los podridos, sino de lo que Serra ha hecho antes y después, que no está podrido. [...] La Bienal tonta. [...] Comentan que Rebull y Sunyer han dado a entender que los obligan a ir. Teixidor dice que Miró no va porque tiene clientes en EUA, aquí no, y los de allí (judíos) no comprarían si fuese a Madrid. Elogios a Ángel Ferrant, que no ha ido a pesar de la tentación<sup>362</sup>. Teixidor dice que Palencia es tan rojo como Rebull y que el Gobierno ha disfrutado haciendo lo que ha hecho, premiándolos<sup>363</sup> (CIRICI 2014, 174, 185).

En realidad, aunque la intención, como es evidente, fue puramente política, el evento tuvo importantes efectos culturales positivos, ya que la modernización artística del régimen pasaba por liquidar las exposiciones nacionales de Bellas Artes, una convocatoria bianual que era la única ocasión en que se podía ver de forma conjunta el arte reciente que se estaba haciendo en España, exceptuando, claro está, algunas pocas galerías de arte privadas como la Biosca de Madrid (abierta en 1940), las Layetanas de Barcelona, que hemos citado a menudo, y, también en Barcelona, la Sala Parés o la Sala Gaspar, que abrió sus puertas el 16 de diciembre de 1939 (FABRE 2003, 278). Eran galerías que jugaban más o menos tímidamente la baza de la modernidad (UREÑA 1982, 124-126) aunque hasta los años sesenta el mercado del arte fue bastante reducido y estuvo centrado, sobre todo, en Barcelona (TUSELL *et al.* 1993, 43-46). Según Bozal “era un mercado local, sin conexión exterior alguna, más propio de tienda de marcos y decoración que de galería de arte”, hasta que “la rápida acumulación de capital en manos de la alta burguesía –que dio paso a una economía de consumo en los grandes núcleos urbanos- empezó a poner en pie un mercado potencial que rápidamente fue atendido por numerosas galerías” (BOZAL *et al.* 1976, 113). En todo caso, las exposiciones nacionales de Bellas Artes ya se habían quedado obsoletas (eran “rancias e inmutables”, dice Cabañas) y apenas ofrecían interés, provocando “la inhibición y el rechazo en los artistas jóvenes inquietos”, a pesar de que esta vía podía suponer su reconocimiento oficial para llegar al Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid que, a pesar de su nombre, seguía siendo una institución básicamente decimonónica. De hecho, las exposiciones nacionales habían sido fundadas por Isabel II en 1854, celebrándose por primera vez en 1856 y fueron las únicas muestras artísticas oficiales periódicas que se mantuvieron en la primera posguerra ya que el Museo de Arte Moderno de Madrid sobrevivía con penurias y, a pesar de mantener una actividad continua, seguía languideciendo con obras académicas de género (historia, costumbrismo, retratos, bodegones, paisajes) y los de Barcelona y Bilbao no se reabrieron hasta 1945 (JIMÉNEZ 1989, 46-47, 50-57). Las exposiciones nacionales de Bellas Artes se venían celebrando desde comienzos del siglo XX en el palacio de Velázquez y en el palacio de Cristal del Retiro y contaban con las tradicionales secciones académicas de pintura, escultura, arquitectura, grabado y artes decorativas; la última convocatoria se celebró en 1968, ciento doce años después de la primera (CALVO 1985, 285-386, 660; CABAÑAS 1996, 58).

Después de la Guerra Civil, la primera Exposición Nacional de Bellas Artes fue convocada por Orden de 27 de noviembre de 1940 (BOE, 11-12-1940), se celebró en 1941 en el palacio de Exposiciones del Retiro de Madrid con un total de 551 obras (solo una de arquitectura) y fue inaugurada por Franco con gran pompa; los jurados eran en su mayoría miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y entre ellos figuraba el arquitecto César Cort, académico desde 1940; la siguiente se celebró en 1942 en el palacio Nacional de Montjuïc de Barcelona, con 805 obras, aunque no fue reconocida por el Estado; la del año 1943 volvió a Madrid y en esta ocasión Fernández-Shaw presentó la maqueta de un increíble proyecto de 1939: *Monumento a los marinos caídos en la Cruzada y a su patrona, la Virgen del Carmen*, un encargo del Ayuntamiento de Cádiz resuelto mediante un gigantesco arco ojival metálico (87 m de altura) del que colgaba, sujeto con

<sup>361</sup> Se concedieron treinta y ocho premios, once a artistas catalanes. Serra recibió el Premio de la Diputación de Madrid (CABAÑAS 1996, 23, 596).

<sup>362</sup> A pesar del testimonio de Cirici y de que el mismo Ferrant dijo en una entrevista que no pensaba acudir a la I Bienal Hispanoamericana de Arte, sí que participó en la misma (CABAÑAS 1996, 289, 302). Según Díaz, a instancias de Vivanco, se integró en un proyecto presentado por éste en la sección de arquitectura (DÍAZ 2013, 114). De todas formas, Ferrant, como sabemos, no era ajeno en absoluto a las iniciativas oficiales del franquismo en pro de la modernidad.

<sup>363</sup> Benjamín Palencia (1894-1980), con su discreto y oscuro paisajismo castellano, heredero del regeneracionismo noventayochista, “de raíces metafísicas” según algunos críticos (UREÑA 1982, 240-241), fue el gran vencedor de la I Bienal Hispanoamericana de Arte. En los años veinte había viajado a París y Berlín, entrando en contacto con la obra de Picasso y Braque. En 1928 y 1930 expuso en el Museo de Arte Moderno de Madrid (JIMÉNEZ 1989, 28). Según Ureña, “interesado por el sentido profundo de las formas y por la dimensión creadora y poética de la pintura, sus cuadros de paisajes muestran siempre un profundo estatismo en las montañas de la lejanía, una profunda calma en las tierras: todo en su pintura es vida en reposo, [...] perfecta unidad entre el cielo y la tierra que forman el horizonte, donde no hay frontera entre el reino mineral y vegetal” (Gabriel UREÑA PORTEÑO: “La recuperación de Benjamín Palencia”, en BONET 1981, 171-172).



tirantes, una cruz monumental de 40 m de altura (cfr. *Poesía*, núm. 11, marzo-setiembre 1981, p. 52); en 1944, la Exposición Nacional de Bellas Artes volvió a celebrarse en Barcelona; en 1945, en Madrid (con Luis Moya y Diego Méndez en el jurado); y así sucesivamente. En todos los casos, como era de esperar, las exposiciones tenían un carácter absolutamente tradicionalista y académico (CALVO 1985, 135, 143, 151) hasta el punto de que una parte de la misma prensa del Movimiento, según Ureña, se mostró crítica con las obras expuestas ya que el conjunto suponía “la constatación de una ramplonería, mediocridad, mimetismo y falta de empuje artístico individual en la mayoría de los participantes o, dicho más propiamente, en el panorama pictórico español”; los artistas, “abocados al tradicionalismo, combinaban una curiosa mezcla de realismo academicista neutro que concluía en lienzos anónimos, aparatosos y vulgares” (UREÑA 1982, 24-26)<sup>364</sup>. Aun sin desmentir estas afirmaciones, fueron muy matizadas por Ángel Llorente unos años más tarde al aportar una gran cantidad de reseñas laudatorias publicadas en la prensa del Movimiento (las obras eran para los críticos “el signo de la vitalidad artística conseguida gracias al amparo estatal y a la era de paz ganada por Franco”), subrayando que la intención explícita de las convocatorias de la autarquía, según la exposición de motivos, era “acomodar las manifestaciones artísticas al espíritu del Nuevo Estado” de modo que fuesen “índice de los excepcionales méritos del Arte Español”. Así, en 1941 se modificó el reglamento para exigir que los artistas acreditaran su adhesión al régimen y que no habían sido depurados, e ineludiblemente debía haber una imagen de Franco (pintura o escultura) presidiendo la exposición; con todo, predominaron en general paisajes, bodegones, temas costumbristas, imágenes angélicas, algún desnudo femenino, figuras y retratos, siendo escasas las obras cuyo tema se refiriese al Nuevo Estado, a los jerarcas del régimen o a la misma Guerra Civil; algunos de estos últimos cuadros se conservaron en el Museo del Ejército de Madrid y muchos se usaron para ilustrar la monumental obra en ocho volúmenes dirigida por Joaquín Arrarás y Sáenz de Tejada *Historia de la Cruzada Española*, publicada en 1940 (LLORENTE 1995, 140-157, 192-194, 197-198, 290). A pesar de las sucesivas y epidérmicas reformas, las críticas arreciaron los años siguientes, y ya en 1950, un influyente y “moderno” Fisac, desde el CSIC, comparaba las exposiciones nacionales de Bellas Artes con “un edificio en el que la decoración sustituía a la construcción”, subrayaba que no reflejaban el arte español y concluía que, si no se renovaban, debían desaparecer (“Comentarios de fondo a la Exposición Nacional de Bellas Artes”, *Arbor*, núm. 55-56, julio-agosto 1950; en LLORENTE 1995, 156). Sin embargo, las “nacionales”, basadas en su propia endogamia, perduraron, como sabemos, contra viento y marea, hasta 1968.

Volviendo al arte de la primera posguerra, en 1940, las instrucciones de Falange, expresadas desde la pluma bien afilada de Sánchez Mazas, por entonces ministro sin cartera, no podían ser más fervientemente partidistas ni patrióticas: eran explícitas las referencias al himno de Falange en la búsqueda de una “claridad”, un “orden”, un “amor” y un sentido de “Imperio” que debían expresarse “en telas claras, luminosas, de lineales contornos, puros azules, rosas, verdes claros, sin inquietud, sin sombra, sin amargura”, lejos de la tenebrosidad que habían cultivado algunos pintores del Siglo de Oro:

Os pido simplemente que pintéis cara al nuevo sol, cara a la primavera y a la muerte, a la gracia, a la virtud, a la juventud, a la armonía, al orden exacto. No os pido cuadros patrióticos, ni mucho menos patrioteros y aduladores, sino cuadros que a la mente y a los sentidos traigan un reflejo del orden luminoso que queremos para la Patria entera. [...] No os malogréis en anécdotas oscuras, locales, a veces torpes y canallas. No pintéis las lacras de la patria, ni tampoco reunáis cachivaches caseros en un desorden subversivo, que luego llaman “naturalezas muertas”. Pero más que por el asunto, por el ritmo, el tono y el estilo, por la conjunción armoniosa del espíritu de intuición y el espíritu de geometría, revelad los valores esenciales de la España nueva y recibid, como Noé, la inspiración divina, acompañada de números exactos. No olvidéis que nuestra pintura mediterránea es nuestra pintura cara al sol, cara al mar azul por donde nos vinieron las “ideas solares” de Jonia y de la Magna Grecia, las ideas exactas e imperiales que todavía hoy siguen sosteniendo a la pequeña Europa en el dominio universal de las gentes, por la obra de la técnica, el arte, la razón y la política (SÁNCHEZ 1940; comillas del autor).

<sup>364</sup> Destaca la visión panorámica, con decenas de nombres de artistas del arte autárquico, aportada en: Gabriel UREÑA PORTEÑO: “La nueva pintura de la España eterna”, en BONET 1981, 158-203. Con todo, según Calvo Serraller, en el libro *Las vanguardias artísticas en la postguerra española (1940-1959)* (UREÑA 1982), “los continuos errores sobre la historia del arte español e internacional del periodo abarcado en su estudio contrasta con la rotundidad de sus juicios de valor político, dando con ello la impresión de que aquel era una simple excusa para una afirmación primaria de estos” (CALVO 1985, 61). También es evidente la parcialidad del autor en *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la Autarquía (1936-1945)*, donde se intentan demostrar “las contradicciones culturales, sociales y políticas” del Nuevo Estado Nacional Sindicalista (UREÑA 1979, 13). Los trabajos de Ureña derivan de su tesis doctoral, *La pintura en España durante el periodo de la autarquía (1939-1959)*, dirigida, como la de Ángel Llorente, por Bonet Correa y leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1980.

Las abundantes proclamas estetizantes de Sánchez Mazas de los primeros años cuarenta (cfr. LLORENTE 1995, 40-42) y las propuestas teórico-políticas que incluían, buscando la trascendencia de la actividad artística (“un cuadro es un acontecimiento histórico, un experimento psicológico, una compleja revelación de una idea del orden o el desorden frente a la época”), no eran producto de la improvisación sino que estaban sólidamente fundamentadas ya que el autor había estado en Roma como corresponsal del diario monárquico *ABC* entre 1922 y 1929, había viajado por toda Italia, había vivido el asalto al poder por Mussolini y era un gran conocedor del arte renacentista, al cual se aproximaba con “la mirada de un escritor, no de un historiador ni de un crítico de arte”. De hecho, del arte le interesaba tanto la obra en sí como “la circunstancia del autor, su significación y su localización histórica” y el Renacimiento, concretamente, le atraía tanto por lo que el periodo tiene “de belleza, de sublimidad artística” como de circunstancia concreta que originó unos determinados arte, literatura y pensamiento político. Y esto era lo que Sánchez Mazas, junto a otros falangistas cultos, pretendía revivir desde sus responsabilidades oficiales en la España de Franco (CARBAJOSA *et al.* 2003, 48-49, 210-221). Tampoco se hacían desde el aire las proclamas de Josep Maria Junoy, antiguo crítico de arte vanguardista ahora entregado al tradicionalismo desde su militancia franquista, cuando en su “Invocación a los jóvenes artistas” recomendaba la visita al Museo del Prado para iniciar una “decidida renovación” de la pintura española:

Entronquemos de nuevo con el Museo, con nuestro Museo del Prado. Acerquémosle más a nuestra paleta, a nuestro corazón. De ello depende que se inicie una franca, decidida renovación pictórica de España, o bien que la decadencia –a pesar de los talentos y de las facultades personales de nuestros pintores- adquiera caracteres irreparables y que la mediatización sea completa. Ésta es la alta y difícil misión que incumbe al Museo del Prado. Éste habría de ser el anhelo principal, la principal ilusión, el ideal supremo, de nuestros jóvenes artistas (*Sentido del arte español*, Barcelona, 1954, pp. 126-127; en BARRAL 1996, 22).

A pesar de las divergencias entre las muchas propuestas estéticas planteadas en los años cuarenta por los críticos vinculados al franquismo, de la “dificultad ideológica” y del “confusionismo conceptual”, Llorente ha indicado algunos rasgos generales que pueden identificar una teoría estética falangista que, aun sin aportar nada nuevo a la cultura artística española, se dieron fundamentalmente en murales y retratos y en ilustraciones de libros y revistas: reconocimiento de fines políticos y sociales en el arte; acercamiento del arte a las masas; propuesta de un arte basado en la tradición pero que incorporase rasgos modernos, aunque no vanguardistas; consideración del realismo y la religiosidad como esencias del arte español; y defensa a ultranza de un nacionalismo artístico (en TUSELL *et al.* 1993, 137-142).

En este contexto estetizante de verdaderos *connoisseurs*, el planteamiento oficial de unas bienales hispanoamericanas de arte que, a pesar de su eclecticismo, ofrecían un decidido criterio de apertura hacia la novedad, supuso un paso adelante en la apertura artística del franquismo, sobre todo por las reformas que se introdujeron en las sucesivas exposiciones nacionales de Bellas Artes<sup>365</sup>. La misma “atmósfera arcaica” respiraban los semioficiales salones de Otoño, organizados en Madrid por la Asociación de Pintores y Escultores, que se remontaban a 1920 y que en los años cuarenta se convirtieron en un feudo academizante, imponiendo, según Cabañas, “un desalentador y cerrado tradicionalismo” (LLORENTE 1995, 123; CABAÑAS 1996, 58). Este estado de cosas ya se había puesto en cuestión al inicio de los años cuarenta desde los ambientes falangistas y católicos más modernos (o más “puristas”) y se había planteado “la necesidad de encontrar un antídoto al monolitismo cultural” evocando “la pendiente humanización del arte [y] un libre juego de formas que abarque desde el Neoclasicismo a los ismos no conflictivos”, aunque siempre, claro está, dentro de “las esencias pictóricas nacionales” (UREÑA 1982, 29). En definitiva, como indica Díaz, con estas tensiones dialécticas, la cultura plástica de posguerra acabó funcionando más “por acumulación que por sustitución de conceptos” (DÍAZ 2013, 112).

La I Bienal Hispanoamericana de Arte contó también, como sabemos, con una sección de arquitectura y urbanismo, en parte organizada gracias al impulso del granadino Francisco Prieto-Moreno y Pardo (1907-1985), director general de Arquitectura entre 1947 y 1960, artífice de la V Asamblea Nacional de Arquitectos (1949) y del encargo a Coderch del pabellón español para la IX Triennale (*vid. infra*). Prieto fue uno de los arquitectos que formaban parte de la jerarquía del régimen pero abandonó muy pronto los principios de la arquitectura imperial oficial del mismo hasta el punto de que a él se deben las primeras iniciativas políticas significativas de modernización de la arquitectura española protagonizadas desde las instituciones públicas (*vid. infra*). Prieto fue gobernador civil de Málaga en 1939 y jefe provincial de Falange de Granada, pero ya desde

<sup>365</sup> Bien es verdad que “no es difícil detectar una guerra sorda entre la Dirección General de Bellas Artes, que organizaba directamente las Nacionales, y la Dirección general de Relaciones Culturales, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores” (DÍAZ 2013, 116).

1937 había sido conservador de la Alhambra y su compromiso con la modernidad debió ser temprano, ya que en 1948 Sartoris le dedicó el primer volumen de *Gli elementi dell'architettura funzionale* con un afectuoso “pour l'artiste et pour l'ami devoué”. La convocatoria a los arquitectos para que participasen en la Bienal fue muy amplia y se presentaba como una cuestión a la vez corporativa y patriótica, sin excluir las novedades. Así, un editorial de la revista *Cortijos y Rascacielos* animaba a los profesionales a presentar sus obras y dejar en buen lugar la arquitectura moderna española:

La pobrísima aportación de los arquitectos a la última exposición de Bellas Artes de Madrid nos hizo pensar que la arquitectura estaba en trance de desaparecer como arte bella. Son los arquitectos los llamados a procurar que esto no ocurra; por eso la Dirección General de Arquitectura, los colegios oficiales de arquitectos, las revistas profesionales y cuantos se interesan por las artes de la construcción están obligados a recoger y difundir la convocatoria de la Exposición [I Bienal Hispanoamericana] para lograr que todos los valores positivos de nuestra arquitectura acudan al llamamiento –cada cual con su tendencia respectiva- y puedan demostrar que hoy más que nunca existen profesionales capaces de colocar el nombre de la arquitectura moderna española al nivel que hace siglos alcanzó. Sin dejar de ser el gran arte de siempre, nuestra arquitectura debe emplear para su realización actual los nuevos materiales, pudiendo enmarcar la pintura y la escultura para producir todas juntas obras que den prestigio, como tantas veces, al nombre de España, tanto dentro como fuera del ámbito nacional (en CABAÑAS 1996, 265).

Pero los resultados de la sección de arquitectura, en cuanto a modernidad de las obras se refiere, a pesar de la abundancia de proyectos y obras, incluyendo planos y fotografías de edificios brasileños, argentinos y venezolanos, no estuvieron a la altura de los resultados obtenidos en las artes plásticas. En las Trinitarias se montó una exposición de maquetas con las actuaciones de la Dirección General de Regiones Devastadas. En algunas salas se presentaron el escurialense edificio del Ministerio del Aire y otros proyectos castizos, premodernos o sencillamente peregrinos, como las propuestas para la catedral de Madrid, un tema propuesto por Vivanco, preocupado por la formalización de la arquitectura religiosa moderna, al que él mismo concurre, y que contaba con un premio de libre adjudicación que ganó Gutiérrez Soto. En la Bienal se expusieron obras, entre otros, de los madrileños Abaurre, Aburto, Borobio, Cabrero, de la Sota, Vivanco y Vázquez Molezún, que ganó el premio de la dirección general de Bellas Artes (CABAÑAS 1996, 267, 335, 595). Se expuso la célebre reforma del cine Dorado de Zaragoza (1949), del arquitecto y pintor Santiago Lagunas, con pinturas surrealistas y abstractas, que, según Fernández del Amo habían “refrescado el conjunto con una arquitectura hecha de paisajes abstractos [que recreaba] el ámbito propio del cine” (en CABAÑAS 1996, 344)<sup>366</sup>. También estaban expuestas la ya inevitable casa Garriga-Nogués y el campo de deportes de Sitges, ambos de Coderch-Valls, la única presencia catalana remarcable en la muestra. Pero quizá lo más interesante fuese la retrospectiva dedicada a Fernández-Shaw (1896-1978) y sus arquitecturas “dinámicas” y “aerodinámicas”<sup>367</sup> que totalizaban 47 planos, dibujos y maquetas (CABAÑAS 1996, 494).

Dos arquitectos, Secundino Zuazo y Luis Moya, formaban parte del jurado (CABAÑAS 1996, 594), pero a pesar de ello, por un voto de diferencia, quedaron desiertos tanto el Gran Premio de Arquitectura como el Premio Especial del Ministerio de Trabajo para el proyecto de una catedral madrileña dedicada a San Isidro Labrador (*BIDGA*, s/núm., octubre-diciembre 1951, p. 31), provocando, según Pizza, “un gran malestar en el ambiente profesional de la época” (PIZZA *et al.* 2000, 106), algo que se manifestó en las revistas profesionales. En efecto, se ocuparon de la I Bienal Hispanoamericana de Arte *Revista Nacional de Arquitectura*, *Cortijos y rascacielos* y *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura*. Esta última le dedicó un número casi monográfico en cuyas conclusiones Carlos de Miguel era muy claro: “Es bien patente que la I Bienal ha tratado mal al conjunto de los arquitectos españoles al menospreciar las obras de los compañeros que han concurrido al certamen” (*BIDGA*, s/núm., enero-marzo 1952, pp. 16-32). Curiosamente quienes más protestaron en la prensa diaria por la decisión del jurado fueron los dos arquitectos premiados, Gutiérrez Soto y Fernández-

<sup>366</sup> Santiago Lagunas (1912-1995), pintor y arquitecto de “vehemente personalidad”, que recibía libros y revistas de la vanguardia coetánea europea y americana, condujo “con tesón” en los años cuarenta en Zaragoza el Grupo Pórtico, “plástico, literario, lírico y a veces dramático” (UREÑA 1982, 65-66). Pensemos que entre 1939 y 1951 no se publicaron en España libros sobre artistas extranjeros vivos. El primero fue la obra que escribió Luis Felipe Vivanco sobre Sartoris publicado por la Escuela de Altamira (LLORENTE 1995, 268).

<sup>367</sup> Las fantásticas “ciudades acorazadas” de Fernández-Shaw comprendían edificios gigantescos, kilométricos, con formas cónicas de generatriz curvada o formas de campana con remates como picos de ave y torres formadas con paraboloides de revolución, conjuntos recubiertos por corazas metálicas o de hormigón armado y adoquín granítico provistos de baterías antiaéreas, con un sistema de ferrocarriles subterráneos, campo de aviación interior, estadio, cine y circo para decenas de miles de espectadores (CIRICI 1977a, 148; cfr. *Poesía, revista ilustrada de información poética*, monografía, núm. 11, marzo-setiembre 1981).

Shaw, que alimentaron la polémica con sus contundentes declaraciones, reproducidas en diversos periódicos. El primero decía:

Es una vergüenza nacional para la arquitectura española y para el jurado de la Bienal [que] acaba de declarar a España y al mundo que la arquitectura española, que ha estado representada en este certamen por sus tendencias y orientaciones más significativas, no tiene valor ni calidad. [...] Todas estas arbitrariedades e incongruencias no solamente han salpicado de fango a la arquitectura española, sino que se han hundido en el mismo aquellos miembros del Jurado que influyeron en esta gran injusticia (en CABAÑAS 1996, 613).

También Fernández-Shaw protestó airadamente por el fallo del jurado, aunque consideraba que a nivel personal la Bienal había cumplido sus expectativas:

Como arquitecto expreso mi airada protesta. [...] La Dirección General de Arquitectura, como órgano supremo de la profesión, debe conocer por los arquitectos que en el jurado representaban a organismos oficiales o profesionales cómo se perpetró esta ofensa a los arquitectos. [...] Los arquitectos expositores presentaron las más modernas tendencias y el jurado declaró que ninguna era buena. ¿Qué pensarán ahora los arquitectos jóvenes? Estamos desorientados. Creíamos que la tendencia clásica que representa, entre otras obras, el Ministerio del Aire, era lo mejor, y no sirve, según el jurado (en CABAÑAS 1996, 614).

Uno de los arquitectos jóvenes madrileños, Ramón Vázquez Molezún, que por entonces estaba becado en la Academia Española de Roma (1949-1952) y recibió un premio de la Bienal por su teatro al aire libre en homenaje a Gaudí (*Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 120, diciembre 1951, pp. 10-13), pensaba que era injusto no haber premiado la basílica monumental de Aburto y Cabrero «aunque se trataba de un proyecto demasiado técnico que el jurado, por no estar compuesto por peritos en la materia, no supo “ver”». Fisac, por su parte, que desde 1948 se había mostrado públicamente partidario decidido de la modernización de la arquitectura española, fue tan contundente como en otros escritos suyos de la época, al destacar la aportación hispanoamericana y el “lirismo” de algunas obras españolas: “Claro que no son edificios épicos, de grandes masas, deshumanizados, del tipo de la gran Universidad de Moscú. No las hay épicas, pero sí líricas, humanas” (en CABAÑAS 1996, 614). Además, Fisac lanzó una curiosa “advertencia” en relación a la obra de Coderch-Valls que, premonitoriamente, veía deslizarse hacia un “narcisismo estéril”:

Los concursantes de tema libre han presentado todas esas variadas tendencias que son, aunque nos pese, la muestra más patente de nuestra desorientación actual y también una muestra de la falta de acomodación a nuestras realidades nacionales. [...] En contraposición a la grandilocuencia, la aportación modesta de una casa de vecinos, de Sota y Abaurre, por ejemplo, es el camino sin afectación de nuestra arquitectura. Sería una lástima —es una advertencia de buen amigo— que el magnífico camino emprendido por la arquitectura de Coderch y Valls quedara reducido a un narcisismo estéril (*BIDGA*, s/núm., enero-marzo 1952, p. 31).

Con todo, el ambiente polémico de la Bienal supuso también para la arquitectura un cambio de orientación o, al menos, un punto de reconsideración. Así, en una sesión crítica celebrada en la Escuela Oficial de Periodismo, algunos alumnos ya se permitieron hacerle a Gutiérrez Soto preguntas impertinentes en relación con el Ministerio del Aire tales como: “¿cree usted que al nuevo Ministerio del Aire, un ministerio joven para gente joven, le corresponde el estilo herreriano que usted le ha dado?” y también: “¿Le parece bien, señor Gutiérrez Soto, llenar España de escoriales pequeñitos?”, a las que el arquitecto contestó saliéndose por la tangente: “Si esos escoriales están bellamente proporcionados, mejor es llenarla así que de otro modo” (CABAÑAS 1996, 617-618). Pero de hecho, la arquitectura de Gutiérrez Soto ya había dado un giro estos años hacia una “modernidad moderada” con la que en los años siguientes levantó grandes edificios de viviendas destinadas a la alta burguesía urbana en numerosas ciudades españolas.

En enero de 1952 se organizó en Barcelona, convocado por entidades y personajes notables de la vida local (Sagarra, Ridruejo, Masoliver, Duran Reynals, Teixidor, etc.) un homenaje a los nueve artistas catalanes galardonados en la I Bienal Hispanoamericana de Arte (CABAÑAS 1996, 619-620); y entre el 7 de marzo y el 27 de abril de 1952, aunque muchas obras tenían que ser devueltas al punto de origen, sobre todo las procedentes de Hispanoamérica y el *Cristo* de Dalí, adquirido por el Museo de Glasgow, aun se presentó en la ciudad una muestra antológica de la Bienal, promovida por el Ayuntamiento y por el Instituto de Estudios Hispánicos. Esta muestra fue instalada en las veintitrés salas del Museo de Arte Moderno del Parc de la Ciutadella (el antiguo Parlamento de Cataluña, clausurado por el Gobierno de Franco) y en el palacio de la Virreina, de propiedad municipal, contando con la presencia de todas las obras de Dalí, con muchas obras de los “precursores” y con obras de autores no premiados, además de muchas obras de los autores catalanes; no se incluyó, sin embargo, la

sección de arquitectura. La exhibición también tuvo, como en Madrid, un gran éxito de público y reportó importantes ingresos económicos a los organizadores (CABAÑAS 1996, 636-648). Sin embargo, una parte de la opinión pública y la prensa periódica se mostró distante, como si el evento no le concerniese. Esta, al menos, era la queja de un articulista de *Destino* que, como otras publicaciones, fue, en general, crítica con la muestra y, sobre todo, con Dalí<sup>368</sup>:

Ni el hecho de que hayan sido tantos los artistas catalanes premiados, ni el evidente esfuerzo de nuestros artistas y el grupo de organizadores [...] ha logrado otra cosa que las noticias mecánicas de agencia y algunos artículos de información a base de conocidos tópicos. Hemos echado de menos el entusiasmo y la pasión con que deberían tratarse las cosas vivas del espíritu. [...] No ha existido un examen esencial y preocupado de un suceso de tan gran trascendencia, ni una crítica sólida, de incisión profunda. No ha existido un arrebató polémico. [...] Todo ha quedado remoto, vago y adormecido, como si fuera algo lejano. El interés verdadero y esencial ha sido mínimo (*Destino*, 26-01-1952; en CABAÑAS 1996, 47).

En todo caso, aunque no tuvo efectos en la producción arquitectónica local por la ausencia de la sección de arquitectura, la Antológica de la I Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona fue un hito en la actividad cultural de la ciudad, sobre todo por la enorme afluencia de público (80.000 visitantes) y venta de catálogos (casi 21.000), aunque se tuvo que clausurar con una cierta urgencia ya que la ciudad se preparaba para celebrar del 27 de mayo al 1 de junio el XXXV Congreso Eucarístico Internacional (*vid. infra*) y este evento ocupó toda la atención de la opinión pública, además de necesitar las salas del Museo de Arte Moderno y del palacio de la Virreina para montar las exposiciones que se estaban organizando.

Aunque con menor novedad y trascendencia estatal, se celebraron, como sabemos, otras dos bienales hispanoamericanas de arte: la II Bienal se celebró en La Habana entre mayo y septiembre de 1954 y ya contó con la presencia de muchos artistas opuestos al régimen, aunque, como hemos dicho, se mantuvo una contra-Bienal. Se presentaron unas 2.700 obras, de las que 850 eran españolas. El Gran Premio de Cerámica fue para Artigas, el Gran Premio a la obra de un pintor, para Sunyer, y el Gran Premio de Escultura, para el escultor Clarà (CALVO 1985, 346; DÍAZ 2013, 143; LAHUERTA 2015, 30), que por entonces había terminado el grupo escultórico dedicado a los caídos de Barcelona (*vid. supra*).

La III Bienal volvió a España y se celebró en Barcelona entre septiembre de 1955 y enero de 1956; estando presidida por Sánchez Bella y comisariada por Juan Ramon Masoliver. Según Marzo, el Estado premió así el apoyo que la burguesía barcelonesa había prestado al “proceso de americanización emprendido por el régimen”, con lo que la ciudad se convirtió en un “gran escaparate” que mostraba el triunfo de los franquistas “liberales” sobre los “conservadores” (MARZO 2010, 78). Círlot reivindicaba la trayectoria artística moderna y cosmopolita de la ciudad desde el inicio del siglo XX y Vivanco subrayaba la continuidad artística barcelonesa frente al desarrollo “a saltos y bandazos” de la madrileña (DÍAZ 2013, 148-149). La III Bienal fue inaugurada, como la primera, por el ministro de Educación Ruiz-Giménez, que sería cesado por Franco apenas unos meses más tarde, y en esta ocasión volvió a insistir en la independencia que el Estado debía conceder al arte “como penetración de las formas íntimas del ser” (en MARCH 2015, 44). Según Cabañas, esta tercera y última convocatoria, que también fue visitada por Franco, aunque en esta ocasión vestido de paisano, exhibió el conjunto de obras de mejor calidad de las tres bienales, un total de dos mil setecientas piezas, contó con más países participantes y tuvo premios mejor dotados. De hecho, una exposición antológica de la misma se presentó de marzo a mayo de 1956 en el Musée d’Art et d’Histoire de Ginebra con el título *Picasso et l’art contemporain Hispano-Américain. Picasso, Nonell, Manolo*. Además de muchos otros pintores y escultores españoles y americanos volvían a estar presentes, fuera de concurso o no, bien como “precursores”, bien como noveles, los consabidos Clarà, Ferrant (que ganó el Gran Premio de Escultura), Gargallo, Hugué, Llimona, Mompou, Nonell, Orozco, Palencia, Tàpies, Tharrats, Torres-García, Zabaleta (que ganó el Premio de la UNESCO), Zóbel (en representación de Filipinas), etc. También se incluyó una sección de arquitectura (que fue prologada por Prieto-Moreno) y otra de joyería y esmaltes (CABAÑAS 1996, 83, 90; DÍAZ 2013, 147-148; LAHUERTA 2015, 38; MARCH 2015, 35-37).

A pesar de los numerosos problemas que surgieron de selección, organización, agrupación y montaje de las obras (UREÑA 1982, 107), esta III Bienal supuso para Barcelona, con un millón de visitantes, un avance significativo en las relaciones de intercambio con el exterior y en la difusión y prestigio de la modernidad artística en la ciudad. El evento tuvo una gran presencia en los periódicos y revistas barceloneses, *Destino* y

<sup>368</sup> El 15-03-1952, el crítico de *Destino* Juan Cortés calificaba Dalí de “falso e insensato ampurdanés”. *Solidaridad Nacional*, por su parte, establecía un paralelismo entre el *Cristo* y “los aviones a retropropulsión” (en CABAÑAS 1996, 641-642).

*Revista* especialmente, y también en medios madrileños especializados, como *Goya e Índice de Artes y Letras* que publicaron numerosas reseñas críticas y comentarios de actualidad (CALVO 1985, 365-371).

Además de la Bienal, el número de exposiciones artísticas que se montaron en Barcelona en 1955 fue impresionante. Así, entre marzo y abril el Ayuntamiento, con la colaboración de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma y el Museo Nazionale d'Arte Moderna, organizó en el palacio de la Virreina una magna *Exposición de Pintura Italiana Contemporánea*, con casi doscientas obras de sesenta pintores, entre ellos Balla, Boccioni, Carrà, De Chirico, Modigliani, Morandi, Prampolini, Savinio y Severini. A la vez, el Instituto Francés presentaba en el Hospital de la Santa Creu otra muestra, *Tendencias recientes de la pintura francesa (1945-1955)*, con obras de veinticinco artistas, donde se incluía un tapiz de Matisse. Y en diciembre, el Ministerio de Educación holandés organizaba la exposición *Pintura Contemporánea Neerlandesa*, organizada desde La Haya También en diciembre, la Fundación Pro-Helvetia y la Dirección General de Bellas Artes organizaron la exposición *Pintores Suizos Contemporáneos*, con obras de Klee. (CALVO 1985, 362-363, 375).

Dentro de la III Bienal propiamente dicha, fuera de concurso, se presentó una amplia selección de fondos del Museum of Modern Art de Nueva York (*El Arte Moderno en los Estados Unidos*) repartida entre el palacio de la Virreina y el Museo de Arte Moderno del Parc de la Ciutadella, que incluía obras, entre otros, de Albers, Calder, de Kooning, Guston, Hopper, Motherwell, Pollock, Ray, Rothko y Tobey (CALVO 1985, 371; DÍAZ 2013, 154-156; facsímil de la portada del catálogo en LAHUERTA 2015, 36); esta exposición, siguiendo la política artística de Estados Unidos durante la guerra fría<sup>369</sup>, también viajó a Londres, Viena y Frankfurt; además, en el Pabellón Municipal de Exposiciones se exhibió una muestra de la arquitectura estadounidense contemporánea con maquetas, planos y fotografías de obras de Johnson, Mies, Neutra y Wright.

En el palacio de Exposiciones del Parc de la Ciutadella se celebró el Octavo Salón de Octubre. En la capilla del Hospital de la Santa Creu había una exposición de grabado contemporáneo organizada por el Victoria & Albert Museum de Londres con más de doscientas piezas de todo el mundo. En el Salón del Tinell y la Capilla de Santa Àgata se expuso por vez primera el Legado Cambó. Y todavía hubo una *Exposición de Precursores y Maestros del Arte Contemporáneo*, con obras de Hugué, Gargallo, Nonell y Torres García, que incluía, hecho realmente significativo, cincuenta y siete obras de Picasso, la bestia negra del franquismo, seleccionado a pesar de haber firmado apenas cuatro años antes el manifiesto contra la I Bienal Hispanoamericana de Arte que hemos comentado (CALVO 1985, 371, 375)<sup>370</sup>.

Las iniciativas oficiales se completaron con ciclos de conferencias sobre “tendencias y movimientos artísticos actuales” impartidos por grandes figuras del panorama internacional y celebradas en el FAD, en el Ateneo Barcelonés, en la Universidad, en la Escuela de Periodismo, en el Hotel Ritz, etc., y que, además, se extendieron a ciudades como Sitges, Igualada y Sabadell. Pero todavía, en el ámbito privado cabe resaltar que las galerías de arte barcelonesas, como la Sala Gaspar, la Sala Parés, la Sala Vayreda, la Galería René Metras o las Galerías Layetanas, aprovecharon la publicidad que supuso la III Bienal para exponer sus fondos y sus novedades, tanto de arte tradicional como de arte moderno, haciendo a la vez nuevas adquisiciones que dinamizaron el mercado del arte (CABAÑAS 1996, 23, 95; MARZO 2010, 78-92; LAHUERTA 2015, 30-37; MARCH 2015, 37-38, 48-49)

Así, mientras que en 1951 todavía se planteaba una disyuntiva polémica entre academicismo y arte moderno o innovador, en 1955 ya se habían consolidado nacional e internacionalmente, con el apoyo del Estado, tanto el informalismo matérico como las tendencias abstractas, representadas por una veintena de pintores de menos de treinta años (CALVO 1985, 369). De estos autores destacaba, sobre todo, Antoni Tàpies, que ganó uno de los premios “menores” de la III Bienal, el patrocinado por la República de Colombia<sup>371</sup>, pero

<sup>369</sup> Marzo ha insistido en el gran esfuerzo político y económico que hizo Estados Unidos en los años cincuenta en el campo artístico para contrarrestar “el realismo socialista presente tanto en la izquierda occidental como en los países de la órbita soviética”. En 1952, gracias a una subvención de 625.000 \$ de la familia Rockefeller, el MoMA lanzó un ambicioso programa internacional de difusión del arte abstracto americano, presentado como “producto de una sociedad de individuos libres”. En 1960, el MoMA, el Guggenheim y la Galería Pierre Matisse organizaron en Nueva York tres grandes exposiciones de los informalistas españoles, una parte de las cuales recorrió diversas ciudades estadounidenses; se titulaban respectivamente *New Spanish Painting and Sculpture; Before Picasso, after Miró*; y *Cuatro Pintores Españoles*. En la primera se presentaba tan solo arte abstracto reciente y se ha considerado el precedente de la colección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, abierto en 1966 (MARZO 2010, 81-82, 91, 151; DÍAZ 2013, 199-208).

<sup>370</sup> Algunos estudios refieren “las ausencias –por razones ‘administrativas’- de Picasso y Miró” (UREÑA 1982, 105). Se trata de un error, ya que, aunque Miró no estuvo presente, sí lo estuvo Picasso. Observemos que en la exposición antológica presentada en Ginebra en 1956 se aludía a Picasso ya desde el mismo título (MARCH 2015, 35; *vid. supra*).

<sup>371</sup> Tàpies ha contado en sus memorias que algunos críticos (uno de ellos Moreno Galván) intentaron que se le concediese el Gran Premio de Pintura que, finalmente, por mediación de Sánchez Bella en persona, recayó en un pintor izquierdista figurativo de

que, sobre todo, se convirtió en la gran referencia internacional de la nueva modernidad pictórica catalana y española. Como indican Pizza y otros estudiosos, de ahora en adelante, durante los años cincuenta y primeros sesenta, el informalismo fue el lenguaje específico con que el arte moderno español, promovido oficialmente, se daba a conocer en el extranjero, dotando así de legitimidad institucional la investigación artística renovadora y vanguardista en España; esto quizá se debió, como apunta Calvo, a que en el informalismo se había visto “la fórmula cosmopolita adecuada”. Pero no solo eso, la importancia de la actividad artística plástica para el Estado fue tanta que incluso en 1964, en una de las grandes efemérides celebradas por el régimen, la gran campaña que celebraba los *XXV Años de Paz*<sup>372</sup>, se organizó en los palacios del Retiro una exposición titulada *XXV Años de Arte Español* que mostraba desde las monumentales piezas de Ávalos, “el ‘joven valor’ de la escultura más ortodoxa de la burocracia franquista”, según Ureña (en BONET 1981, 82; comillas del autor) hasta los más recientes movimientos Op-Art y Pop-Art<sup>373</sup>, incluyendo muchas obras modernas (CALVO 1985, 63, 584) para cumplir las exigencias de una operación “destinada a establecer una ‘renovada’ imagen oficial del franquismo de cara a un doble destinatario: el turismo en el extranjero y las ‘clases medias’ en el interior” (LLORENS 1976, 153; comillas del autor). El informalismo, sin embargo, aunque se solía presentar asociado a características consideradas constantes universales del arte español, siempre tuvo la oposición de los sectores más tradicionales e inmovilistas del régimen (DELGADO 1992, *passim*; CABAÑAS 1996, 115; PIZZA *et al.* 2000, 106; MARZO 2010, *passim*; DÍAZ 2013, 196). Pero esta oposición, a pesar de su beligerancia, tenía escasas consecuencias prácticas y servía más bien para aderezar la situación desde las hojas de la prensa; por otra parte, no era tan mayoritaria como para no poder considerar que se había logrado el resultado que Ors había vaticinado con clarividencia años atrás desde la Academia Breve:

Los ideales sostenidos por la Academia Breve, para que se pueda hablar tranquilamente de victoria, han de encontrarse no sólo tolerados oficialmente, ni siquiera más o menos amparados, sino impuestos (en UREÑA 1982, 50, 333).

Y este objetivo de “normalidad” e incluso “oficialidad” del arte moderno español planteado desde su Academia, Ors lo daba ya por cumplido en 1949, cinco años antes de su muerte, en el texto de presentación del Séptimo Salón de los Once:

La misión que se impuso, al iniciarse ésta en 1942 [la Academia Breve de Crítica de Arte], está aproximadamente cumplida. Cumplida y si se quiere rebasada. El arte nuevo –seguimos llamando así al históricamente posterior al impresionismo– se ha vuelto en España cosa popular. Ya la gente no se asusta de nada. Ya en Madrid puede reemplazar cuando la mañana de los domingos, hacia la vuelta de Recoletos, el quiosco de música ausente. [...] Ya las manifestaciones más audaces de la abstracción son patrocinadas por los gobernadores civiles, benditas por Lozoya y acarreadas hacia los más lejanos confines por Macarrón. [...] Jamás Madrid ha visto conjunto artístico de tan estragadora violencia como el que va a exponer la semana que viene el VII Salón de los Once (ORS 1949, 5, 7).

En buena medida gracias a esta política artística oficial, los grupos de artistas abstractos, cada uno con su nombre propio y con su manifiesto teórico específico, proliferaron en toda España<sup>374</sup> y los numerosos premios obtenidos en el extranjero por Cuixart, Chillida, Mampaso, Oteiza, Ponç, Serra, Tàpies, etc. (aunque no siempre otorgados por unanimidad<sup>375</sup>) supusieron, además de un reconocimiento internacional, que en España, como

Ecuador, Oswaldo Guayasamín (1919-1999), por su cuadro “Ataúd blanco”, una obra figurativa influida por el primer Picasso, quedando la obra de Tàpies relegada a un premio menor. Tàpies concluye, con justeza, pero con notoria egolatría, que “no hay que decir que aquel pintor era muy poca cosa, pero las razones de Estado le favorecieron” (TÀPIES 1977, 233-234; UREÑA 1982, 109; CABAÑAS 1996, 153).

<sup>372</sup> Para Larraz “con la invocación a la paz más que a la victoria como nuevo lugar común, se quiso asegurar que la operatividad política de las organizaciones clandestinas había quedado desarticulada y que la sociedad española había optado por la concordia y la búsqueda de la eficiencia para el país en detrimento de posiciones políticas fuertes. [...] Las loas a los beneficios de la paz sustituían así a la retórica marcial de la victoria” (LARRAZ 2009, 260-261).

<sup>373</sup> El Pop-Art se difundió a partir de 1955 y, tras ser adoptado por artistas plásticos norteamericanos, fue sancionado internacionalmente en la XXXII Biennale di Venezia de 1964 cuando el Gran Premio de Pintura fue otorgado a Robert Rauschenberg (1925-2008) (PERUCHO 1965, 239; AGUILERA 1986, 418; DÍAZ 2013, 223). Argan, como otros críticos “comprometidos”, consideraba el Pop-Art “un modo de arte no-ideológico”, “anarquía de derecha”, “apatía política (*qualunquismo*) reaccionaria” (ARGAN 1965, 51).

<sup>374</sup> En 1960 el director del Museo Guggenheim de Nueva York observaba que “cuando lo abstracto se está anquilosando o agotando dentro de los países fundadores o precursores por falta de nuevos talentos, España los produce a chorros” (en MARZO 2010 106).

<sup>375</sup> En efecto, hubo disensiones significativas dentro de la crítica internacional sobre la calidad del informalismo español de los años cincuenta. Así, cuando Tàpies obtuvo el primer premio del Carnegie Institute de Pittsburgh en 1958 (CALVO 1985, 436), la revista *Art News* consideraba el año siguiente, 1959, que la obra del pintor catalán era contraria al espíritu moderno y positivo de la abstracción americana y pensaba que tan solo podía suscitar “un interés pasajero”. La misma revista era más tajante en 1960 con las muestras

indica Ureña, “se tomara en serio” el arte abstracto. Paralelamente, proliferaron entre nosotros los estudiosos y críticos (más o menos integrados en el sistema) que teorizaban, escribían y publicaban libros de arte y que colaboraban asidua y abundantemente en diarios, semanarios y revistas de información general con artículos de valor muy desigual. Bien es cierto que todo este movimiento no implicaba, ni mucho menos, una oposición ni cultural ni política a la ideología artística dominante ni a la estrategia cultural del régimen; más bien al contrario, era el desarrollo y la afirmación de los postulados oficiales fijados al principio de los años cincuenta y que potenciaban el desarrollo de una investigación pictórica iniciada hacia 1909-1913 en Francia, Alemania y Unión Soviética. Como ha observado Ureña, en muchas ocasiones, tanto los estudios críticos como “las proclamas artísticas que ufanosamente promulgaron [los artistas] nos sitúan [...] no en el hallazgo de una nueva piedra filosófica de la vanguardia, sino en la más flagrante miseria teórica” (UREÑA 1982, 35-36, 156).

Como observa Julián Díaz, el Estado promocionaba el arte realmente existente haciendo del mismo, de acuerdo con los principios de su sistema político cultural, una lectura en términos católicos y españolistas (DÍAZ 2013, 328). Así, la recia “españolidad” de este nuevo arte moderno era planteada en 1957 en el diario falangista *Arriba* por el hiperbólico Giménez Caballero, entonces “colocado” en la embajada de España en Paraguay. Gecé elogiaba en su habitual tono triunfalista las obras de artistas españoles presentadas en la IV Bienal de Sao Paulo y se felicitaba por el éxito que habían cosechado –Oteiza ganó el Gran Premio de Escultura (UREÑA 1982, 176; CALVO 1985, 412)-, algo que reforzaba simultáneamente la “verdad” del Movimiento y del Nuevo Estado surgido en 1939. Podemos comprobar, además, que volvía a exponer, como en sus propuestas para la arquitectura de los años treinta, las cualidades metafóricas de los materiales:

[España] se ha revelado como nadie esperaba: con un ímpetu social nuevo. Y al mismo tiempo con españolidad agresiva. Si pudiese hablarse de un arte operario y nuestro, de un arte sindical y nacional, ése ha sido el de España en la IV Bienal de San Pablo [*sic*]. Ante todo por las materias empleadas: la tela metálica, la arpillera, la pintura-tierra, el hierro, el acero, la piedra. Después por los temas laborales en esas materias trabajadas. [...] La presencia de España en la Bienal de San Pablo ha sido un ¡AH! de asombro: se acercaba la gente –desdeñosa- a ver un país de inquisidores y regresiones históricas. Y se encontraba con un avance impetuoso. Con un Movimiento social ya incontenible. Y cuando una revolución nacional cuaja ya en Arte, su triunfo es imbatible. Ese ha sido el mensaje de España en la IV Bienal de San Pablo a través de su más joven pintura y su escultura más genuina (en CABAÑAS 1996, 200).

Ureña sugiere que en la acogida en el extranjero del arte moderno español durante los años cincuenta también podría haber un componente de “buena voluntad ‘espiritual’ [para] salvar la España irredenta de Franco, con la que tan mala conciencia tenía la sociedad europea”. Para ello, como hacía estos años un crítico francés, se potenciaba una imagen histórica del “español sufriente”, perpetuamente herido, sumido en la tragedia, desde la inquisición medieval hasta el siglo XX con la dictadura de Franco:

El artista español no se abandona jamás a la embriaguez de descubrir una belleza ideal y natural reducida a sí misma, a desnudar formas plenas y seductoras. Para él es necesario vencer la carne, atormentar las formas para hacerles expresar las ideas terribles y los pensamientos amargos que les inspira la angustia de su destino (en UREÑA 1982, 278-279).

Es evidente que esta visión crítica podía servir para explicar obras de carácter “dramático” como las de Tàpies, Saura o Millares, e incluso para las potentes esculturas de Chillida y Oteiza, pero ya no era tan adecuada, al menos en principio, para explicar otra modernidad, la que buscaba equilibrios compositivos y cromáticos de base geométrica, como la practicada por Sempere o Palazuelo, ya que, a pesar de la espiritualidad que en ocasiones se le atribuía, esta línea de trabajo parecía “menos dramática, menos religiosa, menos españolizante” (DÍAZ 2013, 195). El mismo Tàpies ha expresado su rechazo hacia el arte geométrico de estos años, cuando él pretendía que su obra estuviese en función del “derribo” del mundo de las cosas “pasadas de moda”, conservadoras, sometidas a un *way of life* artificioso:

¿Por qué el arte abstracto de aspecto geométrico y científico que aquellos años estaba en boga y que llamaban “puro” perdió el interés para mí? [...] ¿No era también por el peligro de empobrecimiento y de limitación que veía en las teorías de los epígonos de la Bauhaus, o de Malévič, o De Stijl? [...] ¿No contribuyó también mi reacción contra la idea que empezó a

---

neoyorquinas de aquel año al considerar que “la pintura de la España de posguerra no es un movimiento vanguardista en absoluto sino una aberración provinciana” ya que al estar “restringida por las condiciones de la dictadura” no había el “ambiente de libertad necesario para el desarrollo de un genuino movimiento vanguardista”, con lo que eran esfuerzos fracasados al no poderse “canalizar en formas culturalmente aceptables”. También los diarios parisinos *Combat* y *Le Monde* opinaban que la joven pintura española “carecía de espíritu”. Y en 1962, comentando la exposición *Modern Spanish Painting* en la Tate Gallery de Londres, *The Sunday Times* se preguntaba si no se trataba de “una maniobra político-financiera” (en MARZO 2010, 111, 151).



correr entre aquellos grupos de “abstractos científicos” en los que participaban muchos arquitectos, según la cual estábamos en el final de la pintura de caballete y que propugnaba también el “funcionalismo” en pintura y la incorporación del arte a la vida a base de diseño industrial, decoración, integración de las artes y todas aquellas teorías respetables hasta cierto punto, pero quizá excesivamente pretenciosas? [...] Ya se podía sustituir la investigación espontánea y profunda del auténtico creador por unos programas preestablecidos, por una “mecanización de la cultura”, con la amenaza de crearnos unos entornos estandarizados, asépticos, monótonos, sin revulsivos ni rebelión y, a la larga, inhabitables, con tanta línea recta, tanta función perfecta y tantos colores industriales (TÀPIES 1977, 284-285; comillas del autor).

En todo caso, para muchos de los críticos de arte oficiales que planteaban una búsqueda de las constantes de la pintura nacional con las que justificar la profunda españolidad de las obras modernas promovidas o apoyadas por el régimen, los invariantes ya no eran ni la figuración ni el realismo ni el academicismo, sino el dramatismo y la expresividad. Como indica Díaz, la crítica y la historiografía del informalismo mantuvieron como idea central que el arte español siempre había tenido un componente expresionista, estaría determinado por esta consciencia existencial relacionada con el sentimiento agónico de la vida planteado por Unamuno. Así, de forma más o menos explícita, todo el arte español tendría un fondo expresionista, desde Altamira al Greco, desde Velázquez, Zurbarán y Goya a Nonell, Solana<sup>376</sup> y Picasso (DÍAZ 2013, 292). Pero más allá, según Marañón, uno de los grandes constructores intelectuales del tópico, “lo español” como constante atemporal aunaba arte, fiesta, canción, baile, poesía, religión y mística bajo la cualidad común de la “gravedad”:

Lo característico del español, hecho con el precipitado de las razas diversas, es, en efecto, la gravedad. Ningún pueblo ha tomado más en serio que él la Historia; y esto explica, a la vez, su gloria y sus desventajas. [...] Esta gravedad mediterránea –y no latina– que en el español llega a su más alto grado, nace de su sentido trascendente de la eternidad. De aquí su desprecio por la vida mortal y su naturalidad ante la muerte; y, por lo tanto, la equivalente complacencia con que se entrega lo mismo a la alegría que al dolor (Gregorio MARAÑÓN: “El alma de España y del arte español”, inédito, 1942; en JIMÉNEZ 2016, 113-114).

Por otra parte, una vez establecido el tópico del “alma española” del arte moderno producido en España, el hecho de que en los años cincuenta el régimen lo hiciera suyo formaba parte por un lado, como dice José Luis Marzo, “de una concepción despilitadora de la vida social de la comunidad” (MARZO 2010, 113), pero por otro lado, era una actitud más general que se beneficiaba, como señala Tomàs Llorens, “de un clima teórico que desliga[ba] la creación artística, como autónoma, de las condiciones y funciones políticas” y que agotaba “la función política del arte en el testimonio de una moralidad abstracta: denuncia de la violencia, afirmación de la libertad, angustia existencial, solidaridad moral con toda la humanidad y todas las razas, etc.” (LLORENS 1976, 153)<sup>377</sup>. Pero no se trataba en absoluto, como algunos críticos antifranquistas han querido interpretar, de un arte “épico” o “heroico” ni de “un aviso de la lenta descomposición” del franquismo; más bien, al contrario, fue una de las razones de su perdurabilidad. Opiniones como las que encontramos a menudo en historiadores y críticos declaradamente opuestos al régimen, como Cirici o Calvo Serraller, que insistían en la “carga crítica” oculta que llevaba implícita el informalismo, con lo que podía llegar a burlar la severa censura franquista y mostrar ante el espectador avisado “la lucha de clases” o “el antifranquismo fluyendo a través de las grietas de un régimen que se tambaleaba” suponen, de nuevo en palabras de José Luis Marzo, “falsear el papel político de los artistas” y forman parte de una historiografía del arte mistificadora empeñada en sostener la necesidad de un paralelismo entre arte moderno y sistema político democrático, para lo cual había que construir un relato “encaminado a remarcar el antifranquismo de la vanguardia” (MARZO 2010, 113, 125). Los textos de Bozal para la Biennale di Venezia de 1976 supusieron la difusión internacional del relato “heroico” de la vuelta a la modernidad durante la era de Franco, siempre como algo surgido de forma “natural” y “espontánea” por parte

<sup>376</sup> Son interesantes las anotaciones de Gabriel Ureña sobre la España negra pintada por José Gutiérrez-Solana (1886-1945) y la rara aceptación por las élites franquistas de su “mundo inhóspito, casi siempre de aquelarres, depresivo y anormal, que irrumpe visceralmente como un grito de horror y de protesta, [...] sus desnudos de prostíbulo, tipos callejeros, plazas de toros, romerías y procesiones pueblerinas, maniqués, caretas y viejas tallas, pintados en su lúgubre casa del barrio obrero de Vallecas, [...] personajes tabularios a los que se añadían por doquier relojes desconcertados, cajas de música, esqueletos y calaveras. Los monigotes en inacabable delirio, suma de despropósitos, pobreza y patetismo. Lo bello ausente era presencia. Lo feo se exhibía en su máximo horror. Lo macabro en su pavorosa realidad fúnebre” (en BONET 1981, 175-178).

<sup>377</sup> Según Díaz, para desvincular la práctica artística de una intencionalidad política, ya en los años cuarenta los museos neoyorquinos lanzaron la idea de que “la revolución del arte contemporáneo es estrictamente formal” (DÍAZ 2013, 112). En consecuencia, la crítica norteamericana interpretaba el éxito internacional del expresionismo abstracto “como resultado de una especie de ‘liberación creadora’ de los artistas con respecto al clima de militancia política de los años treinta” (LLORENS 1976, 153; comillas del autor).

de los mismos artistas, por otra parte, como toda los españoles, “castigados” por la dictadura; se minimizaba, así, la labor del Estado en la promoción de esta modernidad. Entre ingenuo y displicente Bozal decía:

La vanguardia y el Nuevo Orden no se llevan bien. En aquélla hay un germen de independencia, por adicta que sea, que éste no tolera. De la desconfianza se termina en la represión. La vanguardia puede ser comprada, pero su persecución engendra más vanguardia. En España en aquellos tiempos no podía ser comprada, no existía mercado que lo hiciera posible. Por eso la desconfianza y la represión más o menos implícita son la respuesta del Estado. [...] Los funcionarios – un funcionario: el comisario español para la Bienal [de Venecia]- se disfrazaban de nuevo Papá Noel. Sus regalos, premios y distribuciones abrieron la puerta a un mercado prometedor: Europa y Estados Unidos. [...] La década de los cincuenta nos llenó de expectativas y de esperanzas. La amargura fue muy grande cuando, a partir de 1963, se vio que el régimen tenía todavía piezas de recambio, se mantenía a flote (BOZAL *et al.* 1976, 95, 98).

Pero fue Tàpies quien colaboró decisivamente a la construcción de este relato “heroico”; esto se debió, además de a la creación de una obra artística personal ciertamente experimental y revulsiva, muy valorada internacionalmente, a la publicación de sus memorias en 1977, un libro que ha gozado de gran difusión y se ha convertido en una obra de referencia; en *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, Tàpies enmascara la cronología, ignora conscientemente la intensa e inteligente promoción oficial de la modernidad pictórica y de su propia obra y atribuye la aceptación de la misma por parte del régimen (aunque, según él, siempre a regañadientes) a la insistencia y tenacidad de los mismos artistas modernos:

Estos pequeños grupos influyeron lentamente en la gente del país e incluso contribuyeron a transformar poco a poco la mentalidad oficial que, de repente, se vio desbordada desde el punto de vista cultural. [...] Durante muchos años estos artistas fueron tabú o [estuvieron] muy mal vistos, y solo fueron aceptados, aunque a regañadientes, por la presión imparable del extranjero o de gente como nosotros. [...] Me parecía que lo que yo hacía era una forma igualmente de escupir a la cara de todos los bienpensantes. [...] Y toda aquella danza dantesca desencadenada contra tantas cosas buenas y nobles la quise reflejar en algunas pinturas llenas de personajes fantasmales (entre militares, políticos y obispos), donde destacaba siempre la imagen del “hombre” perdido, pisado o mutilado en un mundo de asco, pantanoso y lleno de fieras terribles. [...] Hasta algunos amigos se asustaban al ver como “las orejas de la política” salían por mis cuadros (TÀPIES 1977, 201, 203, 204, 234, 280; comillas del autor).

Esta visión política, parcial e interesada, del arte moderno español durante el franquismo ha sido desmentida por investigaciones posteriores. Ya en 1976, I. Solà avanzaba que “hay que dejar la ilusión de que haya existido con perfiles nítidos una vanguardia artística o específicamente arquitectónica cuya actitud comportase, por principio, una oposición a la política franquista” (I. SOLÀ 1976a, 190). Y en 1980 la crítica americana Margit Rowell, con motivo de una exposición de pintores españoles modernos en el Guggenheim de Nueva York, advertía contundentemente que “suponer que la iconografía de estos artistas incorporaba una ideología explícita de revuelta política es falso” (en MARZO 2010, 124).

Pero sigamos con las Bienales. Con Castiella como ministro de Asuntos Exteriores (1957-1969) y Blas Piñar<sup>378</sup> como director del Instituto de Cultura Hispánica (1957-1962), todavía se planteó, siempre bajo la dirección de Panero, una IV Bienal. Primero se pensó celebrarla en Caracas en 1958 y, después, en Quito en 1960. En ambos casos los preparativos estaban muy adelantados ya que se llegaron a enviar en ambas ocasiones por transporte marítimo cajas con las obras a exponer; pero en ambas ocasiones las piezas tuvieron que volver al punto de partida, ya que la inestable situación política de Venezuela y Ecuador estos años, la falta de cooperación y el “agotamiento del modelo” impidieron la celebración de esta IV Bienal.

El corolario de las bienales hispanoamericanas de arte se produjo unos años más tarde con una gran exposición titulada *Arte de América y España*, en la que se eliminaron los premios, sustituidos por becas, que se celebró en los palacios de Cristal y de Velázquez del Retiro de Madrid entre mayo y junio de 1963. En aquel momento ocupaba el cargo de director del Instituto de Cultura Hispánica el falangista Gregorio Marañón Moya (1914-2002), representante de Coca-Cola en España e hijo del célebre médico, escritor y político doctor Marañón (1887-1960), aunque el comisario seguía siendo González Robles (MARZO 2010, 44, 99). Esta exposición, con más de seiscientas obras exhibidas, también se mostró en Barcelona, en el Hospital de la Santa Creu y en el palacio de la Virreina, entre agosto y septiembre del mismo año (LAHUERTA 2015, 103). Se incluían obras de cuarenta y tres artistas españoles y veintiséis americanos que representaban un total de

<sup>378</sup> Blas Piñar López (1918-2014), un conocido político inicialmente democristiano, sin antecedentes fascistas, pero que lideró violentamente la extrema derecha durante la transición desde la revista *Fuerza Nueva*, fue destituido de este cargo en 1962 tras haber publicado en *ABC* un artículo titulado “Hipócritas”, criticando la política cultural de Estados Unidos, que supuso “su lanzamiento como profeta de la causa integrista y ultraderechista” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 207-208; MARZO 2010, 44).

veintisiete países, incluyendo Estados Unidos y Canadá. Sin embargo, también ahora algunos artistas se negaron a participar en la muestra para expresar su desacuerdo con el régimen. En abierto contraste, se le encargó un texto introductorio al crítico “desafecto”, aunque “colaboracionista” *malgré lui même*, Alexandre Cirici, un texto de circunstancias que, dicho sea de paso, se mueve en el campo de las observaciones generales y ofrece muy poco interés (CALVO 1985, 549-551; CABAÑAS 1996, 5, 90-91, 112-113; DÍAZ 2013, 167-168; PÉREZ 2014, 30-31).

También, entre agosto y septiembre del año siguiente, 1964, como respuesta a la campaña de Franco *XXV Años de Paz* (*vid. supra*), Giulio Carlo Argan organizó en Rímimi, dentro de los actos del vigésimo aniversario de la Resistencia italiana (*Ventennale de la Resistenza*), la célebre exposición *España libre. Esposizione d'arte spagnola contemporanea*, con una clara intención, ya desde el contexto y el título, de antifranquismo militante producido desde ideologías de izquierda (RUBIRA 2018, 16). En Rímimi, junto a “clásicos” como Picasso y Julio González, expusieron su obra los jóvenes consagrados internacionalmente por las bienales hispanoamericanas de arte, como Saura, Tàpies, Sempere o Millares, además de artistas exiliados, como Arroyo, o encarcelados como Ibarrola. Este desplante supuso un gran enojo entre los responsables de la política cultural exterior del régimen, sobre todo del funcionario González Robles, y tuvo como consecuencia que se acabase la colaboración de los artistas plásticos modernos españoles más importantes del momento en la legitimación del franquismo (MARZO 2010, 128; LAHUERTA 2015, 108).

Por otra parte, en los años sesenta el monopolio de las tendencias abstractas en el arte moderno español empezó a desaparecer, ya que la aparición de nuevas tendencias figurativas vinculadas, por una parte, a planteamientos neorrealistas y populares, “comprometidos” y “de denuncia” y, por otra, a la revalorización del virtuosismo en las técnicas pictóricas a partir del Pop-Art, ampliaron el campo de la modernidad en pintura hasta terrenos limítrofes con las artes gráficas y con el academicismo tradicional. De hecho, las opciones figurativas vinculadas al Pop-Art ya estaban incluidas en la muestra *Arte de América y España* de 1963 mencionada más atrás. Y a partir de 1960, durante algunos años, en España tuvo mucha importancia, tanto por sus firmes bases teóricas y programáticas como por su extensión temporal y geográfica, el movimiento artístico *Estampa Popular*, presentado en Valencia en 1964 y vinculado a actitudes políticas de compromiso ético y social. Se trataba de un nuevo realismo basado en formalizaciones “objetivas” de base expresionista y en técnicas de reproducción en serie (artesanal, no industrial) de la obra de arte. Este lenguaje, cercano al mundo de la subcultura, era fácilmente comprensible por los destinatarios, ya que se refería, como señala Bozal, “a un expresionismo social muy simplificado, huero de toda sutilidad, directo en sus efectos, [con] contrastes nítidos y violentos, poco adecuado para virtuosismo en el dibujo, con tendencia al esquematismo y la linealidad, fácil recordatorio de la más típica imaginería popular” (AGUILERA I 1975, 185-205; BOZAL *et al.* 1976, XVII-XVIII, 107-110). En este arte realista, al reconocer “su carácter autónomo con respecto a cualquier instancia psicológica”, la obra se convertía, según Ivars, “en un sistema de comunicación donde el efecto estético reside no en el nivel de la subjetividad creadora, sino en el de lo social” (en CASTELLET *et al.* 1977, 216). La consideración de estas posturas ideológicas comprometidas social y políticamente que conllevaban actitudes estéticas realistas es importante para nosotros porque están relacionadas directamente con la “arquitectura realista” teorizada y practicada, como veremos, por Oriol Bohigas y sus seguidores a partir de 1962 como extrapolación del neorrealismo literario italiano y español.

Pero volvamos atrás. La decidida oficialización administrativa del arte abstracto (o “informal” o “normativo”) que se dio en España a partir de los primeros años cincuenta conllevó su elevación a la categoría de “tema” o “problema” de estudio por parte de los ideólogos más avanzados del régimen que, en consecuencia, promovieron una abundante literatura “artística” sobre el tema con escritos que podían ser críticos, descriptivos o programáticos, pero que acababan siendo casi siempre ingenuos y confusos, aunque servían de “armazón teórica” del programa estatal (cfr. AGUILERA 1975; UREÑA 1982, *passim*). Como veremos, una de las bases para esta asunción oficial de la abstracción artística en los años cincuenta fue la sentida necesidad de encontrar un arte “auténtico”, “espiritualmente sincero” y religiosamente útil, un tópico que recorría estos años la producción crítica y teórica española a partir de los textos ideológicamente neutros y espiritualistas de Kandinsky. A ello se unía la acentuación durante la dictadura de la vieja idea de que las manifestaciones foráneas “se españolizaban automáticamente” (DÍAZ 2013, 329, 333, 334). Relacionada con esta lectura, otra base de actuación oficial fue la institucionalización de este arte en exposiciones y museos de nuevo cuño.

En efecto, los museos de arte contemporáneo aparecieron en España al principio de los años cincuenta como parte de esta “oficialización” del arte abstracto y perduraron hasta el inicio de los años ochenta, cuando, como observa Tomàs Llorens, cambió el modelo museístico en Occidente. Según Llorens, por una parte,

dejaron de ser necesarios los espacios o *kunsthallen* “donde los jóvenes pintores y escultores pudieran mostrar sus obras para llegar a sus potenciales compradores”, unos espacios que habían sido creados por las administraciones públicas espoleadas por la presión de los artistas locales; pero a partir de los años ochenta “los operadores del mercado (galeristas, *dealers*, casas de subasta, inversores, *curators*, comunicadores, etc.) forman un sistema que ejerce un dominio absoluto e indisputado sobre todos los sectores del arte contemporáneo”. Por otra parte, estos años se intensificó la consideración del papel educador que debían jugar los museos de arte, en una concepción derivada de los principios de la Ilustración:

Los museos son máquinas de tiempo que nos permiten acceder a unos depósitos de imaginación, sabiduría, inteligencia y emoción que su creador, en primer lugar, y la historia, a continuación, han ido acumulando a lo largo de los siglos en las obras de arte. [...] La denominación misma “museo de arte contemporáneo”, tal como se la concibe y practica habitualmente, atenta contra la esencia más profunda de la creación artística y de la experiencia del arte. [...] Un museo de arte contemporáneo sería como una máquina de tiempo sin tiempo que recorrer, un tren diseñado y fabricado para no salir nunca de la estación de partida. Por mucho que reluzca el día de la inauguración ¿cómo no va a tener problemas en cuanto pasen unos años? (LLORENS 2015c).

Pero antes de que se produjera este replanteamiento de la museografía occidental, la trayectoria en España de los museos de arte contemporáneo, a pesar de las inversiones constantes (y puntualmente sustanciosas) del Estado y del empeño de sus directores, fue bastante errática o, como dice Jiménez-Blanco en su voluminoso estudio monográfico sobre el tema, “diversa” y “difícil”. Así, en Madrid coincidieron casi simultáneamente el Museo Nacional de Arte Moderno y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, ambos con colecciones bastante erráticas, poco programadas, que, además, se fueron dispersando. El primero fue fundado por Real Decreto de 4 de agosto de 1894 para responder, según se decía en la exposición de motivos, a “una necesidad sentida por la opinión y reclamada por la crítica” (ya medio siglo atrás, en 1847, un grupo de artistas había solicitado su creación a Isabel II para que se pudiesen exhibir y preservar lienzos que representasen “los hechos gloriosos de nuestra antigua y moderna historia”). Durante la Segunda República se intentó revitalizar la institución y en 1933 se convocó un concurso de anteproyectos para la construcción de un edificio de nueva planta en la prolongación del paseo de la Castellana al que se presentaron trece arquitectos, entre ellos Moya, Aizpurua y García Mercadal, resultando vencedor este último, pero el proyecto nunca fue adelante. En 1951 fue convertido en Museo Nacional de Arte del Siglo XIX el cual se instaló definitivamente en el Casón del Buen Retiro en 1960. Por su parte, el Museo Nacional de Arte Contemporáneo fue desgajado del Museo Nacional de Arte Moderno por Decreto de 9 de octubre de 1951, tan solo tres días antes de que Franco inaugurase la I Bienal Hispanoamericana de Arte, a propuesta del director general de Bellas Artes, Gallego Burín (catedrático de Arte y alcalde de Granada entre 1938 y 1940), ocupando un local en el edificio de la Biblioteca Nacional (“nuevo edificio construido para museos y bibliotecas”) que fue acondicionado para exposiciones de arte en 1953. Sus dos primeros directores fueron arquitectos: Fernández del Amo (1952-1958) y Chueca Goitia (1958-1968). Para Jiménez-Blanco, el nombramiento del primero, con Ruiz-Giménez como ministro y como consecuencia del programa oficial de modernización artística de los años cincuenta, supuso, a pesar de las muchas dificultades, la apertura de “una etapa fecunda de la historia del museo en cuanto a manifestaciones públicas, programa de adquisiciones, renovación arquitectónica del local e innovación en criterios museológicos”, algo previsible habida cuenta del prestigio intelectual y la capacidad profesional del arquitecto del Amo, incansable promotor de la modernidad artística y arquitectónica desde el interior del régimen. Del Amo, sin embargo, no quiso dar estatus oficial al museo ya que consideraba que tenía “importantes lagunas en la colección” por lo que no fue inaugurado como tal museo hasta 1959 con Chueca Goitia como director, centrándose sobre todo en la celebración de exposiciones temporales monográficas. Estos dos museos se unieron de nuevo en 1968 para formar el Museo Español de Arte Contemporáneo, cuyo edificio en la Ciudad Universitaria, absolutamente moderno, expresamente construido para este fin, según un proyecto de los arquitectos López de Asiain (n. 1933) y Díaz Domínguez (n. 1941), aunque estuvo envuelto en la polémica desde el principio por su agresiva envolvente metálica y su ubicación “periférica”<sup>379</sup>, obtuvo en 1969 el Premio

<sup>379</sup> En 1974 Gaya Nuño escribió un artículo cáustico y demoleedor sobre la política de museos del Estado español y el edificio que se estaba terminando en la Ciudad Universitaria para Museo de Arte Contemporáneo: “Una tremenda mole vertical en un lugar de Madrid inconcebible como sede de museo alguno: en la Ciudad Universitaria, esto es, no saliendo al paso de ningún posible visitante, sino obligándole a realizar toda una excursión. [...] Pero la improvisación no reconocía límites, como tampoco la falta de previsión y de lógica. He aquí que el tal museo –ya prácticamente terminado- es un pequeño rascacielos de once plantas, esto es, dificultando innecesariamente el recorrido hasta obligar al visitante a que el mayor tiempo de su estancia lo pase metido en un ascensor. Las pobres gentes que sabemos poca cosa de museos creíamos, con perfecta inocencia, que la disposición clásica y horizontal, bien que

Nacional de Arquitectura, siendo inaugurado solemnemente el 11 de julio de 1975 con la presencia de Franco (que moriría tan solo cuatro meses después), los príncipes de España y el Gobierno en pleno<sup>380</sup>. Pero la vida de este museo también fue breve ya que se fue extinguiendo paulatinamente (el decreto de supresión del Patronato es de 1987) como consecuencia de la creación en 1984 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía que acabó absorbiendo todo su fondo artístico, ya importante y voluminoso aunque desigual, a excepción de las obras del siglo XIX que se integraron en el Museo del Prado, y cuyas instalaciones en el edificio neoclásico del antiguo Hospital General de Madrid de Francesco Sabatini, rehabilitado por Antonio Fernández Alba, fueron inauguradas el 26 de mayo de 1986, aunque tan solo la parte dedicada a exposiciones temporales (CABAÑAS 1996, 92; CALVO 1985, 855; JIMÉNEZ 1989, 9, 16, 18, 40-41, 69-70, 114, 156, 208-220, 254-255). Como fiel reflejo de los vaivenes políticos que sufrió en la España franquista el arte contemporáneo, en el edificio de la Ciudad Universitaria, concebido específicamente para este uso, está ocupado actualmente por el Museo del Traje. (Claro que hay otros casos similares de disparates y despilfarros en la capital del Estado: así, por ejemplo, el edificio previsto para Sede de Previsión Sanitaria Nacional y Consejo General de Médicos, Odontólogos, Farmacéuticos y Veterinarios, una gigantesca tarta proyectada por el arquitecto Bonet i Castellana, inmediato a la Ciudad Universitaria, alberga desde 1980 el Tribunal Constitucional de España).

También en Barcelona, como veremos, Alexandre Cirici fundó en 1959 con fondos privados y con el apoyo de la Agrupación de Artistas Actuales un Museo de Arte Contemporáneo que se puede considerar el antecesor del actual Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), fundado en 1987. Pero la verdadera avanzadilla de la contemporaneidad se dio en Puerto de la Cruz (Tenerife), donde en 1953 se inauguró el Museo de Arte Abstracto, pionero en España, gracias a la donación que hizo al Instituto Hispanoamericano el crítico de arte Eduardo Westerdhal de un centenar de obras de su colección privada (UREÑA 1982, 92; CALVO 1985, 339; CABAÑAS 1996, 92)<sup>381</sup>. Estas iniciativas fueron el precedentes del celebrado Museo de Arte Abstracto Español instalado en las Casas Colgadas de Cuenca, fundado por el pintor Fernando Zóbel entre 1962 y 1966 con su colección privada, uno de los pocos museos del mundo “pensado y realizado por artistas”, para el cual Zóbel contó desde el principio con la colaboración entusiasta del Ayuntamiento y de muchos colegas. En 1980 el conjunto de obras que lo integran fue donado a la poderosa Fundación de la Banca Juan March (CALVO 1985, 618-619; JIMÉNEZ 1989, 224).

Como plataforma de lanzamiento del debate sobre el arte abstracto se contó también con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo<sup>382</sup>, celebrada en Santander cada verano desde 1949 con un elevado presupuesto y con la participación de numerosos escritores, artistas y políticos de primera fila entre los que se encontraban incluso algunos desafectos del régimen que se prestaban al “diálogo” o que, simplemente, necesitaban trabajar. El mismo Cirici, por ejemplo, intelectual catalanista crítico con el franquismo y, por tanto, interrogado a menudo por la policía, pero que necesitaba trabajar, fue invitado en varias ocasiones<sup>383</sup>. En agosto de 1953, Cirici presentó la comunicación “Aspecto social del problema del arte llamado abstracto desde el punto de vista del usuario”<sup>384</sup> dentro del Primer Congreso Internacional de Arte Abstracto, convocado en el

---

con dos o tres plantas, era la adecuada. *Confiteor mea culpa*” (GAYA 1974, 298). Gaya Nuño había trabajado en los años cuarenta, como preso político, en las obras del Valle de los Caídos (SUEIRO 1976, 71).

<sup>380</sup> En el discurso de inauguración, el ministro de Educación Nacional volvió a evocar “las heroicas jornadas de los años 36 al 39, cuando estaba situado el frente de Madrid en la Ciudad Universitaria, donde hoy se levanta el Museo, jornadas en que España, bajo la capitania de Francisco Franco, se jugaba la continuidad de nuestra libertad nacional y el respeto a los valores profundos que identifican a los españoles consigo mismos (en JIMÉNEZ 1989, 156). Como puede observarse, 35 años después de la Victoria, la posguerra aún no había terminado.

<sup>381</sup> El museo de Tenerife lleva hoy el nombre de Eduardo Westerdhal.

<sup>382</sup> Esta institución fue creada por la Segunda República en 1932 como Universidad Internacional de Verano. Los cursos se reanudaron en 1938 (FONTANA 2000, 222). En 1949 la universidad se refundó con el nombre del erudito santanderino Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912), inspirador de algunos aspectos culturales del franquismo.

<sup>383</sup> Este tipo de contradicciones fue constante en el franquismo. Ureña ha subrayado como “mientras se apoyaba desde las altas esferas del aparato estatal el arte más o menos abstractizante, brigadas de la policía social y de Falange vigilaban estrechamente galerías de arte, [...] haciendo pesquisas sobre los posibles nexos entre las nuevas vanguardias artísticas y Moscú”, lo que demuestra “que no hubo una política artística unitaria, sino una pugna abierta entre sectores del régimen que defendían o condenaban el realismo interpretativo. Sin la consideración y análisis de esta tensión dialéctica en toda su complejidad, no es posible historiar el complicado proceso del advenimiento de la vanguardia artística en la España franquista” (UREÑA 1982, 118). En realidad no le faltaba razón a la policía ya que una de las vías de reintroducción clandestina en España tanto del comunismo como de la oposición democrática, fue a través del campo artístico. El mismo Carrero estaba, al parecer, obsesionado en el refugio de “rojos” que era la vanguardia artística (BOZAL *et al.* 1976, 172).

<sup>384</sup> La visión desenvueltamente izquierdista del arte planteada por Cirici en los años cincuenta y sesenta fue discutida, entre otros, por Joan Perucho cuando el primero publicó su libro *Art i Societat* (Barcelona, Edicions 62, 1964): “hay muchas verdades parciales [en el

ámbito del VII Curso de Problemas Contemporáneos, dirigido por Fraga Iribarne (rector entonces de la Universidad Internacional) y organizado por el Instituto de Cultura Hispánica, del que Fraga, como sabemos, era secretario desde 1951, y por el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, creado dos años antes y dirigido por Fernández del Amo, director a su vez del congreso (JIMÉNEZ 1989, 97-100). En aquella ocasión participaron en las sesiones de “debate”, “discusión” y “diálogo” (estos eran los términos utilizados en los actos “aperturistas” oficiales<sup>385</sup>), entre muchos otros artistas, críticos y escritores, Camón, Fernández del Amo, Gasch, Gaya Nuño, Gerardo Diego, Millares, Moreno Galván, Oteiza, Saura, Serra, Tharrats, Víctor d’Ors, Vivanco, etc. Como sugiere Marchán con ironía, nadie se podía negar a “un hermoso veraneo en el paisaje incomparable de la bahía de Santander” (en BOZAL *et al.* 1976, 172). De las intervenciones y los debates se hizo eco puntualmente la prensa periódica española, tanto especializada como generalista, y las ponencias fueron publicadas en 1956 por el Instituto de Cultura Hispánico en un libro titulado significativamente *El arte abstracto y sus problemas* (reproducido parcialmente en AGUILERA I 1975, 99-104). También se organizó para la ocasión una Exposición Internacional de Arte Abstracto en el Museo Municipal de Santander y en el Palacio de la Magdalena con obras de una treintena de pintores y escultores españoles, franceses, ingleses, italianos, rumanos, cubanos y estadounidenses que, a pesar del bajo presupuesto y el escaso margen de maniobra internacional, consiguió agrupar, aunque con ausencias notables, trabajos significativos del arte moderno (UREÑA 1982, 116-117; CALVO 1985, 330-336; JIMÉNEZ 1989, 101; LAHUERTA 2015, 28). Finalmente, a pesar de los debates y las discrepancias<sup>386</sup>, entre todos los asistentes se establecieron estrechos lazos de simpatía y amistad (o de antipatía y discrepancia) y se mantuvo un cierto espíritu gremial de cooperación mutua en los años siguientes (CIRICI 2014, 233-236).

No en vano estaban presentes en este congreso, como vemos, los principales actores de la reconstrucción oficial de la modernidad artística durante el franquismo que ya incluía no solo a los vencedores de la guerra sino también a numerosos perdedores de la contienda que habían regresado del exilio; se trataba de desafectos del régimen, izquierdistas moderados y nacionalistas periféricos que, de una u otra forma, les gustase más o menos, tenían que convivir y trabajar con la administración pública franquista. Una consecuencia inmediata del Congreso de Santander fue elevar al ministro de Educación una petición unánime de los asistentes para que se les autorizase a crear una sociedad (algo que no era ni evidente ni inmediato durante la dictadura) que pudiese “desarrollar sin hostilidades el concepto actual del arte”. Con el visto bueno del Ministerio de la Gobernación, tras alguna modificación de su proyecto de estatutos, esta sociedad, de ámbito estatal, tomó el nombre de Agrupación de Artistas Actuales; su finalidad expresa era “establecer relaciones permanentes entre artistas, representarlos ante las organizaciones oficiales o privadas, organizar la defensa de sus intereses y estimular la formación de una opinión pública”. La reunión constitutiva, con veintidós asistentes, se celebró el 20 de marzo de 1956. Cirici, *alma mater* de la iniciativa, fue elegido presidente y Rodríguez-Aguilera, vicepresidente. En los años sucesivos esta sociedad tuvo una presencia remarcable en la vida artística española, destacando la organización en Barcelona de los salones de Mayo (1957-1970) en el antiguo Hospital de la Santa Creu, exposiciones anuales de bellas artes que en cierta forma continuaban los salones de Octubre (1948-1957) (CALVO 1985, 379-380). En sus libretas de esta época Cirici se refiere en numerosas ocasiones a esta agrupación con el nombre en catalán (CIRICI 2014, *passim*), que, feliz coincidencia hábilmente buscada, es casi idéntico al castellano, Agrupació d’Artistes Actuals, y sin que varíen las siglas, AAA (CABAÑAS 1996, 101-102; LAHUERTA 2015, 39). A nuestros efectos, la importancia de esta entidad radica en el carácter que tenía de

---

libro] pero todas ellas tendentes y utilizadas para demostrarnos una verdad fundamental que, a mi juicio, no lo es: [...] contrariamente a lo que deja suponer Cirici, las minorías culturales están integradas, en la inmensa mayoría de los casos, por individualidades que no pertenecen en absoluto a la clase que detenta el poder” (PERUCHO 1965, 252-253).

<sup>385</sup> Del Amo señalaba en la presentación del congreso, con sintaxis precaria, que “el compromiso es no manejar ni afilar más arma que la inteligencia. Por la inteligencia, que sea común a las dos partes; el lenguaje, para la posibilidad y eficacia del diálogo” (CALVO 1985, 331).

<sup>386</sup> Según Ureña en aquel congreso “el sector católico falangista de José Luis Fernández del Amo desmarcó sus posiciones respecto a la abstracción, tanto del integrismo de los seguidores de Camón Aznar como de los profetas del ‘cometido social del arte’, como Gaya Nuño o Cirici Pellicer” (UREÑA 1982, 32; comillas del autor). Para Camón las obras abstractas “aparecían como un desfile de sombras desmeduladas donde los triángulos, los enrejados, las paralelas y las manchas fantasmales flotaban sin consolidar ni teorías ni realidades capaces de una interpretación transmisible”. No eran ni modernas, ni jóvenes, ni espirituales (en referencia a *Lo espiritual en el arte* de Kandinsky, de 1910); antes bien, representaban “la mayor traición al tiempo en que vivimos”, un “simple deleite óptico”, por lo que “es hora ya de que este esfuerzo por eliminar todo lo representativo deje de ser considerado como meta de la pintura y signo de modernidad” (José CAMÓN AZNAR: “La abstracción contra el espíritu”, *ABC*, 16-09-1953, p. 3; en JIMÉNEZ 2016, 288-289). Algunos asistentes referían “el cariz polémico, incluso violento, que llegaron a adquirir aquellas conversaciones, mostrando el tono visceral con que todavía en 1953 se abordaba en España el tema del arte abstracto” (JIMÉNEZ 1989, 97).

iniciativa privada legal, ligeramente de oposición y claramente sindicalista, que aprovechaba el reblandecimiento y las fisuras del régimen en el campo artístico para hacer reivindicaciones culturales, asociativas y profesionales. Digamos de pasada que hasta 1977 los lugares donde se podían producir estas fisuras fueron utilizados en España por numerosos actores sociales para evitar en lo posible el inmovilismo político franquista: desde las parroquias de la Iglesia católica posconciliar hasta los recitales de cantautores, desde los sindicatos verticales oficiales hasta los clubs de amigos de la UNESCO.

Otro tema de gran interés y actualidad en la España de los primeros años cincuenta que se empezó a tratar en Santander fue lo que Ureña denomina “polémica integración Arte Sacro / Arte Abstracto” (UREÑA 1982, 144). Como sabemos, ya desde los años treinta, tanto Sartoris como Ors habían presentado propuestas para la modernización del arte sacro (referidas exclusivamente, como es natural, al ámbito de la religión católica). Y en la posguerra mundial el tema era debatido entre artistas, religiosos y teólogos católicos europeos, incluyendo el futuro papa Pablo VI, el cardenal Montini, cuando era arzobispo de Milán (*vid. supra*), como una avanzadilla estética del *aggiornamento* doctrinal y formal que se produciría en todos los ámbitos de la Iglesia con el Concilio Vaticano II (1962-1965). En España, ya en los años treinta y cuarenta algunos críticos habían planteado que el arte moderno no podía ser sacro, ya que “solamente un arte representativo podría servir para el acercamiento a Dios” (LLORENTE 1995, 234). Pero en el Primer Congreso Internacional de Arte Abstracto de 1953 se planteó públicamente (aunque no sin una oposición férrea de una parte de la jerarquía artística y religiosa que lo consideraba un arte “protestante”) la presencia de la abstracción en los templos católicos (en realidad se trataba, como matiza Ureña, de un arte “más o menos abstractizante”), algo que se consideraba necesario como “signo de los tiempos actuales” pero también como ayuda a la oración, el recogimiento y la meditación cristianas. Así, a la muy pertinente pregunta que se hacía el fraile dominico Muñoz Hidalgo (“¿es el arte abstracto cristiano?”) él mismo se respondía, en una inteligente reflexión teológica y estética, que si bien, por una parte “Cristo es Dios en carne y hueso, no simbolizado o abstraído, sino concreto, sangrante y amoroso [y] de ahí que todo lo que desdibuje, todo lo que difumine, puede servir de confusión a espíritus sencillos”, por otra parte, “lo abstracto se acerca más a lo cristiano, en cuanto puede ser reflejo de las ansias altas de la vida mística y amores del alma transverberada” (todas las citas en CALVO 1985, 332). Así, entre ejemplos de experiencias personales de carácter espiritual y místico, y no sin una encendida oposición<sup>387</sup>, “la confluencia del misticismo religioso y del misticismo cultural hizo que se planteara oficialmente por primera vez en la posguerra la entrada del arte nuevo en los templos como un factor de primer orden en la renovación de la funcionalidad religiosa” (UREÑA 1982, 144-146). El arquitecto y poeta Luis Felipe Vivanco, católico practicante, desde un constante desgarramiento interior (*vid. supra*; cfr. VIVANCO 1982), abogó constantemente por la necesidad de incorporar los artistas y los movimientos artísticos modernos dentro de la Iglesia, también como una forma de catequesis, en un razonamiento que prelude las normas establecidas en el papado de Pablo VI:

La Iglesia debe meterse en todas partes, pero sobre todo en el taller del pintor o del escultor expresionista o abstracto. Necesita artistas que creen desde dentro del dogma, y nada más. Es lo que necesita con más urgencia, mucho más que científicos o filósofos. Porque estos, además, lo mismo que escritor, ya los tiene, y algunos de primer rango. Pero artistas de primer rango tiene pocos. Tiene que conseguir más. Y ¿cómo conseguirlos si no es entre los propios artistas, visitándolos, inquietándolos, incluso incorporándolos desde fuera? ¿Qué escándalo puede haber en ello para los fieles? [...] Es importante que las nuevas tendencias del arte existan vitalmente dentro mismo de la Iglesia (con todos sus errores o posibilidades de error, que la Iglesia se encargará de corregir). Cada tendencia viva tiene que producir sus imágenes –que la mirada de los fieles tal vez no reconozca en un primer momento. Y también tiene que imponer su preferencia por un cierto tipo o repertorio de imágenes (Luis Felipe VIVANCO: “Arte abstracto y arte religioso”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 46, octubre 1953, pp. 42-55; en JIMÉNEZ 2016, 289-294).

De hecho, Ors clausuró el año siguiente, 1954, la actividad de su Academia Breve de Crítica de Arte con el Decimoprimer Salón de los Once, dedicado monográficamente al arte sacro, un tema que, como decimos, era ya “canónico” al ser planteado por los sectores más avanzados del catolicismo español y por el mismo papa Pablo VI (*vid. supra*). Este último salón dorsiano se planteó como una continuación de la gran Exposición Internacional de Arte Sacro montada en Vitoria en 1939, al terminar la Guerra Civil (*vid. infra*), pero ahora se había reducido, según el mismo Ors, “desde lo mundial hasta casi lo doméstico”, incluyendo incluso “un cierto

<sup>387</sup> El diario católico *Ya* se refería a la “irreverencia” y las “raíces filocomunistas” de este arte religioso. Aunque, por otra parte, contradictoriamente, las posiciones políticas de *Ya* estaban cercanas a las del sector católico encabezado por Ruiz-Giménez. En todo caso, como indica Ureña, fueron los “románticos de la estética imperial [...] los que más vociferaron, pero también quienes de antemano estaban condenados a perder la batalla (UREÑA 1982, 151-152).

cultivo voluntario de la pobreza en sus formas más estéticamente castigadas”; eso sí, aunque “doméstica”, era una exposición que “refresca[ba] el espíritu de la Victoria” (en CALVO 1985, 344-345). Ante las once obras de once artistas que se exponían (entre ellas un *Sagrado Corazón* abstracto del escultor Ferrant, un *Báculo* del orfebre Serrahima, vidrieras del pintor Ramon Rogent y una curiosa *Corona de santidad para un mártir muerto en un campo de concentración*, hecha con madera, cobre oxidado y guijarros, del joyero Manuel Capdevila<sup>388</sup>), la revista *Índice de Artes y Letras* (núm. 73, abril 1954), se preguntaba si no “hemos de empezar a pensar que el arte abstracto, no enredado en la ganga orgánica, es el más adecuado para representar los misterios sagrados”.

Así, la no figuración se fue imponiendo, como indica Ureña, “palmo a palmo, muro a muro, vidriera a vidriera, en edificios destinados al culto”, situados tanto en ambientes urbanos como rurales, hasta llegar a la atrevida proclama del crítico de arte Cirilo Popovici “¡Cristos feos para un mundo mejor!” y a la *Gran Exposición de Arte Sacro* organizada en 1958 por el arzobispado de Zaragoza donde se incluían obras de arquitectura de Fisac, Moragas y Oiza. En el catálogo se hacía una defensa cerrada del arte moderno y en la introducción, firmada por el mismo arzobispo, se podía leer:

La Iglesia ha caminado en la historia en compañía del Arte, y el Arte no ha podido separarse en la historia del camino de la Iglesia. La Iglesia ha hecho románicos, góticos o barrocos sus templos, sus imágenes y sus retablos, según pedía el gusto de los tiempos, y el arte servía a la Iglesia como podía y debía servirla en cada momento histórico. Estamos viviendo una época definida por rasgos muy distintos de los que caracterizaron, en el arte y en la técnica, a otras épocas. [...] Pero la Iglesia y el arte son también de hoy y de mañana. Queremos que sigan haciendo juntos su camino. Si se separasen, la Iglesia habría perdido un valioso instrumento y el arte habría perdido su más alta y elevada meta. [...] Si el Arte Sacro de hoy es capaz de continuar presentando con decoro y reverencia los temas religiosos; si puede seguir enseñando a los hombres la verdad revelada, y si se siente con aliento para suscitar un acto de fe, un golpe de arrepentimiento, un movimiento de esperanza o un himno de alabanza, ¡bienvenido sea! (en CALVO 1985, 434).

Como podemos ver, y subraya Ureña, “eclecticismo estético y pragmatismo político y cultural eran las reglas de oro de la jerarquía eclesial”, pero desde un punto de vista social y político concluye:

En unos momentos en que la Iglesia ensanchaba su ya poderoso control sobre los aparatos institucionales y culturales del Estado, su no oposición e incluso su apoyo al arte no figurativo podía tener unas consecuencias incalculables para el desarrollo de la vanguardia artística abstracta en nuestro país, habida cuenta de [que] lo que en los años cincuenta encontraba abiertas las puertas de la Iglesia, tenía asegurado el apoyo de los medios de comunicación de masas y la protección del Estado (todas las citas en UREÑA 1982, 147-148, 150, 153-155, 298)<sup>389</sup>.

En agosto de 1955 se volvió a programar en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander un curso sobre arte contemporáneo titulado *Problemas del Arte de Nuestro Tiempo*, con la participación de seis artistas presentados por seis críticos que exponían una muestra de su obra y sus principios formales para establecer posteriormente un debate con el público. De nuevo participaron en este curso conocidos personajes de la nueva (y vieja) escena artística española: Gaya Nuño, Guinovart, Laín, Moreno Galván, Palencia, Rosales, Tàpies, Tharrats, etc. En esta ocasión se planteó una interpretación crítica de la actualidad artística que también se fue oficializando y que se convirtió con los años en un lugar común era subrayar la diferencia cualitativa entre el arte producido en Madrid y el producido en Barcelona, siempre a favor de este último, sobre todo por lo que se refería a novedad y cosmopolitismo. Así lo exponía Moreno Galván en *Destino*, el órgano cultural oficioso de Barcelona:

Una vez más, en la exposición santanderina, han quedado de manifiesto los supuestos que diferencian y distinguen a la pintura catalana del resto de la pintura peninsular. Guinovart y Tàpies han representado a Cataluña. No es que ellos renuncien a una tradición, sino que los elementos tradicionales han sido asimilados suficientemente como para poder lanzarse a empresas de mayor altura. La pintura castellana persiste en una tentativa de nutrimiento aborigen y sus escapadas

<sup>388</sup> El escritor Joan Perucho dedicó un interesante artículo divulgativo a Manuel Capdevila i Massana (1910-2006), un valioso y heterodoxo autor cuya obra situaba “entre la joyería y el diseño”. Para Perucho, Capdevila utilizaba “el guijarro con carácter suntuario” y era capaz “de dotarlo de una extraña fascinación. [...] El bronce oxidado reemplazará al oro fino; la tosca madera está en el lugar del marfil; no hay piedras preciosas sino la desnuda elementalidad de los guijarros; pero si el metal verdea, el leño se agrisa en finos matices; y los cambios de los pedruscos mates a la luz no tienen nada que envidiar a los reflejos de las esmeraldas y las amatistas”. Según Perucho, Capdevila participó en tres trienales de Milán (PERUCHO 1965, 116-119).

<sup>389</sup> En relación al debate sobre arte y arquitectura religiosos modernos en la España de los años cincuenta y sesenta cfr. FERNÁNDEZ 2005, DELGADO 2006 y el número monográfico sobre “Arquitectura religiosa” de *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 45, julio-septiembre 1961, pp. 6-34. Entre 1964 y 1981 la revista católica confesional *ARA arte religioso actual* se encargó de promover y difundir en España la modernidad en el arte religioso; su periodicidad era trimestral, estaba editada por los dominicos de Madrid y se inspiraba en publicaciones similares italianas, suizas, francesas y belgas.



al campo de las nuevas tendencias son más inconexas, más deslavazadas, menos lógicas que las de sus compañeros de Cataluña (“La quincena del arte en Santander”, *Destino*, 10-09-1955; en CALVO 1985, 363).

Pero la culminación de este proceso de “oficialización” en España del arte moderno no se dio hasta el Primer Salón Nacional de Arte No Figurativo Español que se celebró entre el 6 y el 30 de mayo de 1956 en el Ateneo Mercantil de Valencia, organizado por el Instituto Iberoamericano de esta ciudad, filial del Instituto de Cultura Hispánica, dirigido por el influyente crítico valenciano Vicente Aguilera Cerni (1920-2005), y por el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, dirigido, como sabemos, por el arquitecto Fernández del Amo. Para el encuentro se eligió Valencia debido a la presencia en esta ciudad de Aguilera y la colaboración del pintor Manolo Millares. Los autores eran los que venimos citando en todos los eventos oficiales, desde Ferrant y Tharrats hasta Millares y Sempere, desde Cirlot y Gasch, hasta Vivanco y Gaya<sup>390</sup>. Se editó un catálogo con textos “teóricos” justificativos de Kandinsky, Malévitch y Mondrian y la muestra se dividió en los tres apartados canónicos: escultura, pintura y dibujo. Y de nuevo, el éxito de público fue considerable, aunque la prensa se hizo poco eco del acto (UREÑA 1982, 139-143; CALVO 1985, 381-382; CABAÑAS 1996, 87, 92-93, 97).

En 1964 un crítico madrileño se admiraba, no sin razón, de esta protección oficial del arte en los años cincuenta y su lanzamiento internacional desde numerosos organismos públicos, en competencia incluso entre ellos:

Ciertos sectores del Estado se pasman ante la floración obtenida por el ansia de libertad artística. Toman posiciones protectoras por su exclusiva cuenta, sin encomendarse a las instituciones pertinentes, existentes. Cultura Hispánica unas cuantas veces compite con el Ministerio de Educación Nacional. Parece como si cada ministerio, por su cuenta y riesgo, hubiera descubierto un ineludible y trascendental deber de hacer política de Bellas Artes. El “arte no oficial” merece muy particularísimas atenciones de los organismos oficiales. La pintura española resulta un espectáculo importante. Se la exhibe, se la impulsa. Se la inaugura de continuo. [...] Se podría seguir perfectamente el progresivo acercamiento de los organismos oficiales al arte “actual”, examinando los catálogos de las exposiciones patrocinadas por ellos en distintos lugares del mundo (en CABAÑAS 1996, 96-97).

Y lo que es más importante, desde la prensa se presentaba en muchas ocasiones ante el gran público la abstracción plástica en íntima relación con la nueva arquitectura moderna, como hacía un crítico madrileño en 1955 al referirse a los plafones, mosaicos, relieves, murales y demás elementos “artísticos” que, con el apoyo oficial a las tendencias modernas, se incorporaban a los edificios y a la ciudad:

Lo abstracto, en serio, va entrando en nuestra ciudad. Se debe a los arquitectos. Ya se levantan en la ciudad nuevos edificios de líneas modernas que exigen decoración adecuada. Desde hace diez años la evolución se advierte. Puede usted verla en su paseo: edificios, escaparates, locales públicos, responden a un concepto nuevo, aunque a veces sean falsificaciones de lo que debe ser. La armonía entre pintura y arquitectura no es de ahora (en UREÑA 1982, 98).

La oficialización del arte moderno español culminó en 1959, justo cuando Miró y Artigas acababan de terminar los paneles cerámicos para el jardín de la sede de la UNESCO en París. Ese año, con ocasión del día de la Victoria, Franco otorgó a Miró la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio, una condecoración establecida por Decreto de 11 de abril de 1939 con la finalidad de premiar los méritos contraídos en los campos de la educación, la ciencia, la cultura, la docencia y la investigación. Con este galardón el régimen reconocía que Miró había sido “maestro de las jóvenes generaciones de artistas” (UREÑA 1982, 102; CALVO 1985, 473).

Esta situación cultural se nos muestra especialmente contradictoria (al menos en apariencia) si consideramos el férreo control que estableció el franquismo sobre el cine, sometido, según Gubern, a una “rigurosa vigilancia” en razón de la “vastedad de su público” (en CASTELLET *et al.* 1977, 190), y, más todavía, sobre todo tipo de actos públicos y de publicaciones (libros, periódicos y revistas) mediante una todopoderosa censura que se mantuvo plenamente vigente hasta después de la muerte del dictador en 1975 y que, calladamente, le sobrevivió. La represión cultural tomaba cuerpo en una legislación potente: en 1959 entró en vigor la Ley de Orden Público (que sustituyó la ley homónima de la Segunda República y que fue derogada en 1981) y en 1960 se dictó un decreto contra “el bandidaje y el terrorismo”; la mutilación y prohibición en los años sesenta de obras literarias (de Candel y Espriu, por ejemplo) fue algo cotidiano (RIQUER *et al.* 1989, 312). Incluso en una época tan avanzada como los primeros años setenta podemos citar algunos ejemplos de esta

<sup>390</sup>La lista completa de críticos y artistas participantes en el Primer Salón Nacional de Arte No Figurativo Español y también los interesantes textos teóricos de Aguilera, Vivanco y del Amo, se pueden consultar en AGUILERA I 1975, 115-122; también en UREÑA 1982, 140, 381-389; también en CALVO 1985, 382-383.

abierta represión cultural y política. Así, en noviembre de 1971 fueron prohibidos en Barcelona dos actos culturales, una conferencia de Aranguren sobre bilingüismo y, a pesar de que su autor era jesuita, la presentación del libro *L'Estat i les Esglésies per separat* (SERRAHIMA 2005b, 410). El año siguiente, 1972, hubo problemas con los Jocs Florals de la Llengua Catalana; este concurso de poesía fue convocado históricamente por el Consistorio de Barcelona con el nombre de Jocs Florals de Barcelona y representó una preclara muestra de catalanidad desde su origen en la Edad Media hasta su refundación por la Renaixença en el ochocientos, hasta el punto que desde 1939 estos Juegos Florales se celebraron en el exilio, en diversas ciudades de Europa y América, y no volvieron a Barcelona, convocados por el Ayuntamiento, hasta 1979, con la restauración democrática municipal (no consideramos, claro está, unos espurios Jocs Florals de la plaça de la Llana adoptados oficialmente por el alcalde Porcioles en 1957 a los que concurrían, en versos irónicos de Pere Quart “los poetas / más floridos de este lugar”) (cfr. SAMSÓ 1994, 47, 114-115); pero en 1972, los miembros del jurado que asistieron al evento en Ginebra, entre ellos Castellet, Cirici y Albert Manent, fueron multados con 200.000 pesetas cada uno. También en 1972 se siguió una causa contra el novelista Manuel de Pedrolo “por escándalo público” con motivo de la publicación de su novela *Un amor fora ciutat*, que finalmente fue sobreseída gracias a los oficios del hábil abogado Maurici Serrahima. Y no se trataba de un caso aislado, ya que estos juicios por supuesta “inmoralidad” de las obras literarias publicadas en España seguían siendo frecuentes en los años setenta: en la primera mitad de la década fueron numerosos los libros prohibidos por la censura; solo como ejemplo digamos que la editorial Destino vio rechazada por dos veces consecutivas (1968 y 1974) la solicitud de distribuir en España la novela de Sender *El lugar de un hombre*, ya impresa en aplicación de la Ley de Prensa de Fraga (1966) y autorizada para ser exportada a Hispanoamérica; y en seis ocasiones, la última en octubre de 1974, no fue autorizada la emblemática novela *Réquiem por un campesino español*, considerada una de las obras maestras de Sender (LARRAZ 2009, 310, 311, *passim*). Todavía poco antes de morir Franco, en julio de 1975, el periodista crítico vinculado al movimiento vecinal Josep Maria Huertas Clavería (1939-2007) fue condenado a dos años de prisión por “injurias al Ejército” tras haber publicado en el periódico *Tele/eXprés* un reportaje sobre la prostitución en Barcelona donde aludía a *meublés* dirigidos por viudas de militares en los años cuarenta; esta detención originó una amplia movilización de apoyo profesional y ciudadana, incluyendo una huelga de periodistas, cosa que, sin embargo, no le evitó ir a la cárcel (RIQUER *et al.* 1989, 416). Ciertamente, aun era más feroz la represión ejercida contra toda forma de oposición política que, sin embargo, a inicios de los años setenta, era ya imparable. Así, el 28 de octubre de 1973 la policía detuvo, cuando se encontraban reunidos en la iglesia de Santa Maria Mitjancera de Barcelona, a 115 miembros de la Comisión Permanente de la Asamblea de Catalunya, un organismo unitario formado en 1971 como resultado de la Capuchinada y de las protestas por el Proceso de Burgos (*vid. infra*), que reunía numerosos grupos de la oposición democrática antifranquista, desde partidos de centro y de extrema izquierda hasta asociaciones de vecinos y núcleos profesionales; pero estas detenciones originaron una importante movilización social de protesta en toda España (FONTANA 2000, 138; SERRAHIMA 2006, 17, 113, 332-340), lo que evidenció que la Asamblea de Catalunya “había conseguido en dos años de vida una verdadera adhesión de masas, había suscitado olas crecientes de simpatía entre las clases medias y populares y era ya el fenómeno político de mayor alcance desde 1939” (RIQUER *et al.* 1989, 391).

Pero también la arquitectura, como las artes plásticas, se benefició mínimamente de la interesada oficialización que hizo el régimen de una cierta modernidad a partir de 1951, y así cabe entender la aparición de algunas obras oficiales muy celebradas que se han considerado hitos de la recuperación cultural bajo la dictadura de Franco como el gobierno civil de Tarragona (1954-1957) y el Colegio de Arquitectos de Barcelona (1956-1962) (*vid. infra*). En todo caso, si las bienales hispanoamericanas de arte, el Museo Nacional de Arte Contemporáneo y la Universidad Internacional Menéndez Pelayo evidenciaban el interés de ciertos sectores del régimen por promover la modernidad plástica, la permisividad que aparecía en la política artística y la misma organización de algunos de estos eventos, permitieron también en los primeros años cincuenta que algunos arquitectos exiliados pudiesen volver a Barcelona, bien de paso o de vacaciones, bien por motivos familiares o de trabajo temporal, con lo que, en unos casos u otros, volvieron a relacionarse con los amigos, familiares y, sobre todo, con las fuerzas artísticas progresistas que habían permanecido en la ciudad o que ya habían regresado del exilio. Cirici ha dejado testimonio de alguno de estos encuentros en sus libretas de notas. Tiene un especial interés consignar la presencia en Barcelona el 26 de junio de 1953 de José Luis Sert, el más notorio de los arquitectos españoles exiliados; según Cirici la visita se debió a motivos “circunstanciales” y señala que

por entonces estaba terminando el Plan de Bogotá (CIRICI 2014, 231)<sup>391</sup>. En realidad, Sert ya había vuelto a Barcelona siete años antes, en 1946, para visitar a su madre enferma<sup>392</sup>, y dos años más tarde, en 1955, ya proyectó el pequeño y exquisito taller de Joan Miró en Palma de Mallorca, preludio de los poetentes conjuntos para la Fundación Maeght (1957-1964) de Saint Paul de Vence (Francia) y para la Fundació Miró de Barcelona (1968-1975), hasta que en 1975 fue rehabilitado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares y readmitido como colegiado (ROVIRA 2000, 246-250, 258-268; ARNÚS 2019, 179). En el viaje de 1946, a su regreso a Nueva York, Sert exponía en una carta a un amigo también exiliado la triste impresión que le había producido su ciudad tras diez años de ausencia:

La situación es todavía peor de lo que todos sabemos. La miseria es espantosa y solo los muy ricos y muy ladrones pueden vivir allí. [...] A los tres días de nuestra llegada a Barcelona nos retiraron los pasaportes a pesar de los visados y las protestas de mi hermano [el conde de Sert]. [...] Los arquitectos no intentan hacer nada moderno. Las autoridades disolvieron nuestro grupo. La gente pobre y de clase media no tiene vivienda, pero venga ministerios y locales para Falange. Las chicas [van] mal vestidas, como nunca las habíamos visto en Barcelona. [Hay] muchas cosas en las tiendas, pero a precios imposibles. La censura de cartas continua, aunque digan lo contrario (en ARNÚS 2019, 153-154).

Más extensa es la referencia de Cirici a Bonet i Castellana, que había regresado de Argentina y que el 20 de abril de 1953 cenó con un extenso grupo de amigos al finalizar una de las numerosas conferencias que impartía Cirici, en este caso, en el Centre Excursionista de Catalunya, sobre Gaudí. La conversación se prolongó dentro del coche hasta las 2:30 h de la madrugada y, por lo que refleja la nota, se repasó el panorama internacional de la arquitectura moderna destacando la valoración “doméstica” que este grupo de amigos hacía de la misma en *petit-comité*, básicamente favorable al racionalismo y contrario a las corrientes organicistas. Dado lo informal de la charla y el carácter privado de su diario (a menudo críptico y siempre esquemático), Cirici, que solía cultivar una actitud hipercrítica hacia los arquitectos y muchas veces, cuando pontificaba, era solemnemente injusto y pedante en sus opiniones, llega a plantear incluso que las obras de Coderch no tienen valor, una opinión que, además de ser inexacta, era impensable que se manifestase públicamente en aquellos momentos de reconstrucción cultural en Barcelona:

Le Corbusier está gagá y no toca. Dominado por la vanidad y por la necesidad de hacer obra. Ahora tiene encargos de todo el mundo, pero ya es viejo (tiene 65 años, pero como si tuviera 75). [...] Alvar Aalto, hombre genial, temperamento seductor. Pero irreflexivo. Es un gran plástico. Eero Saarinen, muy inferior. Bruno Zevi y Alberto Sartoris no son nada. En Roma, Marcello Piacentini y otros decorativos. Mejores en Milán: Richard [sic] Rogers... Antiorgánica [sic] idea de Bruno Zevi, que se ha hecho apologista de Frank Lloyd Wright. Wright no se ha propuesto ningún problema social. Arte en el fondo gratuito. Richard Neutra también falla en lo social, pero es el verdadero moderno en EUA, aunque sea austriaco. Mendelshon no hace nada bueno en EUA. [...] Plan Cerdà excelente si se hubiese hecho. Obras de Coderch, ningún valor, solo intuición, pero empieza a entrar. Gili, bien orientado. Sostres se deja llevar por la estupidez organicista. [...] Las mejores casas de Sert, en Barcelona (CIRICI 2014, 226).

Unos años después, en 1957, también volvió de su exilio en Chile Germán Rodríguez Arias que se estableció en el núcleo urbano de Portinatx (Ibiza), un “retiro (los antecedentes políticos todavía importa[ba]n)” (ILLESCAS 1987, 150) donde permaneció hasta su muerte en 1987 y desde donde volvió a ejercer la profesión de arquitecto, retomando el contacto con los amigos y colegas exiliado que volvían de España, aunque permaneciendo siempre en un discreto segundo plano (ROVIRA 2000, 271). El año siguiente, el 23 de septiembre de 1958, Cirici refiere otra estancia de Sert y su esposa en Barcelona y la visita que hicieron un grupo de amigos a una obra de Joaquim Gili, seguramente el edificio para la editorial Gustavo Gili (1954-1957) en la calle Rosselló, una excelente pieza industrial y de oficinas de base racionalista que ocupa el interior de una manzana del Ensanche, que recibió el Premio FAD en 1961 y que fue de inmediato muy valorada por la crítica<sup>393</sup> (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 179-180; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 66; SEGURA 2010, 164-171; GAUSA *et al.* 2013, J17). También visitaron algunos edificios de viviendas recientes de Mitjans y el campo de fútbol del

<sup>391</sup> Para los planes urbanísticos que Sert redactó en los años cuarenta y cincuenta para las ciudades de Tumaco, Cali, Medellín y Bogotá (Colombia) y las circunstancias políticas y profesionales que originaron estos encargos oficiales, cfr. ROVIRA 2000, 137-155.

<sup>392</sup> Rovira señala que dos telegramas de su hermano Francisco, de junio y agosto de 1946, le advertían del mal estado de la madre por lo que señalaba la conveniencia de que viniese a Barcelona a visitarla. A pesar de sus temores, José Luis Sert consiguió tanto el permiso de entrada a España como el de regreso a Estados Unidos, permaneciendo unos dos meses en Barcelona. Genara López Díaz de Quijano, sin embargo, se curó y no falleció hasta 1954 (ROVIRA 2000, 127, 157).

<sup>393</sup> “Obra brillante, cuidada en su planteamiento y resolución formal, se presenta decididamente comprometida con el Estilo Internacional, entendido aquí más como postura metodológica para resolver los problemas de la arquitectura contemporánea que como repertorio formal a incorporar en estos proyectos” (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 134).

Barça (1954-1957), que se había inaugurado el año anterior; pero en este apunte, Cirici establece de nuevo distancias con Coderch y su obra:

Tarde, salgo con Sert, mme. Sert. [...] Vamos a visitar la obra de Quim Gili. [...] A Sert le gusta la articulación de las formas y los espacios. Vamos después al estadio del Barcelona de Mitjans, a ver las casas de Mitjans y a la clínica abominable Soler Roig. Después van a ver Coderch. Los dejo (CIRICI 2014, 366).

Esta frialdad (o “violencia”) entre Cirici y Coderch se había iniciado en 1941, según escribió Cirici en su diario. La editora del mismo, Glòria Soler, apunta que pudo deberse a algún incidente que sucedió aquel año, cuando Cirici volvió del exilio y, como antiguo estudiante de arquitectura, intentó trabajar como delineante con arquitectos. Quizá se trató, podemos añadir, de un desplante del Coderch violentamente “nacional” hacia un “rojo separatista” vencido (quizá, incluso, habían coincidido en la preguerra, siendo estudiantes en la Escuela de Arquitectura), algo posible en aquellos primeros momentos de la posguerra, con la victoria reciente y con los jóvenes vencedores triunfantes y ensoberbecidos. Según Cirici, el episodio de enemistad (como un símbolo más del desastre que supuso la guerra y también del “deshielo” que iba siendo ya inevitable) se cerró el 22 de junio de 1960, cuando ambos coincidieron en Bellaterra para juzgar un concurso de arquitectura:

Comparece Coderch, que me da la mano. Todo el rato lo veo violento. Por fin, cuando me voy, me dice: “He estado muy contento de encontrarte”. “También yo” (¡Se cierra la violencia de 1941!) (CIRICI 2014, 424).

Otro componente significativo de la reconstrucción de la modernidad catalana fue la aparición de jóvenes estudiantes de arquitectura nacidos hacia 1935. Tiene interés señalar el apunte que tomó Cirici en su diario del 14 de febrero de 1958 por lo que supone de enlace directo con la vanguardia de preguerra. Los estudiantes Emili Donato (n. 1934) y Raimon Torres (1935-2013) le pidieron que diera una conferencia sobre Gaudí en la Universidad. Si, como veremos, el primero se convirtió en un excelente arquitecto moderno, el segundo era el hijo de Torres i Clavé, el arquitecto revolucionario del GATCPAC muerto en la Guerra Civil cuya memoria fue mantenida por su familia. Donato y Torres le dijeron a Cirici que podía hablar en catalán y que si les imponían una multa, la pagarían ellos. Así lo hizo Cirici, en lo que se supone que fue la primera conferencia en catalán en la Universidad de Barcelona. Algunos asistentes protestaron con pataleos, pero una mayoría los hizo callar. Tampoco quedó ahí la cosa. La presidencia, para asombro de Cirici, estaba ocupada por Bassegoda i Musté<sup>394</sup>, máximo representante de las posturas arcaizantes en arquitectura, y por la viuda de Torres i Clavé, máximo representante de la vanguardia revolucionaria durante la guerra y la preguerra. Pero todavía, cuando a mitad del acto llegó el director de la Escuela, Amadeu Llopart<sup>395</sup>, ante el asombro de todos, se dirigió al público también en catalán (CIRICI 2014, 359).

<sup>394</sup> Bohigas se ha referido en sus memorias a Bonaventura Bassegoda i Musté (1896-1987), catedrático de Construcción (1928-1966) y secretario de la Escuela de Arquitectura, además de profesor de Análisis Matemático en la Facultad de Ciencias: “Persona inteligente y simpática que mantenía un amable compañerismo con los estudiantes, especialmente con los de nuestro curso porque estaba su hijo Bonaventura. [...] Los exámenes sobre técnicas de cimentación los hacía alrededor de una mesa del bar de la Universidad y casi siempre terminaban con un aprobado general y con algunas notas sobresalientes, dedicadas, más que a los conocimientos comprobados, al grado de atención y dedicación y quizá a la intuición de unas promesas de futuro. Era un hombre polifacético y muy culto. No creo que le interesase mucho la arquitectura, pero era un técnico sectorial reconocido y estimado porque siempre tenía una inmensa bonhomía y un carácter muy amical. Buen conocedor del alemán, fue traductor de muchos libros técnicos, pero también produjo bastantes textos originales” (BOHIGAS 1989, 310-312; RAMON *et al.* 1996 110). En el discurso de entrada a la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona (“Vibraciones en los edificios”) en 1942, Bonaventura Bassegoda i Musté criticaba con exaltado estilo gongorino los excesos de los revolucionarios barceloneses: “Barcelona, por sus pecados mortales, quedaba a merced de los perversos instintos de una pandilla de bellacos, murcios y asesinos, a horcajadas de la reata infinita de echacantos, zotes y marmolillos. Las cuartillas donde pergeñara los primeros párrafos de este esquicio de discurso sufrieron más de una vez el rudo manoseo de los pitañosos que allanaban moradas y saciaban con creces su afán de rapiña y su ferocidad iconoclasta” (en BOHIGAS 1989, 311).

<sup>395</sup> Bohigas se ha referido en sus memorias a la actividad docente de Llopart en la Escuela de Arquitectura como catedrático de Urbanismo: “La gente de nuestro curso le tenía bastante simpatía ya que nos demostró siempre un afecto especial. A menudo intentaba ayudarnos, incluso fuera de la universidad, en nuestros sucesivos desconciertos y nos incitaba a las protestas –limitadas protestas, no obstante- contra los urbanistas municipales, gobernados por José Soteras, a los que no perdonaba su incompetencia y, aun menos, la marginación en que lo tenían”. Así, incitados por Llopart los estudiantes publicaron en *Destino* en marzo de 1951, poco antes de su titulación, dos cartas de protesta, una sobre las “veleidades especulativas” del Plan de Ordenación de Barcelona y otra sobre el futuro de la plaça de les Glòries: “Fueron mis dos primeras polémicas públicas sobre el urbanismo de Barcelona, unas polémicas que después, de grado o por fuerza, he ido exagerando”. Con todo, concluye Bohigas, Llopart era un profesor anticuado que se limitaba a seguir los libros de Stübben y Sitte (BOHIGAS 1989, 298-299), centrándose, por tanto, en la “estética urbana y el diseño de la ciudad, eje vertebrador de otras materias instrumentales como la topografía o el estudio de las circulaciones. [Para]

Si volvemos a Picasso, a partir de 1950 la presencia tolerada de su obra en España no solo se promovió, como hemos visto, desde ambientes artísticos progresistas del régimen sino que, dada la importancia que se le concedía en todo el mundo y la fama y cotización que había alcanzado, desde ciertos sectores del mismo Gobierno se intentó un acercamiento al pintor, buscando siempre, claro está, la legitimación del Nuevo Estado surgido del Alzamiento y la incorporación de parte de su obra a los museos estatales. Como consecuencia de esta postura, al menos desde los años cincuenta, en la visión oficial de la cultura que daban los portavoces del franquismo, Picasso formaba parte, junto con Goya y Velázquez, “de la trinidad suprema de la pintura universal” (LLORENS 1976, 145).

En realidad, ya desde final de los años veinte, una cierta élite falangista hubiera deseado que se integrasen en el fascismo los grandes pensadores, artistas plásticos y arquitectos españoles y europeos, como Ortega, Unamuno, Le Corbusier o Picasso (MARTÍN 2011, 97). Esa misma llamada a integrarse en el régimen (o, al menos, en la España franquista) se contenía en la conferencia “Picasso y yo” que, como hemos visto, Dalí impartió en el teatro María Guerrero de Madrid el 11 de noviembre de 1951, dentro de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, reclamando la españolidad del genio de Picasso e invitándole, mediante un telegrama que firmaron un centenar de intelectuales, artistas y políticos españoles, a volver a España: “Sabe, pues, que a pesar de tu actual comunismo consideramos tu genio anárquico como patrimonio inseparable de nuestro imperio espiritual y tu obra como una gloria de la pintura española” (en CALVO 1985, 307-308; DALÍ 1994, 229; en CABAÑAS 1996, 506; con variaciones en JEFFETT 2007, 355). Tampoco el conocido inicio de la conferencia de Dalí pudo ser más “integrador”: “Picasso es español; yo, también. Picasso es un genio; yo, también. Picasso tendrá unos 72 años y yo tendré unos 48. Picasso es conocido en todos los países del mundo; yo, también. Picasso es comunista; yo, tampoco”. Y de hecho, aquella conferencia levantó tanta expectación que mucha gente se quedó fuera (acudieron cinco mil personas y el aforo del teatro no llegaba a mil) y la siguió en la calle mediante altavoces. Y cada vez que se pronunciaba el nombre de Picasso “la mayoría del público se ponía en pie y aplaudía frenéticamente”; uno de ellos incluso “llevaba en el hombro una paloma viva” (CABAÑAS 1996, 323, 503-510).

Pero, contrastando con tal fervor “popular”, en 1950 solo había un cuadro de Picasso en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, el titulado *Mujer en azul* o *Una figura*, de hacia 1900, que había sido presentado a en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 y que, al clausurarse la muestra, no había sido recogido por el autor (JIMÉNEZ 1989, 85-86). Reencontrado en 1954, durante la dirección del arquitecto del Amo, se había integrado en la colección. El director del museo se justificaba en una entrevista publicada el 22 de enero de 1950 en el diario *España* de Tánger, graciosamente titulada «Picasso representado en Madrid por un cuadro ‘prehistórico’. El Museo de Arte Moderno empieza a modernizarse de verdad»:

Pertenece a su producción de primeros de siglo. A su “prehistoria”, ya que aún no había tomado los rumbos que lo llevarían a la gran popularidad. Quizá ni el propio autor suponga que existe un lienzo al que, de seguro, negaría, si pudiese, la paternidad. Pero no encontré otra cosa, y ahí está eso, en espera de que el artista se decida a enviarnos otras cosas suyas más representativas, para que en el Museo de Arte Moderno figuren obras del pintor español más discutido y más popular de los últimos treinta años (en CABAÑAS 1996, 79).

Unos años más tarde, en octubre de 1956, ya desde el Gobierno, el arquitecto Arrese, a la sazón ministro secretario general del Movimiento, según indica en sus memorias, proyectó enviar una delegación de la malagueña Academia de Bellas Artes de San Telmo a felicitar a Picasso con motivo de su setenta y cinco cumpleaños e intentar, así, “derretir la muralla de las prevenciones” y “lograr un acercamiento de él a los medios artísticos de su ciudad natal”, tanteando incluso la posibilidad de construir en Málaga un museo monográfico dedicado a su obra “levantado en el sitio, forma y estilo que quisiera”. La gestión se frustró, según Arrese, por la intervención de la censura, que aquellos mismos días “tachó un artículo encomiástico del artista [...] que con torpeza también se hizo llegar a París”. Este episodio, además de evidenciar las contradicciones internas del régimen, sirve para considerar hasta qué punto se extendía la opinión favorable a una “relajación” de las actitudes culturales más intransigentes de la primera posguerra, apareciendo ya incluso en uno de los ministros más cercanos al Caudillo, arquitecto de profesión y cabeza política de FET y de las JONS:

Yo sabía que Picasso estaba tachado de comunista, bien porque lo hubieran cogido o porque él los hubiera cogido a ellos para su personal recreo, pero lo cierto era que ante el mundo resultaba un comunista atroz que se pasaba la vida pintando

palomas de la paz y monstruos fascistas despedazando a las víctimas inocentes de Guernica; pero tenía mis grandes dudas sobre la sinceridad marxista de un hombre como él cargado de millones, de gloria y de personalidad. [...] Mi proyecto consistía en que esta comisión de artistas malagueños, que en principio solo marchaba a llevarle la felicitación de sus paisanos, sacara la fácil conversación de su mérito, sus amigos y los rincones de su infancia y le preguntara por qué no hacia una gran exposición antológica en aquella tierra que le vio nacer. De ahí pasarían al homenaje que Málaga le podía y le debía dedicar, con la celebración de un curso de conferencias sobre el arte y la revolución picassiana, la compra de su casa natal y la erección de un monumento. Si todo esto salía bien, y ya nos encargáramos nosotros de que saliera mejor, se pasaría a la tercera parte de mi programa, que consistía en plantearle la necesidad de perpetuar su obra recogiendo en un museo *ex profeso* los 50 o 100 cuadros suyos más representativos para que no sucediera lo que a todos los pintores famosos que, a base de ser solicitada su producción, se acaba parcelando en toda clase de colecciones particulares, con gran perjuicio para su proyección futura y para la labor magistral que deben ejercer. [...] La cuestión radicaba en la necesidad de obrar con tacto y alejar de los comisionados todo carácter de oficialidad, pues si la idea dejaba traslucir que había nacido en la mente del secretario general de la Falange estaba condenada al más rotundo de los fracasos, porque lógicamente Picasso no querría embarcarse en el bandazo político que podía suponer (ARRESE 1982, 140-141)<sup>396</sup>.

Aunque en esta ocasión, como es sabido, no se llegó a nada, unos años después, en 1963, todavía en plena dictadura política, pero en un país bastante normalizado desde el punto de vista artístico y, por decirlo en términos de Mainer, en “una sociedad cada vez más homologable con el resto de las europeas” (MAINER 1993, 111), Picasso y su amigo y secretario Jaume Sabartés (1881-1968) donaron a Barcelona una colección extraordinaria de dibujos, pinturas y documentos (422 piezas), incluyendo su célebre serie sobre *Las Meninas*, con la que se estableció el Museo Picasso de la calle Montcada, una de las grandes instituciones del mundo dedicados al pintor<sup>397</sup>. Según una nota de Cirici del 17 de marzo de 1959 procedente de sus libretas, en una cena con Rodríguez-Aguilera y Puig Palau ya se comentó el propósito de Picasso de hacer esta gran donación a Barcelona, atribuyéndosele la siguiente frase: “Si Madrid tiene las [Meninas] de Velázquez, Barcelona tendrá las mías!” (CIRICI 2014, 387). Y efectivamente, desde entonces hasta ahora mismo, la extraordinaria colección barcelonesa de picassos, incluyendo sus meninas, conforma uno de los grandes atractivos artísticos y turísticos de la ciudad y, como concluía en 1963 el escritor Joan Perucho, crítico de arte de *Destino*, “a través de los múltiples y juveniles rostros del genio de Picasso brillará para siempre la sonrisa de Barcelona” (PERUCHO 1963).

Con motivo de la apertura de este museo, un editorial de la revista *Artes* (marzo de 1963), cuyo autor identifica Llorens como una “amiga íntima” de Pilar Primo de Rivera, volvía a pedirle a Picasso, con un edulcorado “descaro” (el término es de Llorens), que regresase a España:

Si nuestra voz no fuese tan humilde, si supiésemos que nos escuchaba, nos atreveríamos a pedir a Picasso que dejase de una vez sus prejuicios y se plantase en la Piel de Toro, que es su tierra y desea ardientemente contarlo entre los suyos. Nos atreveríamos a decirle que nos importa menos su obra que él mismo, y que más estamos aquí necesitados de hombres de su temple que de pinturas de su mano. Con ser mucho para nosotros un Museo Picasso, más sería, pero mucho más, la alegría de saber que vivía entre los nuestros y que el sol que iluminaba sus ojos cada mañana le traía el saludo de sus gentes (en LLORENS 1976, 154)

Pero como es sabido, Picasso murió en Mougins (Provenza) en 1973 sin volver jamás a España. Unos años antes, el mismo Sabartés había donado al Museo de Bellas Artes de Málaga su colección bibliográfica picassiana. Y mucho más tarde, con la restauración democrática española y la reorganización administrativa del

<sup>396</sup> En los años sesenta y setenta el régimen manipuló en beneficio propio, sin ningún escrúpulo, la vuelta a España (“a casa”), aunque fuera “de visita”, de los exiliados ilustres, presentados como “ancianos purificados de antiguos extremismos”, no ya culpables sino “la muestra de un error histórico” en el que “no hubo culpables, sino únicamente víctimas”. Fueron paradigmáticos los casos de los novelistas Max Aub (1903-1972) en 1969 (que no se prestó al manejo) y Ramón J. Sender (1901-1982) en 1974 (que sí que lo hizo) (LARRAZ 2009, 281-298).

<sup>397</sup> En 1921 Picasso ya había donado a la ciudad el óleo *Arlequín* (1917) y en 1957, dieciséis piezas de cerámica. En 1932, el Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat de Catalunya habían adquirido la Colección Plandiura, en la que había 22 obras de Picasso (JIMÉNEZ 2016, 249). El acuerdo municipal para crear un “Museo Monográfico Pablo Ruiz Picasso” en el palacio Berenguer de Aguilar de la calle Montcada, un edificio entonces en mal estado y donde en 1955 ya se había intentado instalar el Museo de Arte Contemporáneo, es del 27 de julio de 1960. El museo (con el nombre de “Donativo Sabartés”) se inauguró el 9 de marzo de 1963 (RODRÍGUEZ 1962, 16; CALVO 1985, 547; PERUCHO 1963; LAHUERTA 2015, 67, 98). Un año después, en 1964, el Estado español compró tres cuadros de la serie *El pintor y la modelo* para ser exhibidos en el pabellón de la Feria Universal de Nueva York, tres obras que posteriormente, en 1966, se incorporaron al Museo Nacional de Arte Contemporáneo, entonces dirigido por Chueca Goitia que en el acto de recepción de los lienzos señalaba: “El hecho de que estos tres cuadros estén hoy colgados en un museo del Estado español es el primer síntoma de que ha empezado el deshielo. [...] Desde hoy la obra de Picasso tiene una digna representación en Madrid, y en esto veo el augurio de que esa representación aumentará y de que tras la obra vendrá un día el hombre que admiramos” (en JIMÉNEZ 1989, 86, 130-131).

Estado, como parte del boom oficial de homenajes a los republicanos exiliados famosos por parte de los gobiernos socialistas, desde Alberti y Renau hasta Miró y Picasso, se cumplió el proyecto del falangista Arrese: en 1996 se fundó el Museo Picasso de Málaga, inaugurado en 2003, que actualmente es un museo bien considerado internacionalmente y un establecimiento significativo de los itinerarios picassianos en España.

#### <01.10. LA MIRADA HACIA UN MILÁN DEMOCRÁTICO Y MODERNO

En nuestro deseo de no exiliarnos interiormente, en la época de la Dictadura supimos descubrir, comprender y apreciar el difícil discurso de los arquitectos italianos, desde el neorrealismo de posguerra hasta nuestros días, en la difícil labor de conjugar el empeño político con la exigencia cultural.

Lluís DOMÈNECH I GIRBAU (1976)

Por lo que se refiere a las mutaciones en la disciplina arquitectónica, lo mejor que en aquellos años empezaba a nacer en Barcelona, dentro de la “condición histórica” que hemos expuesto, dirigió su mirada hacia Italia y más en concreto hacia Milán, poniendo en práctica una vez más, como observa I. Solà, la “vocación de la cultura catalana de [ser] permeable receptora de cuantas innovaciones se producen más allá de las fronteras” así como “su inveterada conexión con grupos de otros países” (I. SOLÀ 1976a, 193). Y desde Milán, como veremos, a partir de 1949, se correspondió generosamente a esta oferta de intercambio arquitectónico y cultural hasta formar ese “binomio cultural de características muy marcadas” a que se ha referido Martí Arís (en PIERINI 2008, 5). A lo largo de tres décadas, ya superada la posguerra, las relaciones profesionales y de amistad entre arquitectos barceloneses y milaneses, explícitas e implícitas, fueron continuas y fructificaron en abundantes obras de arquitectura con las que, aunque desde contextos políticos diferentes y principios disciplinares no siempre concordantes, se reconstruían y se redefinían ambas ciudades, deshechas hasta la médula por dos guerras terribles.

En Milán el 56 % de los edificios se había visto afectado por los bombardeos (fotografías en GALLI 2017, *passim*); la cantidad de personas sin hogar era de centenares de millar, calculándose en 220.000, lo que suponía el 20,4 % de la población censada en 1942. Según Tonon, para medir “el hambre insatisfecha de vivienda” habría que añadir las expectativas creadas por el fascismo en la preguerra mediante demoliciones generalizadas, con lo que se puede estimar en 350.000 personas las necesitadas de un alojamiento digno. Por lo que se refiere al tejido urbano, los bombardeos habían dejado libre una superficie de terreno de 300 ha, la misma extensión ocupada por Milán en 1800 (TONON 2005, 143). Pero como apuntaba Bottoni ya en 1949, a pesar de la tragedia, nunca se había ofrecido una ocasión tan favorable como aquella para actuar en la ciudad ya que, “gracias” a las terribles destrucciones de la guerra y a que la devastación era tan grande, la reconstrucción debía prever “no solo levantar de nuevo lo ya existente que merece ser reconstruido, sino, sobre todo, construir de nuevo lo que antes solo existía en parte o no existía en absoluto” (en TONON 2005, 143). Esta observación, entre “realista” y “cínica”, se repite a menudo en otros autores, siempre con diversos grados de confianza en las posibilidades políticas de reconstrucción de la posguerra. Así, Capitanucci, sesenta años más tarde, ha insistido en las posibilidades, impensables antes de la guerra, que se abrieron tras el final de la misma:

Aunque es cierto que las destrucciones bélicas habían causado víctimas excelentes entre los monumentos históricos y los sistemas residenciales en la mayoría de las capitales del viejo continente, también es absolutamente realista (si bien cínico) admitir que, al día siguiente del final de la guerra, se iniciaron obras de reconstrucción y renovación urbana impensables pocos años antes (CAPITANUCCI 2015, 13).

Pero el valor de los resultados obtenidos, contemplados muchos años después, se nos aparece como sumamente limitado por lo que se refiere al urbanismo y claramente nefasto en los muchos casos de especulación urbana con los que, aprovechando los estragos de los bombardeos, se logró un aumento sustancioso de los volúmenes y superficies edificables, algo que se pudo conseguir porque las máquinas de la paz prosiguieron con demoliciones masivas en 1945 las masivas destrucciones hechas por las máquinas de la guerra en los tres años anteriores: las bombas fueron un maná del cielo para alimentar la especulación urbana y las consecuencias fueron la desfiguración del rostro de la ciudad antigua (GALLI 2017, 231). Aunque la suya fue una voz en el desierto, ya en 1945 y hasta 1956, año de su prematura muerte, Costantino Baroni (1905-1956), director de los Musei Civici d'Arte di Milano, publicó numerosos artículos lamentando las destrucciones de posguerra y el abandono culpable de los monumentos dañados:

Con la retórica fácil de la ciudad nueva que tras las destrucciones ha roto con el pasado para vivir solo del porvenir, los despojos despedazados de la ciudad de San Ambrosio, de Ludovico el Moro, de Carlo Borromeo y de Carlo Cattaneo están a vuestra disposición sobre la mesa anatómica de las operaciones quirúrgicas más heterodoxas, de las experiencias más peregrinas. Y no se dan cuenta que es así como la ciudad se hace fea, más y más fea, por nuestra culpa de quirurgos ignorantes (“I Barberini a Milano” *Il Popolo di Milano* 24-09-1946; en GALLI 2017, 166).

Entre muchos otros, un ejemplo notorio de destrucción posbélica, al margen del valor positivo que la disciplina le ha concedido a la arquitectura de nueva planta que se construyó, fue la tremenda densificación que se dio todo alrededor de piazza Velasca y las calles adyacentes, donde los *sventramenti* urbanísticos completaron la acción arrasadora de los bombardeos. Esta opinión es ampliamente compartida por los historiadores:

Las bombas angloamericanas ofrecieron a Milán la ocasión para transformarse en una gran metrópoli. Habría bastado expropiar y reconstruir dejando espacio para calles más anchas, plazas, aparcamientos, garajes, jardines. Sin embargo, la especulación edilicia, la falta de fondos y la lentitud de las administraciones se sumaron al resultado de los continuados compromisos (CASTELLANETA *et al.* 2017, 141).

Pero la negligencia cómplice municipal y la codicia de los propietarios de los inmuebles destruidos o dañados, “prontos a cambiar las ancestrales, pero en el fondo incómodas mansiones gentilicias por las lisonjeras acciones bancarias” (GALLI 2017, 166), impidió tanto el esponjamiento urbano de la ciudad como la reconstrucción de muchos de los monumentos ruinosos. Palazzo Trivulzio, en via della Signora, junto a la Ca’ Granda y el Naviglio Interno, fue uno de ellos (fotografía en GALLI 2017, 123, 314); Palazzo Pertusati, en corso de Porta Romana, fue otro: “dañado, pero con posibilidades de restauración, fue en cambio demolido y en el solar se construyeron nuevos edificios; la misma suerte le tocó a muchos edificios históricos de la ciudad, sacrificados precipitadamente y sin ninguna consideración” (fotografía en GALLI 2017, 49, 302). Desde los ambientes cultos oficiales se denunciaba con impotencia que los “herederos de la nobleza de Milán”, propietarios “de las ricas mansiones patricias, veneradas estructuras erigidas en tiempos mejores, cuando un palacio en la ciudad constituía un título de honor para la aristocracia de sangre y de censo y un legítimo orgullo para burgueses y amadores de lo bello”, enviaban por la noche cuadrillas de operarios para que quitasen los puntales que mantenían los restos que permanecían en pie de “su” palacio, favoreciendo el colapso y creando “las premisas para una especulación lucrativa”. El resultado fue que entre 1947 y 1953, de 115 edificios particulares protegidos, 54 fueron derribados para levantar edificios de nueva planta, aunque se estima que 40 de ellos se podrían haber reconstruido. Todavía en 1951 Baroni denunciaba en la prensa que era deber de la historia delimitar hasta donde habían actuado las bombas en 1943 y donde había intervenido la “incuria culpable, en un alarmante proceso endémico donde la mala voluntad está más que probada”. Era la Milán que “se autodevora una y otra vez”, la ciudad que, “con una actitud poco italiana, se rehace según las necesidades del momento y nunca consigue devenir antigua; la metrópoli que derriba, aplana y reconstruye con un cinismo que deja estupefacto” (GALLI 2017, 167-170).

Al margen del desastre bélico y los problemas inherentes a la reconstrucción, la relación entre Milán y Barcelona no solo fue en un sentido, sino que fue de ida y vuelta, y a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, no sólo Milán influyó en Barcelona, sino que también Barcelona influyó en Milán. Durante unas décadas hubo una seducción mutua entre ambas ciudades, basada no solo en cuestiones formales, arquitectónicas y urbanísticas, sino también y quizá, sobre todo, políticas y económicas. Era una “mutua curiosidad que generó un sistema de flujos asimétricos y cambiantes” en palabras de Martí Arís (en PIERINI 2008, 6).

Tanto en Barcelona como en Milán se estaba viviendo necesariamente un momento álgido de reconstrucción urbana después del final de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial, dos guerras perdidas en ambos países, pero por dos bandos diferentes: el fascismo perdió en Italia y la democracia perdió en España, aunque la destrucción y la muerte fuese idéntica en todas partes, con independencia del color de las bombas que la provocaron. Era un momento en el que se estaban reconstruyendo ambas ciudades desde el optimismo jovial, firme, decidido y “moderno” que suele acompañar el bando victorioso –sea el que sea– después de una guerra. Pero no era una diferencia menor el hecho de que el perfil ideológico de la reconstrucción en España fuese radicalmente contrapuesto al de los países europeos. Como ha indicado Piza, la reconstrucción en España no significaba abrirse a una cultura liberadora y progresista, sino todo lo contrario:

La resemantización de un sistema anterior de valores y creencias que se habían desmantelado provisionalmente: la reinstauración de tradiciones católicas conservadoras, la celebración de una imagería autoritaria, el desarrollo de una ideología fascista y retrograda eran los puntos de apoyo de la reconstrucción nacional del régimen de Franco” (PIZZA 2000, 53).



Pero en el contexto internacional posterior a 1943, los intentos eclécticos y clasicizantes promovidos por el franquismo en la arquitectura al inicio de los años cuarenta no podían durar demasiado.

En un estudio comparativo entre Milán y Barcelona, no es secundario el hecho de que ambas hayan sido dos ciudades potentes a lo largo del siglo XX, pero sin ser capitales de estado, bien que, en el caso de Barcelona, sí que lo había sido a lo largo de las edades Media y Moderna, hasta que la independencia de los cuatro estados confederados que formaban la corona de Aragón fue abolida por Felipe V a principios del siglo XVIII, al final de la guerra de Sucesión española (1702-1714). Algunos estudiosos modernos, a la vista del potente movimiento independentista que se está desarrollando en Cataluña en el siglo XXI, han considerado que

de hecho, todos los problemas recurrentes de la historia contemporánea de Cataluña derivan del final infeliz de aquel conflicto [la guerra de Sucesión española] que no había sido solo un suceso local sino una guerra europea de vastas proporciones y de considerables repercusiones. En 1714, después de la derrota militar, Barcelona dejó de ser la capital del próspero principado de Cataluña, con un parlamento, una legislación y una lengua propia, perfectamente integrado en la Confederación Catalano-Aragonesa, y había pasado a ser una simple provincia vencida, gobernada por delegados del poder central de Madrid (FONTBONA 2015, 159).

Pero después del periodo conocido como la Decadencia (un periodo histórico cuyo inicio, considerando el valor y la abundancia del uso literario culto de la lengua catalana, ha sido fijado por los historiadores hacia 1500, dos siglos antes, como puede verse, de la derrota política de 1714), en Barcelona y Cataluña, a partir del inicio de la Renaixença a mediados del siglo XIX, se ha dado ininterrumpidamente una continua y creciente voluntad ciudadana de ejercer como capital cultural y política, utilizando en primer lugar, con una dignidad recuperada en todos los ámbitos sociales, políticos y culturales, el catalán, la lengua propia que Cataluña comparte con la mayor parte de los territorios de la antigua Corona de Aragón, una lengua no solo cercana a la lengua toscana, sino para cuya codificación ortográfica moderna unitaria a principios del novecientos, los lingüistas tomaron como ejemplo y modelo a seguir la codificación de la lengua italiana después de Manzoni. Y si Barcelona se convertía en la capital cultural e industrial de España, Milán, ya desde los tiempos del Risorgimento y de la Unidad garibaldina, coetáneos de la Reinaxença, se sintió la “capital moral” de Italia. Esta situación, por otra parte, presenta en ambos casos aspectos contradictorios, sobre todo por la excesiva vanidad de ambas ciudades, rayana en el engreimiento, que no se corresponde con su situación en Europa. Oriol Bohigas, agudo crítico de la sociedad catalana y española que le tocó vivir, lo expresaba en un artículo de 2003 donde comentaba las enormes carencias de la ciudad:

En Barcelona viven más del 60 % de los catalanes y ha adquirido una representación autónoma entre las grandes ciudades europeas superior a la que le correspondería como simple capital de Cataluña. Barcelona va por el mundo presumiendo culturalmente de capital de Estado sin serlo, ligada a una nación que por sí misma no ha podido resolver plenamente la estructura política y productiva (“Als futurs consellers de Cultura: mancances fonamentals”, *Avui*, 11-05-2003; BOHIGAS 2015, 70).

La relación entre Barcelona y Milán entre los años cincuenta y setenta del siglo XX se ha convertido hasta cierto punto en un lugar común entre nosotros y ha servido para explicar uno de los motores culturales que estarían en la base del gran relanzamiento económico y cultural de Barcelona que se produjo a partir del establecimiento de la democracia en 1979 y de los Juegos Olímpicos de 1992 y que, hasta que el modelo entró en crisis por agotamiento (*vid. infra*), convirtieron la ciudad en un hito cultural, turístico y económico mundial de primer orden. Son abundantes las referencias que se pueden encontrar de aquella “Barcelona amilanesada” de los años sesenta donde se daba una “ascendente preponderancia cultural pequeño-vanguardista” (CASTELLET 1970, 22) que también incluía la práctica arquitectónica.

Helio Piñón se refería en los años setenta a “la progresiva y constante atención” (e incluso dependencia) que la arquitectura catalana había prestado en los años sesenta al neoliberalismo milanés, sobre todo desde el momento en que éste había abandonado su papel de “revival ético para asumir un carácter de sistema estético capaz de controlar la construcción de la forma mediante principios fácilmente codificables y transmisibles”; se posibilitaba así que esta arquitectura asumiese un “valor didáctico” que no era independiente de la facilidad con que podía ser “descrita” y “comunicada”. Piñón, sin embargo, era crítico con la aceptación mimética de este lenguaje “sin que mediase un filtro poético”, basándose tan solo en la seducción que ejercían “ciertas constantes léxicas y la fácil aplicación de ciertas reglas sintácticas elementales”, lo que llevaba a una fácil difusión de los modelos, algo que no aminoraba “el carácter convencional y arbitrario de su utilización. [...] Sin renunciar a las premisas fundamentales del realismo se aprecia un desplazamiento del centro de

interés teórico y estético hacia los dominios de la propuesta estilística” (PIÑÓN 1977, 58; PIÑÓN 1979, 50). También I. Solà en 1972, refiriéndose a “la segunda modernización de la arquitectura catalana”, señalaba la influencia en Cataluña de Quaroni, Albini, Gardella y Magistretti:

Son los nuevos nombres que comienzan a sonar con insistencia, inaugurando con ello la que cabría llamar etapa italianizante, milanese, de la arquitectura catalana. Efectivamente, aunque las relaciones con la arquitectura italiana han sido estrechas en muchas épocas, bien cabe afirmar que en estos momentos se inaugura una de no poca dependencia e incluso mimetismo de los problemas y las respuestas que se producen en Italia en la actividad arquitectónica (TORRES 1991 I, 2-3; I. SOLÀ 2004, 194).

También Montaner en 1993 reconocía esta deuda, sobre todo en el caso de Moragas:

Estas obras [la Torre Velasca de Milán, el edificio en las Zattere de Venecia y la Bottega d’Erasmus en Turín], junto a otros modelos como el edificio Il Girasole, en Roma (1947-1950) de Luigi Moretti, las casas torre en Viale Etiopia de Roma (1950-1954) de Mario Ridolfi y Wolfgang Frankl y las oficinas INA en Parma (1950), de Franco Albini tienen una enorme influencia en el resto de Europa, especialmente en Cataluña. Por ejemplo, el peculiar lenguaje para los edificios de viviendas elaborados en los años sesenta por Antoni de Moragas es deudor directo de todos estos ejemplos citados (MONTANER 1993, 103).

Y de hecho, el mismo I. Solà en 1992 llegaba a situar el inicio de la “tendencia al establecimiento de buenas relaciones entre Cataluña y la Italia septentrional” nada menos que en el siglo XI, con los maestros escultores comacinos y campioneses (I. SOLÀ 1992, 101). También Correa, a partir de sus experiencias personales de juventud, recordaba: “A mí me quedó esa ansia de volver a Italia” (en TORRES 1991 II, 127) (*vid. infra*). En relación a las obras milanesas contemporáneas, un Bohigas siempre crítico concluía en 1962:

No nos cansaremos nunca de decir que hay que mirar con atención esta nueva ola de arquitectura italiana. Quizá ha caído en muchos errores pero señala un camino de superación después del estancamiento en que habían caído los mal llamados puristas con su insípida sucesión de cuadrados de hierro, de aluminio y de vidrio. De momento le hemos de agradecer el esfuerzo por defender el respeto a las preexistencias ambientales y a los valores no efímeros de la tradición (BOHIGAS 1962c, 28).

Y en 1965 Bohigas volvió una vez más sobre las lecciones que, a partir de las realidades concretas, su generación había aprendido de los milaneses a pesar de las críticas que le hacían los arquitectos jóvenes izquierdistas (falta de profundidad, abandono de los temas espaciales por los ornamentales, limitación creadora, excesiva adecuación a formas estilísticas pasadas o reaccionarismo plástico):

A los italianos de posguerra (Gardella, Rogers, Albini, Magistretti) debemos dos afirmaciones válidas y provechosas: que la arquitectura es más un problema de realidades concretas que de ideas abstractas (tanto en el planteamiento y en el proceso constructivo como en el tratamiento de los detalles, que son precisamente los primeros puntos de contacto —de roce— entre el hombre y la arquitectura) y que la gran tradición histórica podía darnos lecciones una vez superada la fuerza polémica y, en este aspecto, negativa, de los años veinte (BOHIGAS 1965a, 29).

## <02. PRIMERA RECONSTRUCCIÓN DE BARCELONA

El franquismo ha significado, por lo que tenía de imposición y de negación de la libertad, un trauma intelectual. Cada cual ha respondido como ha sabido y como ha podido. Pero es evidente que nadie de los que hemos pasado los años fundamentales de nuestra vida bajo esa circunstancia hemos salido indemnes.  
José MONLEÓN (1977)

El primer hecho a considerar a la hora de analizar la arquitectura que se hizo en los años cincuenta y sesenta, tanto en Barcelona como en Milán, no por obvio menos significativo, es que se trataba de dos ciudades que habían sufrido graves destrucciones en dos guerras recientes. Los efectos destructivos de la guerra de España y de la Segunda Guerra Mundial fueron importantes en ambas ciudades, especialmente en Milán, como hemos indicado, y hacia 1950 todavía eran ciudades sometidas a la reconstrucción física y moral del desastre bélico. Este hecho, que suponía una tragedia de destrucción, de dolor y de muerte, tenía un aspecto extraordinariamente positivo para la arquitectura, ya que de repente (también lo hemos indicado), gracias a la “limpieza” efectuada por los bombardeos masivos, había multitud de terrenos despejados en toda la ciudad, convertidos en solares “disponibles”, no ya sólo en la periferia urbana sino también en el centro histórico. De repente había que reconstruir, edificar, convocar reuniones y establecer teorías, definir líneas de trabajo y

decidir grandes inversiones económicas que provocarían ingentes plusvalías. Esto supuso que tanto los arquitectos de Milán como los de Barcelona tuvieron cantidades ingentes de trabajo en los primeros diez o quince años de ambas posguerras y, por tanto, ya desde muy jóvenes, pudieron realizar una obra abundante y establecer teorías programáticas para su práctica profesional.

También podemos señalar que otro tema común a Barcelona y a Milán estos años (como, por otra parte, a lo largo de todo el siglo XX), incluso bajo el franquismo, fue el carácter de “capitalidad moral” que ostentaban ambas ciudades, ya que, sin ser capitales de estado, poseían una importante riqueza basada en una potente industria que durante estos años “de paz” reinició su proceso de desarrollo. Esto implicaba, como veremos, un aumento demográfico considerable gracias a la atracción que despertaban la actividad industrial y la consiguiente necesidad de mano de obra no especializada entre la población de las atrasadas regiones meridionales de España y de Italia, respectivamente. Curiosamente, esta consideración de “capitalidad moral”, contrapuesta a la capitalidad política, se daba incluso entre las instancias políticas regionales franquistas y ofrecía muchas variantes. El mismo gobernador civil de la provincia de Barcelona, Acedo Colunga, al que ya nos hemos referido, en defensa de “su” provincia, no dudaba en calificar crudamente ante el ministro de la Gobernación de “indebida, exagerada y codiciosa” la apropiación de bienes y servicios “que Madrid realiza en relación con el resto de España”:

En su rivalidad con Madrid piensa Barcelona que aunque sea la capital de España, y por tal concepto merece un trato especial, ella es la primera provincia española, la que más tributa al Tesoro Público, [...] comprende que pierde posiciones, unas por propia incapacidad, otras por la absorción indebida, exagerada y codiciosa que Madrid realiza con el resto de España y que aquí se advierte de modo señalado e intenso (en RIERA 1998, 223).

Pasqual Maragall, ya como alcalde de Barcelona, llegaba a plantear en 1983 que este sentimiento de frustración era una de las características de la ciudad:

Barcelona es la capital de un Estado que no ha existido, o que no ha existido en permanencia. Barcelona arrastra esta frustración y eso se nota, porque es consciente de no constituir solamente una democracia municipal, sino [de ser] la capital de una cultura que no se ha sabido procurar un poder político y dotarse de un Estado (en CAPMANY 1997, 285).

Otro hecho a considerar dentro de la reconstrucción de posguerra, en relación al Estado español en su conjunto, es que las relaciones internacionales, gravemente comprometidas por la íntima alianza que había mantenido el régimen de Franco con el nazismo alemán y el fascismo italiano, perdedores de la Segunda Guerra Mundial, a partir de 1949 fueron entrando poco a poco en una etapa de normalización, el “deshielo” a que se refería el crítico Juan Antonio Gaya Nuño (1913-1976) en el volumen XXII, *Arte del siglo XX* (1977), de la enciclopédica *Ars Hispaniae* (en BONET 2000, 11). Este “deshielo” venía posibilitado, en gran medida, por la consideración como un enemigo común para todo el Occidente de Unión Soviética y sus aliados, esto es del comunismo internacional, contra el cual el Ejército de Franco, antes que nadie, se había “levantado” para redimir España, y contra el cual la División Azul había combatido en Rusia en una “cruzada antibolchevique” (RIQUER *et al.* 1989, 35); y, en consecuencia, por la creación de la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte) en 1949; e incluso por las guerras de Corea (1950-1953), Argelia (1945-1962) e Indochina (1946-1954); resumiendo, por el advenimiento y la agudización de la guerra fría. En realidad, como indica Julián Díaz, en el “reciclaje” del régimen de Franco que se dio a partir de 1945, “casi nada puede explicarse sin la dinámica de la guerra fría” (DÍAZ 2013, 131). El feroz antibolchevismo y la intensa catolicidad del régimen español, presentados como una verdadera vanguardia salvadora de la “civilización occidental”, algo que ya se había empezado a utilizar políticamente nada más iniciarse la Segunda Guerra Mundial, empapó machaconamente la propaganda institucional de los años cuarenta y cincuenta, primero exclusivamente con mensajes contra Unión Soviética, pero más tarde contra los países del pacto de Varsovia (1955) y contra los influyentes partidos comunistas occidentales, italiano y francés especialmente, acusados de querer implantar la dictadura del proletariado en los respectivos países donde actuaban. Así, en *La Vanguardia Española* de 18-07-1940, en la celebración del cuarto aniversario del Alzamiento, ya se podía leer:

Ahora se ve claramente qué carácter de profética adivinación tenía aquel 18 de julio de 1936 en que el Ejército español se levantó, secundado por las fuerzas antirrepublicanas, para salvar a España. Ahora se ve que aquel día España se ponía, con cuatro años de anticipación, en la línea del nuevo orden que había de llegar a imperar plenamente en el continente. Y ello sin premeditación ninguna en este sentido, por pura convicción de una necesidad nacional, sin coacción, por tanto, ni de los hombres, ni de los acontecimientos exteriores (Santiago NADAL: “Nota del día. El 18 de julio y la nueva Europa”, en VILANOVA 2005, 35).

Con estas bazas tan potentes como adecuadas, la normalización de las relaciones entre la España de Franco y los estados democráticos ganadores de la Segunda Guerra Mundial, aunque se desarrolló con lentitud, fue poniendo fin al aislamiento de la etapa autárquica y, entre muchas otras consecuencias, posibilitó los contactos continuados entre arquitectos barceloneses y arquitectos europeos (italianos y milaneses especialmente). En este contexto, y aunque su influencia en la arquitectura catalana fuese más limitada y viniese inducida a través de revistas francesas e italianas (PIZZA *et al.* 2000, 126-127), también se han señalado las consecuencias significativas que tuvieron para la arquitectura española los contactos institucionales y profesionales entre arquitectos españoles y norteamericanos (aunque no fuese más que por la facilidad con la que se han divulgado los paradigmas formales modernos) debido a la obligada colaboración entre técnicos españoles (básicamente madrileños) y estadounidenses para la construcción de las bases militares (MARZO 2010, 102). Hay que tener presente que al principio de los años cincuenta, en gran parte gracias a la presencia de los intelectuales, artistas y arquitectos europeos exiliados, la arquitectura doméstica estadounidense ya había aceptado un lenguaje de origen moderno que estaba en relación con la tecnología avanzada de su producción industrial. Pero esta aceptación no solo se dio en el ámbito de la vivienda, sino que alcanzó también al ámbito institucional. Así, el Departamento de Estado, siguiendo criterios políticos, hacia 1950 decidió presentar al mundo una imagen de modernidad del gobierno a través de sus embajadas en Madrid (1950-1955), Londres (1955-1956) y Bagdad (1955-1961) (ROVIRA 2000, 308, 322-327).

De los arquitectos americanos cuya obra y escritos se difundieron abundantemente en la España de los años cincuenta destaca Richard Neutra (1892-1970), un autor “moderno” cuya obra ya había sido publicada abundantemente en la revista *A.C.* antes de la guerra y que tras los “pactos americanos” se convirtió en asesor del Gobierno de Estados Unidos para la construcción de las viviendas de los militares estadounidenses residentes en España (ROVIRA *et al.* 2018, 167). El Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento (ITCC) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) publicó el opúsculo (22 páginas) *La arquitectura como factor humano* en una fecha tan temprana como 1954, el mismo año en que Neutra realizó una breve visita a Madrid y alrededores invitado por Torroja, Fisac y de Miguel, dando una charla en la Escuela de Arquitectura de Madrid y una conferencia en el ITCC (recogida en el opúsculo antes citado) en las que se presentaba como un arquitecto de pensamiento “humanista” que, desde posturas “bio-realistas”, pretendía “fusionar la arquitectura con la naturaleza” al considerar que la arquitectura debía ser incluida entre “las ciencias de la vida como la biología, la medicina o la psicología” (ROVIRA *et al.* 2018, 167-170)<sup>398</sup>. Estos contactos personales entre profesionales españoles y estadounidenses eran necesarios, en primer lugar, como decimos, para la construcción de las cinco grandes bases militares “de utilización conjunta” que, junto a otros enclaves menores, establecieron Estados Unidos en España entre 1953 y 1959. Se trataba de las bases aéreas de Torrejón de Ardoz (Madrid), El Coper y Morón de la Frontera (Sevilla), Sanjurjo (Zaragoza) y Reus (Tarragona) y la base aeronaval de Rota (Cádiz) (MORADIELLOS 2002, 151). Se iniciaba así una prolongada “situación de arrendamiento” del territorio nacional (RIDRUEJO 1976, 456)<sup>399</sup> que posibilitó que el franquismo mantuviese su vigencia y su vigor basándose en un poder personal. “Al fin he ganado la Guerra Civil” dicen que exclamó Franco tras firmar los acuerdos de las bases. Así, aunque “con un estatuto especial de socio menor y despreciado por su estructura política y [su] pasado reciente”, España era aceptada en el ámbito occidental (MORADIELLOS 2002, 152, 153).

La implantación *ex novo* de militares norteamericanos en España supuso la construcción de verdaderas islas autosuficientes que organizaron a su modo y según sus necesidades (pero siempre de una forma decididamente “moderna” y “funcional”, “a la americana”) el espacio militar, residencial y doméstico,

<sup>398</sup> Para la introducción de Neutra en Europa en los años treinta, fundamentalmente a través de publicaciones alemanas, cfr. Rubén A. ALCOLEA: “La construcción de un mito. Richard J. Neutra en Europa” (en POZO *et al.* 2012, 23-34). Para la fortuna de Neutra en España, cfr. Brett TIPPEY: “From modernization to humanism: Spain’s evolving impressions of Richard J. Neutra” (en POZO *et al.* 2012, 795-804). Para la estancia de Neutra en Madrid y alrededores en 1954, incluyendo el texto de su conferencia (“Recepción del arquitecto Richard Neutra en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid”), cfr. BIDGA, s/núm, septiembre-diciembre 1954, pp. 11-14, 22-23, 33. Para la visita que Neutra hizo a Barcelona en 1969, cfr. Salvador GUERRERO: “Más vale tarde que nunca: Richard Neutra en Barcelona” (en ROVIRA *et al.* 2018, pp. 160-171). Para el “humanismo biológico” de Neutra, cfr. sus libros *Realismo biológico: un nuevo renacimiento humanístico en arquitectura* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1958) y *La naturaleza y la vivienda* (Barcelona, Gustavo Gili, 1970).

<sup>399</sup> Moradiellos ha subrayado que, “aunque nominalmente el uso de las bases sería determinado “de mutuo acuerdo”, una cláusula secreta autorizaba al gobierno norteamericano a disponer de ellas, ‘en caso de evidente agresión comunista que amenace la seguridad de Occidente’, sin necesidad de consulta previa con las autoridades españolas” (MORADIELLOS 2002, 151; comillas del autor).

constituyéndose en específicos “hechos territoriales y arquitectónicos injertados en el territorio español” (PÉREZ 2013, 38-39). Además, como sistema de penetración ideológica, también se construyó la embajada americana en Madrid, se instaló en diversas ciudades la Casa Americana, con biblioteca y salón de actos y se fundó (1951) el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona cuya finalidad, según sus bases, era “canalizar las inquietudes de jóvenes profesionales que se identificaban con los ideales democráticos y con la cultura y la sociedad norteamericanas”. Con todo ello se aportaba la más que necesaria “legitimidad social y cultural en la construcción de vínculos y dependencias entre la dictadura española y el Gobierno de Estados Unidos” (MARZO 2010, 100-102). La “americanización” cultural en arquitectura culminó con la celebrada concesión en 1957 por el American Institute of Architects del Premio Reynolds Memorial Award, en su primera edición, a los comedores de la fábrica SEAT en Barcelona (1954-1956), obra de Ortiz-Echagüe, Barbero y de la Joya, quienes fueron invitados a recoger el galardón en Washington y visitar posteriormente Estados Unidos (ORTIZ 1956; HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 194; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 60; GAUSA *et al.* 2013, K-14; LAHUERTA 2015, 42).

Los historiadores han insistido en la decisiva influencia económica e ideológica que tuvo esta penetración de dólares y del *american way of life* en España. Sin embargo, con respecto a los beneficios económicos que estas grandes obras civiles y militares tuvieron para la industria y la economía españolas, el ingeniero y empresario José Torán, que participó y se arruinó en muchas de ellas, era extremadamente crítico con el sistema de adjudicación y pago de las mismas en un informe de 1959:

Aquellos subproductos que con ferviente esperanza y entusiasmo esperábamos de la construcción de las Bases, a saber: impacto vigorizante en la economía española, escuela de mandos y subalternos profesionales de la construcción, modernización y mecanización de nuestra industria, se han evaporado o al menos desperdigado hasta el extremo de hacer imposible su recolección. Todo ello sin perjuicio de la brillante realidad militar que son las bases. [...] Los americanos llegan con sus dólares y sus corbatas multicolores; alquilan (o alquilaban hasta ahora) un piso y una cocinera; y casero y cocinera son los únicos beneficiarios de su aportación a la economía del país. El resto de sus necesidades, en su mayoría enlatadas, las subvienen con sus propios mercados y con su propia moneda. [...] Los constructores españoles, al hacer sus balances, se sienten decepcionados cuando después de dejar ahí, en las Bases, el último esfuerzo, encuentran sus cajas exhaustas, sus cuadros desarticulados y sus parques con la misma chatarra que tenían cuando se inició la construcción. [...] Son muy fuertes las cantidades que hoy se adeudan a los constructores españoles. Se trata de deudas que cuando lleguen a saldarse no se añadirán a unos beneficios, sino que simplemente compensarán la participación que hoy tienen los constructores españoles por sus propios caudales, invertidos en el resto de las bases (en CAMPO 1992, 151-153),

Pero esto fue ya en los años cincuenta. Tuvieron que pasar diez años desde el final de la Guerra Civil para que se iniciase esta “normalización” internacional y diez años más para que se completase. Estos veinte años de política autárquica y de hostilidad internacional fueron de inmensos sufrimientos y penalidades para la población española, tanto por la situación económica y política del interior como por las problemáticas relaciones internacionales tras la derrota del Eje<sup>400</sup>. Así, en la Conferencia de Potsdam (1945) España fue excluida de la proyectada Organización de las Naciones Unidas (ONU), es decir del nuevo marco internacional que se estaba creando tras la guerra, por considerar que el franquismo era un régimen impuesto por la fuerza con la ayuda de las potencias del Eje; en febrero de 1946 la frontera francesa fue cerrada unilateralmente por el país vecino “en protesta por la ejecución de varios guerrilleros que habían combatido por la liberación de Francia” (MORADIELLOS 2002, 140) y permaneció cerrada hasta febrero de 1948 como muestra de la hostilidad internacional hacia Franco (RIQUER *et al.* 1989, 36-37; DI FEBO *et al.* 2012, 58-59); la resolución de 12 de diciembre de 1946 de la Asamblea General de la ONU por la que se vinculaba el régimen franquista a los regímenes fascistas derrotados y se recomendaba la ruptura de relaciones diplomáticas y la retirada de los embajadores y ministros plenipotenciarios acreditados en Madrid, a la vez que se excluía España de todos los organismos internacionales (MORADIELLOS 2002, 140), no se revocó hasta cuatro años más tarde, el 4 de noviembre de 1950, pero sin que eso supusiera “la aceptación del sistema político franquista” (TUSELL 2012, 165, 204). Y aunque en octubre de 1947 el Departamento de Estado ya había elaborado las directrices de su nueva política sobre España en función de sus necesidades estratégicas (MORADIELLOS 2002, 144; DI FEBO *et al.* 2012, 66), Estados Unidos no designó embajador en Madrid hasta 1950. Los partidarios del régimen, por su parte, interpretaron con satisfacción que estos acuerdos, aunque tardíos, legitimaban la rebelión militar contra la República:

<sup>400</sup> Como consecuencia de la nefasta política autárquica, mientras que los países de Europa Occidental tardaron entre 5 y 8 años en recuperar los niveles de producción, renta y vida de 1939, en España hubo que esperar más de 15 años tras la Guerra Civil para llegar a los niveles de 1935 (RIQUER *et al.* 1989, 108).

Las Naciones Unidas, tardía pero lealmente, han dado la razón política a la España de 1936 admitiéndola en la ONU. [...] Y así ha conocido Madrid una gran lluvia de embajadores, y las anacrónicas carrozas reales, con sus gualdrapas, penachos y pelucas, han recorrido docenas de veces el trayecto que va de una Embajada al Palacio Nacional, llevando y trayendo credenciales y diplomáticos (CASAMAYOR 1952, 278).

Para Tusell, de toda esta etapa, los peores años para el régimen desde el punto de vista político, debido al aislamiento internacional, fueron 1946 y 1947 (TUSELL *et al.* 2004, 50-51); pero a partir de 1949 España se fue incorporando paulatinamente a las agencias especializadas de la ONU hasta llegar a 1953, que fue un año triunfal para el franquismo. Así, entre 1950 y 1955 “a una cierta recuperación en el terreno económico le acompañó [...] el sucesivo reconocimiento internacional” (TUSELL 2012, 248): en 1950 España ingresó en la FAO (Organización para la Alimentación y la Agricultura); en 1951, en la OMS (Organización Mundial de la Salud); y en 1953 ingresó en la UNESCO (Organización para la Educación, la Ciencia y la Cultura), se firmó el Concordato con la Santa Sede y, sobre todo, se firmaron los pactos militares y económicos con Estados Unidos que, en adelante, como decimos, considerarían a Franco un aliado, lo que significaba el pleno reconocimiento internacional del régimen y el apoyo definitivo a su permanencia, a cambio de sustanciosos beneficios en el territorio español, tanto para el Vaticano como para Estados Unidos. Así, gracias al apoyo estadounidense, España pudo ingresar en la ONU en 1955; en 1956 ingresó en la OIT (Organización Internacional del Trabajo); en 1958, en la OECE (Organización de Cooperación y Desarrollo Económico), en el FMI (Fondo Monetario Internacional) y en el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento; en 1959, con las medidas económicas del Plan de Estabilización y Liberalización, obra ya de los economistas tecnócratas del Opus Dei (*vid. infra*), que contaron con el apoyo financiero de la OECE y del Fondo Monetario Internacional, se fijó en este último organismo la paridad de la peseta<sup>401</sup>; y en diciembre de 1959, veinte años después del final de la Guerra Civil y nueve meses después de la inauguración del Valle de los Caídos (*vid. infra*), el general David Eisenhower, presidente de Estados Unidos (1952-1960), ex comandante en jefe de las tropas aliadas durante la Segunda Guerra Mundial y anticomunista convencido, llegó triunfalmente a Madrid en una breve visita oficial, la primera que hacía a España un presidente norteamericano (TAMAMES 1983, 679-682; VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 176; RIQUEL *et al.* 1989, 173, 174). Esta estancia supuso una gran apoteosis nacional e internacional que Franco interpretó como “un verdadero plebiscito y referéndum del pueblo a mi política exterior” (en MORADIELLOS 2002, 179).

A la vez que se producían estos acontecimientos, el régimen empezaba a hacer algunas concesiones de carácter social (salario mínimo, Ley de Convenios Colectivos de 1958<sup>402</sup>, política de vivienda pública, indultos, etc.)<sup>403</sup>; y simultáneamente se reiniciaron, aunque fueron duramente reprimidas, las huelgas y protestas

<sup>401</sup> Tamames ha señalado algunas medidas de la nueva política económica española a partir de 1957: devaluación de la peseta, supresión del sistema de cambios múltiples en el comercio exterior, bloqueo de salarios, reforma tributaria para incrementar la recaudación; y también diversas medidas crediticias: lucha contra los créditos especulativos, elevación del tipo de descuento, limitación del redescuento en el Banco de España, reorganización del mercado de crédito (en BOZAL *et al.* 1976, 12-13; TAMAMES 1983, 427-429). Para Borja de Riquer el cambio económico fue posible, en última instancia, por dos factores exteriores: la ayuda americana, que permitió adquirir materias primas, maquinaria, bienes de equipamiento, abonos, vehículos y alimentos, y la favorable coyuntura de la economía occidental, que permitió que se recuperasen las exportaciones tradicionales españolas: naranjas, aceite y minerales; un tercer factor fue el aumento de la demanda interior gracias al incremento de los salarios (RIQUER *et al.* 1989, 189). Así, como señala Joan B. Culla, a partir de 1959, “la economía española reformó profundamente la modalidad de su adscripción al sistema capitalista, abandonó los planteamientos corporativistas, intervencionistas, casi castrenses de las dos décadas anteriores para ponerse en armonía con las economías occidentales, explorar los caminos del neocapitalismo y participar del ‘milagro’ europeo. La dictadura pudo, así, en un término prudencial ofrecer a sus súbditos el progreso material como sustituto de las libertades secuestradas”. Pero este proceso no se hizo sin dificultades ni oposición interior ya que el Plan de Estabilización “no pretendía estimular el crecimiento sino, al contrario, ejercer un efecto deflacionista sobre la economía para que pudiese rehacerse de las deformaciones estructurales sufridas durante el periodo autárquico y enfrentar después una nueva etapa de desarrollo rápido y diversificado. A corto plazo, sin embargo, los resultados fueron de contracción”. Pero el efecto beneficioso se vio pronto: en 1960, la balanza comercial española ya era positiva y, gracias al turismo, a la inmigración y a las inversiones extranjeras, el superávit de la balanza de pagos permitió rehacer la reserva de oro y divisas (en RIQUEL *et al.* 1989, 262-266; comillas del autor).

<sup>402</sup> Con el fin de evitar la aparición y politización de conflictos laborales, el Gobierno y la patronal decidieron que pudiese haber una negociación directa empresa-obreros, con lo que desaparecía el papel intervencionista del Estado en la regulación de salarios y condiciones de trabajo que quedaba en manos de la CNS, el sindicato único oficial (RIQUER *et al.* 1989, 224).

<sup>403</sup> La ley vigente desde la guerra, el Fuero del Trabajo (1938), seguía el modelo de la legislación fascista italiana (*Carta di Lavoro*), y “marcó la orientación autoritaria y corporativa de la política laboral que se desarrolló en los años cuarenta y cincuenta” (RIQUER *et al.* 1989, 34): prohibió las huelgas obreras, que pasaron a considerarse “delitos de lesa patria”; estableció que la empresa debía ordenarse como unidad jerárquica de producción bajo la jefatura del patrono y que el Estado intervendría en la fijación de salarios; y quedaron prohibidos los sindicatos obreros de clase que fueron sustituidos por un sindicalismo vertical que encuadraba conjuntamente patronos

convocadas por un movimiento sindical y político que se reconstruía en la clandestinidad: eran protestas interiores que demostraban que las bases del régimen no eran inamovibles (TUSELL 2012, 302). En Barcelona se declaró en 1951, no sin una brutal respuesta policial, una importante huelga de uso de tranvías que duró cinco días, del 1 al 6 de marzo, y consistía simplemente en que la gente no cogía el tranvía y se desplazaban a pie por la ciudad, aunque las distancias fuesen largas; esta fue la primera acción masiva del movimiento obrero y ciudadano desde 1939 y su incidencia fue tanta que el Gobierno tuvo que dar marcha atrás y anular el aumento del precio del billete que estaba en el origen del conflicto; unos días después, sin embargo, desde los mismos locales de la CNS (Central Nacional Sindicalista)<sup>404</sup>, una asamblea multitudinaria convocó “por aclamación” una huelga general para el día 12 en protesta por el encarecimiento del costo de la vida y por las detenciones producidas en la huelga de tranvías; la huelga fue un éxito en Barcelona y se extendió a poblaciones a poblaciones vecinas (Badalona, Mataró y Manresa) pero, como era de prever, derivó en enfrentamientos entre los manifestantes y la policía armada, aunque la escasa experiencia de ésta en reprimir movimientos de masas hizo necesaria la intervención de la Guardia Civil (el capitán general de Cataluña, monárquico notorio, se negó a utilizar el ejército, previamente acuartelado, contra la gente<sup>405</sup>); el día 15 la fuerza pública ya había controlado la situación, hubo detenciones, acusaciones contra el “comunismo internacional” y fueron cesados, entre otros, el alcalde y el gobernador civil, enfrentados, por otra parte, con la organización de Falange en Barcelona (RIERA 1998, 175-180; RIQUER *et al.* 1989, 201-205, 216). Bohigas, que estaba terminando la carrera, ha evocado aquellos hechos: “Empezó un boicot total, impresionante. Todo el mundo se negó a subir a los tranvías y se produjo un espectáculo insólito: los tranvías circulaban limpios y aseados pero eran como espectros, fantasmas vacíos y desaliñados. La gente iba a pie o en taxis que eran compartidos alegre y civilizadamente por una ciudadanía multicolor” (BOHIGAS 1992, 197-200). Unos años antes, entre 1945 y 1947, ya se habían producido en Cataluña, en los sectores del textil, el metal y la química, algunos conflictos obreros “semiespontáneos” muy localizados relacionados con los salarios, la jornada laboral y el racionamiento (la consigna era “sin comer no se puede trabajar”) que terminaron con una feroz represión: militarización de empresas, detenciones y despidos masivos de trabajadores (RIQUER *et al.* 1989, 143-144); pero las movilizaciones barcelonesas de marzo de 1951 fueron “el primer desafío público significativo a la política socioeconómica del régimen” (MORADIELLOS 2002, 164): por primera vez desde 1939 miles y miles de ciudadanos se enfrentaron al franquismo, las autoridades perdieron el control de las calles y la policía se vio desbordada (RIQUER *et al.* 1989, 204). Como advierte Borja de Riquer, el interesantísimo informe confidencial que Acedo Colunga, el nuevo gobernador civil de Barcelona, dirigió al ministro de la Gobernación tiene “un notable interés” para entender el origen de lo sucedido:

La huelga del año 51, concretamente la de tranvías, fue la expresión de un clima de insatisfacción general. Con una indisciplina laboral continua y difusa; con un régimen caótico de abastos, no solo de escasez sino de falta de ordenamiento; con restricciones eléctricas; con inmoralidad en muchos puestos directivos; con atonía en el Ayuntamiento y en las entidades locales; con un sentido de cómoda inhibición en el Gobierno Civil; las tarifas de tranvías fueron un pretexto que aprovecharon los especuladores incluso sin organización ni alcance de lo que podrían obtener: fueron separatistas, fueron rojos, fueron estudiantes y hasta fueron falangistas. Después fue toda la población la que se sumó hasta que aterrorizada comprendió a dónde llevaba su protesta triunfante por la falta absoluta de autoridad (en RIQUER *et al.* 1989, 205)<sup>406</sup>.

---

y obreros por ramas de producción y servicios, cuyos mandos debían ser militantes de FET y de las JONS (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 187-188). Estas medidas se fueron “suavizando” en los años cincuenta.

<sup>404</sup> La CNS era “una inmensa estructura burocratizada, piramidal y autoritaria” que sirvió de refugio a políticos y funcionarios falangistas tras la “desfascistización” del Estado. Pero además de un instrumento del régimen, era un servicio laboral insustituible: se trataban cuestiones salariales o extralimitaciones de los empresarios; además, “estar dentro facilitaba contactos y permitía dirigir el descontento hacia acciones reivindicativas”. Así, ya en 1956, el Congreso Nacional de la CNS recogía como exigencias obreras el establecimiento de un salario mínimo, la jornada de ocho horas, un seguro de paro y la igualdad salarial hombre-mujer. Esta táctica “entrística” ayudó a la creación de Comisiones Obreras, el sindicato de clase de nuevo cuño más importante del tardofranquismo y de la democracia creado en los años sesenta por activistas de ideologías diversas, sobre todo comunistas y cristianos, reunidos a menudo en templos católicos (RIQUER *et al.* 1989, 220, 222, 289-293, 311, 382; cfr. Wikipedia.es).

<sup>405</sup> El capitán Juan Bautista Sánchez González (1893-1957), partidario de Juan de Borbón, mantenía buenas relaciones con la alta burguesía catalana; cuando murió en unas maniobras militares en Puigcerdà. Franco confesó a su primo Franco Salgado-Araujo: “Se me ha quitado la preocupación de tenerlo que relevar, pues no convenía ni mucho menos que continuara ejerciendo el cargo de capitán general de Cataluña, dada su manera de pensar en relación con la política del régimen” (RIQUER *et al.* 1989, 216).

<sup>406</sup> Seis años más tarde, en enero de 1957, Acedo tuvo que enfrentarse a una segunda huelga de tranvías en Barcelona que reprimió con dureza sin que se anulase el aumento de las tarifas. En esta ocasión fue el alcalde de Sabadell quien envió a Franco un informe sobre la situación política y económica en Cataluña que incluía un extenso memorial de agravios y que terminaba diciendo: “En Cataluña hay planteado un problema político y solo puede resolverlo una política empeñada en desvirtuar la sensación de separatismo

En 1956, como hemos visto, se produjeron también las primeras protestas estudiantiles en la Universidad de Madrid. Pero con los efectos de la liberalización de la economía, ya al inicio de los años sesenta, los españoles empezaron a situarse en unos niveles aceptables de bienestar material. Lo ha resumido bien Jordi Amat:

La dictadura, institucionalizada a través de la legislación que iba produciendo y tolerada por los poderes de la guerra fría, [...] lograría perpetuarse modernizando la economía. Y ese proceso de modernización, además de acentuar los flujos de inmigración interna y el crecimiento desbocado de las grandes ciudades, sería la base para que se iniciase el surgimiento de las clases medias y la entrada en las casas del país de la sociedad de consumo (AMAT 2018, 212).

En efecto, con la prosperidad económica la transformación de la sociedad española progresó rápidamente; gracias a la televisión que se coló en nuestros hogares, a los turistas extranjeros que nos visitaban y a los emigrantes que volvían a casa con divisas desde Europa, aparecieron en las ciudades grandes y medias españolas, según Moradiellos, actitudes y conductas de nuevo cuño “contrarias a la ideología oficial del nacionalcatolicismo” y contra ellas se estrellaron “las condenas de la jerarquía eclesiástica y de las autoridades oficiales”. Devino común el uso de bikinis en las playas, pantalones vaqueros y minifaldas; proliferaron las músicas pop y rock; fue habitual ver hombres con el pelo largo; se redujeron la nupcialidad y la tasa de natalidad, etc. Los cambios podrían parecer epidérmicos, pero constituían, a la larga, como indica Joan B. Culla, “una amenaza mortal para una dictadura fundamentada en las ideas de jerarquía y obediencia, en el catolicismo integrista y en la familia autoritaria como célula política básica”. Así lo consideraba el mismo almirante Carrero, “guardián de la continuidad del franquismo”, en 1972, un año antes de su muerte, ante el Consejo Nacional del Movimiento:

La moral de las gentes, al menos en lo que está más a la vista, en espectáculos, en la literatura, en la prensa y en las costumbres, no es lo que nosotros quisiéramos, no es la moral de nuestras tradiciones patrias. [...] La acción subversiva, a través de la corrupción de las costumbres, del erotismo, de la pornografía, de los espectáculos decadentes, de la literatura soez e inmoral y con harta frecuencia atentatoria a nuestros ideales políticos y patrióticos, está haciendo evidentes estragos (en RIQUEL *et al.* 1989, 343).

Pero los cambios afectaban también a ciertas decisiones oficiales de “profundidad histórica”: así, en 1960, con gran consternación de los aficionados, la selección española de fútbol fue obligada por el Gobierno a retirarse de la Copa de Europa porque tenía que jugar contra la selección de Unión Soviética y Franco no quería que ondease en Madrid de forma oficial la bandera con la hoz y el martillo ni que se escuchase *La Internacional*, himno oficial de URSS. En cambio, cuatro años más tarde, en 1964, coincidiendo con la campaña oficial *XXV Años de Paz* (*vid. supra*), se permitió que España ejerciese como país anfitrión de la misma competición y la selección española jugó en Madrid la final contra la selección soviética que, por cierto, y para gran alborozo del régimen, perdió el partido. Pero entremedias, en abril de 1963, para que no cupiera dudas sobre la verdadera naturaleza del Nuevo Estado, un Consejo de Guerra condenó a muerte, a pesar de las protestas internacionales, al dirigente comunista Julián Grimau, que fue fusilado por presuntos delitos cometidos veinticinco años antes, durante la Guerra Civil<sup>407</sup> (MORADIELLOS 2002, 186-187, 191, 192).

Como vemos, las “dos Españas” se movían a diferente velocidad. Pero a pesar de la represión política masiva y constante, al inicio de los años setenta, como indica Moradiellos, la sociedad española ya era homologable a las europeas, y así se demostró en la transición a la democracia, entre 1976 y 1982. Se diferenciaba de ellas, eso sí,

por la peculiar y desfasada naturaleza autoritaria de su sistema político, que evidenciaba entonces su creciente inadecuación y patente disfunción con respecto a la nueva sociedad española urbanizada, industrializada, diversificada, secularizada y con unas pautas culturales e ideológicas basadas en el consumo, la tolerancia y la voluntad de participación política y homologación democrática. Y ante ese progresivo anacronismo, sencillamente, el régimen carecía de solución. Por el contrario, el régimen mismo era el problema (MORADIELLOS 2002, 213).

---

desde Madrid, dando a la región la importancia que merece y no permitiendo tratos diferenciales, ni su apariencia” (RIQUEL *et al.* 1989, 215-216, 218). Se trata de otro ejemplo de la necesidad que sentían algunos prohombres franquistas de que el régimen evolucionase.

<sup>407</sup> En un artículo memorable sobre este lamentable suceso, Ridruejo decía que “ante todo se trata de devolverle a esa guerra –ya apagada y concluida para los españoles corrientes– toda su vivacidad. Grimau es así uno que se había escapado en la cuenta de 1939. Matarle ahora, a los veinticinco años, es como volver a matar a todos los muertos” (“La guerra continuada”, *Ibérica*, mayo 1963; en RIDRUEJO 2012, 155-166).



Otro historiador, Joan B. Culla, insiste en la “contradicción insoluble entre las consecuencias de un desarrollo material que transforma la sociedad y hace crecer las demandas de libertad, pluralismo y participación política, y la negativa de los usuarios del poder a admitir reformas que les puedan hacer perder el monopolio y que, por tanto, amenacen la esencia dictatorial del sistema” (en RIQUEL *et al.* 1989, 365).

Además de los acuerdos citados, el otro hito de la incipiente “normalización” del franquismo a nivel internacional, el primer acontecimiento internacional que se celebraba en España desde 1936 (BORJA 2010, 72), se inició en 1951, cuando el Vaticano acordó celebrar el año siguiente en Barcelona el XXXV Congreso Eucarístico Internacional. Este gran evento supuso un nuevo espaldarazo al régimen dictatorial que había desencadenado y vencido una cruenta Guerra Civil<sup>408</sup> que, por su parte, la jerarquía eclesiástica española había calificado ya en 1936, nada más iniciarse la guerra, de “cruzada en defensa de la religión y de la civilización cristiana” (RIERA 1998, 289) y al término de la cual Franco recibió la felicitación del papa Pío XII “por haber alcanzado la victoria católica” (GRACIA 2004, 327) y en 1950 lo recibía en audiencia privada (SAMSÓ 1994, 100); eran actitudes del Vaticano consecuentes con la promulgación por el papa Pío XI en 1937 de la encíclica *Divini Redemptoris* que condenaba el comunismo ateo (DOGLIANI 2014, 49) y de la excomunión de los comunistas dictada por el mismo Pío XII en 1949 (RIQUEL *et al.* 1989, 174). Aunque el controvertido término “cruzada” surgió espontáneamente, al parecer Franco fue el primero en hacerlo suyo (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 173); durante la guerra la expresión apareció escrita por primera vez en una circular del obispo de Santiago de Compostela, adquiriendo carácter oficial en una carta pastoral de Enrique Pla y Deniel (1876-1968), confesor y amigo de Franco, obispo de Ávila (1918) y Salamanca (1935), posterior arzobispo de Toledo y cardenal primado de España (1941)<sup>409</sup>. Las directrices políticas, ideológicas y culturales de esta “cruzada”, que permanecieron vigentes durante años, se establecieron en la *Carta colectiva del episcopado español* (1937), firmada por la casi totalidad de los obispos españoles<sup>410</sup>. Según Di Febo, esta célebre carta fue sugerida por Franco como respuesta a las críticas de sectores católicos europeos contrarios a la beligerancia profranquista de la jerarquía católica española. Fue promovida por el entonces cardenal primado (1933-1940) Isidro Gomá y Tomàs (1869-1940), autor material de la misma, y la declaración de la Guerra Civil como “cruzada” quedó fijada definitivamente como parte de la legitimación de la rebelión militar y del estado dictatorial en tanto que consecuencias de la voluntad divina. En 1945, el imparable Gomá indicaba en *Ecclesia* que “no podíamos inhibirnos ni dejar abandonados los intereses de Nuestro Señor Jesucristo”, como si fuera un terrateniente más (en SÁNCHEZ *et al.* 2015, 84). En esta carta la jerarquía eclesiástica daba su versión de los antecedentes del golpe de estado y establecía que la solución cristiana del conflicto solo era posible con el triunfo del Movimiento Nacional:

Además del impacto sobre la conciencia de los católicos españoles y de todo el mundo [la carta supuso] la acreditación de los requisitos morales, políticos y teológicos de la cruzada, con una proyección simbólica de la imagen del “nuevo infiel”

<sup>408</sup> Según muchos autores, nunca en la historia contemporánea de España se había dado “un conflicto civil tan sangriento, violento y cruel como el de 1936-1939”, con tantos y tan crueles actos de violencia “entre los contendientes y contra la población civil indefensa” (RIQUEL *et al.* 1989, 81).

<sup>409</sup> Aunque el título se le suele asignar a Toledo, según González Ruiz hay una vieja rivalidad entre las archidiócesis de Toledo, Tarragona y Braga “por poseer el título de Iglesia Primada de las Españas” (en CASTELLET *et al.* 1977, 178).

<sup>410</sup> La carta de los obispos españoles de 1 de julio de 1937 tomando partido por la “cruzada” de Franco frente a “los terribles manejos del comunismo internacional contra España” fue firmada por cuarenta y ocho obispos. No la suscribieron el cardenal Francesc Vidal i Barraquer (1868-1943), arzobispo de Tarragona (1919-1943), demócrata y catalanista (*vid. infra*); Javier de Irastorza (1875-1943), obispo de Orihuela; Pedro Segura (1880-1957), arzobispo de Toledo (1927-1931), que por su “rebeldía” había sido destinado a la curia pontificia en Roma; Mateo Múgica Urrestarazu (1870-1968), obispo de Vitoria, expulsado de España por monárquico; y el obispo de Menorca Torres Ribas (1844-1939), anciano y enfermo (DI FEBO 2012, 26; TERMES 1987, 362). El más significado de todos, Vidal i Barraquer, fue toda su vida un modelo cívico y religioso por su defensa de las libertades y de la independencia de la Iglesia. En julio de 1936, cuando en Barcelona se declaró la “revolución”, se pudo exiliar a Roma gracias a la mediación de los consejeros de Gobernación y de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Espanya y Gassol, respectivamente. Como represalia por no haber firmado la carta de los obispos y por su actitud crítica con el nacionalcatolicismo, Franco le impidió volver a ocupar su diócesis que, ante su negativa a renunciar a la misma, fue gobernada en su nombre por los vicarios generales (CASTELLET *et al.* 1977, 179-181; BATLLORI 1980, 430). También Múgica, cercano al nacionalismo vasco, pagó cara su desafección: en 1939 fue de nuevo expulsado de España y no pudo regresar hasta 1947, ciego y enfermo (cfr. Wikipedia.es). En contraste, las compensaciones que esperaba la jerarquía católica “colaboracionista”, en palabras del ya arzobispo de Toledo y cardenal primado de España, Pla y Deniel, eran suculentas: “Restauraremos templos, cuidaremos de que no falten medios al clero. No harán falta universidades católicas porque todas las universidades serán católicas” (en ROVIRA 1987, 231). La catolicidad de las universidades españolas estaba incluida también en un discurso de Franco: “No hará falta Universidad católica, porque todas nuestras universidades son católicas y en ellas habrá una enseñanza superior religiosa de carácter filosófico” (en VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 147).

en el comunismo, la moderna amenaza de la civilización cristiana (Gomá hace suya la costumbre, recurrente en la propaganda ‘nacionalista’, de englobar a todos los componentes del bando republicano en la calificación de comunistas, marxistas o anarquistas) (DI FEBO 2012, 28).

Una toma de partido tan abierta de los obispos contra la legalidad republicana hizo sufrir en gran manera a los católicos leales a la República y a la Generalitat. De nuevo el testimonio de Serrahima, un hombre de gran honestidad intelectual y religiosa, encarcelado durante la guerra por los anarquistas y exiliado en 1939 por miedo a los nacionales, nos ilustra sobre las dimensiones que cobraba la tragedia civil y cristiana en Barcelona:

La releí más de una vez [la carta pastoral] y me produjo una tremenda tristeza. Y al mismo tiempo una indignación difícil de contener. [...] De hecho, supuso para el movimiento franquista un fuerte instrumento de propaganda entre muchos católicos de muchos países. Pero también fue una de las causas de la desorientación del catolicismo hacia un sentido reaccionario que hizo mucho daño (SERRAHIMA 1978, 341).

El carácter progresista y de fidelidad a las instituciones de este cristianismo democrático catalán de preguerra (que no tuvo continuidad) también aparece en las afirmaciones que Trias-Peitx, otro miembro de Unió Democràtica de Catalunya, hizo en 1937, a la vuelta de un viaje a Francia, donde se había desplazado para explicar la situación del conflicto bélico:

Cuando se despidió les dijo que “iba a la zona donde los cristianos vivían mejor”. Y que, cuando los otros supusieron que se refería a la zona franquista, les respondió que se refería a la zona republicana, “donde el cristianismo no era utilizado como un arma política y lo podíamos vivir libremente, aunque fuera con dificultades que, si bien lo ponían a prueba, demostraban la sinceridad del mismo” (SERRAHIMA 1978, 340).

De hecho, como indica Cirici, católico practicante y amigo de Serrahima en la posguerra, la importancia histórica del partido confesional Unió Democràtica de Catalunya, que, a pesar de su pequeño tamaño, tuvo miembros que ocuparon puestos clave en el Gobierno catalán y en la vida pública catalana de preguerra, radicó en que fue, “posiblemente, el primer partido católico del mundo que, en una opción entre la derecha y la izquierda, había escogido la izquierda” (CIRICI 1976, 65). Según Termes, era el resultado “de la evolución del catolicismo catalán, que quería liberarse del integrismo y caminaba hacia la modernización, buscando una manera de acabar con el predominio de los partidos monárquicos y españoles sobre la opinión católica” (TERMES 1987, 362).

Pero dos años más tarde, en abril de 1939, al acabar la guerra, el mismo Pío XII (elegido papa aquel año) mostró su identificación con el bando vencedor al dirigir a los españoles un mensaje titulado «Con inmenso gozo», retransmitido por radio y publicado en los diarios, donde proclamaba que la victoria de Franco significaba “la defensa de los ideales de la fe y de la civilización cristiana, profundamente arraigados en el suelo fecundo de España” (en BOX 2010, 83). Y hasta el pontificado de Juan XXIII (1958-1963) no se consideró desde el Vaticano que la Guerra Civil había sido un hecho luctuoso, cruel y fratricida.

Rovira ha caracterizado los actos del Congreso Eucarístico como “una explosión final, seguramente la última vez en la que el poder consigue construir un programa totalmente ideológico desde su idea de orden” y lo ha relacionado con otras dos líneas maestras de actuación del nacionalcatolicismo del régimen en los años cuarenta y cincuenta: la restauración de edificios históricos y la construcción y reconstrucción de templos. Así, solo en Barcelona se construyeron setenta y dos templos de nueva planta, aunque en su mayoría quedaron inacabados, ya que una vez se cubrieron aguas y el recinto se encontraba dispuesto para el culto, se prescindió del aparato simbólico previsto para rematarlos. En todo caso, esta fue una actividad frenética que capitalizó cuantiosas sumas de inversión pública en los pueblos y ciudades españoles en beneficio de la Iglesia católica, “un fuerte pilar del régimen en una ideología integradora de nacionalidades y conflictos de clase” (ROVIRA 1987, 224, 230-235).

La elección de Barcelona para la celebración del Congreso se hizo sin intervención del Gobierno, que hubiera preferido que se celebrase en Madrid, pero que se volcó de inmediato en la organización del mismo para presentar una imagen de la ciudad alejada de las huelgas de 1951, “fiel a la iglesia y adicta al régimen y al Caudillo”. El Congreso Eucarístico de Barcelona se celebró del 27 de mayo al 1 de junio de 1952 y fue un acontecimiento que, además del impacto religioso y político, tuvo gran incidencia en el urbanismo de la ciudad ya que las autoridades “se lanzaron a una operación que prestigiase el régimen ante los barceloneses” (RIQUER *et al.* 1989, 206-207). El escenario principal de los actos se instaló en la Diagonal, en un tramo de la misma abierto *ex novo* (previa expulsión de los chabolistas y demolición de las chabolas que ocupaban el terreno), presidido por un grandioso altar “moderno” de hormigón proyectado por Soterias (*vid. infra*). Otros actos

masivos se celebraron en los espacios de Montjuïc que habían formado parte de la exposición de 1929. Así, la misa de “Consagración de los patronos, técnicos y obreros a la Sagrada Eucaristía” se celebró en la avenida de María Cristina, el gran eje de la Exposición Internacional de 1929, y la ordenación de más de ochocientos nuevos sacerdotes se hizo en el estadio olímpico, con las gradas y la pista de atletismo llenas de público (ROVIRA 1987, 239). En los diferentes actos del Congreso se contó con la asistencia del general Franco, de las más altas jerarquías del Estado y de la Iglesia católica (300 obispos, 15.000 sacerdotes y religiosos y el nuncio apostólico de Su Santidad), así como de delegaciones de 77 países, entre ellos una delegación de congresistas norteamericanos. Pío XII mandó un radiomensaje a los asistentes. Como indica Segura, la Iglesia católica y el Gobierno de Estados Unidos se convirtieron en los grandes avaladores y garantes internacionales del régimen franquista (SEGURA 2010, 68). Pero también, como síntoma de los cambios políticos que se estaban produciendo, se incluyó en la Comisión Consultiva al arquitecto Puig i Cadafalch (RIERA 1998, 142), eminente arquitecto y político catalanista represaliado diez años atrás y ya dedicado exclusivamente a sus estudios sobre el románico. Por otra parte, Franco aprovechó esta visita a Cataluña para presidir los actos que conmemoraban el final de la reconstrucción de los sepulcros de los reyes de la corona catalano-aragonesa en el monasterio de Poblet (Tarragona), destruidos en 1835 tras la Desamortización de Mendizábal (MAINER 2005, 410), cuyo autor fue Frederic Marès (1893-1991)<sup>411</sup>, uno de los escultores académicos vinculados al franquismo, que “recompuso los restos quebrados de las efigies reales” con un resultado que, como señala Ureña, gozó del beneplácito general (en BONET 1981, 95).

Sin embargo, la celebración contó también con la crítica de sectores católicos de tendencia catalanista y democrática. Así, Maurici Serrahima, uno de los más preclaros representantes de lo que hubiera podido ser en la España de posguerra una democracia cristiana moderna, a la europea<sup>412</sup>, llegó a escribir una carta al obispo lamentando “que se haga en Barcelona un Congreso Eucarístico de espaldas al país y a la lengua”, y el 4 de junio de 1952 anotó en su diario que “se ha terminado el Congreso Eucarístico [con una] ausencia prácticamente total de actos oficiales que respondan al hecho de que se ha celebrado en Cataluña” (SERRAHIMA 1974, 229, 240). Pero no solo eso, para prevenir actos reivindicativos, algunos notorios catalanistas fueron encarcelados antes de las celebraciones eucarísticas, aunque fueran católicos notorios, y fueron prohibidas definitivamente dos revistas culturales en catalán, *Ariel* y *Ressò*, que con anterioridad habían sido toleradas: “El año 1952 era evidente que el régimen no toleraba las revistas catalanas, ni legales ni ilegales, ni bajo un cierto paraguas eclesiástico” (SAMSÓ 1995, 162, 176, 182). Pese a todo, la presión de los grupos nacionalistas y la campaña organizada en el mundo católico hizo que, como tibia concesión a la catalanidad, se convocase un concurso de poesía en lengua catalana que ganaron los escritores Guillem Díaz-Plaja (1909-1984) y Josep Maria López-Picó (1886-1959); también se consiguió que en el discurso del papa Pío XII no se hiciesen referencias elogiosas a Franco, lo cual, al parecer, irritó profundamente al dictador que se encontraba presente. Y, a pesar de las medidas policiales, por parte de algunos jóvenes opositores al régimen se aprovechó la ocasión, como sucedía en celebraciones de masas similares como un concierto en el Palau de la Música en 1945 o la entronización de la Virgen de Montserrat en 1947 (RIQUER *et al.* 1989, 168; BOHIGAS 1992, 205) para desplegar una gran bandera cuatribarrada en lo alto de la montaña mientras se celebraba el pontifical de clausura con la presencia de Franco y del legado pontificio Federico Tedeschi<sup>413</sup>:

<sup>411</sup> En 2002 Bohigas se refería de forma polémica a Marès y a sus ángeles y victorias aladas de líneas rígidas y expresión hierática, tan bienqueridos por el franquismo, en la presentación del catálogo de su obra: “Fue un buen decorador con mucha capacidad para montar monumentos, diseñar medallas y hacer ornamentaciones arquitectónicas. Y lo hizo recogiendo la línea de los tres movimientos más decorativos de principio del siglo XX: la Sezession vienesa, el art-déco parisino y quizá también el prerrafaelismo inglés, que en sus orígenes estilísticos estuvieron muy emparentados. En cambio, me parece equivocado quererlo relacionar, como suele hacerse, con los maestros franceses que, como Rodin, se alejaban de los sistemas específicamente decorativos. Tampoco encontramos ningún parentesco con sus contemporáneos que ensayaban gestos vanguardistas” (BOHIGAS 2003a, 254).

<sup>412</sup> Tusell ha subrayado que “un sector importante del catolicismo español permaneció [...] no solo al margen del franquismo sino claramente en su contra” (TUSELL 2012, 336). El mismo Gil Robles (1898-1980), preclaro católico y monárquico, escribía en 1945 desde su exilio en Portugal respecto al régimen de Franco: “Jamás Gobierno alguno de España ha despertado odios tan vivos y tan extensos. [...] Creo que el mayor servicio que he podido prestar a los ideales que un día sin merecimiento alguno encarné es precisamente sufrir esta persecución que demostrará al mundo que no todos los católicos españoles están vinculados a las responsabilidades de un régimen condenado sin remedio a desaparecer” (en TUSELL 2012, 331). El mismo espíritu reinaba entre los católicos catalanes y en la abadía de Montserrat, crisol de la resistencia cultural catalanista.

<sup>413</sup> El cardenal Tedeschi (1873-1959) fue un ejemplo de la diplomática actuación del Vaticano ante la cambiante situación política española: veinte años antes, cuando se proclamó la Segunda República en 1931, hizo que los obispos españoles la acatasen, aunque fuese a regañadientes; y tras el establecimiento de la autonomía en Cataluña, junto al cardenal Vidal i Barraquer, conspicuo catalanista (*vid. supra*), hizo que los obispos catalanes enviasen una carta conjunta de felicitación al presidente de la Generalitat. El obispo de

Durante el acto final, desde la Diagonal, llena a rebosar, se vió aparecer en la falda de la montaña de Sant Pere Màrtir una inmensa bandera catalana [...] colocada por un comando. [...] Aunque era muy visible desde la Diagonal, la policía tardó más de una hora en retirarla (MANENT 2008, 163).

Por otra parte, el acontecimiento cambió por unas semanas la vida cotidiana de la ciudad, tanto por la afluencia de asistentes de todo el mundo como por los cambios producidos en la escena urbana. Se instalaron gallardetes a lo largo de 40 km y 800 auriculares para traducciones simultáneas, se emitieron dos sellos de correos (de 90 céntimos y de una peseta, con las imágenes, respectivamente, de Santa María Micaela del Santísimo Sacramento y de *Visión de San Pascual Bailón: la Eucaristía*, de Tiepolo), se editaron 60.000 ejemplares de un folleto sobre temas eucarísticos, se hizo una exposición de Custodias y Arte Eucarístico en el Salón del Tinell, se representó un auto sacramental en la fachada de la Natividad de la Sagrada Familia (la única terminada por Gaudí), 10.000 presos fueron indultados y el Ministerio de Obras Publicas invirtió casi 73.000.000 de pesetas en el embellecimiento de la ciudad y la mejora de sus accesos, iluminando calles y monumentos y terminando numerosas obras pendientes (ROVIRA 1987, 238). Solo las prostitutas salieron perdiendo: “En aquella escenificación de cartón-piedra toda la ciudad hizo de comparsa, menos las putas, obligadas a exiliarse a Girona para que no se viera el espectáculo carnal en la Barcelona de la espiritualidad” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1990, 244).

Riera ha evocado “el carrusel de emociones y experiencias” (algunas realmente esperpénticas) que supuso el evento, desde el himno del congreso, *De rodillas, Señor, ante el sagrario*, escrito en castellano por el poeta oficial del régimen, José María Pemán, pero que fue traducido al catalán y difundido incluso por la radio (algo poco habitual para la época: Riquer *et al.* 1989, 207), hasta el nombre que le pusieron al evento los trabajadores de artes gráficas (“la Olimpiada de la Hostia”) pasando por el albergue en casas particulares de familias cristianas de peregrinos forasteros (los huéspedes de los Manent eran dos curas andaluces que decían que con tanto obispo aquello parecía un “obispero”: MANENT 2008, 163) o, en fin, la concentración de patronos, técnicos y obreros en una unidad interclasista ante la Sagrada Eucaristía:

Para mí, la imagen de un obispo exótico, con la maleta en la mano, haciendo cola, atónito, entre taxis de gasógeno y seminaristas atentos que intentaban resolver las múltiples cuestiones que el alud de eclesiásticos provocaban, resulta inseparable del recuerdo de calles iluminadas, de multitudes por todas partes, de raras presencias extranjeras. [...] En el recuerdo confundo la serie de actos que se multiplicaron aquellos días y que iban desde una comunión de diez mil niños en la Sagrada Familia hasta una procesión con la custodia de Toledo, pasando por la ordenación de miles de curas en el estadio de Montjuïc, representaciones de autos sacramentales y una misa con comunión para trescientos mil hombres en la plaza de Pío XI [*sic*, por “Pío XII”], entonces todavía rodeada de campos, con el sermón pronunciado por el –después mítico– padre Lombardi<sup>414</sup> (RIERA 1998, 139-140).

También Alexandre Cirici, que era cristiano practicante como Maurici Serrahima, dejó anotados en sus libretas de apuntes, de forma harto literaria, la iluminación extraordinaria y el bullicio de procesiones y misas, con la presencia de numerosas y vistosas delegaciones internacionales, que llenaron aquellos días las calles de Barcelona:

Tarde en la Diagonal a ver la procesión. Interés especial por los orientales. Ayer fui al Oficio Bizantino oficiado por el arzobispo de Baalbek. Sirios de ojos muy grandes y cejas arqueadas, mejillas coloradas y ollares abiertos. Labios perfectos. Diáconos, barba redonda. Un poco Boris Godunov, cara de Judea. Voz de Platón. Emoción de las salmodias en griego. Estampas icono con fondo de oro de san Crisóstomo. En la barandilla del presbiterio, iconos. Hombres mediterráneos, como tantos payeses nuestros, judíos, sirios, catalanes... En la procesión, Lituania con dos bellas banderas amarillo, verde, rojo. Polonia, con la virgen de Czestokowa en medio de la bandera blanca y roja. Al lado del arzobispo, el general Anders, con boina negra tipo Montgomery, después cabeza pelada. Hungría, el más espectacular conjunto de gente, con el príncipe Otto, entre aristócratas y aventureros, románticos y altivos. Fracs y barbas de collar. Coquetería imponente. Ucrania, tipo de monje payés pelirrojo y soñador. Bandera azul y oro, con el águila. Olas de miles y miles de curas y frailes, inacabables. Autoridades, catedráticos, etc. Bassegoda, lleno de medallas en uniforme de fantasía. Custodia de Toledo sobre pie de ángeles, torre de oro flamígera bien iluminada. [...] Es bonito [ver] la masa de obispos, cardenales, uniformes, en el altar, iluminados por arcos voltaicos de cine. [El legado pontificio Federico] Tedeschini bendice la ciudad con la custodia de Barcelona (la de Toledo ha quedado al pie del altar). Habla el papa. El nombre de Cataluña, tan escamoteado estos días. [...] Todos, hasta los hostiles, se han dejado llevar (CIRICI 2014, 201-202).

---

Toledo, Pedro Segura, le decía en 1933 a su sucesor, Isidro Gomá: “la política republicanizante del papa [Pío XI] con respecto a España se debe a su criterio de que hay que estar siempre bien con todos los gobiernos” (en TERMES 1987, 361-362; cfr SÁNCHEZ *et al.* 2015, 79-103).

<sup>414</sup> El jesuita napolitano Riccardo Lombardi, en presencia del arzobispo Mondrego, se refirió a “la cruzada de la bondad”.

Especial importancia tuvo en los actos del congreso el altar de la Diagonal para el solemne pontifical de Pentecostés, que fue sufragado por el Ayuntamiento y proyectado por Josep Soteras, Lluís Riudor y Joaquim Vilaseca. Era un “decorado de luz y madera” verdaderamente colosal (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 178) cuya simbología era simple e inmediata: sobre un podio elevado se levantaba un baldaquino circular de 25 m de diámetro, una referencia a la hostia consagrada; los tres apoyos inclinados que hacían de soporte aludían a las virtudes teologales; y el remate era una enorme cruz de 35 m de altura formada por un armazón metálico (toda una exhibición tecnológica) revestido de madera y planchas de yeso. La iluminación nocturna del presbiterio y de la cruz mediante potentes focos y tubos fluorescentes de colores blancos, verdes y azules causaba, según sus contemporáneos, “un efecto sorprendente”. Y, gracias a su “sensación de ingravidez y ligereza”, que acentuaba “la espiritualidad de la obra”, los organizadores consideraban que era, “por su grandiosidad y belleza, [...] el mayor altar del mundo” (en ROVIRA 1987, 240). La pieza se publicó en las revistas de arquitectura españolas de la época (SOTERAS 1952; SOTERAS 1953) y se ha considerado una construcción clave para interpretar una cierta “voluntad de parecer modernos” por parte de algunos sectores del Estado y de la Iglesia. De hecho, incluso contó con el beneplácito de un joven Bohigas que le dedicó un “elogio entusiasta” en el número que la revista *Destino* dedicó al acontecimiento (BOHIGAS 1992, 203). Cirici, por su parte, en su documentado y sagaz ensayo *La estética del franquismo* considera, como Rovira, que el Congreso Eucarístico de Barcelona fue la última de las manifestaciones del catolicismo de masas que habían sido potentes instrumentos de propaganda en los trece años anteriores; y también se refería irónicamente al altar de Soteras diciendo que se intentaba dar en Barcelona “la idea de ‘modernidad’ colocando sobre unos apoyos inclinados un gran platillo volante, también inclinado” (CIRICI 1977a, 108; comillas del autor). A pesar del sarcasmo de Cirici, el altar de Soteras, con su “estética de paquebote y alardes constructivos” (ROVIRA 1987, 242), se puede relacionar con muchos artefactos y elementos domésticos muy esbeltos, inclinados, tubulares, ligeros e informales (mesas, sillas, perchas, etc.) que proliferaron en España e Italia en los años cincuenta y sesenta como símbolo de una modernidad más bien doméstica.

Otros actos reseñables del evento fueron las exposiciones de arte religioso donde se hizo patente el debate que entonces se desarrollaba en España sobre la adecuación o no del arte abstracto para ser usado en los templos (católicos, claro): en efecto, como hemos visto, este tema, que ya había ocupado a Ors y a Sartoris en los años treinta, se siguió debatiendo en los años cincuenta tanto en España como en Italia. En esta ocasión, se celebró una Exposición de Arte Religioso Actual en el Museo de Arte Moderno, con casi doscientas cincuenta obras de tendencias diversas, y hubo otra en la galería Caralt, donde expusieron su obra, entre otros, Subirachs, Ponç, Ràfols, Guinovart y Tharrats, es decir algunos de los artistas más de avanzada de la ciudad que participaban, así, de forma práctica en el debate sobre la idoneidad de las tendencias modernas en el arte religioso, junto a Pemán y el padre Roig que publicaron en la prensa diversos artículos, en contra y a favor respectivamente (UREÑA 1982, 144-155; CALVO 1985, 317-318; MARZO 2010, 43).

Pero en contraste con los fastos eucarísticos y con la estabilización política del franquismo, España seguía siendo (junto a Grecia y Portugal) uno de los países más pobres y subdesarrollados de Europa y “permanecía en un estado de postración económica que ya habían superado los devastados países occidentales beligerantes durante la Segunda Guerra Mundial, incluyendo Italia y Alemania”. De hecho, hasta junio de 1952 no se eliminó la cartilla de racionamiento que, desde hacía catorce años, extendía la Delegación Nacional de Abastecimientos y Transportes, y solo esto permitió que disminuyese el mercado negro del estraperlo y que se normalizase la disponibilidad de productos básicos y de primera necesidad (MORADIELLOS 2002, 162-163, 169). Recordemos que esta medida había sido establecida en España en 1938, aunque el régimen de racionamiento no se hizo extensivo a “todo el territorio nacional” hasta la promulgación de una Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 14 de mayo de 1939 (*BOE*, 17-05-1939). La medida se hizo necesaria, primero, por las destrucciones y la desorganización de la Guerra Civil; después, por el aislamiento provocado por la Segunda Guerra Mundial; y después de 1945, por el aislamiento político a que fue sometido el régimen franquista. Como es sabido, el racionamiento, junto con el control de precios, formaba parte de una “política de restricción de venta libre de alimentos” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 210) que, paralelamente, fijaba las cantidades a repartir entre hombres, mujeres, niños y viejos de alimentos de primera necesidad como pan, pescado, carne, hortalizas, legumbres, leche, huevos, aceite, arroz, etc., además de productos como medicinas, vestido, calzado o jabón. Aunque, como es sabido, en el desarrollo de esta medida hubo todo tipo de fraudes, trabas burocráticas y favoritismos, el mantenimiento de la cartilla de racionamiento en España se suele presentar como indicador de la precariedad económica del Nuevo Estado durante la larga posguerra (FABRE

2003, 181-185; SEGURA 2010, 54). En un informe reservado de 13 de enero de 1951, dos meses antes de la importante huelga de tranvías en Barcelona (*vid. supra*), lo reconocía el mismo gobernador civil de Oviedo: “Debemos reconocer fríamente que hay hambre, malestar y descontento” (en MORADIELLOS 2002, 163-164).

Algunos hechos destacables que tuvieron un especial significado para la vida cotidiana en Barcelona, en el largo proceso de restablecimiento de las relaciones internacionales con España que venimos comentando, fueron el inicio del turismo exterior, la escala de barcos de guerra de la US Navy en el puerto y la participación de empresas estadounidenses (sobre todo del sector de la alimentación) en la Feria Internacional de Muestras. Esta presencia internacional en la ciudad se empezó a desarrollar ya a principio de los años cincuenta. Así, por lo que se refiere a la marina estadounidense en Barcelona, cuya presencia ya era habitual en el periodo 1952-1955, incluyendo maniobras militares, se inició el 9 de enero de 1951, cuando por primera vez, el vicealmirante Warren Ballentine llegó, con su buque insignia y cuatro destructores, a la ciudad cuyo puerto se convirtió en escala habitual de la VI Flota del Mediterráneo. Cardona explica irónicamente las consecuencias laborales que tuvieron estas visitas para algunas nativas:

Desde entonces, los barcos de guerra norteamericanos recalaban sistemáticamente [...] para dar asueto y descanso a sus tripulantes. Que descansaban poco, empeñados en comprobar la existencia de alcohol en los bares y en vivir tórridos romances con alguna de las numerosas profesionales cuyo amor se puso por las nubes. [...] Hasta era frecuente que las chicas se trasladaran en avión de una ciudad a otra, siguiendo la ruta de los barcos, porque conocían los desplazamientos de la VI Flota mejor que cualquier espía soviético (CARDONA 2010, 216).

Por lo que se refiere al turismo, en 1950 se computaron ya más de 3.000 turistas franceses, italianos y norteamericanos, y en 1951 diversos representantes de agencias americanas de turismo llegaron a Barcelona para estudiar su posible integración en los circuitos turísticos europeos; de hecho, ese mismo año atracaron en el puerto los transatlánticos Independence y Orcades, con miles de turistas que visitaron la ciudad. La presencia del turismo en España no solo conllevaba el contacto de los nativos con ciudadanos “libres” y “avanzados”, sino que implicó también la apertura de muchas tiendas de souvenirs y la fabricación de los mismos: muñecas sevillanas con bata de cola, manolas, toreros, toros de tela, banderillas y capotes, panderetas y castañuelas, tarjetas postales, banderines, etc. Es conocida la anécdota referida por Coderch en su artículo «Historia de unas castañuelas» (1967), escrito como comunicación al 75 aniversario de la Asociación de Arquitectos Finlandeses. Según Coderch, en la primera visita que hizo a Barcelona en 1951, Aalto acertó a comprar por sí mismo en una tienda de souvenirs un par de castañuelas que tenían un alto precio pero que eran de una gran calidad, “un instrumento de concierto”; para Coderch, esta sensibilidad del arquitecto hacia una pieza de la cultura “popular” española era una muestra más de la “humana sabiduría” del pueblo finlandés (*Arkkitehti*, núm. 47, 1967; *Nueva Forma*, noviembre 1974; VARIOS AUTORES 1980, 24-25). En realidad era proverbial la afición de Aalto a las compras: también en Madrid, según Chueca, compró varios “abalorios gitanos” y pendientes para las mujeres de su estudio, una pieza de paño de color oscuro y, todavía, las mismas castañuelas de alto precio que Coderch sitúa en Barcelona (CHUECA *et al.* 1951, 14). Pero las notas españolistas (en un sentido de “tipismo andalucista” o “españolada”) son abundantes estos años en el ambiente de la arquitectura catalana, siendo conocida la afición de Coderch y de Moragas a las corridas de toros. Además, el primero hizo abundantes fotografías de corridas de toros de una gran calidad (cfr. FOCHS 2000) y el segundo adornó con fotografías de corridas de toros uno de sus edificios de viviendas más conocidos, la llamada Casa de los Toros (*vid. infra*), además de acompañar a Aalto al ruedo cada vez que venía a Barcelona (BOHIGAS 1992, 58). No en vano entre 1954 y 1965 Barcelona tuvo una intensa actividad taurina, ya que en sus dos plazas de toros se celebraban el 30 % de las corridas programadas en todo el mundo (FABRE *et al.* 2007, 90). También en relación con el turismo, la editorial Destino publicó en 1951 la primera guía turística de Barcelona, escrita por Carles Soldevila, con tanto éxito que la primera edición se agotó en un año. No debió ser ajena a esta incipiente “turistización” de la ciudad (aunque empezaba a haber también, claro está, un turismo interior que se sumaba a los ancestrales viajes de negocios y de familia) la construcción del Hotel Park de Moragas, un edificio donde se unían (*vid. infra*) influencias aaltianas, neoplasticistas y organicistas y que fue altamente simbólico en la recuperación de la modernidad arquitectónica en Barcelona (SEGURA 2010, 62).

Por lo que se refiere a la actitud de Estados Unidos hacia el régimen político español, el cambio se inició en 1949, cuando empezó a dar sus frutos el potente *lobby* promovido por el franquismo en Estados Unidos, integrado por senadores ultracatólicos y anticomunistas. Así, en 1949 el enviado especial americano para España y Portugal se reunió con Franco para presentarle los requisitos exigidos por su Gobierno para restablecer relaciones diplomáticas y económicas (MARZO 2010, 95-96). Este giro radical en las relaciones

entre ambos países se consolidó, como sabemos, por necesidades estratégicas con la guerra de Corea (1950-1953)<sup>415</sup> y tuvo como consecuencia inmediata que en la autorización de la Ley de Seguridad Mutua para el año fiscal 1950-1951 se incluyese la consignación de un crédito a largo plazo del Expor-Import Bank destinado a la adquisición por España de productos agrícolas, materias primas y equipo norteamericanos por un valor total de 62,5 millones de dólares. Poco después, el mismo banco oficial concedió a España otros dos créditos a corto plazo destinados a financiar compras de algodón por un importe de 24 millones de dólares. El total de la asistencia económica de Estados Unidos a España entre 1951 y 1963 se ha cifrado en 1.183,8 millones de dólares (TAMAMES 1983, 425-426). Otros autores la elevan a 1.523 millones de dólares (MORADIELLOS 2002, 151)<sup>416</sup>. Los acuerdos intergubernamentales se concretaron el 26 de septiembre de 1953, cuando James Clement Dunn, embajador de Estados Unidos en España, y Alberto Martín Artajo (1905-1979), ministro de Asuntos Exteriores, firmaron en Madrid tres convenios: uno sobre ayuda económica, otro de carácter defensivo y otro sobre ayuda para la mutua defensa. Ambos estados se comprometían a defender la paz y la seguridad internacional frente al comunismo y el pacto fue conocido como Acuerdo de Ayuda Mutua (CARDONA 2010, 216).

Una de las consecuencias de estas ayudas y de los “pactos americanos” fue la introducción de nuevos productos en el mercado español. El Gobierno y las empresas de alimentación de Estados Unidos hicieron su aparición en la Feria Internacional de Muestras de Barcelona con tres grandes aportaciones de productos típicamente norteamericanos: los desfiles de moda femeninos *prêt a porter*, los supermercados autoservicio y las bebidas refrescantes. Por otra parte, los stands donde se mostraban estos productos eran buenos ejemplos de la arquitectura moderna de posguerra desarrollada con fines comerciales y propagandísticos por Estados Unidos<sup>417</sup>. En su diario de 1957, Cirici hizo algunos dibujos de los mismos, sintomáticos del valor que les otorgaba (CIRICI 2014, 352). Pero la clave del éxito popular de esta presencia americana estaba en la alimentación ya que en aquellos años, cuando en España se seguía pasando hambre, el reparto gratuito de alimentos que se hacía en algunos stands de la plaza del Universo era un gesto propagandístico de primer orden para difundir el *american way of life*, algo que ya desde 1945 se estaba haciendo en el resto de Europa, un continente hambriento destruido por la Segunda Guerra Mundial<sup>418</sup>. Así, según Segura, en 1957 el Departamento de Comercio y Agricultura yanqui repartió gratuitamente 50.000 porciones de queso, 1.000 libras de nata condensada, 3.500 raciones de leche y 2.700 helados. Una audiencia que en su mayor parte apenas probaba la carne escuchó embelesado la declaración del embajador norteamericano según la cual cada norteamericano consumía anualmente 375 huevos, 15 kilos de pollo y 15 kilos de pavo. Recordemos que era la época del rodaje y el estreno de la divertida y emblemática película tragicómica *Bienvenido Mr. Marshall* (1952), del director valenciano Luis García Berlanga (1921-2010), con guion del mismo Berlanga, Juan Antonio Bardem (1922-2002) y Miguel Mihura (1906-1977), donde se contaban de forma cómica las esperanzas que un pueblo español tenía depositadas en la ayuda norteamericana y las ingeniosas peripecias que desarrollaban sus habitantes para conseguirla]. Siguiendo con la Feria Internacional de Muestras, en 1958 se incorporó el frío a la conservación de los alimentos, con lo que los productos perecederos se pudieron conservar durante mucho más tiempo; y, con el frío, llegaron los flamantes frigoríficos eléctricos de marcas americanas que sustituyeron poco a poco en las casas las antiguas neveras de hielo. Y por lo que se refiere a los comercios *self-service*, el año siguiente, en 1959, para enseñar al público cómo funcionaba el nuevo tipo de establecimiento, como ha descrito Segura, se reprodujo con exactitud un supermercado existente en Washington, con figurantes elegantemente vestidas que representaban compradoras y cajeras y que actuaban en silencio, sin preguntar, sin prisas, mirando atentamente los productos, leyendo la información de los coloristas envases, moviendo hábilmente los carritos entre las estanterías y haciendo cola sin empujarse en las cajas: “Qué

<sup>415</sup> La guerra de Corea (1950-1953) y el enfrentamiento entre Estados Unidos, Unión Soviética y República Popular China hicieron que el Gobierno norteamericano buscara territorios donde establecer bases militares que impidiesen la expansión comunista por territorios considerados “sensibles” como el Mar Mediterráneo (CARDONA 2010, 215).

<sup>416</sup> Según Moradiellos, esta ayuda, “aunque esencial para que el régimen superara su grave crisis financiera, fue bastante menor de [sic, por “que”] la que recibieron paralelamente Turquía, Grecia, Brasil o la propia Yugoslavia. [...] El material bélico entregado fue calificado reservadamente por Carrero como ‘material de desguace’” (MORADIELLOS 2002, 151; comillas del autor).

<sup>417</sup> Sobre estas arquitecturas efímeras, caracterizadas por la necesidad de un montaje y desmontaje rápidos a precios asequibles, y sus contenidos comerciales e “ideológicos”, cfr. Julio GARNICA: “La americanización toma el mando: Harnden & Bombelli” (en ROVIRA *et al.* 2018, pp. 172-187).

<sup>418</sup> En una Italia destruida por la guerra y traumatizada por el fascismo, la revista *A* de Lina Bo y Carlo Pagani publicaba en 1946 noticias sorprendentes sobre “casas levantadas en pocas horas, cocinas totalmente mecanizadas o electrodomésticos aerodinámicos” (PEREA 2012, 253).

orden, qué luz, qué limpieza! Las cajas sonrientes, los productos apilados, las flores y los vasos prontos al brindis, las luces de neón reflejadas en los pilares de aluminio” (GALLI 2019, 55). Como indica Segura, el supermercado era el espacio por excelencia de la nueva modernidad cotidiana. En Barcelona, el primer establecimiento de este tipo llegó de inmediato; dependía de la Comisaría General de Abastecimientos, ocupaba una superficie de 500 m<sup>2</sup> y se abrió en el pasaje Domingo el 23 de diciembre de 1958. E inmediatamente se presentaron sesenta solicitudes para abrir nuevos supermercados por parte de la iniciativa privada (SEGURA 2010, 80-86).

Los temas del “gran almacén” y, más tarde, del “supermercado” caracterizaron también decisivamente el Milán de los años cincuenta y sesenta. Recordemos que los modelos seguidos para los edificios de grandes dimensiones destinados a la venta al por menor, tanto de objetos suntuarios como de primera necesidad, fueron sustancialmente dos: el gran almacén, originado en la Francia del ochocientos, y el supermercado, importado de Estados Unidos. Mientras el primero, ya desde su origen, era un edificio urbano que busca un diálogo con la ciudad, el segundo era un mero contenedor sin aberturas hacia el exterior al que se acabaría accediendo casi exclusivamente en automóvil, por lo que, cuando evolucionó lo bastante, se implantó preferentemente sobre los grandes ejes de comunicaciones, como rondas y circunvalaciones o vías de acceso a las ciudades, donde el inmueble se podía rodear con facilidad y a bajo coste de grandes superficies de aparcamiento.

El primer gran almacén importante de Milán fue un pequeño establecimiento llamado Alle città d’Italia, más conocido por el nombre de sus propietarios, Fratelli Bocconi, abierto en 1865 en via Santa Radegonda, junto al Duomo; este negocio empezó vendiendo telas, ropa y otros bienes pero se acabó convirtiendo en una gran empresa comercial, La Rinascente. Los fundadores fueron, como decimos, los hermanos Ferdinando (1836-1908) y Luigi Bocconi (1839-1900), vendedores ambulantes milaneses que, ya transformados en empresarios, se vincularon a la política. El primero, además, en homenaje a su hijo, muerto prematuramente en África en 1896, fue el fundador de la Universidad Comercial Luigi Bocconi (1937-1941), cuya primera sede, un importante edificio racionalista, fue proyectada por Pagano (*vid. supra*). El negocio fue comprado más tarde por el senador Borletti (1880-1930) que en 1921, tras un incendio, adoptó, a sugerencia de Gabriele D’Annunzio, el nombre de La Rinascente (SAVINIO 1986, 150-151; CASTELLANETA *et al.* 2017, 71, 98). Para extender el mercado a la burguesía media, La Rinascente abrió otra cadena de comercios que ofrecían bienes a precios bajos, la UPIM (acrónimo de “precio único Milán”); también los hermanos Franco e Italo Monzino abrieron en 1931 en via Torino los grandes almacenes S. A. Standard, cuyo nombre se italianizó a partir de 1937 como Standa por deseo expreso de Mussolini.

Después de la derrota italiana de 1945 se retomaron en Milán las actividades comerciales, fundamentalmente con el fin de reactivar el desarrollo económico y revitalizar el tejido urbano. No bastaba evidentemente con la mera reconstrucción de los edificios, sino que era necesario volver a establecer la sociabilidad y, desde este punto de vista, los comercios eran una parte esencial de la vida en las ciudades (un punto en el que, como veremos, fallaron estrepitosamente los nuevos barrios de viviendas al aplicar estrictamente el concepto de zonificación). El edificio original de La Rinascente en Milán había sido destruido por los bombardeos y fue reconstruido entre 1948 y 1950 por Reggiori, Molteni y Pagani a la vez que Max Huber diseñaba el célebre logotipo de la tienda (IR) con dos letras (una Bodoni, la otra Gill Sans) que se presentaban como objetos formales sin evidencia fonética (cfr. web oficial de La Rinascente). El nuevo edificio, revestido de mármol gris claro se sitúa frente a la fachada norte del Duomo; el alzado presenta una composición clásica con un pórtico monumental, arcos de medio punto, un orden único de grandes ventanas en el primer piso y una coronación a base de ventanas pequeñas; en los pórticos se sitúan los escaparates, siguiendo siempre el principio de “teatralización” del consumo (ROSSI 1998, 10) mientras que en el interior se levantan siete plantas unidas por escaleras mecánicas y ascensores (GRAMIGNA *et al.* 2001, 234; fotografías en GALLI 2017, 250-251).

Pero en los años cincuenta los grandes almacenes europeos, además de ser lugares para la compraventa, tenían una función mediadora entre la cultura y la producción industrial y el mercado. Así, en 1953 La Rinascente presentó la exposición *Estética del producto*, relativa a la relación entre industria y diseño, dando continuidad a una tendencia ya seguida por diversas industrias de unir diseño y comunicación, algo que en Barcelona aquellos mismos años también ponía en práctica el Grupo R en sus exposiciones y que, por otra parte, ya había hecho el GATCPAC en los años treinta. El público de La Rinascente estaba formado por la burguesía milanesa y por las capas sociales que aspiraban a ascender en la escala social, aunque no pudiesen permitirse adquirir los objetos en venta. El hecho de que, como sabemos, la entrada a estos establecimientos, grandes almacenes y supermercados, fuese libre, formaba parte del hecho de que la conversión de la sociedad consumista en un nuevo espectáculo de masas era el mejor instrumento para promocionar el modelo en una



sociedad que aspiraba al bienestar y que empezaba a sentir la poderosa influencia del modo de vida americano que se promocionaba desde las películas de Hollywood.

Por su parte, los supermercados destinados a la venta de alimentos eran un comercio de nuevo cuño basado en el “autoservicio” y que, por tanto, como acabamos de ver, había que “enseñar a utilizar” a los consumidores. Este sistema de comercio, introducido en Milán en 1956 en los almacenes Standa ya citados, tuvo en la ciudad dos fechas señaladas de la mano de la empresa Esselunga: 1957, cuando se abrió el primer supermercado de Italia con 500 m<sup>2</sup> de superficie, en vial Regina Giovanna y 1959 cuando se abrió en vial Zara el que entonces era el supermercado más grande de Europa (GALLI 2019, 50, fotografía en p. 64). Se trataba de un modelo importado de Estados Unidos orientado a producir un comportamiento intensamente consumista ya que se ha de tener en cuenta que en los años cincuenta, tanto en Barcelona como en Milán (como, por otra parte, en todas las grandes ciudades europeas), para una población que acababa de sufrir las privaciones de la guerra y el hambre, la presentación en las estanterías de alimentos en abundancia, cuidadosamente envueltos en atractivos envases, que se podían “coger y llevar” directamente tuvo un fuerte impacto emotivo que contribuyó al éxito creciente de este tipo arquitectónico, un tipo muy simplificado respecto a los grandes almacenes urbanos nacidos con la ciudad burguesa del ochocientos que, a diferencia de ellos, se presentaba constitucionalmente insensible al diálogo con la ciudad.

Quizá por todo ello, la cultura arquitectónica se ocupó poco de este tipo de edificio. Con todo, podemos recordar la obra maestra de Albini y Helg en Roma para los grandes almacenes La Rinascente (1957-1961) (PIVA *et al.* 1998, 341-347) e incluso, en plena euforia olímpica, la contundente remodelación y ampliación de El Corte Inglés (1990-1994), la extensa cadena española de grandes almacenes, realizada por Martínez Lapeña, Torres Tur, MBM y Albert Puigdomènech en su establecimiento de la plaza de Cataluña barcelonesa (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 177; GAUSA *et al.* 2013, P-28). También podemos citar los proyectos para supermercados de la cadena Esselunga encargados a arquitectos de prestigio como Gardella y Caccia Dominioni que, sin embargo, vieron muy limitadas sus posibilidades proyectuales por las características del tipo, basado más en la publicidad y en la mercadotecnia que en la arquitectura (ZUNINO 1998, 168-172; GAVAZZI *et al.* 2014, 92-95).

Volviendo a lo que hemos llamado primera reconstrucción de Barcelona, podemos señalar aunque sea de pasada, como otra muestra de la “normalización” política que se dio en los años cincuenta, la celebración en Barcelona entre el 16 y el 25 de julio de 1955, de los II Juegos del Mediterráneo, que fue motivo para que diez países, democráticos algunos de ellos como Francia e Italia, junto a otros países ribereños como Egipto, Turquía, Líbano, Siria y Grecia, enviasen a Barcelona sus representaciones deportivas en un ambiente de aparente normalidad y camaradería política y social. Indiquemos que la primera edición de los Juegos del Mediterráneo, un evento cuatrienal, se había celebrado en Alejandría en 1951 y que la decimoctava edición se ha celebrado en Tarragona del 22 de junio al 1 de julio de 2018 con la participación de veintiséis países. En todos los casos, esta competición deportiva aparece vinculada a los Juegos Olímpicos (un año antes o un año después), la celebración que, como sabemos, en 1992 supuso el lanzamiento de Barcelona al primer plano de la escena cívica y arquitectónica internacional.

Con motivo de estos II Juegos del Mediterráneo de Barcelona se convocó un concurso de arte plástico que debía tener como tema el deporte y los deportistas, algo en consonancia con la política artística oficial de promoción del arte contemporáneo en España (CALVO 1985, 363-364). Pero más importancia tuvo el hecho de que se acondicionase el antiguo estadio olímpico de Montjuïc (1928), el gran equipamiento deportivo de la ciudad que sería remodelado para los Juegos Olímpicos de 1992 (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 154; GAUSA *et al.* 2013, O10) y que fue utilizado con frecuencia por el franquismo para sus concentraciones de masas. Así, aquí se había ofrecido al conde Ciano en julio de 1939 un gran festival juvenil falangista (CAPDEVILA *et al.* 2017, 113) y en junio del mismo año se usó para una gran concentración de las Organizaciones Juveniles de Falange que celebraron, en honor de los generales fascistas italianos Mazzetti y Bottassi, un festival deportivo y folklórico que congregó 45.000 asistentes (FABRE 2003, 299). Para los II Juegos del Mediterráneo, además de contar con el estadio de Montjuïc, se construyó un gran pabellón polideportivo con un aforo de ocho mil espectadores en la calle Guàrdia Urbana, también en el área de Montjuïc, inaugurado en la simbólica fecha del 18 de julio, aniversario del Alzamiento Nacional. Este Palacio Municipal de Deportes (1953-1955), el primer equipamiento deportivo moderno construido en la Barcelona franquista, fue proyectado por Soteras y García-Barbón, dos arquitectos que, junto con Mitjans, estaban levantando en aquellos momentos el Camp Nou del Barça. Aquí, para resolver el problema de la gran luz necesaria en el interior del pabellón (65 m) se dispusieron ocho crujías formadas por nueve arcos parabólicos de hormigón armado con sección en doble T cuyos

arranques quedan a la vista en los dos laterales del edificio; en contraste con la estructura vista del cuerpo principal, en las testeras se superponen dos grandes pantallas rectangulares a modo de celosía que ocultan la concepción del conjunto a partir de la sección transversal. Se trata de un tipo de arquitectura poco valorada durante mucho tiempo pero que representó un considerable *tour de force* para la época, así como la presencia en la ciudad de un “brutalismo moderado” muy en sintonía con obras contemporáneas similares levantadas en Italia, Francia y Gran Bretaña (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 54; FABRE 2003, 232; GAUSA *et al.* 2013, K20). Sin embargo, a mitad de los años noventa se dejaron de celebrar espectáculos deportivos y en 2000 se remodeló por completo el edificio para que pudiese albergar representaciones teatrales y recitales de música, adoptando el nombre de Barcelona Teatre Musical.

A final de los años cincuenta, por tanto, como vemos, la vuelta a la modernidad en la arquitectura y el arte era ya un hecho en Barcelona y abundaban los síntomas de esta “normalización”. En las libretas de Cirici encontramos algunos ejemplos significativos: en 1959 se celebró en Montjuïc una Exposición de Urbanismo promovida por la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) que incluía la nueva ciudad de Brasilia, pero también los nuevos poblados planificados por el Instituto Nacional de Colonización en Extremadura y Andalucía. Cirici dejó constancia de su interés por el poblado de Vegaviana (1956) en Cáceres, de Fernández del Amo (CENTELLAS *et al.* 2009, 306), y por un barrio de Linares (Jaén), con elementos hexagonales y las habituales casas de figuración moderna, con una o dos plantas y con patios y corrales, de los nuevos poblados rurales franquistas. Un año más tarde, el 2 de abril de 1960, Bohigas y Cirici recibieron en Barcelona a Udo Kultermann, director del Museo de Leverkusen (Alemania) y crítico de arquitectura; a los pocos días, el 6 de abril, en el FAD, recibían al director del Museo de Bonn; el 8 de abril, Cirici mostraba “su” Museo de Arte Contemporáneo (*vid. supra*) a los miembros del Museo de Arte Moderno de Nueva York que visitaron Barcelona; y el 19 de enero de 1961 lo hacía al representante del Carnegie Institute de Pittsburgh que había premiado a Tàpies en 1959 y que en 1896 había establecido el primer museo de arte contemporáneo de Estados Unidos.

Conviene aclarar que esta “liberalización” artística no era obstáculo para que la represión social y política siguiesen siendo cotidianas, ya que fueron, como sabemos, una constante durante toda la vida del régimen, algo consustancial con el mismo, hasta la muerte del dictador en 1975. Así, el 4 de julio de 1960 el crítico Alexandre Cirici dejó registrado en sus libretas que tuvo que declarar en la Audiencia sobre un escrito clandestino que denunciaba las torturas de la policía a raíz de la detención y encarcelamiento del banquero y líder político catalanista de derecha Jordi Pujol i Soley (n. 1930), hecho que motivó en Cataluña una campaña de protesta pública multitudinaria, aunque completamente ilegal (CIRICI 2014, 399, 417, 424, 434). También Tàpies, a partir de 1963, empezó a sufrir “situaciones incómodas” con la administración y fue convocado por la policía y el Ejército, episodios que ha relatado por extenso en sus memorias. El motivo de un interrogatorio en la Capitanía General de Cataluña fue haber firmado un documento “protestando por el trato inhumano que, al parecer, recibieron un grupo de obreros, especialmente unas mujeres asturianas a las que, además, ‘la social’ quiso humillar rapándoles la cabeza”; pero hubo más interrogatorios que culminaron con el encierro y la detención de Tàpies, junto a muchos otros demócratas, en el convento de Capuchinos de Sarrià, durante la célebre Capuchinada de 1966 (*vid. infra*), un hecho que fue el origen de sus memorias y al que nos referiremos más adelante (TÀPIES 1977, 382-389; comillas del autor).

## <02.01. FRANQUISMO Y ARQUITECTURA: DIRECCIONES GENERALES

En vano buscas entre el polvo, / pobre mano, la ciudad está muerta. / Está muerta: se ha oído el último bramido / sobre el corazón del Naviglio. Y el ruiseñor / ha caído de la antena, alta sobre el convento, / donde cantaba antes del crepúsculo. / No excavéis pozos en los patios; / los vivos ya no tienen sed. / No toquéis los muertos, tan rojos, tan hinchados: / dejadlos en la tierra de sus casas: / la ciudad está muerta, está muerta.  
Salvatore QUASIMODO (1947)

Un aspecto significativo de la actividad arquitectónica durante el primer franquismo, vinculado tanto a la reconstrucción posbélica como a la intensa propaganda desarrollada por el régimen que ya hemos mencionado, fue el interés que mostraron políticos, técnicos e ideólogos de la Dictadura por la teoría y la práctica arquitectónica y urbanística y que se concretó en la creación de dos organismos oficiales específicos dentro del organigrama político del Nuevo Estado: la Dirección General de Arquitectura y la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones. Aunque sus competencias estaban bien definidas, no siempre estuvieron

bien coordinadas: la primera era la encargada de organizar la profesión y de orientar y difundir las actuaciones de los arquitectos en términos generales (“1º La ordenación nacional de la Arquitectura. 2º Dirigir la intervención de los Arquitectos en servicios públicos que lo requieran. 3º Dirigir las actividades profesionales de este orden”, decía textualmente la Ley: *BOE*, 30-09-1939, p. 5427; se puede consultar online); en cambio, la segunda, con unos presupuestos mucho más sustanciosos (siempre, claro está, dentro de las limitadas posibilidades del Estado autárquico), se encargó de organizar la reconstrucción de las zonas destruidas en las acciones bélicas, no solo como sistema de gestión directa, sino también como sistema legal que debía otorgar el permiso previo para reconstruir cualquier edificio afectado por la guerra. Como indica Manuel Blanco, el gran volumen material de la reconstrucción (completada en muchas ocasiones con pequeños ensanches y nuevas alineaciones) y el hecho de que su campo de actuación abarcase toda España hicieron que esta dirección general marcara las pautas con las que se concretó, efectivamente, la arquitectura (al menos, la rural) de la España del régimen; en efecto, a pesar de partir de unas pretendidas diferencias regionales, cuando se estudian los proyectos y obras se pueden ver numerosos invariantes: “repetidos una y otra vez los mismos elementos, las mismas formas de entender los trazados de las poblaciones, el mismo juego con las cornisas” (BLANCO 1987a, 17). Vázquez de Castro se ha referido a este interés por el control de la arquitectura como algo consustancial con los sistemas políticos dictatoriales:

Si algo caracteriza a las dictaduras es su fiebre constructora, producto consciente o inconsciente de una demostración de “eficacia” que pretende compensar limitaciones y miserias congénitas. En el caso de la larga dictadura que surge de la Guerra Civil, esta fiebre ha tenido diversas y variadas facetas a medida que las circunstancias obligaban a adaptarse al medio en una contumaz estrategia por la supervivencia (VÁZQUEZ DE CASTRO 1987, 13; comillas del autor).

Pero como la dictadura de Franco se había implantado mediante una larga guerra y el balance de destrucción al final de la misma era descomunal, para demostrar la eficacia del régimen había que empezar por reconstruir físicamente el país. Tanto Eugenio d’Ors como su hijo arquitecto, Víctor, como ideólogos “visibles” al servicio de los vencedores, insistieron en sus escritos en la necesidad de planificar y ordenar las tareas de reconstrucción de pueblos y ciudades, tanto desde la arquitectura como desde el urbanismo, con el fin de no caer en la misma “barbarie” destructiva y equivocada del enemigo republicano. El primero aprovechaba la apertura de la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria en 1939 para, con su habitual estilo retórico y engolado, demandar la “exigencia del gusto” y la “perfección del rito”:

Día tras día –porque en nosotros la herida sangraba hora tras hora- nuestro dolor ha clamado al mundo en denuncia, en protesta, en socorro –en aviso de alarma también- ante la obra siniestra de profanación y destrucción de templos y objetos religiosos consumada por la barbarie en España. Pero la obra de reconstrucción, una vez esta barbarie vencida, podía quizá traer equivalentes desafueros, si se emprendía y proseguía sin la vigilante asistencia de un doble espíritu de estética dignidad y de pureza litúrgica. Si la abandonáramos, rebajada la exigencia del gusto o descuidada la perfección del rito, a aquel mundo fofo de las buenas intenciones, de que está fangosamente empedrado el infierno (ORS 1944, 317).

El hecho fue que pocos meses después del fin de la guerra, el 23-09-1939 (*BOE*, 30-09-1939), se creó la Dirección General de Arquitectura, vinculada al Ministerio de la Gobernación, con el falangista Serrano Suñer como ministro. Esta decisión estaba relacionada con el poder del arquitecto Pedro Muguruza, que contaba con la confianza de Franco, pero también era consecuente con el pensamiento expresado por Eugenio d’Ors y por Giménez Caballero según el cual la Arquitectura (con la palabra escrita en mayúsculas) no solo era “arte de Estado” sino que estaba llamada a ser el “gran arte” del Estado Nacional-sindicalista y, por lo tanto, debía estar sujeta a regulación desde el más alto nivel político, como se indicaba en la misma exposición de motivos de la ley de creación de la Dirección General:

La reconstrucción Nacional, como tarea fundamental de la paz, requiere una labor conjunta y ordenada de todas las ramas de la Técnica. Las destrucciones producidas en las edificaciones, en los conjuntos urbanos y en los monumentos artísticos, la necesidad de ordenar la vida material del País con arreglo a nuevos principios, la importancia representativa que tienen las obras de la Arquitectura como expresión de la fuerza y de la misión del Estado en una época determinada, inducen a reunir y ordenar todas las diversas manifestaciones profesionales de la Arquitectura en una Dirección al servicio de los fines públicos. De esta manera, los profesionales, al intervenir en los organismos oficiales, serán representantes de un criterio arquitectónico sindical-nacional, previamente establecido por los órganos supremos que habrán de crearse para este fin (*BOE*, 30-09-1939, p. 5427; *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 1, enero 1941, p. 2; se pueden consultar online).

Así, con la práctica de la arquitectura entendida como una actividad política (LLORENTE 1995, 68), la Dirección General se incluyó en el Ministerio de la Gobernación y se decretó que todos los “Arquitectos y auxiliares

técnicos” al servicio de las administraciones públicas pasasen a depender de este organismo (URRUTIA 1987, 1.839), algo que, sin embargo, no se pudo llevar a cabo en la práctica por el mantenimiento de los colegios oficiales de arquitectos. El primer director general fue Pedro Muguruza, el arquitecto más importante del franquismo si exceptuamos al arquitecto falangista José Luis de Arrese, el único arquitecto que llegó a ser ministro de Franco, primero ocupando la Secretaría General del Movimiento (en dos ocasiones, 1941-1945 y 1956-1957) y después, cuando se creó en 1957, el Ministerio de la Vivienda (BAYOD 1981, 50-62; ARRESE 1982; PÉREZ 2013, 36)<sup>419</sup>. Muguruza ya había ostentado el cargo de jefe provincial del Servicio de Arquitectura de Falange y unos años después, en 1947, a raíz de la enfermedad incurable que le causó la muerte en 1952, fue sustituido como director general por el arquitecto granadino Francisco Prieto-Moreno, que desde 1937 era restaurador de la Alhambra (*vid. supra*) y que a partir de la V Asamblea Nacional de Arquitectos (1949) abandonó las propuestas oficiales de levantar una arquitectura imperial de base herreriana y orientó el colectivo profesional hacia una cierta modernidad compatible con la que se daba coetáneamente en Europa. Este cambio de rumbo se vehiculó en gran medida mediante una interesante y distendida publicación ilustrada de carácter informativo, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura (BIDGA)*, de aparición rigurosamente trimestral, publicada entre 1946 y 1957, y dirigida, aunque no constara su nombre, por Carlos de Miguel (*vid. infra*).

Más importancia que la Dirección General de Arquitectura tuvo en la efectiva reconstrucción española el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones, convertido más tarde en dirección general, que durante veinte años jugó un papel urgente e imprescindible en la reconstrucción de los pueblos y ciudades del Estado dañados por la guerra, hasta que se decretó su extinción en 1957; pero todavía en 1960 se estableció una comisión de liquidación con el fin de terminar los trámites de expropiación de los terrenos ocupados *manu militari* para levantar las nuevas poblaciones y barriadas, algo que en ocasiones fue imposible por el tiempo transcurrido (VÁZQUEZ DE CASTRO 1987, 20, 44, 47). El servicio fue creado el 25 de marzo de 1938, también dentro del Ministerio del Interior de Serrano Suñer<sup>420</sup>, pero en diciembre del mismo año pasó a depender del nuevo Ministerio de la Gobernación, que refundía el del Interior con el de Orden Público (JULIÁ 2002, 5) y en agosto de 1939 se transformó en Dirección General; era un organismo que tuvo numerosos técnicos adscritos a su plantilla, debiendo residir todos ellos a pie de obra: en 1941 había 108 arquitectos, 46 ingenieros y 180 aparejadores y peritos, estructurados en 30 oficinas comarcales o regionales que formaban una red muy burocratizada y fuertemente centralizada (VÁZQUEZ DE CASTRO 1987, 46; POZO *et al.* 2012, 273). Según los artículos primero y segundo del Decreto de fundación de 25 de marzo de 1938, el objetivo de este organismo era

<sup>419</sup> En la I Asamblea de Arquitectos (1939), Víctor d’Ors y César Cort plantearon la necesidad del “arquitecto político”: “Es necesario el político que tenga una perfecta visión de lo que es la arquitectura y pueda llevar a efecto esa ordenación que necesitamos. Esto ya es básico en todas las grandes transformaciones de las poblaciones, que siempre ha habido un arquitecto y un político perfectamente compenetrados, uno para trazar planes de ordenación y legislativos, y otro para llevarlos a la práctica” (VARIOS AUTORES 1939, 38). Pero en cuarenta años solo Arrese (muy poco “arquitecto”) y Muguruza estuvieron cerca de Franco como “arquitectos políticos”. También obtuvo el título de arquitecto, aunque no es seguro que ejerciese la profesión, el militar profesional Juan Castañón de Mena (1903-1982), procedente de la Academia de Infantería de Toledo y de la Escuela Superior de Guerra, que ocupó el cargo de ministro del Ejército entre 1969 y 1973 (BAYOD 1981, 174). En una entrada de noviembre de 1969, al hablar del “esfuerzo de liberalización” que supuso el Gobierno nombrado ese año por Franco, Serrahima menciona al general Castañón “que, de hecho, ejercía de arquitecto en Madrid y, por el hecho de ser, a la vez, un hombre de profesión liberal, parece que no está lejos de las posiciones más moderadas y humanas del teniente general Díez-Alegría” (SERRAHIMA 2005b, 62). Entre los arquitectos falangistas de nulo mérito como arquitectos y nula repercusión disciplinar hay que mencionar también a Manuel Valdés Larrañaga (1909-2001), cofundador de Falange, que se enemistó con Zuazo en 1936 y que, como venganza, lo denunció en 1939, haciendo que se le abriese una “Causa por Reponsabilidades Políticas”. Sambricio lo califica de “personaje menor” y lo considera responsable del destierro a las Islas Canarias entre 1940 y 1943 a que fue condenado Zuazo. Durante la dictadura, Valdés ocupó numerosos cargos, entre los que podemos destacar el de consejero nacional del Movimiento, el de decano del Colegio de Arquitectos de Madrid y el de presidente de la Junta Superior de Colegios de Arquitectos de España (ZUAZO 2003, 20, 135, 400-405).

<sup>420</sup> Como se ha observado repetidamente, con la formación del primer Gobierno de Franco el 1 de febrero de 1938, hubo ya un primer reparto de poderes: además de la sustanciosa cuota que correspondió a los militares, los falangistas se hicieron con el Ministerio del Interior mientras que el Ministerio de Educación correspondió a los monárquicos alfonsinos, que en todo momento velaban por los intereses de la Iglesia (TAMAMES 1983, 462-463); este “reparto del botín político” provocó continuas fricciones en el seno del régimen entre militares, falangistas y católicos ya que todos querían el “botín” entero (FONTANA 2000, 217).

la dirección y vigilancia de cuantos proyectos, generales o particulares, tuviesen por objeto restaurar o reconstruir bienes de todas clases dañados por efecto de la guerra. A partir de la publicación de este decreto queda prohibida la realización de obras que tengan el expresado objeto sin el previo permiso de aquel departamento (en VÁZQUEZ DE CASTRO 1987, 43)<sup>421</sup>.

Pero, por otra parte, la actividad de reconstrucción de las poblaciones destruidas era consecuente, lógicamente, con la geografía de los frentes de batalla y el lento avance de las tropas nacionales a lo largo de los tres años de guerra, pero también con el programa de ruralización del régimen que, además de ser ideológico, tenía un componente funcional: había que producir víveres para la población en unos años de aislamiento internacional y con el mundo en guerra; por tanto, se actuó prioritariamente en zonas rurales y pueblos pequeños (también en algunas capitales de provincia como Lleida, Oviedo, Teruel o Toledo) con el fin de que la gente volviese a sus lugares de origen y no emigrase a las grandes ciudades que eran, por otra parte, según el régimen, fuentes de perdición; así, casi tres cuartas partes de las 5.108 viviendas de nueva planta efectivamente construidas entre 1939 y 1950, muy pocas, como se puede ver, estaban en el medio rural (MONCLÚS *et al.* 1987, 103)<sup>422</sup>. Además de hacer casas nuevas, se redactaron numerosos planes de urbanismo (básicamente de pequeños ensanches, de nuevas alineaciones y de saneamiento) y se reconstruyeron equipamientos, especialmente iglesias, plazas mayores y edificios institucionales como ayuntamientos, juzgados y casas del partido. En una ponencia presentada a la Segunda Asamblea Nacional de Arquitectura en 1940 se explicitaban el método de trabajo y los objetivos de la Dirección General en lo que era, de hecho, la búsqueda de prototipos urbanos arcaicos y ruralizantes, en unos pueblos idílicos, sin conflictos ni atisbos de internacionalismo, plenamente productivos, cuya vida se debía desarrollar bajo el signo de la cruz y de la Sagrada Familia:

La reconstrucción de nuestros pueblos hemos de basarla únicamente en los trazados genuinamente españoles, hechos con arreglo a nuestro temperamento y a nuestra manera de vivir, y en la que no nos sirven, sino que nos estorban, todas las técnicas que puedan venir de otro país. El centro del pueblo será siempre la tradicional y genuina plaza mayor. Su plaza mayor, con soportales, en la que estén los edificios representativos del Ayuntamiento, del Estado y del Partido. De ella parten las calles que conducen a los lugares de trabajo del campo o de la industria. Un segundo centro religioso [está] formado por la plaza de la Iglesia, con sus anejos de Casa Rectoral y Catequesis. Iglesia con torre, rematada por una cruz, bajo cuyos brazos abiertos se desenvuelve la vida futura del poblado. Se distribuyen en los poblados, dándoles su justo valor y situación, las escuelas, con su campo de deportes escolar, y los edificios y servicios municipales de vida de la población. Con estos elementos y las viviendas formamos el plan general de ordenación. De las viviendas se estudian distintos tipos, según la función y profesión de las familias que deban habitarlas. En esto no hace falta decir que cada comarca tiene su tipo de vivienda característico, que depende, la mayoría de las veces, de la clase de cultivo del terreno que labran. Las viviendas se componen siempre, como mínimo, de cocina-comedor y de tres dormitorios, para que pueda existir la debida separación de sexos. El tipo de viviendas nos da el tipo de manzana: la agrupación de todas ellas constituye el plan general de ordenación, completándose este con el trazado de las calles, alzados, secciones y perfiles; cuidando el aspecto exterior del pueblo para que forme, dentro de la variedad de cada tipo, un todo armónico. [...] Cuando hubo que nombrar Arquitectos para que emprendiesen la tarea de la reconstrucción de la Patria se buscaron en dos listas gloriosas: [en] la lista de los cautivos por España y en la relación de los Tenientes provisionales.

Y si, desde “fuera de España” alguien les preguntaba a los arquitectos españoles qué hacían, estos debían contestar, “con el orgullo de nuestra raza y el laconismo peculiar de nuestro estilo, ‘estamos reconstruyendo un Imperio’” (VARIOS AUTORES 1941, 151, 154, 155)<sup>423</sup>.

La Dirección General de Regiones Devastadas, siguiendo una enérgica política propagandística y de difusión de su “estilo” (que a partir de 1940 incluyó costosas exposiciones itinerantes con fotos, planos y

<sup>421</sup> Estas competencias se solapaban, no sin conflictos, con las actuaciones en el patrimonio artístico y arquitectónico, atribuidas por la Ley de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de 1938 (BOE, 23-04-1938) al Ministerio de Educación (FONTANA 2000, 219, 224). Un interesante informe de la actuación de la Dirección General de Regiones Devastadas en la guerra y la inmediata posguerra fue presentado (con el habitual e inevitable triunfalismo) en la Segunda Asamblea Nacional de Arquitectura (VARIOS AUTORES 1941, 145-155). Tienen también un gran interés los estudios incluidos en VÁZQUEZ DE CASTRO 1987.

<sup>422</sup> Según el director general, Moreno Torres, “se activó todo lo posible la reconstrucción de esos núcleos, pues si no la gente, no pudiendo vivir allí, marcharía hacia la capital” (en VÁZQUEZ DE CASTRO 1987, 44). Cfr. el paradigmático film neorrealista *Surcos* (1951), de Nieves Conde, un “intento de cine falangista” (CIRICI 1977a, 174), donde una familia de campesinos encuentra su ruina al emigrar a la ciudad. La portada, firmada por Eugenio Montes, era ya todo un manifiesto de la “pureza” de un “terruño” que no había que abandonar: “Hasta las últimas aldeas llegan las sugerencias de la ciudad, convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducirlas, estos campesinos que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo” (JIMÉNEZ 2016, 127; cfr. Wikipedia.es, cfr. Youtube.com).

<sup>423</sup> El Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo dedicó en 1987 una exposición a la Dirección General de Regiones Devastadas que incluyó una gran cantidad de material gráfico, en buena parte recogido en el catálogo correspondiente (VÁZQUEZ DE CASTRO 1987).

maquetas), editaba sus propias publicaciones, dirigidas por el arquitecto Diego de Reina de la Muela, autor del ya citado *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial* (1944) donde se pretendían señalar las directrices a seguir para crear una arquitectura franquista (*vid. supra*). La dirección general también editó a partir de 1940 y hasta 1953 su propia publicación periódica, la revista *Reconstrucción*<sup>424</sup>, que a lo largo de los 120 números publicados difundió propuestas para una arquitectura y un urbanismo franquistas y decididamente “españoles”, sin menoscabo de las “peculiaridades regionales”, siguiendo la conocida teoría de “la gaita y la lira” proclamada por José Antonio en su definición de “patria”<sup>425</sup>. Sin embargo, lo limitado del área de actuación de la Dirección General hizo que la revista se centrara en aspectos formales y constructivos de la reconstrucción de las zonas destruidas en los frentes de batalla (Belchite, Brunete, Gandesa, Guadarrama, Nules, Seseña, etc.) con una ideología agrarista y paternalista, ofreciendo unos tipos castizos de viviendas, iglesias y ayuntamientos vinculados miméticamente a una arquitectura popular idealizada y adaptada al Nuevo Estado. Muchos de estos pueblos –hasta trescientos- habían sido “adoptados por el Caudillo en nombre de la Nación” (es decir estaban protegidos directamente por el jefe del Estado) al haber sufrido una destrucción superior al 75 % y el Estado se hacía cargo de “la reconstrucción de los servicios públicos correspondientes al Estado, Iglesia, Provincia y Municipio”, aprovechando la oportunidad “para realizar mejoras urbanas y sociales” en las poblaciones (VARIOS AUTORES 1941, 146; VÁZQUEZ DE CASTRO 1987, 43). Dado que muchos de estos pueblos se reconstruyeron por completo, en ocasiones con un establecimiento de nueva planta o con el añadido de pequeños ensanches (BLANCO 1987a, *passim*), la atención de la revista se centró, además de en las casas y en los trazados urbanos, en los edificios públicos oficiales: iglesias, conventos, ermitas, ayuntamientos, juzgados, casas cuartel de la Guardia Civil, Correos y Telégrafos, colegios, mercados, lavaderos, mataderos, etc. Pero también se incluyeron noticias sobre la urbanización y jardinería de calles y plazas y la instalación de redes de abastecimiento de agua, electricidad y alcantarillado. La revista, por tanto, se hacía eco de las obras proyectadas, en ejecución o inauguradas por el Estado y se presentaba básicamente como un boletín de noticias cargado de triunfalismo y de instrucciones figurativas implícitas donde quedaba excluido todo tipo de invención o aportación formal. El ámbito territorial se limitaba, por supuesto, a las regiones españolas, a excepción de algún artículo esporádico y aislado sobre la situación de algunas ciudades europeas en la posguerra mundial (POZO *et al.* 2012, 274).

En *Reconstrucción* no solían aparecer tampoco ejemplos de gran arquitectura de Estado ni de arquitectura urbana ni se recogían propuestas de modernización formal de las piezas proyectadas, algo que quedaba excluido de las competencias de la Dirección General de Regiones Devastadas (cfr. VÁZQUEZ DE CASTRO 1987, *passim*). De hecho, en el ámbito de la arquitectura rural oficial la modernización de la disciplina no llegó hasta los primeros años cincuenta con la gran operación de desarrollo agrario emprendida por el régimen franquista. Hablamos de los conocidos “poblados de colonización”, encargos oficiales del Ministerio de Agricultura (a través del Instituto Nacional de Colonización, activo entre 1939 y 1971) para construir núcleos de población proyectados *ex novo* en medio de extensas explotaciones agrarias de regadío de nueva implantación que se esparcieron por toda España, pero sobre todo en Andalucía, Extremadura, Aragón y La Mancha, operaciones de largo alcance con las que se pretendía recapitalizar el Estado a partir de las plusvalías agrícolas<sup>426</sup> y que continuaban la experiencia ruralizante de la Dirección General de Regiones Devastadas, suprimida en 1957. En los años cincuenta, sin embargo, el régimen ya consideraba que la relación entre agricultura e industrialización era la clave de la economía del Nuevo Estado y el mismo Franco sostenía que la industrialización de España debía empezar con la transformación de la economía agraria. Además, las nuevas ciudades rurales, con un cierto carácter de “ciudad ideal” (y muchas apellidadas “del Caudillo”) estaban pensadas para que produjesen campesinos “con una independencia dignificada, un pío temor de Dios y un ferviente patriotismo” (CAMPRUBÍ 2017, 63).

<sup>424</sup> La colección completa de la revista *Reconstrucción* se puede consultar online en la hemeroteca digital de la Biblioteca de Castilla-La Mancha.

<sup>425</sup> “No veamos en la patria el arroyo y el césped, la canción y la gaita; veamos un ‘destino’, una ‘empresa’. La Patria es aquello que, en el mundo, configuró una empresa colectiva. [...] No plantemos nuestros amores esenciales en el césped que ha visto marchitar tantas primaveras; tendámoslos, como líneas sin peso y sin volumen, hacia el ámbito eterno donde cantan los números su canción exacta. La canción que mide la lira, rica en empresas porque es sabia en números”, José Antonio PRIMO DE RIVERA: “Patria: la gaita y la lira”, *FE*, núm. 2, enero 1934; comillas del autor.

<sup>426</sup> Un precedente notable de estas actuaciones españolas fueron las obras hidráulicas llevadas a cabo en los años veinte y treinta en la Italia fascista (*vid. supra*) y en la Alemania nazi, y también las intervenciones de Holanda en el Zuiderzee, de Estados Unidos en el valle del Tennessee y de Unión Soviética en el este del país (DOGLIANI 2014, 142).

Pero aunque entre 1939 y 1971 se proporcionó casa y tierras a 51.000 familias, los nuevos establecimientos agrarios tuvieron unos resultados económicos limitados; sin embargo, en el campo de la arquitectura posibilitaron que muchos arquitectos, básicamente madrileños, como Fernández del Amo, Sáenz de Oiza, de la Sota e incluso algún ex republicano notable como Carlos Arniches, experimentasen en los años cincuenta con nuevas formas plásticas y urbanas derivadas del Movimiento Moderno en los casi trescientos pueblos de nueva creación. Como a la arquitectura se incorporaban obras de arte moderno, los poblados de colonización también sirvieron como laboratorio para experimentar una nueva modernidad de las artes plásticas en España, algo que, por otra parte, como hemos visto, promocionó intensamente el régimen en el extranjero a partir de 1951. En efecto, para las nuevas iglesias especialmente, pero también para ayuntamientos y edificios oficiales, tanto de los poblados de colonización como de los poblados dirigidos de la periferia de Madrid, se fabricaron abundantes piezas modernas de gran calidad formal, muy valoradas actualmente por la crítica: esculturas, pinturas, murales, bajorrelieves, vidrieras, mobiliario, objetos litúrgicos, etc., unas veces de un geometrismo esquematizado y otras completamente abstractas (UREÑA 1982, 121-122, 149; CALVO 1985, 310; GARCÍA 2011; PIQUERAS *et al.* 2018). El mismo arquitecto del Amo, muy implicado, como sabemos, en la reintroducción del arte moderno en España y, a la vez, autor de algunos notables poblados de colonización, señalaba en 1959 la importancia de los arquitectos en el encargo de obras de arte modernas que quedaban incorporados a los edificios:

En este proceso de aceptación social del arte contemporáneo tienen buena parte unos pocos arquitectos de la misma generación que los artistas pioneros, copartícipes en la campaña, y que dieron ocasión a que su arte, incorporado a la arquitectura, recibiese refrendo y garantía en la creación de un ambiente. Esta justificación de lugar y su objetivación como entidad plástica en el espacio arquitectónico fueron su bautismo para una comunidad social que así le daba entrada (en UREÑA 1982, 548).

Sin embargo, el aislamiento de estos poblados de nueva planta y su escaso carácter urbano los dejaron en un terreno disciplinar periférico y su influencia en la producción arquitectónica española fue escasa, hasta que en fechas recientes y de forma unánime han sido considerados por la crítica como ejemplos notables de la arquitectura, la urbanística, el paisajismo y el arte plástico español de los años cincuenta, unas obras que jalonaron la avanzadilla hacia la modernidad durante el franquismo; y eso a pesar de que los usuarios han alterado profundamente estos conjuntos hasta dejarlos irreconocibles (JAÉN *et al.* 1999, 143, 251; CENTELLAS *et al.* 2009, 58, 68, 69, 71, 115, 116, 275, 306-307).

## <02.02. ASAMBLEAS NACIONALES DE ARQUITECTOS

Terminada la guerra, nos encontramos con que, al desmoronarse todo el vasto territorio aun dominado por los rojos, se confirmaba nuestra esperanza al ver cómo en toda la zona roja había un núcleo importante, y una serie de núcleos, de grupos de compañeros que estaban perfectamente animados del mismo espíritu, esto es, inspirados todos en una seguridad de triunfo, con el deseo del mismo y con el mismo propósito de crear un trabajo organizado.

Pedro MUGURUZA (1939)

Además de la temprana creación de organismos oficiales específicos para la gestión profesional y la construcción efectiva de la arquitectura, parte fundamental, como es obvio, de la “reconstrucción de España” tras finalizar la guerra, una muestra significativa de la preocupación de algunos sectores del régimen por la disciplina fueron las seis asambleas nacionales de arquitectos (las segunda, tercera y cuarta se denominaron “de arquitectura”) desarrolladas entre 1939 y 1952 (todavía se planteó una séptima en 1967, en plena etapa del desarrollismo económico, pero ya sin numeración); al principio su periodicidad fue anual: 1939, 1940, 1941 y 1942, pero después se fueron espaciando; estas reuniones multitudinarias y clasistas de profesionales se iniciaron nada más acabarse la guerra<sup>427</sup> y fueron organizadas, primero, por los servicios técnicos del Partido Único FET y de las JONS (recordemos que la responsabilidad de la arquitectura había recaído en los

<sup>427</sup> Los arquitectos que permanecían en la zona nacional ya se habían reunido en Burgos en febrero de 1938 convocados por los servicios de Falange. En aquella ocasión, Raimundo Fernández-Cuesta, secretario general de FET y de las JONS (1937-1939) y ministro de Agricultura (1938-1939), animó a los arquitectos a contribuir con su arte “al renacimiento de un sentido artístico que armonice con los ideales y las aspiraciones del Nuevo Estado” (*Orientación Española*, mayo 1938; en LLORENTE 1995, 71). Muguruza planteó ya entonces la creación de “un ministerio que agrupase todas las actividades de arquitectura y urbanismo”, entrando en contacto con Franco que valoró su “dinamismo, disciplina y profesionalidad” (SUEIRO 1976, 28).

falangistas) y más tarde, por los organismos estatales relacionados con el tema, Dirección General de Arquitectura y Consejo Superior de Colegios de Arquitectos. Al inicio de los años cuarenta, con un carácter anual, como decimos, las asambleas sirvieron, sobre todo, para galvanizar los ánimos profesionales, dar una imagen de unidad corporativa y señalar posibles directrices homogéneas en las tareas concretas de la reconstrucción posbélica. César Cort lo expresaba con su habitual bonhomía en la apertura del II Congreso de Urbanismo y de la Vivienda (1942), un foro semioficial de encuentros profesionales: “Unidos todos en un mismo anhelo y guiados por un ideal común contribuiremos a formar con entusiasmo las nuevas agrupaciones urbanas que han de contribuir al engrandecimiento, esplendor y dicha de la Patria” (en UREÑA 1979, 312). Pero, por otra parte, las asambleas eran reuniones que se inscribían en lo que Piñón ha denominado “intentos de funcionarizar la profesión por parte de arquitectos falangistas”, una reorganización profesional similar a la de ingenieros y abogados

que convertiría al arquitecto en un agente “útil” y orgánicamente integrado en la estructura del Estado, [...] el agente que de una forma “natural”, sin mediación cultural ni ideológica, resuelve técnicamente, con absoluta objetividad constructiva, los problemas planteados por estrictas necesidades de uso (PIÑÓN 1977, 12; comillas del autor).

Pero conforme fue avanzando la posguerra y el régimen advirtió que para su supervivencia era necesaria su aceptación por el mundo liberal y democrático salido de la Segunda Guerra Mundial, estos intentos de “funcionarización” de los arquitectos se frustraron y el contenido de las asambleas fue cambiando: perdieron gran parte de su contenido ideológico, se convirtieron en plataformas de “normalización” cultural interna y, finalmente, se limitaron a hacer diagnósticos de la situación de la profesión y de los problemas que la afectaban, además de establecer unos ciertos criterios figurativos unitarios, cada vez más en el terreno de una cierta modernidad, para la producción de arquitectura en España.

En realidad, estas asambleas, como tantas otras decisiones tomadas por los primeros gobiernos de Franco, no eran una novedad en el ámbito profesional y cultural español ya que continuaban los congresos de arquitectos que se habían celebrado en España con un marcado carácter corporativo antes de la guerra. Los primeros de estos congresos datan de principios del novecientos, pero una cierta coordinación entre profesionales es anterior ya que las primeras reuniones de arquitectos españoles se produjeron en el siglo XIX gracias a la iniciativa de la Sociedad Central de Arquitectos, fundada en Madrid en 1849. Un Primer Congreso Nacional de Arquitectos se celebró en Madrid en 1881, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y fue inaugurado con la presencia del rey Alfonso XII; y un segundo congreso se celebró en Barcelona en 1888, coincidiendo con la Exposición Universal (GRANELL *et al.* 2012, 41-47). Refiriéndonos a los congresos celebrados ya en el siglo XX, la documentación sobre los mismos, según Rovira, se encuentra en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y de su estudio se deduce que fueron bastante frecuentes (ROVIRA 1987, 47-48). Así, se celebraron ediciones de estas reuniones en Madrid (1904), Bilbao (1907), Valencia (1909), San Sebastián (1915), Sevilla (1917), Zaragoza (1919), Barcelona (1922), Santander (1924), Madrid (1925) y Santiago de Compostela (1928). Hasta 1928 fueron reuniones de ámbito nacional pero posteriormente se celebraron dos congresos específicos en Barcelona (1932) y Tarragona (1935) para arquitectos del ámbito lingüístico catalán, denominándose *Congrés d'Arquitectes de Llengua Catalana*. En ambas ocasiones fueron organizados por l'Associació d'Arquitectes de Catalunya (1874-1936) (*vid. infra*) con la intención de “establecer vínculos no tan solo dentro de la profesión, sino con las instituciones de gobierno: la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona” considerando explícitamente “la arquitectura pública como un brazo de la política” y vinculando su actuación con la lengua catalana (GRANELL *et al.* 2012, 122-125)<sup>428</sup>.

Los temas que, según Rovira, se trataron con mayor frecuencia en los congresos de este primer tercio del novecientos fueron los siguientes: construcción de la ciudad, salvaguarda y defensa de los intereses profesionales (incluyendo tarifas de honorarios, intrusismo, colegiación obligatoria, sindicación profesional y “mediación del arquitecto entre el capital y el trabajo”), control del sector de la construcción y creación de un montepío de arquitectos. Además de estos temas, en alguna ponencia se trataron también aspectos de mayor contenido disciplinar y social, tales como

mejora de la habitación obrera, comisiones de negociación entre patronos y obreros, fomento de las casas baratas, disminución del esfuerzo humano en la construcción de edificios, educación y formación de las clases auxiliares del

<sup>428</sup> Un resumen de las conclusiones del Primer *Congrés d'Arquitectes de Llengua Catalana* en: *A.C.*, núm. 6, abril-mayo 1932, pp. 50-53. Se incluyen cinco capítulos: “Política urbanística”, “Política social”, “Política sanitaria”, “Pedagogía arquitectónica” y “Arquitectura escolar”.



trabajo, retención y nacionalización de los capitales y necesidad de encaminarse hacia la Moderna Construcción (ROVIRA 1987, 47-48, 58).

En cierto modo, y como era de esperar, las asambleas de arquitectos del franquismo siguieron girando alrededor de estos mismos temas o de temas similares, estructuradas con ponencias marco y debates posteriores, aunque, ciertamente, estaba presente, además de una voluntad totalitaria, el dramatismo de una Guerra Civil que había implicado enfrentamientos también dentro de la profesión y que había causado, además del exilio de muchos arquitectos, innumerables muertes e incontables sufrimientos. Pero por otra parte, la Guerra Civil había destruido por completo un país que, al menos físicamente, se tenía que rehacer de raíz, labor en la que los arquitectos (“todos los arquitectos”, insistía Muguruza, factótum de la arquitectura del primer franquismo) eran fundamentales; sin embargo, la autocomplacencia de los vencedores, que presentaban la contienda como una lucha del bien contra el mal (también en arquitectura), impedía aceptar públicamente las necesidades urgentes de estas dramáticas circunstancias, que fueron sustituidas por un ansia generalizada de represión y revancha entre las filas de los vencedores a lo largo de toda la dictadura (*vid. supra*).

En alguna ocasión, en 1939 concretamente, las sesiones fueron transcritas mediante taquimecanografía y publicadas posteriormente en forma de libro, por lo que han llegado hasta nosotros registros fidedignos del desarrollo de las mismas; en este caso, tanto por el elevado número de participantes como por la posterior difusión de su contenido como material impreso, el conjunto de manifestaciones puede considerarse como una de las pautas “oficiales” más relevantes a seguir en la producción arquitectónica autárquica. Pero en todas las asambleas, dada la gran afición del franquismo por la letra impresa, se produjeron testimonios abundantes sobre el programa, las ponencias y el contenido de las sesiones ya que la Dirección General de Arquitectura publicó en libros y revistas la convocatoria y los planteamientos a desarrollar. En cualquier caso, se trataba de reuniones bien conocidas por los profesionales menos jóvenes, que ya las habían vivido antes de la guerra, aunque el falangista Muguruza, desde su cargo de director general de Arquitectura y como presidente de la primera asamblea quisiese presentar el encuentro como algo novedoso que, gracias a la nueva política que Franco y el Nuevo Estado emprendían para España, pretendía tener mucha más enjundia e interés “espiritual” de los que realmente tenía:

Hemos querido que esta Asamblea no sea pura y simplemente un Congreso de Arquitectos a la antigua usanza, en los que, como sabéis, llegábamos al último día haciendo una serie de conclusiones que se editaban en un folleto, nos marchábamos a nuestras casas y ya nadie se volvía a ocupar para nada de solucionar los problemas que en aquellas sesiones habían quedado planteados (VARIOS AUTORES 1939, 28).

Ahora, en cambio, según Muguruza, la arquitectura española tenía una misión “imperial”. De hecho, ya en 1939 se había empezado a plantear esta reconstrucción “imperial” de España en aquel “Congreso” que, según Tovar, “de modo simbólico se había cerrado solemnemente en El Escorial”. Tovar apostillaba que “ya es cosa descontada que se levantan a la vez las grandes cúpulas y las grandes ambiciones imperiales”, no en balde el destino del Movimiento era “levantar otra vez grandes construcciones, pues lo imperial no es simplemente irse a meditar en vacío bajo las cúpulas del pasado, sino a la vez disponerse a lanzar otras nuevas” (TOVAR 1939). Estas opiniones condujeron a la creación del Museo Nacional de Arquitectura, que se debía instalar en la Escuela de Arquitectura de Madrid y que, entre otros cometidos, debía conservar “planos, proyectos, dibujos arquitectónicos, estampas, fotografías, modelos y toda clase de reproducciones de obras de arquitectura importantes y de diferentes épocas y estilos” (BOE, 16-02-1944; se puede consultar online); esta institución, sin embargo, más allá de reunir una colección de reproducciones en escayola y una estimable biblioteca histórica, nunca se llegó a configurar (cfr. Ricardo AROCA: “¿Museo Nacional de Arquitectura?”, ABC, 20-07-2004; se puede consultar online).

La I Asamblea Nacional de Arquitectos<sup>429</sup> se convocó inmediatamente después del final de la guerra y se celebró en el Teatro Español de Madrid los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1939, apenas dos meses después del parte militar de la Victoria, en medio de un ambiente fervoroso hacia el Nuevo Estado totalitario, centralizado y dirigista. La apertura corrió a cargo del alcalde de Madrid y el encuentro se estructuró a base de seis conferencias marco (insustanciales, reiterativas, aburridísimas, pero recibidas con “grandes y prolongados aplausos”) y debates posteriores entre los ponentes y los arquitectos asistentes, a partir de observaciones, preguntas o propuestas de éstos presentadas previamente por escrito. También hubo visitas al Escorial y al

<sup>429</sup> Según la bibliografía consultada, la numeración de las asambleas era en unos casos con números romanos (I, IV, V, VI) y en otros con palabras (Segunda, Tercera).

Museo del Prado y reuniones de pasillo en las que algunos incrédulos incluso se preguntaban “¿para qué se nos ha llamado aquí?”, a lo que Bidagor, con sinceridad, respondía: “Nos hemos reunido aquí para hacer fundamentalmente esto: un acto de fe y un propósito inquebrantable de milicia”, es decir un acto de propaganda y de legitimación, como tantas veces hizo el franquismo a lo largo de su existencia en todos los ordenes de la vida comunitaria.

La primera intervención fue la de Muguruza, quien también se encargó, como presidente de la Asamblea, de la sesión de clausura y de redactar una propuesta de conclusiones, matizada por algunos asistentes. Con el título “Ideas generales sobre Ordenación y Reconstrucción Nacional” Muguruza rememoró la primera organización profesional del Gobierno de Burgos durante la guerra y pidió que se sentasen unas bases unificadas para las actuaciones concretas a desarrollar por el Nuevo Estado en el campo del urbanismo y la arquitectura como parte de su “Revolución Nacional”: al parecer estaba pensando, aunque no lo plantease del todo abiertamente, en que la solución para el “caos” de los distintos servicios técnicos ministeriales, sería el establecimiento de un cuerpo de arquitectos del Estado, similar al de los abogados o ingenieros civiles, una estructuración “férrea, a la manera militar”, en términos de Bonet Correa, que controlase la arquitectura oficial, con una única Escuela Superior Nacional en Madrid y centros delegados en Barcelona (para temas de construcción y materiales) y Sevilla (para temas de historia) (BONET 1981, 26). En todo caso, estas actuaciones debían contemplar, en primer lugar, la necesidad imperiosa de “trabajar para conseguir mejorar el estado de la vivienda de los humildes, eliminando una de las causas importantísimas de malestar en el Estado español de entonces [de antes de 1936], [...] esa condición inhumana en que se encuentran las viviendas humildes en una infinidad de lugares de España, lo mismo en el campo que en los alrededores de la ciudad, en los suburbios que en torno de las minas y en las factorías diseminadas por las montañas”. Tan solo Eugenio Aguinaga, primo y colaborador del arquitecto racionalista donostiarra José Manuel Aizpurua, fusilado por los republicanos en 1936, hizo alguna observación “constructiva” sobre la posible centralización de los servicios de arquitectura del Estado, tema que se prolongó en todas las sesiones (VARIOS AUTORES 1939, 3-13).

La segunda conferencia fue impartida por César Cort, catedrático de “Urbanología” de la Escuela de Arquitectura de Madrid y maestro, por tanto, de muchos de los asistentes; el tema fue “División de España en Regiones y Comarcas naturales”, un tema estrictamente académico aparentemente superfluo en aquel dramático contexto posbélico ya que en ningún momento ninguna fuerza política había planteado la reforma de la división provincial establecida en el siglo XIX como base de la estructura territorial de España; pero en su intervención, Cort se limitó a presentar de forma encomiástica la obra teórica y la doctrina de reforma social del ingeniero decimonónico Ildefons Cerdà como ejemplo “de lo que los españoles hemos hecho en esta materia [la “ciencia urbana”] en el mundo entero” y planteó la búsqueda del “bien común” sobre los “intereses particulares” y de criterios genéricos para los proyectos de ensanche y de reforma de ciudades a partir de las disposiciones del Estatuto Municipal de 1924. En el debate, apelando a la responsabilidad de los arquitectos, se habló de la necesidad de pasar a la acción y redactar estos ensanches y reformas simplificando la burocracia, peritar los daños causados por la guerra y decidir lo que se debía reconstruir y lo que no: “España está en ruinas. [...] Hay que liquidar la guerra y mientras veamos ruinas por todas partes y desigualdades, no se habrá liquidado por completo. [...] Dentro de la desgracia que supone para la nación que se haya destruido tanta riqueza, quizá podamos consolarnos con la esperanza de que se puedan mejorar las condiciones de vida de todo lo que existe en esas comarcas devastadas” (VARIOS AUTORES 1939, 14-38).

La tercera conferencia fue impartida por Luis Gutiérrez Soto y versó sobre un tema derivado del Movimiento Moderno que forzosamente tuvo que hacer suyo el franquismo, “Dignificación de la vida (vivienda, esparcimiento y deportes)”. Ahora, sin embargo, aunque los contenidos técnicos eran similares, el ponente, frente a una “sociedad roída y envenenada por la lucha de clases y por las doctrinas demagógicas y halagadoras del marxismo, judaísmo y masonería”, se centraba en los “valores espirituales” propios de la doctrina del Glorioso Movimiento Nacional Sindicalista, es decir, “patria, familia, hogar y trabajo, optimismo y tradición”, ya que estos eran los “fundamentos cristianos de nuestra sociedad”; la conclusión era que “no habrá Patria si falta espíritu, ni habrá Patria si falta pan” para lo que se debía crear una “organización” que respondiese a un fin “totalitario, dictador, nacional” que hiciese posible “crear la nueva arquitectura que simbolice el espíritu de nuestro glorioso resurgir”. Estos presupuestos doctrinarios bastaban por sí solos, según Gutiérrez Soto, para obtener mejoras inmediatas en la cultura, la vivienda, la sanidad, la economía y la “protección de la raza”, siempre gracias a “la mano del arquitecto”. La charla continuaba con espíritu triunfalista y vacío, plagada de lugares comunes, sin llegar a propuestas plausibles más allá de proclamas de buenas intenciones: “humanizar los pueblos”, “urbanizar el campo”, obtener información detallada de la

realidad nacional para saber “lo que hay que hacer”, desterrar los antiguos conceptos de calle y de manzana, etc. Y terminaba dando instrucciones sobre un tipo de vivienda que, por su equipamiento, estaba destinada a la clase alta (para la que Gutiérrez Soto proyectó grandes conjuntos residenciales durante el franquismo): instalación de calefacción central, separación del comedor y la cocina, “dormitorio de señores” con baño incorporado, lavabos diferentes para hijos e hijas, disposición de “terrazas al sur”, etc.; bien es verdad que más adelante también daba instrucciones para viviendas “humildes”, de “renta reducida”, con superficies mínimas y pocas estancias, que debían estar siempre adaptadas a “cada zona, región o comarca, según su función, clima, materiales y características de costumbres y salarios” (VARIOS AUTORES 1939, 39-56).

La cuarta conferencia, una de las que suscitó más debate e incluso oposición, se titulaba “Plan de Ciudades” y fue impartida por un ferviente y entregado Pedro Bidagor de treinta y tres años. Según Bidagor, la ciudad no podía seguir siendo “un solar abierto a toda clase de actividades libres, en desordenada competencia, en igualdad de consideraciones”, sino que debía ser “una ordenación perfectamente jerárquica de los diversos elementos constituyentes, respondiendo a los diferentes módulos de las organizaciones familiares, sindicales y políticas, siendo estas últimas las de máxima jerarquía y, por lo tanto, sus actividades específicas”. Vemos, así, como el nuevo urbanismo debía seguir los principios jerárquicos y de “orden” que informaban los principios políticos y sociales del Nuevo Estado por lo que, lejos de las veleidades del “liberalismo urbano”, las ciudades debían considerarse miembros de “un organismo superior estatal”. Estos aspectos de teoría política se desarrollaban incorporando todas las bases doctrinales del régimen: “riquezas inagotables de espiritualidad”, “anhelos de espiritualidad y de servicio”, “ejércitos de la paz”, “santidad de la familia”, “sana alegría del pueblo”, “servicio a Dios, a España y a su propio destino”, “orgullo de ser criaturas semejantes al Creador”, “superación de la organización de clase [sindicatos obreros] con una organización vertical al servicio de la producción”, “dar sentido orgánico a las energías propias de la ciudad” y también críticas radicales a “un siglo de desintegración” de las ciudades, “arrolladas” en todo el mundo por el “maquinismo”, la “grosería”, el “yanquismo” y la “frivolidad”, “pecados contra Dios y contra la Patria”. En consecuencia, la profesión de arquitecto había dejado de ser liberal, remarcaba Bidagor entre aplausos de los asistentes, puesto que ya “no hay libertad ante el Estado para hacer los trabajos según el humor de cada uno; [ya] no hay libertad entre el bien y el mal”. Poco más se planteaba Bidagor en su fantasiosa charla llena de “fe”, y poco más consiguió ser aquella urbanística del régimen, “ni laica, ni liberal, ni internacional”, “la ciudad nuestra, la Ciudad del Movimiento”, una idea huera arrollada, a su vez, como reconoció décadas más tarde el mismo Bidagor, por los poderes fácticos económicos que, abierta o solapadamente, habían ganado de verdad la guerra (VARIOS AUTORES 1939, 57-72).

La quinta conferencia corrió a cargo de Luis Pérez-Mínguez<sup>430</sup> y versó sobre “Madrid, Capital Imperial”, otro de los sueños imposibles del régimen, pura retórica, que se encargaron de proyectar (y en el que fracasaron estrepitosamente), entre otros, Muguruza y Bidagor (*vid. supra*). El punto de partida era la necesidad de ejercer la cirugía necesaria para sanear los miembros gangrenados del “cuerpo de la nación” (cfr. BOX 2012) y la posterior sutura de las heridas, en una retórica militarista, bravucona y altisonante propia de los falangistas que, imitando a José Antonio, ejercían de “poetas” y que hacía suya Pérez-Mínguez:

Quando desde España, y por razones de índole militar, destruíamos a cañonazos el Madrid de antes, era con el dolor de ver nuestra propia carne desgarrada, pero con la alegría interna del cumplimiento del más sagrado deber. 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.

Para hacer de Madrid una “Capital Imperial” se empezaba analizando la historia de la ciudad desde que Felipe II la nombrase *de facto* capital de las Españas en 1561, con el establecimiento fijo de la corte, y, especialmente, el paso de “capital perfecta de organización y funcionamiento” durante los siglos XVI y XVII al “desorden y desbarajuste de la capital demo-liberal” decimonónica. Pérez-Mínguez, como los otros ponentes, proponía una gestión urbanística centralizada (“unidad absoluta de mando”) y militarizada (“organización jerárquica de los organismos ciudadanos”) que permitiese actuar de forma contundente en la reconstrucción posbélica. Para ello revisaba las actuaciones urbanas en el último siglo en algunas grandes ciudades europeas: el París de Haussmann, las avenidas, áreas palaciegas y ministeriales y los barrios de embajadas de Londres y Berlín. Dado

<sup>430</sup> Según Sambricio, el arquitecto Luis Pérez-Mínguez Villota (1905-2007) viajó a Alemania en 1932, permaneciendo dos años en Berlín; a su regreso a Madrid en 1934 trabajó en el estudio de Zuazo (depurado en 1940 acusado de colaborar con la República), siendo por tanto corresponsable de la “ciudad liberal” tan detestada por los falangistas (en ZUAZO 2003, 63, 148-149).

lo particular y restringido del tema de estudio, en esta conferencia se podían dar directrices más concretas y menos polémicas que en las anteriores para el urbanismo (de hecho ninguno de los asistentes intervino ni polemizó): aprovechamiento funcional y paisajístico de la topografía ligeramente accidentada de la ciudad, trazado de enlaces y vías rodadas de comunicación concurrentes en el centro peninsular, disposición higiénica de las diferentes zonas industriales, y, sobre todo, recreación de la fachada oeste de la ciudad, goyesca y velazqueña, sobre el valle incontaminado de edificación del río Manzanares, con la mole del Palacio de Oriente y la proyectada catedral de la Almudena como hitos relevantes. Además, estas medidas debían ir acompañadas de la ruptura de “los límites municipales existentes, desbordados ya por la realidad urbana”, esto es, la incorporación administrativa al municipio madrileño de todos los municipios periféricos, una medida de gestión realmente necesaria en una gran área metropolitana (*vid. infra*) que se hizo efectiva en Madrid en los años siguientes, pero que en Barcelona, para evitar competencias demográficas con la capital, no se quiso llevar a cabo (VARIOS AUTORES 1939, 73-82).

La sexta conferencia y última, impartida por Gaspar Blein, fue la que suscitó más aportaciones entre los asistentes ya que trató el tema “Organismos”, verdadera preocupación de los servicios técnicos de Falange promotores de la Asamblea, que en ocasiones hacían el papel de políticos, abogados o economistas. Como en las intervenciones anteriores, Blein consideraba que los arquitectos estaban ante una “reencarnación del alma de España, oprimida y estrangulada entre extranjerismos e internacionalismos que nos tenían envenenado el ambiente y angustiada la vida”:

Nos lo dice con trágica voz la sangre de nuestros centenares de miles de muertos, nos lo dicen los martirios de nuestros hermanos, los sufrimientos inauditos de los seres queridos, nos lo dice el infinito número de los tarados de todas clases por los padecimientos de la guerra. Nos lo dice, finalmente, la alegría interna que sentimos al pensar que podemos poner toda nuestra inteligencia y toda nuestra vida en el servicio de España,

Pero de las siete medidas más o menos concretas que Blein planteaba para esa “reencarnación”, a pesar de ser “medios iluminados por nuestra fe”, no todas iban a tener el apoyo unánime de las fuerzas vivas del franquismo que, antes bien, se iban a oponer radicalmente a todo lo que mermase sus beneficios: 1, “solidaridad de toda la propiedad” frente a las destrucciones de la guerra; 2, “prestación personal de todos los españoles”; 3, “trabajo de presos, prisioneros y depurados políticos” que en el caso de los “arquitectos rojos no caídos en delitos criminales” se concretaría en un “castigo redentor y glorioso”: trabajar en unas oficinas tituladas “Desafectos a España”; 4, colaboración del capital español; 5, crédito “sobre la nueva riqueza de España”; 6, “voluntad de un Estado fuerte, que es Imperio que nace”; y 7, “ayuda lealmente brindada por los países amigos. Pero más allá de la retórica propia del “estilo” falangista, las propuestas concretas se limitaban a proponer que los organismos implicados en la reconstrucción, tanto los ya creados (Regiones Devastadas, Fiscalía de la Vivienda, Reconstrucción de Madrid, Instituto de la Vivienda) como los nuevos se unificasen disciplinadamente bajo “un mando único” y no funcionasen “liberalmente” (evitando los cuantiosos beneficios ilícitos que obtenían los arquitectos oportunistas) sino de forma militarizada, piramidal, con un “Jefe de la Técnica Nacional”, un “Jefe Nacional de Arquitectura”, una “Asamblea Técnica Nacional” o “Servicio Nacional de Arquitectura” o “Cuerpo de Arquitectos”, “Oficinas y Asambleas Técnicas Regionales” y “Directores y Oficinas Técnicas Comarcales” (la región y la comarca “naturales”, “orgánicas”, debían sustituir la división provincial vigente que Blein, como Cort, consideraban inadecuada por artificiosa y también a los municipios; así mismo, los arquitectos existentes debían ser redistribuidos por todo el territorio “para que la profesión rinda a España la eficacia que debiera”). Aunque se trató también brevemente de la enseñanza en las escuelas de arquitectura, se trataba de temas, como puede observarse, poco disciplinares pero que estaban ampliamente desarrollados en organigramas competenciales que podemos relacionar con la formación a todos los niveles del “Estado mastodóntico” que ha señalado Santos Juliá (*vid. supra*) (VARIOS AUTORES 1939, 84-100).

Aunque la asamblea estaba centrada en la organización y el control profesional más adecuados para reconstruir España (“en el problema de la reconstrucción nacional han de concentrarse y coincidir todas las iniciativas”, decía Muguruza), como era de esperar, dado el ambiente fratricida que se vivía, en todo momento se pudo oler la sangre de los muertos (“nuestros caídos, nuestros héroes y mártires”), y muchas intervenciones de los asistentes estuvieron dedicadas al “necesario” castigo de los arquitectos que habían apoyado a las fuerzas republicanas acabadas de derrotar: “todos no somos uno”, decía Aguinaga, cuando en una de sus numerosas intervenciones exigía “una depuración seria” y la correspondiente imposición de penas (*vid. infra*). Finalmente, unas conclusiones votadas por la asamblea fueron entregadas por Muguruza “personalmente al Generalísimo”, mentor del encuentro; en ellas se insistía en que “la arquitectura nacional tiene una misión que cumplir” para lo

que “se requiere su ordenación corporativa, la urgente creación de una entidad técnica nacional” que organizase y dirigiese “un Servicio de Arquitectura nacional” y un “Centro de Estudios de Arquitectura” (VARIOS AUTORES 1939, 82-83; TERÁN 1978, 120). El resultado práctico, sin embargo, como sabemos, no fue más allá de la creación ya efectuada años atrás de una simple Dirección General de Arquitectura (*vid. supra*) mientras que cada organismo público siguió disponiendo de sus propios arquitectos que, a la vez, ejercían su profesión de forma liberal, a su libre arbitrio, y sin incompatibilidades de ningún tipo en sus lugares de residencia.

La Segunda Asamblea se celebró también en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 25 al 28 de junio de 1940. En esta ocasión se presentaron siete ponencias que tenían la novedad de informar al colectivo de la actividad de los distintos organismos oficiales con actividad arquitectónica; eran las siguientes: “La Reconstrucción Nacional vista desde la Dirección General de Regiones Devastadas”, “La mejora de la vivienda vista desde el Instituto Nacional de la Vivienda”, “La reorganización general, desde el Instituto Nacional de Colonización”, “Los Monumentos, desde la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional”, “Sentido Nacional de la Arquitectura Provincial y Municipal”, “La práctica profesional al servicio de la iniciativa privada” y “Aspectos generales de la profesión, vistos desde la Dirección General de Arquitectura”. En su intervención, Muguruza insistía en la precariedad de esta última, con unos “medios de acción” que se limitaban a “los consignados para la persona del Director y su secretaria”, por lo que, ante tan escasos medios disponibles, la reunión debía desarrollarse con “sobriedad y concisión”, sin discusiones ni polémicas, buscando “la eficacia de la función estatal totalitaria”:

Prescindimos en lo externo de todo aditamento ornamental; ni fiestas ni banquetes ni ambiente de turismo; un acto de servicio y un propósito directo de trabajo; en lo íntimo de nuestras reuniones, igualmente no interesa ni la discusión ni la polémica, ni el alarde, ni el problema local como detalle, ni el amor propio personal como consigna. La sucinta exposición de hechos, la concreta presentación de ideas, sus conjuntos, serán recogidos serenamente; y quien se haga cargo de dirigir los destinos de la Arquitectura Nacional sabrá apoyarnos en todo ello, elevarlos debidamente al lugar que cumpla y encuadrarnos dentro del lugar de la misión de todos, de hacer una España grande y libre.

A partir de estas consideraciones, Muguruza, como en la I Asamblea, volvió a plantear *in extenso* y con formulaciones legales la necesidad de un organismo administrativo centralizado con multitud de secciones y competencias de control sobre todos los aspectos profesionales (urbanismo, vivienda, investigación, normativa, construcción, información, estadística, catastro y asuntos sindicales), insistiendo en la creación por vía reglamentaria de un “Cuerpo Nacional de Arquitectura Oficial” con el establecimiento de un “sistema comarcal de servicios de arquitectura” que permitiera “extender la función oficial, sucesiva y paulatinamente, a todo el territorio hasta llegar a establecer finalmente una red perfectamente articulada” que diese “a la representación arquitectónica un sentido nacional” (VARIOS AUTORES 1941, 2, 4, 124, 125, 127).

La Tercera Asamblea se celebró del 24 al 28 de junio de 1941, también en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y fue reseñada en *Revista Nacional de Arquitectura* (núm. 4, julio-agosto 1941, p. 2) como “III Asamblea Nacional de Arquitectura”, incluyendo una fotografía del salón de actos, con el acto final presidido por el Caudillo, quien, según la revista, había otorgado “a la Arquitectura española el gran honor de presidir la sesión de clausura”, algo indicativo de la influencia creciente de Muguruza en las altas instancias del franquismo. La reunión se desarrolló mediante ocho ponencias que insistían en los temas tratados en los años anteriores, exclusivamente de carácter jurídico y organizativo de la profesión: “Organización del Cuerpo Nacional de Arquitectos”, “Práctica profesional en el Estado, Provincia y Municipio”, “Práctica profesional en el servicio de Sociedades y Empresas”, “Asistencia profesional a zonas incongruas”, “Análisis de reforma de las Tarifas de honorarios vigentes”, “Enseñanza de la Arquitectura”, “Enseñanza de Profesiones auxiliares del Arquitecto” y “Organización Colegial y Sindical de los Arquitectos y sus Auxiliares”. En esta ocasión la Dirección General mandó una circular para que los colegios de arquitectos (donde debían estar inscritos obligatoriamente todos los arquitectos) opinasen por escrito sobre los temas planteados en lo que puede verse un primer indicio de la organización territorial de la profesión. Así, por ejemplo, el Colegio de Valencia proponía algunas normas deontológicas (incompatibilidades, no acumulación de cargos, limitación de sueldos, cálculo de honorarios y sistema de cobro), criterios para la enseñanza (selección rigurosa de los estudiantes, aumento del número de escuelas, intensificación del aprendizaje en matemáticas, historia, contabilidad y legislación, establecimiento de trabajo en prácticas) y se reclamaba, aunque solapadamente, una cierta autonomía de los colegios regionales en algunas funciones de gestión, representación, asistencia y difusión cultural, habida cuenta del “buen funcionamiento” de la aplicación de los reglamentos particulares, un deseo de

autonomía colegial que se repitió en los años siguientes hasta hacer de los colegios regionales y territoriales la única instancia de agrupación de los arquitectos (VARIOS AUTORES 1942a, *passim*).

La IV Asamblea se celebró del 26 al 30 de mayo de 1942 en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como en los dos años anteriores, y su inauguración se hizo coincidir con la clausura de la exposición itinerante sobre “la nueva arquitectura alemana” celebrada en el Palacio de Exposiciones del parque del Retiro (*vid. infra*) (GARCIA 2018, 110). En esta asamblea las ponencias fueron redactadas por algunos colegios oficiales (Andalucía Oriental, Andalucía Occidental, Aragón-Rioja, Centro-León, Valencia y Vasco-Navarro) entre los que destaca la ausencia de Cataluña-Baleares; los textos se discutieron en comisiones de trabajo y se extrajeron conclusiones finales; cabe destacar que entre los documentos presentados había ya un Proyecto de Ley de Creación del Cuerpo Oficial de Arquitectos, la idea que Muguruza, como sabemos, acariciaba desde los años de guerra pero que no encontró acogida favorable en los colegios regionales. Además, se visitaron las obras de la Ciudad Universitaria (muy dañada, como sabemos, por haber sido frente de batalla durante los tres años de guerra) y se celebró una fiesta de clausura en el teatro María Guerrero. Quizá la propuesta más novedosa, junto con la de establecer especializaciones de la profesión, fue la de crear, ya de forma expresa, un Ministerio de Arquitectura, algo que, ciertamente, nunca se produjo (VARIOS AUTORES 1942b, *passim*). En esta ocasión, el ministro de la Gobernación Valentín Galarza, de quien dependía la Dirección General de Arquitectura que convocaba la reunión, reivindicó frente a “más de 400 arquitectos”, la originalidad de la arquitectura española, situándola figurativamente todavía en la órbita del neoherrerianismo:

En arquitectura, como en otras cosas, los españoles no necesitamos mirar al exterior ni copiar, sino que nos basta bucear en nosotros mismos e inspirarnos en un Herrera, en un Villanueva... En esta IV Asamblea Nacional de Arquitectura se han de deducir mejoras para la Corporación y progresos para la técnica, y yo os ruego que antepongais estos ideales a cualesquiera otros imitando la generosidad del Caudillo y dirijáis todos vuestros esfuerzos a la mayor grandeza de España” (*Revista Nacional de Arquitectura*, núms 10-11, julio-octubre 1942, p. 3).

Pero, como veremos, lejos del localismo desarrollado en las cuatro primeras asambleas, en la quinta, celebrada siete años más tarde, en 1949, en Barcelona, Palma y Valencia, que tenemos muy bien documentada, ya participaron como invitados oficiales dos arquitectos extranjeros, milaneses, Gio Ponti y Alberto Sartoris, que impartieron dos sendas conferencias sobre arquitectura moderna y señalaron, cual Bautista bicéfalo, el camino de la modernidad (VARIOS AUTORES 1949).

Todavía hubo una VI Asamblea Nacional de Arquitectos celebrada en Madrid entre el 11 y el 16 de noviembre de 1952, organizada por el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos (PÉREZ 2014, 34). En abril de 1952, *Revista Nacional de Arquitectura* (núm. 124, p. 1) publicaba una nota del presidente del Consejo señalando que los temas a tratar en la reunión, dentro de la “indispensable y urgente armonización y regulación de la Arquitectura Oficial” que, por otra parte, debía “marcar la pauta a seguir en la Arquitectura privada”, serían tres: la organización estatal de esta “arquitectura oficial”, la búsqueda de soluciones para el “problema de la vivienda modesta” y la consideración de la “trascendencia actual del urbanismo”, con atención a “sus principios, normas y organización acomodada a España”. De todos ellos, el “problema de la vivienda modesta”, un problema “de extrema gravedad” habida cuenta de la emigración a las ciudades de miles y miles de familias, fundamentalmente campesinas, que vivían de forma precaria (*vid. infra*), devino el tema central. Como ya se había hecho en Barcelona en 1949 (*vid. infra*), el tema se abordó desde una perspectiva social, legal y económica pero ya lejos de las proclamas triunfales, imperiales y católicas de la autarquía. Ahora se reconocía la pobreza y el atraso de España y la necesidad de actuar con urgencia, aunque fuese de manera provisional, usando los escasos medios disponibles y contando con la iniciativa privada. Así, se contaba con construir 70.000 viviendas anuales solo “para evitar que se agravase el problema”, con reformar la Ley de Arrendamientos Urbanos, con promulgar una Ley del Suelo y Ordenación Urbana y una Ley de Uso de Viviendas Modestas, con estimular el ahorro y la pequeña inversión en vivienda propia, con establecer políticas de exenciones fiscales, avales y líneas de crédito, etc. El conjunto de la ponencia, y las conclusiones especialmente, eran todo un preludio de la modernización económica del régimen que se estaba fraguando desde el Gobierno (*vid. supra*):

Nuestra nación es económicamente pobre; de ahí que la vida deba ser austera y el planteamiento de las soluciones de los problemas nacionales, y entre ellos el de la vivienda, deba ser hecho con gran sencillez. [...] Si bien somos pobres en primeras materias en uso y estamos faltos aun de suficientes recursos energéticos, y por ello nos encontramos atrasados agrícola e industrialmente, el país es rico en mano de obra. Esta riqueza puede compensar, en gran parte, aquella escasez si

se le ordena y pone a pleno rendimiento. Por todos los medios hay que procurar un aumento de la renta nacional, base de la resolución a fondo de los principales problemas, y, por tanto, del que nos ocupa (VARIOS AUTORES 1952, 6, *passim*).

Pero a medida que avanzaban los años cincuenta y sesenta, el Estado y los organismos colegiales fueron dejando de tener interés en hacer un seguimiento centralista, genérico y global de la arquitectura española y, aunque en 1957 se creó el Ministerio de la Vivienda con unas funciones específicas en este campo (*vid. supra*), las asambleas de profesionales de posguerra habían llegado a su fin. Así, a pesar de celebrar dos reuniones “de trabajo” en mayo y diciembre de 1967 para convocar otro encuentro nacional y se publicaron las ponencias y los debates de las dos sesiones preparatorias (VARIOS AUTORES 1968), no parece que se llegase a celebrar esta última asamblea plenaria.

### <02.03. V ASAMBLEA NACIONAL DE ARQUITECTOS. PONTI Y SARTORIS

Encuentro entre vosotros incertidumbre y titubeo. Desechad eso, si me permitís el consejo; haced tranquila, serena y honradamente la arquitectura que salga de vosotros mismos. Y sobre todo vosotros, jóvenes, trabajad con cuidado porque os espera una tremenda y extraordinaria responsabilidad arquitectónica.  
Gio PONTI (1949)

La asamblea de arquitectos españoles que ha quedado mejor documentada, además de la primera, de 1939, fue la quinta, celebrada diez años después, en 1949, entre Barcelona, Mallorca y Valencia con un planteamiento y un desarrollo radicalmente diferente ya que en ella, gracias al impulso de Francisco Prieto-Moreno, que había sucedido a Muguruza como director general de Arquitectura, se planteó un cambio de rumbo oficial en la producción arquitectónica española (GRANELL 2018, 131). De la búsqueda en 1939 de una arquitectura clasicista, imperial y neocastiza digna de los vencedores de la guerra se pasó en 1949 a la búsqueda de una arquitectura tibiamente moderna y democrática, pero homologable con la que se hacía en el mundo, lo que supuso un cambio de inflexión radical. Este encuentro contó especialmente con la presencia de Gio Ponti y Alberto Sartoris como invitados oficiales y supuso el reinicio “oficial” en España de una práctica arquitectónica moderna, un hecho que, por otra parte, era paralelo al inicio de la oficialización del informalismo y la abstracción en artes plásticas y al establecimiento de relaciones económicas y políticas con Estados Unidos.

El intento de fijar el momento exacto de este reinicio de la modernidad arquitectónica en Barcelona (y en España) durante los años cuarenta ha sido una constante por parte de la historiografía local en los últimos treinta años, en ocasiones, como hemos visto, tendiendo a minimizar el efecto dramático del lapso que impusieron la guerra y la posguerra. También ha sido habitual en las aproximaciones a la influencia de la arquitectura milanesa en la arquitectura catalana, muchas veces hechas de forma superficial y tácita, situar los orígenes de la misma en unos difusos contactos personales iniciados entre Sartoris y Gardella con Coderch en los años cuarenta. Así, Domènech i Girbau, basándose en testimonios orales de Correa, ha señalado que Coderch y Moragas ya mantenían relaciones personales con Ponti, Rogers y Gardella hacia 1945-1947 (unas fechas del todo improbables), con la asistencia de alguno de ellos incluso a la típica corrida de toros en Barcelona (TORRES 1991 II, 97), una actividad que, por otra parte, ciertamente, solía acompañar esos años inevitablemente las visitas de los extranjeros a España. Correa, que, junto con su socio Milá, ha sido en opinión unánime de la historiografía y de los memorialistas, el más italianizante de todos los arquitectos barceloneses durante los años sesenta (PIÑÓN 1979, 52), ha insistido siempre en sus entrevistas, aunque de forma genérica, sin dar fechas concretas, en la paternidad de Coderch en las relaciones entre Italia y Cataluña:

La influencia de Italia en la futura Escuela de Barcelona tuvo sus orígenes en Coderch, que estableció unas relaciones bastante estrechas con este país y que empezó a ser conocido cuando fue aplaudido por los italianos que venían aquí. En mi caso la influencia italianizante se exaspera, pero el origen está en Coderch (en FREIXES 1981, 54).

Sin embargo, tales contactos no se han concretado en datos y fechas fehacientes anteriores a 1949 y a partir de ese año fueron vehiculados fundamentalmente, de forma oficial, por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. De hecho, 1949 es la fecha comúnmente aceptada para un primer y fructífero contacto entre arquitectos barceloneses y milaneses, el momento, por tanto, en que se pudo iniciar en la ciudad el enlace con los antecedentes arquitectónicos prebélicos. De forma más concreta ha quedado establecido que el reinicio de la modernidad arquitectónica española empezó cuando a principios de mayo de 1949 vinieron a Barcelona como invitados oficiales dos arquitectos italianos de primera fila del área milanesa: Sartoris, que impartió dos

conferencias en el Colegio de Arquitectos, y Ponti, que intervino en la V Asamblea Nacional de Arquitectos. Así lo recordaba Moragas en 1961: “En 1949 se produjeron tres hechos trascendentales para el inicio de la transformación arquitectónica del país”, refiriéndose a las conferencias de Sartoris, a la Asamblea de Arquitectos y al Concurso de proyectos para solucionar el problema de la vivienda en Barcelona (MORAGAS 1961, 66). Además, en una de las sesiones de este encuentro Mitjans reivindicó públicamente la obra del GATCPAC, “cuya memoria entonces parecía preciso olvidar”, según recordaba el mismo Mitjans en 1981 (MITJANS 1981a, 54). Sin citar expresamente los actos oficiales de 1949, I. Solà situa en los primeros años cincuenta “los síntomas que indican que se inicia una nueva situación” en la arquitectura española que no se cerraría hasta veinticinco años más tarde, en 1976, con la muerte de Franco y, sobre todo, con el desgaste que en “la actividad productiva ha producido la crisis energética mundial y la consiguiente recesión a todos los niveles”:

A comienzos de la década de los cincuenta, por motivos externos –final del aislamiento diplomático y económico establecidos por los aliados al final de la Segunda Guerra Mundial y consiguiente desmontaje de una serie de elementos del proyecto de Estado fascista-, pero también por motivos internos –final de la etapa de acumulación agraria, estabilización económica e inicio del desarrollo industrial-, se inicia una etapa lo suficientemente característica como para poder señalar en estas fechas el inicio del periodo que queremos analizar (I. SOLÀ 1976a, 191, 192).

La presencia oficial de Ponti y Sartoris (y más tarde de Zevi, Aalto, etc.) en Barcelona (y en Madrid) a partir de 1949 no era, por tanto, un hecho casual ni aislado sino que hay que entenderla como una consecuencia de la política diplomática española que se empezó a gestar en 1943 en el Ministerio de Asuntos Exteriores, primero con el ministro Francisco Gómez-Jordana (1876-1944) y después con el ministro José Félix de Lequerica (1890-1963) (y que se intensificó, como es obvio, a partir de 1945 con el ministro Martín Artajo) con el fin de obtener un reconocimiento (ya que no homologación) internacional del régimen franquista entre los países democráticos. Esta estrategia se inició con los aspectos culturales y artísticos que a algunos miembros del Gobierno debieron parecer los más efectivos y plausibles, dada la “admiración atemporal” que la literatura, el arte y los monumentos españoles habían despertado en todo el mundo desde el romanticismo. Así, ya en mayo de 1945 el Ministerio de Asuntos Exteriores, dentro de su política de relaciones culturales, planteó unas directrices explícitas de actuación (bien dotadas económicamente) para asegurar los intercambios culturales con el extranjero (un extranjero, recordémoslo, donde los gobiernos eran mayoritariamente hostiles al régimen franquista) que incluían, entre muchas otras propuestas, la subvención “a conferenciantes extranjeros en España y españoles en el extranjero”. La finalidad de estas visitas se planteaba explícitamente en un documento ministerial interno de 1946:

La mejor propaganda que pueden hacer estos hombres de España es dar magistrales lecciones de las materias sobre las que se ocupan; sin decirlo, con su sola presencia, mostrar que todas estas grandes figuras están incorporadas desde siempre al ideal de la España nueva (en DELGADO 1992, 423, 457).

Estas directrices políticas se incorporaron a la arquitectura española en 1949 cuando, como consecuencia del interés por la arquitectura moderna en ciertos sectores oficiales del franquismo (paralelo, insistimos, al interés por el arte moderno), entre los días 10 y 18 de mayo se celebró la V Asamblea Nacional de Arquitectos, organizada por la Dirección General de Arquitectura (con Prieto-Moreno como director general) y por el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos. Los actos tuvieron lugar en Barcelona, Palma de Mallorca y Valencia, con desplazamientos en barco entre estas ciudades, e incluso con la exposición de una ponencia a bordo, entre Barcelona y Palma, titulada “Zonas desatendidas de servicios de arquitectura”, en lo que fue una emulación evidente del IV CIAM celebrado en el verano de 1933 a bordo del barco *S/S Patris II* que hizo la travesía desde Marsella hasta El Pireo.

Es significativo que por primera vez, en un momento en que la dictadura iniciaba un cierto cambio de rumbo en el campo artístico, un acontecimiento oficial de esta envergadura no se celebrase en Madrid sino que se decidiese celebrarlo en “provincias”, y en provincias que habían sido rebeldes durante la guerra (al menos en el caso de Cataluña y de Valencia, no de Mallorca), además de haber integrado en la Edad Media la confederación independiente del reino de Aragón, un hecho considerado desde Madrid siempre bajo sospecha. Pero, además, esta V Asamblea, como indica Sambricio, “dejó de ser la triunfante reunión corporativa que sólo diez años antes, en 1939, habían convocado los Servicios de Arquitectura de FET y de las JONS” y se convirtió en un foro de propuestas técnicas; así, “frente a las pautas oficiales dictadas hasta el momento”, y a la vista de las destrucciones aun existentes y el imparable flujo migratorio que llegaba a las grandes ciudades (extremos,



sin embargo, no explicitados en ningún momento en las reuniones), se planteó, como subraya Sambricio, una reflexión ya no sobre el sentido de una arquitectura de Estado sino sobre la organización de la vivienda y sobre las posibilidades de construir viviendas económicas (SAMBRICIO 2000, 39). Sin embargo, aunque, como veremos, el tema de la vivienda moderna de masas centró las propuestas institucionales en el campo de la arquitectura en los años cincuenta y sesenta tanto en España como en Italia, no fue un tema central de la V Asamblea.

El transcurso de las sesiones fue puntualmente reseñado en sendos números de *Revista Nacional de Arquitectura* (núm. 90) y de *Cuadernos de Arquitectura* (núm. 10), con abundancia de fotografías de los eventos culturales y gastronómicos, de las visitas y de las sesiones que se celebraron. Los actos se iniciaron con una misa solemne en la catedral de Barcelona, tras la cual se celebró la sesión de apertura del Congreso en el Saló de Cent del Ayuntamiento. El acto fue presidido por el director general de Arquitectura en representación del ministro de la Gobernación e intervinieron el decano del Colegio de Arquitectos, en funciones de vicepresidente del Consejo Superior, el teniente de alcalde de Urbanización y Ensanche y el mismo director general. Como vemos, una representación del más alto nivel político estatal y municipal.

La primera sesión se desarrolló en el Aula Magna de la Universidad de Barcelona y versó sobre el Plan Nacional de Urbanismo, un tema que fue desarrollado por Pedro Bidagor y que contó con las intervenciones de Pecourt, Barquin, Baldrich, Alomar y Ors. La ponencia del día siguiente trató sobre las posibles soluciones para intensificar la construcción de viviendas para las clases media y baja, con propuestas concretas del Colegio Vasco-Navarro. También hubo una sesión específica para exponer las adhesiones de arquitectos hispanoamericanos y, señaladamente, las de Ponti y Sartoris (este último, como sabemos, no estaba presente). Trasladados a Mallorca, se hicieron distintas visitas por la isla. Y ya, trasladado de nuevo a la península, la cuarta y última ponencia versó sobre “tendencias artísticas actuales” y se celebró en el Ayuntamiento de Valencia. A lo largo de estos nueve días, también se programaron numerosas actividades de esparcimiento para el grupo: visitas a monumentos y lugares pintorescos, una representación de ópera en el Liceo, un banquete de gala en el Hotel Ritz ofrecido por el colegio, un festival folklórico en el Pueblo Español, un almuerzo en el Club Náutico de Valencia, un concierto de gala, etc. (VARIOS AUTORES 1949; GRANELL *et al.* 2012, 186).

En su discurso de apertura, el director general, además de saludar a la ciudad anfitriona, dar la protocolaria bienvenida a los visitantes extranjeros y cerrar con el aun imprescindible “¡Viva Franco! ¡Arriba España!”, insistió en los tres ejes de trabajo planteados en la reunión: “el Plan Nacional de Urbanismo, la construcción de viviendas económicas y las orientaciones estéticas de la actual arquitectura”. A pesar de que, como es lógico, el triunfalismo sigue apareciendo aquí y allá en el discurso de Prieto-Moreno, en el tono del mismo se puede ver el intento de modernización protagonizado por el régimen, la voluntad de abandonar definitivamente la búsqueda de un estilo imperial y nacional, el amortiguamiento de la experiencia bélica y la intención de acometer estudios técnicos para la resolución de los graves problemas planteados en los campos de la vivienda y el urbanismo. Se puede palpar que el monasterio de El Escorial como modelo para la nueva arquitectura española iba quedando atrás:

La intensa etapa reconstructiva de los diez años últimos, bajo el caudillaje del Generalísimo Franco, nos permiten llegar a este momento con un bagaje de experiencias y de realidades, con la necesaria preparación para poder establecer unas bases unificadoras nacionales, dando carácter de permanencia a lo indiscutible, reformando aquello que en virtud de cambios de circunstancias deba ser reformado, y estableciendo nuevas normas en consonancia con las necesidades del momento. Todo ello hacia una elevación del nivel técnico nacional bajo los principios espirituales y ambiciosos de nuestro Gobierno (PRIETO 1949, 235).

Para la ocasión se organizó también una “Exposición de arquitectura contemporánea hispanoamericana” que fue inaugurada el 10 de mayo en el Salón del Tinell del antiguo Palacio Real Mayor, con la presencia de arquitectos iberoamericanos, con lo que los profesionales y estudiantes barceloneses y españoles, además de conocer lo que se hacía en España, se pudieron aproximar a las soluciones de la arquitectura contemporánea que se daban en otros países. Se expusieron los trabajos de la Dirección General de Regiones Devastadas y de los Institutos Nacionales de Colonización y de la Vivienda, pero también aportaciones de Brasil, República Dominicana, Perú, Uruguay y Chile. Aunque no conocemos con exactitud el contenido de los paneles de la exposición, cabe suponer que Brasil presentó una muestra de su potente arquitectura moderna, desarrollada contemporáneamente a la Segunda Guerra Mundial bajo el influjo de Le Corbusier, aprovechando la neutralidad política y la necesidad de aprovisionamiento de todo tipo de los países en guerra (cfr. CAVALCANTI 2001). De hecho, entre 1942 y 1943 un equipo del MoMA había visitado Brasil y había organizado en Nueva

York una exposición de la arquitectura moderna brasileña, *Brasil Builds* (TENTORI 1990, 176). También Sostres la había elogiado como ejemplo de interés en dos sendos artículos de 1949 y 1950 (SOSTRES 1983a, 13, 25). Y lo mismo hizo Fernández del Amo en 1951 con motivo de su presencia en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, señalando el necesario camino de renovación formal y funcional que había que seguir en España, aprendiendo del ejemplo de este país Iberoamericano:

Del Brasil y de Hispanoamérica nos ha venido una provechosa lección de arquitectura viva, de concepción funcional, con el poderoso criterio de racionalizar, dócil a la imperiosa economía, en la que con cada tema se afronta su complejo problema y nos presenta un haz de eficientes soluciones (en CABAÑAS 1996, 430).

Unos años más tarde, en marzo de 1954, se volvió a ver una exposición de arquitectura brasileña en el palacio de la Virreina (LAHUERTA 2015, 30). En todo caso, la Asamblea de 1949 supuso el primer acto oficial y corporativo en el que se defendía una arquitectura moderna, aunque, según Torres, esa modernidad “estuviese aún por definir” (TORRES 1991 I, 294)

En el encuentro, como decimos, participó el arquitecto Gio Ponti (1897-1979) que había sido invitado por la Dirección General de Regiones Devastadas a visitar España y que “aprovechó su estancia en nuestro país para acompañar a los asambleístas en todas sus reuniones y viajes” (PONTI 1949a). Ponti, como veremos, volvería a Barcelona en 1957 para formar parte del jurado del concurso de nueva sede para el Colegio de Arquitectos, frente a la catedral. Por otra parte, en el ciclo de conferencias organizado unos días antes de la V Asamblea por el Colegio de Arquitectos intervino, gracias a las gestiones de Moragas y Renato Freschi, director del Istituto Italiano de Cultura de Barcelona (MORAGAS 1961, 66), Alberto Sartoris (1901-1998), un longevo arquitecto italo-suizo, histórico del Movimiento Moderno, que desde los primeros años veinte hasta su muerte en 1998 mantuvo una relación constante con los mayores personajes de las vanguardias artísticas, arquitectónicas y literarias europeas del siglo XX y cuya presencia en España como activista en pro de la modernidad fue continua a partir de 1928 (*vid. infra*) (NAVARRO 2000a, 124-136, *passim*).

Respecto a Ponti, quizá su relación con el régimen fascista italiano, aunque siempre desde presupuestos modernos, pudo influir en que no fuese mal visto por el régimen cuando lo buscó alguno de sus dirigentes, pudiendo ser aceptado, por tanto, por la férrea censura franquista que, por otra parte, como decimos, ya empezaba a relajarse en algunos ámbitos culturales aunque los interrogatorios en las comisarías de los sospechosos de desafección al régimen continuaron siendo habituales hasta 1976. En ocasiones, incluso desde la misma Dirección General de Seguridad se aconsejaban limitaciones en ciertas actividades de la oposición “tolerada” procedente, sobre todo, de círculos monárquicos, católicos y demócratacristianos (TUSELL 2012, 334; comillas del autor). En esta situación política, quizá no se ignoraba desde el régimen franquista la “singular” relación de Ponti con Mussolini. De hecho, tanto la relación personal como, sobre todo, epistolar entre ambos, aunque discontinua, se había extendido durante un arco de tiempo de casi veinte años. Esto es, desde 1926, cuando, junto con Muzio, le expuso el proyecto para el Monumento a los Caídos de Milán (GRAMIGNA *et al.* 2001, 111), hasta 1943, cuando le planteó por escrito la posibilidad de que el tema de “la casa para todos” se convirtiese en “una razón ideológica más alta y más sentida de la guerra fascista”. Tampoco se debía ignorar en Madrid que la publicación de artículos elogiosos de las obras “modernas” promovidas por el Duce y el fascismo habían sido habituales durante los años treinta y cuarenta en la revista *Domus* dirigida por Ponti, cosa que, por otra parte, era natural. Y no solo eso, como director de la publicación, Ponti solía enviarlos a la Secretaría Particular del dictador y algunos tienen complacidas anotaciones personales de éste en los márgenes: “Los artículos de este arquitecto son ciertamente originales. En éste que me envía ahora quiere demostrar que la naturaleza ha querido que los italianos sean constructores, y que el Duce interpreta esta vocación” (en NICOLOSO 2011, 105-112)<sup>431</sup>.

<sup>431</sup> De hecho, Pagano denominó burlescamente a Ponti “poeta de corte” porque consideraba que sus análisis superficiales lo llevaban a encontrarlo “todo bello, todo espléndido, todo ejemplar”. Esta valoración fue expresada por Pagano en una conferencia que dio en el Centro per le Arti de Milán en 1940; en ella se refería irónicamente a la “postura incensatoria” y al “temperamento conciliador y optimista” de Ponti, “orientado a una forma genérica de continuo pero ineficaz intento de conciliación” mientras deambulaba “desenvuelto, con frondas de laurel, frases laudatorias y sonrisas cordialísimas, entre las filas de los adversarios más irreductibles”, una “propaganda” de eficacia dudosa para Pagano que distaba de ser una “crítica seria y constructiva” ya que alimentaba “todas las confusiones y todos los compromisos”. El influyente historiador del arte florentino Roberto Papini coincidía con estas observaciones (PAGANO 2008, 64-66). Con todo, el fascista visceral Pagano no destacó por su generosidad hacia otros arquitectos: en 1929, tras el CIAM de Frankfurt, se refirió a Sartoris en términos despectivos: “No ha realizado mas que el pabelloncito de Turín; el resto no es sino pura, trivial y vacía representación, estilismo de marca cubista y futurista tan fuera de la realidad como del convencionalismo cultural”. Claro que Sartoris el año anterior, 1928, había calificado dos obras de Pagano como “falsa arquitectura moderna”. En 1941,

En descargo de Ponti cabe observar que durante el fascismo no hubo arquitecto en Italia que no fuese extremadamente servicial y adulator con Mussolini y su entorno inmediato: por una parte lo veían como un semidios, pero, por otra, todos querían ser recibidos en audiencia y conseguir encargos oficiales. Si el fascismo fue un pecado colectivo de los italianos, los arquitectos italianos, por las mismas características de su quehacer (primero destruir para, después, en todo caso, construir), estuvieron a la vanguardia de los pecadores, compitiendo entre ellos para obtener los favores del régimen (cfr. ROGERS 1946b; ROGERS 1962; NICOLOSO 2011, 79). Pero el pecado fue más general y se extendió al ámbito internacional en el mundo de la arquitectura: Le Corbusier, seducido por los regímenes totalitarios, se ofreció a redactar planes urbanísticos para la nueva ciudad agraria de Pontinia (*vid. supra*), para la periferia de Roma y para la capital de Etiopía, Addis Abeba, llegando a intentar en dos ocasiones (1934 y 1936) ser recibido en audiencia por el Duce por mediación de Bardi, Bottai y Piacentini, aunque ninguna de las dos veces Mussolini quiso recibir a aquel “luterano fanático”, como fue calificado por Piacentini (NICOLOSO 2011, 84-85, 94). También Sartoris constataba “la fe en el apoyo del régimen fascista a la nueva arquitectura”; y Giedion escribía en *Neue Zürcher Zeitung*, a propósito de la V Triennale (1933), que “la exposición pone particularmente en evidencia que la Italia oficial se esta orientando de forma determinada hacia la nueva arquitectura” (en BONFANTI *et al.* 2009, 5). El mismo Wright señalaba por escrito en una carta de 1935, leída con motivo del XIII Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Roma, que la Italia fascista era “una nación donde se podría realizar su radical modelo de descentralización urbana” (NICOLOSO 2011, 87, 119).

Por lo que se refiere a las obras españolas expuestas en el Salón del Tinell en 1949 eran, al parecer, mayoritariamente pseudoclasicistas y folklóricas, lo que motivó que Ponti les comentase a sus colegas españoles: “Encuentro entre vosotros incertidumbre y titubeo” (TORRES 1991 I, 292). En realidad, sabemos documentalmente que Ponti intervino en dos ocasiones en la V Asamblea: en Barcelona a propuesta del director general, Prieto-Moreno, y en Valencia dentro de la ponencia “Tendencias de la arquitectura moderna” o “Tendencias estéticas actuales” (aparece reseñada con ambos títulos) que se celebró en el salón consistorio del Ayuntamiento valenciano<sup>432</sup>. El ponente de esta última fue Juan de Zavala, que había participado en el encuentro “entre arquitectos modernos” de La Sarraz en 1928; hubo, además, intervenciones de Mitjans, Fonseca, Bassegoda, Mora y Ponti. Ambas intervenciones fueron transcritas y publicadas en castellano en la *Revista Nacional de Arquitectura* y en ambas ocasiones, Ponti, expresándose “en gentil italiano, [...] dio a conocer su pensamiento sobre los candentes temas arquitectónicos de nuestro tiempo”. En la primera sesión, Ponti reclamaba, en un tono no exento de paternalismo, la búsqueda de la belleza y la trascendencia que habían sido propias en la arquitectura y que, según él, se iban perdiendo trágicamente:

Nuestro mundo se va mecanizando demasiado y esto es peligroso. Vamos a tener fe en el espíritu latino y confiemos en que ese espíritu ha de ser el salvador de todo lo que es y ha sido la base de la vida del hombre. [...] En Italia una falsa y sedicente modernidad está alejándonos de la belleza. [...] Yo que vivo preocupado por este tormento de la coyuntura de la historia, quiero tener con vosotros una confianza: encuentro entre vosotros incertidumbre y titubeo. Desechad eso, si me permitís el consejo; haced tranquila, serena y honradamente la arquitectura que salga de vosotros mismos. Y sobre todo vosotros, jóvenes, trabajad con cuidado porque os espera una tremenda y extraordinaria responsabilidad arquitectónica (PONTI 1949a).

Según Ponti, también el aprendizaje de la arquitectura tradicional estaba planteado teniendo como base esa búsqueda de espiritualidad y de belleza:

La tradición y las costumbres nos han legado un fondo impalpable e inmaterial del que proviene la civilización y el honor de los pueblos antiguos. Por ejemplo, la primitiva casa popular catalana puede parecer, y quizá lo sea, el antípoda de lo que hoy se exige como normas de higiene. Ciertamente, de esa casa no se deriva ninguna enseñanza que haya de servir para el confort actual; pero sí brota de ella un fruto de espiritualidad de la mayor y más sagrada importancia (PONTI 1949a).

La segunda sesión en la que intervino Ponti, dedicada a tendencias arquitectónicas actuales, se celebró, como decimos, en el Ayuntamiento de Valencia y en el transcurso de la misma, por primera vez en la posguerra,

---

sin embargo, los dos arquitectos habían hecho ya las paces gracias a la opinión favorable que Sartoris incluyó sobre Pagano en la reedición de *Gli elementi dell'architettura funzionale*, cosa que Pagano le agradeció con una efusiva carta personal (en NAVARRO 2000a, 57, 137-139).

<sup>432</sup> En 1929 Torres i Clavé publicó en *Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya* el artículo “Les tendències actuals de l'arquitectura” (facsimil y traducción al castellano en TORRES *et al.* 1994, 132-134, 141-142), un tema recurrente, como vemos, a lo largo de varias décadas en la literatura disciplinar.

como ya hemos dicho, se mencionó públicamente en España el GATCPAC, del que Mitjans hizo una férrea defensa, lo que creó “una cierta tensión entre los asistentes” (TORRES 1991 I, 338) ya que un catedrático de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, ante lo que juzgaba como “un hecho insólito”, le recriminó duramente (MORAGAS 1961, 67). Ponti, por su parte, siempre conciliador, señaló tres tendencias en la arquitectura italiana, pero en todos los casos quedaba claro que eran obras producidas al margen de los estilos históricos y, por tanto, alejadas del historicismo que se había promovido y practicado en España en la década precedente, aunque este extremo nunca se explicitaba:

Una [tendencia], vagamente definida como *funcional*; otra *irracional*, que sigue las ideas de Le Corbusier, y una tercera, *orgánica*, de acuerdo con las normas de Frank Lloyd Wright. La primera está en decadencia: toda arquitectura es funcional en tanto sirva la función que se le ha encomendado. Hace veinticinco años, con esta palabra queríamos señalar que la arquitectura debía reducirse a la pura y simple expresión de la función. [...] La segunda tendencia declina en Italia porque nuestra «madura» juventud se siente más atraída hacia la libre articulación de todos los elementos del edificio que propugna Frank Lloyd Wright. [...] Finalmente están los muy jóvenes, que, ignorando el arte que les ha precedido y d[ej]ando de lado también a estas tendencias proyectan y construyen en un estilo totalmente libre y moderno. [...] En Italia, la arquitectura que se está haciendo podrá o no ser bella, pero está absolutamente al margen de estilos históricos (PONTI 1949a; comillas del autor)<sup>433</sup>.

Por lo que se refiere a Alberto Sartoris (1901-1998), “el más importante publicista europeo de la modernidad” (PIZZA 2012, 44), fue un arquitecto que mantuvo una estrecha relación con España a lo largo de toda su vida, ya que se inició en 1928, cuando coincidió en el Congreso Preparatorio Internacional de Arquitectura Moderna en el castillo de La Sarraz (Suiza) con los arquitectos españoles Fernando García Mercadal y Juan de Zavala (remarquemos que este último fue precisamente el ponente de la sesión de 1949 en Valencia sobre “Tendencias Actuales de la Arquitectura”). Posteriormente, Sartoris visitó repetidamente Santander, Barcelona, Bilbao, Madrid y, sobre todo, las Islas Canarias gracias a su amistad con el escritor y crítico de arte canario Eduardo Westerdahl (1902-1983), editor de la revista vanguardista *gaceta de arte* (1932-1936) donde ya en 1934 se publicaron artículos y dibujos de Sartoris (NAVARRO 2000a, 50-52; NAVARRO 2000b, 267). En todas estas ciudades, Sartoris mantuvo muchas amistades y dejó sentir su influencia a través de múltiples artículos y de numerosas conferencias de divulgación sobre arte y arquitectura (BONET 2000, 11-13), siempre desarrolladas, según I. Solà, con un gran protagonismo personal:

Sus conferencias, exposiciones y publicaciones representan actos de agitación cultural, de verdadera propaganda de un mensaje que es el de la tradición moderna, aquí entendida como una auténtica cruzada cuyo objetivo es provocar la polémica, la divulgación y la movilización de personas o grupos en apoyo de un cierto sistema de ideas y de lenguajes arquitectónicos (I. SOLÀ 1992, 95).

Todos los autores coinciden en la misma apreciación: las charlas de Sartoris llegaban a ser una verdadera acción de “proselitismo cultural” (IRACE 1996a, 53) que, por otra parte, era gratamente acogida por unos jóvenes profesionales barceloneses y españoles ansiosos de modernidad que lo recibían en los años cincuenta y sesenta “como la reencarnación de los líderes” de la vanguardia. Pero Sartoris también estuvo bien visto por las capas cultas del régimen franquista que, además de en el campo específico de la arquitectura, contaron con él para su programa de modernización del arte plástico español; así, en 1949, a propuesta de Westerdahl, fue nombrado presidente de la Primera Semana Internacional de Arte Contemporáneo celebrada en Santillana del Mar (que, como sabemos, tuvo una segunda convocatoria en 1950 y una tercera, ya en Madrid, en 1951) y también de la Escuela de Altamira (BOHIGAS 1978e, 1, 14; UREÑA 1982, 75; NAVARRO 2000a, 171).

Sartoris también mantuvo una especial relación de amistad con Eugenio d’Ors en los años treinta y cuarenta. De hecho, Ors incluyó, aunque muy de pasada, el nombre de Sartoris en los libros *Nuevo Glosario* (1934-1943) y *Teoría de los Estilos y Espejo de la Arquitectura* (ORS 1944, 151). Según Bonet Correa les unía “idéntico sentimiento de lo Mediterráneo [y una misma] comprensión del orden y la racionalidad en el arte y en la vida” (BONET 2000, 11). Además, como indica María Isabel Navarro, compartían, siguiendo las enseñanzas del filósofo católico neoescolástico francés Jacques Maritain (1882-1973), el interés por la creación de un arte religioso moderno. Así, hacia 1931 o 1932 ambos fueron colaboradores de la revista suiza de tendencia católica *Présence. Revue trimestrielle de littérature, de philosophie et d’art*, publicada en Ginebra-Lausana sin fecha de

<sup>433</sup> Moragas sitúa la sesión en el Salón del Artesonado de la Lonja de Valencia e indica que Ponti hizo “una de sus acostumbradas intervenciones poéticas y sentimentales que solo fue superada pocas horas después ante una lujuriente paella valenciana servida en la Albufera” (MORAGAS 1961, 66).

edición en los primeros números. Recordemos los radicales y polémicos edificios modernos religiosos proyectados por Sartoris en los años treinta (uno de los cuales, la iglesia de Lourtier en Suiza, de 1932, fue publicado por Ràfols en 1944 en *Cuadernos de Arquitectura*) y recordemos también el proyecto de Ors desde la Jefatura Nacional de Bellas Artes de organizar en Vitoria una gran Exposición Internacional de Arte Sacro. Esta exposición estaba prevista, primero, para diciembre de 1938 (DELGADO 1992, 107) pero después se programó para el “tiempo pascual” de 1939 (ORS 1944, 318), aunque no se llevó a cabo efectivamente hasta después del final de la guerra, en el otoño de ese mismo año, y, al parecer, mutilada de los aspectos más modernos por sectores retrógrados de las fuerzas falangistas y católicas (NAVARRO 2000a, 28-29, 109, 112, 128). Algunas interesantes fotografías de la exposición y bastantes referencias a la misma se pueden encontrar en *Teoría de los Estilos y Espejo de la Arquitectura* (ORS 1944, 293, 309, 325, 329, 333). Recordemos que el arte sacro moderno empezó a proliferar en España en los años cincuenta, aunque no sin una fuerte oposición de los sectores más rancios y conservadores de la jerarquía y el pensamiento católicos españoles (*vid. supra*).

En los años cuarenta, en un mundo en guerra, el único contacto que Sartoris mantuvo con España fue mediante la correspondencia con Ors ya que la mayoría de las relaciones que había desarrollado en la etapa republicana fue con personas que se habían comprometido cultural o políticamente con grupos o movimientos declarados fuera de la ley (y considerados criminales por el régimen) a partir de 1936. Gracias a Ors, cuando coincidieron ambos en la Escuela de Altamira en 1949, Sartoris entró en contacto con Santos Torroella, un crítico de arte muy vinculado, como sabemos, a la recuperación de la modernidad artística y arquitectónica barcelonesa (NAVARRO 2000a, 128). En su detallado estudio sobre Sartoris, María Isabel Navarro ha dado a conocer, entre muchos otros documentos conservados en el Archivo Sartoris de Lausana, una curiosa carta de Santos donde refiere que cuando en 1951 tuvo problemas con la policía e hizo servir el nombre de Sartoris como garantía de afección al régimen fue inmediatamente exculpado del presunto delito contra el Estado:

Quando me presenté en el Departamento de Censura y dije que la revista [*Numero*, que Santos había dejado en algunos quioscos para la venta] estaba dirigida por Alberto Sartoris, gran amigo de España, el Jefe me contestó: “Eso ya sé que es cierto y aquí tenemos pruebas de que efectivamente Alberto Sartoris es un verdadero amigo de España, que nos ha defendido en varias ocasiones en el extranjero” (en NAVARRO 2000b, 273).

Sin embargo, por el contrario, Solà ha dejado testimonio de la “misteriosa” pureza apolítica de Sartoris:

No debía ser el atractivo menor de Sartoris el hecho de que a su actitud enérgica pero exquisitamente bien educada se acompañase el carácter radical pero a la vez cuidadosamente apolítico de su mensaje. La orientación ideológica de Sartoris parece un misterio y no solo porque no aparezca ni siquiera mencionado por los muchos estudiosos que han investigado su obra, sino por el hermetismo guardado por el mismo autor sobre este punto: ni su relación con el régimen fascista italiano, ni sus probables simpatías por las ideologías de izquierda ni su evidente liberalismo en las relaciones interpersonales dejan traslucir compromisos ideológicos que nuestro arquitecto ha sabido custodiar celosa y elegantemente (I. SOLÀ 1992, 101)<sup>434</sup>.

En el fondo documental de Eugenio d’Ors, conservado en el Arxiu Nacional de Catalunya, se conservan cartas fechadas entre 1939 y 1941 que Ors envió a Sartoris como director de la revista *Origini*, cartas fechadas entre 1937 y 1949 que Ors recibió de Sartoris, y también cartas enviadas por Ors a Gigiotti Zanini entre 1949 y 1953 y cartas recibidas de Zanini entre 1948 y 1954. Aunque no podemos hacerlo ahora, tendría interés el estudio de esta correspondencia para profundizar en la incidencia milanés sobre la arquitectura de Barcelona a final de los años cuarenta.

La visita a Barcelona en mayo de 1949 fue la primera que hizo Sartoris a España después de la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial (NAVARRO 2000b, 265). El año anterior había publicado el primer volumen de *Encyclopédie de l’architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens*, prologada por Le Corbusier, una obra considerada como la *summa* de la arquitectura moderna (GRANELL *et al.* 2012, 189). A propuesta de Moragas, ya vocal de cultura de la Junta del Colegio de Arquitectos, unos días antes del inicio de la V Asamblea, Sartoris impartió dos conferencias en el colegio, aunque debemos señalar que, como no estaba aun construida la sede colegial en la plaça Nova las conferencias, como muchos otros actos colegiales, se

<sup>434</sup> En una entrevista tardía, de 1993, un Sartoris nonagenario declaraba que “Mi principio era no mezclar nunca la política con cuestiones artísticas” (NAVARRO 2000a, 68). En contraste con la “pureza apolítica” de Sartoris señalada por I. Solà, Zevi ha contado en una entrevista como vivió en su juventud el fascismo (en 1937 y 1938 participó en los *littoriali*, competiciones anuales de carácter cultural, artístico y deportivo destinadas a estudiantes universitarios) pero también el antifascismo, hasta su exilio en Estados Unidos (GRANDI 2001, 220-228).

desarrollaron en la sede histórica del Ateneo Barcelonés de la calle Canuda (BOHIGAS 1992, 18, 57)<sup>435</sup>. Estas dos conferencias llevaban por título “Las fuentes de la nueva Arquitectura” la del 7 de mayo de 1949 (SARTORIS 1950a) y “Orientaciones de la Arquitectura contemporánea” la del 9 de mayo (SARTORIS 1950b). Este segundo tema, como vemos, era muy similar al que desarrollaron Zavala, Mitjans, Fonseca, Bassegoda, Mora y Ponti unos días después en Valencia; se trataba, por tanto, de una cuestión “candente” que preocupaba a las altas instancias oficiales encargadas de velar por la producción arquitectónica española, pero también a los arquitectos en ejercicio con una sensibilidad cercana a la modernidad. Moragas subrayaba en 1961 que con Sartoris “se volvía a hablar públicamente por primera vez después de la Guerra Civil de arquitectura nueva, y no con un fin oportunista, sino culto y europeo, buscando el origen de la arquitectura nueva, su porqué y sus fuentes” (MORAGAS 1961, 66). Y un mes después de la charla, en una carta de agradecimiento fechada el 3 de junio de 1949, le expresaba a Sartoris su satisfacción en términos taurinos:

Recuerdo que un día, cuando en la ponencia encargada de planear el ciclo de conferencias que felizmente realizamos, me presenté con una pequeña nota biográfica vuestra y con la propuesta de invitaros, poco pensaba que aquello terminaría tan felizmente... Con todo ,creo que aquí hemos lanzado la nueva Arquitectura al “ruedo” ¿Quién la recogerá de capa? Vos nos disteis una lección de cómo se torea, ahora nos toca hacerlo [a] nosotros (en NAVARRO 2004, 74; comillas del autor).

Así, ya desde el primer momento se consideró que estas conferencias de Sartoris señalaron el reinicio de la modernidad arquitectónica en Barcelona. Así lo hacía también el crítico y escritor Joan Perucho apenas unos años después: “empieza en aquel momento una gran efervescencia en el ambiente arquitectónico del país, iniciado sin duda por la memorable conferencia de Alberto Sartoris ‘Le Fonti della nuova architettura’ (1949), la cual, organizada por el Colegio de Arquitectos de Cataluña, tuvo lugar en el Ateneo Barcelonés” (PERUCHO 1965, 33). Observemos la coincidencia entre las preocupaciones de Sartoris y las de los arquitectos del régimen cuando buscaban “a través de un estudio culto, complejo y racional de la arquitectura popular [...] la fuente de un lenguaje alternativo al del maquinismo racionalista, sin renunciar, sin embargo, a muchos de los presupuestos de racionalización de la producción del espacio habitado propios de la arquitectura europea”. Según I. Solà, esto se pudo poner en práctica de forma generalizada solo con el abandono de la economía autárquica y no alcanzó “una gran difusión y su más pura trivialización” hasta unos años más tarde, con la fuerte demanda de nuevo cuño del sector turístico de playa y con las necesidades de producción masiva de viviendas de primera y de segunda residencia (I. SOLÀ 1976a, 193, 194).

Aunque en alguna ocasión se han citado en italiano ambos títulos (y quizá el idioma utilizado por Sartoris en su charla fuera el italiano, o quizá una lengua franca medio italiano, francés y castellano), la publicación de las mismas en la revista *Cuadernos*, como es de esperar, fue en castellano. En ambos textos Sartoris defendía una arquitectura europea “intransigentemente funcional”, pero donde funcional no era sinónimo de internacionalista sino de obra adaptada a las características propias del ambiente donde se ubica. La conclusión no podía ser más purista: después de señalar la importancia de la obra de Le Corbusier, cimentada, según él, en el estudio del Renacimiento italiano, terminaba señalando que, gracias a los recursos de la técnica moderna, la nueva arquitectura había suprimido el sentido brutal de la materia para que apareciera bajo la fragilidad del cristal (VARIOS AUTORES 1949, 5), una idea cercana a la de Ponti, de arquitectura como cristal y, por tanto, como forma finita (*vid. infra*).

Las dos conferencias de Sartoris, presentado como “profesor de arquitectura y urbanismo en el Atelier École d’Architecture de Lausana”, cerraron el ciclo de conferencias más general “sobre urbanismo y arquitectura contemporánea” organizado por el Colegio de Arquitectos. Las dos sesiones de apertura habían corrido a cargo de Alfred Ledent, arquitecto de la Société Central d’Architecture de Belgique, urbanista y profesor de la Universidad de Bruselas, que había disertado el 2 y 3 de mayo, “con ayuda de proyecciones”, sobre “Le plan national. Sources de directives en urbanisme (Étude de coordination appliqué à la Belgique)” y sobre “Bruxelles et la région capitale. Leur évolution créatrice”. Según Granell y Ramon, estas conferencias, con un marcado enfoque científico, documentadas con datos, gráficos y esquemas, “se situaban en las antípodas del urbanismo monumentalista” que entonces todavía imperaba en España (GRANELL *et al.* 2012, 189). Los días 4 y 5 intervino Gabriel Alomar<sup>436</sup> que desarrolló los temas «De la arquitectura al urbanismo y del urbanismo al

<sup>435</sup> En los años cuarenta el Ateneo Barcelonés se convirtió en un “punto de confluencia de personajes interesados en la reactivación del debate cultural” (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 11).

<sup>436</sup> Gabriel Alomar i Esteve (1910-1997), arquitecto, restaurador de monumentos, urbanista, historiador del arte y teórico del urbanismo, estudió en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1929-1934) y en el Massachusetts Institut of Technology (1944-1945). Durante el franquismo tuvo una actividad pública notable, estando vinculado al Instituto de Estudios de Administración Local

planeamiento» y «Momento actual en la arquitectura norteamericana» (VARIOS AUTORES 1949, 5) donde incidía en propuestas disciplinares modernas, humanistas y funcionales que el año anterior, 1948, ya había defendido públicamente en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. La primera conferencia, basada en la admiración del autor por las experiencias anglosajonas, se sitúa dentro de la intensa corriente de opinión favorable al urbanismo como disciplina que debía ser reglamentada de manera oficial unificando la legislación dispersa; este estado de opinión había sido promovido en España, ya desde 1939, por Cort y Bidagor y, como es sabido, desembocó en la Ley del Suelo de 1956, en la creación del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo (1977-1991) y en los numerosos planes generales, parciales y especiales redactados en España entre los años cincuenta y setenta (cfr. TERÁN 1978). En la segunda conferencia, Alomar propugnaba de forma decidida una renovación formal que abandonase definitivamente los principios clásicos, imperiales y nostálgicos de la arquitectura autárquica, la eliminación del ornamento historicista y la búsqueda de una inevitable funcionalidad que, según él, se encontraba en la arquitectura norteamericana donde el primer racionalismo europeo se había “humanizado” en un sentido formal (y, a la vez, había perdido, podemos añadir, su carga virulenta de revulsivo social y político):

El estilo moderno de 1930, y especialmente en España, tal vez por querer huir de toda concesión a lo suntuario y puramente estético, era un estilo pobre, de hormigón y estuco. [...] Sin embargo, en veinte años, el funcionalismo de Neutra, como también el de sus compañeros, no es el mismo: aquella vivienda “cubista”, de aristas rígidas, mecánica, se ha humanizado, habiendo hecho las paces no tan solo con el concepto de la realidad de las diferencias regionales, sino con el elemento popular y con los materiales tradicionales. [...] La madera, así como la mampostería vista, han vuelto a ocupar un lugar importantísimo, y el estuco está prácticamente desterrado (ALOMAR 1950, 37; comillas del autor).

Hay que destacar que estas propuestas, más o menos oficiales, tan decididamente modernas, aunque abiertas a “regionalismos” de todo tipo, se hicieran públicas en el mismo momento en que Estados Unidos designaba embajador en Madrid y se estaban fraguando los acuerdos hispano-norteamericanos<sup>437</sup>, firmados en 1953, que supusieron, como sabemos, la entrada en España de un aire de modernidad cargado de dólares frescos y de oportunas relaciones políticas que abrieron las fronteras al turismo, a las bases militares norteamericanas y a la tolerancia y cooperación internacional con el régimen totalitario español. Alomar proponía un oportuno humanismo al servicio de la arquitectura y la ciudad y concluía diciendo:

Es necesario que vayamos a la renovación de nuestras formas arquitectónicas. Es verdad que la falta de materiales no nos permite, por ahora, el desarrollo de un estilo francamente progresivo, lo cual, además, podría ser peligroso. Pero lo que sí se impone urgentemente es el salir de este barroquismo anacrónico que malgasta en superfluidades pseudoornamentales el tiempo y el dinero que nos son tan necesarios para mejorar la calidad de nuestra arquitectura en cuanto a técnica constructiva, en cuanto a nobleza de materiales, en cuanto al grado en que debe servir a la vida y al bienestar de los hombres (ALOMAR 1950, 37).

Como vemos, todo el ciclo de conferencias de 1949 tenía un claro componente disciplinar y moderno, lejos ya de las proclamas falangistas nacionales y autárquicas de unos años atrás, y trataban públicamente los problemas arquitectónicos y urbanísticos que estaban plenamente vigentes en el panorama profesional internacional, aunque, ciertamente, también estaban ya muy lejos de las proclamas socialmente revolucionarias de los racionalistas del GATCPAC y del internacionalismo de los pioneros del Movimiento Moderno.

De hecho, en marzo de 1953 Sostres también publicó en *Revista* una reseña (intercalada entre las abundantes noticias que aparecían por entonces en la prensa referidas a la “normalización política internacional española”) de la exposición de arquitectura estadounidense organizada por la Casa Americana de Barcelona en el palacio de la Virreina y elogiaba no solo la arquitectura moderna, en un sentido similar al que Alomar había expuesto ya en 1949, sino también el sistema económico que la hacía posible:

Cabría interpretar en el terreno de la economía [hasta qué punto] la publicidad, la libre y dura competencia y el nuevo lujo (como los coches que allí se fabrican, la mayoría de la arquitectura americana podría llevar el marchamo “de luxe”),

---

y a diversas instituciones mallorquinas; escribió numerosos libros y obtuvo reconocimientos públicos a su labor profesional y cívica (cfr. ALOMAR 1980). Proyectó el interesante Monumento a los Caídos de Sóller, en Mallorca (1939-1940) (XANDRI 2016, 168-169).

<sup>437</sup> Desde los últimos años cuarenta, elementos del Pentágono, especialmente la US Navy, la US Air Force, la CIA y un sector republicano del Congreso, presionaban para pactar con el régimen de Madrid. En septiembre de 1949, el almirante Richard L. Connolly, comandante en jefe de la flota del Atlántico oriental, fundó en El Ferrol del Caudillo con una división naval y se entrevistó con Franco (MORADIELLOS 2002, 145; CARDONA 2010, 216). Documentos recientemente desclasificados por el Estado español señalan unos primeros contactos secretos ya dos años antes, en diciembre de 1947 (*El País*, 21 y 22-10-2018).

actuando como estímulo y mecanismo instintivo de una economía sumamente elástica, refluían y condicionan las formas propias de la arquitectura (SOSTRES 1983a, 49).

También Moragas escribió una reseña de esta exposición en *Destino*. Aunque el artículo era meramente informativo y la prosa de Moragas no es especialmente afortunada, el autor se permitía criticar el “pésimo gusto en lo ornamental” de la arquitectura de Wright y, como era habitual en sus escritos, incluía como corolario una defensa de la “verdadera” arquitectura moderna “de calidad”, tanto frente al “marasmo arquitectónico” que se daba en España en aquellos momentos como ante los intentos de hacer de la modernidad una simple cuestión de cambio de estilo como quien cambia de traje. Para Moragas, esta “verdadera” arquitectura moderna sólo podría conseguirse mediante tres apoyos: un trabajo callado y público, una adecuada formación cultural que incluyese la crítica y el intercambio de experiencias, y una actitud alejada del individualismo y del aislamiento:

Esta exposición de la arquitectura moderna de Estados Unidos esperamos que significará una importante contribución al esfuerzo para salir de nuestro marasmo arquitectónico, que ya se ha iniciado entre nosotros. Debemos tener en cuenta, no obstante, que no se cambia de estilo como quien cambia de vestido. No basta aseverar, con aire de suficiencia, que ya es hora de que hagamos la arquitectura que se hace en todo el mundo o aprovechar los avances de la técnica o la comodidad de las revistas para sustituir una mentalidad tradicional por otra falsamente moderna. Solo la labor a la vez callada y pública, la formación cultural más rígida, el intercambio y la crítica, el estímulo de los jóvenes y el abandono de la anarquía individual y del aislamiento ensimismado pueden dar frutos maduros como las obras de la exposición que comentamos (MORAGAS 1953a).

Aunque todas estas influencias “modernas” se precipitaban en pocos años, llegaban mezcladas y podían ser intercambiables, algunos autores han matizado el diferente significado “político” que tenían la presencia de Ponti y de Sartoris en Barcelona en 1949, el primero invitado por el Estado y el segundo por el Colegio de Arquitectos, como queriendo “desmarcarse” esta segunda institución de la visión oficial de la nueva arquitectura moderna que ya se planteaba en España:

Sin estar claramente confrontados, Sartoris y Ponti representaban dos modernidades diferentes. Mientras Ponti había depurado, actualizado, los lenguajes populares, Sartoris pertenecía al núcleo duro del Estilo Internacional. Invitando a Sartoris parece que los organizadores del Colegio querían retomar el discurso arquitectónico del GATCPAC optando por una modernidad ortodoxa (GRANELL *et al.* 2012, 189).

En realidad, no había tales intenciones (no las podía haber) en ninguna institución pública española a final de los años cuarenta; todas ellas, por usar el término de I. Solà, “balbuceaban” el lenguaje de la nueva modernidad. El hecho fue que a partir de mayo de 1949, la presencia en Barcelona tanto de Sartoris como de Ponti fue habitual y su madurez profesional se convirtió en la referencia de un quehacer arquitectónico moderno incipiente. Así, unos meses más tarde, en noviembre de 1949, Sartoris volvió a Barcelona invitado por el Colegio para ser homenajeado por los Amigos de Cobalto 49, la dinámica sociedad artística moderna barcelonesa fundada aquel año (*vid. supra*); además, pronunció una conferencia sobre Leonardo en el Hotel Ritz, otra conferencia sobre urbanismo en el Instituto de Cultura Hispánica, cenó con Bonet i Garí y Puig i Cadafalch (NAVARRO 2004, 87-88), visitó con Illescas el dispensario antituberculoso de Sert-Subirana-Torres y participó en la entrega de premios del Concurso de proyectos para solucionar el problema de la vivienda económica en Barcelona organizado por el Colegio de Arquitectos (*vid. infra*) (GRANELL *et al.* 2012, 190). También en la primavera de 1953 regresaron ambos a la ciudad: en marzo, Sartoris disertó “sobre los problemas del color en la arquitectura” dentro de un ciclo dedicado a la “decoración del hogar moderno” organizado por los alumnos de la Escuela de Arquitectura en el local del FAD; y en mayo, Ponti volvió a participar en el ciclo anual de conferencias del Colegio de Arquitectos, disertando en esta ocasión sobre la arquitectura pura y el diseño industrial, dos temas que entonces formaban parte de sus preocupaciones profesionales (LAHUERTA 2015, 24, 26).

Como vemos, en 1949 ya habían aparecido en escena todos los actores de la recuperación de la modernidad arquitectónica en Barcelona, tanto los componentes del Grupo R como los numerosos autores situados en su órbita y algunos precursores, como Illescas y Mitjans. Llama la atención una ausencia significativa en aquellos actos: la de Oriol Bohigas, que, como sabemos, fue el arquitecto clave en Barcelona durante toda la segunda mitad del siglo XX. No tenemos constancia de su presencia en ninguno de estos actos de 1949 que inauguraban una nueva etapa en la arquitectura barcelonesa ni tenemos registrado escritos suyos que hablen de los mismos. Quizá esta ausencia fuese debida a la juventud de Bohigas. Recordemos que en aquellos momentos tenía veintitrés años, estaba terminando la carrera y aunque ya había empezado su proficua carrera



como crítico en revistas menores, sus artículos todavía se referían exclusivamente a temas de arte antiguo. De hecho, no fue hasta el año siguiente, 1950, cuando inició su colaboración en *Destino* (e inmediatamente después en *Cuadernos de Arquitectura* y unos años más tarde en *Serra d'Or*) presentando lo que se configuraría a lo largo de sesenta años como una extraordinaria cosmovisión barcelonesa del panorama de la arquitectura contemporánea internacional.

#### <02.04. ASUNCIÓN DE CODERCH Y DEL MITO CODERCH

A la vuelta de Milán, y con el éxito obtenido, Italia se ha engrandecido a los ojos de Coderch. Milán, maestra. Una sintonía inevitable.

Josep M. ROVIRA (2000)

En 1949, según referencias unánimes de historiadores y críticos, durante la exposición de arquitectura contemporánea celebrada en el Salón del Tinell de Barcelona con motivo de la V Asamblea Nacional de Arquitectos, Gio Ponti quedó gratamente sorprendido al ver las fotografías y los planos de una vivienda unifamiliar proyectada por el arquitecto José Antonio Coderch de Sentmenat (1913-1984); se trataba de la casa Garriga-Nogués en Sitges (1947), la primera obra de arquitectura digna de tenerse en cuenta en Cataluña desde el GATCPAC, según decía Carlos Flores en *Arquitectura española contemporánea* (1961) (en BONET 2000, 11), y Ponti, en su calidad de “miembro influyente del Consejo de Administración y del Comité Ejecutivo” de las trienales de arquitectura (PIZZA 2004, 44; PIZZA 2012, 46), ayudó a promover a Coderch como arquitecto-comisario encargado del diseño del pabellón español para la IX Triennale de Milán de 1951, un acontecimiento y una obra que fueron claves para la internacionalización de la arquitectura moderna catalana y española de posguerra (*vid. infra*).

De forma más voluntariosa que convincente Rovira ha indicado que la influencia de la arquitectura mediterraneista de Ponti en la obra de Coderch puede remontarse a 1939 gracias a la lectura de tres revistas: *Domus* (en cuyo número 138 se publicó la villa Marchesano en Bordighera con el título de “Una casa al mare”), *Architettura*, *Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti* (en cuyo número de junio de 1940 se publicó “Albergo di San Michele en Capri”, con habitaciones diseminadas entre los pinos, una obra proyectada en 1938 con el arquitecto austriaco Bernard Rudofsky: SUSTERSIC 2004, 240) y *Stile* (en cuyo número 42 se publicaron “Casas sobre el Pacífico” y en julio de 1941 el hotel en Capri citado más arriba). Según Rovira estas tres publicaciones de la Italia fascista se recibían entre 1939 y 1941 en la Dirección General de Arquitectura de Pedro Muguruza, en Madrid, donde Coderch estuvo trabajando después de la guerra (*vid. supra*) (en PIZZA *et al.* 2000, 30-33). Pizza, por su parte, ha documentado que en el estudio de Coderch había ejemplares sueltos de *Domus* editados entre 1937 y 1950 (PIZZA *et al.* 2000, 110). Pero hay que pensar que la Segunda Guerra Mundial se desarrolló entre 1940 y 1945, por lo que, con el avance de la guerra y los bombardeos sobre Milán, las revistas italianas fueron dejando de publicarse y distribuirse; que España estuvo aislada internacionalmente entre 1945 y 1949; y que el primer Coderch, por lo que sabemos, desarrollaba una práctica casticista más propia del ideario oficial franquista que de su tendencia mediterraneista posterior, tan alabada por Ponti y por Sartoris a partir de 1949. Coderch pudo, ciertamente, conocer todas estas revistas y estas obras de Ponti, pero es posible que llegasen a él después de 1949; ya sabemos, por otra parte, cuan poco fiables son las fechas que indicaba “de memoria” en sus declaraciones de los años setenta. Con todo ello parece claro que el tupido entramado de relaciones personales que Ponti y Coderch mantuvieron a lo largo de los años cincuenta y sesenta no se pudo iniciar hasta la V Asamblea de Arquitectos Españoles celebrada en Barcelona en mayo de 1949 (*vid. supra*).

Pero la V Asamblea también puso en contacto a Coderch con Alberto Sartoris<sup>438</sup>, quien, como Ponti, incluyó de inmediato las casas de Sitges en su repertorio de arquitectura moderna. Así, en un artículo publicado unos meses más tarde, en diciembre de 1949, en *Revista Nacional de Arquitectura*, titulado de forma equívoca “La nueva arquitectura rural”<sup>439</sup> (SARTORIS 1949, 518-520). Sartoris, además de obra propia construida en

<sup>438</sup> Pizza indica que se puede seguir el inicio de la relación entre Coderch y Sartoris gracias a “la densa trama epistolar tejida” entre ambos a partir del 18 de mayo de 1949, conservada en el Archivo Coderch, cuando Sartoris le pidió por primera vez a Coderch material para publicar en sus libros sobre arquitectura (PIZZA *et al.* 2000, 89).

<sup>439</sup> No sabemos si el título era de Sartoris o, lo que parece más probable, de la redacción de la revista, dirigida por Carlos de Miguel. Es significativo constatar, en todo caso, que el nexo de unión entre la arquitectura, efectivamente rural, promovida por el franquismo en los primeros años cuarenta y esta arquitectura de segunda residencia o de veraneo (en absoluto “rural”, sino plenamente urbana o, como mucho, suburbana) de final de la década, fuera precisamente el nombre con que se las designaba: “arquitectura rural”.

Suiza, incluía tres fotografías de dos casas de Coderch en Sitges, la Russinyol de Compte (1946) y la Garriga-Nogués (1947)<sup>440</sup>, una isometría a toda página de la urbanización Las Forcas en Sitges (1945) y cinco fotografías del interior de una “casa de campo” en Argentona, de Moragas.

Sartoris, como Ponti y Zevi, ejercía el apostolado de la arquitectura moderna como algo ya desvinculado de principios políticos o sociales, una arquitectura “desideologizada” y “despolitizada”, sin compromiso social, unas posturas que en aquellos momentos, tras la derrota del fascismo, a partir de los escritos de Persico (*vid. supra*), todavía criticaban algunos arquitectos italianos de izquierda, como Quaroni, De Carlo y Gregotti; pero, a pesar de ellos, ya empezaban a quedar definitivamente lejos en la cultura arquitectónica europea (y en España todavía más) los arquitectos de los años veinte y treinta “comprometidos en la mejora de la vivienda económica con la oferta de estructuras modulares, tipologías alternativas, cocinas mínimas, instalaciones modestas y eficientes, funcionalidades flexibles, etc., al servicio de las necesidades urgentes de la residencia urbana masiva, apoyados en las políticas socialdemócratas de la República de Weimar o de la Viena roja” (BOHIGAS 2015, 130). A esto se unía un tono mesiánico y protector por parte de Ponti y de Sartoris hacia los jóvenes arquitectos españoles, a los que se suponía inexpertos y “desorientados”, aunque voraces de novedad; un tono al mismo tiempo de ánimo y de confianza en sus posibilidades que, siempre con una ambigua y pretendidamente “neutra” mediterraneidad como telón de fondo, era una constante en sus intervenciones:

He tenido ocasión de ver obras y estudiar en Barcelona características de arquitectos que me han dado la certeza de un resurgimiento. El espíritu de aquellos arquitectos españoles que han sabido hacer del románico, del gótico y del Renacimiento estilos personales y reinventados, así como la fantasía creadora y sintetizante de un Gaudí, han de poder hallarse nuevamente en la arquitectura de hoy. Estoy convencidísimo de que los arquitectos españoles contemporáneos son capaces de concretar una nueva arquitectura racional y funcional, enlazada con los términos lógicos de la eterna pujanza mediterránea (SARTORIS 1950b, 55).

Coderch bebía como agua de mayo la buena nueva que traían a Barcelona en 1949 estos apóstoles de la arquitectura moderna de posguerra que, con un bajo nivel de compromiso social y político, venían del norte de Italia. Son ilustrativas del interés y la motivación que despertó en él la presencia de Ponti y Sartoris en Barcelona las efusivas cartas que les dirigió de inmediato, escritas en francés. Así, el 24 de mayo de 1949, apenas unas semanas después de la clausura de la V Asamblea, se dirigió a Sartoris agradeciéndole el interés por su obra: “Vuestra carta, que acabo de recibir, ha sido para mí la mayor satisfacción de mi vida profesional”. La admiración y agradecimiento de Coderch eran tan grandes que unos años más tarde, el 13 de febrero de 1952, llegaba a pedirle a Sartoris una foto dedicada para ponerla en su estudio:

Quisiéramos pedirle una fotografía dedicada para ponerla en nuestro estudio donde ocupará un lugar de honor por todo lo que os debemos, ya que especialmente fueron usted y el Sr. Ponti los que nos han ayudado tanto en una época en que nadie nos conocía aun (en NAVARRO 2004, 80).

Coderch también escribió a Ponti el 21 de junio de 1949, cuando apenas había transcurrido un mes de la V Asamblea, para decirle que “su visita a España, sus conferencias y sus opiniones nos han hecho un bien inmenso a todos los arquitectos”. Y el mismo verano, en varias ocasiones, les comentaba, tanto a Ponti como a Sartoris, el intenso trabajo que está desarrollando para el concurso de la Delegación Nacional de Sindicatos: “Tengo muchísimo trabajo últimamente ya que participo en un concurso muy importante para nosotros”. E incluso el año siguiente, el 6 de diciembre de 1950, se quejaba a Ponti, dolido y fraternalmente, por la incomprensión que mostraban los promotores barceloneses hacia sus proyectos de arquitectura moderna: “En Barcelona, la arquitectura comercial es la que priva cada vez más y nosotros trabajamos muy poco. Eso me hace casi desear haber nacido en Italia” (en PIZZA *et al.* 2000, 77, 80).

De forma paralela al reconocimiento internacional promovido por Ponti y Sartoris (pensemos que sus publicaciones eran de referencia y se difundían por todo el mundo), conforme se fueron conociendo las primeras obras modernas de Coderch en Cataluña, levantaron también entusiastas adhesiones entre los arquitectos madrileños que ya se habían apartados de los principios de la arquitectura autárquica. Merece destacar el gran aprecio con que las recibió Alejandro de la Sota (1913-1996), el más refinado arquitecto moderno en el Madrid de la posguerra, con una influencia tan notable como la de Coderch en la arquitectura moderna española posterior. De la Sota tenía la misma edad que Coderch (nacidos en 1913) y ambos mantenían

<sup>440</sup> En el pie de foto se indica, erróneamente, que las tres fotos del edificio corresponden a la misma “casa de campo”.

la misma actitud casi religiosa y reverencial hacia la práctica arquitectónica. En sus comentarios a las obras expuestas en la I Bienal Hispanoamericana de Arte (*vid. supra*), de la Sota expresó su admiración hacia la arquitectura de Coderch-Valls y su sintonía con la misma. En contraposición con el narcisismo que, como hemos visto, advertía Fisac como una posible deriva peligrosa del trabajo de Coderch (*vid. supra*), de la Sota coincidía plenamente con los principios disciplinares seguidos por Coderch-Valls y los resultados que obtenían. Así lo expresaba, con unas curiosas referencias paternalistas a campesinos y pescadores, propias aun del discurso ideológico ruralizante del franquismo, en un extenso artículo donde de la Sota reseñaba todas las obras presentadas a la I Bienal Hispanoamericana de Arte, incluyendo unos simpáticos dibujos suyos hechos a mano alzada:

Coderch y Valls enviaron un ejemplo, ya querido por sabido, de una de sus cuidadísimas obras –hotel en Sitges-, cuidadísima en su ejecución y acabado y con la elegancia de proyecto en ellos característica; el estadio, también de Sitges, es igualmente otro ejemplo de su obra de orientación tan definida. Coderch y Valls aman la sencillez del campesino y del pescador en sus obras; aman esta sencillez y penetran en ella sabiendo encontrar todo lo profundo que encierran. Somos algunos los que creemos en este camino, el de la cal y del barro, tal vez mucho más que en otros más leídos y estudiados; este candor y limpieza de formas nos llena de felicidad (SOTA 1952, 18)<sup>441</sup>.

El caso es que a partir de 1951, gracias a los contactos internacionales que desarrolló y a la altísima calidad de su arquitectura, que I. Solà situa al mismo nivel que las mejores obras europeas coetáneas (I. SOLÀ 1988), el equipo Coderch-Valls (o, al menos, el arquitecto Coderch: es sabido que Manuel Valls ejerció siempre de “consorte pasivo”) pasó a formar parte del grupo selecto de los arquitectos europeos que publicaban en todas las revistas modernas, y a asistir, a partir de 1959, a las reuniones del grupo Team 10<sup>442</sup> (1953-1981), asociación de jóvenes arquitectos modernos, cismáticos e insolentes que se denominaban entre sí, a la manera mafiosa, “la familia”. Miembros del Team 10 hicieron, en gran medida, las propuestas para la reconstrucción posbélica europea y desbancaron las propuestas más vanguardistas (o simplemente *à la page*) de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) promovidos por Le Corbusier, Giedion y Sert, que se habían ido quedando *démodée* y que fueron repetidamente objeto de sus críticas. Ya en el Manifiesto de Doorn, elaborado en la “primera reunión familiar” de 1954, establecían una severa crítica a la ciudad funcional del primer Movimiento Moderno:

El urbanismo considerado y desarrollado en los términos de la Carta de Atenas tiende a producir “ciudades” en las que las asociaciones humanas vitales están expresadas de un modo inapropiado. Para incluir estas asociaciones humanas debemos considerar toda comunidad como un particular conjunto “total”. Con el fin de conseguir que esta inclusión sea posible proponemos estudiar el urbanismo como comunidades con varios grados de complejidad (en SOLANO 2012, 297; comillas de los autores).

Aunque Alison Smithson recogió la historia del Team 10 (SMITHSON 1991), otros miembros del mismo, asíduos asistentes a las reuniones, mostraron su desacuerdo con ella; así, Giancarlo De Carlo que en 2001 evocaba el sistema anárquico e informal de funcionamiento que tenía el grupo, algo consecuente con el hecho de que ni eran amigos ni formaban una unidad de acción ya que no compartían los mismos principios disciplinares más allá de una difusa intención de reforma de la modernidad:

Era un grupo en movimiento, fluido, sin reglas. Nunca hicimos un proyecto juntos; quizá ni siquiera lo habríamos podido hacer. No estábamos preparados para trabajar juntos. Pero discutíamos con acaloramiento a partir de nuestros proyectos de arquitectura. Llegábamos al lugar donde habíamos decidido juntarnos, colgábamos nuestros dibujos de las paredes y comenzábamos a discutir con una crudeza increíble. El acuerdo era que cada uno debía decir lo que pensaba del trabajo de los otros, sin escrúpulos. Salían así argumentos interesantes. Podíamos ser sinceros porque no teníamos intereses; veníamos de países distintos, no había entre nosotros competencia. La competencia, en todo caso, era intelectual (en PIERINI 2008, 105).

<sup>441</sup> Coderch y Valls sufrían, al parecer, profundas crisis de confianza en la recepción pública de su obra hasta el punto de caer en estados de desánimo que influían en su trabajo; por tanto, agradecían toda muestra de aprecio hacia su quehacer profesional. Como en los casos de Ponti y Sartoris, también le escribieron a de la Sota (carta del 25 de marzo de 1952) para agradecerle su opinión favorable: “No sabes cuánto te agradecemos Manuel y yo tu cariñosa mención de nuestras obras, tan sobadas ya desde luego, expuestas en la Bienal. Leímos tu artículo en un momento de gran pesimismo y te hemos de agradecer realmente que nos levantarás el ánimo cuando más lo necesitábamos” (en PIZZA *et al.* 2000, 107).

<sup>442</sup> La grafía del nombre del grupo es variable: “Team 10”, “Team X” o “Team Ten”. En este libro hemos escrito siempre “Team 10”, como viene haciendo la literatura especializada más reciente. El nombre no hacía referencia, como se podría pensar, al número de los componentes, sino al equipo encargado de organizar el X CIAM que se celebró en Dubrovnik en 1956.

Recordemos que algunos miembros del Team 10 se encontraron por primera vez en el IX CIAM, celebrado en Aix-en-Provence (1953), y se volvieron a encontrar en el X CIAM, celebrado en Dubrovnik (1956); el año anterior, 1955, Le Corbusier había abandonado la organización, dejando de asistir a los congresos; según se ha dicho (cfr. Wikipedia.es) el motivo fue el predominio que había adquirido el inglés en las sesiones, aunque esto es improbable ya que Le Corbusier hablaba y escribía inglés y lo usaba en sus relaciones con India.), Quetglas nos ha señalado que, además de la dedicación a su trabajo en Chandigarh (ARNÚS 2019, 63), el problema pudo estribar en la pérdida de importancia que después de la guerra sufrió el grupo formado por franceses, alemanes y centroeuropeos frente al grupo formado por holandeses, británicos y escandinavos<sup>443</sup>. En realidad, la correspondencia cruzada entre arquitectos antiguos y nuevos del Movimiento Moderno “oficial” demuestran las grandes diferencias internas entre jóvenes y viejos sobre conceptos básicos de la arquitectura y el urbanismo y la lucha por el protagonismo en el interior de los CIAM. En medio del conflicto desatado, y con la burocratización creciente de los congresos, diversas cartas y diagramas de Le Corbusier, incluyendo un esquema de la edad de los componentes del CIAM en 1928 y en 1956 (él tenía ya 69 años) y, por tanto, el inevitable envejecimiento de los miembros fundadores, expresaban su deseo de apartarse de las tareas de dirección de la organización en favor de los arquitectos jóvenes, los “CIAM *seconds*”, que serían los encargados de emprender “una acción hacia la armonización” (“*une action vers l’harmonization*”), ya que, según él, no bastaba con una sola generación para llegar a la meta:

Queridos amigos de los CIAM, he aquí mi forma de pensar. Haced que los CIAM continuen en la pasión creadora, en el desinterés; rechazad a los negociantes o [*sic*, por “y a”] los cerebros quemados. Buena suerte. ¡Vivan los CIAM-SEGUNDOS! (en SOLANO 2012, 297; en CAMPOS 2015, 10-12)<sup>444</sup>.

Rovira ha exhumado interesantes documentos originales inéditos, cartas cruzadas entre Sert, Tyrwhitt, Giedion, Gropius y Le Corbusier, que demuestran que ya desde 1952 se discutía en la organización “la salida de los ‘ancianos’ de los CIAM y el paso del testigo a los jóvenes”, siempre en el caso más que dudoso de que éstos quisieran hacerse responsables de la continuidad de los congresos, ya que, como demostraron en el IX CIAM de 1953 en Aix-en-Provence, estaban lejos

de las obsesiones éticas de los mayores y mucho más preocupados por suministrar nuevas definiciones, indicar itinerarios formales y resolver nuevos problemas: “Nuestro trabajo debe ser expresión de los principios más avanzados de la sociedad: producción industrial, organización social, gestión y también derribo y sustitución de las estructuras actuales; [...] la base no debería ser el estudio de las funciones sino el estudio de las agrupaciones y de los fenómenos de las relaciones humanas”. En su texto para el congreso pretendían analizar las relaciones humanas que se establecían a partir de la casa, la calle, el barrio y la ciudad (ROVIRA 2000, 171-172, 174-175, 186; comillas del autor).

Le Corbusier ya no asistió al CIAM de Dubrovnik de 1956 pero aun así la correspondencia que mantenía con Sert evidenciaba que no parecía estar dispuesto a dejar perder los congresos “entre las brumas nórdicas” (en ROVIRA 2000, 176). Sin embargo, finalmente, en una reunión del CIRPAC celebrada en 1957 en el castillo de La Sarraz (su lugar fundacional en 1928, como sabemos), se acordó disolver el grupo y continuar las reuniones como “CIAM, grupo de investigación para las relaciones sociales y visuales”. También se acordó convocar un encuentro de carácter informal en Otterlo (Holanda) en 1959 donde cada participante, invitado expresa e individualmente, presentaría una obra que sería criticada por el resto de asistentes. Según Pizza ya no se intentaba buscar un lenguaje común sino tan solo compartir la responsabilidad que tenían los arquitectos frente a la “necesidad de inventar un lenguaje arquitectónico apropiado para los tiempos actuales” (PIZZA *et al.* 2000, 137; CAMPOS 2015, 15-16).

Fue en medio de este ambiente de enfrentamiento y desorganización general, a propuesta de Sert, ya último presidente de los CIAM<sup>445</sup> (entre 1947 y 1959), que Coderch fue invitado (en cierto modo como representante de la arquitectura moderna española) al encuentro de Otterlo, que todavía acabó denominándose

<sup>443</sup> Carta personal de Josep Quetglas de 26 de julio de 2017.

<sup>444</sup> “Chers amis des CIAM, voici ma manière de penser. Faites que les CIAM continuent dans la passion créatrice, dans le désintéressement; rejetez les affairistes ou les cervelles brûlées. Bonne chance. Vivent les CIAM-SECONDS!” (facsimil del mecanoscrito y de otros documentos originales conservados en la Fondation Le Corbusier de París, con la transcripción correspondiente, en CAMPOS 2015, 12).

<sup>445</sup> Sert era ya vicepresidente de los CIAM desde 1937. Fue nombrado presidente en el VI CIAM, el primero de la posguerra, celebrado del 7 al 14 de septiembre de 1947 en Bridgwater (Reino Unido), y se mantuvo en el cargo hasta 1959, cuando se celebró el último CIAM (ROVIRA 2000, 127; ARNÚS 2019, 59, 62).

XI CIAM y que contempló la disolución definitiva de los míticos congresos pero, a la vez, la consolidación y el empuje del Team 10<sup>446</sup>, donde Coderch también fue admitido. Coderch agradeció sobremanera la deferencia de Sert y así lo manifestó repetidas veces, por ejemplo en una carta a Ponti del 31 de agosto de 1959 y en otra a Roth de 1970: “esta es toda mi experiencia de los CIAM, a los que llegué a través de la recomendación de mi admirado y buen amigo José Luis Sert” (en PIZZA *et al.* 2000, 136, 138)<sup>447</sup>. Pero Sert, como Le Corbusier unos años antes, abandonó la organización y ya no asistió al congreso de Otterlo; así se lo hizo saber a Bakema: “Solo unas líneas para desearte a ti y a todos los amigos del CIAM éxito en la reunión. Siento no poder estar con vosotros, pero creo que por muchos motivos es mejor que en la reunión participen personas nuevas” (en ROVIRA 2000, 183).

La integración de Coderch con los arquitectos modernos del último CIAM y del Team 10 y su implicación y entrega en las reuniones de las dos organizaciones fue absoluta, aunque este amor fue correspondido solo a medias, a pesar del respeto que despertaba como un profesional serio, sin concesiones a la frivolidad y con una obra muy meditada. Los ingleses, “gente relativamente simple, nacida y crecida en una cultura protestante” según Peter Smithson, los veían a él y a Candilis (griego nacido en Azerbaiyán) como “animales diferentes. [...] Coderch era un verdadero animal exótico. Era un caballo. Sí, se parecía a un caballo, noble y bello<sup>448</sup>. [...] España para nosotros estaba lejísimos. África, más allá de los Pirineos” (en PIERINI 2008, 111-112). Es curioso constatar que según una interesante carta (en inglés<sup>449</sup>) de Coderch a Roth (más tardía, de 4 de junio de 1970), exhumada por Pizza, fue desde la periferia geográfica y disciplinar (si damos crédito a Coderch que, como sabemos, no siempre decía la verdad), esto es mediante su intervención y la del japonés Kenzō Tange, que se intentó mantener el espíritu heroico y agrupado del Movimiento Moderno; este texto, por otra parte, muestra ciertamente, como indica Pizza, “el empeño con el que [Coderch] participaba en estas reuniones”, que es tanto como decir el interés que tenía en la internacionalización de su obra:

[Aquello,] más que un encuentro, era el funeral del CIAM<sup>450</sup> cosa que me causó una profunda tristeza. Se produjeron grandes disensiones entre los participantes que yo escuchaba sorprendido. Cuando me recuperé de la sorpresa, algunos miembros del CIAM, entre los cuales estábamos Kenzō Tange y yo mismo, luchamos hasta la extenuación para evitar la escisión [del grupo]; pero nuestros esfuerzos fracasaron por completo (en Pizza *et al.* 2000, 138).

A la reunión de 1959 en Otterlo (a la vez del XI CIAM y del Team 10, insistimos), que fue su “confirmación” internacional (y que resultó tan gloriosa como lo había sido su “bautizo” con el pabellón para la IX Triennale de Milán ocho años antes), Coderch asistió acompañado por un joven Federico Correa, que había trabajado en su despacho siendo estudiante y se había convertido en su mejor discípulo. Coderch presentó en Otterlo el interesante proyecto de 150 viviendas unifamiliares de vacaciones en hilera en Torre Valentina, en la Costa Brava, frente al mar, una obra que su autor consideró siempre como uno de sus mejores proyectos y que fue muy difundida en revistas de la época aunque, lamentablemente, no se ejecutó. La estructura del conjunto contaba con un esquema organizativo inspirado, según Pizza, “por un desorden ordenado, por un zoco marroquí vital y rico de experiencias [...] arquitectónicas, donde [...] el principio supremo de la interacción se yergue en único valor indiscutible”. Este proyecto, “en un ambiente tan empapado de sugerencias innovadoras, resultó mucho más adecuado a la situación de lo que se podría imaginar” (PIZZA *et al.* 2000, 139-142, 205). Y, en efecto, a diferencia de los ataques que, como veremos, sufrieron las obras de los italianos, tachadas de “neoliberty” (adjetivo al parecer acuñado por Portoghesi en 1958), el poblado de Coderch-Valls fue muy bien

<sup>446</sup> Tras la reunión de Aix-en-Provence (1953), según una carta exhumada por Rovira, los arquitectos jóvenes solo pretendían “darle el ‘elixir de la juventud’ al movimiento CIAM, despertarlo, orientarlo hacia su tradición y el destino trazado por los fundadores; [ya que] tememos que la vejez, el cansancio, la mediocridad se adueñen del CIAM” (en ROVIRA 2000, 175; comillas de los autores); pero, a pesar de estas declaraciones, en 1959 se produjo un verdadero cambio de rumbo en la trayectoria de la modernidad arquitectónica que, en gran parte, fue provocado desde la revista británica *Architectural Design*, editada con ese nombre a partir de 1946, que publicó artículos como “The Death of CIAM” (1959), “CIAM-Team 10” (1960) y “Contents” (1960) en los que defendía “el trabajo y las teorías de los arquitectos que han tomado el liderazgo en el pensamiento arquitectónico desde la desaparición de los CIAM” (en SOLANO 2012, 296).

<sup>447</sup> La actitud esquizofrénica y acomodaticia de Coderch le permitía calificar a Sert de “admirado y buen amigo” y, a la vez, en otros ámbitos, de “rojo separatista” que si “vuelve a pisar suelo español, le escupo en la cara y me marcho del país; ¡para algo ganamos la guerra!” (BOHIGAS 1992, 38).

<sup>448</sup> Observemos la extravagancia de Peter Smithson al considerar el caballo como animal exótico.

<sup>449</sup> Según Peter Smithson, Coderch hablaba un inglés académico: “era como interactuar con una traducción, todo sonaba muy radical” (en PIERINI 2008, 110).

<sup>450</sup> Coderch se refiere siempre a “el CIAM”, en singular, aunque en muchas ocasiones debiera hacerlo en plural “los CIAM”.

acogido por los asistentes, cosa que dejó a sus autores muy satisfechos y con fuerzas renovadas. Así se lo manifestaban a Ponti en una carta de 9 de noviembre de 1959:

El CIAM se ha disuelto, pero el congreso fue para mí extraordinariamente importante solamente por el hecho de la explicación y confrontación de más de treinta proyectos. Tuve la alegría de ver que nuestro proyecto le gustó mucho a Kenzō Tange. [...] He enviado también la documentación de este proyecto a Rogers que va a escribir algo sobre el congreso del CIAM y me lo pidió (en PIZZA *et al.* 2000, 138).

Coderch también asistió, de nuevo acompañado por Correa<sup>451</sup>, a la reunión del Team 10 en la abadía de Royaumont (1962), cerca de París, donde, dentro del tema genérico de la vivienda económica, presentó la casa de la Barceloneta y un montaje de fotografías de casas de arquitectura popular española realmente ingenioso (recordemos que Coderch era un gran fotógrafo: cfr. FOCHS 2000) y que, en cierto modo, preludiaba conceptualmente sus grandes agrupaciones de viviendas posteriores (“de la célula al organismo”, en expresión de Domènech i Girbau: 1978<sup>452</sup>), un montaje que ganó celebridad enseguida:

He hecho un fotomontaje muy arbitrario con las casas de un mismo pueblo, todas semejantes unas a otras, privándolas de toda relación entre ellas y con el paisaje. El conjunto conserva, sin embargo, toda su vitalidad y su frescura” (en Pizza *et al.* 2000, 110).

Observemos que unos años más tarde, en 1969, cuando esta misma fotografía se publicó en la portada del núm. 14 de la revista *AUCA. Arquitectura, Urbanismo, Construcción y Arte*, editada en Santiago de Chile, la explicación de este montaje, un texto interesante por otra parte, se redondeaba porque, según Coderch, el collage ya no había sido confeccionado por él mismo o por su estudio sino por un “no arquitecto”, con lo que el valor de la pieza aumentaba al dar a entender que el anonimato de la arquitectura popular fotografiada se correspondía con el anonimato (presuntamente sin intención artística) del autor del fotomontaje. También la conclusión tiene interés: se puede aprender de esta imagen, pero sería absurdo –por antihistórico– intentar reproducirla, venía a decir Coderch, no siempre con coherencia gramatical:

Hace ya tiempo presenté a un congreso una fotografía, un fotomontaje, que hice hacer por un no arquitecto porque había unas casas en un pueblecillo de las afueras de Madrid, [...] casas muy humildes, todas de una planta; todas tenían una ventana grande, una ventana chica y una puerta. Aquello me gustaba mucho, todas eran iguales; pero sin embargo existía una gran variedad, no tenían esa monotonía de lo que nosotros hacemos, y se me ocurrió pensar que quizá los cambios que nosotros introducimos, en general, en las casas por conseguir variedad, por evitar la monotonía; en cambio, las que se han hecho con completa arbitrariedad por los que iban a habitar las casas, resultaban muy bien; entonces hice recortar (porque suponía que esta poesía podía venir de la interrelación de unas casas con otras) todas las casas y las hice montar y resultó una fotografía preciosa. Se las [*sic*] he enseñado a muchos arquitectos y todos preguntan que donde está ese pueblo tan bonito, o sea que es un hecho cierto, suficientemente probado, que la iniciativa de la familia tiene una importancia vital; pero, claro, esto está contra la línea del progreso (en Pizza *et al.* 2000, 109, 137; también en POZO *et al.* 2012, 83).

<sup>451</sup> Giancarlo de Carlo describía en 2001 la relación tempestuosa entre Coderch y Correa, de verdaderos maestro y discípulo (cfr. CORREA 2002, 6, *passim*): “Estaban siempre juntos, pero en un momento dado se pelearon. Realmente Federico se quedó estupefacto del cambio de su gran amigo, con quien muchos años después, por suerte, se ha reconciliado”. Esta relación de amor y odio entre el maestro y el discípulo también ha sido evocada por Peter Smithson: “Al principio [Coderch] venía [a las reuniones] desde Barcelona con otro arquitecto, Federico Correa. A menudo eran antagonistas, hasta el punto que cuando sabía que debía intervenir Correa, Coderch renunciaba a intervenir. No se soportaban” (en PIERINI 2008, 96, 108). Según Josep Maria Ballarín, Coderch se enfadó cuando Correa y Milá “se hicieron socialistas” (en NÚÑEZ 2016, 45). En 2016 Correa recordaba con un gran afecto su relación con Coderch, pero también que “empezamos a tener desacuerdos que llegaron bastante lejos” (en relación al Hotel de Mar, en Mallorca) ya que Coderch “se dejaba llevar por su capacidad de razonamiento unida a ciertas obsesiones. [...] Coderch quiso imponer cosas que para nosotros eran irracionales. Y tuvimos dificultades, bastantes dificultades” (en NÚÑEZ 2016, 78). En otra ocasión Correa situó la enemistad en 1965, cuando, tras ser expulsado de la Escuela por motivos políticos, Coderch aceptó ocupar su plaza de profesor: “me quedé de piedra; me provocó tanta furia que me sumergí en la bañera para apaciguar la ira; le envié una de las cartas más terribles que he escrito sobre la incompreensión que me despertaba que se pusiese del lado de los que ahogaban la universidad. Estuvimos ocho años sin hablarnos” (en LARREA *et al.* 2005, 276). A pesar de todo, Correa colaboró en gran medida al mito Coderch, considerándolo toda su vida como un genio: “Era un hombre que rayaba en la incultura, tenía un desprecio excesivo por la erudición; [...] en cambio, estoy convencido que era genial. Le conocí mucho, viví a su lado, estaba lleno de graves defectos, pero aun así pienso que era genial: tenía una intuición por encima de la media; era la única persona que he conocido con esa intuición extraordinaria; no dibujaba demasiado, sus proyectos no estaban archidibujados y no les daba mil vueltas. Eran de una intuición total” (CORREA 2002, 57).

<sup>452</sup> Ya Pedro Muguruza planteaba en 1939 que la vivienda era “la célula de la ciudad como organismo”, pero añadía que la ciudad debía ser “un cuerpo integrado por una serie de órganos” que le diesen vitalidad (VARIOS AUTORES 1939, 7).

En todo caso, también la reunión de Royaumont fue estimulante para el ánimo de Coderch e influyó positivamente en su capacidad creativa o, al menos, eso es lo que se deduce de la correspondencia exhumada por Pizza. Así lo manifestaba en una esperanzadora carta escrita en francés a Bakema el 17 de abril de 1963:

El encuentro de Royaumont me ha hecho mucho bien. [...] Tengo fe en la eficacia del Team 10. [...] Creo que podemos trabajar mucho y que hay posibilidades de que lleguemos a experiencias muy interesantes que nos permitirán iluminar el camino de nuestra actuación profesional (en PIZZA *et al.* 2000, 152).

En esta misma carta Coderch sugería la posibilidad de organizar un ciclo de conferencias en Barcelona, seguramente ya en la nueva y flamante sede del Colegio de Arquitectos, evocando las sesiones de 1949 que lo lanzaron a la fama internacional gracias a Ponti y Sartoris. Aunque este ciclo, lamentablemente, no se llegó a organizar, en 1964 hubo tres reuniones de la Comisión de Enseñanza del Colegio en la que participaron (además de Coderch, Bona, Moragas, Solà-Morales i de Rosselló, Bohigas y Terradas) Casson, Dou, De Carlo y Bakema (PIZZA *et al.* 2000, 152), una presencia internacional que se sumaba a la intensa actividad cultural que se estaba dando en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares desde hacía quince años y que tanto influyó en la recuperación de la modernidad arquitectónica barcelonesa.

Pero la evolución de Coderch-Valls en los años posteriores, cuando los promotores barceloneses empezaron a encargarles promociones de centenares o miles de viviendas, condujo sus principios y su obra por derroteros bastante heterodoxos, incluso dentro de la heterodoxa modernidad arquitectónica de nuevo cuño establecida por los maestros de la primera y la segunda generación en la posguerra mundial<sup>453</sup>. Esta deriva tuvo su “planteamiento teórico” ya en 1961, cuando, con motivo de su ingreso formal en el Team 10, Coderch escribió una celeberrima carta a Bakema, secretario del grupo, que sirvió también de discurso de agradecimiento y que tituló “No son genios lo que necesitamos ahora”. Esta misiva fue publicada como artículo “teórico” por primera vez en italiano en *Domus* (CODERCH 1961), fue reproducida inmediatamente en castellano en *Cuadernos de Arquitectura* (1961), *Arquitectura* (1962) y *Hogar y Arquitectura* (1962), en inglés en *Architectural Design* (1962), en francés en *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1962) e incluida posteriormente en todas las monografías dedicadas al arquitecto (PIZZA *et al.* 2000, 87). El mismo Coderch, poco aficionado a la lectura según sus confesiones, y ciertamente, por lo que se ve, no muy amante de la escritura ni muy dotado para su ejercicio, utilizó este texto dieciséis años más tarde, en 1977, como discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona (CODERCH 1979). Este escrito, a pesar de su brevedad, tuvo una gran importancia por su repercusión e influencia en la arquitectura española, ya que pretendía tener un carácter eminentemente ético y profesional. Esta intención hizo que trascendiese a la opinión pública y que fuese valorado positivamente desde ámbitos muy diversos. Así, el poeta y crítico de *Destino* Joan Teixidor lo consideraba un “texto memorable”, un “documento importantísimo y único que nos debería enorgullecer a todos” ya que, a pesar de hablar poco de arquitectura, “se tiene la evidencia de una fe concreta que se opone al exceso teórico en cualquier campo”<sup>454</sup> (VARIOS AUTORES 1962b, 26). Sin embargo, al plantearse como un manifiesto radical, el autor (como todo el Team 10) ya se distanciaba del purismo de los CIAM y de su siempre malquerido Le Corbusier, abogando por un diálogo con la ciudad existente muy *sui-generis*, como demostraría con su propia práctica profesional en los años setenta:

Es ingenuo creer, como se cree, que el ideal y la práctica de nuestra profesión pueden condensarse en eslóganes como el sol, la luz, el verde, lo social y tantos otros (VARIOS AUTORES 1980, 18).

Y todavía unos años más tarde, en la extensa y esclarecedora memoria del proyecto que presentó al concurso del polígono Actur-Lacua (1976) en la ciudad de Vitoria-Gasteiz, insistía:

<sup>453</sup> El mismo Sert consideraba en las conclusiones del VIII CIAM (1951) que “la mayoría de los arquitectos se da cuenta que la época de la arquitectura racional ya ha pasado. [...] Por maravillosa que pueda ser la estructura pura, ¿debemos olvidar que al esqueleto hay que añadirle piel y carne? La necesidad de lo superfluo es antigua como la humanidad” (en ROVIRA 2000, 170). Más radical era aún unos años más tarde, en una conferencia de 1955, con respecto al urbanismo racionalista: “Las ciudades ideales de la arquitectura racionalista de los años veinte, formadas por altos edificios rodeados de espaciosos parques públicos, son una utopía anticívica. Estas ciudades organizadas como parques continuos no tendrían cualidades urbanas ni interés visual. Necesitamos tiendas, luces, vida a ras de tierra, queremos sentir todos estos elementos a nuestro alrededor” (en BOHIGAS 1998, 230).

<sup>454</sup> Conviene recordar que tanto Coderch como Teixidor formaron parte del bando de Franco en la Guerra Civil para entender mejor el frecuente uso del término “fe” usado por ellos y que ya hemos analizado en la literatura falangista (*vid. supra*).

Consideramos fundamental la recuperación en lo posible del espíritu de las ciudades antiguas, y por antiguas entendemos las que existían cien o más años atrás. Creemos que es necesario conseguir espacios urbanos en los que la intimidad y las diversas formas y ambientes y la luz, sean principales protagonistas. [...] Abogamos por la variedad de orientaciones en las viviendas dejando que la ley de la oferta y la demanda equilibre precios, ventajas e inconvenientes. Consideramos que la despótica obligación (procedente del Norte) de orientar todas las casas a mediodía es absurda en general y especialmente en nuestro país. [...] Proponer la solución de bloques prismáticos aislados tipo Le Corbusier frente a las casas entre medianeras y con patios, es infantil en el mal sentido de la palabra (VARIOS AUTORES 1980, 105-107).

En los últimos años de su vida profesional Coderch fue consecuente con estos principios teóricos y su alejamiento de las bases del Movimiento Moderno fue radical, llegándola a expresar en varias ocasiones en declaraciones, escritos y proyectos de forma explícita y airada. Formando parte de esta ruptura habría que considerar las tremendas agrupaciones barroquizantes de viviendas que, partiendo de la célula llegan por mera repetición y sin consideraciones ni de orientación ni de soleamiento a convertirse en grandes organismos habitacionales, pseudo-torres macizas, de perfil fragmentado en planta y en alzado, abundantemente ornamentadas con una generosa vegetación plantada en jardineras que se integran en los espacios urbanos peatonales o que forman parte de los mismos edificios de manera harto “pintoresca”, aunque, por otra parte, próxima al modo que muchos arquitectos milaneses incorporaban la vegetación a los condominios que proyectaban estos mismos años (piénsese en la *casa a ville sovrapposte*: *vid. infra*). En 1979 Piñón remarcaba el cambio que se había producido en la obra de Coderch e intentaba hacer una lectura tipológica de estas agrupaciones:

Con insistencia casi obsesiva [esta arquitectura] gira en torno al estudio de los sistemas de agregación de las viviendas para dar vida a modelos urbanos que, aun aceptando determinados valores de la edificación aislada, constituyen una alternativa tanto al bloque lineal típico de la edificación abierta como al bloque cerrado de la calle-corredor, reivindicando la identificabilidad [*sic*] de la unidad, el elogio de la variación, la fragmentación de la escala y un cierto gusto por la representación pintoresca (PIÑÓN 1979, 52).

Son obras radicalmente opuestas, por ejemplo, al rigor y la severidad canónicos del barrio QT8 milanés (*vid. infra*) proyectado por Piero Bottoni (diez años mayor que Coderch) y un numeroso grupo de arquitectos “comprometidos” milaneses con unas bases profundamente racionalistas, ideológicas y no-especulativas. Coderch debió conocer este asentamiento en sus visitas a Milán con motivo de la IX Triennale de 1951, ya que en aquella muestra se incluyeron maquetas y fotografías del QT8. Pero a la vista de su evolución antimoderna y especulativa no le debió interesar demasiado; en realidad estaba más cerca de las soluciones formales que Ponti y Gardella desarrollaban para la alta burguesía milanesa. También pudo influir la opinión crítica del estado de la urbanización de los espacios libres del QT8 que Ponti, mentor de Coderch, había expresado en el número 263 de *Domus* (noviembre de 1951): “ya están las casas pero la ciudad no se ha dignado acondicionar las calles y cuando llueve son un barrizal. [...] Tampoco se ha llevado a cabo el centro de servicios que es indispensable para la vida de un barrio que se quiere desarrollar y que debería ser representativo de un programa urbano. [...] Aquel barrio, que debiera haber sido el honor del Milán moderno, será el honor de Bottoni pero no es todavía el honor de Milán” (en TONON 2005, 149).

Así, de forma radicalmente antirracional (o partiendo de una racionalidad diferente), tanto en los dos anteproyectos para una manzana de viviendas en Madrid como en el concurso Actur-Lacua de Vitoria, que también planteaba el estudio de una manzana completa de grandes dimensiones para edificación residencial, ambos de 1976, Coderch explicitaba que, en oposición a las soluciones canónicas racionalistas de bloques lineales en altura bien orientados, los edificios nunca debían tener un excesivo número de plantas, cifrado en planta baja, cinco plantas de piso y una planta de ático, ya que “tanto en el aspecto práctico como en el psicológico, el vivir a excesiva altura no es admisible y perjudica además el ambiente de calles y plazas” (VARIOS AUTORES 1980, 104-105). En realidad, según Bohigas, en opinión de Coderch “todo el Movimiento Moderno era un movimiento falso y equivocado que intentaba introducir unas novedades que ya habían sido utilizadas por la arquitectura popular” (en NÚÑEZ 2016, 58), una afirmación que no solo habría que entender referida a aspectos figurativos sino también a las agregaciones de viviendas sobre las que él investigaba.

Estas opciones urbanas y residenciales de Coderch a partir de la mitad de los años sesenta obedecían, según él, a la voluntad de obtener la “máxima flexibilidad interna [de las viviendas] en el tiempo” (en NÚÑEZ 2016, 50), pero han sido interpretadas por distintos autores, como Domènech y Pizza, no sólo como el resultado de un inadecuado cambio de escala (del chalet al bloque urbano) sino como una muestra del escaso aprecio que Coderch sentía por la ciudad, y también como una “sustancial incompatibilidad coderchiana con los fenómenos



de la ciudad contemporánea” (DOMÈNECH 1987; PIZZA 1987). Más mordaz y beligerante fue Lahuerta al considerar que “los pesados, torpes, monótonos, obsesivos retranqueos de estos proyectos se han convertido para Coderch en una imagen formal con validez propia” (LAHUERTA 1981). Y Jorge Torres planteó una interpretación similar:

El conjunto de viviendas del Banco Urquijo (1967-1973)<sup>455</sup>, con sus seis densos bloques de dos grandes viviendas por planta, niega la existencia de la ciudad. La imagen fragmentada y tortuosa de paramentos revestidos de plaqueta cerámica y parasoles verticales de madera responde a la idea de crear “patios exteriores”, como espacios semiprivados generados por la propia forma del edificio. [...] El conjunto de viviendas Les Cotxeres (1968-1973)<sup>456</sup> representa el paradigma de la idea de ciudad de Coderch, una ciudad pensada para la residencia en la que se niegan el bloque continuo racionalista trazado a partir de la geometría, el soleamiento o los criterios higienistas. Con estas viviendas se llega al paroxismo del fraccionamiento y de los dientes de sierra, enfatizados por la profusión de maceteros o los complejos volúmenes emergentes en la cubierta (TORRES 1991 I, 424).

Pero también habría que leer esta planimetría densa y apretada, y así lo declaraba el mismo Coderch, como una exigencia de los promotores para poder vender bien las viviendas, conseguir un buen aprovechamiento de los solares y tener buenos resultados económicos, al margen de la prestación funcional que quedaba relegada, así, a una simple adecuación técnica y constructiva, pero que ya se había alejado totalmente, de forma expresa, de las grandes y heroicas propuestas urbanas y sociales del Movimiento Moderno (con las que, por otra parte, Coderch nunca comulgó). La defensa de la libre competencia que hace Coderch en la memoria de estos proyectos es memorable:

Abogamos por la variedad de orientaciones en las viviendas dejando que la ley de la oferta y la demanda equilibre precios, ventajas e inconvenientes. Consideramos que la despótica obligación (procedente del Norte) de orientar todas las casas a mediodía es absurda en general y especialmente en nuestro país (VARIOS AUTORES 1980, 105).

En cambio, la lectura que hace I. Solà de estas agrupaciones coderchianas de bloques y manzanas es sumamente positiva, al considerarlas vinculadas al estudio en profundidad de las condiciones de la vivienda que plantearon en la mediata posguerra los mejores arquitectos europeos de la tercera generación (segunda para I. Solà) como los Smithson, un grupo de profesionales que desarrollaba una obra “más empírica, a la vez que más personal”<sup>457</sup>:

Estos arquitectos ensayaron una y otra vez una variedad incansable de tipos de edificios. Los bloques lineales se articulan, las torres se descomponen, las células de viviendas se arraciman formando “clústeres”, núcleos de entidad menor en los que el espacio de traspaso se hace intersticial y compartido. Las propuestas de Candilis en Toulouse o las de Quaroni en las periferias de las grandes ciudades italianas se hacen con el mismo empeño y con los mismos presupuestos que las de Coderch en Barcelona, Vitoria, Madrid o San Sebastián. Descomponer a través de un razonamiento cauteloso y pormenorizado los grandes problemas lleva también a triturar las formas y a multiplicar sus recovecos, sus flexiones, la diversidad de sus niveles de servicio. Cuando José Antonio Coderch firma el programa del Team 10 en 1962 junto a los Smithson, Aldo Van Eyck y Ralph Erskine entre otros, no es un personaje atrabiliario o un señorito metido a construir casas de segunda residencia para burgueses barceloneses, sino un arquitecto que comparte la preocupación de sus amigos por refundar de nuevo la forma de la ciudad moderna, tecnológicamente compleja, masiva, dinámicamente creciente (I. SOLÀ 1988).

Bohigas, en la necrológica de Coderch que publicó *Casabella*, era de la misma opinión al plantear que en estos grandes proyectos de vivienda colectiva aparece la intención de obtener una mayor profundidad del bloque construido, algo que pudo estar originado por diversos motivos:

Bien por razones de “oficio” (reducción de los costes y máxima utilización del suelo), bien por razones derivadas de la tradición de una arquitectura dotada de espesor no solo en su masa volumétrica sino también en los mismos elementos murarios que la componen. [Esto produce] la extraña superposición y la anulación respectiva de los estereotipos del Movimiento Moderno: la torre y el bloque lineal. Así, Coderch inicia por su cuenta una nueva valoración del espacio

<sup>455</sup> Conjunto residencial situado en Barcelona, en una manzana limitada por las calles Raset, Freixa, Modolell y Vico (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 209-210; PIÑÓN 1977, 134-135; AUTORES VARIOS 1980, 86-87; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 93; GAUSA *et al.* 2013, L20).

<sup>456</sup> Para la planta torturada de este conjunto residencial, conocido como Cotxeres de Sarrià y situado entre los paseos de San Juan Bosco y de Manuel Girona, cfr. PIÑÓN 1977, 135-136; AUTORES VARIOS 1980, 90; GAUSA *et al.* 2013, L21.

<sup>457</sup> Resulta sorprendente el contraste entre la buena fortuna crítica que han tenido estas investigaciones de la mediata posguerra en el campo de la vivienda masiva y los equipamientos colectivos y su estrepitoso fracaso social, formal y constructivo, un fracaso que ha conducido, veinte o treinta años después de levantarlos a la demolición sistemática de barrios enteros en muchas ciudades europeas (*vid. infra*) (cfr. COLOMBO *et al.* 2018).

urbano tradicional sin abandonar las conquistas en temas de comodidad de la vivienda moderna. En cierto modo es una anticipación de los ideales de la reconstrucción de la ciudad europea, pero con dos cualidades positivas muy personales: no repropone los modelos estilísticos caducados y afirma la continuidad de una línea de investigación que conserva la fe en la invención individual y en el progreso de la modernidad (BOHIGAS 1985c).

Quizá otra clave de la contradicción aparente entre la sutilidad de las casas unifamiliares de Coderch y la brutal masa de sus conjuntos residenciales se pueda encontrar en la lectura que, a partir de los trabajos de Aymonino, hace Ferrer i Aixalà de los conjuntos de vivienda masiva barceloneses, donde la gran autonomía que adquiere la vivienda como tema de proyecto hace que se pierdan los vínculos tradicionales que mantenía con el tipo edificatorio y con la forma de ordenación urbana (*vid. infra*):

Al revés que en los procesos anteriores de formación histórica de los tipos edilicios residenciales –casa gótica, casa suburbana, casa de renta del Ensanche–, donde la vivienda no era sino la consecuencia última de una concepción de la residencia urbana ligada a un tipo y a una forma de ordenación física con un contenido social, aquí es el tipo, la función social de la residencia y la ciudad misma lo que se está definiendo desde la vivienda. [Son viviendas que] corresponden, efectivamente, a un tipo único que se presupone y que constituye un dato para el diseño de los edificios: torre, bloque lineal, casa en hilera, [...] En un momento del desarrollo de las normas técnicas, también se presuponen algunas características del tipo edificatorio e incluso el tipo de ordenación urbana. Se les considera “congruentes” con la idea de vivienda [...] aunque la referencia nunca sea explícita (FERRER 1996, 20, 201, 214; comillas del autor)<sup>458</sup>.

En todo caso, para Piñón, esta línea de investigación desarrollada por el arquitecto está guiada por una idea generadora del proyecto basada en un estatus teórico: es posible la adición de unidades de vivienda cuyo diseño se ha experimentado en otras situaciones sin que la yuxtaposición de las mismas tenga que modificar sustancialmente la forma originaria sino, por el contrario, “estableciendo el mecanismo de agregación a partir de la aceptación de los caracteres morfológicos de las unidades elementales”; lo que crea, sin embargo, “una imagen pintoresquista” que no tiene antecedentes en la morfología urbana, por lo que “difícilmente puede entenderse en continuidad con la tradición figurativa de la ciudad” (PIÑÓN 1977, 134, 138).

Volviendo a la fama de Coderch, a pesar de sus estallidos viscerales e irascibles y de su heterodoxia conceptual, tan “anticorbusieriana”<sup>459</sup> y la mayoría de las veces tan poco “programáticamente moderna”, tanto durante su vida profesional (1940-1984) como con posterioridad, hasta ahora mismo<sup>460</sup>, en Barcelona y en España Coderch –quizá gracias a su propio mito– se ha consagrado como el arquitecto “histórico” de referencia para las nuevas generaciones de profesionales barceloneses y españoles, de forma mucho más intensa que contemporáneos suyos como Moragas, Mitjans, Sostres o Bohigas, casi todos ellos con un cierto grado de compromiso intelectual y político, a la manera de Rogers y los modernos heroicos. A esta situación se llegó tanto por el rigor de los planteamientos profesionales de Coderch (verdaderamente “realistas” ya que hacía lo que se podía hacer, es decir, lo que le pedían los promotores que hiciese y lo que él sabía hacer) y por su buena práctica constructiva, como por una fortuna crítica académica y profesional sumamente positiva; ya que, a pesar de lo que dice I. Solà (*vid. infra*), su obra tuvo un éxito extraordinario entre la burguesía barcelonesa y entre los historiadores de la arquitectura catalanes y, sobre todo, españoles.

Con todo, esta creación del “mito Coderch” fue alimentada en buena parte lejos de Barcelona, desde Madrid y desde Milán, pero también desde los aparatos del Estado español (que aunque quisieran ser modernos, eran franquistas y tenían una base católica, monárquica, falangista o tradicionalista, no lo olvidemos). Así lo reconocen los autores que han estudiado los primeros veinticinco años profesionales de Coderch, entre 1940 y 1964. Paolo Sustersic ha subrayado la dificultad inicial que tuvo Coderch para que su obra fuese reconocida en Cataluña:

<sup>458</sup> Para Ferrer, las formulaciones normativas “determinan cada vez con mayor exactitud los programas parciales prototípicos, la zonificación interna, las superficies de las piezas, las condiciones de la edificación, etc., que se corresponden con una idea de vivienda a la que alguna vez se asocia una hipótesis de tipo edificatorio (el bloque aislado) como forma de agregación” (FERRER 1996, 216).

<sup>459</sup> Las anécdotas que refieren la animadversión que Coderch sentía por Le Corbusier son abundantes y divertidas. Así, cuando mandó su lámpara Disa a Picasso, Gropius y Duchamp, entre otros, decidió no mandársela a Le Corbusier: “Me lo pensé dos veces y, considerando que es un señor que se hace mucha propaganda, decidí no enviársela”. También le acusaba de tener “las manos gordas, [de que] le faltaba fineza y [de que] proyectaba de forma desproporcionada” (en NÚÑEZ 2016, 24, 47).

<sup>460</sup> Cfr. la visión de Coderch que ofrecen Giancarlo De Carlo y Peter Smithson (PIERINI 2008, 93-123) y, sobre todo, los 21 entrevistados de *Recordando a Coderch* (NÚÑEZ 2016) que, más allá de una visión ciertamente hagiográfica y anecdótica, aportan datos de interés sobre la forma obsesiva que tenía Coderch de proyectar arquitectura en su estudio y de enseñar a proyectar en la escuela.

Si consideramos el lugar privilegiado que Coderch ha ocupado en el panorama arquitectónico catalán, sorprende constatar cómo, al principio, el reconocimiento de su figura y la puesta a punto de las claves de lectura de sus proyectos fueron operaciones llevadas a cabo en buena medida en Milán y Madrid, lejos de un ámbito que, más allá de la admiración incondicional de los sectores más sensibles de la profesión y de la cultura arquitectónica, tardó en ofrecer ocasiones importantes al arquitecto y que en varios casos ni siquiera supo entender el valor de algunas de sus propuestas (en PIZZA *et al.* 2000, 9).

Unos años después de su muerte, también el influyente I. Solà insistía dolido en la “injusticia” que se había cometido con Coderch en Cataluña:

Bueno es que hoy haya casi empellones para reconocerse discípulo y admirador de su trabajo, aun cuando no se nos pueda escapar que este excepcional arquitecto fue hombre de encargos escasos, de obras de envergadura reducida y de clientes particulares, no solo en años lejanos sino todavía en tiempos bien recientes. El nombre de Coderch, con el que tantos se llenan la boca, ha sido entre nosotros no solo manipulado, aprovechando su precoz decadencia física, sino vanamente dilapidado en momentos en que su contribución podía haber sido decisiva. En esto, como en tantos otros casos, Cataluña – sus dirigentes, sus políticos y sus artistas- no debe, sin ruborizarse, reclamar una personalidad de la que ayer tanto se dilapidó su talento como hoy se le rinden pomposos homenajes (I. SOLÀ 1988),

Pero en realidad la relación de un Coderch de principios españolistas, franquistas y anticatalanistas con los sectores catalanes contrarios a estas ideas, siempre mayoritarios, tanto en la izquierda como en la derecha, ha sido un vaivén constante, una malquerencia que no ayudaba a equilibrar lo que el mismo Coderch definía en 1974 como sus “raptos de furor” (en NÚÑEZ 2016, 206). Después del gran éxito de los años cincuenta y sesenta, con la radicalización del movimiento estudiantil y de la sociedad y la arquitectura europea después de 1968, Coderch, como parte integrante de su antimito, entró en una fase menguante en ciertos ambientes barceloneses de izquierda. Así, al menos, lo señalaba Enric Sòria en 1979 en la introducción a sus *Conversaciones coderchianas*:

Se ha producido alrededor de la arquitectura de Coderch, y después de los años de exaltación, un cierto mutismo en los medios habituales de estudio y divulgación de nuestra profesión, más interesados en pulsar y excitar la vocación vanguardista de los profesionales catalanes en sucesivas generaciones que en profundizar en la verdadera y real aportación de su arquitectura. Coderch, así, dejó de ser propuesto hacia el año 68-70 como arquitecto interesante para las nuevas promociones, por lo menos por Vittorio Gregotti y Oriol Bohigas, cuando curiosamente es, a partir de esa época, cuando comienzan los estudios sobre su obra (D. Mackay, H. Piñón, etc.), acompañados de la difusión global de su arquitectura (SÒRIA 1997, 15).

Pero esto tampoco acaba de ser cierto y forma parte de una cierta postura victimista mantenida desde algunos ámbitos coderchianos, ya que tanto *Arquitecturas bis*, la influyente revista inspirada por Bohigas, como Piñón y Mackay, han formado siempre parte de la ortodoxia catalanófila al más alto nivel y siempre han considerado Coderch con respeto y veneración y le han asignado el papel de comisionado de vincular la arquitectura catalana de antes y después de la guerra. Pero, de hecho, las primeras manifestaciones públicas de este victimismo procedían del mismo Coderch cuando en 1967 le declaraba a Baltasar Porcel (que lo presentaba como “santón arrebatado y solitario del gremio de los edificadores”) que se sentía “incomprendido” y “poco ayudado” en Barcelona:

Desde hace cuatro años voy bien económicamente. La salvación comenzó a venir de Madrid, a través de empresas de contratistas. Sigo con ellas. [...] Da la sensación de ser más útil, al estar metido en el vasto engranaje colectivo del contratista. El cliente particular se halla más sujeto a la moda, al capricho. En Barcelona se me ha ayudado poco. He podido salir adelante gracias al extranjero y a Madrid (en PORCEL 1967, 26).

En realidad, las primeras dudas sobre la mitificación de Coderch y la imagen fabricada por él mismo, surgieron desde *Carrer de la Ciutat*, la revista más o menos radical y tafuriana de la Escuela de Arquitectura de Barcelona editada al final de los años setenta, donde colaboraban, además de I. Solà y de Beatriz Colomina, que figuraba como directora<sup>461</sup>, Rovira, Quetglas y Lahuerta, verdaderos *enfant terrible* de la crítica de arquitectura

<sup>461</sup> La carrera de Beatriz Colomina (n. 1952) fue fulgurante. Su padre, Miguel Colomina Barberá (1915-1995), miembro conspicuo de la derecha católica valenciana y arquitecto bien valorado en la ciudad por la modernidad de su obra, fue catedrático de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Valencia y director de la misma entre 1973 y 1977. Beatriz empezó a estudiar arquitectura en 1969 en el Instituto Politécnico de Valencia con uno de los autores de este libro, pero en 1974 trasladó su expediente académico a Barcelona, donde se integró en movimientos de izquierda e hizo fortuna en el Laboratorio de Urbanismo dirigido por Manuel de Solà-Morales. En 1980 se instaló en Nueva York e inició una relación sentimental y profesional con el arquitecto americano de origen neozelandés

de aquellos años en España. Ya nos hemos referido al hiriente artículo que publicó Lahuerta en 1981 en el diario *El Noticiero Universal* minusvalorando el interés y el papel histórico de la arquitectura de Coderch-Valls y que motivó una airada y justificada protesta de estos. Pero ya dos años antes, en 1979, Quetglas, el verdadero capitán e ideólogo del equipo, había publicado “El miedo a Coderch”, un celebrado artículo que fue irónicamente compaginado página a página en *Carrer de la Ciutat* con el refrido de “No son genios lo que necesitamos ahora” (titulado ahora “Espiritualidad de la arquitectura”, un título ciertamente muy poco apropiado en el mundo universitario de la Europa posterior a mayo de 1968, radicalmente materialista) que Coderch había leído en 1977 en su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona.

Sin plantear dudas sobre la bondad de la obra arquitectónica de Coderch, como había hecho Lahuerta, Quetglas se refería a dos escritos laudatorios recientes, uno de Helio Piñón y otro de Antón Capitel. En relación al primero denunciaba el “mecanismo ideológico con que se arropa a Coderch”, el “ingenuo pero eficaz maniqueísmo cultural [...] desplegado en volutas ascendentes de incienso, triunfales y arrodilladas a un tiempo” y el método empleado que, como en las balanzas, hunde “un platillo para hacer ascender a los cielos al otro”. En relación al texto de Capitel, Quetglas insistía: “no vemos la producción de Coderch, sino lo que Coderch quiere hacernos ver como su producción [...] eliminando las piezas desencajadas”, y echaba en falta la inclusión “tanto [de] las necesarias referencias bibliográficas como [de] el pláacet o veto oficial que sobre algunos proyectos o algunas fotografías de algunos proyectos distribuye el despacho de J. A. Coderch”. Con la ironía punzante de jugada de jaque mate propia de aquel deslenguado Quetglas de treinta y pocos años, el texto concluía diciendo:

Sólo así llegaremos a saber qué significa “1945”, o “edificio Girasol”, o “casa Senillosa”, o “Manuel Valls”. Quizá tengamos que esperar, como para con los secretos del gran Houdini o las profecías de la Pastorcilla de Fátima, hasta cincuenta años después de la muerte del autor para abrir archivos. No nos importa: esperaremos (QUETGLAS 1979, 6-8; comillas del autor).

Veinte años después, un Quetglas más maduro volvió sobre el tema al hablar de los principios disciplinares de Sostres, a diferencia de los cuales, según Quetglas, Coderch “disfrazaba” su arquitectura con una “falsa oposición entre profesión y cultura” al expresar en ella una “actualidad sin memoria” muy “propia del fascismo” (en ARMESTO *et al.* 1999, 13). Manuel Blanco expresaba en 1987 unas ideas similares, aunque con más contención y menos dureza:

La de Coderch es un ejemplo más de “historia oficial” centrada en una línea continua a lo largo del trabajo de un arquitecto, o de un grupo, señalando en ella, por razones de tesis, o de propaganda, solamente aquellos edificios, hitos o eslabones significativos que sirven para mantener las líneas argumentales defendidas por el ensayista o mantenidas ante la opinión pública por el propio creador [...] como si su obra arrancara de la nada con la casa Garriga-Nogués y renunciara por tanto a sus orígenes (BLANCO 1987b, 34).

Y el mismo Pizza, que siempre había tratado elogiosamente, con devoción y respeto la obra y la figura de Coderch y que en 1984, poco antes de su muerte, registró una extensa conversación con el mismo, en 2000 hacía un *mea culpa* reconociendo que “en el pasado” (se refería a PIZZA 1987) él mismo había sido “víctima” de la “lectura prefabricada” que había hecho el mismo Coderch, “hábil tejedor de su mito”, para la interpretación canónica de su quehacer profesional. Así, en el inicio de este extenso y documentado trabajo, fruto de un encargo oficial, Pizza se integraba en el grupo de Lahuerta y Quetglas, del que siempre había estado

---

Marc Wigley (n. 1956). Ambos se han dedicado a la crítica arquitectónica y la enseñanza, sin ejercer, que se sepa, como arquitectos. Son profesores de la Escuela de Arquitectura de Princeton, desde donde irradian una intensa actividad crítica, muy valorada en ambientes más o menos antioficiales y contraculturales. La Universidad de Princeton mantiene un sitio web titulado “Radical Pedagogies”, dirigido por Beatriz, en el que Rovira se refiere a *Carrer de la Ciutat* como una revista tafuriana de la que se editaron trece números y que pretendía oponerse a la “bohiguista” *Arquitecturas bis*, “oficialista y reaccionaria” según Rovira. El número 0 de *Carrer de la Ciutat* apareció en noviembre de 1977 y se abrió significativamente con un artículo titulado “Arquitectura de izquierdas” donde se intentaba caracterizar con diferentes parámetros esta arquitectura “ideológica”; el nombre de la publicación, además, se refería a la calle donde tenía su sede el PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya), partido de los comunistas catalanes (facsimil de la portada en LAHUERTA 2015, 280). Apenas duró tres años, hasta 1980, y solo llegó hasta el número 12. Vista desde Milán, su aspecto gráfico anticuado remitía “a otros tiempos”, con una atracción por el “documento ciclostilado” y por la cultura vienesa del inicio del novecientos (PIERINI 2008, 134). En 2006, en una de las revistas que le sucedieron, *DC Papers*, Rovira dedicó un extenso y erudito artículo (siempre con su espeso estilo literario) a la “oración fúnebre” que, con el lema albertiano *Quid Tum*, Massimo Cacciari, entonces alcalde de Venecia, había leído doce años antes, en 1994, ante el féretro de Manfredo Tafuri; como es sabido, tanto Cacciari como Tafuri eran docentes en el Istituto Universitario di Architettura di Venecia (ROVIRA 2006).

cerca, y se mostraba crítico con la visión dirigida por el mismo Coderch de sus fuentes y sus principios arquitectónicos:

Mediante su circular e insistente volver siempre sobre las mismas cosas, sobre las pocas verdades proponibles [*sic*], este arquitecto defenderá pertinazmente un sustancial “extrañamiento” del mundo contemporáneo; ya sea el de las modas o el del culto desaforado a la actualidad, pero también el del más comprometido contexto de la reflexión cultural sobre la disciplina, en sus constructivas interacciones con el tiempo histórico. Tentativa, a fin de cuentas, que anhela[ba] legitimar una superioridad incontestable, una sabiduría del artifice moldeada no por lo contingente sino por lo atemporal; generada por una fuente inspiradora difícilmente cuestionable, en directa conexión con valores sempiternos. Pero, sobre todo en los años cincuenta, en el momento de la apertura de la arquitectura española a un diálogo efectivo con el resto del mundo, la presunción de un aislamiento aristocrático y desdeñoso se muestra al menos engañosa. Coderch ha sido muy sagaz al aducir obstinadamente tal extrañamiento; y sus exégetas no han hecho otra cosa que adaptarse secuazmente a lo que el “maestro” indicaba como única vía que recorrer para una presunta correcta interpretación (PIZZA *et al.* 2000, 87-88; comillas del autor).

Frente a este supuesto (e inexacto) aislamiento del arquitecto genial, que se niega a todo tipo de contactos e influencias exteriores y solo confía en su propia intuición y en el conocimiento de su oficio, Pizza subraya la importancia de la búsqueda reiterada y consciente de relaciones con el extranjero que había practicado Coderch, su amistosa dependencia de arquitectos de referencia internacional, la frecuente aparición de su obra en revistas de prestigio, su intensa participación personal en congresos internacionales, etc.

Pero aún hay otras variables en la relación entre Coderch y Barcelona que se dieron gracias a Tàpies y Bohigas, dos de los grandes protagonistas de la cultura catalana comprometida de los años sesenta y setenta. De hecho, el punto de inflexión significativo en la carrera profesional barcelonesa del equipo Coderch-Valls se produjo en 1960, cuando el pintor Antoni Tàpies, cuya obra ya se cotizaba internacionalmente y tenía un extraordinario éxito de crítica, los escogió como arquitectos de su casa-estudio en la calle Saragossa del barrio de Sant Gervasi, un edificio con un lento proceso de proyectación (Tàpies les pagaba un sueldo mensual a los arquitectos por su trabajo: NÚÑEZ 2016, 86) que fue acabado en 1963 y que tuvo de inmediato una gran repercusión en los ambientes artísticos y culturales de la ciudad, siendo considerado como una obra maestra de la arquitectura doméstica urbana (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 244-245; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 73; PIZZA *et al.* 2000, 207; CENTELLAS *et al.* 2009 184; GAUSA *et al.* 2013, J19). El mismo Coderch, que acababa de sufrir la gran decepción de que el proyecto de Torre Valentina, tan aclamado en Otterlo y tan publicado en revistas internacionales, no fuese adelante, reconocía que el “encargo y [la] generosa ayuda [de Tàpies] nos permitió salir de la situación en que estábamos en aquellos momentos. Nos encontrábamos entonces sin trabajo y fue él quien inició nuestra recuperación profesional” (VARIOS AUTORES 1980, 64-65). Tàpies, además, fue el cliente perfecto ya desde el inicio del encargo, cuando el 2 de mayo de 1960 escribió a los arquitectos una carta diciéndoles que quería “una casa muy práctica y confortable, con los mejores materiales pero de extrema austeridad, sin lujos superfluos” (en PIZZA *et al.* 2000, 143). El mismo Tàpies ha referido en sus memorias que pudo hacerse esta casa porque “las cosas nos habían ido bien en los últimos tiempos. Exposiciones en diferentes países, un nuevo viaje a Nueva York, [...] encargos, algunos premios”. Sin embargo, no se extiende en los motivos para la elección del arquitecto: “decidimos encargar la nueva vivienda y el estudio al arquitecto J. A. Coderch, que nos pareció que podría entender nuestras necesidades, tanto las materiales como las que exigía nuestro temperamento, que se inclinaba por la sobriedad y la calma necesaria” (TÀPIES 1977, 368-369)<sup>462</sup>.

<sup>462</sup> Cuando Coderch le mostró a Giancarlo De Carlo en los primeros años sesenta la moderna casa-estudio que había proyectado para Tàpies, De Carlo se sorprendió al ver la ropa anticuada que vestía el pintor, algo que se le debió quedar grabado porque aun lo recordaba cuarenta años después, en una entrevista con Simona Pierini. A los ojos de un italiano “moderno” de los primerísimos años sesenta, esa manera de vestir no dejaba de ser un signo más del “atraso” español y de las contradicciones que se daban en la España de Franco en todos los ámbitos de la vida y de la cultura: “Me llamó la atención que se vistiese de forma tan convencional, con chaqueta y corbata de gusto clásico. Todos los artistas y los arquitectos españoles tenían entonces aquel aspecto: parecían muy encuadrados en la sociedad burguesa, bien organizada y católica. También Tàpies que, sin embargo, era un artista de gran calidad, sin prejuicios, que producía obras profundamente innovadoras” (en PIERINI 2008, 96). Esta situación arcaica en el vestir y en las costumbres no empezó a cambiar en España hasta los últimos años sesenta y primeros setenta, durante el tardofranquismo; en Barcelona la transformación fue radical y coincidió con la apertura de la discoteca Bocaccio [*sic*] (1967) y la aparición de la *gauche divine* (*vid. infra*), que adoptó una actitud vital progresista y desinhibida; esta postura mundana asumida por Bohigas, Bofill, Castellet, Correa, Moura, Regàs, Tusquets, Gil de Biedma y otros artistas e intelectuales “frívolos”, además de por los miembros de la Nova Cançó (*vid. infra*), fue rechazada por los catalanistas “serios”, política y vitalmente conservadores, como Tàpies, Brossa y Moragas, de mayor edad, quienes, a pesar de la modernidad de su obra, siguieron con sus trajes antiguos y sus actitudes pacatas hasta el final de sus días (cfr. PORCEL 1968 y BOHIGAS 1970b, con la polémica entre Moragas y Bohigas sobre el “amor libre”). Oriol Bohigas también ha señalado la importancia de la forma de vestir de los arquitectos españoles ya que, “detrás de las persistencias estilísticas, había una profunda evolución del

El segundo encargo significativo que le llegó a Coderch desde Barcelona y que suponía un reconocimiento oficial a su obra se produjo en 1978 cuando Oriol Bohigas, entonces director de la Escuela de Arquitectura, le encargó una ampliación del edificio de la escuela destinada a aulario (1978-1982), una obra resuelta mediante ingeniosos y sorprendentes paramentos curvilíneos, sinuosos, de ladrillo cara vista dispuesto de forma oblonga (VARIOS AUTORES 1980, 114-115; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 107; GAUSA *et al.* 2013, m54). Se trata de una “obra de síntesis” donde Coderch reitera los “aspectos básicos de sus construcciones: resolución del conjunto a partir de las piezas que lo forman (las aulas, en este caso), recurso a las estructuras curvas y de carácter orgánico, introducción de la luz de forma conmovedora, creación de espacios fluidos y sinuosos”, una obra con los mínimos elementos pero con la máxima expresión espacial (MONTANER 2005, 119). Esta pieza, que por la mala salud de Coderch tuvo que ser terminada por su hijo Gustavo, también supuso un gran impacto en la ciudad y en los ambientes profesionales, además de entre los mismos estudiantes, que podían (y pueden) sufrir y disfrutar cotidianamente con el uso de la misma. El edificio se presentó oficialmente en la portada de la revista *Arquitecturas bis* (CODERCH 1980) y en una entrevista reciente Bohigas ha evocado los pormenores del encargo hecho a Coderch, “el arquitecto más eficaz y sensible de esos momentos en Cataluña”, y, más allá de su altísima calidad, ha analizado el funcionamiento de la obra terminada: “Podríamos hacer una lista de cosas que no se han resultado por culpa de una exacerbación arquitectónica, más allá del funcionalismo inmediato” (en NÚÑEZ 2016, 58-60).

De hecho, a partir de 1960, se multiplicaron desde Barcelona los encargos profesionales al estudio Coderch-Valls e incluyeron obras de grandes dimensiones que, aunque con fortuna crítica diversa, caracterizaron la Barcelona moderna con sus formas “rigurosas, contundentes y minimalistas” (MONTANER 2005, 119). Así tenemos los conjuntos residenciales que ya hemos citado, las torres de oficinas Trade (1966-1969), edificios de oficinas para La Caixa (1974-1979) y la obra más valorada de este grupo, el edificio para el Instituto Francés<sup>463</sup> (1972-1975) (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 216; PIÑÓN 1977, 133, 140-141; BOHIGAS 1985c; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 87, 98; GAUSA *et al.* 2013, M18, M34, m52; NÚÑEZ 2016, 55, 135). Aunque no de forma unánime, algunos críticos, como Antonio Armesto, consideran que “en la fase tardía, su obra imita partes de otras de sus obras anteriores y ahí pierden esa tensión que se podría decir legítimamente que es una tensión poética, derivada de hacer aparecer algo” (en NÚÑEZ 2016, 31).

La mala salud de los últimos años de Coderch y su fallecimiento relativamente prematuro a los 71 años de edad, en 1984 (el mismo año que Sostres y Gili y un año antes que Moragas y Pratmarsó), originó artículos inexcusablemente laudatorios que redondearon el carácter mítico de su arquitectura y de su personalidad. Así, en la extensa y conclusiva reseña que Bohigas publicó en *Casabella*, además de señalar el evidente aspecto renovador de su arquitectura en el ámbito español, se subrayaba su heterodoxia o “anomalía” cultural, resultado de una voluntad manifiesta de mantenerse alejado de influencias y novedades (algo que, como hemos visto, era una verdad a medias):

Coderch ha sido, sin duda, un protagonista de primer plano del renovado encuentro con la modernidad que se ha dado en España en los últimos cuarenta años. Pero, a la vez, ha sido el más apasionado opositor de la aceptación indiscriminada de las vanguardias como recetas ideológicas y formales e incluso como marco cultural o como referencia de simple información. Hubo siempre en él una voluntad de “no querer actualizarse”, de no aceptar servilmente la información de las innovaciones formuladas en el campo teórico. En este sentido, ha sido un arquitecto voluntariamente “inculto” porque para él la comprensión de la cultura no estaba en la aceptación de las propuestas programáticas sino en la reflexión sobre el devenir de la realidad, es decir en una capacidad de encontrar en la observación de lo cotidiano y de lo vulgar el lugar

---

gusto y un compromiso radical”; así, mientras que en los años cincuenta todos iban de gris y en 2001, influidos por Jean Nouvel, todos iban de un negro absoluto, en los años sesenta fueron el beige, los marrones, los amarillos y los colores pastel; en este giro del gusto “era fácil encontrar influencias extranjeras: la izquierda aristocrática de Milán que, además de crear un corpus teórico, dictaminaba modas y estilos a partir del lobby de *Casabella-Continuità* con Rogers, Magistretti, Aulenti, Gardella, Albini, Gregotti, Boeri, los hermanos Castiglioni, el grupo más brillante de la arquitectura moderna italiana, desde el neoliberty de Isola y Gabetti y las exigencias compositivas de Aldo Rossi hasta el arranque del gran periodo del diseño italiano”. Y Bohigas concluía que “en Cataluña, el beige correspondió a la relativa normalización de la arquitectura y el diseño modernos” y, además, entre los arquitectos, “siguiendo a los italianos, también cambió la actitud política” (“Vestidos de negro”, *El País. Catalunya*, 18-04-2001; se puede consultar online: también en BOHIGAS 2015, 156). En 1974, en una entrevista con Montserrat Roig para *Serra d’Or*, Bohigas, con sus “pantalones azules de pana [con pernera de campana], zapatos negros de punta redonda, chaleco verde oliva y camisa de un azul sucio” aparecía ya como “un arquitecto *alla milanese*” (ROIG 1974, 84, 87)

<sup>463</sup> El Instituto Francés de Barcelona es una institución cultural y docente que durante la posguerra tuvo una gran presencia en la vida ciudadana y que a partir de 1946, aun con problemas de censura y estrecha vigilancia policial, ayudó a “romper el estricto aislamiento cultural que se sufría desde hacía siete años, contribuyendo a la consolidación de las tendencias artísticas y literarias comprometidas con la modernidad” gracias a sus “Círculos” Artístico, Literario, Musical y Cinematográfico (SAMSÓ 1994, 289-300).

apropiado para desarrollar su aristocrática intuición artística, para individualizar los itinerarios históricos y para participar en su formulación. [...] A veces este relativo y sofisticado aislamiento cultural y esta carencia informativa de Coderch han tenido un aspecto negativo por el tono polémico que él mismo le ha querido dar. Pero ahora, a la vista de su larga actividad profesional, debemos reconocer que en nuestro ámbito cultural ha sido una contribución muy positiva. Tan positiva como para ser inimitable e irreplicable. Es una opción peligrosa para el nivel medio de arquitectos, a los que conviene replegarse hacia la cultura y, en muchos casos, hacia la subordinación y el mimetismo. Solo a los genios se les consiente que se muevan en las esferas de la expresión personal (BOHIGAS 1985c; comillas del autor).

También Giancarlo de Carlo, que lo trató en las reuniones del Team 10 y de los Pequeños Congresos de Arquitectura (*vid. infra*) y que, a pesar de sus profundas discrepancias ideológicas (*vid. supra*), lo apreciaba, resumía en 2001 su recuerdo de un Coderch contradictorio:

Decía que aspiraba al orden y en realidad quería decir “coherencia”. La confusión entre estas dos palabras lo llevaba a formular juicios políticos que no se correspondían con la rigurosa libertad de su arquitectura. Era un personaje complejo y tenía el gran mérito de decir lo que pensaba. Aunque ciertas cosas que decía no eran persuasivas, lo que era persuasivo y además ejemplar era su manera de ser arquitecto (en PIERINI 2008, 107; comillas del autor).

Pero fue de nuevo Bohigas, el gran cronista de su tiempo, cuando en un apartado de sus memorias escrito en 1989 volvió *in extenso* sobre el tema de la personalidad y la obra de Coderch, presentando con toda crudeza y con abundancia de anécdotas vividas personalmente las posturas personales, intelectuales y políticas con las que se fue tejiendo aquel mito:

Era una persona de trato difícil. Abrupto como muchos aristócratas venidos a menos, estirado como todos los artistas que se regodean en la escenografía de la falsa modestia, antidemócrata visceral, populista como todos los que se apoyan en el elitismo, intransigente y con una esplendorosa voluntad anticultural, a pesar de la cual no conseguía borrar del todo las intuiciones culturales que, en realidad, lo motivaban mucho más de lo que el mismo pensaba. Mientras que otros de su generación hicieron la guerra con Franco sin que persistiesen en aquella ideología más allá de algunos meses y sin integrarse en el gesto y la retórica del franquismo, Coderch mantuvo una sorprendente continuidad ideológica y gestual. Seguramente porque ya desde antes de la Guerra Civil no pertenecía personal ni familiarmente a la civilidad catalanista y cosmopolita, sino a los gritos de la CEDA [Confederación Española de Derechas Autónomas], del falangismo y del catolicismo españolista (BOHIGAS 1992, 37-42).

La trayectoria pública vital y profesional de Coderch que hemos expuesto, apasionante y contradictoria, muestra hasta qué punto se ha producido una mistificación por una parte y un cierto victimismo por otra en torno a su obra y a su figura, a la vez “genial”, “incomprendida” y “extemporánea”. Pero quizá fue precisamente gracias a la creación y difusión del mito, cultivado cuidadosamente en primer lugar por él mismo, que la obra de Coderch fue elogiada y difundida internacionalmente, especialmente desde Milán y gracias a Ponti, como la punta de lanza de la renacida arquitectura española moderna de posguerra.

## <02.05. SALIR DE ESPAÑA, VIAJAR POR ESPAÑA

Era el deseo de viajar, nada más; pero se manifestaba como un impulso morboso y se exaltaba hasta la pasión, hasta la ilusión de los sentidos incluso.  
Thomas MANN (1912)

Aunque hubieron de pasar bastantes años para llegar a un inicio de “normalidad” en las relaciones políticas y económicas internacionales con España, inmediatamente después de la Guerra Civil se empezaron a posibilitar las salidas oficiales al extranjero de representantes de todos los campos del saber vinculados con el franquismo, primero a una Europa totalitaria “amiga” y, después, también a una Europa “hostil” al régimen, tanto por sus características políticas como por su forma ilegítima de haber llegado al poder mediante un cruento golpe de estado transformado en Guerra Civil contra una república legalmente establecida. Por lo que se refiere a la arquitectura y el urbanismo, altos cargos del régimen participaron de forma ininterrumpida a partir de 1939 en encuentros internacionales como puede comprobarse en las reseñas que aparecieron en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. En realidad, se trataba de una excepción y de un verdadero privilegio que estaba relacionado, primero, con el desarrollo de la propaganda antirrepublicana y, después, con la necesidad de legitimar el sistema político surgido de la Victoria. Pero incluso antes, ya durante la guerra, representantes del Nuevo Estado relacionados con la arquitectura y el urbanismo habían participado en encuentros internacionales, como una reunión del Comité Permanente Internacional de Arquitectos, celebrada

en París en octubre de 1938. Y en el breve interregno entre 1939 (final de la Guerra Civil) y 1943 (avance definitivo del Ejército aliado en la Segunda Guerra Mundial) los intercambios con Italia, Alemania y la Francia de Vichy fueron constantes<sup>464</sup>. Así, podemos señalar la presencia en Alemania de la Dirección General de Arquitectura; las relaciones de intercambio entre la Federación Internacional de la Vivienda y del Urbanismo, con sede en Stuttgart, y la Obra Sindical del Hogar y el Instituto de la Vivienda españoles; y la participación española en las bienales de Venecia de 1938, 1940 y 1942 (DELGADO 1992, 101-102, 200-201, 209).

Pero a partir de 1943 y, sobre todo, a partir de 1945, todo fue cambiando en las relaciones de España con los países democráticos ya que estas relaciones tuvieron como objetivo prioritario tratar de asegurar la pervivencia de un franquismo amenazado por la nueva situación internacional. En primer lugar, se impuso una gran cautela en las declaraciones públicas oficiales, con instrucciones claras para la censura de prensa que, en general, dejó de elogiar los países del Eje; en segundo lugar, se impuso un giro camaleónico del régimen que le condujo del fascismo primigenio y fundacional a un anticomunismo visceral, confesionalmente católico, que se presentaba como una “evolución natural” de los principios del Movimiento. Una temprana consecuencia diplomática de este giro político fue que ya en mayo de 1945, coincidiendo con la capitulación total de Alemania el 8 de mayo, el Ministerio de Asuntos Exteriores, dentro de su política de relaciones culturales, planteó unas directrices de inversiones y actuaciones que debían asegurar los intercambios con el extranjero (fundamentalmente con Estados Unidos, Gran Bretaña e Iberoamérica) y potenciar la presencia española en estos países, sobre todo en disciplinas técnicas y científicas —intercambios de estudiantes e investigadores, pensionados, establecimiento de sedes culturales, becas de estudio, lectorados, etc.— en una decidida “simbiosis entre acción cultural y propaganda” que hizo suya el ministro católico Martín Artajo y que contó con la colaboración, entre otros, de Castiella, Ruiz-Giménez y Sánchez Bella y con el aval de la jerarquía eclesiástica española. En el bienio 1946-1947 se llegó a programar un “Plan general de viajes e invitaciones a los intelectuales americanos” con unos criterios de selección que primaban, obviamente, a las personalidades que ya habían expresado públicamente sus simpatías hacia el régimen de Franco (DELGADO 1992, 423-429, 456).

Muguruza fue uno de los beneficiados de esta política internacional ya que asistió en 1946, representando a la Dirección General de Arquitectura, a la Exposición Iberoamericana de Arquitectura celebrada en Estocolmo, visita de la que escribió una extensa reseña, acompañada de numerosos dibujos a mano alzada, para *Revista Nacional de Arquitectura* mezclando de forma prolija aspectos turísticos y aspectos nacionalistas. Aunque la muestra estaba centrada en la arquitectura colonial iberoamericana, básicamente barroca, tienen un cierto interés las referencias a la arquitectura sueca contemporánea, un extremo que se repitió en las crónicas de muchos arquitectos españoles que visitaron Suecia posteriormente (Pedro MUGURUZA: “Notas de una visita a Estocolmo”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 52-53, abril-mayo 1946, pp. 75-104). Muguruza asistió también en 1946 al Congreso Internacional de Urbanismo y de la Vivienda celebrado del 7 al 12 de octubre en Hastings, al sur de Inglaterra, visitando algunas ciudades inglesas en proceso de reconstrucción tras la Segunda Guerra Mundial (Londres, Liverpool y Birmingham); en su detallada reseña del encuentro menospreciaba la “mecanización” de la vivienda porque significaba la pérdida de lo “personal” y el triunfo “de la monotonía deshumanizante en el espacio doméstico” (POZO *et al.* 2004, 127):

El problema social y humano de la vivienda ha sido desestimado en muchos casos, cediendo el paso a la mecanización de la vivienda y de la vida en ella; [...] el proceso de la prefabricación y el espíritu que a ella lleva puede conducir a una pérdida del carácter de las arquitecturas populares, y el sentido estético de éstas entra por mucho en la vida de las gentes (*BIDGA*, núm. 1, diciembre 1946, p. 17).

Pero estas acciones oficiales tuvieron un alcance muy limitado y hasta 1949 los viajes al extranjero quedaron restringidos casi exclusivamente al ámbito de las jerarquías políticas y religiosas. Bohigas, que lo sufrió en sus propias carnes, se ha referido al “aislamiento violento y sistemático” de los años cuarenta, señalando que él mismo, como la mayoría de sus compañeros de escuela, excepto los que gozaban de algún privilegio político o

<sup>464</sup> Quizá el “intercambio” franco-español más célebre de estos años, no exento de zonas oscuras y presentado como una verdadera “reconquista nacional”, fue el realizado en 1941 entre los gobiernos de Franco y de Pétain con la implicación de los museos del Prado, de Cluny y del Louvre. Francia cedía la célebre escultura llamada *Dama de Elche* (objeto de todo tipo de mistificaciones históricas desde que fue descubierta en 1897: cfr. GUTIÉRREZ 2017) y otras piezas ibéricas, la pintura *Inmaculada Concepción* de Murillo llamada *de Soult*, diversos documentos robados por las tropas napoleónicas del Archivo de Simancas y las coronas visigóticas del tesoro de Guarrazar. España cedía, a cambio, cartones para tapices de Goya, un pequeño Greco y una copia de Velázquez (DELGADO 1992, 214; OLMOS *et al.* 1997, 105, 109-111).



social, no habían hecho nunca un viaje a Europa hasta el inicio de los años cincuenta (BOHIGAS 2012, 107) y, como veremos, estas primeras salidas al extranjero necesitaban de una complicada gestión de pasaportes, permisos militares y aprovisionamiento de divisas. También Manuel Ribas i Piera (1925-2013) titulado en 1950, ha evocado las cuatro promociones de arquitectos egresados en la Escuela de Arquitectura de Barcelona que, con la apertura de la frontera y la posibilidad de tener un pasaporte, eligieron Italia para su viaje fin de carrera (1948, 1949, 1950 y 1951), con los trámites realmente complejos que había que hacer: conseguir el pasaporte “después de un papeleo terrible” y hacerse con divisas:

Quando yo fui, uno tuvo que salir un día antes hacia Perpiñán, allí en el mercado negro compraba divisas –no recuerdo si dólares o liras-, tenía que esperar otro día y se unía a nosotros más allá de la frontera cuando pasaba el tren. (...) Todavía estoy viendo a este compañero cargado con el fajo de billetes y repartiéndolos a todos los demás, para poder así pagar el viaje (en TORRES 1991 II, 59).

Moragas, doce años mayor que Ribas, también hizo un viaje a Roma en 1950 (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 30). Estos viajes, tanto de los cuadros del régimen como de los jóvenes arquitectos egresados, todos pertenecientes en realidad a capas privilegiadas en la España de posguerra, fueron una de las fuentes de modernización de la práctica profesional y de la cultura arquitectónica. En contraste con los primeros años cuarenta, cuando ningún protagonista de la cultura española podía tener contactos internacionales o estaban geográficamente limitados, antes de la contraofensiva aliada en la Segunda Guerra Mundial, a la Italia fascista y la Alemania nazi, a partir de 1948 y hasta el inicio de la normalización democrática de la vida política española en 1975, salir de España, mantener contactos internacionales, fue una de las bases de la formación cultural de los jóvenes universitarios españoles y una de las aspiraciones más extendidas entre la nueva clase media que empezó a surgir en España en los años sesenta. Como indica Calvo Serraller, las dos preocupaciones básicas de los jóvenes inquietos productores de cultura (arquitectos, artistas, escritores, periodistas, etc.) que buscaban una salida personal al aislamiento español era, por un lado, la recuperación del pasado inmediato, incluyendo las formas moderadas de catalanismo y la vanguardia incipiente que había sido decapitada, y por otro, “el ansia cosmopolita más acentuada” (CALVO 1985, 44).

Si salir de España fue una verdadera obsesión para todos los arquitectos, viejos y jóvenes, que vivimos la dictadura, la proximidad a la frontera francesa de Barcelona, la aparición del turismo de sol y playa como fenómeno de masas en la costa catalana, la posibilidad de disponer de automóvil privado gracias a los precios asequibles de los nuevos modelos utilitarios, la construcción masiva de aeropuertos en toda España y el establecimiento de vuelos regulares desde los aeropuertos de Barajas y El Prat hacia Europa, fue un conjunto de circunstancias que hizo posible que estos contactos internacionales, hasta entonces “extraordinarios”, fuesen asequibles para los nacidos entre los años veinte y los años cincuenta<sup>465</sup>; más tarde, con la transición política, estos viajes se empezaron a considerar “normales” entre la pequeña y mediana burguesía, tanto por motivos de estudio como de comercio o de turismo.

Con todo, las dificultades burocráticas y políticas para viajar al extranjero se mantuvieron durante todo el franquismo dado el estricto control policial que mantenía el Estado sobre los ciudadanos españoles y en la emisión de pasaportes, con las funestas consecuencias culturales, personales y sociales que se derivaban de este control. Los ejemplos son abundantes. En 1964 la policía le denegó a Bohigas la renovación del pasaporte, con la consiguiente restricción de movimientos, como represalia por haber firmado una carta denunciando torturas a mineros asturianos en huelga y sus esposas, a pesar de que la causa había sido sobreséida, lo que motivó una amarga carta de queja a Carlos de Miguel en la que le pedía “influencia” ante la Dirección General de Seguridad en Madrid:

Entre la gente sin pasaporte hay catedráticos de universidad, escritores con un gran campo de influencia en la prensa mundial y muchos que este verano estamos más o menos invitados a conferencias y congresos en el extranjero. No hace falta decirte la repercusión publicitaria que esta represión arbitraria puede tener. De momento yo me veo en la obligación de aplazar un viaje a Inglaterra y otro a Alemania y no pienso callarme los motivos. [...] Si sabes de alguien que pudiera informarme, te lo agradecería. Si no, no te preocupes. Ya he empezado a hacerme a la idea de quedarme encerrado en el país. Aunque, naturalmente, cada vez con más mala leche. Y eso de la mala leche, va mal para todo el mundo (BOHIGAS 2005, 92-94).

<sup>465</sup> Gracias a estas circunstancias, uno de los autores de este libro pudo hacer cinco viajes de estudios al extranjero durante la dictadura: a Italia en 1969, a Londres en 1972, a París en 1973, a Inglaterra en 1975 y a Austria y Checoslovaquia en 1975, siendo todavía estudiante de arquitectura o arquitecto recién titulado.

Unos años después, en 1969, todavía le fue denegado el pasaporte al abogado y escritor Maurici Serrahima también por razones de “orden público”, ya que estaba procesado por su participación en 1966 en un acto contra la represión política celebrado en la Facultad de Derecho de Barcelona (SERRAHIMA 2005b, 1). Y el crítico de arte Moreno Galván y su hijo, condenados a penas de cárcel, no lo recuperaron hasta 1976, gracias a sendos indultos (RUBIRA 2018, 41). Además, tampoco se renovaba el pasaporte en caso de pérdida o sustracción (como le sucedió a uno de los firmantes de este libro en 1973), y en todos los documentos emitidos hasta final de los años setenta se indicaba sistemáticamente que no eran válidos para ningún país comunista del mundo, donde el Gobierno de Franco había decretado que tenían prohibida la entrada los ciudadanos españoles.

En contraste con las dificultades que encontraban los arquitectos españoles para relacionarse con arquitectos extranjeros en sus propios países, los contactos entre profesionales de aquí siguieron incrementándose en los años cincuenta y sesenta de forma oficial, paraoficial y extraoficial. Como hemos visto, las asambleas de arquitectos convocadas por el franquismo de forma grandilocuente, como actos cargados de significación política, fueron un modelo que se agotó pronto, conforme se fue normalizando la situación cultural en España. Pero cuando ese modelo ya estaba agotado, se siguieron produciendo reuniones de arquitectos en *petit comité*, de las cuales las promovidas por el Grupo R en Barcelona, con sus exposiciones y seminarios, fueron las que, con mucho, tuvieron más trascendencia (*vid. infra*). Pero si hacemos un salto cronológico hacia delante no fueron desdeñables las Sesiones de Crítica de Arquitectura organizadas en Madrid (y ocasionalmente en otras ciudades) por el Colegio de Arquitectos entre 1950 y 1964 alrededor de la revista *Arquitectura* y su director Carlos de Miguel; eran sesiones donde en forma de tertulia más o menos informal los “compañeros” sometían a crítica una obra de otro “compañero” que, a su vez, la defendía. Especial interés tienen para nosotros las sesiones dedicadas a la arquitectura moderna internacional (1951, Stazione Termini di Roma, edificio de la ONU en Nueva York; 1954: arquitectura brasileña; 1958, Exposición Internacional de Berlín, Interbau); la mayor parte de las veces, sin embargo, se dedicaban a obras más próximas: ya hemos referido la sesión dedicada a la Universidad Laboral de Gijón protagonizada por Moya y Oiza (*vid. supra*); en 1951 se comentó el Ministerio del Aire con Gutiérrez Soto. Muchas de estas sesiones fueron transcritas y publicadas más o menos íntegramente, lo que nos permite tener una radiografía dinámica de las opiniones de muchos profesionales que trabajaban en la capital del Estado y que, más allá de la profesionalidad y de la abundancia de encargos, tenían interés en la disciplina como hecho cultural (cfr. *Revista Nacional de Arquitectura*).

Tampoco fueron desdeñables para la modernización de la arquitectura española los Pequeños Congresos que con carácter anual y de forma itinerante se convocaron de manera particular entre 1959 y 1968 en diversas ciudades españolas y reunieron a profesionales de Barcelona, Madrid y otras ciudades en un número que se acercaba a los cien participantes, “un grupo de amigos —según Bohigas— con vocación elitista y actitud pedagógica que iban a agitar los problemas de Almería, de las Hurdes, de Granada o del recóndito Alcoy” (BOHIGAS 1978f, 60). Al principio, siguiendo una propuesta de Correa a partir de su experiencia con el Team 10, los mismos arquitectos exponían sus obras, que eran visitadas y comentadas por el resto de arquitectos, pero más tarde la fórmula se hizo más compleja al invitar a un arquitecto extranjero, amigo o conocido de algún arquitecto español, y discutir con él de forma abierta sobre temas de arquitectura moderna en conferencias y visitas a edificios concretos a través de la geografía peninsular, viajes que, como era habitual entonces en España, iban acompañados de experiencias gastronómicas exquisitas. Con una cierta intención de “hacer historia” se imprimían programas de mano con las sesiones, visitas y demás actos previstos. El alma de estos encuentros fueron Oriol Bohigas desde Barcelona y Carlos de Miguel, director de *Revista Nacional de Arquitectura*, desde Madrid (un junior y un senior, como vemos, pero dos “organizadores” natos de actividades arquitectónicas), además de Correa, Perpinyà, Carvajal, Moragas, etc., y se iniciaron en noviembre de 1959, cuando más de treinta arquitectos madrileños y cuarenta barceloneses, lo más granado de la novísima modernidad arquitectónica española, hicieron un recorrido por las obras “modernas” construidas recientemente en Madrid, desde los poblados dirigidos hasta el Valle de los Caídos (BOHIGAS 1992, 223- 230; CORREIA 2018, 207-208).

Estos encuentros entre arquitectos de las dos grandes ciudades del Estado no fueron ajenos a un cierto espíritu de reconciliación que flotaba en los círculos españoles de oposición política y de avanzada cultural en los años cincuenta y que, como hemos visto, produjeron los encuentros de poetas catalanes y castellanos en Segovia, Salamanca y Santiago de Compostela entre 1952 y 1954 y el manifiesto político “Hijos de los vencedores y de los vencidos” en la Universidad de Madrid en 1956 (*vid. supra*). Aunque con algunos años de retraso, este espíritu de reconciliación llegaba también ahora a los profesionales de la arquitectura, como unos

años antes, promovido por el grupo R, había llegado a los estudiantes de las escuelas de arquitectura de Barcelona y de Madrid (*vid. infra*). Por otra parte, también suponía mantener con un carácter estatal la actividad conjunta de casi todos los componentes del Grupo R (incluyendo a Coderch) tras su disolución de hecho en 1961 (*vid. supra*).

En realidad, Bohigas, a pesar de su temprana catalanidad o precisamente por eso, nunca quiso limitar su actividad intelectual pública a la vida barcelonesa y ya en 1953 se hizo notar en *Revista Nacional de Arquitectura* de Madrid enviando al director dos polémicas cartas que contenían algunos de los “exabruptos” (el término ha sido muy querido por el mismo Bohigas) que ha utilizado públicamente con frecuencia a lo largo de toda su vida. En la primera carta censuraba (“una censura violenta”, decía) un proyecto de monumento a la infanta Isabel publicado “impudicamente” en la revista ya que consideraba que era una propuesta anacrónica y, por tanto, “indigna” de que se le prestase atención en una publicación profesional “seria” (núm. 137, mayo 1953, pp. XI, XIII). En la segunda carta, más larga que la anterior y más provocadora, contestaba con desparpajo a la polvareda levantada por la primera misiva, aludiendo a “esta inmoralidad que se llama ‘espíritu de clase’” y a los “que han prohibido y han omitido, quizá inconscientemente, el nombre del GATEPAC en las historia de los intentos renovadores de la arquitectura española en estos últimos cincuenta años”; además, acababa considerando inadmisibles “que después de aguantar una inquebrantable dictadura arquitectónica se nos diga, cuando nos atrevemos a maltratar un proyecto de monumento, que nos estamos contagiando de esa epidemia de autosuficiencia de la que hasta ahora hemos sido nosotros las verdaderas víctimas” (núm. 142, octubre 1953, p. IV; comillas del autor). Como ya hemos visto, en los años cincuenta la censura del régimen se iba relajando en cuestiones de arte y cultura (*vid. supra*) y ya se podía hablar en círculos reducidos de “inquebrantables dictaduras... arquitectónicas... sufridas por nosotros”. Y ese mayestático “nosotros” no solo era una nueva generación de arquitectos nacidos hacia 1926 que, por tanto, no habían hecho la guerra, sino la “juventud” de toda España, como se insistía desde la universidad española. Así, por la puerta grande de la crítica de arquitectura y de la opinión política, Bohigas entró en la capital e inició un provechoso contacto con de Miguel en la villa y corte que hizo que ya en 1958 le publicasen en la revista un artículo de fondo, «Piezas maestras de la arquitectura actual» (BOHIGAS 1958a).

El contento y la satisfacción con que los participantes habían vivido el encuentro entre “compañeros modernos” en el Primer Pequeño Congreso de otoño en Madrid, hizo que en la primavera de 1960 se organizase un segundo congreso en Barcelona, con unos noventa participantes, unidos, según decía Bohigas en *Serra d’Or*, “por lo que desgraciadamente todavía hemos de llamar ‘vanguardismo’ pero sobre todo por la unanimidad en lo que Coderch define como ‘la posición moral frente al problema profesional’”. En esta ocasión los organizadores editaron un opúsculo titulado *Itinerarios de arquitectura. Barcelona 1960* que incluía unas veinte obras y que era la primera guía de arquitectura “actual” que se publicaba en la ciudad, siguiendo “el ejemplo de otras ciudades del mundo”. Sin embargo, mientras que el modernismo catalán les produjo a los arquitectos madrileños “un fuerte impacto” y “fervorosos entusiasmos” (y eso a pesar de las mutilaciones sufridas por el Palau de la Música Catalana que Bohigas aprovechaba para denunciar agudamente y por extenso ante la opinión pública), surgieron discrepancias culturales ante los edificios de Moragas, Sostres y Bonet que “en alguna medida resultaron inexplicables para los madrileños”. Esto provocó “una profundización en las discusiones de una utilidad extraordinaria y, esperemos, unos resultados positivos [...] porque a todos nos hacía falta contrastar nuestras realidades con las realidades más próximas y más vivas, unidas como mínimo por las exigencias de unas estructuras sociales y políticas bastante iguales”. Como conclusión de su “nota de actualidad”, el acto social era calificado por Bohigas como “el evento más importante de los últimos tiempos” en la ciudad, ya que había servido para constatar que “sobre una diferenciación geográfica se acusa una firme diferenciación cultural”, pero también “que la arquitectura de toda la península es uno de los hechos más interesantes en la actualidad artística de Europa (BOHIGAS 1960e; comillas del autor). Como vemos, se iban perfilando una “Escuela de Barcelona” y una “Escuela de Madrid” contrapuestas pero “complementarias”, una diferenciación taxonómica basada en la geográfica, la cultura y la historia que se reflejaba en sus invariantes formales y que se prolongó durante varias décadas, sirviendo como carta de presentación de la arquitectura española moderna en el extranjero.

Visto este segundo éxito de público en Barcelona, los Pequeños Congresos se dotaron de una cierta estructura administrativa y se redactaron una especie de estatutos para que fuese posible mantener la continuidad de las reuniones, la admisión de nuevos “socios” y la elaboración de conclusiones de algún tipo. Así, unos meses después, en el otoño de 1960 se volvió a reunir el grupo de arquitectos en un Tercer Pequeño Congreso en San Sebastián,

haciendo tres escapadas a Zarauz, Lesaca y Vitoria y visitando la casa de Chillida, ya considerado un extraordinario escultor moderno vasco.

En el otoño de 1961 se hizo un Cuarto Pequeño Congreso en Córdoba, donde ejercían la profesión algunos de los organizadores, centrando los debates en esta ocasión en “la vivienda económica”. Bohigas volvió a hacer una breve reseña del encuentro en *Serra d’Or* destacando la eficacia de las reuniones, tanto por la “bella tradición de la arquitectura popular” andaluza como, sobre todo, por las discusiones mantenidas a partir de la experiencia práctica de viviendas mínimas desarrollada por Rafael de la Hoz (1924-2000), algo que les llevó a considerar la necesidad de “revisar la actualidad urbanística y pronunciarse contra la mala costumbre de adoptar la fórmula de los bloques repartidos inorgánicamente entre jardincillos minúsculos, aparentemente tan ‘moderna’ pero tan desligada de las realidades sociales, económicas y climáticas de este país”; también tiene interés la indicación de que “por primera vez una colectividad de arquitectos conscientes declaró la necesidad de revisar, poner al día y volver a los antiguos conceptos de manzana cerrada, de patio interior, de arquitectura centrípeta, en contra de exhibicionismos nórdicos” (BOHIGAS 1961e; comillas del autor), ya que la renovación de esta morfología de alineación de vial fue una de las bases del éxito de los programas urbanos para Barcelona y otras ciudades españolas desarrollados tras la transición política en los años ochenta y noventa, especialmente rotundos en el planteamiento de la Villa Olímpica, diseñada como prolongación y “actualización” del Ensanche de Cerdà considerado no como plan cerrado sino como un “auténtico proceso”, un verdadero campo de experimentación que se prolonga desde su origen hasta la actualidad y que llega a coincidir con la ciudad misma (PIERINI 2008, 21)<sup>466</sup>.

El Quinto Pequeño Congreso se celebró en la Costa del Sol, visitando diversas poblaciones entre Sevilla y Málaga, y el Sexto, en Tarragona, ambos en 1963, el primero en la primavera y el segundo en el otoño, y estuvieron dedicados al problema del urbanismo de vacaciones en las costas españolas, un tema que había adquirido actualidad con el intenso desarrollo en España de una economía turística. En el quinto congreso ya participó, invitado por Correa, un arquitecto extranjero, el franco-griego George Candilis, miembro del Team 10, que expuso su proyecto de intervención masiva en la costa de Le Barcarès-Leucate (1963-1969), en la región francesa de Occitania.

El Séptimo Pequeño Congreso se celebró entre Segovia y Toledo dos años después, en diciembre de 1965, y estaba dedicado a las ciudades históricas (que los asistentes preferían denominar “viejas”); en esta ocasión el invitado internacional volvió a ser el milanés Giancarlo De Carlo, que volvió a España por mediación de Correa y que presentó su plan de urbanismo para la ciudad de Urbino (1958-1964) que comprendía tanto las actuaciones en el delicado centro histórico como en las áreas de expansión. Como recapitulación de este encuentro, Bohigas escribió un extenso reportaje en *Serra d’Or* donde reflexionaba sobre los “problemas en las ciudades viejas” y fijaba aspectos conceptuales y criterios de intervención que mantendría años después, en las actuaciones de la Barcelona olímpica:

<sup>466</sup> Sobre el planteamiento urbanístico y la gestión de este nuevo barrio barcelonés, destinado inicialmente a albergar los atletas que competían en los Juegos Olímpicos, una de las piezas clave en la transformación urbana de Barcelona en los años ochenta, donde se intentaba “evitar, a la vez, la uniformidad artificial de un ‘polígono’ o de una colección de bloques aislados e insustanciales y el caos de una serie de intervenciones incontroladas”, cfr. BOHIGAS 1989, 127-135. Una lectura crítica de la actuación en: Ignasi de SOLÀ-MORALES: “Uso y abuso de la ciudad histórica. La Villa Olímpica de Barcelona”, *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda. Barcelona Olímpica*, núm. 37, septiembre-octubre 1992, pp. 28-37. También en: SUSTERSIC 2018, 301-308. La visión épica del proyecto urbano la ha dado Bohigas en varias ocasiones: “Se trataba de utilizar los Juegos Olímpicos para resolver problemas fundamentales de Barcelona. Uno de ellos era que, a pesar de ser una ciudad de mar, era un mar inaccesible, no servía ni para el paseo, ni para el baño y muy poco para la navegación deportiva y turística, porque había unas barreras infranqueables entre la ciudad y el mar. Ganamos la discusión y se acordó situar la Villa Olímpica junto al mar en unos terrenos de unas viejas industrias ya obsoletas en las que prácticamente no se trabajaba y que generaban residuos, manteniendo un gran caos urbanístico. En medio de estos terrenos había un canal de desagüe que recibía una tercera parte del agua sucia de Barcelona. Había un ferrocarril paralelo a la costa y otro al límite entre la zona y el casco antiguo. Era un desastre urbano y social. Durante los años del franquismo se utilizaba esta parte de la playa para los fusilamientos. [...] Hicimos la Villa Olímpica en este lugar, el lugar más difícil de Barcelona, que requería una rehabilitación completa que restituyera sus orígenes geográficos. Un lugar magnífico: cerca del centro histórico, al lado del Parc de la Ciutadella, al borde del mar. Una nueva área residencial junto a unas nuevas playas, un puerto, unos paseos marítimos” (BOHIGAS 2003b, 40-41). Pero como advertía Montaner en 1994, la pretendida ocupación interclasista del barrio postolímpico fue un absoluto fracaso, con pisos ocupados por “gente bien” o comprados por grandes inversores para especular: “Un barrio para gente acomodada, semivacío durante los días laborables y lleno durante el fin de semana. [...] Pensábamos que podría nacer un nuevo barrio interclasista, con modernas industrias limpias y viejas fábricas restauradas, museos y centros culturales, parques y jardines, universidades, escuelas y talleres para la experimentación y la imaginación. Pero la Villa Olímpica ha sido lo único que podía ser, el más genuino fragmento de ciudad neoliberal que Barcelona posee. Un modelo perfecto de estructura urbana clasista, [...] reserva de residencia representativa en una ciudad donde los sectores más desfavorecidos tienen dificultades para encontrar piso” (“Icària”, *El País*, 02-07-1994, en MONTANER 2003, 92-93).

La Quinta Avenida de Nueva York es un hecho tan histórico y, en consecuencia, tan respetable, como el acueducto de Segovia. Habría que hablar con más propiedad de ‘ciudades viejas’. No es solo un problema de que sean más o menos antiguas, sino un problema de inadecuación entre formas y funciones. [...] Los problemas de las ciudades monumentales vivas no son problemas estéticos ni pedagógicos, son problemas urbanísticos. La monumentalidad, en vez de ser tratada como un tema con validez propia, se ha de integrar como un simple parámetro en las complejas motivaciones urbanísticas, y siempre supeditado a un hecho mucho más importante: la continuidad imperiosa de la vida ligada a una avanzada promoción económica (BOHIGAS 1966; comillas del autor).

Y a partir de este principio, Bohigas, siguiendo a De Carlo (cfr. BOHIGAS 1969a, 73-80), hacía un esquema del planteamiento teórico que, como sabemos, desarrolló dos décadas más tarde, en los años ochenta, de forma agresiva y antiarqueologista en el proyecto urbano para el distrito Ciutat Vella de Barcelona (esponjamiento de la trama con derribos sistemáticos, construcción de nuevas viviendas y creación de dotaciones públicas) después de que el tema del centro antiguo de las ciudades adquiriese gran importancia disciplinar y presencia mediática en los años setenta en España deviniendo, en consecuencia, un tema político central en el primer urbanismo democrático y en los programas electorales de los nuevos partidos que salían a la escena municipal en 1979.

En 1966 los arquitectos no se reunieron, pero en 1967 se celebraron dos congresos, el primero en mayo, de nuevo en Tarragona, y en diciembre, en Portugal. Aquí hay una discordancia en la numeración de los encuentros ya que el de Tarragona debía ser el octavo y el de Portugal, el noveno; sin embargo, este último aparece denominado como “octavo” en el programa de actos. La discordancia se mantiene en el siguiente encuentro, celebrado en Vitoria en octubre de 1968 que fue el décimo y último, pero que aparece señalado en el programa de actos como “noveno” (facsimiles en CORREIA 2018, 216). La cuestión es que en Tarragona el tema era “La agrupación de la vivienda. Estudio del territorio de frontera en urbanismo y arquitectura” y al congreso fueron invitados el portugués Nuno Portas (n. 1934)<sup>467</sup>, que presentó sus estudios sobre organización espacial de la vivienda, y el italiano Aldo Rossi que el año anterior había publicado su influyente libro *La arquitectura de la ciudad* (ROSSI 1966). El contenido de la intervención de Rossi no está suficientemente documentado (Bohigas subraya tan solo el impacto que causó la charla: 1992, 225) aunque, como subraya Correia, las tesis del citado libro no están lejos de las propuestas que Bohigas había presentado el año anterior en *Serra d’Or*:

Si un edificio puede adaptarse a diferentes usos en diferentes momentos es porque hay una existencia arquitectónica que no queda definida esencialmente por su programa o función, sino por su permanencia en la ciudad a lo largo del tiempo. Es así como la arquitectura se integra a la memoria y adquiere un significado propio, autónomo, independiente de una función que cumple temporalmente. Rossi contradecía la concepción estrictamente funcionalista del Movimiento Moderno y profesaba un pensamiento crítico fundamentalmente historicista (CORREIA 2018, 218).

El congreso siguiente se celebró, como decimos, en diciembre de 1967 en Portugal (Tomar, Lisboa y Porto), con participación de arquitectos portugueses que ejercían de anfitriones, y su tema era similar al de Tarragona: “Zonas residenciales. Territorio común a Arquitectura [y] Urbanística”; en esta ocasión, según el programa, se impartieron dos conferencias sobre urbanismo, planificación y trabajo interdisciplinar: una del arquitecto británico John Leslie Martin (1908-2000), arquitecto del London County Council y autor de obras emblemáticas en el Londres de la posguerra mundial como el Royal Festival Hall, inaugurado en 1951 (CLEMENT 2011, 20-21); y otra, de nuevo, de Giancarlo De Carlo. Este congreso sirvió, sobre todo, para incorporar al panorama internacional de la arquitectura moderna, gracias en gran medida a los arquitectos barceloneses, la obra del portugués Alvaro Siza Vieira (n. 1933), cuya obra, tan anticonformista, tan cercana y tan desconocida, sorprendió a los congresistas españoles (“descubrimos uno de los hombres de más empuje creador de la península”) y fue dada a conocer de inmediato por Bohigas en *Serra d’Or*, situándola en el contexto histórico y arquitectónico portugués, lo que le permitía hablar ya directamente de fascismo y dictadura... en Portugal (BOHIGAS 1968c).

<sup>467</sup> En 1974, con la “Revolución de los Claveles” protagonizada por las fuerzas armadas portuguesas que se levantaron contra la dictadura de Oliveira Salazar, Nuno Portas pasó a ocupar, durante un corto periodo de tiempo, el cargo de Secretario de Estado para Vivienda y Urbanismo. Los acontecimientos de Portugal tuvieron gran repercusión entre la oposición política española ya que fueron leídos, entre la sorpresa y el contento, como una premonición del advenimiento de la democracia que, antes o después, se produciría también en España, algo que, como efectivamente sucedió, se esperaba que afectase positivamente a la producción arquitectónica y urbanística (cfr. Juan Antonio SOLANS: “Portugal e o seu futuro” y “Nuno Portas al poder”, *Arquitecturas bis*, núm. 2, julio 1974, p. 31-32).

Y ya el último Pequeño Congreso de Arquitectos se celebró en octubre de 1968 en Vitoria y tuvo como tema “Lenguaje y tecnología”, algo ya alejado de los principios “realistas” que habían orientado los primeros encuentros de 1959 en Madrid y de 1960 en Barcelona; en esta ocasión impartieron conferencias Peña Ganchegui, Correa, Portas, Gregotti y Eisenman<sup>468</sup>, lo que le daba al encuentro un verdadero carácter internacional, situando ya en ese contexto la arquitectura moderna española y oficializando ante el mundo profesional la dualidad Escuela de Barcelona - Escuela de Madrid

Correia ha sugerido que, con la dinámica que hemos expuesto, los encuentros fueron adquiriendo a lo largo de su existencia una estructura que los acercaba a las reuniones del Team 10, pero que, a diferencia de estas, en España los temas de debate tenían que ver casi exclusivamente con la actualidad arquitectónica española, eran más domésticos e inmediatos, y no se producían debates abstractos o genéricos de una pretendida validez universal, a la manera de los CIAM. Finalmente, un hecho que aceleró el final de las reuniones fue la incorporación a las mismas a partir de 1965 de arquitectos jóvenes recién titulados (sobre todo barceloneses) como Bofill, Cirici, Clotet, Donato, Piñón, Tusquets o Viaplana, nacidos poco antes o poco después de la guerra, que aportaron una visión más crítica y exigente de la arquitectura o, al menos, de su promoción pública, hasta el punto que, tras una votación interna, Carlos de Miguel quedó fuera de la comisión organizadora lo que influyó negativamente en los aspectos organizativos y en la solidez del grupo, acelerando su desintegración (CORREIA 2018, 207-219). En un artículo “cabalístico” de Bohigas “Los cuatro nueves de la Arquitectura catalana” se le concede un valor “profético” a los años acabados en nueve: 1929 (exposición Internacional y fundación del GATCPAC), 1939 (final de la Guerra Civil), 1949 (V Asamblea de Arquitectos Españoles), 1959 (disolución del Grupo R) y, finalmente, 1969 (final de los Pequeños Congresos) (BOHIGAS 1970b, 48-57). Al margen de la periodización, lo cierto es que estos viajes profesionales a través de la península Ibérica en los años sesenta tuvieron efectos importantes en la internacionalización de la arquitectura española y en la promoción tanto de los arquitectos senior (Coderch, Moragas, Bohigas) como de los nuevos arquitectos de Barcelona posteriores al Grupo R.

## <02.06. LOS SENIOR. MORAGAS, CORREA, BOHIGAS, RIBAS

Racionalismo y popularidad aparecen como residuos de sistemas culturales diversos que se funden, no obstante, en una arquitectura que sitúa precisamente en esta operación su proyecto ideológico. Racionalizar las formas –los valores- de la tradición popular como instancia que, sin renunciar a los logros del Movimiento Moderno, trata de superar la abstracción histórica y formal del International Style: tal sería el objetivo que, en los sesenta, perseguía el sector hegemónico de la cultura arquitectónica catalana.  
Helio PIÑÓN (1977)

Ya hemos analizado la fortuna crítica que acompañó la obra de Coderch en Milán desde 1951, pero en los años siguientes aparecieron referencias a otros arquitectos barceloneses de la misma edad de Coderch, como Moragas, Bonet, Tort o Pratmarsó, ambos nacidos en 1913, o más jóvenes (Correa, Bohigas, Ribas, etc., nacidos a mitad de los años veinte) cuya obra, muy pronto lo bastante madura y abundante, demostraba que Coderch no era un caso aislado en Barcelona. Ya desde el primer momento, los contactos entre la producción arquitectónica catalana con Milán no fueron solamente de carácter formal y estilístico, ni siquiera de relaciones personales sino que también tenían un componente productivo y experimental y de transferencia tecnológica, además de ser inversiones económicas, como se demuestra con las obras en Barcelona de las grandes empresas italianas FIAT y Olivetti. Así, sabemos que cuando recibió el encargo de proyectar el edificio para Laboratorios Uriach en la calle Degà Bahí, una obra desarrollada entre 1955 y 1961 (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 72, 148-151; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 73; GAUSA *et al.* 2013, J31), el arquitecto Ribas Piera (1925-2013) recorrió Italia visitando las instalaciones de laboratorios de características similares al que se tenía que construir en Barcelona<sup>469</sup>. También en la nueva fábrica de Hispano Olivetti<sup>470</sup> en Barcelona (1940-1942), junto al arquitecto

<sup>468</sup> En 1968 Bohigas, Correa, Domènech, Moneo y Nuno Portas viajaron a Aspen (Colorado), como invitados a un congreso de arquitectura promovido por IBM con el tema “Europe versus America”. Allí entraron en contacto con Banham, Hollein y Eisenman (BOHIGAS 1992, 153-158).

<sup>469</sup> Para Laboratorios Uriach era necesario tener una fábrica moderna que estuviese en consonancia con los medicamentos “modernos” que producían: el más célebre, Biodramina, evitaba el mareo en los viajes en coche, barco y avión, una novedad en las costumbres de la gente; el otro, Pacium, combatía el estrés, una “enfermedad” de los tiempos modernos (SEGURA 2010, 173). Así, “el conjunto edificado destaca, ante todo, por su brillante resolución formal, límpida y esencialmente purista, como una evocación de la asepsia de

municipal José Soteras, omnipresente en las obras de esta época (*vid. infra*), estaba el ingeniero Italo Lauro, que había participado en la construcción de las oficinas centrales de la empresa en Ivrea (SEGURA 2010, 39, 150-163). Soteras también participó en la primera tienda barcelonesa de venta de productos Hispano Olivetti, en la rambla de Catalunya, inaugurada en 1954 y que ya fue reseñada por Bohigas en 1956 en *Destino* como “uno de los primeros ejemplos que sorprendió por la ajustada utilización de materiales [y] por la pureza de su plástica”, ya que “el rectangularismo dominante y la limitación de la gama de colores son ya tradicionales en las tiendas Olivetti de casi todo el mundo” (BOHIGAS 1956; BOHIGAS 2015, 148). Muchas de estas aportaciones, vinculadas en un principio al Grupo R (*vid. infra*), pero después, sobre todo, a la figura de Oriol Bohigas, se hicieron eco de las propuestas de arquitectura realista y fueron leídas como propias de un cierto “regionalismo crítico”, aunque convivían con obras donde se utilizaba el espíritu tecnológico más estricto (*vid. infra*), como en los sofisticados restaurantes (Reno, Flash-Flash, Giardinetto) y en las celebradas y modernísimas tiendas Olivetti que proyectaron Correa- Milá en toda España, 39 en total, durante los años sesenta (CORREA 2002, 17, *passim*).

Ya nos hemos referido a la proyección internacional del estudio Coderch-Valls, pero a partir de los años sesenta la presencia de los equipos Correa-Milá y, sobre todo, Martorell-Bohigas-Mackay, se hizo también constante en la literatura especializada milanesa de arquitectura mientras que, de una forma paralela, las aportaciones milanesas eran omnipresentes en los libros y revistas de arquitectura publicados en Barcelona. Sirva como ejemplo, aunque tardío, la importante monografía sobre Martorell-Bohigas-Mackay que Kenneth Frampton publicó en 1984 en la editorial Electa, la primera dedicada a la arquitectura española (SUSTERSIC 2018, 285), donde se presenta la producción arquitectónica del estudio como una empresa que en el mundo contemporáneo encuentra “pocos equivalentes, tanto por el extenso abanico de temas estudiados como por la calidad de los resultados” y que venía caracterizada “por un esfuerzo excepcional para considerar las peculiaridades de una región específica, combinado, a la vez, con una atención extrema para tener en cuenta una extensa gama de influencias y de técnicas externas”. Esta actitud que Frampton considera que es característica de un “regionalismo crítico”, se remonta, según él a los años cincuenta y busca, “por una parte, asumir y explotar los avances tecnológicos siempre que se consideren adecuados, pero por otra, desarrollar las posibilidades artesanales todavía existentes en el lugar” (FRAMPTON 1984a, 7).

En realidad el tema regional e identitario sobrevuela toda la producción arquitectónica catalana y española moderna de la era de Franco (hasta los posmodernos y neovanguardistas) llegando incluso a enlazar las obras plenamente castizas de la Dirección General de Regiones Devastadas con las obras más comprometidas de la nueva modernidad. Este tema fue analizado por extenso en un número monográfico de la revista madrileña *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda* (núm. 31, 1985) dedicado a “regionalismo” en España. Frampton, junto a otros autores como Navascués, Solans o Montaner insistía en que su teoría era aplicable a muchas de las obras producidas en la cultura occidental y, de forma paradigmática, en Cataluña:

En mi opinión, el Regionalismo Crítico continúa floreciendo esporádicamente dentro de las discontinuidades culturales que se articulan, de forma inesperada, en los continentes de Europa y América. Esas manifestaciones fronterizas se pueden caracterizar, según Abraham Moles, como “los intersticios de la libertad”. Su existencia prueba que el modelo del centro hegemónico rodeado de satélites dependientes de él es una descripción inadecuada y demagógica de nuestro potencial cultural. Un buen ejemplo del regionalismo anticentrista explícito fue el *revival* nacionalista catalán que surgió con la fundación del Grupo R a principio de los años cincuenta. Este grupo [...] se encontró atrapado desde el principio en una compleja situación cultural. Por un lado estaba obligado a restablecer los valores y los procedimientos racionalistas y anti-fascistas del GATCPAC; por otro seguía siendo consciente de la responsabilidad política de evocar un regionalismo realista que fuese accesible para el pueblo. [...] Los diversos impulsos que configuraron la forma heterogénea del regionalismo catalán son un ejemplo retrospectivo de la naturaleza esencialmente híbrida de una cultura moderna auténtica (FRAMPTON 1985, 20-21).

Pero ya antes, en 1954, el patriarca Giedion había publicado un artículo en *Architectural Record* de Nueva York (“Sobre el nuevo regionalismo”) donde, frente al internacionalismo épico y sin fisuras del Movimiento

---

las actividades que se realizan en su interior. Los volúmenes son puros, perfectos, aristados, con la carpintería dispuesta en el mismo plano de fachada para evitar que las sombras horaden su geometría. Las superficies son tersas, con un aplacado calizo, ingravido y ligero, formando una delgada lámina tensada ante la estructura vista en el plano de fachada” (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 148).

<sup>470</sup> La empresa Compañía Anónima Hispano Olivetti se constituyó en 1929 para expandir la producción y venta de máquinas de escribir en España, un mercado abastecido hasta entonces exclusivamente por empresas estadounidenses. En 1936 la empresa fue incautada por un comité obrero pero tras ser devuelta a sus propietarios al final de la Guerra Civil, en 1940 inició su expansión en Barcelona (SEGURA 2010, 151).

Moderno, consagrado en el tóxico y equívoco término “estilo internacional” acuñado por Hitchcock y Johnson desde el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932, constataba con ejemplos de Holanda, Francia y Japón que, aun dentro de su ambigüedad, un nuevo movimiento de base regional, local, nacional, implícitamente orgánico, iba alcanzando un ámbito universal:

Este enfoque, seguido por los mejores arquitectos del momento para corresponder a las condiciones regionales, ya sea en los trópicos o en las regiones polares, en Occidente o en Oriente, podría describirse como el “nuevo regionalismo”. [...] Nos interesa el síntoma de que junto a las necesidades de dar forma con nuestros medios de expresión a los requisitos cósmicos y locales, también se anuncie la necesidad de liberarse de la tiranía del rectángulo para volver a buscar una mayor flexibilidad interna (GIEDION 1997, 212, 215).

El libro de Frampton sobre el equipo MBM fue reseñado en *Casabella* por Vittorio Gregotti en un artículo donde definía Bohigas como “el mejor arquitecto de España” (GREGOTTI 1985). El director de la gran revista de arquitectura de Milán, por otra parte amigo personal de Bohigas durante décadas (*vid. infra*) se exponía en primera persona de forma ostentosa con una recesión hagiográfica.

El espaldarazo crítico hacia Bohigas le había llegado también desde Nueva York en 1965 a través de la opinión de Sibyl Moholy-Nagy, la viuda de Laszlo, “una de las personalidades más inteligentes y coherentes de la Bauhaus” (ZEVI 1967, 4) que en la polémica Banham-Rogers sobre la arquitectura neoliberty había escrito en *The Architectural Review* a favor de este último (BANHAM 1959b). Sybil publicó en la revista *The Architectural Forum* un elogioso artículo sobre Bohigas, «In Barcelona, an Architectural Heritage is transformed into a Modern Tradition» (MOHOLY 1965), loando la actividad del equipo de arquitectos.

También unos años después, en 1979, Sartoris, quien, como hemos visto, había sido, junto a Zevi, Ponti y Aalto, a partir de 1949 (cuando Bohigas no era más que un prometedor y osado estudiante barcelonés de arquitectura) uno de los mentores del retorno a la modernidad en la arquitectura barcelonesa, publicaba en 1979 en la revista de Roma *Futurismo Oggi* un elogioso artículo significativamente titulado «Oriol Bohigas; demolitore e costruttore» donde valoraba la trayectoria ensayística y arquitectónica de Bohigas como una de las grandes aportaciones a la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX:

Estos últimos años se ha hablado mucho de Oriol Bohigas. A los ejecutores irresponsables o desmañados que operaban bajo el signo de la impotencia creadora y a los manieristas extravagantes que, quien sabe por qué, se autodefinían de vanguardia, el gran arquitecto catalán opuso los principios reveladores de su mágico y coherente realismo. [...] Se formuló, así, con método seguro y progresivamente, una de las más importantes tendencias de la nueva arquitectura española. [...] El mérito de su obra verbal, escrita, diseñada y materializada es el de haber redibujado minuciosamente la génesis de los temas urgentes de nuestra época, de haberlos analizado en profundidad, de haber propuesto su rápida ejecución. Su nítido compromiso fundamental ha sido, sobre todo, una tentativa perfectamente conseguida de llevar adelante la tarea incompleta de las primeras vanguardias históricas. [...] Con su fascinación ambiental, la arquitectura de Oriol Bohigas personifica idea y razón. Idea y razón reveladas a menudo por la intuición y establecidas sobre saludables teorías y sobre la experiencia de la práctica: una praxis que ha hecho suya y que legitima el alto nivel conseguido por sus funcionales e imaginativas creaciones (SARTORIS 1979, 3-4).

El año siguiente, Sartoris publicó otro artículo sobre Bohigas con un título similar («Lettera della Catalogna / Oriol Bohigas: demolitore e costruttore») en *Nuova Rivista Europea*, de Trento (SARTORIS 1980). Y en 1984 publicó sobre Bohigas otro artículo («L’utopia della realtà: Oriol Bohigas») en *Domus* (SARTORIS 1984). Bien es verdad que en los años ochenta la fama de Bohigas ya se había extendido por todo el mundo, empeñado como estaba en la reconstrucción de Barcelona desde el máximo puesto de mando efectivo municipal. Además, en 1978 Bohigas le había dedicado a Sartoris un elogioso y extenso artículo en *Architecturas bis* donde revisaba elogiosamente su extensa obra arquitectónica y ensayística y planteaba que en Sartoris se personificaba la primera vocación clasicista de la vanguardia (BOHIGAS 1978e). Este artículo de Bohigas fue publicado el año siguiente, 1979, en inglés en *Oppositions*, en Estados Unidos («Sartoris: The First Classicist of the Avant-garde»), y dos años más tarde, en 1980, en italiano, en el núm. 603 de *Domus* («Architettura pittorica»).

Pero las relaciones entre Sartoris y Bohigas fueron constantes y vienen de más atrás: en 1975, la revista *Lotus International* publicó dos textos simultáneos “enfrentados” sobre la vivienda y su relación con la vanguardia, uno de Bohigas, «Abitazione e avanguardia architettonica», y el otro de Sartoris, «La casa autentica nell’architettura razionale», donde cada uno desarrollaba en su estilo propio sus propuestas habituales para la vivienda de masas moderna: prefabricación versus manufactura, producción en serie versus elitismo y, en fin de cuentas, presencia y ausencia de los valores históricos de la vanguardia heroica (BOHIGAS 1975; SARTORIS 1975).



Y esta cercanía continuada con Barcelona concluyó con un Sartoris anciano, de casi noventa años, que, en colaboración con Daniela Pastore (n. 1950), arquitecta de Brescia, presentaba a un concurso de *Quaderns*, un proyecto para los Juegos Olímpicos de 1992 que, aunque no resultó premiado, tuvo, según Bonet Correa, una mención de honor. Según Bonet era una obra monumental (fallida, añade, por no haberse construido) consistente en “dos torres que formaban un puente sobre la prolongación de la Diagonal a manera de un moderno arco de triunfo” (BONET 2000, 12)<sup>471</sup>. Esta obra de Sartoris para la prolongación de la Diagonal, poco conocida, ha sido también referida por Bohigas, que en 1989 cenó en Barcelona con Sartoris, junto a sus respectivas parejas, la arquitecta Beth Galí y la pintora Carla Prina, con motivo de la entrega del proyecto: “A sus 89 años, se mantiene con la vitalidad y el empuje de una juventud permanente. [...] Ha venido con la misma ilusión –casi con la misma ingenuidad– que los otros concursantes, todos con la incertidumbre de su juventud y su inexperiencia. Pero, además, con aquella elegancia física y espiritual que siempre lo ha caracterizado” (BOHIGAS 1992, 47-48).

Otro concurso de gran escala en la parte alta de la Diagonal, para una de las Áreas de Nueva Centralidad definidas por Busquets desde el Ayuntamiento (*vid. infra*), fue la consulta internacional que convocó la iniciativa privada para el edificio Illa Diagonal (1986-1993), un complejo terciario con oficinas, hoteles, comercios, mercado, aparcamientos y centro de convenciones que ocupa tres manzanas del Ensanche (334 m de longitud); en la primera fase participaron nueve equipos de arquitectos, pero solo cinco pasaron a la final: Holzbauer, Botta, De Carlo, Walker y el tándem Moneo-Manuel de Solà-Morales, que fueron los ganadores con un celebrado “rascacielos horizontal” que fue lo que, efectivamente, se construyó: una obra de volumetría contundente con un interior complejo formado por espacios llenos de vitalidad que, para Montaner, intenta “explicar una idea de ciudad”, defender “una última oportunidad para la trama de la ciudad tradicional” allá donde termina el Plan Cerdà y empieza “la ciudad moderna de edificios aislados y autónomos” (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 106; MONTANER 2003, 80-81; GAUSA *et al.* 2013, P9).

Todo ello supuso que, con la normalización democrática en España y el consiguiente auge urbanístico y arquitectónico, la mirada desde Barcelona hacia Milán se fue convirtiendo paulatinamente en una mirada desde Milán hacia Barcelona. O si, en vez de en términos de ciudad, se prefiere hablar en términos de estado, la “mirada italiana” que planteaba Torres (TORRES 2000) se convirtió en una “mirada española”. Hacia 1990 “la flecha cambio de dirección”, en palabras de Martí Arís para el prólogo a un libro de Simona Pierini:

Empujados por la voluntad de enfrentarse con la práctica de la arquitectura, de hacer proyectos, de verificar hipótesis, a partir de esa fecha son los arquitectos y estudiantes italianos los que parecen buscar ansiosamente la efervescencia ibérica, aquel algo que gradualmente estaba faltando en las aguas más y más estancadas de la cultura de su propio país. [...] Estos movimientos ondulatorios, estos flujos demuestran la existencia de una atmósfera común que engloba todos los fenómenos en una sola cultura (en PIERINI 2008, 7).

### <03. HACIA UNA NUEVA MODERNIDAD

A mediados de los años setenta la diversidad se ha consolidado, la internacionalización de la cultura arquitectónica catalana es ahora algo más que una frase tópica: las teorías más prestigiosas encuentran aquí ecos entusiastas –cuando no fervientes amplificaciones– que hacen de Barcelona un “centro de interés arquitectónico” en el que todas las tendencias están representadas, donde las figuras más cotizadas de la arquitectura mundial pueden encontrarse “como en su propia casa”.  
Helio PIÑÓN (1977)

La miseria del franquismo, que abarcaba toda la vida española, fue especialmente profunda y dolorosa en todos los niveles de la enseñanza, sobre todo si se compara la situación de los años cuarenta con la modernidad educativa iniciada durante la época republicana, una situación que los nacidos hacia 1925 podían recordar bien como han dejado constancia, entre otros, María Aurèlia Capmany (1918-1991) y Oriol Bohigas (n. 1925) (*vid. supra*); pero naturalmente este hecho no era sino una consecuencia más de la destrucción y la muerte que supusieron la guerra y el exilio y que, entre otras cosas, llevó al monopolio que consiguió en este ámbito la Iglesia católica más reaccionaria, viceralmente antimoderna. Este era el catastrófico ambiente cultural, el peor de los últimos siglos en España evocado por los historiadores del franquismo y por los que vivieron la

<sup>471</sup> El expediente de este proyecto, fechado en noviembre-diciembre de 1988 / enero de 1989, se conserva en Archives de la Donation Sartoris, École Polytechnique Federal de Lausana, Cossonay-Ville (Vaud, Suiza): expediente 766, Concorso Internazionale di Progetti Barcellona 1989 "Habitatge i ciutat". Agradecemos la noticia a la profesora María Isabel Navarro.

autarquía. Una de las escapatorias que tuvieron de inmediato en Barcelona los estudiantes de arquitectura “inquietos” fue salir al extranjero, a Italia especialmente, y desarrollar un aprendizaje en gran medida autodidacta a la vez que hacían una intensa labor de promoción y divulgación de su obra construida. Como hemos visto, según Ribas Piera cuatro promociones de titulados arquitectos hicieron su viaje fin de carrera a Italia con la consiguiente influencia que ello supuso en su formación y en sus primeros pasos profesionales. El primero se debió producir en 1948, cuando recién abierta la frontera hispano-francesa, la promoción de Juan José Estellés, durante el mes que duró el viaje, visitaron Génova, Locarno, Civitavecchia, Ostia, Roma, Tivoli, Siena y Florencia; aunque al parecer no se detuvieron en Milán (LLOPIS 2009, 265). Pero la primera noticia bien documentada de una visita colectiva a Italia de arquitectos barceloneses recién egresados fue el viaje fin de carrera del año 1951, coincidiendo con la celebración de la IX Triennale de Milán y con el inicio del reconocimiento internacional de la obra de José Antonio Coderch (*vid. infra*).

### <03.01. CONTINUIDAD PROFESIONAL Y DOCENTE. DEPURACIONES

Art. 6º. Las acciones que puedan dar lugar a sanciones quedan comprendidas en la relación siguiente: (a) Todos los hechos de carácter profesional incursos en sanción de los Tribunales Militares o de Responsabilidades Políticas. (b) La aceptación voluntaria, la obtención y desempeño de cargos profesionales durante la dominación marxista, cuyo carácter lucrativo o representativo pueda determinar afinidades ideológicas o políticas con el Frente Popular. (c) La contribución de cualquier orden a persecuciones o molestias contra otros colegiados, particulares o entidades profesionales. (d) La utilización de influencias políticas, propias o ajenas, en propio beneficio, con daño moral o material para otros Colegiados o compañeros de profesión. (e.) La publicación de escritos contrarios al Movimiento Nacional o favorables a las doctrinas del Frente Popular, a sus partidarios o a sus actos; la firma de documentos beneficiosos a la revolución marxista, hechos ambos espontáneos y voluntarios. (f) Cualquier servicio positivo a la acción marxista judaica y anarquizante, en cualquiera de los sectores de la sociedad española, antes o después del Movimiento Nacional. (g) Las acciones u omisiones que, sin estar expresamente comprendidas en los apartados anteriores, implicaran una evidente significación antipatriótica y contraria al Movimiento Nacional.

Orden de 24 de febrero de 1940 de la Dirección General de Arquitectura (BOE, 28-02-1940)

Desde el final de la Guerra Civil hasta 1949 los contactos entre los jóvenes arquitectos barceloneses recién titulados o los estudiantes de arquitectura culturalmente inquietos y los arquitectos modernos de la generación anterior eran necesariamente escasos ya que todos estos últimos o se habían exiliado o habían fallecido o se habían ocultado o se habían reconvertido al clasicismo abandonando sus proyectos de modernidad. Ciertamente, estaban los arquitectos que seguían dando clase en la Escuela de Arquitectura y que ejercían la profesión pero la mayoría de ellos nunca habían sido modernos, muchos odiaban el racionalismo y todos representaban la verdadera continuidad de la enseñanza de la disciplina y de la práctica profesional desde principios eclécticos o clasicizantes derivados de la Academia o del Noucentisme. Es indicativo del estado de la cuestión en la inmediata preguerra las respuestas a la encuesta que hizo el semanario *Mirador* a los arquitectos de Barcelona entre los meses de marzo y mayo de 1930 preguntándoles su opinión sobre el Movimiento Moderno, que fueron publicadas en los números 59-67<sup>472</sup>. Muchos de los que mostraron un rechazo radical al mismo ya eran profesores de la Escuela en aquellos momentos y lo continuaron siendo después de la guerra, aunque con sus presupuestos disciplinares reforzados gracias a las consignas de carácter imperial del Nuevo Estado. Rovira recoge los airados comentarios de repulsa de Bassegoda, Florensa, Bergós, Bona, Quintana y Ribas Casas, interpretándolos como una “decidida voluntad de no querer ser vanguardia” y como una resistencia obsesiva “a aceptar la pérdida de valor simbólico del lenguaje historicista”; también hubo un segundo grupo de “polemizantes” y un tercer grupo de “comulgantes” con la novedad racionalista (ROVIRA 1987, 92-94). Florensa, por ejemplo, era así de categórico en su incredulidad (y no le faltaba razón, sobre todo si consideramos los principios históricos y constructivos y los resultados posteriores del Movimiento Moderno):

Lo que molesta del nuevo movimiento es la actitud profética e iluminada de sus entusiastas. Parece que el solo hecho de poner ventanas en esquina donde no hacen ninguna falta ya baste para sentirse creador e innovador. Las diversiones

<sup>472</sup> Dos años antes había aparecido una encuesta similar entre “escritores, arquitectos [y] damas” que eran preguntados por la “nueva arquitectura” en *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero (núm. 32, 15-04-1928). Aquella encuesta había sido preparada por García Mercadal y fue contestada, entre otros arquitectos, por Arniches, Bergamín, Domínguez, Fernández-Shaw, Lacasa, Ràfols, Zabala y Zuazo. La única “dama” era la escritora Rosa Chacel. Se incluye una transcripción en la revista *3ZU: revista d'arquitectura*, núm. 4, junio 1995, pp. 56-62; en esta misma revista también se incluye la transcripción de la encuesta citada de la revista *Mirador* (pp. 64-68); se puede consultar online.

literarias y pseudo-filosóficas alrededor de las nuevas formas toman en general el tono pretencioso y ridículamente vacío que parece constituir el desgraciado acompañamiento de todas las escuelas artísticas de vanguardia (en ROVIRA 1987, 93).

Y como consecuencia de esta enseñanza retrógrada, fuera de la escuela, en el ejercicio profesional, los programas culturales arcaizantes promovidos por el Nuevo Estado habían sembrado también lo que los mismos protagonistas consideraron posteriormente “su desorientación”, como se puede comprobar en este testimonio de Moragas:

Hacia 1949 había en Barcelona dos arquitectos que entendían la arquitectura en toda su trascendencia como hecho cultural y social: eran Josep Maria Sostres y Joaquim Gili. Los otros, derrotado el equipo del GATCPAC, quien más quien menos todos navegaban entre un neoclasicismo decadente, un folklorismo balear o un decorativismo derivado de revistas tan insípidas como *Plaisir de France* o *Arte y Hogar*. Es una prueba del desconocimiento que entonces teníamos de la arquitectura contemporánea que el que suscribe nunca había oído pronunciar el nombre de Frank Lloyd Wright hasta aquel 1949, a pesar de que ya llevaba ocho años de profesión tras haber pasado ocho más en la Escuela de Arquitectura. Dejando de lado las materias técnicas, la enseñanza de la arquitectura en la Escuela terminaba en la Ópera de París de Garnier (MORAGAS 1961, 66).

Una de las excepciones de continuidad profesional valiosa, sobre todo por su formación internacional e interdisciplinar, aunque centrada sobre todo en el campo de la restauración monumental, fue la del arquitecto Jeroni Martorell i Terrats (1876-1951), Jefe del Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos de la Diputación Provincial de Barcelona, vinculado a la Associació d'Arquitectes de Catalunya y asistente a los dos Congresos d'Arquitectes en Llengua Catalana (1932, 1935). Martorell inició su dedicación como conservador de monumentos en 1915, al servicio, sucesivamente, de las administraciones autónoma, estatal y provincial y, como muchos arquitectos que no se habían destacado por un izquierdismo militante, mantuvo su cargo de funcionario público después de la guerra. Aunque en su estudio privado proyectó y dirigió numerosas obras de nueva planta desde que obtuvo el título en 1903 hasta 1947 (viviendas, oficinas y escuelas), casi siempre dentro de unos esquemas modernistas, Sezession y novecentistas, es recordado, sobre todo, por su abundantísima actividad como restaurador de monumentos y por sus escritos teóricos en este campo, reivindicados con fervor desde la Diputación Provincial de Barcelona a partir de 1980 por su cientifismo *avant la lettre* (LACUESTA 2000, 77-81; JAÉN *et al.* 2013). En la encuesta del semanario *Mirador* de 1930 antes citada, Martorell, aun situándose en la tradición, se mostraba conciliador con el Movimiento Moderno ya que opinaba que había que estudiar las innovaciones estructurales y aplicarlas cuando fuese razonable, aunque “sin ser esclavo de modas forasteras” ya que

el arte catalán fue siempre claro, sabiamente estructural, de finas proporciones. Hay un arte románico, un arte gótico, un arte barroco catalán: tiene que haber una arquitectura nueva catalana (en ROVIRA 1987, 96).

De hecho, según Moragas cuando en 1949 se iniciaron en el Ateneo Barcelonés los primeros contactos entre los arquitectos que dos años después formaron el Grupo R, Martorell fue uno de los arquitectos “de otras edades” que se incorporó a las reuniones (MORAGAS 1961, 68).

En el campo de la restauración monumental se encontraba también el ya citado Adolf Florensa (1889-1968), un prolífico arquitecto novecentista (mucho más joven que Martorell) autor de las célebres casas Cambó (1921-1925) en la via Layetana, un edificio considerado como un manifiesto del Noucentisme, aunque inspirado en los rascacielos americanos (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 55; GAUSA *et al.* 2013, E5). Florensa fue un valorado profesor de construcción en la Escuela de Arquitectura y una “autoridad indiscutida” como conocedor de la historia urbana de Barcelona (BOHIGAS 1989, 314). Además, se mantuvo desde 1921 hasta su muerte en 1968 como arquitecto municipal, ocupando el cargo de jefe del Servicio de Edificios Artísticos y Arqueológicos y Conservador de la Ciudad Antigua, encarnando la política oficial de los diferentes alcaldes franquistas en relación al centro histórico de la ciudad y practicando la restauración con un carácter decimonónico que le llevó a actuaciones consideradas posteriormente acientíficas e inadecuadas (ROVIRA 1987, 224-230; LACUESTA 2014, 79-83), una valoración diferente a la suscitada por Martorell, cuya obra de restauración, en la línea del arquitecto francés Viollet le Duc, ha sido, como decimos, muy apreciada posteriormente (VARIOS AUTORES 2001).

Pero de toda la obra de los arquitectos barceloneses de posguerra, la más influyente en los estudiantes que buscaban referencias modernas, alguna continuidad con “la línea perdida de las vanguardias” fue, según Bohigas, la de Duran Reynals, “culto, catalanista, liberal, lector de los clásicos y aficionado a la música”, una arquitectura de un clasicismo amanerado pero con influencias italianizantes y anglosajonas que los estudiantes

veían como “un esfuerzo de buen gusto y distinción”, alejada de los “pastelones” de Nebot o Bona, “buenos compañeros del régimen franquista, alejados de la cultura catalana, más asiduos de los teatros del Paral·lel que del Palau de la Musica Catalana”<sup>473</sup>:

Ya que la modernidad se había terminado –así nos lo explicaban y así lo creían casi todos–, los antiguos modernos como Duran conservaban y enaltecían, en la reacción, los valores de la autenticidad de la referencia histórica y no se dejaban llevar por la faramalla de los barroquismos Beaux Arts. [...] Cuando supimos que Duran había sido componente del GATCPAC y que había hecho tres casas racionalistas en Barcelona de una calidad incuestionable, nos pareció ciertamente lógico (BOHIGAS 1989, 308-309).

Otro arquitecto significativo de derecha que permaneció en España fue Ricardo Churruga (1900-1963), miembro del GATCPAC y bibliotecario en la primera junta directiva, monárquico, “un hombre de orden” según Illescas hijo, que se encargó, junto a Duran Reynals y González Esplugas, de firmar el acta de defunción del grupo racionalista el 28 de marzo de 1939, incluyendo la “adhesión incondicional al Glorioso Movimiento Nacional” y la “protesta por la actuación de la referida entidad durante la dominación roja”. El 10 de mayo de 1939 Juan Ramón Masoliver, un ex-catalanista notable y posterior actor significativo de la modernización artística del Estado, pero a la sazón convertido en Jefe Territorial del Servicio de Propaganda de Cataluña, decretaba lo siguiente:

Habida cuenta de la significación netamente disgregadora de la agrupación G.A.T.P.A.C [*sic*] con anterioridad a la liberación de Barcelona y habiéndose impuesto el Nuevo Estado la tarea de encauzar las manifestaciones todas del espíritu y extirpar el virus que corroía la vida española, esta Jefatura Provincial de Propaganda del Ministerio de la Gobernación ha resuelto utilizar los mismos ambientes que en su día fueron el centro de irradiación de dicho G.A.T.E.P.A.C. con destino a exhibiciones más de acuerdo con nuestro espíritu (en BRULLET *et al.* 2008, 116, 146-148).

Pero según Hernández Cross, después de la guerra Churruga “tuvo, dentro de una línea regressiva, una escasa actividad profesional que, finalmente, abandonó por completo” (HERNÁNDEZ 1973). Lo mismo sucedió con Pere Armengou i Torra (1905-1990), otro socio fundador del GATCPAC, que en la preguerra fue arquitecto municipal de Manresa, siendo gracias a su intervención que se evitó en 1936 el derribo de la maravillosa catedral gótica de esta ciudad propuesto por las fuerzas anarquistas<sup>474</sup>. Por su parte, los arquitectos modernos de ideología falangista o simplemente de derecha ni ocuparon puestos de mando con el franquismo ni participaron en la Junta de Depuración Profesional del Colegio de Arquitectos contra sus compañeros de izquierda; así sucedió con González Esplugas y con Ricard Ribas i Seva, aunque este último, al parecer, ya usaba tirantes con la bandera española antes de la guerra<sup>475</sup> y era hermano del co-fundador de Falange Española en Barcelona, José Ribas Seva, que fue nombrado primer teniente de alcalde del Ayuntamiento de Barcelona tras la entrada de las tropas de Franco a la ciudad (RIQUER *et al.* 1989, 60, 61, 67). De hecho, Ricard Ribas escapó por Portbou para unirse a los insurrectos en Burgos al inicio de la guerra pero el bando nacional tampoco le debió satisfacer ya que inmediatamente, en 1937, se exilió a Sudamérica y, de hecho, fue uno de los arquitectos inhabilitados a perpetuidad en 1942 por incomparecencia. Ribas i Seva se estableció en Colombia y realizó bastantes obras en Bogotá. Mucho más tarde, en 1959, cuando la mayor parte de los exiliados ya podía volver a España, llegó a redactar un proyecto de urbanismo junto con Illescas para un concurso en la Huerta del Rey de Valladolid (FERRER *et al.* 2006, 149; BRULLET *et al.* 2008, 116, 130, 406; GRANELL *et al.* 2012, 170).

Más interesante, a pesar de sufrir en carne propia la influencia de la nueva situación económica y política, las directrices oficiales, el gusto imperante y la tremenda interiorización de la derrota, fue la continuidad profesional de Sixte Illescas i Mirosa (1903-1986) que tenemos bien documentada gracias al

<sup>473</sup> Correa remacha el clavo al considerar que Nebot fue un arquitecto “pésimo, no malo, pésimo. Claro, ser un pésimo arquitecto y ser director de la Escuela de Barcelona es propio de alguien con una conciencia siniestra, porque él era consciente de que era un pésimo arquitecto” (CORREA 2002, 53).

<sup>474</sup> Cirici refiere en sus memorias que fue el comité de estudiantes de la Escuela de Arquitectura quien acudió al conseller Gassol para que impidiese el derribo de la catedral de Manresa. Cirici concluye: “seguramente fuimos más de uno los que tomamos aquella iniciativa, pero en aquel momento sentimos el orgullo de creer que la habíamos salvado nosotros” (CIRICI 1976, 47).

<sup>475</sup> Las noticias sobre el uso de tirantes con la bandera española rojigualda por parte de algunos miembros del GATCPAC en los años treinta como señal de posturas monárquicas y antirrepublicanas proviene de las numerosas entrevistas que se hicieron a los supervivientes del grupo en los años setenta y ochenta. En 1981 Ricard Ribas i Seva dirigió una “carta de aclaración” a la revista *Quaderns* según la cual él “no tuvo nunca necesidad de esta prenda para sujetar los pantalones, y menos aún mis convicciones dentro del grupo”. Según Ribas, era su colega Ricardo Churruga quien los “exhibía siempre que las discusiones de carácter político, como sucedía a menudo, se encrespaban” (RIBAS 1981).

testimonio literario de su hijo Albert. Como Churruga y Armengou, Illescas fue uno de los racionalistas ortodoxos de preguerra, miembro fundador del GATCPAC en 1930 y autor de la casa Vilaró (1929-1930), considerada la primera obra moderna que con una actitud polémica se construyó en España (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 256; CENTELLAS *et al.* 2009, 142). En 1927 hizo un viaje de dos meses a Italia con sus compañeros de estudios Torres i Clavé, Rodríguez Arias y Josep Lluís Sert, en el Rolls-Royce (con chófer incluido, claro está) de la madre de este último (ARNÚS 2019, 128). Al acabar la carrera, Illescas formó equipo con Sert y Subirana e instalaron su estudio en el mismo edificio donde lo tenían el equipo Fàbregas-Churruga-Rodríguez Arias, en el núm. 56 de la via Layetana, donde se creó el mítico grupo GATCPAC en octubre de 1930, siendo los otros socios fundadores Torres i Clavé, Alzamora, Armengou y Subiño (ROVIRA 2000, 44); más tarde se incorporó Francesc Perales. El 14-04-1931 apareció el primer número de *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* (1931-1937)<sup>476</sup> y el mismo día la agrupación racionalista inauguró su local de promoción de nuevos materiales. Según su hijo Albert, Sixte Illescas, como Sert, «era de Esquerra Republicana» y fue uno de los pocos arquitectos de izquierda del GATCPAC que permaneció en España después de la guerra sufriendo las castrantes condiciones de trabajo impuestas por el franquismo (BRULLET *et al.* 2008, 104-108, 116, 154).

Illescas fue condenado tres veces a muerte *in absentia*, aunque “eran tantos los condenados que la policía no daba abasto [a localizarlos]”. Además, fue ayudado por algunos amigos que se habían adherido al bando vencedor. Uno de ellos fue Soteras, nacido en 1907 y titulado en 1930, que había sido miembro estudiante del GATCPAC y había tenido tendencias comunistas, pero que en la posguerra pasó a formar parte de Falange Española, llegando a ser arquitecto municipal de Barcelona y uno de los más poderosos profesionales de la Cataluña franquista (*vid. infra*). En 1941 la Junta Superior de Depuración de la Dirección Nacional de Arquitectura le abrió a Illescas un expediente sancionador y, según su hijo, “con la colaboración entusiasta del Colegio de Arquitectos”, contrario a la modernidad y lleno de resentimiento, el año siguiente fue condenado a cinco años de inhabilitación para cargos públicos, directivos y de confianza<sup>477</sup> y la pena no fue más elevada porque se le aceptó el pliego de descargo, no quedando libre de implicaciones judiciales hasta 1957, aunque siguió bajo sospecha (BRULLET *et al.* 2008, 154-160). Con todo, Illescas siguió ejerciendo como pudo, o al menos mantuvo abierto el estudio, como se puede comprobar en la extensa y apasionante monografía que venimos citando, donde aparecen citadas numerosas obras del inicio de los años cuarenta. Fabrè señala que la primera hoja de encargo fue firmada en julio de 1946. Sin embargo, su actividad profesional disminuyó en gran medida, tanto en calidad como en cantidad, ya que si antes de la guerra hizo 39 proyectos significativos en seis años, después de la guerra, en 28 años, hasta su jubilación en 1968, apenas hizo 31 “y mucho menos interesantes” (BRULLET *et al.* 2008, 124, 387).

La continuidad del estudio de Illescas tuvo especial significación para la arquitectura moderna española porque Sostres, doce años más joven, nacido en 1915 y titulado en 1946, estuvo trabajando varios años como delineante en este estudio. Según manifestó el mismo Sostres en el monográfico que le dedicó la revista *2c Construcción de la ciudad* en 1975, en el estudio de Illescas se estaba proyectando en los años cuarenta el edificio de viviendas de la calle Lincoln<sup>478</sup> y se estaba terminando el de la plaça de la Bonanova<sup>479</sup>. También fue en el estudio de Illescas donde Sostres redactó el proyecto de su primer encargo profesional, una casa para su madre en Artesa de Segre, en el Pirineo de Lleida, “resuelta en un peculiar estilo racionalista de tono rural” (TARRAGÓ 1975, 10). Albert Illescas también ha dejado testimonio del paso de Sostres por el estudio de su padre, aunque sin especificar fechas ni los proyectos en los que trabajó, y ha señalado que Illescas siempre lo respetó y estaba orgulloso de haber influido en su decisión de estudiar arquitectura, pero sin que al parecer lo valorase demasiado, habida cuenta de su menosprecio por críticos y teóricos y lo poco que Sostres, según Illescas hijo, “se dejaba querer”:

<sup>476</sup> La colección casi completa de la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* se puede consultar online en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España.

<sup>477</sup> Un facsímil de la comunicación de la sentencia en GRANELL *et al.* 2012, 174.

<sup>478</sup> En la monografía *Sixte Illescas arquitecte (1903-1986), de la vanguardia al olvido*, preparada cuidadosamente, con cariño y crudeza, por los arquitectos Manuel Brullet y Albert Illescas de la Morena (1940-2011), este último hijo de Sixte Illescas y, por tanto, con una valiosa información de primera mano, aparece una sola imagen de este edificio, un alzado fechado en 1935. También se indica que en el mismo se instaló Illescas después de casarse en 1937, aunque este dato es contradictorio (BRULLET *et al.* 2008, 58, 62, 122, 366). Quizá Sostres se refiere a algunas obras que se hicieron en el edificio después de la guerra.

<sup>479</sup> En contraste con el único plano existente del edificio de la calle Lincoln, del edificio de la plaça de la Bonanova hay una extensa documentación gráfica y fotográfica fechada entre 1935 y 1940 (BRULLET *et al.* 2008, 367-373).

Era un joven lleno de dudas. Dibujaba cuidadosamente cornisas y capiteles. Escogió el despacho de Illescas porque él sí que sabía lo que había sido el GATCPAC y quería ser un arquitecto moderno. [...] Llegó a ser un buen arquitecto, el más culto, leído y al día de los arquitectos catalanes. Y proyectó una arquitectura moderna, no provinciana. La que no encontró en el estudio de Illescas (BRULLET *et al.* 2008, 164-166).

También entre la mayor parte de los profesores de la escuela, aunque iban cambiando de asignatura, se puede ver la continuidad existente entre los años anteriores y posteriores a la guerra, aunque ninguno de ellos, ni antes ni después, destacó por su interés en la modernidad, más bien al contrario. De hecho, en las memorias de Illescas padre, escritas en 1971 y comentadas por su hijo hacia 2008 se puede ver, si las comparamos con el testimonio de Estellés y de Bohigas, la coincidencia de los métodos docentes en la Escuela de Arquitectura barcelonesa en los años veinte y en los años cuarenta. Respecto a lo que sucedía hacia 1922-1928, Illescas padre escribió:

Los catedráticos de Proyectos querían un estilo neobarroco muy especial, recargado, ostentoso, con mucha “arquitectura”. Cuando me propusieron el ejercicio de proyectar un estadio, proyecté un edificio inspirado en el de Toni Garnier de Lion. Cuando el catedrático lo vio me dijo: “Eso es frío, póngame más arquitectura”; no hace falta decir que aquel estadio se convirtió en un anfiteatro romano con columnas toscanas, jónicas y compuestas. La satisfacción del catedrático fue tan inmensa que exclamó: “Hasta aquí –y basta- llega la arquitectura”. En este clima represor y de ahogo no nos quedaba otro remedio que proyectar para aprobar.

Y a renglón seguido Illescas hijo apostilla:

La escuela de aquellos años (1922-1928) estaba dirigida por Francesc de Paula Nebot, un arquitecto académico y ecléctico, escenográfico y efectista, superficial y engreído: un arquitecto de éxito. Los profesores de Proyectos eran o bien novecentistas como Bona, Florensa y Azúa, o bien modernistas como Bassegoda y Monguió. También estaba Jujol, de quien el padre guarda un mal recuerdo: les hacía proyectar –si se puede decir así- una cruz de término que les fastidiaba unos meses haciendo unos dibujos entretenidos, detallistas, relamidos y poco creativos. La mayoría de los ejercicios de proyectos ya estaban “dirigidos” desde los mismos enunciados: “Fuente Monumental” o “Palacio entre medianeras” (BRULLET *et al.* 2008, 82)<sup>480</sup>.

En los años cuarenta formaban parte del claustro de profesores de la Escuela, entre otros, los siguientes arquitectos: Félix de Azúa Gruart (1916-1985), Eusebi Bona i Puig (1890-1972), Marino Canosa i Gutiérrez (1902-1988), Eugenio Pedro Cendoya Oscoz (1894-1975), Pere Domènech i Roura (1881-1962), Adolf Florensa i Ferrer (1889-1968), Josep Maria Jujol i Gisbert (1879-1949), Pelayo Martínez Paricio (1898-1978), Pere Monguió i Fonts, Antoni Munné i Camp, Francesc de Paula Nebot i Torrens (1883-1966), Josep Francesc Ràfols i Fontanals (1889-1965) y Manuel de Solà-Morales i de Rosselló (1910-2003). Como puede verse por el año de nacimiento, pocos eran jóvenes y muchos de ellos ya eran docentes desde los primeros años del siglo, inmediatamente después de titularse: Domènech i Roura, desde 1907; Nebot, desde 1910; Jujol, desde 1913; Florensa y Bona, desde 1915. Según Antoni Ramon y Carmen Rodríguez, “de estudiantes habían sido fantasiosos y se habían sentido cercanos al modernismo” pero una vez titulados “contestaron a sus mayores y llamaron al orden; eran buenos dibujantes y sus láminas, preciosistas y a menudo pintorescas, concordaban con el clasicismo académico que impusieron en la Escuela”, un clasicismo que duró más de medio siglo, antes y después de la Guerra Civil, ya que, aunque todos ellos fueron expulsados de sus cátedras en 1936 por la revolución política que en la Escuela encabezó Torres i Clavé, cuando en 1939 se reincorporaron a sus puestos mantuvieron una docencia arcaizante que no fue cuestionada hasta los años sesenta: copia de figuras, rejas y azulejos, monumentalismo y composición de elementos clásicos (RAMON *et al.* 1996, 20, 22). Esta continuidad ha hecho que se vea como homogéneo en la arquitectura catalana el periodo 1917-1953, desde la crisis de la Restauración borbónica en España hasta el Plan Comarcal de Barcelona en mitad del cual la revolución y la Guerra Civil (1936-1939) serían un mero “paréntesis”, antes y después del cual “el tronco básico de la

<sup>480</sup> Al margen de la cruda comicidad de la cita, y al margen de que se usasen modelos “antiguos” o “modernos” en las clases, habría que considerar si la deficiente enseñanza en las escuelas de arquitectura (por no decir en las universidades) españolas, con profesores sin una adecuada preparación y con escaso interés en la enseñanza, y con un alumnado absentista y necesariamente autodidacta en el mejor de los casos, no es profundamente endémica. De hecho, la poca calidad docente y discente siguió dándose en los años setenta y sigue dándose en la actualidad. Las deficiencias, además, se han intensificado con la implantación a partir de 2010 de los planes de estudios derivados del llamado “proceso de Bolonia”, con grandes reducciones en la inversión universitaria. También habría que preguntarse si en los tiempos modernos (y sin considerar mitos poco “exportables” como la Bauhaus) se conoce alguna manera adecuada y universal de enseñar el oficio de arquitecto más allá de reproducir métodos más o menos gremiales y de la voluntad de enseñar y aprender por parte de profesores y alumnos.

pedagogía fue el retorno al lenguaje clásico”, un clasicismo considerado como la “ortodoxia” de la misma Escuela pero que no representaba una “ley unívoca o una fórmula cerrada, sino un mecanismo flexible que acusa su relación con la sociedad poniendo el acento en uno u otro aspecto”, un academicismo que, más que un resultado o un repertorio formal, era la “continuidad de unos esquemas lógicos”, “un método garantizado para afrontar cualquier problema” (VARIOS AUTORES 1977b, 92-94, 173, desplegable).

Además de ocupar cátedras, titularidades y adjuntías académicas, y también otros cargos públicos importantes, casi todos ellos proyectaban y dirigían la mayor parte de la arquitectura que se construía esos años en Barcelona, especialmente la de carácter monumental, como la de la Exposición Internacional de 1929 (I. SOLÀ 2004, 113), y alguno de ellos formó parte del Colegio de Arquitectos y de la Junta de Depuración a partir de 1939 (*vid. infra*). Oriol Bohigas, que inició la carrera en 1945, ha descrito en sus memorias las peculiaridades de este claustro de profesores y la enseñanza que impartían:

Todos habíamos aprendido unos cánones modulares absolutamente rígidos –los que se suponía que eran válidos para la sensibilidad, digamos clásica, de Bona- y nadie sabía casi nada de las esencias y las múltiples variantes de la arquitectura griega y latina. No sabíamos cómo estaban hechos un templo o una stoa. Tan solo habíamos aprendido de memoria ocho órdenes, es decir, ocho dibujos precisos y cuadrículados como si fuesen un dogma de fe, no solo para clasificar a los griegos y latinos, sino como patrones inexorables para hacer, después, nuestra arquitectura. Recordando aquella atrabiliaria pedagogía y aquella forma tan inculta de interpretar la historia –solo como una serie de modelos, sin referencias reales- se puede entender la falta de vida y la resonancia de incultura de la arquitectura del estraperlo que impusieron la guerra triunfante y la autarquía aprovechada. Todo tenía que estar codificado y muerto, inmóvil y relamido. Ya lo decían: “Lo clásico no pasa nunca de moda” (BOHIGAS 1989, 290; comillas del autor).

Sin embargo, si hemos de creer a Bohigas, a pesar de este sistema de enseñanza retrógrado, este curso de catorce estudiantes, que en 1951 ya estuvo en Milán en viaje fin de carrera (*vid. infra*), adquirió enseguida un funcionamiento de grupo y abandonó pronto la fe en el clasicismo:

Éramos un grupo que funcionó de forma coherente a lo largo de todos los cursos y creo que dimos los primeros pasos para deshacer la inercia y las actitudes acrílicas de la arquitectura de la posguerra. Quizá no empezamos a reaccionar hasta los dos últimos cursos contra esta inercia, en la línea de modernidad que había sido borrada de nuestra historia. Pero cuando terminamos todos nos habíamos convertido en defensores apasionados de la arquitectura moderna y en detractores feroces de los clasicismos que nuestros mismos profesores representaban (BOHIGAS 1989, 293).

Por lo que se refiere al plan de estudios, se mantuvo vigente el mismo plan desde 1933 hasta 1956, a excepción del breve periodo de vigencia de un “nuevo y bauhausiano plan” (LLOPIS 2009, 238) redactado en 1937 por el Sindicat d’Arquitectes de Catalunya<sup>481</sup> en colaboración con el Consell de l’Escola Nova Unificada<sup>482</sup>, cuando el arquitecto Josep Torres i Clavé fue designado comisario delegado de la Generalitat en la Escuela de Arquitectura por el conseller de Cultura Ventura Gassol el 27 de agosto de 1936 (VARIOS AUTORES 1977b,

<sup>481</sup> El Sindicat d’Arquitectes de Catalunya (SAC), del que fue nombrado secretario general Torres i Clavé, fue una organización creada el 31 de julio de 1936 por un grupo de arquitectos y estudiantes de arquitectura; algunos de ellos (como Sert, Bonet i Castellana y el mismo Torres i Clavé) eran miembros del GATCPAC; había también un grupo de milicianos y sindicalistas de la CNT (Confederación Nacional del Trabajo, anarquistas) y la UGT (Unión General de Trabajadores, social-comunistas), centrales sindicales en las que quedó integrado, con un amplio programa burocrático-organizativo planteado por Torres i Clavé. El Sindicat fue legalizado por un Decreto de la Generalitat del 29-04-1937. Al ser el único organismo legalmente capacitado para recibir encargos profesionales (que después repartía entre sus afiliados), el Sindicat tuvo una intensa actividad hasta 1939 en la organización del trabajo profesional de los arquitectos catalanes, en la actividad de las empresas constructoras y en la edificación de inmuebles de primera necesidad: escuelas, viviendas, comedores, refugios antiaéreos, fortificaciones, reparación de daños de los bombardeos etc. El Sindicat estableció un fichero de profesionales con sus campos de especialización y el control económico de su trabajo. Todos los arquitectos catalanes en ejercicio (Benavent, Bona, Folguera, Illescas, Martinell, Nebot, Ros, Solà-Morales, Subirana, etc.), también los conservadores, se tuvieron que afiliar obligatoriamente. A la Junta General del 12 de diciembre de 1936 asistieron 83 arquitectos y en total llegaron a ser 182 afiliados (TARRAGÓ 1979; TORRES *et al.* 1994, 186-199; GRANELL *et al.* 2012, 143-161). Hay que tener en cuenta que con el proceso revolucionario no se podía trabajar sin un carné sindical y que, a menudo, la vida corría peligro si no se tenía el aval de un partido político o un sindicato. Así, entre 1936 y 1937 la UGT pasó de unos 15 o 20.000 afiliados a 600.000 y la CNT, de 175.000 a un millón (TERMES 1987, 402). Para Salvador Tarragó y su grupo, que se consideraban “descendientes” suyos en la segunda mitad del siglo XX, la importancia de la actividad del GATCPAC y el SAC en la Cataluña de los años treinta es equiparable a la de los arquitectos constructivistas rusos tras la revolución soviética (en TORRES *et al.* 1994, 152).

<sup>482</sup> El Consell de l’Escola Nova Unificada fue una institución de la Generalitat de Catalunya que funcionó entre 1936 y 1939 y cuyo objetivo era desarrollar una escuela nueva, única, gratuita, laica, con coeducación y en lengua catalana, inspirada en los “principios racionalistas del trabajo y la fraternidad humana” (cfr. [Viquipèdia.cat](http://Viquipèdia.cat)).

165)<sup>483</sup>. Pero según Rovira, los orígenes de este plan (tan avanzado y posibilista como inútil, con los estudiantes movilizados y la Escuela cerrada) son anteriores y se encuentran en una ponencia presentada cinco años atrás, en 1932, por el profesorado y una representación de alumnos de la Escuela de Arquitectura al Primer Congrés d'Arquitectes de Llengua Catalana (*A.C.*, núm. 6, abril-mayo 1932, pp. 51-52; ROVIRA 1987, 47-48). Sin embargo, según ha detallado Cirici en sus memorias, la redacción de este documento, que se desarrolló entre julio y septiembre de 1936, se debió a la iniciativa de un grupo de estudiantes muy politizados, inscritos en la organización independentista Federació Nacional d'Estudiants de Catalunya (cfr. *Viquipèdia.cat*), entre los que estaban él mismo y Joaquim Gili, que pidieron a Gassol que el Gobierno catalán se incautara de la Escuela, propiedad del Estado español, y nombrara comisario de la misma a Torres i Clavé, secretario general del Sindicat d'Arquitectes de Catalunya, con quien los estudiantes redactaron el nuevo plan (CIRICI 1976, 44-55; TORRES *et al.* 1994, 122-123).

En todo caso, una vez iniciado un proceso revolucionario en Cataluña después que las fuerzas republicanas hubiesen abortado el alzamiento franquista, con este nuevo plan de estudios, ligado al esfuerzo de la colectivización, a las organizaciones sindicales y a la renovación profesional, se pretendía liquidar la vieja estructura académica y plantear una reorganización de la enseñanza desde principios modernos<sup>484</sup>. En realidad, el optimismo revolucionario que se levantó en Barcelona con el inicio de una revolución que era la respuesta al Alzamiento Nacional de Franco, antes de que quedara claro que se trataba de una larga Guerra Civil, abarcaba todos los aspectos de la vida social. Cirici ha caracterizado en sus memorias el verano de 1936 en Barcelona:

El estado de espíritu del verano de 1936 era de un radiante optimismo para los estudiantes de arquitectura. [...] Era la época del entusiasmo fundacional, cuando nosotros también creíamos estar fundando una institución para el futuro con nuestra modélica Escuela de Arquitectura que aspiraba a superar el Bauhaus (CIRICI 1976, 44, 139).

También Maria Aurèlia Capmany, que tenía entonces veinte años, ha descrito aquella intensa vida universitaria barcelonesa llena del mismo optimismo revolucionario y la misma vitalidad moderna que se traslucen en los documentos de la nueva Escuela de Arquitectura:

Nuestra gente, nuestros profesores, nuestros políticos, nuestros vecinos que habían desaparecido empujados al exilio, habían firmado el manifiesto antifascista, sobre todo porque tenían esperanzas, porque sabían que si, por fin, se restablecía la paz, a un precio muy alto si se quiere, recuperaríamos la libertad y la dignidad. Y todavía más, dentro de aquel caos de una revolución a medio hacer, de una guerra que la República, tan nueva, no podía perder porque tenía toda la razón, había conquistas que parecían definitivas, conquistas de cultura, de bienestar social, de dignidad humana, que una gente esperanzada, ilusionada, había puesto en marcha a pesar del caos. Porque mientras la ciudad apagaba las luces y ponía papeles azules en los cristales de las ventanas y racionaba la comida, los profesores de la Universidad estaban puntualmente en el aula, el [teatro del] Liceo se llenaba los días de concierto, las escuelas se multiplicaban, y una clara decisión de destruir la injusticia acumulada que habíamos heredado determinaba la actitud de los intelectuales que firmaban el manifiesto antifascista (CAPMANY 1997, 400).

Sin embargo, con el trágico desarrollo de los episodios revolucionarios y de las campañas bélicas, al margen de la euforia que transmiten los escritos de Torres i Clavé y las memorias de Cirici, el nuevo plan de estudios

---

<sup>483</sup> Este plan de estudios y muchos otros documentos relativos a la actividad personal, política y profesional de Torres i Clavé se pueden encontrar en el número monográfico que le dedicó la revista *2c Construcción de la ciudad* (núm. 15-16, mayo 1980, pp. 113-115). También se publicó abundante documentación sobre la actividad de Torres i Clavé en dos números monográficos de *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* (núm. 140 y 141, mayo y julio 1980) relacionados con la exposición que sobre Torres se pudo ver en la sede del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona del 15 de mayo al 12 de junio de 1980, un verdadero homenaje póstumo. Todo este material fue coordinado por Salvador Tarragó i Cid y el Grupo 2c, siendo elaborado conjuntamente con el arquitecto Raimon Torres i Torres (1935-2013), hijo de Torres i Clavé, que conservaba el archivo personal de su padre, posteriormente cedido al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (BRULLET *et al.* 2008, 9). Información adicional de los archivos de Raimon Torres y del GATCPAC, en TORRES *et al.* 1994, *passim*.

<sup>484</sup> Es interesante un artículo de Oriol Bohigas publicado en 1980, cuando dirigía la Escuela de Arquitectura y era ya delegado de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona, donde hace una valoración histórica de este plan de estudios de 1936 en tanto que resultado de “un esfuerzo para dar una salida real y posible a los esquemas del vanguardismo”, bastante alejado de los planes de estudio de la Bauhaus ya que, entre otras medidas, dividía la carrera en cinco especialidades (urbanismo, técnica de construcción, economía, conservación de monumentos y decoración) y hacía que “la composición o la teoría de la arquitectura se expliquen en su evolución histórica y no como un tratado autónomo y positivo” (*Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 140, 34-36; también en TORRES *et al.* 1994, 148-151). Torres i Clavé planteaba ya en 1937 que “más que un nuevo plan era un nuevo procedimiento de enseñanza” (en TORRES *et al.* 1994, 191) basado en la eliminación de exámenes y evaluaciones, la relación del aprendizaje con la práctica constructiva, la movilidad del profesorado y la posibilidad de destituir a los catedráticos (RAMON *et al.* 1996, 22).



supuso un esfuerzo meramente testimonial que no iba dirigido a nadie ni servía para nada, ya que en un país en guerra la misma Escuela al final se vació y no asistían a clase ni estudiantes ni profesores:

Un número importante de profesores fue abandonando su cargo, escondiéndose o escapando, aunque cobrando regularmente sus sueldos del Gobierno republicano gracias a la actuación de las autoridades académicas. Los estudiantes y algunos profesores abandonaron también la escuela a medida que sus quintas fueron llamadas al frente. El comisario de la Generalitat en la Escuela, Josep Torres i Clavé, comunicó que no era necesario clausurar las clases, ya que hacía tiempo que no se impartían faltas de estudiantes y profesores. En la última asamblea [15-04-1938], celebrada para invitar a los miembros de la Escuela [personal docente, administrativo y subalterno] a que se incorporasen a filas con las tropas populares, la presencia mayoritaria correspondió a ordenanzas y bedeles (VARIOS AUTORES 1977b, 164, 168).

Esta continuidad del profesorado y del plan de estudios de la Escuela de Arquitectura fue una de las razones esgrimidas tras la muerte de Franco, entre 1976 y 1979, por algunos estudiosos de la historia de la arquitectura (Montaner, Quetglas, Rovira, etc.), profesores de la misma Escuela agrupados alrededor de la cátedra de Composición II ocupada por Ignasi de Solà-Morales, para considerar que los efectos de la guerra, regresivos y trágicos en los campos político, social y económico, fueron, en cambio, mínimos en el campo de la práctica arquitectónica gracias a los mecanismos profesionales que regían esta práctica, a los métodos académicos de enseñanza y a la continuidad que, gracias a ello, se pudo establecer entre los años anteriores y posteriores a la guerra. Como ya hemos visto al hablar de las interpretaciones enfrentadas sobre el arte de los años de la autarquía, este planteamiento implicaba la concepción de la contienda como un simple “paréntesis”:

Si una característica de la Escuela fue su falta de atención al fervoroso clima de posguerra, la otra fue la absoluta continuidad en las personas y en los sistemas de enseñanza por encima del paréntesis bélico; solo hay que ojear el cuadro de profesores y autoridades académicas para ver esta continuidad de personas y cargos; y solo hay que repasar el material del archivo de la escuela para comprobar la continuidad en los métodos de enseñanza, en la teoría de la proyectación trazada. No se puede entender el academicismo de posguerra como lo ha interpretado, demasiado precipitadamente, cierta crítica progresista: un regreso hacia las formas y maneras de un pasado, opuestas a modelos de vanguardia que en la Escuela no existieron jamás. Hay que entender el academicismo más bien como un mantenimiento, continuidad de unos mismos esquemas lógicos, porque no se presenta como un repertorio formal, como un estilo, es decir como un resultado, sino como un método garantizado para afrontar cualquier problema (VARIOS AUTORES 1977b, 172-173).

Igual de definitivo era Quetglas, con su prosa punzante y afilada, en un artículo evocador del centenario de la Escuela de Barcelona, publicado en la revista *CAU*, también en 1977, en el que se confunde de forma sorprendente la “arquitectura”, la “enseñanza oficial de la arquitectura” y el “aprendizaje de la arquitectura”:

¿Qué pasó entre el 18 de julio de 1936 y el 1 de abril de 1939? En la Escuela, bien poco: nada que significara una alteración en el cuerpo de profesorado, en los métodos de enseñanza, en el contenido de los programas, en los temas de los proyectos... ¿Adónde van a parar, entonces, todas las interpretaciones que acordaban a la Arquitectura el derecho a ostentar el tan codiciado título de derrotada en guerra? Naturalmente que la Escuela será, en los cuarenta, el reino de las depuraciones políticas, de los aprobados más que patrióticos, de los entusiásticos gritos de rigor, de los viriles paseos de uniforme, de los homenajes a los estudiantes que han vuelto condecorados de la División Azul: pero todo eso tiene poco que ver con la «especificidad disciplinar» y mucho que ver con el clima de toda la Universidad española de aquellos años o, peor, con el clima de todo el país (QUETGLAS 1977, 79).

Aunque estamos hablando de “escuelas técnicas especiales” y no de “facultades universitarias”, resulta curioso constatar que se plantease desde posturas progresistas un aislamiento tal de la docencia y de la práctica de la arquitectura (siempre y cuando la consideremos como un hecho cultural y no solamente técnico), sin influencias directas e inmediatas de las terribles circunstancias que vivía la Universidad española bajo el primer franquismo, sufriendo, en términos de Martín Gijón, una “contrarreforma educativa [...] caracterizada por el anacronismo y por su férrea discriminación clasista y sexista”; con incautaciones y destrucción de bibliotecas de todo tipo; con una legislación que otorgaba a los nuevos rectores “las más amplias facultades para llevar a cabo una depuración radical [...] con la ayuda de gobiernos civiles, alcaldes y comandancias o jefaturas de puesto de la Guardia Civil”; con una Ley de Ordenación Universitaria de 29-07-1943 que definía la Universidad como “el ejército teológico para combatir la herejía y la creadora de la falange misionera que debe afirmar la unidad católica”; y con la promoción de continuas delaciones y continuos asesinatos extrajudiciales o sumarísimos de urgencia de catedráticos y profesores (y sus familiares), incluyendo decanos de facultades de toda España y los rectores de las Universidades de Granada, Oviedo y Valencia (MARTÍN 2011, 167-188). Lo expresó bien Carles Riba: “Al volver en 1943 del destierro, la Universidad era para mí, tenía que ser por principio, un paraíso no precisamente cerrado, sino ocupado, desfigurado, hostil” (en SAMSÓ 1994, 40).

De hecho, en contra de las opiniones del grupo de historiadores citado, desarrolladas y contestadas inmediatamente de forma radical, como hemos visto, especialmente desde la revista *Arquitecturas bis*, y a pesar de la continuidad en el profesorado y en los métodos de enseñanza practicados en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, la interpretación que mayoritariamente ha prevalecido ha sido la que hacía esa “crítica progresista” al valorar como una arquitectura retórica y poco creativa, procedente de los estratos más reaccionarios del Noucentisme, la que a lo largo de los años cuarenta se enseñó en la Escuela de Arquitectura, sin el menor rastro de planteamientos modernos. Estellés señalaba que, como mucho, algún docente,

para evitar las contradicciones con los criterios dominantes en el claustro de profesores, [mantenía] el desarrollo de los proyectos alejado, en lo posible, de una posible adscripción estilística, poniendo el énfasis en el cumplimiento de los programas de necesidades y en la incidencia de la estructura, la iluminación y las instalaciones en la organización del espacio arquitectónico (LLOPIS 2009, 239).

El carácter retrógrado y clasicizante, ecléctico o neonovecentista, de la enseñanza durante los años cuarenta ha sido evocado en numerosas ocasiones por algunos arquitectos que lo vivieron siendo estudiantes (Estellés, Correa o Bohigas), aunque casi siempre teñido por la nostalgia de los recuerdos de juventud y por la voluntad de mitificar Cataluña y “lo catalán”. Así, Correa ha destacado entre sus profesores a Ràfols y a Jujol: el primero les hacía “medir la Pedrera” y el segundo les hacía dibujar con escobas y botes de pintura vidrieras góticas a escala 1/1, “inmensos papeles que reproducían toda la menestralía gótica (lápidas, cerámica, rejas, veletas, picaportes, capiteles) con unos rótulos grandilocuentes que solía dibujar él mismo y que los alumnos embadurnaban con purpurina dorada” (BOHIGAS 1989, 291, 300). Correa recuerda que aquellos años Jujol estaba considerado únicamente como un gran conocedor de la arquitectura gótica, pero no como un gran arquitecto modernista, un mérito que no se le reconoció hasta más tarde, ya que el modernismo era un movimiento despreciado, «hundido en la noche de los tiempos» (en TORRES 1991 II, 125-127). También Bohigas ha hecho en sus memorias una descripción interesante de la enseñanza de Jujol, propia del “personaje estrafalario que era, hábil dibujante y fantástico grafista”<sup>485</sup>, una didáctica caótica y desatenta pero quizá no tan alejada como pudiera parecer del experimentalismo y la calidad de su obra, “uno de los arquitectos más interesantes del siglo xx, uno de los pocos que mantuvo en su obra un vínculo entre el modernismo y las vanguardias”:

En la Escuela era un profesor anárquico, descontrolado, difícil de entender, siempre entre chistes culturales insólitos. Su peso pedagógico estaba en el tipo de ejercicios que proponía más que en su presencia directa, a menudo escasa y un poco desganada. [...] Solíamos quejarnos de su desatención, quizá acelerada porque su jubilación estaba próxima y había perdido el entusiasmo pedagógico que debió tener anteriormente. Más que desatención era un aislamiento respecto a toda la estructura de la Escuela. Era un ser anómalo, incontaminado, y eso, a veces, resultaba hasta angustiante. [...] He pensado muchas veces en la eficacia de aquella extraña pedagogía jujoliana. Ahora la entiendo mejor que entonces. Quizá la reproducción minuciosa de los elementos de la mejor arquitectura histórica que teníamos cerca nos inició en la comprensión de los valores que la perpetúan por encima de los estilos y las funciones. Quizá aquel carácter caótico era la única forma de transmitir un presentimiento artístico, una inquietud cultural (BOHIGAS 1989, 304-307).

Para Estellés, por su parte, Florensa, catedrático de Construcción, fue el representante más notorio del Noucentisme en la escuela y “el mejor profesor que tuvimos”, mientras que Bona, en proyectos, “era un ecléctico [pero] como profesor resultaba positivo a pesar de sus petulancias [ya que] los trabajos del curso se

<sup>485</sup> Según Bohigas, “Jujol era un dibujante extraordinario. Podía dibujar simultáneamente a dos manos y trazar en la pizarra una fachada gótica simétrica. Corregía nuestros dibujos con un lápiz minúsculo. Exigía siempre dibujos muy grandes. Recuerdo que me encargó una planta a tamaño natural de un pilar de la catedral de Barcelona (de unos cinco por cinco metros). No sabía qué hacer con aquel papel tan grande y tan vacío. ‘No se preocupe, decía, ya lo arreglaremos. ¿Tiene purpurina?’. Y con el bote de purpurina llenó un balde y lo echó encima del dibujo. ‘Ahora azul’, y acabó escribiendo en medio del gran papel vacío: ‘Planta de un pilar de la catedral’ con unas letras góticas fantásticas. Las líneas periféricas prácticamente desaparecieron, pero la lámina era impresionante. Una gran exhibición de habilidad (BOHIGAS 2003b, 6-7). También Correa ha referido el uso de purpurina en las clases de Jujol, el uso de escobas como grandes pinceles y como debían caminar descalzos sobre aquellos enormes papeles siempre manchados: “Un día había uno que estaba pintando con acuarela y derramó el agua, estaba desesperado, y cuando vino Jujol, al ver esa mancha tremenda – todo lo que fuese enmarañado y sucio le gustaba- dijo: ‘No se preocupe, hace bonito que haya una mancha”” (CORREA 2002, 53). En el archivo de la Escuela se conservan numerosos ejercicios de los alumnos de Jujol, potentes y coloristas, muchos firmados por “el maestro que en verdad era”; fueron ejecutados entre 1913 y 1948, treinta y cinco años de docencia a lo largo de los cuales el profesor no varió “ni sus motivos ni su furor caligráfico” (RAMON *et al.* 1996, 106-107). Sobre la arquitectura de Jujol —táctil, marginal y heterodoxa, dice I. Solà— y su gran fortuna crítica reciente, cfr. I. SOLÀ 2004, 77-85; MONTANER 2005, 35-41.

desarrollaban dentro de un clasicismo que, cuando se trataba de un chalet, permitía referencias a la arquitectura popular”. Bohigas coincide en esta valoración positiva de ambos:

Con un aire de profesor eximio y prepotente, Bona iba de mesa en mesa corrigiendo los dibujos en medio de unos gritos estentóreos donde se mezclaban las diatribas insultantes y los elogios extemporáneos con las observaciones funcionales y estéticas más primarias, pero más convincentes, siempre con el trasfondo del propio autobombo. [...] Pero entre gritos, exabruptos y sermones, en cada clase avanzábamos en el oficio del arquitecto. Terminamos el curso comprendiendo qué quería decir un proyecto, donde estaban los problemas, como había que sistematizarlos. En toda la carrera ningún profesor de proyectos nos llevó mucho más allá de lo que él consiguió enseñarnos. [...] Adolf Florensa fue también un buen profesor que venía aureolado por una arquitectura que respetábamos y por un prestigio de historiador y arqueólogo. [...] Sabía organizar la asignatura como un abanico de temas muy diversos que conducían a temas esenciales de la arquitectura. Hablaba de los sistemas de construcción en piedra, madera y hierro y cuando se refería a ejemplos concretos lo hacía siempre sobre edificios góticos. [...] De esta forma aparentemente tan poco adecuada a las técnicas modernas aprendimos cosas fundamentales, no solo las relaciones lógicas entre forma y construcción, sino algo más permanente: como se debe interpretar cualquier época histórica en función de unas realidades más complejas que los simples estereotipos visuales (BOHIGAS 1989, 300, 307-315).

Por su parte, para Estellés, Nebot y Domènech i Roura “insistían en el academicismo, aunque uno por su carácter afable y el otro por su indiferencia absoluta permitían introducir en el proyecto enfoques decididos con criterio personal”. Y por lo que se refiere al racionalismo,

hasta el final de la Segunda Guerra Mundial no se hablaba en las escuelas de arquitectura españolas del Movimiento Moderno y si rara vez se hacía alguna referencia a él, era para denostarlo. La arquitectura de vanguardia de los años veinte y treinta había sido, según todos los profesores, una aberración; en el mejor de los casos, una dirección equivocada que había llevado a la construcción de edificios caros y difíciles de mantener.

Estellés añade que, además, los profesores hacían gala de esta ignorancia del Movimiento Moderno “con la conciencia tranquila” ya que todos ellos, como novecentistas, se habían opuesto, primero, al modernismo hasta acabar con él y, después, al racionalismo. Con esto, según ellos, se habían incorporado al progreso, un progreso que ahora “veían la ocasión de mantener” (en LLOPIS 2009, 238-239).

También Bohigas, que estuvo un total de ocho años haciendo los cursos de ingreso y la carrera de arquitectura (1943-1951) y ha dejado testimonio de ellos en sus memorias, ha señalado que en la Escuela se impartían “los cánones más o menos neoclásicos: todos los profesores de proyectos eran incitadores de la arquitectura clásica, incluyendo la más cercana a la ideología fascista, o por lo menos franquista, y por tanto muy poco interesante”. Bohigas ha destacado, como hemos visto, las clases de Construcción con Florensa, de Estructuras con Munné<sup>486</sup>, de Geometría Descriptiva con Canosa, de Ornamentación con Jujol, de Historia con Ràfols y de Proyectos con Bona, pero sin que ninguna de estos personajes “representase una influencia cultural decisiva desde el punto de vista de la formación arquitectónica” (en TORRES 1991 II, 229). En el caso de Florensa, con motivo de su necrológica, le dedicó un homenaje donde se contextualiza su actividad como docente de la cátedra de Construcción, aunque siempre dentro de un ambiente historicista:

Los que todavía recibimos sus lecciones en la Escuela, recordaremos siempre una actitud modélica; la de dar, desde una cátedra de construcción, no una enseñanza sectorializada y de limitada especialización, sino unos criterios propiamente arquitectónicos, siempre en una síntesis cultural admirable. Era sorprendente oírle explicar minuciosamente, por ejemplo, el aparejo de un capialzado de Marsella, con todo un cúmulo de derivaciones históricas y literarias, con todo el complejo contexto social de los oficios que intervenían, con las referencias funcionales y expresivas de los estilos pétreos que le habían dado versiones sucesivas (BOHIGAS 1969c, 51).

Pero aquel ambiente retrógrado de la Escuela se mantuvo, aunque más y más degradado, en los años cincuenta y primeros sesenta. Emilio Donato (n. 1934), titulado en 1960, ha evocado una escuela “descoordinada”, “opaca” y “mediocre” y se ha referido al absentismo escolar de su generación (“siendo yo un mal estudiante”, dice), a la necesaria autoformación y apoyo entre grupos de estudiantes interesados en la carrera y a los pocos profesores que ejercían una docencia de interés (Subias, Bassó, Ràfols o Sostres), un retrato que, sin embargo, podría servir para todas las escuelas de arquitectura españolas de la edad contemporánea, cuando la

<sup>486</sup> Para Bohigas, que fue alumno suyo, el catedrático de estructuras Antoni Munné era “un catalanista de la vieja época escudado detrás de sus obligaciones académicas” (BOHIGAS 1989, 286). Margarit i Buxadé, también alumnos suyos, han señalado su carácter “preciso, teórico y exigente” y que, “según cuenta la leyenda, su abandono prematuro de la docencia se debió precisamente a un exceso en dicha exigencia. [...] Lo encontramos después en el Palau de la Música, ya prácticamente ciego, sumergido en la música, el único universo donde probablemente hallaba el grado de perfección que tanto anhelaba” (en RAMON *et al.* 1996, 112).

masificación del estudiantado y la profesionalización del profesorado acabaron con el aura elitista y de prestigio que había tenido anteriormente la carrera:

La imagen más inmediata y más clara que tengo de la Escuela es que no tenía una personalidad académica o cultural definida, ni existía por tanto ningún tipo de dirección pedagógica manifiesta. [...] Las asignaturas danzaban erráticas, autónomas y desligadas entre ellas, dentro de un cuadro institucional que se reducía a un local, un horario y algunos profesores de excepción, en medio de la mediocridad y la opacidad más absolutas, [...] una cierta vaciedad académica sin otra característica diferencial que esta falta de referentes generacionales homogéneos desde un punto de vista cultural y escolar. [...] Una característica clara de los estudios era la total ausencia de relación entre las materias técnicas o teóricas y el trabajo práctico de la enseñanza de Proyectos (en RAMON *et al.* 1996, 130).

De unos años más tarde, Albert Illescas ha señalado el ejemplo del «profesor-represor» José María Ros Vila, decano-presidente del Colegio de Arquitectos en 1941, cuando se produjo la depuración de su padre. Ros Vila planteaba temas proyectuales similares a los que había tenido que desarrollar su padre cuarenta años atrás, tales como Humilladero en Capilla de Montaña. «Nada parecía haber cambiado», concluye Illescas hijo (en BRULLET *et al.* 2008, 192). Otro profesor evocado en las memorias de Albert Illescas fue Pelayo Martínez, que en cuarto curso, en 1963, fue profesor suyo de proyectos, en una cátedra que ganó en 1942, y que, además, era conocido ya que ambas familias veraneaban en Cadaqués. Aquí, durante la guerra, Pelayo Martínez y Sixte Illescas, ambos arquitectos encargados de la defensa de la costa, habían levantado una pared para esconder y proteger de la quema el altar barroco de la iglesia, utilizada como cárcel. Pelayo Martínez escribió una curiosa autobiografía, cuyo manuscrito se conserva en el Col·legi d'Arquitectes de Girona, de la que Albert Illescas transcribe algunos párrafos con curiosas reflexiones sobre su manera de ejercer la docencia en los años cincuenta y primeros sesenta y concluye:

Pelayo fue un lamentable profesor de Proyectos Arquitectónicos, similar a los que describió mi padre [en los años veinte]. Yo lo veía aquel año de 1963, cuando lo sufrí en cuarto curso, como un patán autoritario intransigente, que trataba de imponer por decreto a los alumnos, sin argumentar, por galones de catedrático, una arquitectura rutinaria, de un clasicismo de vía estrecha, pomposa y provinciana como las que A.C. ridiculizaba. Se había girado la tortilla y ahora era él, y otros como él, el canon del régimen (BRULLET *et al.* 2008, 142-146).

Esta opinión sobre el catedrático Pelayo Martínez contrasta con la de Enric Tous (1925-2017), que lo reivindica como introductor en la escuela barcelonesa de Mies y Neutra y que “nos dejó hacer lo que quisiéramos de arquitectura moderna” (en ROVIRA *et al.* 2018, 168).

Ya como historiador de la arquitectura de los años cuarenta, Ignasi de Solà-Morales i Rubió (1942-2001), a partir de los recuerdos de su padre, Manuel de Solà-Morales i de Rosselló (1910-2003), de quien ya hemos hablado, titulado en 1932 y profesor de la escuela entre 1940 y 1974, ha planteado, así mismo, la influencia de la arquitectura italiana de esta época, considerándola como un híbrido entre modernidad y tradición —Piacentini, Ojetti, Libera, Zanini, etc.—, a lo largo de los años cuarenta en arquitectos que, según I. Solà, no habían tenido una gran relación con el GATCPAC ni con el racionalismo más militante, muchos de ellos profesores de la escuela, como Folguera, Soteras, Bona, Mestres Fossas o Mitjans (TORRES 1991 II, 33).

Pero durante el primer franquismo el ambiente educativo y profesional, como el social y político, estaba sometido a una represión y un control absolutos por parte del Estado. Se calcula que 250.000 funcionarios, docentes y profesionales, fueron objeto de depuración civil, en un procedimiento represivo paralelo al de los juicios llevados a cabo por los tribunales militares y el Tribunal de Responsabilidades Políticas. Se ha indicado repetidamente que este control omnímodo de la sociedad no solo pretendía castigar sino, además, intimidar a los vencidos para asegurar así su definitiva sumisión al nuevo régimen (FERRER *et al.* 2006, 146). Todos los estudiosos de este periodo coinciden en señalar que si la ferocidad durante la guerra quizá tuviese alguna razón de ser (y los dos bandos fueron feroces), nada justificaba la ferocidad que el régimen militar de Franco impuso después de su victoria arrasadora. Así lo indicaba, por ejemplo, de forma contundente en 1978 Magda Castañer de Gironella (1921-2010), uno de los muchos testimonios a favor y en contra del régimen publicados tras la muerte del Caudillo en la colección “Espejo de España” de la editorial Planeta:

Si durante la Guerra Civil, desde “su” punto de vista [de Franco], pudiera tener justificación firmar sentencias de muerte “mientras se tomaba chocolate con picatostes”<sup>487</sup>, la represión en la posguerra no tiene paliativos ni perdón. Se fusilaba a gente sin apenas juicio ni pruebas, por una simple y vaga denuncia (en GIRONELLA *et al.* 1979, 146).

<sup>487</sup> Más atrás hemos aludido a este conocido episodio del “chocolate con picatostes” de la vida pública de Franco (*vid. supra*).

Pero Franco afirmó constantemente con palabras y con hechos que su intención no era “superar la Guerra Civil sino fundar un Estado sobre el resultado de la misma” (TUSELL 2012, 88). Muchos historiadores han subrayado la enorme funcionalidad de esta represión generalizada, de la que también eran objeto, en mayor o menor grado, muchos monárquicos que no acataban lo bastante a un régimen que no estaba dispuesto a la restauración a corto plazo de la monarquía (cfr. TUSELL 2012). Como ya hemos visto, para Borja de Riquer la represión era parte consustancial del régimen, ya que no tenía más legitimación que la victoria militar:

La represión y la radical división entre los ganadores y los perdedores era consustancial al proyecto franquista: fue un régimen que al tener por única legitimación la victoria militar, nunca quiso poner en marcha ninguna política de reconciliación o de olvido de la guerra (RIQUER 1989, 16).

Según Moradiellos, con el pleno consentimiento y legitimación de la represión, Franco obtenía “un rédito político inmenso” ya que significaba establecer un “pacto de sangre” que garantizaba para siempre la “lealtad ciega de sus partidarios [...] por mero temor al hipotético regreso vengativo de los deudos y vencidos”. Pero también respecto a los republicanos, el derramamiento de sangre fue una “útil inversión política” ya que “los que no habían muerto en el proceso quedaron mudos y paralizados de terror por mucho tiempo” (MORADIELLOS 2002, 88).

Entre las represalias que el franquismo llevó a cabo en todos los sectores sociales contra individuos sospechosos de desafección o de tibieza hacia el Nuevo Orden político, como una especie de durísima penitencia de origen inquisitorial impuesta a una parte de la nación por los “pecados” que había cometido, estaban, naturalmente, las represalias contra los arquitectos que se habían mostrado partidarios de la República o que, simplemente, eran sospechosos de alguna falta contra las nuevas leyes (faltas que no importaba incluso que hubiesen sido cometidas antes de la promulgación de estas leyes). Este fue un lamentable episodio represivo del que se encargó a los colegios profesionales<sup>488</sup> que ha sido poco estudiado, de cuyos protagonistas se sabe poco (FERRER *et al.* 2006) y del que, quizá por el deseo de olvidar aquella pesadilla, hay pocos testimonios. Uno de ellos, como hemos dicho, fue el caso de Sixte Illescas, sacado a la luz por su hijo Albert como un homenaje y un ajuste de cuentas personal con su padre (con quien no mantenía una relación fácil) cuando éste ya había fallecido.

Las actuaciones de “limpieza” dentro del cuerpo profesional se plantearon de inmediato, dos meses después del final de la guerra, en la I Asamblea Nacional de Arquitectos celebrada en el Teatro Español de Madrid en junio de 1939 (*vid. supra*). Eugenio Aguinaga, primo y colaborador del arquitecto racionalista donostiarra José Manuel Aizpurua, en una de sus intervenciones “espontáneas”, al parecer improvisadas, que se exponían tras las conferencias marco, de carácter más técnico, exigió que se juzgasen las responsabilidades políticas de los arquitectos que durante la guerra habían estado en la “zona roja” (GRANELL *et al.* 2012, 166). La intervención, ya al final de la asamblea, era respuesta a la última conferencia, de Gaspar Blein, que versaba sobre la organización nacional de los servicios de arquitectura y en la que Blein había pedido la “unidad” de los arquitectos, algo que también había reclamado Muguruza al proponer que “todos, absolutamente todos busquemos la orientación y el mejor camino para producir, es decir, para llegar a un trabajo organizado” (VARIOS AUTORES 1939, 5). Podemos comprobar hasta que punto el enardecido discurso de Aguinaga, desarrollado entre fervientes aplausos de la concurrencia, según consta en la transcripción taquimecanográfica de la sesión, era una llamada inquisitorial a oficializar la venganza, la delación y el odio “cristianos”:

Parece que todos hemos terminado la carrera, que somos, por tanto, arquitectos, y que, en efecto, “todos somos uno”. Sin embargo, yo no estoy conforme con esto. [...] En estas butacas están sentados muchos que han tenido la desgracia de permanecer en Madrid, perseguidos, quizá encarcelados, huyendo de casa en casa [...] pero hay otros, algunos que incluso dicen haber estado al servicio del espionaje, que han disfrutado de coche oficial, han usado galones y han conseguido ser oficiales del Ejército rojo. También hay otros muchos de los que están aquí que lucen la camisa azul de la Falange. Y a este propósito debo de recordar que José Antonio dijo que la camisa azul no es disfraz sino hábito, y que quien la lleva para

<sup>488</sup> En el informe donde la Junta Superior de Depuración de Arquitectos exponía los criterios que había seguido en su actuación manifestaba “la difícil y delicada misión que les fue encomendada” y que “a ella se dedicaron con una sola y elevada mira: procurar hacer estricta justicia, puesto su pensamiento y voluntad únicamente en el bien supremo de España” (un facsímil de la primera hoja del documento mecanoscrito se puede ver en GRANELL *et al.* 2012, 171). La continua necesidad que tuvo el franquismo de legitimarse también afectaba a esta Junta, que concluía con desfachatez extrema: “El examen de las sanciones en su conjunto, el análisis de cada una de ellas separadamente, el contraste sereno de cargos y descargos [...] hacen ver, de modo patente, incuestionable, la exactitud matemática, la previsión absoluta y la pulcritud intachable que ha presidido las resoluciones de la Junta Superior de Depuración” (en FERRER *et al.* 2006, 149).

disfrazar cosas antiguas y ocupar puestos en organizaciones profesionales, [...] esos no son otra cosa sino judíos. [...] No quiero decir que con estos individuos no se pueda contar nunca. Mi mayor deseo estriba en que en el plazo más breve posible podamos contar con todos ellos y unirnos en estrecho abrazo; pero eso será después de una depuración seria, después de una conducta verdaderamente ejemplar que, a lo largo de la pena que les impongan, haga que entonces podamos abrirles nuestros brazos. Entonces, amigos míos, puede que, en efecto, “todos seamos uno” para trabajar por el bienestar y la grandeza de España. Pero mientras eso no ocurra, “todos no somos uno” (VARIOS AUTORES 1939, 103-104; comillas de la transcripción).

La “limpieza” que pedía Aguinaga se inició al mes siguiente con la redacción de unas “Normas para la depuración de los arquitectos con relación al Movimiento Nacional” aprobadas el 21-07-1939 por el Consejo Superior de los Arquitectos de España<sup>489</sup>. Con este documento se pretendía “evitar diversas apreciaciones y establecer “la debida unidad de procedimiento en los diversos Colegios”. Unos días más tarde, el 28 de julio de 1939, se aprobaron las “Reglas de aplicación de las normas dictadas para la depuración” y unos meses después, una Orden Ministerial de 24 de febrero de 1940 del ministro de la Gobernación, el falangista Serrano Suñer, publicada en *Boletín Oficial del Estado* el 28-02-1940, donde se dictaban “Normas para la depuración de la conducta política y social de los arquitectos”. En esta orden se insistía en la evidente premura de resolver los expedientes incoados dada la extrema necesidad de profesionales que tenía un país destruido por la guerra. Por lo tanto, se reconocía “la urgencia de llegar a una rápida y exacta resolución de tan trascendental problema para una profesión cuyas actividades son hoy excepcionalmente reclamadas con premura en su función reconstructora”<sup>490</sup> (en DÍAZ 1977, 43-49; GRANELL *et al.* 2012, 168). Se trataba de un cuerpo jurídico de nuevo cuño acorde con una maquinaria represiva de carácter militar que actuaba en todos los ordenes de la vida. El preámbulo de esta última orden era toda una declaración de intenciones:

Con el triunfo del Glorioso Movimiento Nacional y al término de la guerra, los Colegios Oficiales de Arquitectos se reorganizaron; cuidando de atender el elemental deber ciudadano, la actuación patriótica y conducta político-social de cada colegiado, en relación con el Movimiento, para juzgarla en su consecuencia; constituyendo nuevamente las Juntas de Depuración e incoando a través de ellas los oportunos expedientes para proponer en cada caso la resolución o sanciones adecuadas (en DÍAZ 1977, 46; también en FERRER *et al.* 2006, 146; también en BRULLET *et al.* 2008, 388-389).

Las juntas de depuración (o “comisiones depuradoras en funciones de tribunal profesional”) de los colegios de arquitectos, según las Normas de 21 de julio de 1939, eran designadas por las juntas de gobierno y podían tener entre tres y nueve miembros, según las regiones y el número de colegiados, debiendo tener probada todos ellos “su adhesión al Glorioso Movimiento”, haber sido oficiales del Ejército nacional o servido voluntariamente en sus filas como combatientes” o “pertenecer a la Hermandad de Cautivos por España”. Estos organismos eran los encargados de comprobar la veracidad de las declaraciones de los arquitectos y de elevar a las juntas de gobierno las propuestas de sanción. En el caso del Colegio de Cataluña y Baleares la comisión depuradora estaba compuesta por seis arquitectos: Eugenio Cendoya (1894-1975), Juan Masriera, José María Pericas (1881-1965), Antonio Pineda (1910-1990) y José Soteras (1907-1989). Todos ellos fueron autores posteriormente de una abundante obra arquitectónica y urbanística, ocuparon cargos oficiales y algunos, como sabemos, fueron profesores de la Escuela de Arquitectura.

Todos los arquitectos colegiados estaban sometidos a depuración y debían cumplimentar, escrita a máquina, una hoja similar a la que se exigió a todos los funcionarios públicos pero retocada por la Dirección General de Arquitectura de Pedro Muguruza. Se trataba de una extensa declaración jurada relativa a “lo actuado en periodo rojo”: cargos, ingresos, viajes al extranjero, afiliación a partidos políticos, sindicatos y “sociedades secretas”, etc. Algunos datos se pedían a partir del 14 de abril de 1931, fecha de la proclamación de la Segunda

<sup>489</sup> Para una visión general de los procesos de depuración en Cataluña, una “de las más espectaculares medidas represivas que el franquismo utilizó contra los vencidos y sus simpatizantes”, cfr. RIQUEL *et al.* 1989, 92-98.

<sup>490</sup> En 1977, durante la transición democrática española, la revista *Arquitectura* del Colegio de Arquitectos de Madrid, dirigida entonces por Jerónimo Junquera (n. 1943), Estanislao Pérez Pita (1943-1999) y Ángel Fernández Alba (n. 1943), publicó íntegramente las “Normas para la depuración de los arquitectos” y las “Reglas de aplicación” de las mismas, y reprodujo en facsímil la declaración jurada a cumplimentar por los colegiados y las órdenes de 24-02-1940 y de 09-07-1942 publicadas en *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*. Ante la dureza de estos cinco documentos, el decano incluyó una nota donde señalaba que “1936 fue un año triste para la arquitectura española” ya que “hubo depuraciones y también hubo muertes”, evocaba “la figura desaparecida entonces de Aizpurua”, y exponía que “el rigor detallado de estos sucesos, que ha aconsejado a los directores de la revista su publicación, aconseja asimismo al decano del Colegio de Arquitectos de Madrid hacer este comentario, en la esperanza confiada de que no sean posibles en el futuro otros temporales en los que naufraguen arquitectos y arquitectura” (DÍAZ 1977, 43-49). Como vemos, era un escrito situado plenamente dentro del espíritu conciliador de aquellos años de transición.

República, y otros a partir del 18 de julio de 1936, fecha del Alzamiento Nacional. A este documento había que añadir una información confidencial sobre cada arquitecto y la comprobación de la veracidad de las declaraciones por los miembros de la comisión. El conjunto de la documentación se debía remitir a Madrid, a una Junta Superior de Depuración, dependiente de la Dirección General de Arquitectura, formada por tres arquitectos. La legislación aplicable en todo el proceso era: la Ley de Responsabilidades Políticas de 9 de febrero de 1939, el Decreto de Depuración de Funcionarios y los Estatutos para el Régimen y Gobierno de los Colegios de Arquitectos.

De los colegiados catalanes, 166 se encontraron sin responsabilidades políticas pero en 69 casos se observaron conductas a depurar. Siguiendo los supuestos establecidos en la Orden Ministerial de 24 de febrero de 1940, estas faltas podían consistir en haber sido “miembro del Ejército rojo”, haber tenido una “actuación izquierdista”, haber “huido al extranjero”, haber pertenecido a los partidos políticos Acció Catalana y Ezquerra [sic] Republicana o al Sindicat d’Arquitectes de Catalunya, haber formado parte “del GATPAC [sic]”<sup>491</sup>, haber formado parte “de la Junta incautadora del Colegio”, etc. (DÍAZ 1977, 43-49; FERRER *et al.* 2006, 146; GRANELL *et al.* 2012, 169).

Tras diversas comunicaciones y decretos, delaciones entre colegas, aplicación de atenuantes por haber ayudado a compañeros de derecha, pliegos de descargo de los arquitectos sujetos a expediente, recursos de los arquitectos sancionados, etc., actuaciones que se prolongaron a lo largo de dos años, se concluyó finalmente con un listado de arquitectos objeto de sanción que fue aprobado por el director general de Arquitectura por Orden Ministerial de 9 de julio de 1942 y publicado en *Boletín Oficial del Estado* el 17-07-1942<sup>492</sup>. Las sanciones podían incluir amonestaciones privadas o públicas, apercibimientos por oficio, multas (de 30.000, 20.000, 10.000 o 4.000 pesetas), suspensión temporal (de 30, 20 o 5 años) o inhabilitación total para el ejercicio público y privado de la profesión con expulsión del Colegio. Las sanciones más graves eran impuestas por el ministro de la Gobernación.

De los 230 colegiados, 86 fueron sancionados y los 20 que habían huido al extranjero fueron condenados a la pena máxima de inhabilitación perpétua (FERRER *et al.* 2006, 149)<sup>493</sup>. En este listado final de arquitectos catalanes condenados a la “suspensión total en el ejercicio público y privado de la profesión en todo el territorio nacional, sus posesiones y Protectorado” encontramos significados protagonistas del proyecto de renovación moderna en Barcelona, como Josep Lluís Sert, Ricard Ribas i Seva, Francesc Fàbregas y Germà Rodríguez i Arias (1902-1987) y grandes estudiosos del arte y de la arquitectura como Josep Gudiol (1904-1985), pero también brillantes profesionales modernistas y novecentistas como Nicolau Rubió i Tudurí (1891-1981) y el mismísimo patriarca Josep Puig i Cadafalch, ya con más de setenta años. Todos ellos, sin embargo, estaban ya en el extranjero y ninguno debió cumplimentar la declaración jurada que se les exigía; de hecho, según Granell, “en un gesto de honor”, Puig i Cadafalch se negó reiteradamente a contestar el humillante cuestionario de la Junta de Depuración colegial, como tuvieron que hacer todos los arquitectos que querían seguir trabajando en España; el decano informó a la Junta Superior y ésta dictó contra ellos la pena máxima “de rebeldía” (GRANELL *et al.* 2012, 170). Según otras fuentes, en el caso de Puig i Cadafalch, el ministro de la Gobernación revocó esta sanción ante la protesta que la Universidad de Harvard presentó ante el Estado español por el hecho de que se castigase tan duramente a un doctor *honoris causa* de dicha universidad (DÍAZ 1977; LLOPIS 2009, 147-148).

Muchos de los hechos que hemos expuesto eran entonces desconocidos, como es obvio, para una gran parte de los ciudadanos (el silencio formaba parte de la represión), pero fue en este ambiente social y político de extrema y violenta opresión social, cultural y política donde se situaban los arquitectos barceloneses que estudiaban la carrera o que ejercían la profesión en los años cuarenta y que, en busca de influencias modernas cercanas y asequibles, como quien busca formas de liberación, dirigieron su mirada hacia Italia en general y hacia Milán en particular a partir de 1949.

<sup>491</sup> El GATCPAC y el GATEPAC eran calificados sistemáticamente de “asociación de tipo comunista” (FERRER *et al.* 2006, 147), a pesar de que el notable falangista Aizpurua y otros arquitectos de derecha habían pertenecido al mismo. Tras la “liberación” de Barcelona las autoridades ordenaron destruir los libros y revistas del grupo de la biblioteca de la Escuela de Arquitectura (BOHIGAS 1989, 312). I. Solà ha señalado que, en realidad, “el republicanismo tantas veces reivindicado para el GATEPAC está fundado no tanto en la amplia audiencia política que las propuestas del grupo pudieran tener, cosa hartamente discutible, como en la función central, ilustrada, que el intelectual de vanguardia, el arquitecto, se otorga en el proceso político” (I. SOLÀ 2004, 160).

<sup>492</sup> Según Ferrer y del Llano, estos años la mitad del *BOE* estaba dedicado a listas y procesos de depuración (FERRER *et al.* 2006, 149).

<sup>493</sup> En este artículo aparecen transcritos los veinte arquitectos, con el nombre de pila y los dos apellidos; aunque los autores indican que son diecinueve, si se cuentan se puede comprobar que son veinte. El mismo número de sancionados, pero con los nombres incompletos, en GRANELL *et al.* 2012, 170.

### <03.02. ARQUITECTOS EXTRANJEROS EN BARCELONA. ZEVI Y AALTO

El verbo cálido de Zevi, su pasión, su extraordinario sentido crítico de la arquitectura, su juventud, enarbolando la bandera de la arquitectura orgánica, señalando la revolución que significaba la superación de la arquitectura racionalista, una ola que arrastraría al mismo Le Corbusier y que se movía desde Finlandia hasta nuestro país, significaban un incentivo para aquellos grupitos de arquitectos que tan modestamente se reunían, ávidos de conocer la historia del movimiento arquitectónico moderno.

Antoni de MORAGAS (1961)

Para calibrar la magnitud y la extensión temporal de la tragedia que supuso el franquismo para la cultura española, hemos de pensar que después de los tres años de guerra, muerte, sufrimiento y exilio transcurrieron seis largos años más de hambre y de economía autárquica —desde 1939 hasta 1945— y que solo con el fin de la Segunda Guerra Mundial, con el aislamiento político y económico, el franquismo tuvo que empezar a reconsiderar por la fuerza algunos de sus principios ideológicos, aunque no los represivos que perduraron hasta 1975, hasta el momento mismo de la muerte del dictador (*vid. infra*); además, hubieron de pasar un total de diez años —desde 1939 hasta 1949— hasta que pudiesen venir a Barcelona arquitectos extranjeros modernos valiosos que estaban activos en la Europa de posguerra.

Naturalmente, la arquitectura oficial que se promocionó desde el régimen en España y que influyó en toda la actividad constructiva, tuvo como modelo en un primer momento las obras producidas por el nacionalsocialismo en Alemania y por el fascismo en Italia, en un contexto de estrecha colaboración económica, cultural y política con estos dos países cuya ayuda había sido clave para que Franco ganase la guerra y junto a los que se planteaba la construcción de una Nueva Europa contraria al materialismo comunista. De hecho, el gran acontecimiento arquitectónico internacional de los primeros años cuarenta en España fue la exposición de arquitectura nazi celebrada en el Palacio de Exposiciones del parque del Retiro de Madrid en mayo de 1942, inaugurada por el mismo Franco; se titulaba “Arquitectura moderna alemana” y estaba organizada por “el Inspector General de Arquitectura de la capital del Imperio Alemán, Ministro del Reich, Albert Speer” (que no pudo asistir al acto por el desarrollo de la guerra); con ocasión de la misma pronunciaron sendas conferencias en Madrid los arquitectos Wilhelm Kreis (1873-1955) y Paul Bonatz (1877-1956) que, además de la potencia del Tercer Reich, mostraban la continuidad de una “línea de confianza en la racionalidad y lógica de la arquitectura” (*Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 23, noviembre 1943, pp. 390-400; VÁZQUEZ DE CASTRO 1987, 68; GARCIA 2018, 114); también se editó un lujoso catálogo en español y alemán, con abundantes fotografías que mostraban las espectaculares obras del nazismo levantadas desde la toma del poder por Hitler en 1933 (ANÓNIMO 1942). La muestra se acompañó con las primeras realizaciones del franquismo: “mejoramiento de viviendas humildes”, “mejoras en poblados pesqueros”, suburbios en zonas superpobladas, espacios públicos en Santander y Zaragoza y, como hemos dicho, unos primeros dibujos y maquetas de Muguruza para la basílica del Valle de los Caídos (MUGURUZA 1942)<sup>494</sup>, “monumento que, por expresa indicación del Caudillo, se eleva a los héroes de nuestra Guerra de Liberación” (en CAPDEVILA *et al.* 2017, 94). De hecho, con motivo de esta exposición, el diario *Arriba* de 02-05-1942 exortaba a los arquitectos españoles a que se inspirasen en el ejemplo alemán para encontrar un estilo nacional español (XANDRI 2015, 84).

Esta magna exposición itinerante de arquitectura nazi alemana, cuya organización coincidía con el momento más glorioso de las campañas militares en Europa, ya se había visto en Lisboa y también se pudo ver en Barcelona entre el 21 de octubre y el 4 de noviembre de 1942, en la sede del antiguo Parlament de Catalunya, adornado para la ocasión con grandes banderas alemanas con la esvástica y banderas españolas con el águila imperial; de hecho, esta iniciativa propagandística del gobierno de Hitler (que convivió en la ciudad con muestras dedicadas a la prensa y el libro alemanes) se puede considerar que fue la gran presencia de la cultura arquitectónica internacional en Cataluña durante la primera posguerra, siendo visitada por unas 30.000 personas: estudiantes de arquitectura, militares, falangistas, germanófilos, etc. y siendo abundantemente

<sup>494</sup> En un número doble extraordinario de *Revista Nacional de Arquitectura* (núm. 10-11, julio-octubre 1942) se publicaron los siguientes proyectos y anteproyectos: Mejoramiento de la vivienda en poblado de pescadores; Residencia de pescadores en Fuenterrabía; Poblado de pescadores en Maliaño; Poblados de pescadores en Pasajes de San Pedro, Pasajes de San Juan, Orio, Guetaria y Motrico; Poblados de los barrios del Tercio y de Cerro Palomeras en Madrid; Reconstrucción de Santander; Gobiernos civiles de Las Palmas de Gran Canaria y Pamplona; Plaza de las Catedrales en Zaragoza; Ampliación del Museo del Prado; Ampliación del Ministerio de Asuntos Exteriores; Obras del Teatro Real; y Monumento Nacional a los Caídos.



reseñada por la prensa. En la misma se incluían maquetas de yeso a gran escala de edificios y de planes urbanísticos, planos y dibujos de gran tamaño con alzados y perspectivas, y grandes fotografías de la nueva arquitectura que ya se había levantado a mayor gloria del III Reich en Berlín, Munich, Núremberg, Coblenza, etc. (CAPDEVILA *et al.* 2017, 87, 94-96); el conjunto pretendía mostrar el balance de los ocho años de poder nazi desde una planificación estatal de la arquitectura y el urbanismo para lo que se exponían reformas urbanas de centros históricos y extensos espacios públicos de nueva creación con plazas rodeadas de edificios imponentes y grandes avenidas pensadas para acoger masivos actos de propaganda como marchas, desfiles y mítines; también se exponían obras públicas como puentes, autopistas, estadios y edificios gubernativos que ponían de manifiesto el “nuevo orden” alemán (GARCIA 2018, 107). El periódico *Arriba*, con la retórica habitual de la autarquía, se hizo eco del acontecimiento señalando que la monumental grandiosidad de la arquitectura nazi significaba “ensanchar las perspectivas del hombre, ensanchar las perspectivas del mundo”, crear la “amplitud de espacio y resonancia de esas pleamares en las muchedumbres en que miles y miles de pechos palpitan de ansiedad y de gozo”, que las nuevas arquitecturas de España y Alemania eran paralelas al pensamiento político y que Muguruza estaba entre los grandes arquitectos contemporáneos europeos, junto a Speer y Piacentini (en SUEIRO 1976, 68). Con motivo de la muestra, el arquitecto Buenaventura Bassegoda impartió una conferencia titulada “La arquitectura de Estado”, organizada por el Colegio de Arquitectos en la misma Sala Mozart de la calle Canuda que había acogido antes de la guerra a Le Corbusier (1928) y Theo van Doesburg (1930) (MARZÁ 1988, 20; GRANELL *et al.* 2012, 165; ROVIRA *et al.* 2018, 86-97). El mismo Bassegoda publicó en *Destino* ese mismo año un artículo titulado “La nueva arquitectura alemana” (LARIOS 2013, 31) donde defendía la arquitectura aria construida en la Alemania nazi por Albert Speer que, en contraste con la arquitectura “judaizante” de Gropius y Mendelsohn, había alcanzado “éxitos indiscutibles”. Bassegoda se admiraba de como Alemania había conseguido “polarizar la voluntad del auténtico sentir nacional, la terrible fuerza lírica de un movimiento colectivo” y consideraba que “el milagro arquitectónico que estos días nos sorprende no es concebible sin el triunfo de la revolución nacional bajo la guía señera de Adolfo Hitler. [...] Ahíto de alabar, sin entenderlo, el arte cerebral, abstracto, árido y convencional, que se empeña en colocar la nariz o la rodilla en el lugar del ombligo, vemos con alivio que la arquitectura hitleriana propugna un nuevo clasicismo”. En la exaltación de la arquitectura nacionalsocialista que hacía Bassegoda no faltaba el “lirismo” habitual del falangismo y el nazismo, con jóvenes “soñadores” y “triumfantes” que entonaban *Cara al sol*, *Giovinezza* o *Der Morgige tag ist mein* (*El mañana nos pertenece*):

A través del contraluz de rubios rapaces, firmes en sus camisas siena natural, he saludado los modelos y las estampas de edificios, cuya gestación tanto me preocupara antaño cuya realidad magnífica, siquiera en su trasunto a escala reducida, nos lleva hoy a asomar la cabeza al mirador del mundo travertínico y mayestático, ciclópeo e imponente de la arquitectura bajo el signo de la esvástica (BASSEGODA 1942; también en CALVO 1985, 145).

En la inauguración de la muestra, el mismo alcalde de Barcelona subrayaba la gesta espiritual que significaba esta arquitectura:

Mientras [Alemania] lucha con tesón heroico para vencer al comunismo, amenaza de Europa, de su civilización milenaria, no interrumpe las creaciones del espíritu ni olvida las grandes manifestaciones del progreso humano, que tienen en la ciudad y en sus monumentos la más alta expresión (en CAPDEVILA *et al.* 2017, 96).

También el periódico *Solidaridad Nacional*, en su línea profundamente germanófila (VILANOVA 2005, *passim*), se enorgullecía de esta soberbia arquitectura y la relacionaba con las obras más elevadas de la historia del arte europeo:

La Exposición de la Moderna Arquitectura Alemana, en estos momentos de lucha en defensa de una Civilización milenaria, constituye un símbolo y una realidad. Reafirma la existencia del espíritu europeo y demuestra que éste posee en nuestro tiempo tanta vitalidad como en otras épocas históricas de las que nos sentimos orgullosos. Y esta conclusión, clara y manifiesta, debe llenarnos de confianza en los destinos de nuestro Occidente (*Solidaridad Nacional*, 21-10-1942; en CAPDEVILA *et al.* 2017, 95).

Nadie podía imaginar entonces que apenas tres años más tarde todas estas construcciones “eternas”, símbolo de un imperio germánico que quería superar la grandeza de la Roma antigua y darle la inmortalidad a su promotor,

quedarían reducidas a la ruina más absoluta bajo las bombas de la aviación aliada<sup>495</sup>. Pero ya el año siguiente, 1943, los estados del Eje empezaron a hundirse en el desastre bélico con el declive de sus ejércitos tras la derrota alemana en la batalla de Stalingrado (julio de 1942-enero de 1943), el desembarco aliado en Sicilia (10 de julio de 1943) y la defenestración de Mussolini, destituido por el Gran Consiglio del Fascismo (24 de julio de 1943)<sup>496</sup>; la consecuencia inmediata de esta situación fue que las administraciones de Italia y Alemania dejaron de producir, como es natural, tanto arquitectura oficial como propaganda cultural y política en el extranjero. Además, la hostilidad de los aliados hacia el régimen español iba en aumento: el 8 de noviembre de 1942 el Ejército anglo-americano desembarcó en el Marruecos francés y aunque Roosevelt garantizó que España no sería atacada, según Moradiellos “esa presencia de tropas aliadas al otro lado del estrecho [de Gibraltar] y del Protectorado [Español] sirvió para cortar definitivamente las veleidades intervencionistas de Franco y destrozaron sus sueños imperiales africanos” (MORADIELLOS 2002, 119). Así, el 3 de octubre de 1943 el Gobierno español, presionado por las fuerzas aliadas, se vio obligado a modificar su postura ante el conflicto mundial pasando de ser “no beligerante” a mantener una “estricta neutralidad” (“neutralidad vigilante” fue el cauteloso término usado por Franco en su discurso del 1 de octubre, día del Caudillo) y el 12 de noviembre de aquel año la División Azul se retiró del frente ruso (DELGADO 1992, 383; LLORENTE 2002, 67; MORADIELLOS 2002, 122). Las declaraciones políticas de Falange Española se suavizaron, minimizando su carácter antiliberal y antidemócrata y centrándose en su anticomunismo; el Partido Único se aproximó a los principios doctrinales de la Iglesia católica, abjuró de sus simpatías por los totalitarismos fascistas y se presentó como un Movimiento “genuinamente español” que debía ser entendido dentro de nuestra “mejor” tradición histórica (DELGADO 1992, 380-381). Y dos años más tarde, con el resultado de la Segunda Guerra Mundial y la derrota sufrida por los antiguos aliados de Franco, algunas cosas empezaron a cambiar inmediatamente en Barcelona aunque en lo que se refiere a la arquitectura las novedades se produjeron de forma lenta, puntual y esporádica, al menos hasta 1949, y prácticamente se redujeron a la aparición de la revista *Cuadernos de Arquitectura* en 1944.

Pero a partir de 1949 se inició la presencia continuada de arquitectos extranjeros modernos en la ciudad (algunos más o menos vinculados con anterioridad al régimen fascista), cosa que en gran parte se debió al decidido empuje y a la labor continuada de Antoni de Moragas (1913-1985) que, movido por un alto sentido del compromiso profesional, cívico y político, los invitó a venir a Barcelona desde la Junta de Gobierno del Colegio de Arquitectos. Así, en los años cincuenta Moragas organizó diversos cursos y conferencias donde se pudo ver y oír a grandes maestros de la arquitectura contemporánea y aprender de su obra presentada y explicada por ellos mismos. Moragas fue secretario del Colegio entre 1955 y 1964 y decano del mismo en dos ocasiones, de 1964 a 1966 (en esta ocasión dimitió por haber participado en la Capuchinada: *vid. infra*) y de 1972 a 1974<sup>497</sup>. También presidió el FAD (*vid. infra*) entre 1969 y 1985 cuando una de las acciones más directamente políticas de la entidad fue apoyar con una gran exposición y recogida de firmas la propuesta de reinstalar en la plaza de Tetuan (“restituir a la ciudad”, era el eslogan) el imponente monumento al médico catalanista Bartomeu Robert (1842-1902), alcalde de Barcelona en 1899, erigido por suscripción popular en

<sup>495</sup> Sin embargo, Elias Canetti, en “Hitler según Speer”, sugiere que la destrucción estaba ya en un estado embrionario en los proyectos arquitectónicos y urbanísticos de Hitler para Alemania: “Hay en la naturaleza de Hitler dos componentes no subordinados uno al otro; ambos, el placer de construir y el de destruir, coexisten y son igualmente intensos y eficaces” (*La conciencia de las palabras*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 118-138; primera edición en alemán: 1974).

<sup>496</sup> En marzo de 1943 se produjo la primera gran huelga general contra el fascismo; reunidos en asambleas, los obreros reclamaron mejores condiciones de vida y el final de la guerra; la respuesta del régimen, sin embargo, se ha calificado de “blanda” ya que se limitó a algunos arrestos y confinamientos (VILANOVA 2005, 260; CASTELLANETA *et al.* 2017, 127-128). Pero la contestación interior y las derrotas militares están en la base de la defenestración política de Mussolini. Según Gentile, “la noche del 24 de julio de 1943, la mayoría de miembros del Gran Consiglio del Fascismo votaron favorablemente una petición al Duce para que restituyese al rey el mando de las fuerzas armadas: era una invitación a dejar el poder. Al día siguiente, el rey hizo arrestar a Mussolini. Era el final del régimen. Y el final de la romanidad fascista” (GENTILE 2010, 253-254). Pero la agonía del totalitarismo italiano fue larga y, tras la caída del régimen, la ocupación nazi y la Repubblica de Salò siguieron provocando mucho sufrimiento y muchas muertes (cfr. el film *Roma, città aperta*, de Roberto Rossellini) ya que la liberación de Roma no se produjo hasta un año después, el 5 de junio de 1944, y la de toda la península hasta dos años después, el 25 de abril de 1945. El 7 de mayo de 1945 el Ejército alemán se rindió sin condiciones.

<sup>497</sup> Cfr. la carta de felicitación de Bohigas a Moragas del 5 de mayo de 1972 valorando las elecciones: “Ha habido la derecha de textura británica o centroeuropea, la izquierda marxista de verdad con resonancias chinas, y aquella fórmula socialista de compromiso para ir tirando. [...] Comienza a entreverse aquella posibilidad que hace años deseábamos como primer paso hacia una normalidad política: que tú y yo, por ejemplo, pudiésemos militar, en un teórico Parlamento, en dos facciones distintas e incluso civilizadamente contrapuestas. [...] No pienso integrarme en la ‘derecha de Mataró’ pero pienso ser un colaborador entusiasta en esta parcela democrática que el Colegio nos ofrece gracias a tu ecuanimidad y a tu buen gusto político” (BOHIGAS 2005, 187; comillas del autor).

1902 y desmontado por el franquismo en 1940 (LARREA *et al.* 2005, 135, 152, 155). La labor de promoción cultural de Moragas fue incansable durante tres décadas, desde que fue nombrado vocal de la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos a final de los años cuarenta hasta su muerte, y se inició con la organización de unos renombrados ciclos de conferencias anuales en los meses de primavera (CALVO 1985, 595; TORRES 1991 I, 295). Correa lo ha descrito como “una persona de generosidad infinita” (en LARREA *et al.* 2005, 276). Como muestra del compromiso político y catalanista de Moragas cabe indicar que, muchos años más tarde, fue uno de los pocos arquitectos significativos que formó parte (con Ribas Piera, Cantallops y algunos otros) del *Congrés de Cultura Catalana* (1975-1977), un conjunto de sesiones, trabajos y actos culturales de promoción y defensa de la cultura catalana que, gracias a la iniciativa privada, se celebró en múltiples ciudades de los Països Catalans durante las postrimerías del franquismo y que contó con la adhesión de quince mil personas y de más de mil quinientas entidades (cfr. *Viquipèdia.cat*)<sup>498</sup>.

En 1983, dos años antes de su muerte, *Quaderns* publicó una entrevista donde Moragas evocaba su labor de difusión de la arquitectura moderna desde el Colegio de Arquitectos. Como es obvio, el hecho de que las fechas que indica sean aproximadas no le resta valor al testimonio:

Un día Bassó me llamó por teléfono y me dijo que él era de la Junta del Colegio de Arquitectos —debía ser el año 1947 o 1948— y que les faltaba un miembro, el vocal de turno, el que atiende las visitas al colegio. Yo no había sido nunca de la Junta y me dejé tentar, dije que sí y me enredé, porque a partir de ese momento hice de todo, desde vocal de turno a secretario, vicesecretario y dos veces de decano. El Colegio era un organismo de los años cuarenta, por tanto ya se puede imaginar el carácter que tenían las personas que componían la Junta y el ambiente que se respiraba en la etapa más dura del franquismo. A mí me pareció que limitarme a hacer un papel burocrático no me interesaba y me di cuenta que el colegio era un organismo vivo, con posibilidades, con sede social, una organización burocrática, biblioteca, archivo y un presupuesto. Había precedentes de antes de la guerra, se habían dado conferencias, se habían hecho cursos. ¿Por qué no se podía hacer también en esta etapa? Al fin y al cabo nuestro mundo no tenía implicaciones demasiado directas con la política (MORAGAS 1983, 102).

Como vemos, la labor de Moragas fue absolutamente encomiable y así se lo reconoció Bohigas, a pesar de sus discrepancias a final de los años sesenta (*vid. infra*), en el sutil retrato necrológico que le dedicó en *Quaderns* titulado “Más guerrillero que presidente”, un apelativo que no estamos seguros que hubiese satisfecho al homenajeado, siempre hombre de orden, un señor serio, de convicciones catalanistas (“no se puede ser catalán sin ser catalanista”, decía) y conservadoras, consecuente con su moderada modernidad arquitectónica, un arquitecto, como él mismo decía, “que realiza su arquitectura de hoy en un marco de ayer y que lleva una vida reposada y burguesa de ayer en un piso de hoy”. Y concluía: “Si hacer política hubiera sido posible, probablemente hubiera sido un político” (en PORCEL 1968, 27). Buen conocedor de todas estas circunstancias públicas y privadas, Bohigas dijo a su muerte:

Desde los últimos años cuarenta Moragas había formulado muy claramente sus ideales, no solamente en lo que podríamos llamar actitud cívica, sino en su profesión de arquitecto, en sus opciones ante la tendencia que la encrucijada de la arquitectura le ofrecía. Seguramente ha sido el arquitecto catalán más consecuente con una idea de modernidad, convencido que esta era la que correspondía a la “palpitación” de su tiempo y al tono y a las características de la situación cultural y social de Cataluña. La modernización de las instituciones había de pasar indefectiblemente por la modernización de los contenidos. Para Moragas lo que era moderno —tanto en arquitectura como en cualquier otro ámbito cultural— fue siempre la sutil madurez revisionista de las vanguardias en el preciso balance de la Europa de los cincuenta. Esta modernidad daba por primera vez la doble consideración de la historia y del progreso como parámetros indeclinables y, a lo largo de los años, se ha mostrado mucho más persistente y menos manipulable que la argüida por los idealismos abstractos del progreso o la reivindicada por los reaccionarismos de la marcha atrás y la reivindicación de lo premoderno (BOHIGAS 1985b)<sup>499</sup>.

Además de las conferencias que ya hemos referido de Sartoris y Ponti en 1949 y las de Bruno Zevi y Eugenio d’Ors en 1950 que veremos más adelante, en el ciclo de 1951 intervinieron Gaston Bardet y Alvar Aalto. El

<sup>498</sup> Oriol Bohigas ha explicado de forma poco convincente su “rotunda” negativa a participar en aquel *Congrés de Cultura Catalana*: “Quizá porque estábamos ya quemados u ocupados en otros temas políticos o porque nos ofendió que se denominase ‘primero’ y no ‘segundo’” (en referencia a otro intento de congreso del mismo nombre promovido en 1964) (BOHIGAS 1992, 250).

<sup>499</sup> Bohigas también se refirió en sus memorias a la capacidad política y organizadora de Moragas y a la amistad y el compromiso que los mantuvieron unidos, caracterizándolo como “digno representante de las buenas familias liberales de Cataluña, aquellas que sabían alternar la vocación cultural de tono internacionalista con los principios estrictos del nacionalismo, la tolerancia y la apertura social y política con la devoción formal a un orden civilizado e incluso tradicional, la contención ligeramente distante y aristocrática con el chiste barriobajero y, a veces, con la promiscuidad del pintoresquismo” (BOHIGAS 1992, 20-25, 57-61).

primero habló el 2 de abril sobre “Los principios del nuevo urbanismo” y el 4 de abril sobre “Nuevos métodos de análisis y composición urbana”. Durante la posguerra mundial Bardet ocupó altos cargos en el mundo del urbanismo ya que era director del Institut International et Supérieur d’Urbanisme de Bruselas y presidente de la Comisión de Urbanismo de la ONU; además, acababa de publicar dos libros, *Le Nouvel Urbanisme* (1948) y *Mission de l’urbanisme* (1949), en los que replanteaba la visión funcionalista radical del urbanismo de *La Carta de Atenas* (GRANELL *et al.* 2012, 195). En el mismo ciclo, los días 7 y 10 de abril, Aalto disertó, en francés, sobre “La elasticidad de las construcciones de arquitectura” (LAHUERTA 2015, 14); así, al menos, daba la noticia el periódico *La Vanguardia Española*, aunque Granell y Ramon consideran que este equívoco título se debe a una traducción literal al español ya que Aalto, según el diario, desde un humanismo difuso, se limitó a plantear la conveniencia de evitar la uniformidad en una arquitectura moderna que, por el contrario, debía adaptarse a las necesidades concretas de los usuarios:

El ilustre arquitecto, después de considerar con profundo análisis filosófico las condiciones de la vida humana actual, propugnó una arquitectura armonizada con la dignidad del hombre y que huya de la monotonía y de la unificación [*sic*, por “uniformidad”]. Expuso así la doctrina de la elasticidad de unas construcciones que, con los mismos elementos, pueden adoptar formas diversas, adaptadas a las condiciones de diferentes familias (“El profesor Aalto en el Ateneo”, *La Vanguardia Española*, 11-04-1951, p. 11; en GRANELL *et al.* 2012, 195).

El mismo día de la primera conferencia de Aalto, Moragas presentaba en la revista *Destino*, elogiosamente y de forma bien documentada, al arquitecto finlandés, a quien se debía, según Moragas, “una parte importantísima en la actual tendencia de evolución del racionalismo arquitectónico [ya que] concilia la rígida conciencia funcionalista con su exuberante sensibilidad personal, buscando más la presencia del hombre, su vida y su psicología, que la concepción abstracta de la Arquitectura” (MORAGAS 1951b). Sin embargo, en 1951 y 1952 no apareció la revista *Cuadernos de Arquitectura*, por lo que no se pudieron publicar las conferencias de Bardet y Aalto y no conocemos el contenido exacto de las mismas, aunque básicamente debió consistir en hacer una presentación y explicación de sus obras. Así, al menos, lo recordaba Bohigas en sus memorias, en un relato plagado de anécdotas divertidas (BOHIGAS 1992, 58). En todo caso, esta referencia ejemplar resultó básica para el reinicio de la modernidad barcelonesa ya que la presencia de Aalto tuvo una influencia sumamente benéfica en todos los jóvenes arquitectos modernos. En una entrevista radiofónica emitida el 2 de abril de 1951 un joven y entregado Bohigas expresaba su esperanza en que

la visita de Alvar Aalto venga a ser el espaldarazo definitivo a un grupo de jóvenes barceloneses que [...] aprendiendo la lección extraordinaria del funcionalismo se han lanzado impetuosamente y con una fe extraordinaria a la nueva arquitectura orgánica (en TORRES 1991 I, 289).

Al año siguiente, 1952, en su sección en *Destino* recién estrenada Bohigas insistía en la influencia de estas dos conferencias en la nueva arquitectura barcelonesa y especialmente en la obra reciente de Moragas:

La trascendental visita de Alvar Aalto logró aglutinar esfuerzos y opiniones alrededor de la arquitectura orgánica. [...] Es Aalto y toda la escuela nórdica quien guía ahora los pasos de Moragas. Fundamentalmente aaltiana es la nueva fachada [del cine Féminal], con la liberación del estricto geometrismo en la graciosa curva de la planta baja, con la combinación ingeniosa de los varios materiales, con la intención colorista en cada elemento, pero con aquel rigor que le sujeta a la más firme tradición funcionalista y que le ha hecho trazar sobre la ondulante faja de listones una horizontal contundente y una trabada cuadrícula de huecos y macizos (BOHIGAS 1952b).

En dos ocasiones, en el mismo viaje de abril de 1951 y en noviembre del mismo año, Aalto impartió otras conferencias en el Colegio de Arquitectos de Madrid que tenemos más documentadas ya que se desarrollaron dentro de las Sesiones de Crítica de Arquitectura organizadas por Carlos de Miguel, habiéndose hecho eco de ellas *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, con comentarios de Chueca, Cabrero, Aburto, Fisac y de Miguel (*BIDGA*, s/núm., abril-junio 1951, pp. 13-20), y *Revista Nacional de Arquitectura* (núm. 124, abril 1952, pp. 19-36). En la primera revista los cinco arquitectos citados dejaban constancia, en forma de crónica informal, del absoluto desinterés de Aalto, tanto en España como en Italia, por la arquitectura histórica renacentista y barroca, por “las molduras del Museo del Prado y por los trazados de El Escorial” (y por lo que hacían sus colegas españoles) y de su atención, en cambio, a “la espontaneidad de las arquitecturas populares” y a “la esencial arquitectura mediterránea de los pequeños poblados campesinos”, de los que “en España, evidentemente, podemos presentar una nutrida colección” (CHUECA *et al.* 1951, 16; GRANELL 2018, 139). En la segunda, en cambio, se transcribían las dos charlas que presentaban el sanatorio de Paimio (1928-

1933), la biblioteca de Viipuri (1927-1934), la villa Mairea (1938-1939) y las viviendas para obreros de la fábrica de celulosa Sunila (1936-1947); según Aalto, estas obras partían de la “libertad e individualidad del hombre”, ya que “nosotros construimos para los hombres y es a ellos a quienes, principalmente, debemos atender, procurando no coartar ni poner trabas al libre ejercicio de su libertad”. Como vemos, al igual que Ponti, Sartoris y Zevi, Aalto recurría por una parte a un “humanismo” difuso y, por otra, a uno de los manidos lugares comunes que los grandes arquitectos extranjeros repetían siempre en España, esto es, la “mediterraneidad española”, algo que era en realidad un concepto erróneo y equívoco, ya que, si, por una parte, esa pretendida mediterraneidad nunca había sido ni homogénea ni predominantemente española, por otra, también había dejado de ser popular. Pero Paolo Sustersic ya ha señalado con acierto el equívoco generalizado de este tópico resbaladizo en la arquitectura moderna (*vid. supra*):

Frente a la ruptura de las vanguardias y en oposición al mito de la máquina, el Mediterráneo ocupa un lugar importante en la arquitectura moderna, al tiempo ambiguo y no exento de contradicciones, puesto que plantea la confrontación con el pasado y la búsqueda de los orígenes según las dos vertientes complementarias de la tradición clásica y de la arquitectura popular anónima. La utilización de esta categoría encierra siempre un margen de indeterminación, precisamente por el significado heterogéneo que se atribuyó a los términos, mezclando las herencias culturales, el oportunismo político y las aspiraciones arquitectónicas. Así, tras la expresión “arquitectura mediterránea” se esconden múltiples intenciones, estrategias de poder e interpretaciones operativas (SUSTERSIC 2004, 232; comillas del autor).

En todo caso, como vemos, a partir de 1951, la obra de Aalto era ya bien conocida en España y se tomaba como ejemplo a seguir o, al menos, como fuente de inspiración, de razonamiento o de debate. Aalto fue durante varias décadas una presencia constante entre los profesionales cultos de Barcelona porque Aalto no era como Le Corbusier, Mies o Gropius. Nadie discutía la obra de Aalto.

En 1953, ya constituido el Grupo R, Bohigas colaboró con Tàpies, Cirlot y Brossa en un fascículo de arte destinado a bibliófilos promovido por Santos Torroella (*Joc net*, Juego limpio, 12 pp.) con un texto corto muy “comprometido” titulado precisamente «R Arquitectura» (BOHIGAS 1953b; BOHIGAS 2012, 44) que, ya desde el mismo título, y con el Modulor de Le Corbusier como única ilustración, se podía leer como manifiesto tácito del grupo aunque solo estuviese firmado por su secretario (Bohigas); se evidenciaban, así, las esperanzas depositadas en el equipo de arquitectos recién formado pero también las diferencias entre las poéticas y las posturas políticas de sus componentes. En este artículo de difusión restringida (solo se imprimieron 100 ejemplares numerados sobre papel de estraza y 25 ejemplares nominales sobre papel hilo), Bohigas seguía desgranando (como hacía de forma periódica ya en *Destino* y como haría en los años sesenta en *Serra d'Or*, en los años setenta y ochenta en *Arquitecturas bis*, en los años noventa en *Avui* y en los primeros dos mil, hasta que se lo permitió su enfermedad, en *El País* y *Quaderns*) propuestas arquitectónicas programáticas hábilmente mezcladas con propuestas historiográficas y con denuncias sociales, incluyendo una referencia a las recientes dictaduras fascistas europeas. No en balde este artículo tan precoz y tan fervientemente político fue reproducido veinticinco años más tarde, en 1978, en el número 1 de la revista izquierdista *Carrer de la Ciutat* bajo el título “Bohigas según Bohigas” (BOHIGAS 1978a). Veamos un extracto del mismo:

He aquí la nueva arquitectura. Hemos superado el frío racionalismo de Le Corbusier, la rígida composición de Theo van Doesburg. Las formas orgánicas sustituyen a los esquemas rígidos. He aquí la madera, la piedra, el ladrillo que vienen a enriquecer la austeridad del cristal y del acero. La casa se articula, se dobla en una perfecta adaptación al paisaje. Las preocupaciones estéticas nos llevan ya a coquetear con revestimientos gratuitos, con rusticidades folclóricas. [...] Es magnífico hallar en el Aalto de Viipuri o de Paimio, por ejemplo, como la geometría se humaniza sin perder nada de su misma austeridad, sin apartarse fundamentalmente del puro esquematismo racionalista. [...] La generación que va entre Le Corbusier y nosotros ha sido una generación cobarde. Ha sido la generación que no se ha atrevido a mantener con toda su pureza el rigorismo [*sic*, por “rigor”] de la nueva arquitectura. Es la generación que ha sufrido el acoso de la arquitectura nazi [*sic*, por “nazi”] y mussoliniana. [...] La reacción ha tomado en arquitectura toda la apariencia de un movimiento auténticamente moderno. [...] Pero los problemas fundamentales que nos habíamos planteado hace 30 años están ahí con toda su crudeza, con toda la urgencia dramática de lo auténticamente actual (BOHIGAS 1953b).

Por otra parte, de inmediato se iniciaron los viajes de arquitectos barceloneses a Finlandia. En 1954 Barba Corsini ya visitó el estudio de Aalto en Helsinki (GRANELL *et al.* 2012, 196). Y en 1967 Coderch seguía evocando todavía el impacto que le produjo la conferencia de Aalto, sobre todo en los aspectos ético, moral y tradicionalista, cuestiones que, como sabemos, eran una verdadera obsesión para Coderch:

Nunca olvidaré la impresión que me produjo la primera conferencia de Alvar Aalto en Barcelona. Sus palabras fueron la negación de la pedantería y del dogmatismo. Eran como un canto sereno y profundo al verdadero conocimiento humano,

sencillo, a la decencia y al sentido común. Los arquitectos finlandeses tienen, como pocos, el don de la sabiduría popular (en PORCEL 1967, 27).

En los años siguientes fueron invitados Nikolaus Pevsner en 1952, Gio Ponti de nuevo en 1953 y Alfred Roth en 1955 (MORAGAS 1961, 63). Como decimos, la mayoría de estas conferencias no fueron transcritas ni publicadas, aunque de todas las visitas se conserva en el Colegio de Arquitectos una extensa colección de fotografías que han sido reproducidas con frecuencia (cfr. GRANELL *et al.* 2012; GRANELL 2018). En alguna ocasión, los mismos organizadores publicaban reseñas de los actos. Así, la estancia de Pevsner en Barcelona el 16 y 17 de mayo (LAHUERTA 2015, 21) fue reseñada por Sostres en la revista *Destino* (núm. 773, 31-05-1952, p. 17). Pevsner era presentado como el “primer historiador del movimiento arquitectónico moderno” y su mérito, gracias al libro *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* (1936 y 1949), era, según Sostres, “haber logrado enfocar un periodo moderno, en parte contemporáneo, con la misma objetividad con que habría sido examinado un periodo histórico remoto [ya que] no siendo arquitecto ni militando, por tanto, en ningún grupo, ni teniendo que explicar ni defender su propia producción, asume con plena garantía de imparcialidad la función histórico-crítica”. Además, con su conferencia había provocado “el reconocimiento por parte de los arquitectos barceloneses de que la historia de la arquitectura y la arquitectura misma no terminan en un ‘discreto’ neoclasicismo”, alusión directa al gusto todavía dominante en la ciudad, algo significativo ya que se hacía desde el semanario cultural y formador de opinión más importante de Barcelona aquellos años (SOSTRES 1983a, 43-45; comillas del autor; GRANELL *et al.* 2012, 196). Bohigas ha referido en sus memorias de forma anecdótica esta visita de Pevsner y su preocupación por todo lo relativo a la cultura visual de la ciudad (escaparates, rótulos, propaganda, indumentaria, automóviles, buzones, bancos), “todo lo que en Londres tenía una calidad indiscutible gracias a una tradición bien conservada y a la calidad profesional de los nuevos diseñadores”; en contraste, “en Barcelona no había todavía grafistas ni escaparatistas ni diseñadores, ni modistas ni decoradores que no fuesen subproductos desprofesionalizados para una industria e incluso una artesanía de poca monta”, una observación que despertó en Moragas y en él una preocupación por el diseño industrial (BOHIGAS 1992, 61).

En todas las ocasiones, la carta maestra de presentación que jugaban los arquitectos barceloneses frente a sus invitados era la obra de Gaudí que, aunque parezca mentira, era desconocida para los grandes arquitectos del siglo XX<sup>500</sup>, aunque tanto Sartoris como Ponti, quizá como una amable concesión a su auditorio y a sus anfitriones, se refiriesen a la “maestría” y “genialidad” de Gaudí en sus conferencias barcelonesas de 1949 (*vid. supra*). El “erudito” encargado de mostrar esta arquitectura solía ser Sostres, el arquitecto más culto de la Junta del Colegio. Se conservan fotografías de Zevi, Aalto y Sartoris, acompañados de Sostres, Moragas, Solà-Morales, etc. en la Pedrera, el Parc Güell y otros monumentos gaudinianos a principio de los años cincuenta. El éxito de aquella “operación Gaudí” para el reconocimiento internacional de la arquitectura modernista catalana tuvo tres puntos culminantes: la publicación del banco del Parc Güell como imagen de portada de *Storia dell'architettura moderna* de Zevi editada por Einaudi en 1950<sup>501</sup>; un artículo sobre Gaudí escrito por Pevsner que ganó el premio internacional convocado por *Destino* en 1952 con motivo del centenario de su nacimiento (de gran valor disciplinar a pesar de haberse presentado fuera de plazo y ser un breve texto emitido por la BBC<sup>502</sup>); y la monumental *Exposición Gaudí* inaugurada el 26 de mayo de 1956 en el Salón del Tinell, en un montaje de Joan Prats, Josep Maria Sostres y Oriol Bohigas y que, dirigida por Henry-Russell Hitchcock, se presentó en el MoMA de Nueva York en el invierno de 1957-1958 (SOSTRES 1983a, 73-76; CALVO 1985, 389; ARMESTO *et al.* 1999, 146-148; facsímil de la portada del catálogo del MoMA en LAHUERTA 2015, 46-47; ROVIRA *et al.* 2018, 154-159). Por otra parte, los libros y artículos ilustrados sobre Gaudí ya habían empezado a multiplicarse en España gracias a los progresos técnicos y económicos de la industria editorial, al esfuerzo de escritores, críticos y arquitectos barceloneses con una nueva sensibilidad hacia el

<sup>500</sup> Aunque parezca mentira, la obra de Gaudí también seguía siendo denostada como “lo más disparatadamente pretencioso” y “lo más disparatado y absurdo que conozco”; en estas diatribas, el Palau Güell era “una cárcel medieval totalmente inhabitable, con más rejas y más gruesas que cárcel alguna” y la Pedrera, “el más monstruoso desatino que mente humana puede concebir” (en BOHIGAS 2005, 38-39).

<sup>501</sup> El ejemplar que se conserva en la biblioteca del Colegio de Arquitectos está dedicado “A gli amici architetti moderni di Barcellona. Bruno Zevi. 18-XII-1950” (GRANELL *et al.* 2012, 198). Según Zevi, “solo una conciencia crítica liberada de la poética racionalista podía percibir el encanto de los instantes en que su magnetismo elevado [de Gaudí], febril y desenfrenado se convierte en evocación arcana” (en MONTANER 2005, 45).

<sup>502</sup> Bohigas ha contado en sus memorias los entresijos de aquel concurso y porqué Sostres y él hicieron que ganara el artículo de Pevsner (BOHIGAS 1989, 348-349).

modernismo (Bassegoda, Bohigas, Cirici, Ciriot, Florensa, Moragas, Ràfols, Sert, Sostres, Triadú, etc.) y a la aparición de publicaciones de alta cultura que se volvieron a interesar por la arquitectura modernista, poco considerada hasta entonces: *Ariel* (1946-1951), *Dau al Set* (1948-1954) y la misma *Cuadernos de Arquitectura* del Colegio de Arquitectos (GRANELL *et al.* 2012, 194-201; PIZZA *et al.* 2000, 74), además de diarios y semanarios generalistas como *La Vanguardia Española*, *Destino*, *Revista* y, más tarde, *Serra d'Or*, que popularizaron todas las facetas del modernismo.

Por su parte, en 1953 la Casa Americana en Barcelona organizó en el palacio de la Virreina una exposición de arquitectura estadounidense que fue reseñada por Sostres en *Revista* (SOSTRES 1983, 47) y que sirvió para ahondar en el conocimiento de la obra de Wright que ya se había empezado a difundir con las conferencias de Zevi (*vid. infra*). Así, a principio de los años cincuenta el organicismo se convirtió en un referente constante, una palabra de moda entre los arquitectos a la *page* de Barcelona, una salida hacia la modernidad mediante una “arquitectura contemporánea [asentada] sobre una base racionalista que, abandonando rigorismos dogmáticos, tiende hacia formas más vivas y fervorosas, más exaltadas y matizadas” (TEIXIDOR 1952, 20). No es menospreciable el alejamiento que estos nuevos términos definitorios suponían del comunismo internacionalista y la conversión implícita de la heterodoxia heroica moderna del periodo de entreguerras en una nueva ortodoxia internacional. Pero en realidad, como ya hemos indicado, funcionalismo, organicismo y racionalismo eran términos usados por el Grupo R y los arquitectos barceloneses que querían ser modernos con una cierta imprecisión y ambivalencia. Solo en el ámbito de la crítica artística encontramos la postura de Cirici, que, como sabemos, estudió arquitectura en la preguerra, radicalmente favorable al racionalismo y contraria al organicismo (como veremos, Cirici también fue contrario en los años sesenta al “realismo”). En dos ocasiones apunta en sus libretas de notas esta opinión y, en ambas ocasiones, en relación a Bonet i Castellana. La primera, en una cena el 20 de abril de 1953 con el mismo Bonet que ya hemos citado (*vid. supra*) y la otra en una conferencia sobre la obra de Bonet impartida el 20 de febrero de 1954 a estudiantes de arquitectura en una residencia del Opus Dei: “Rompo lanza proracional contra el organicismo” (CIRICI 2014, 226, 253). Esta misma interpretación de la arquitectura orgánica la hacía unos años después Joan Perucho, finísimo novelista y agudo crítico de arte:

¿Qué era la arquitectura orgánica? Ante la dificultad de su definición, y solo como algo contrapuesto al funcionalismo, lo “orgánico” significa la evasión de las formas rígidamente geométricas, el decidido retorno de la emotividad del hallazgo y de la actitud creadora. [...] Bruno Zevi, al anunciar la crisis del racionalismo, se equivocó. En realidad, han coexistido las dos tendencias, a veces con interferencias mutuas (PERUCHO 1965, 32; comillas del autor).

Y Perucho utilizaba similares consideraciones tanto para referirse a la obra de los “idealistas” Tous y Fargas, como para la obra del “realista” Antoni de Moragas:

Los racionalistas, no sin una cierta lógica, impugnaron esta denominación [arquitectura orgánica] alegando que el funcionalismo también es orgánico, puesto que la organicidad es una virtud que ha de tener todo buen edificio. En suma, esta tendencia, [que] nació como reacción hacia la primera, es una tendencia humanista, que admite la ornamentación, que no se resigna a abdicar de su posición creadora en tanto que sigue creyéndose que la arquitectura es un arte y no una simple técnica. Valora los problemas humanos frente a los sociales (PERUCHO 1965, 62).

En efecto, en términos generales y desde la práctica y la crítica de la disciplina, en aquella “gran efervescencia [que había] en el ambiente arquitectónico del país” (PERUCHO 1965, 33), el ansia por ser moderno hacía que todos los términos que alejaran la arquitectura de cualquier tipo de clasicismo historicista (ya fuese el neoimperialismo herreriano promovido por el franquismo desde Madrid o el neonoucentisme clasicizante demandado por la alta burguesía en Barcelona) tuvieran validez durante bastantes años y coexistieran más o menos pacíficamente: ser “orgánico”, como proponía Zevi; o ser “brutalista” más tarde, como proponían los Smithson<sup>503</sup>; o ser “realista” después, como la literatura y el cine que llegaban de Italia: todo quería decir más o

<sup>503</sup> Según Clement, “el término ‘brutalismo’, usado para clasificar un tipo específico de arquitectura moderna, tiene un origen incierto. El arquitecto sueco Hans Asplund, escribiendo en *The Architectural Review* en 1956, sugirió que este uso había sido acuñado por él en 1950 para describir el trabajo de sus colegas Bengt Edman y Lennart Holm. Posteriormente, el término emigró a Gran Bretaña donde fue adoptado por un selecto grupo de arquitectos jóvenes emergentes. Fue publicado por primera vez en 1952 por Alison Smithson para documentar una nueva casa privada en Chelsea. Hacia 1959 la palabra quedó fijada en la conciencia pública e industrial con la publicación del libro de Reynier Banham *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic*. El brutalismo define una forma moderna de arquitectura sin compromisos previos que apareció y se desarrolló principalmente en Europa entre 1945 y 1975 (CLEMENT 2011, 7).

menos lo mismo entre 1951 y 1969, es decir, hasta que, a partir de la decadencia del franquismo, estas etiquetas definitorias empezaron a dejar de ser útiles y devinieron obsoletas hasta desaparecer y quedar convertidas en una remembranza histórica<sup>504</sup>. En 1951, recién acabada la carrera, el mismo Bohigas, situado en la órbita cultural de Ors, como señala Torres, trataba de aunar la tradición de los maestros de casas, el funcionalismo y la nueva arquitectura orgánica (TORRES 1991 I, 308). Como señalaba el mismo Bohigas, “cuando hablábamos de arquitectura moderna no sabíamos exactamente qué queríamos decir”, ya que en primer lugar significaba “volver a las proclamas funcionales, las proclamas del racionalismo, de la desnudez ornamental”; en segundo lugar, “atender una derivación crítica del propio movimiento: no era el momento de Le Corbusier sino de Aalto, que seguía las líneas del Movimiento Moderno pero que lo transformaba críticamente”; y en tercer lugar, considerar, desde posturas antifranquistas, “la posición política y social de la arquitectura” (BOHIGAS 2003b, 7-8). Pero aquel mismo año, 1951, Sartoris, en un beligerante artículo (*vid. infra*) señalaba que, más allá de los cismas, solo había una verdadera arquitectura moderna:

Cuando yo creé la expresión de arquitectura funcional para designar una corriente particular del arte de construir que se oponía a la tendencia académica, [...] siempre quedó categóricamente convenido que la locución “funcional” englobaba naturalmente “racional” y “orgánica”. Esto se deducía naturalmente, ya que ambos términos quieren decir la misma cosa (SARTORIS 1951, 213; comillas del autor).

Incluso Zevi, en un prólogo tardío a un libro que reunía tres de sus ensayos sobre arquitectura, publicado en 1997, hacía balance de sus propuestas programáticas a lo largo de cincuenta años en un sentido inclusivo, aunque manteniendo el tono mesiánico que siempre caracterizó sus propuestas y su fe en el organicismo, movimiento en el cual ahora, además de Wright en el papel de “profeta”, quedaba incluido como novedad el “joven” Frank Ghery:

Durante medio siglo, una exigua minoría ha luchado por la idea de una arquitectura orgánica capaz de hacer converger racionalismo, expresionismo, arte informal y deconstructivismo en una “escritura grado cero”, desvinculada de cánones y preceptos áulicos, adecuada a la poesía de lo cotidiano. Los orgánicos han sido piedra de escándalo, objeto de escarnio y compasión. [...] El *International Style* primero y, en los años ochenta, el nauseabundo *Post-Modern* dejaron aislado y abandonado en el ostracismo a este grupo revolucionario. [...] Era, pues, como si la arquitectura orgánica tuviera que quedarse empantanada durante largo tiempo en el ámbito de las propuestas utópicas y de las metas inalcanzables. Pero de la noche a la mañana intervino la justicia vengadora. En el terreno del deconstructivismo se ha encendido la estrella de Frank O. Ghery como si pretendiera demostrar que el “grado cero” no era una aspiración tan remota como eso, sino una manera de comunicar cosas adquiridas, simple, popular, por muy atónitos que dejara y por mucho que asustara a tantos pseudointelectuales. [...] Un mito milenarista ha acabado por salir de las nieblas de la ilusión, se ha convertido en realidad (ZEVI 1999, 7; comillas del autor).

Volviendo al inicio de los años cincuenta, también Moragas recordaba con una cierta ambivalencia, pero con una clara voluntad de distanciarse del racionalismo ortodoxo de preguerra y, por supuesto, de la arquitectura franquista, su atracción por el organicismo zeviano y aaltiano después de leer y anotar profusamente el libro *Verso una architettura organica*, publicado en italiano en 1945 y en inglés en 1950 (dado que nunca se publicó en castellano, cabe suponer que Moragas lo leyó en italiano). Según él mismo recordaba dos años antes de su muerte, había tenido conocimiento de la obra gracias a una reseña de Carlos de Miguel, quizá en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*<sup>505</sup>:

<sup>504</sup> Como ya advertía Bontempelli muchos años atrás en el artículo “Principi” que abría el primer número de *Quadrante* (1931), eran adjetivos “para entenderse”: “Hoy, la arquitectura (la que importa, la que cuenta) ha inventado el adjetivo ‘racional’. Ha inventado también el adjetivo ‘funcional’. Como todos los adjetivos, también estos son imperfectos, expuestos a equívocos, ofrecen su flanco débil a las incomprendiones mediocres y a las objeciones de mala fe. Pero *grosso modo* sirven para entender cómo se debe hacer y cómo se debe mirar lo ya hecho, es decir al pasado que permanece presente”. Y en la misma idea insistía Bardi en 1935 con su artículo “Libro verde della polémica dell’architettura italiana” también publicado en *Quadrante* (núm. 22): “A nosotros nos llaman ‘razionalisti’, de donde, ‘architettura razionale’; después han salido otras definiciones: arquitectura funcional, arquitectura nueva, arquitectura futurista, arquitectura natural. Nosotros decimos simplemente. Arquitectura. [...] Para nosotros, la arquitectura es el arte principal, director, codirector de las actividades del hombre, y nota predominante de la expresión de la vida, el signo más certero que deja en su paso por la tierra” (en PIREDDU 2012, 257; comillas de los autores).

<sup>505</sup> De hecho, en septiembre de 1949 se publicó en *BIDGA* el artículo de Zevi “La arquitectura orgánica frente a sus críticos” con dibujos de Aalto, Dudok, Aizpurua-Labayen y Wright. Se trataba de la traducción de una conferencia impartida por Zevi dos años antes, en 1947, en el I Congreso Nacional celebrado en Italia por la Associazione per l’Architettura Organica y que se había publicado en la revista *Metron*, dirigida por el mismo Zevi. Según el editor, el texto se publicaba “por el interés que tiene el nuevo movimiento



Eso era el credo, eso era la doctrina, ese era el camino que me abrió los ojos en aquella nueva etapa. [...] La arquitectura orgánica dice estar en estrecho contacto con la naturaleza, mientras que la arquitectura inorgánica tiene un cierto desdén por ella. La arquitectura orgánica está preocupada por la búsqueda de los detalles, mientras que la otra lo está por la búsqueda de la cosa universal. La arquitectura orgánica es alegre y multiforme, mientras que la otra aspira a la regla, al sistema y a las leyes. Eso me produjo una gran impresión, entré en contacto con Bruno Zevi y lo hice venir a Barcelona en 1950 (MORAGAS 1983, 102).

Pero la influencia de las propuestas organicistas de Zevi en la obra de Moragas fueron matizadas en los primeros años sesenta desde un artículo divulgativo de Joan Perucho donde señalaba influencias e intenciones más complejas en esta obra:

Antonio de Moragas cree que se ha de superar el racionalismo partiendo del propio racionalismo, sin retornos ni historicismos. En lo referente al movimiento neoliberty, le complace su sentido de libertad, de informal, de expresión de los valores subjetivos y porque incluye el misterio y lo exótico; le desagrada, sin embargo, su indudable significado de impotencia, de *revival*. En lugar de volver a posiciones pre-racionalistas, lo lógico es superar el racionalismo por vía de la cultura y de la libertad de expresión, incorporando a las conquistas racionalistas nuevas conquistas auténticas (PERUCHO 1965, 64).

Cuando Moragas ocupaba la vocalía de cultura del Colegio de Arquitectos el decanato estaba ocupado, primero, por Ros Vila y, a partir de 1955, por Manuel de Solà Morales i de Rosselló, padre de Ignasi y Manuel de Solà-Morales i Rubió; Sostres, por su parte, era vicesecretario del Colegio. Casi todos ellos (como muchos otros) formaban parte de grandes familias barcelonesas de arquitectos empeñados en la modernidad o, al menos, en el europeísmo, ya desde el ochocientos (para la burguesía barcelonesa culta la ciudad debía aspirar a ser el París del Mediterráneo). De hecho, a lo largo de muchos años la importante tarea de internacionalización de la arquitectura barcelonesa y de modernización de la misma gracias a la presencia física de los grandes maestros que expusieron su obra fue continua. Por otra parte, la relación de Moragas y otros colegas con estos arquitectos extranjeros modernos desembocó en una estrecha amistad que permitió que dicha influencia se intensificase. En 1978 *Arquitecturas bis* reprodujo un dibujo del arquitecto Joaquim Mascaró con el retrato de Sartoris, dedicado a Moragas con una afectuosa dedicatoria: “all’architetto Antonio de Moragas Gallissá, cui [sic] devo di conoscere la grande Spagna, con l’ammirazione e l’affetto di Alberto Sartoris. Barcelona [sic], 6 ottobre – Lutry, 30 dicembre 1950”<sup>506</sup> (BOHIGAS 1978e, 14).

Como hemos avanzado, en 1950, justo un año después de la V Asamblea Nacional de Arquitectos y las dos conferencias de Sartoris, Moragas invitó a Bruno Zevi (1918-2000) a dar dos charlas sobre la arquitectura organicista que, como era habitual, se desarrollaron en el Ateneo Barcelonés. La primera, el 23 de mayo, versó sobre el racionalismo en la arquitectura internacional que, según Zevi, había entrado en “crisis”. La segunda, el 25 de mayo, versó sobre la actualidad arquitectónica en Italia. Los títulos en italiano eran “La crisi del razionalismo architettonico nel mondo” y “Il momento architettonico in Italia”. En el mismo ciclo de conferencias, inmediatamente después de Zevi, el 26 de mayo, un viejo Eugenio d’Ors, gran valedor de Bohigas en aquellos momentos, como sabemos<sup>507</sup>, disertó sobre “Arquitectura y jardines” (GRANELL *et al.* 2012, 194; LAHUERTA 2015, 8). Aquella visita de Zevi, como las anteriores de Ponti y Sartoris, fue fundamental para la difusión de la arquitectura catalana y el afianzamiento de sus posibilidades. En una carta a Moragas de 5 de enero de 1951, Zevi consideraba que “la arquitectura moderna en España (y la cultura arquitectónica de la que deriva) tendrán un gran porvenir” (en RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 23).

Bohigas, de hecho, ya en aquel 1950, en su primer artículo publicado en *Destino*, a la vez que valoraba positivamente la obra de Gigiotti Zanini que, en su opinión, “entroncaba directamente con la mejor tradición arquitectónica” (*vid. infra*), remarcaba la repercusión que tuvo entre los jóvenes estudiantes de arquitectura la presencia de Zevi y su defensa de la arquitectura orgánica, opuesta al “frío” funcionalismo, aunque el agudo Bohigas ya se planteaba hasta que punto era cierta tal oposición:

---

en un país de tanta y tan fina obra arquitectónica como Italia” y como continuación de “la serie de los ya publicados sobre las actuales tendencias de la Arquitectura” (*BIDGA*, núm. 12, septiembre 1949, pp. 12-19).

<sup>506</sup> “Al arquitecto Antonio de Moragas Gallissá, a quien debo conocer la gran España. Con la admiración y el afecto de Alberto Sartoris. Barcelona, 6 de octubre – Lutry, 30 diciembre 1950”.

<sup>507</sup> La víspera de comenzar el ciclo, según Bohigas, Zevi, Ors, Moragas y Bohigas se encontraron en el Hotel Ritz: “Así conocí al primer sistematizador de la historia de la arquitectura moderna, uno de los personajes que tuvieron más importancia en la reconfiguración de nuestra cultura arquitectónica” (BOHIGAS 1992, 27).

Bruno Zevi disertó en el interesante ciclo del Colegio de Arquitectos acerca de la arquitectura orgánica. [...] Han sido los orgánicos quienes han lanzado sus ideas renovadoras, alejadas también, aunque a veces se insista en demostrar lo contrario, de toda línea tradicional. Frank Lloyd Wright ha preconizado una reacción contra las “máquinas de vivir” de los funcionalistas, intentando apartar a la arquitectura de toda fría esquematización geométrica. Bruno Zevi, como todos los propagandistas del nuevo credo, desde su tribuna del Colegio cuidó muy bien de hacer resaltar esa oposición –habría que ver hasta qué punto sincera- entre funcionalistas y orgánicos (BOHIGAS 1950, 14).

Cabe advertir, por otra parte, que los términos “orgánico” y “organicista” que Zevi proponía para la arquitectura debían sonar familiares y estar “bien vistos” en los ambientes políticos de aquella España dictatorial, ya que habían sido términos habituales desde antes de la guerra en los discursos oficiales, tanto en la vertiente social y política como urbana y arquitectónica. Que el urbanismo, la arquitectura y la organización social y política fuesen “orgánicos” quería decir que eran lo contrario de “inorgánicos”, de “invertebrados”<sup>508</sup> o de “liberales”, opciones y conceptos políticos contra los que se habían levantado en armas los militares rebeldes que ganaron la guerra en 1939. Durante el franquismo se llegó a definir como “orgánica” la democracia que, como sucedáneo programado desde el régimen autoritario, ayudó a su prolongada supervivencia como dictadura personal<sup>509</sup>.

En el debate planteado estos años entre funcionalismo y organicismo, participó Sostres con dos artículos. El primero, corto, se titulaba “El funcionalismo arquitectónico y la nueva plasticidad” (SOSTRES 1983a, 11-14). Sostres debió escribir este artículo, su primer escrito programático conocido, tras la V Asamblea Nacional de Arquitectos (aunque no tenemos constancia de que asistiese a las sesiones, su presencia es más que probable), y fue publicado en junio de 1949 en *Revista Pyrene*, una publicación comarcal de Olot (Girona) cuya difusión debía ser reducidísima, aunque quizá el mismo Sostres se encargó de darlo a conocer a sus colegas. En este escrito ya se planteaba la necesidad de buscar un difuso humanismo en la práctica arquitectónica como manera de “superar” la ortodoxia del Movimiento Moderno de los años heroicos gracias a las posibilidades “plásticas” de “planta libre” que permitían las estructuras porticadas de los edificios:

La disposición de la estructura en pies derechos sosteniendo los planos de los pisos utilizando las posibilidades prácticas de la ménsula y de la retícula porticada, en hierro, hormigón o madera, ha permitido que el desarrollo de la fantasía plástica, haciendo desaparecer el muro como elemento sustentante, no resulte, tanto técnica como económicamente, un propósito irrealizable en la mayoría de los casos. Independientemente del problema estructural, tanto la fachada como el interior han podido realizarse libremente mediante el empleo de superficies, planas o curvas, según convenga, correspondientes a la

<sup>508</sup> En referencia al célebre libro *España invertebrada* (1922) del influyente filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955).

<sup>509</sup> La “democracia orgánica” vino a “enmascarar” a partir de 1957 “la ideología y, sobre todo, la terminología totalitaria” mediante una cierta participación popular en las tareas legislativas y ejecutivas del Estado (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 201), pero nunca mediante sufragio universal sino mediante las tres formas sociales o “tercios corporativos” considerados básicos por el pensamiento conservador: sindicato, familia y municipio (además de entidades como colegios profesionales), que se articulaban por una jerarquía de mandos que debía seguir “principios justos de selección”. Su origen hay que buscarlo en 1943, cuando las fuerzas del Eje empezaron a retroceder y se hicieron algunos cambios en la estructura del Estado instaurado con el Alzamiento Nacional: había que “mejorar la imagen del régimen” internacionalmente, “depurando el mimetismo” pero “sin unción al carro democrático”. Así, se inauguraron solemnemente las Cortes Españolas, formadas por “procuradores” elegidos por “sufragio orgánico”, y se acuñó el concepto de “democracia orgánica”, denominada en ocasiones “democracia orgánica y católica”, a partir de una entrevista de Franco a *United Press* en octubre de 1944 y de su discurso ante las Cortes el 14 de mayo de 1946 (MORADIELLOS 2002, 131). El sistema de “tercios corporativos” había quedado ya establecido en la Ley de Creación de las Cortes Españolas de 17 de julio de 1942, que formalizó un pseudoparlamento que no era un órgano legislativo independiente sino que estaba supeditado y controlado por el Gobierno: la gran mayoría de los procuradores eran nombrados por el poder ejecutivo, que decidía también los proyectos de ley que se sometían a las Cortes y los que tenían carácter de decreto-ley; el jefe del Estado, además, tenía iniciativa legislativa y derecho a veto de las leyes (RIQUER *et al.* 1989, 34). Veinte años más tarde, la Ley Orgánica del Estado (aprobada en referéndum el 14 de diciembre de 1966 con un 95,06 % de votos favorables y con una participación superior al 100 % en algunas localidades) vino a cumplir funciones de constitución, y la “democracia orgánica” sustituyó definitivamente el “Estado nacionalsindicalista” promovido por Falange Española desde su fundación en 1933 (ABELLA 2002, 81; MORADIELLOS 2016, 88, 271). El ordenamiento institucional franquista quedaba modificado en los siguientes puntos básicos: desaparecía la terminología totalitaria; el Consejo Nacional del Movimiento se transformaba en un órgano del Estado con funciones de Senado; se reconocía la libertad religiosa; se aceptaba formalmente el “contraste de pareceres sobre la acción política”; se separaban las funciones de jefe del Estado y de presidente del Gobierno; se aumentaba la representatividad de las Cortes; y se precisaban los mecanismos instauradores de la monarquía autoritaria que debía suceder y heredar a Franco; éste, a pesar de lo limitado de los cambios, decidió someter la ley a referéndum con el fin de reforzar la cohesión del régimen cara a Europa y superar las reservas de los falangistas, que veían “morir definitivamente su viejo sueño de República Sindical” (RIQUER *et al.* 1989, 362-363, 366). Según Tusell, se trataba del cuarto y último intento (realmente tardío) de institucionalización del régimen, algo que fue posible gracias a la “oleada de optimismo” producida por el desarrollo y por la avanzada edad de Franco (74 años), ya que en aquellos momentos no había ni una “oposición amenazadora” ni un contexto internacional desfavorable a la subsistencia del régimen (TUSELL *et al.* 2004, 169).

naturaleza orgánica y funcional del edificio. [...] La arquitectura, liberada de su atormentada busca de la verdad utilitaria o técnica, conocida y superada en este medio siglo de continuas experiencias, puede ya desarrollarse de manera más amplia como estilo dentro de la Nueva Plasticidad (SOSTRES 1983a, 12-13).

El segundo artículo es más extenso y posterior a las conferencias de Zevi. Se titulaba “El funcionalismo y la nueva plástica” y fue publicado en julio de 1950 en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* con ilustraciones de obras de Terragni (fachada principal de la casa del Fascio), Gaudí (planta de las escuelas de la Sagrada Familia) y los brasileños Correa, Pirro, Fernández y Bolonha (planta del Jockey Club Brasileiro). Sostres desarrollaba aquí las propuestas del artículo anterior (sobre todo la independencia entre estructura y cerramiento que venía posibilitada en la arquitectura racionalista por las estructuras porticadas de hierro y hormigón armado), exponía las bases históricas y técnicas del funcionalismo, desarrollaba la influencia de Wright y de Aalto, y hacía referencia expresa a la importancia de las trienales de Milán, ya que “el funcionalismo italiano aparece con sus esplendores suntuarios y luminosas estructuras como producto de la sensibilidad geométrica de la raza, de su sutileza y de aquella ‘ratio’ romana que tanto veneraban los antiguos” (SOSTRES 1983a, 23-33; comillas del autor). Es curiosa la advertencia del editor que encabeza el artículo, donde, aun distanciándose del contenido, sitúa el debate sobre el funcionalismo como algo de plena actualidad:

Los conceptos expuestos en este artículo por el arquitecto José M<sup>a</sup>. Sostres no contienen ningún propósito doctrinario y menos la intención de un camino a seguir. No son más que la expresión de un punto de vista sobre el nuevo dualismo entre la Arquitectura orgánica y el Funcionalismo, expuesto con toda la objetividad que cabe en un tema tan candente (*BIDGA*, núm. 15, julio 1950, p. 10).

Según Granell y Ramon, Zevi, quizá como consecuencia de estos escritos, reconoció a Sostres como “uno de los suyos” y cuando envió al Colegio de Arquitectos su libro *Storia dell’architettura moderna*, sugirió que Sostres escribiera una reseña del libro, cosa que Sostres nunca hizo (GRANELL *et al.* 2012, 194; GRANELL 2018, 137).

Estos años también intervino en el debate arquitectónico hispánico el prolífico Sartoris con diversos artículos. El primero, bastante extenso, titulado “¿Arquitectura funcional o arquitectura orgánica?”, fue publicado en 1951 en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*. Sartoris entraba al trapo de forma beligerante contra el organicismo (decía explícitamente que la suya era “una empresa demoleadora”) consciente de que “un cisma” dividía “el clan de los modernos” y que, por tanto, había que defender una sola arquitectura moderna, de origen europeo y mediterráneo, que él denominaba “funcional”, y en la que se englobaba, si se quería, lo que podría ser una arquitectura “orgánica”. Para ello, además de criterios terminológicos, utilizaba un extenso razonamiento que incluía argumentos históricos de todo tipo: desde las grandes creaciones y teorías arquitectónicas renacentistas, barrocas y neoclásicas hasta la experiencia reciente, limitada y sin tradición, de dependencia europea, de la arquitectura norteamericana<sup>510</sup>:

Cuando veo que un europeo, y aún más si es un mediterráneo, aplaude entusiasmado la arquitectura orgánica, considero sinceramente que debemos protestar contra su ignorancia ya que la arquitectura orgánica —tal como la entienden sus actuales corifeos— no representa una posición legítima o sostenible del arte de construir, sino únicamente un cómodo instrumento de propaganda de que nos hemos visto dotados hace apenas unos años y que nos ha llegado, fresco y flamante, en las mochilas del Ejército americano. O. K. El primer error que debemos evitar es el de aceptar sin reservas una manera de concebir la arquitectura lanzada por un país que carece de tradición arquitectónica. Para nosotros la técnica americana solo debe constituir un medio del que podemos servirnos, pero no un principio del que no tenemos necesidad en absoluto, ya que nuestra arquitectura sigue siendo un eterno hecho mediterráneo en perpetuo devenir. Lo era ayer, como lo es hoy, y como lo será mañana.

El nombre de Zevi no aparecía explícitamente en el artículo, aunque se aludía a su teoría constantemente (“críticos demasiado apresurados y llegados con retraso al terreno de la disputa”, decía Sartoris, que era, recordémoslo, diecisiete años mayor que Zevi), pero sí que se incluían los nombres de Wright y de Sostres. La obra del primero quedaba minimizada, sobre todo por lo que para Sartoris eran diletantes e inadmisibles influencias orientales, mientras que las opiniones del segundo en favor del organicismo eran duramente contestadas, aunque de forma paternal:

<sup>510</sup> El infatigable Sartoris retomó este discurso en España en 1954 comparando la arquitectura americana moderna (del norte y del sur) con la europea (que para Sartoris tiene siempre un componente mediterráneo fundamental) y concluyendo con la superioridad de esta última, ya que si la primera, según él, ofrece aspectos superficiales, la “sustancia” de la segunda “resulta siempre la más joven, la más nueva, la más creadora” (SARTORIS 1954, 11).

No tengo ningún inconveniente en declarar que Sostres se equivoca torpemente cuando cree que el funcionalismo sigue únicamente la lógica coherente de unas ideas directrices que pueden reducirse a causas únicas. [...] Dejaremos que Sostres cabalgue a solas por el dédalo complicado y los meandros brumosos de lo orgánico regional, y no le acompañaremos mucho tiempo en el interior de esta caverna romántica. [...] Si es justo que conservemos a toda costa el espíritu regional, que el funcionalismo respeta y no anatematiza, resulta, en cambio, absurdo, querer imponer hoy día a Europa (a través de conceptos americanos) la producción y la defensa de un folklore modernizado. [...] Después de lo anterior, tiendo otra vez mi mano de amigo a Sostres. No he combatido por mero afán de polémica sus sorprendentes afirmaciones ofensivas, sino porque creo que es sumamente peligrosa la confusión que ha introducido en las filas entusiásticas de la juventud. [...] ¡Por favor, un poco de claridad sobre la arquitectura! No nos dejemos engañar por el señuelo de la arquitectura orgánica, ni caigamos en la trampa de los pesados acertijos nórdicos (SARTORIS 1951, 211-228).

Poco después, en 1954, Sartoris publicó otros dos artículos, uno en Madrid y uno en Barcelona, donde insistía en sus obsesiones líricas y geográficas de historiador, ilustradas con las consabidas piezas de arquitectura “funcional”. En el primero, “Ir y venir de la arquitectura moderna”, defendía, entre otras cosas, las particularidades (y la superioridad) de la arquitectura moderna europea —es decir, “mediterránea” e italiana— frente a la americana, ya que, frente a la “superficialidad” y “falta de pasión” de esta, aquella, “por su sustancia, resulta siempre la más joven, la más nueva, la más creadora, concebida con mayor profundidad de pensamiento en función, precisamente, del hombre” (SARTORIS 1954a, 11). En el segundo artículo, “Espejuelo para cazar alondras”, Sartoris vuelve a cargar, en “una tarea de demolición”, contra la arquitectura orgánica que “lejos de representar una posición legítima o defendible del arte de construir, es sólo un dócil instrumento de propaganda del que se nos ha dotado no hace muchos años y que nos ha venido fresco y sonrosado con el bagaje del Ejército americano”, concluyendo que la arquitectura “funcional” comprende tanto la “racional” como la “orgánica” (SARTORIS 1954b, 1).

Volviendo al organicismo zeviano, en una reseña de 1950 de la revista *Cuadernos de Arquitectura*, titulada mesiánicamente “Bruno Zevi nos dice...”, han quedado registradas las opiniones que Zevi expuso en Barcelona y que influyeron en Sostres y Moragas sobre la necesidad de revisar y superar el primer racionalismo mediante la arquitectura orgánica, así como la relación de ambos movimientos con la arquitectura histórica, incluyendo pautas de comportamiento ético y social que encontraban eco en los arquitectos jóvenes que buscaban una “verdad” moderna:

De ahí el deber de hacer una amplia campaña de propaganda entre nuestros colegas y el público. Una campaña moral y moralizadora. El problema de la Arquitectura está fuera de la Arquitectura, fuera del racionalismo, de lo orgánico, de la escuela, y de las tendencias específicas. Es el problema del hombre moderno. Sentir la Arquitectura como móvil de civilización, como profecía de una sociedad más justa, en la que los hombres sean más felices. Los eclécticos, los monumentalistas, los pseudoclásicos, los neodecorativistas, más que traicionar el movimiento moderno, son traidores a sí mismos: son infelices (ZEVI 1950).

Muchos años más tarde, en 1989, Bohigas, que, como hemos visto, recibió a Zevi junto con Ors y Moragas, concretaba esta influencia, la sustentaba y la situaba dentro de las propuestas teóricas planteadas por él mismo y que habían orientado las actuaciones del Grupo R y de la Escuela de Barcelona en los años cincuenta y sesenta: un internacionalismo adaptado a las tradiciones vernáculas y un realismo crítico basado en los sistemas constructivos locales:

Fue Zevi quien nos hizo entender que nuestra generación ya no era la del GATCPAC y que la modernidad pasaba ahora por una reinterpretación crítica del racionalismo pionero. El realismo social, la adecuación a las raíces regionales y a las tecnologías posibles, y el enriquecimiento figurativo debían ser los temas que sustentasen nuestras ansias de modernidad que, naturalmente, sin maestros que nos hubiesen escolarizado y aleccionado, nos llegaban entonces conceptualmente algo vacías y eran solo saetas preparadas para ir a la contra (BOHIGAS 1992, 28)

Moragas, de hecho, como hemos advertido, insistió siempre en la influencia que tuvieron en su pensamiento y en su obra los libros de Zevi, aunque también en otras ocasiones ha señalado la influencia de Aalto en su obra de aquellos años, considerándolas equivalentes y simultáneas. Para Moragas la diferencia entre ambos estribaba en que, a pesar de que Zevi no destacaba por ser un arquitecto de mucha obra, en sus escritos se encontraba condensada “toda la doctrina, toda la ideología” (MORAGAS 1951b; 1983, 102). Tampoco conviene olvidar la facilidad con que en aquellos años en Barcelona se podía comprender el italiano y la dificultad para entender las lenguas escandinavas, y también el inglés, dificultades que se superaban, claro está, con la visión de las fotografías que presentaban los conferenciantes que, por cierto, ya utilizaban de forma habitual los proyectores

de diapositivas, como lo habían planteado en 1931 los miembros más avanzados del GATEPAC, concretamente Aizpurua<sup>511</sup>, que como es sabido era un buen fotógrafo, aunque todavía hacia 1950 era habitual que las imágenes circularan entre el público asistente (que, por otra parte, debía ser poco numeroso) mediante fotografías o recortes de revistas. En el caso de Aalto en 1951 Moragas ha explicado que, ciertamente, la asistencia no fue numerosa y que el arquitecto “explicó sus obras haciendo unos dibujos en la pizarra y haciendo unas proyecciones que provocaron un gran impacto” (MORAGAS 1983, 103).

Por otra parte, quizá la posible ambivalencia dual entre la influencia en los años cincuenta en los arquitectos barceloneses de los arquitectos italianos y de Aalto y la posible reducción a una misma y sola influencia se encuentre en la ingeniosa frase que Monestiroli, hablando con Gardella, le atribuye a Rogers, según la cual Aalto no solo era el mejor arquitecto finlandés sino que también era el mejor arquitecto italiano: en efecto, en una entrevista de 15 de febrero de 1995, Gardella le comentó a Monestiroli que había sentido más la influencia de Aalto que la de Le Corbusier, a lo que Monestiroli replicó: “Rogers decía que Aalto no solo era el mejor de los arquitectos finlandeses sino, paradójicamente, también el mejor de los arquitectos italianos” (MONESTIROLI 1997, 19).

La trascendencia de estas visitas a Barcelona de arquitectos, urbanistas e historiadores “ilustres” –Zevi, Bardet, Aalto, Pevsner-, sobre todo por lo que tenían de ejemplar y de canónico en medio del ambiente retrógrado y aislado del mundo de la arquitectura franquista, eran ya remarcadas en 1955 por el decano Manuel de Solà-Morales i de Rosselló en la memoria de la presidencia del Colegio de aquel año cuando, excusándose por no haber organizado en aquella ocasión ninguna charla, establecía la que sería interpretación canónica de las mismas::

Nos han puesto al día de las más apasionantes teorías de la arquitectura moderna. Es bien poco lo que se puede lograr con una sola conferencia pero cuando el desconocimiento de un asunto es casi nulo, como era nuestro caso, una sola conferencia puede abrir de golpe las ventanas de un horizonte ilimitado. [...] Yo creo que esta es hora de recapitulación, meditación y sobre todo de trabajo, no solo el trabajo cotidiano del taller sino de un trabajo de mejoramiento técnico especializado aunque siempre dirigido por estas normas doctrinales, estilísticas y de principio que entiendo ya empezamos a tener bastante fijadas (en GRANELL *et al.* 2012, 199; en ROVIRA *et al.* 2018, 9).

Pero todo había ido deprisa y, como sabemos, el Grupo R ya había iniciado su presencia pública en la ciudad y el mismo Colegio empezaba a pensar en un concurso para construir su nueva sede en la avenida de la Catedral. En todo caso, estas conferencias de arquitectos extranjeros modernos “célebres” e “influyentes” organizadas por el Colegio de Arquitectos a principio de los años cincuenta, y las posibilidades de magisterio que originaron entre los arquitectos barceloneses que, en palabras de Moragas, “aun no llevan el peso muerto de un pasado de ignorancias, titubeos o claudi[ca]ciones”, contribuyeron a liquidar definitivamente “la época de las imitaciones, de los estilos históricos y de la megalomanía monumental” (MORAGAS 1951b). Más aun, fueron unos actos que se prolongaron a lo largo de todo el siglo XX por motivos diferentes, tanto en el Colegio como en la Escuela de Arquitectura; y así el ciclo “Lecciones de Actualidad”, desarrollado en el Colegio de Arquitectos en el curso 1968-1969, reunió, entre otros, a Bassó, Candela, Dorfles, V. d’Ors, Eco, Eisenman, Florensa, Neutra, Quaroni, Segre y Zanuso (ROVIRA *et al.* 2018, 161); también pasaron por el Colegio Gehry, Foster, Nouvel y Koolhaas; se celebró en 1996 el Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (GRANELL *et al.* 2012, 222); y el 20 de septiembre de 1995, Ignazio Gardella, a sus noventa años, todavía impartió una conferencia magistral titulada “Antidogmatismo y clasicismo en la arquitectura moderna italiana”, transcrita y publicada en el número dedicado a Gardella de la colección de monografías «DPA» del Departamento de Proyectos de la Escuela de Arquitectura, dirigida por Carlos Martí (VARIOS AUTORES 2009, 6-11).

### <03.03. UN VIAJE DE ESTUDIOS A ITALIA EN 1951

No nos cansaremos nunca de decir que hay que mirar con atención esta nueva ola de arquitectura italiana.  
Oriol BOHIGAS (1962)

<sup>511</sup> En una reunión del GATEPAC celebrada el 24 de mayo de 1931 se planteó, entre muchas otras cosas, que “En [*sic*, por “con”] ocasión de las proyectadas exposiciones deben darse conferencias para las que el Sr. Aizpurua ofrece hacer todas las diapositivas que se crean convenientes en número ilimitado, ya que las proyecciones es [*sic*, por “son”] lo más eficaz e interesante de las conferencias” (en MEDINA 2011, 198).

El viaje final de carrera que hicieron los arquitectos barceloneses recién titulados en la primavera de 1951 y la visita al pabellón de Coderch y al conjunto de la IX Triennale en aquel mismo viaje fueron otro elemento decisivo para establecer contactos intensos y perdurables entre Barcelona e Italia en general y Milán en particular por parte de los arquitectos más jóvenes, nacidos hacia 1925, que empezaban entonces a ejercer la profesión. Correa lo expresaba con nostalgia: “A mí me quedó esa ansia de volver a Italia” (en TORRES 1991 II, 127); y también: “con Rogers fuimos íntimos hasta que se murió. [...] Fui un fan ardiente y voraz lector de *Casabella*” (FREIXES 1981). Bohigas, siempre admonitorio, lo expresó con energía: “No nos cansaremos nunca de decir que hay que mirar con atención esta nueva ola de arquitectura italiana” (BOHIGAS 1962c, 28). En todos los casos, esta relación profesional y personal se desarrolló a lo largo de los años cincuenta y sesenta con intensidad y llegó hasta las grandes obras de los Juegos Olímpicos de 1992 con la presencia en las obras de la ciudad del arquitecto milanés Vittorio Gregotti (*vid. infra*).

Ninguno de los jóvenes arquitectos que fueron a Italia en aquel viaje iniciático había salido nunca de España; hacía poco que las fronteras se habían empezado a entreabrir y no era fácil ni conseguir un pasaporte ni adquirir divisas, por lo que un viaje al extranjero “ya era un gran contecimiento” y estaban dispuestos a absorber a la carrera toda la nueva información de que eran capaces de las grandes ciudades monumentales que visitaron: Roma, Florencia, Pisa, Verona, Vicenza, Venecia, Turín, Milán y París. En aquel viaje, referido por Oriol Bohigas en sus memorias (BOHIGAS 1989, 370-377)<sup>512</sup>, los arquitectos<sup>513</sup> esperaban encontrar “el país de una nueva arquitectura”, “las nuevas raíces de la arquitectura moderna”, una modernidad que tenían que descubrir por su cuenta, sin que encontrasen demasiada ayuda en los profesores de la escuela. Y uno de los descubrimientos descritos por Bohigas y, a la vez, uno de los prejuicios que se les desmoronaron a los jóvenes catalanes, fue la misma ciudad de Milán, una ciudad que los turistas, incluso los entendidos, dejaban siempre “fuera de las excelencias urbanas” de las ciudades clásicas italianas como Venecia, Florencia o Roma. Pero aquellos viajeros llegaban a Milán ya con una buena predisposición porque interpretaban la ciudad como “la cuna de la arquitectura moderna”, como un centro intelectual que era, en muchos aspectos, más activo que Roma. Bohigas apostrofa:

Esta buena disposición fue aumentando a lo largo de los años cincuenta hasta establecerse una especie de puente ideológico entre Milán y Barcelona, un puente que dio unos resultados muy evidentes y de los que algún día tendré que hablar en detalle (BOHIGAS 1989, 375)<sup>514</sup>.

Ya desde aquel momento, y quizá como resultado de la buena disposición previa que llevaban, a los jóvenes arquitectos barceloneses les sorprendió una calidad en la arquitectura de Milán que Bohigas en 1989 calificaba de “heterodoxa”, aunque ya conocían textos de Persico y Pagano, dibujos de Sant’Elia y obras “canónicas” del racionalismo milanés como la casa del Fascio en Como de Terragni y el dispensario antituberculoso en Alessandria de Gardella, además de las nuevas estaciones ferroviarias de Roma y de Florencia y las obras de Nervi en Turín:

<sup>512</sup> Los seis libros de memorias y de cartas abiertas de Oriol Bohigas (como, por otra parte toda su obra ensayística: cfr. Bibliografía), muy bien escritos y desarrollados en un estilo polémico y ameno, son, mal que les pese a sus detractores, una fuente inestimable para conocer el inicio y el desarrollo “entre bambalinas” de aquel movimiento moderno catalán que desembocó, primero, en la llamada Escuela de Barcelona (en muchos aspectos paralela o incluso coincidente con la llamada Escuela de Milán) y, después, en el llamado Modelo Barcelona para el urbanismo, cuando en los primeros años de la restauración democrática la ciudad se preparó para el gran acontecimiento de los Juegos Olímpicos de 1992 y la transformación urbana consiguiente, previa y posterior.

<sup>513</sup> Bohigas no indica los nombres de los recién egresados que viajaron a Italia en 1951. Sabemos que les acompañaba el profesor de Urbanística Amadeo Llopart, “que parecía tan ilusionado como nosotros, pero que no entendía por donde iban entonces las inquietudes de nuestras culturas incipientes” (BOHIGAS 1989, 372); sabemos también que aquel año se titularon 19 estudiantes, entre los que se encontraban, además de Bohigas y Martorell, Guillermo Giráldez Dávila, Pedro López Íñigo, Buenaventura Bassegoda Nonell, Javier Subias Fages y Juan A. Busquets Sindreu (VARIOS AUTORES 1977b, 292). Este último era el hermano menor de Xavier Busquets i Sindreu (1917-1990), autor del edificio del Colegio de Arquitectos (*vid. infra*). Joan Antoni Busquets i Sindreu (1925-2007) era doctor en arquitectura y en teología. Cuando acabó los estudios de arquitectura en 1952 se hizo monje benedictino en el monasterio de Montserrat, tomando el nombre de Pere. Hizo abundante obra en este monasterio. También ofició la misa de inauguración del Colegio de Arquitectos de Barcelona (1962) proyectado por su hermano Xavier.

<sup>514</sup> Cuando iniciamos este trabajo el año 2014 nos pusimos en contacto con Oriol Bohigas, quien, muy amablemente, nos aseguró que nunca había llevado a cabo este propósito, saludando muy animosamente –como suele ser Oriol– nuestra intención de abordar el estudio de las relaciones entre las ciudades de Milán y Barcelona en estas décadas. Ese fue uno de los motivos, además del vacío en los estudios tipológicos de este conjunto de arquitecturas, que nos animó a adentrarnos en la investigación.

Seguramente Milán es una ciudad menos italiana –menos oriental, hay que decirlo, y nada mediterránea– que las otras. Es una ciudad austríaca –en el grueso de la edificación, en la preeminencia de los paramentos macizos, en la proporción de las calles, en la dureza del lenguaje clásico, en la vegetación, el clima y el tránsito humano–, pero en una versión específica e insólita que absorbe todo un sector del carácter mediterráneo y rechaza otro. (BOHIGAS 1989, 375).

En palabras de Gregotti, en aquellos años de reconstrucción posbélica, se daba una profunda diferencia entre Roma, “ciudad esencialmente curial y residencial, filtro más que meta, con sus barriadas de inmigración interior”, sin una tradición consistente de arquitectura racionalista, y Milán, una ciudad industrial con una clientela que se había mantenido vinculada a una intensa tradición de lucha por la arquitectura moderna, una continuidad que ya durante la guerra empezó a afirmarse y a relacionarse con el concepto de “resistencia” (GREGOTTI 1969, 38).

Y todavía se planteaba la cuestión política, es decir la situación de Milán en el Estado italiano y de Barcelona en el Estado español, un tema que en Cataluña planea por encima de todos los ámbitos de la cultura y la política desde la Renaixença, a mediados del siglo XIX, hasta la actualidad:

Para los barceloneses, siempre obsesionados por el problema de las capitales sin estado, Milán es como un pariente rico que ha sabido resolver el problema, aprovechándose de los condicionantes de partida (BOHIGAS 1989, 375).

En la correspondencia inédita dirigida por Bohigas a Eugenio d’Ors entre 1948 y 1954 (*vid. supra*) se encuentran dos documentos interesantes sobre este viaje. El primero es el plan del mismo, que debía durar unas tres semanas e incluía cuatro ciudades italianas y París. Así, en una carta de 8 de abril le indica que están ultimando los preparativos:

Estamos en pleno ajetreo –y este es más complicado y lleno de dificultades– preparando el viaje de fin de carrera. Si no nos falla ninguna gestión de pasaportes, permisos militares o problemas de divisas, saldremos de Barcelona el próximo día 24 para volver el 17 o 18 de mayo, después de un viaje relámpago por Roma, Florencia, Venecia, Milán y París. Si necesita algo de Italia o de Francia o quiere que le haga algún encargo, disponga de mí sin ningún tipo de limitación.

El segundo documento es la postal que Bohigas le escribió a Ors el 27 de abril desde Roma, con una imagen en blanco y negro del pórtico del Panteón y con un sello de correos de color granate con el dibujo de una campesina de la Basilicata recogiendo aceitunas que se asemeja en todo al tipo novecentista de la Ben Plantada creado por d’Ors, un tipo, por otra parte, deudor de unos versos de Josep Carner (1884-1970): “Mai no sabràs que dins la gleba amiga / jeu enterrada una deessa antiga / que et vetlla encara, compassant-te el gest”<sup>515</sup> (en BOHIGAS 1989, 363). El texto, breve y afectuoso dice:

Impresionado por tantas maravillas, un recuerdo afectuoso para usted y para Nucella [la compañera de Ors] y un saludo cordial de Oriol Bohigas.

A pesar de sus importantes consecuencias formativas y culturales, poco más sabemos de los sucesos de aquel viaje iniciático, registrado fundamentalmente en las memorias y en los dos artículos que Bohigas publicó comentando la IX Triennale sobre los que volveremos más adelante (BOHIGAS 1951c; 1953a).

### <03.04. ARQUITECTOS CATALANES EN MILÁN

A mí me quedó esa ansia de volver a Italia.  
Federico CORREA (1990)

Otro gran protagonista de las relaciones entre Barcelona y Milán fue Federico Correa Ruiz (1924-2020), un año mayor que Bohigas pero que se tituló dos años después (VARIOS AUTORES 1977b, 293). Bohigas le adjudicó el mérito de haber sido “el primer enlace con la arquitectura y los arquitectos europeos” (BOHIGAS 1992, 134), papel que, en realidad, jugó Coderch, su maestro, pero que Correa supo jugar con gran soltura. En efecto, en 1951, el año de la IX Triennale, Correa y Milá, que aún eran estudiantes, trabajaban en el estudio de Coderch y a través de éste y de Josep Lluís Sert consiguieron asistir al seminario que los CIAM organizaron en Venecia en septiembre y octubre de 1952. Según su confesión “así fue como nosotros también empezamos a tener contacto

<sup>515</sup> El poema “Camperola llatina” (“Campesina latina”) forma parte del libro *Verger de les galanies* (1911) “No sabràs nunca que en la gleba amiga / yace soterrada una diosa antiga / que aun te vela y te acompanya el gesto”.

con Italia y con la arquitectura internacional” (en NÚÑEZ 2016, 74). Aunque Correa, según su testimonio, ya había pasado dos años de la Guerra Civil en un colegio de Inglaterra y hablaba y leía inglés perfectamente, “casi como el español” (CORREA 2002, 5), Italia en general, y Milán en particular, le produjeron en 1952 la misma fascinación que el año anterior habían producido a Bohigas y sus compañeros, con lo que se inició una relación intensa y continuada, tanto profesional como de amistad, que se prolongó durante las décadas siguientes, con los grandes protagonistas de la arquitectura milanesa, muchos de los cuales habían sido profesores o alumnos en aquel mítico curso de Venecia: Albini, Aulenti, De Carlo, Gardella, Gregotti, Magistretti, Ponti, Rogers, Samonà, etc.: “Trabajábamos en grupos de cinco alumnos. [...] Enseguida nos sentimos muy unidos con los italianos” (BOHIGAS 1992, 137-139). La fascinación que producía Milán en los jóvenes barceloneses, según el jugoso testimonio, no exento de cotilleos, que Correa dejó en 1990 en una entrevista con Jorge Torres, lamentablemente inédita, no dejaba de tener, si se quiere, un componente ingenuo y tópico, sobre todo en lo que se refiere a las relaciones con la capital del Estado respectivo; pero no por ello era menos intensa la atracción que se trasluce:

Lo más sorprendente para nosotros fue la enorme afinidad existente entre Milán y Barcelona. Es curiosísimo encontrarte una ciudad como Milán [...] porque los profesores que nos encontramos en Venecia eran todos de Milán, [...] incluso hoy me divierte analizar por qué nos encontramos inmediatamente tan próximos a estas personas de Milán, como si estuviéramos en nuestra propia casa, allí, en Milán. Milán es la ciudad del trabajo, del empuje y del progreso hacia delante, respetuosa hacia las tradiciones a la vez que es consciente de la actualidad. Es curioso porque el paralelo de la actitud de Milán con la de Barcelona, y la actitud de Roma con la de Madrid es fácil: Milán mira a Roma como nosotros miramos a Madrid. Roma es individualista, en Milán se forman grupos; en Roma este individualismo hace que haya muchos fuegos artificiales, pero que al final no se haga nada; que es lo que nosotros siempre hemos pensado de Madrid, donde la gente habla mucho, pero luego no se hace nada; nosotros somos más modestos en las propuestas, pero al final hacemos muchas más cosas. [...] A mí me quedó esa ansia de volver a Italia después del curso de Venecia de 1952 (en TORRES 1991 II, 131, 134, 138).

De hecho, las primeras obras proyectadas por el equipo Correa-Milá en los años cincuenta se publicaron en *Domus*, dirigida entonces por Gio Ponti, de forma continuada. Generalmente, la información se limitaba a textos breves que hacían una somera descripción del edificio y que se acompañaban de algunas plantas y de abundantes ilustraciones, generalmente fotografías de Català-Roca. El primero fue el proyecto de viviendas en el chaflán de las calles Córcega y Layetana; curiosamente, en este artículo, escrito presumiblemente por la redacción de la revista, ya se subrayaban elementos de continuidad entre el proyecto de Correa-Milá y la Pedrera de Gaudí: “la Pedrera, también situada en un chaflán, se extiende en líneas horizontales continuas y se remata en la coronación con el movimiento ondulado y vertical del techo: en el nuevo edificio, este remate viene dado por el movimiento vertical de la marquesina continua que corre separada en el último piso” («Progetto per Barcellona», núm. 319, junio 1956, p. 2).

También aparecieron en *Domus* las celebradas viviendas unifamiliares de nueva planta o de reforma del equipo Correa-Milá en zonas de veraneo de la burguesía catalana en la Costa Brava. Entre otras, la casa Villavecchia en Cadaqués (núm. 325, diciembre 1956), la primera obra proyectada por los socios (CORREA 2002, 7-9); dos casas en Esplugues («Nel parco di una grande villa», «Dalla Spagna una casa in un parco», núm. 360, noviembre 1959, pp. 7-10 y 21-28); la casa Julià en Cadaqués («Dalla Spagna una casa per vacanze», núm. 360, noviembre 1959, pp. 15-20); la casa del Cazador (núm. 384, noviembre 1961); y otra casa en Esplugues («Nel parco di una grande villa», núm. 394, septiembre 1962, pp. 27-30). En muchas de estas obras de Correa-Milá ya se incorporaban en la planimetría experimentos con geometrías no ortogonales bajo la influencia directa de Coderch y de Gardella (TORRES 1991 II, 139-147). Además, Correa fue uno de los participantes (a favor de Rogers y *Casabella*, claro está) en la polémica entre arquitectos modernos ingleses e italianos, encabezados respectivamente por Banham y Rogers sobre si cabía considerar o no la arquitectura que se empezaba a denominar “neoliberty”, proyectada desde la Escuela de Milán, como parte de las revisiones ortodoxas y, por tanto, admisibles del Movimiento Moderno (*vid. infra*). Correa se incorporó al debate publicando en *The Architectural Review* (núm. 754, 1959) un artículo de defensa de las propuestas milanesas. Así, con palabras y con hechos, Correa se alineaba con los que negaban, en términos de Llorens, “la posibilidad de una continuidad sin fisuras con el Movimiento Moderno” y buscaban en el pasado “una definición renovada de las fronteras de la propia arquitectura, [...] en la creencia de que dicha definición era requisito previo necesario para la validez de cualquier proyecto creativo”. De hecho, esta tendencia se convirtió de inmediato “en la fuerza hegemónica de la cultura arquitectónica italiana” y las obras consideradas ejemplares (casi canónicas) de Albini y Gardella fueron abundantemente imitadas tanto en Italia como en Cataluña, a la vez que



los arquitectos más jóvenes (Gregotti, Rossi, Canella, etc.) se comprometían en la definición de “los fundamentos teóricos y las herramientas didácticas del movimiento” (LLORENS 1983, 7). De todo ello se hicieron eco puntualmente las publicaciones y las editoriales barcelonesas en los años sesenta y setenta, publicando traducciones de libros teóricos y difundiendo en las revistas de arquitectura imágenes de los proyectos y las obras de los arquitectos italianos.

De igual manera empezó a ser frecuente la publicación en revistas milanesas de obras de Bohigas y Martorell y, por supuesto, de Coderch. Si periodizamos la epifanía de la cultura arquitectónica barcelonesa en Milán podemos considerar dos fases diferentes y sucesivas: la primera, focalizada en los años cincuenta y sesenta, se refiere a la conexión entre Gio Ponti, Coderch, Correa-Milá y la revista *Domus*; la segunda, que se corresponde, sobre todo, con la relación entre Gregotti, Bohigas y la revista *Casabella*, se inició a mitad de los años sesenta y prosiguió en los años setenta y ochenta hasta llegar a los Juegos Olímpicos. Estas dos etapas encuentran justificación en la caracterización que ha hecho Pizza de las diferentes visiones de Ponti y de Rogers en el politizado ambiente de la Italia de posguerra: mientras que el primero, ya desde los años treinta, mantuvo un discurso “universalista sobre lo doméstico [que] tiende a extrapolar de la urgencia temporal las reflexiones disciplinares”, el segundo plantea “una perspectiva claramente histórica”. De ahí que “probablemente no sea casual que el estudio Coderch-Valls [...] no publique en la *Casabella* de Rogers” (PIZZA *et al.* 2000, 116-117). La hija y fedataria de Ponti, Lisa Licitra Ponti (1922-2019), también arquitecta, decía en una entrevista de 2001 que el nexo de unión de su padre con Coderch era la común “vocación aristocrática de la forma” (en PIERINI 2008, 85), una vocación elitista bastante alejada ciertamente de la visión sociopolítica que tenían Bohigas y Gregotti de la arquitectura y la ciudad en los años sesenta y setenta.

Tampoco es casual que la primera vez que se publicó arquitectura barcelonesa moderna en Milán (y verosímelmente en Italia) fuese en el número 240 de *Domus* (noviembre 1949), con un artículo de Ponti titulado «Dalla Spagna», escrito como consecuencia de su estancia en Barcelona unos meses antes con motivo de la V Asamblea Nacional de Arquitectos de aquel año (*vid. supra*). En este artículo se evocaba el tema de la pureza de la arquitectura tradicional, asumiendo como ejemplo construcciones “espontáneas” vistas en Ibiza, arquitecturas sin arquitecto que sorprendieron al milanés por “unas sorprendentes sugerencias de pureza para nuestro trabajo y unas sorprendentes coincidencias con el gusto moderno”. El interés de la isla de Ibiza como una tierra y una sociedad primitivas, incontaminadas, sometidas a un orden tradicional inmutable, era algo que ya había sido señalado por Walter Benjamin entre 1930 y 1933 cuando dijo que este era “el paisaje más intacto que he encontrado jamás” (en ARNÚS 2019, 11; cfr. ROVIRA 2000, 216); y el valor ejemplar de la arquitectura tradicional de la isla, como es de sobra conocido, era también remarcado aquellos mismos años, tanto por Le Corbusier como por los miembros del GATCPAC, quienes en la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* habían dedicado un extenso reportaje abundantemente ilustrado con unas fotografías extraordinarias de ejemplos españoles, a “La arquitectura popular mediterránea”, en la que “hunde sus raíces la arquitectura moderna”; estas casas blancas y cúbicas representaban para ellos “una construcción geométrica simple, una arquitectura sin estilo y sin arquitecto, una dignidad ejemplar, un reposo para los ojos y para el espíritu” (núm. 18, abril-junio 1935, pp. 16-36; en ARNÚS 2019, 12; cfr. ROVIRA 2000, 215-226).

Pero ahora Ponti redescubría el valor de unas construcciones ancestrales como una lección de la que debían aprender los jóvenes arquitectos españoles que buscaban una “expresión pura” de la arquitectura y cuya obra encontraba perdida entre demasiados ejemplos recientes de carácter exclusivamente comercial (PONTI 1949b, 1)<sup>516</sup>. El artículo de Ponti continuaba con un reportaje sobre dos casas de Coderch en Sitges, la *Compte* (1946) y la *Garriga-Nogués* (1947); y con el proyecto de urbanización *Las Forcas* (1945), también en Sitges (PIZZA *et al.* 2000, 172-173, 176, 179). Ponti ponía el acento sobre la habitabilidad de estas arquitecturas, considerando el término español “vivienda” más pregnante, desde el punto de vista de la relación entre el hábitat y los habitantes, que la locución “máquina de habitar” de Le Corbusier. Gracias a Ponti y a *Domus*, las obras de Coderch-Valls se publicaron de inmediato en revistas francesas y holandesas junto a obras de los grandes arquitectos modernos. Este éxito de la mediterraneidad de sus chalets en Sitges hizo que el equipo barcelonés se reafirmara en sus principios proyectuales. Valls dirigió a Ponti una carta de agradecimiento en italiano en la que afirmaba que el equipo se sentía muy animado para convencer a los promotores para que hiciesen casas con patio: “he leído con interés y satisfacción vuestra crítica y de ahora en adelante procuraremos convencer a los propietarios para que hagan patios en sus viviendas” (PIZZA *et al.* 2000, 90).

<sup>516</sup> Ponti, un personaje optimista y un señor bien educado, prescindía del casticismo arcaizante que aquellos años todavía promovía el régimen, que era quien lo había invitado a venir a España.

Según Pizza, Coderch ya conocía *Domus* desde 1937, algo, sin embargo, bastante improbable<sup>517</sup>; lo cierto es que a partir de 1950, como consecuencia de la amistad personal establecida con Ponti, aceptó ser el corresponsal de la revista en España (PIZZA 2004, 43)<sup>518</sup> con lo que a partir de esa fecha se fueron publicando de forma sistemática en la revista artículos sobre arquitectura catalana y española. Así, se publicaron obras del mismo Coderch («Una piscina» —casa Pérez Mañanet—, núm. 258, mayo 1951, p. 26; “Casa sulla costa spagnola” -casa Ugalde-, núm. 289, diciembre 1953); de su socio Manuel Valls («Casa a ventaglio», núm. 282, mayo 1953, pp. 12-13); del valenciano Carlos de Miguel («Per i pescatori di El Perellonet», núm. 284, julio 1953, p. 15; CENTELLAS *et al.* 2009, 271); de Correa y Milá, discípulos predilectos de Coderch («Sulla costa catalana», núm. 296, julio 1954, p. 11), etc.<sup>519</sup>. Naturalmente, también se dio a conocer el pabellón español de la IX Triennale (*vid. infra*) que fue extensamente comentado por Ponti, subrayando que la fuerza expresiva “del emocionante fenómeno español” radicaba en gran parte en su capacidad para reelaborar intuitiva y sutilmente el arte popular. La entusiasta visión de Ponti consideraba que la gran arquitectura moderna española estaba surgiendo de forma potente y espontánea, sin escuelas ni teorías ni debates ni polémicas, solamente mediante la presencia y el ejercicio del “genio español” (algo, como sabemos, muy querido en Europa desde los románticos del ochocientos) que Ponti veía encarnado en Coderch:

España tiene un modo propio de estar presente en el arte y en la cultura modernas: ni escuelas, ni teorías, ni polémicas, ningún movimiento; pero Picasso, Miró, Dalí, Juan Gris, García Lorca son españoles. En la arquitectura moderna, ni programas ni vanguardias teóricas, pero la pureza arquitectónica esencial más moderna está ya en las construcciones anónimas seculares de Ibiza; y Gaudí, el más extraordinario arquitecto del último siglo, es español. [...] Podríamos afirmar que en España el arte es aristocrático y popular, no democrático: la suya es una aristocracia de temperamentos no educados, sino surgidos como un milagro directamente de un terreno popular anónimo, prodigiosamente potente de inventiva y poesía. [...] Esta es la España que el arquitecto Coderch ha intentado presentar en la Trienal («IX Triennale di Milano. Spagna», *Domus*, núm. 260, julio-agosto 1951, pp. 22-26; PIZZA *et al.* 2000, 98, 185; PIZZA 2012, 48).

Rovira ha observado que Coderch tenía en su estudio, al menos, los números de *Domus* correspondientes a 1943 y que, a pesar de las declaraciones del arquitecto (que pretendía ser impermeable a las influencias externas), el estilo de los dibujos, con una esquemática vegetación mediterránea de pinos y palmeras, barcas, etc. a partir de mitad de los años cuarenta se acerca a los dibujos producidos en el estudio de Ponti y publicados en *Domus* (en PIZZA *et al.* 2000, 63-64). De hecho, según su hijo Pepe, *Domus* era la única revista que Coderch tenía en su despacho “para no contaminarse”; no en vano, como sabemos, aquí se publicaban sus obras y Ponti lo había nombrado corresponsal en España (en NÚÑEZ 2016, 93).

Unos años más tarde, en 1955, *Domus* publicó, con un texto de Ponti, la obra más conocida en Italia de Coderch, las viviendas de la Barceloneta. En esta ocasión, Ponti invitaba a los estudiantes de arquitectura italianos a incluir España y la obra del estudio de Coderch en su itinerario formativo, ya que, por una parte, “Coderch puede considerarse un joven maestro, por su obra y por la integridad moral que la inspira” y, por otra, “España tiene nuevos arquitectos y nuevos valores, es un país donde las expresiones auténticas tienen profundidad vital” (Gio PONTI, «Casa a Barcellona», núm. 306, mayo 1955, pp. 7-11; PIZZA *et al.* 2000, 10, 187). El año siguiente, en 1956, se publicaron en *Domus* el conjunto de viviendas para el Instituto Social de la Marina (1951) en la calle Maquinista de Barcelona (un magnífico proyecto en peine no construido del que Coderch rechazó la paternidad por diferencias con el constructor: MINGUET 2013, 18-19) y la casa Torrents (1954) en Sitges («A Barcellona», núm. 325, diciembre 1956, p. 4; PIZZA *et al.* 2000, 188, 196).

También se publicó en *Domus* por primera vez el escrito de Coderch «No son genios lo que necesitamos ahora», un celebrado artículo teórico (más propositivo y literario que teórico), y uno de los pocos textos que escribió a lo largo de su vida, incluyendo las lacónicas memorias de sus proyectos; este escrito fue

<sup>517</sup> En efecto, esta fecha es altamente improbable y forma parte del “mito Coderch” (*vid. supra*). Pizza se basa en que a partir de 1937 algunos números de *Domus* “se encuentran con cierta regularidad” en el estudio de Coderch, pero estos números atrasados de la revista pudieron llegar allí después de 1949. Por otra parte, hay que considerar que la guerra española no terminó hasta 1939 y la mundial hasta 1945, que Coderch estuvo alistado en el Ejército de Franco hasta la toma de Barcelona en 1939, que los bombardeos de Milán de agosto de 1943 afectaron el taller de la editorial *Domus* (SPINELLI 2006, 8), y que tanto Coderch como Valls no obtuvieron el título de arquitecto hasta 1940.

<sup>518</sup> En una carta de 8 de mayo de 1950, Ponti le preguntaba a Coderch; “¿Sería usted tan amable de aceptar ser uno de los corresponsales de *Domus* en España?”; y Coderch, más que halagado, le respondía: “Me siento muy contento de aceptar ser uno de los corresponsales de *Domus* en España” (PIZZA *et al.* 2000, 91; PIZZA 2012, 45).

<sup>519</sup> Un listado de la arquitectura española publicada en *Domus* entre 1951 y 1961 en PIZZA *et al.* 2000, 91, nota 18. Para una referencia bibliográfica exhaustiva de las obras de Coderch-Valls entre 1940 y 1962, *ibidem*, 166-213.

presentado como “su Credo: los deberes del arquitecto, el bien y el mal en la arquitectura” (CODERCH 1961); en el mismo número aparecía también un extenso y bien documentado reportaje, con excelentes fotografías de Giorgio Casali, de la casa en la calle Johann Sebastian Bach (PONTI 1961) y algunas casas en Cadaqués, bien de Correa-Milá, bien de Coderch-Valls («A Cadaqués», pp. 27-47). Así, todo el número de la revista ofrecía un carácter casi monográfico, ya que la mayor parte de las páginas estaban dedicadas a la arquitectura catalana. Concretamente, el artículo sobre el edificio de la calle Johann Sebastian Bach contenía una declaración de Ponti de profunda y sincera estima hacia Coderch y la arquitectura española: “una vez más nos sentimos felices de poder repetir a los españoles que tanto amamos nuestra admiración por Coderch y, con él, por los otros arquitectos españoles que han aparecido y que aparecen en nuestras páginas”, una corriente de simpatía que se debía, según Ponti, no tanto a la habilidad de los arquitectos como a “los valores de la arquitectura y de los hombres” (PONTI 1961, 1).

Ponti, coherentemente con sus principios profesionales, expresaba así una afinidad profunda con Coderch que estaba fundada en una visión común del espacio doméstico entendido como referencia primaria para la arquitectura y como centro de la vida humana. Un espacio extraño a la ciudad y a su devenir, independiente de la metrópoli, donde se cumplía una estética de la vivienda de la que se debían ocupar todos los ámbitos proyectuales, desde la organización del espacio hasta los detalles del diseño del amueblamiento fijo.

La presencia de la obra de Oriol Bohigas en las publicaciones milanesas tienen otro carácter, ya que se encuentra más ligada al tema de la ciudad y las relaciones entre sus partes. En abril de 1961 apareció por primera vez en una revista milanesa una obra de Bohigas-Martorell. Se trataba de las viviendas de la calle Pallars, a las que la revista *Domus* dedicaba un extenso reportaje con las consabidas fotos en blanco y negro de Català-Roca y los habituales textos cortos explicativos que subrayaban lo acertado del planteamiento económico, de la escala urbana y del mobiliario moderno incluido en los apartamentos (BOHIGAS 1961d). Esta obra podía ser muy apreciada en una Italia todavía dominada intelectualmente por la izquierda comunista, tanto por su poética cercana al neorrealismo como por su contenido programático de clase social: “Case per operai metallurgici”, como se titulaba el reportaje, sonaba entonces con grandes connotaciones de corrección política y sindical y de adecuación intelectual y obrera. Pero el verdadero mentor de Bohigas en Milán fue Vittorio Gregotti.

En 1965 la revista semestral *Zodiac*, gracias al interés de Gregotti, dedicó el número 15 íntegramente a la arquitectura moderna española, publicando una monografía temática –escrita en castellano en el cuerpo principal de la revista, con versión italiana al final de la misma– focalizada en las ciudades de Madrid y Barcelona, es decir lo que en aquellos años ya empezaba a designarse como Escuela de Madrid y Escuela de Barcelona<sup>520</sup>. Carlos Flores y Oriol Bohigas, en el artículo de apertura, hacían una declaración programática, ya que se trazaba un perfil histórico de la arquitectura moderna española partiendo del modernismo y haciendo hincapié en las obras republicanas, afirmando, por tanto, la importancia de la historia (de la “condición histórica” en términos de Argan) en la creación de la arquitectura (FLORES *et al.* 1965). Como ya hemos visto, a pesar de los intensos debates generados a partir de 1976 alrededor de este esquema interpretativo (sobre todo en relación a la disyuntiva entre continuidad o ruptura de la arquitectura franquista), el mismo sigue ofreciendo la versión canónica más aceptada de los hechos. A un artículo bastante cáustico de Bofill sobre las condiciones de la arquitectura española y otro de Correa sobre la enseñanza en las escuelas de arquitectura (CORREA 1965) seguían una serie de fichas de obras y proyectos de diversos autores que ofrecían un conjunto bastante preciso y puntual, presentando edificios que hasta entonces eran poco o nada conocidos en Italia (pp. 44-130), un conjunto que planteaba la “ilusión” señalada por Piñón en 1977 de que en Cataluña se estaba haciendo una “nueva arquitectura [que], incluso en sus aspectos más anecdóticos, está gobernada por criterios de ‘necesidad’ –de adecuación a exigencias sociales, constructivas, etc.– perfectamente objetivables” (PIÑÓN 1977, 34; comillas del autor). Si nos limitamos a la arquitectura catalana aparecían los siguientes autores y obras: Bofill (viviendas en la calle Johann Sebastian Bach, apartamentos en Castelldefels, barrio Gaudí en Reus); Bonet i Castellana, Martorell y Bohigas (Plan Especial de Montjuïc); Bonet i Castellana y Puig i Torné (Canódromo Meridiana); Bonet i Castellana (casa La Ricarda, CENTELLAS *et al.* 2009, 156-157); Carvajal (pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York); Coderch-Valls (viviendas en la calle Johann Sebastian Bach); Martorell-Bohigas-Mackay (viviendas en la calle Secretario Coloma, viviendas en la avenida de la Meridiana, viviendas

<sup>520</sup> Gregotti había preparado este monográfico para la revista *Edilizia Moderna*, costeada por la empresa Pirelli y dirigida por él. Pero el contenido sufrió la censura de un ejecutivo español de la misma empresa, por lo que Gregotti incluyó el material en la revista *Zodiac*, de la empresa Olivetti, que presentaba “una vertiente mucho más progresista y, a pesar del inevitable cuño capitalista, mucho más evolucionada ideológicamente” (BOHIGAS 1967, 64).

en la ronda Guinardó); Martorell, Ribas, Casas, Mitjans, Perpinyà, Bohigas y Alemany (Unidad urbana de tres viviendas para la Caja de Pensiones). Del proceso de divisiones tribales que se iba produciendo en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y en el campo de la crítica puede dar idea el airado comentario que hizo el punzante Quetglas casi veinte años después sobre la ausencia de Sostres en este elenco de autores:

En aquel célebre primer panorama de la arquitectura española contemporánea –el mítico número 15 de la revista italiana *Zodiac*, publicado hacia 1965 y controlado, en su parte catalana, por los luego inevitables o, quizá mejor, inexcusables Bohigas, Correa, Ribas Piera, etc.- no se menciona ni una sola vez, entre doscientas cincuenta páginas y con referencias a más de un centenar de arquitectos de nuestra posguerra, el nombre de José María Sostres (en SOSTRES 1983a, 7-8).

Pero en esta época, los contactos entre arquitectos de Milán y Barcelona se habían consolidado ya como una relación amistosa propia de un clan cerrado, no exenta de aspectos intrascendentes: la exquisita frivolidad de la *gauche divine* barcelonesa encontraba acomodo en la exquisita sofisticación de la sociedad milanese de los años sesenta. De final de 1966 conocemos un revelador testimonio de Correa, una carta que le escribió en inglés a Oriol Bohigas, que estaba pasando unos meses en Cambridge “aprendiendo inglés”, donde se le ve como pez en el agua en medio del refinado mundo cultural milanés:

La semana pasada estuve en Milán para un encuentro organizado por una fábrica textil que fui invitado a visitar para dar una pequeña conferencia. Fue un asunto poco interesante, aunque lo organizaron Franca Helg y Belgiojoso. Fue, sobre todo, una excusa para volver a visitar Milán este año (¡he estado seis veces en 1966!) y me lo he pasado muy bien. He visto el fabuloso apartamento nuevo de Gregotti, tremendamente *raffinatissimo*. Me vi con Giancarlo y hemos hablado sobre nuestros asuntos de la Universidad, Coderch, etc. Me dijo que te volviera a decir que está molesto porque no pudo hacerte venir a Urbino. He visto mucha gente (Gillo Dorfles, Marini, Andrea Cascella, etc.) en una fiesta en casa de Carla Castelbarco. Bonitas y sofisticadas *contessas* italianas de *gauche* que se han cambiado al lamé de plata, medias y zapatos de plata, pero han mantenido el aire de la conversación de su “*lavoro*” diario en alguna sofisticada *libreria* o *editoriale* donde se presentan igualmente sexys y atractivas en falda y jersey (muy cortas las primeras y muy ajustados los segundos). Adoro Milán (en BOHIGAS 2005, 120-121).

Si seguimos adelante, entre el final de los años setenta y los años noventa se publicaron, bien en *Casabella*, bien en *Lotus International*, ambas revistas editadas por la editorial Electa, una serie de artículos sobre las transformaciones de Barcelona, relacionadas bien con el giro democrático habido en la política española a partir de 1975 tras la muerte de Franco, bien con la preparación de la ciudad para acoger los Juegos Olímpicos de 1992. Bohigas escribió significativos informes críticos sobre los programas de transformación urbana de la ciudad, primero en *Lotus* (Oriol BOHIGAS; Ignacio PARICIO: “Barcellona, área residenziale”, *Lotus International*, núm. 10, 1975, pp. 146-159), y después en *Casabella* (BOHIGAS 1982). También en 1979 *Lotus* incluyó en el número 23 una extensa monografía titulada “Catalogna, territorio e architettura” con artículos de Bohigas, Llorens, Piñón, Moneo, Donato, I. Solà, Grupo 2c, Jordi Oliveras, André Barey, etc. en el que se pasaba revista a las ciudades, la historia y el territorio catalanes justo en el momento culminante de la transición democrática española, inmediatamente antes de producirse las primeras elecciones municipales de la nueva democracia el 3 de abril de 1979.

A lo largo de estos escritos, de forma coherente, y muy en sintonía con una parte significativa de la cultura arquitectónica milanese que pensaba, no del todo erróneamente, que se podía incidir en la forma de conjunto de la ciudad mediante el proyecto de arquitectura, Bohigas sostenía la posibilidad de transformar la ciudad mediante proyectos de arquitectura a escala de ocupación territorial de pequeño tamaño (lo que se llamó el “proyecto urbano”, en ocasiones vehiculado mediante Planes Especiales de Reforma Interior) con el fin de corregir y hacer factible el planeamiento urbanístico de base económica y de gran escala territorial. Esta fue una toma de postura clarividente que demostró mediante un rico aparato de dibujos y proyectos que, efectivamente, el carácter de la ciudad no podía ser influido y definido sino a través de la arquitectura urbana, un principio que fue bien acogido por la cultura arquitectónica milanese y mundial. No en balde una gran parte de la teoría urbanística europea ya había puesto en cuestión la eficacia de la planificación urbana de base racionalista que se había mostrado incapaz de controlar adecuadamente la morfología urbana, y había proclamado la necesidad de un “retorno a la ciudad”, a la dimensión histórica y a las preexistencias, dando un valor nuevo a la historia de la arquitectura y de la ciudad, una opción teórica difundida internacionalmente a partir de la posguerra mundial (INGROSSO 2011, 39).

Además de Bohigas, otro arquitecto cuyos artículos se prodigaron en revistas milanesas de los años ochenta fue Joan Busquets (n. 1946), catedrático de urbanística en la Escuela de Arquitectura y coordinador de

urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona entre 1984 y 1989<sup>521</sup>, años clave para el proyecto olímpico, como sustituto de Oriol Bohigas que por entonces ya se había dedicado a proyectar la Villa Olímpica<sup>522</sup>. Busquets planteó en Italia el tema de las diferentes escalas de la ciudad, tanto en *Casabella* como en *Rassegna*, una revista trimestral editada y dirigida por el estudio de arquitectura de Gregotti publicada por Edizioni Compositori, una sociedad privada de Bolonia, entre 1979 y 2007 (J. BUSQUETS 1987; BUSQUETS 1989a; BUSQUETS 1989b)<sup>523</sup>.

Pero desde el punto de vista cronológico, la aparición en los años ochenta en Milán de estos escritos sobre Barcelona coincidió con un punto de inflexión de la cultura urbana y arquitectónica en ambas ciudades: si Barcelona, por un lado, se empezó a transformar efectivamente, Milán, por el otro, inició una involución cultural, tanto en la arquitectura a escala del edificio como en la capacidad de transformar la estructura urbana en un sentido orgánico y unitario, un hecho que ha conllevado que dejase de ser una ciudad de avanzada en el panorama cultural europeo, donde los arquitectos activos en la inmediata posguerra protagonizaban

el complejo intento de conseguir una difícil síntesis entre las renovadas exigencias de la burguesía en ascenso y la morfología urbana preexistente, entre la cesura operada por la experiencia del Racionalismo y la continuidad con la arquitectura histórica (SARTORI *et al.* 2014, 101),

para presentarse en este siglo XXI como simple competidora de cualquiera de las grandes ciudades del “planeta” que se venden mediante iconos exportables, fácilmente comprensibles e inmediatamente consumibles, con proyectos multimillonarios como, entre otros, CityLife y Porta Nuova (*vid. infra*) diseñados por algunas de las grandes *arquistars* del momento<sup>524</sup> (MORANDI 2007, 81; BIRAGHI *et al.* 2015, 177-267), lo que Biraghi y Micheli han llamado “International Milan” (BIRAGHI *et al.* 2013, 216-219), una Milán sin embargo que, en palabras de la poeta Alda Merini (1931-2009), se ha convertido en “una fiera que ya no es nuestra ciudad. Ahora es una señora gorda llena de oropeles inútiles”<sup>525</sup> (MERINI 2007, 19).

### <03.05. PRIMEROS DEBATES DISCIPLINARES

Amigo Bohigas: Ha sido verdaderamente lamentable que nos hayamos peleado tu y yo en estas cuestiones de la Arquitectura, dos que militan en el mismo campo. Sin embargo, nuestra batalla la hemos hecho a caballo y la envidia de los que van a pie se ha manifestado. El ejemplo que hemos dado y el interés que hemos despertado nos ha de satisfacer. Nuestra consideración y afecto han ganado con todo esto. Es más, veo una promesa de amistad perdurable. Tu amigo  
Antoni de MORAGAS (1951)

<sup>521</sup> Cuando en 1989 Joan Busquets dejó su cargo en el Ayuntamiento, Bohigas (“como arquitecto y como ciudadano”) le escribió una carta personal de agradecimiento por su gestión, manifestándole, además, su preocupación porque “por las razones que sean, incluso justificables, los buenos profesionales se van apartando de la política y de la administración” con lo que “todo comienza a tener un aire más vulgar y aquella vieja ilusión de hacer coincidir profesión, universidad y política se está yendo al traste” (BOHIGAS 2005, 303).

<sup>522</sup> El alcalde Narcís Serra le ofreció a Oriol Bohigas la Delegación de Urbanismo en junio de 1980; Bohigas ocupó el cargo hasta el 31 de marzo de 1984; el 26 de abril de 1985 el equipo MBM y el arquitecto Albert Puigdomènech (n. 1944) firmaron el contrato para redactar el planeamiento de la Villa Olímpica, que fue aprobado en junio de 1987 (BOHIGAS 1989, 125, 131); este encargo fue interpretado como el resultado de un “tráfico de influencias”, pero ya en anteriores ocasiones se habían producido discrepancias con el Colegio de Arquitectos: cfr. la larga carta al secretario del Colegio de 25 de agosto de 1982 de un combativo y bienhumorado Bohigas de vacaciones en Menorca respondiendo a las acciones emprendidas por la Comisión de Depuración por “incompatibilidad deontológica” y reflexionando sobre las “anomalías” de la situación legal de la profesión en España; cfr. también la carta de dimisión dirigida al alcalde Maragall el 31 de enero de 1984: “En esta actitud mía no hay ningún tono crítico; al contrario, creo que ha sido una experiencia muy positiva y estoy contento y orgulloso de las cosas que se han hecho durante este periodo y de las que se han dejado bien hilvanadas; y, sobre todo, estoy entusiasmado con la buena colaboración y los gestos de amistad que he encontrado en todos vosotros. [...] Estoy totalmente de acuerdo con las directrices y las realizaciones del Ayuntamiento en materia de Urbanismo y mi renuncia tan solo viene originada por la necesidad de volver a la vida profesional y porque el cargo ya no es necesario que tenga las características que en principio se adecuaban a mis aptitudes personales” (BOHIGAS 2005, 267-277, 280-282). Según Montaner, en los primeros años noventa, la actitud “ética y progresista” de Bohigas se fue “diluyendo en un discurso cada vez más ambiguo, interesado y cínico, dirigido a seguir manteniendo el poder a cualquier precio y a no aceptar críticas, empezando por las dirigidas a la Villa Olímpica que había proyectado su equipo en 1986” (MONTANER 2005, 139).

<sup>523</sup> Sobre la actividad de Gregotti como director o redactor jefe de las revistas *Edilizia Moderna*, *Rassegna*, *Lotus International* y *Casabella-continuità*, cfr. BOHIGAS 1992, 168.

<sup>524</sup> Ignacio Paricio habla de “esa turba de arquitectos internacionales cosmopolitas que sobrevuela el mundo y que baja en picado para picar en cualquier gran oportunidad de proyecto” (en QUETGLAS 2012).

<sup>525</sup> “Non l’amo piú Milano. È diventata una belva che non è piú la nostra città. Adesso è una grassa signora piena di inutili oropelli”.

Si volvemos atrás en el tiempo, hay que reseñar la aparición en 1950 en la prensa barcelonesa de los primeros debates disciplinares públicos sobre arquitectura de la mano de Moragas y Bohigas, un hecho casi simultáneo a la celebración de la V Asamblea de Arquitectos (1949), las conferencias de Zevi y Aalto en el Colegio de Arquitectos (1949) y la formación del Grupo R (1951). Aunque sus escritos de opinión no aparecieron de forma sistemática hasta los años cincuenta, Oriol Bohigas, que siempre fue un grafómano empedernido, empezó a escribir y publicar artículos teóricos o descriptivos sobre arquitectura en semanarios barceloneses antes de terminar la carrera, en la segunda mitad de los años cuarenta, a los veinte años; y, como es sabido, esta actividad, desarrollada siempre de forma polémica, la ha proseguido continuamente hasta 2008. En efecto, los primeros artículos sobre temas de arquitectura histórica, escritos con la indisimulada pedantería característica de los pedantes jóvenes, aparecieron en fechas muy tempranas: entre 1945 y 1950 se cuentan siete artículos publicados en *Barcelona Atracción* y en *Destino*, cuyo interés para nosotros es meramente arqueológico. El más antiguo, de 1945, en *Barcelona Atracción*, trataba de la reconstrucción del templo expiatorio de la Sagrada Familia (BOHIGAS 1945), pero al año siguiente, 1946, ya publicó dos artículos largos en *Destino*; en el primero se lamentaba del derribo de la llamada Casa de Cervantes en Barcelona, un edificio del siglo XVI entre medianeras, de seis plantas, situado frente al puerto, del que se había trasladado al Museo Histórico de la Ciudad un dintel renacentista (BOHIGAS 1946a); en el segundo comentaba la reconstrucción de la fachada de este mismo edificio impuesta por el Ayuntamiento con un planteamiento historicista, solución que valoraba positivamente. A pesar del carácter periodístico de los dos artículos, en ambos aparecían ya tanto la inteligencia y la cultura como la ironía y el sentido de la oportunidad cívica que Bohigas desarrolló durante los setenta años siguientes:

Después de compaginar las exigencias del actual propietario con el deseo de conservar una fachada de antiguo sillarejo, el Servicio de Edificios Artísticos puede mostrar ya el dibujo –el que publicamos– de la nueva fachada del Paseo de Colón. [...] Y de esa manera permanecerá en Barcelona aquel marco pétreo en que el pueblo vio la ventana de la habitación de Cervantes. Solo que, en vez de la goleta y la perilla afilada, Barcelona verá asomarse en ella la figura gentil de una mecanógrafa muy siglo xx entre el repiqueteo de una máquina de escribir (BOHIGAS 1946b).

Cabe preguntarse como Bohigas, sin pertenecer a ninguna de las grandes familias barcelonesas productoras de alta cultura, pudo introducirse tan tempranamente y con tanta facilidad en los medios escritos de Barcelona. Seguramente esto se debió a diversos factores: la gran calidad literaria de sus escritos, la inteligencia y novedad de sus planteamientos, el arrojo y el encanto de su personalidad<sup>526</sup>, su trabajo de prácticas en el estudio de Cèsar Martinell, ocupando el puesto que había ocupado de estudiante Coderch, entre 1946 y 1948<sup>527</sup>, y, sobre todo, la continua protección que le dispensó hasta su muerte en 1954 Eugenio d'Ors, el verdadero mentor del joven Bohigas, cuarenta y cinco años más joven que el maestro.

El caso es que el primer escrito “moderno” sobre arquitectura de Bohigas (y el primero que aparecía en Barcelona en un medio de difusión general) versó precisamente sobre arquitectura italiana y mereció la aprobación de Moragas, el otro gran arquitecto (trece años mayor que Bohigas) que se perfilaba como una significativa figura pública en el panorama cultural de estos años, tanto por su arquitectura como por su presencia pública “comprometida”. El artículo de referencia fue publicado en *Destino* en agosto de 1950 y se titulaba «La doble lección de Gigiotti Zanini». Zanini era un autor milanés situado en la órbita de Eugenio d'Ors<sup>528</sup>, como lo estaba también el mismo Bohigas, y su arquitectura de raíz novecentista, según Bohigas,

<sup>526</sup> El escritor Vicente Molina Foix en una serie de artículos publicada en *El País* dedicada a artistas, escritores e intelectuales españoles que eran “sesentones” a mitad de los años noventa (significativamente titulada “La edad de oro”) ha caracterizado la cualidad seductora de Bohigas: “Si se le conocía por entonces, en pleno brillo de aquella *izquierda divina* barcelonesa poblada de arquitectos, grafistas y diseñadores mezclados con escritores, editores y cineastas, Oriol Bohigas llamaba la atención, en su muy bien llevada cuarentena, por un ímpetu irresistible que suele acompañar a los seductores, sí, pero también por lo industrioso; las noches de Cadaqués y de la discoteca Bocaccio [*sic*] eran largas, pero las mañanas él las hacía muy constructivas, y aún le quedaba tiempo por la tarde para leer libros y cultivar una sorprendente erudición arquitectónica” (MOLINA 1997, 113-114).

<sup>527</sup> Bohigas ha evocado en sus memorias la temporada que pasó en el estudio de Martinell y la personalidad de éste (BOHIGAS 1989, 346-349) que, además de libros de arquitectura, escribió también algunas novelas (SAMSÓ 1995, 310). Las sugerencias de Bohigas al libro de Martinell *Gaudí. Su vida, su teoría, su obra* (1967) —“una magna obra”, “la *summa* informativa más completa publicada hasta el presente momento”: I. SOLÀ 2004, 67— en BOHIGAS 2005, 104-106.

<sup>528</sup> Como hemos dicho (*vid. supra*), en el Arxiu Nacional de Catalunya está depositada la correspondencia cruzada entre Ors y Zanini de 1948 a 1954, un material que sería merecedor de un estudio en profundidad. A partir de este fondo documental, Genoveva García Queipo de Llano ha estudiado, aunque muy superficialmente, la correspondencia durante los años cuarenta entre Ors, maestro

“entroncaba con la mejor tradición arquitectónica”, apartándose tanto del racionalismo “frío”<sup>529</sup> corbusierano como de los “desgraciados proyectos pompier” que reaccionaban a favor del clasicismo (BOHIGAS 1950, 14).

Digamos que Gigiotti Zanini (1893-1963) ejerció como arquitecto y pintor. Nació en Trento pero se estableció en Milán. Su obra se adscribió inicialmente al Futurismo y, posteriormente, al Novecento. Se trata de un autor poco apreciado actualmente cuya obra de raíz clásica se desarrolló preferentemente en Milán. Gregotti se refiere a sus interpretaciones irónicas del clasicismo, en la línea de Giuseppe De Finetti (1892-1952), que importó de Viena algunas ideas antidecorativas de Adolf Loos (1870-1933) (GREGOTTI 1969, 10). Entre los edificios de Zanini cabe citar el edificio conocido como Palazzo Civita (1932-1934), situado en la milanesa piazza Eleonora Duse, esquina a via Salvini y via dei Cappuccini; una fotografía de esta obra ilustraba el artículo de Bohigas en *Destino*. Tiene ocho plantas de altura y una configuración que sigue las alineaciones de la manzana, formando en planta una E irregular y disponiendo de un patio interior, centrado por una gran fontana que el equipo MBM evocaría en la barcelonesa Casa del Pati (1961-1964) (*vid. infra*). El lenguaje continúa perteneciendo de lleno al Novecento milanés y ofrece una ordenación de fachada muy plana, a base de pilastras con señalamiento de forjados cada dos plantas; la estructura es de hormigón armado, por lo que el diseño de la fachada es una “ficción” que representa una idea de clasicismo estilizado (RICCI 1999, 219). Por lo que se refiere a su obra pictórica, que empezó a exponer en 1911, se sitúa en una línea cercana a la obra de Giorgio De Chirico (1888-1978) y de Carlo Carrà (1881-1966). En Madrid participó en el Séptimo Salón de los Once (1949) promovido por Eugenio d’Ors, quedando su obra –seis cuadros que representaban paisajes con arquitecturas neorrenacentistas, (cfr. ORS 1949, 11)- en segundo lugar, después de la de Tàpies, que resultó ganadora<sup>530</sup>. En 1953 se publicó en Milán un libro escrito por Ors sobre Zanini en su doble condición de pintor y de arquitecto. Cuando Zanini dio la conferencia glosada por Bohigas en *Destino*, Moragas le manifestó su interés en conocerlo. Todo ello demuestra que en aquellos momentos Zanini era un autor apreciado en los círculos culturales españoles sobre los cuales, como indicaba I. Solà (*vid. supra*), pudo ejercer, en efecto, cierta influencia.

El caso es que con Zanini y Bohigas, por primera vez en la posguerra se relacionaban las arquitecturas de Milán y de Barcelona, todavía en un sentido novecentista, pero abordando ya la posibilidad de que los arquitectos barceloneses siguieran el ejemplo de lo que se hacía en Italia y aprendieran de la actividad de los arquitectos milaneses. Este artículo, con su “doble lección”, venía motivado por una exposición fotográfica de la arquitectura de Zanini que se presentó en Madrid en febrero de 1950, coincidiendo con la celebración en la Galería Biosca en el invierno de 1949-1950 del Séptimo Salón de los Once de la Academia Breve de Crítica de Arte<sup>531</sup>, donde Eugenio d’Ors, en un intento de “rehacer la validez de la vanguardia”, en expresión de Bohigas

reconocido, y algunos filósofos, críticos, escritores y artistas españoles “modernos” como Aranguren, Artigas, Ferrant, Gabriel Ferrater, Goeritz, Santos Torroella, Ramon Sunyer, Zabaleta o los Indalianos de Almería (en aTUSELL *et al.* 1993, 105-136).

<sup>529</sup> Contra la pretendida “frialdad” del funcionalismo o racionalismo reaccionaron vivamente tanto Alberto Sartoris como Giulio Carlo Argan a lo largo de toda su vida y su obra.

<sup>530</sup> En los años setenta Tàpies valoraba muy negativamente la obra de Zanini: “Hacia unos paisajes neoclásicos desprovistos del menor interés y no sé de donde lo había sacado Ors. Solo se podía explicar por el amor propio que aún tenía de afirmar que el mundo del arte estaba ya a punto de volver al clasicismo. Quizá aquel señor le pareció un exponente moderno” (TÀPIES 1977, 232).

<sup>531</sup> La Academia Breve de Crítica de Arte (con once académicos) y los salones de los Once (con once artistas, cada uno de ellos apadrinado por uno de los once académicos) fueron fundados por Ors en 1941 y 1943, respectivamente, y perduraron hasta su muerte en 1954, habiéndose celebrado en total, curiosamente, once salones; las primeras exposiciones, con un carácter semioficial, se desarrollaron en el Museo de Arte Moderno y en alguna ocasión, como en 1947, fueron inauguradas por el ministro de Educación (LLORENTE 1995, 255, 271-272). Según la exposición de motivos, la iniciativa venía motivada porque “es urgente poner término a la vergüenza a cuyo tenor el público de Madrid, el de casi toda España y aun sus críticos militantes se encuentran ayunos de conocer una sola página del arte contemporáneo universal” (en AGUILERA I 1975, 26; UREÑA 1982, 40-51). Recordemos, en abierto contraste, la dramática situación internacional que, cuando Ors escribía estas líneas (1941), se vivía en el mundo con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Bohigas, que participó en el Salón de 1949 y fue un protegido de Ors (*vid. infra*) indica en sus memorias que el tono de estos salones era, a la vez, “culto y convencional, liberal y adicto al régimen” (BOHIGAS 1989, 12). Habitualmente, ya desde su misma fundación, críticos y artistas han considerado que la Academia Breve fue el primer paso para la “vitalización y apertura del arte español de posguerra a nuevas formas y corrientes artísticas”, pero, como matiza Llorente, “no hubo un sentimiento de que combatiese el arte conservador. [...] Las actitudes verdaderamente renovadoras de la Escuela de Altamira, de los Indalianos y de los salones de Octubre se originaron fuera de la Academia Breve y fueron consideradas por ésta después de su nacimiento, y otras posiciones más avanzadas, como la del Grupo Pórtico de Zaragoza, no fueron tenidas en cuenta por Ors y sus acólitos. [...] En realidad no se trataba de la defensa de la modernidad, sino de la instauración de un arte que no rompiese con el gusto establecido de la selecta minoría integrada en la Academia Breve” (LLORENTE 1995, 265-269); en términos de Bozal, se quería “hacer del arte milicia, convertirlo en degustación exquisita de los elegidos” (BOZAL *et al.* 1976, 86). Pero, como señala Bonet Planes, más indulgente, el “reto orsiano” tuvo importancia “dentro de la historia que fue y no de la que pudo ser, como el único reducto actual o, mejor dicho,

algo exagerada (BOHIGAS 1989, 13), había convocado (por orden de aparición en el catálogo) a Torres-García, Zanini (solo como pintor), Miró, Dalí, Oteiza, Zabaleta, Cuixart, Tàpies, Ponç y Bohigas, además de Gaya, Moya, Santos, Ferrant, Puig y el mismo Ors que ejercían como críticos (ORS 1949; BOHIGAS 1989, 13-15; LAHUERTA 2015, 5). Esta fue también la primera vez que Bohigas aparecía en público como arquitecto, ya que, siguiendo una sugerencia de Ors, que les escribió el texto introductorio, presentó, junto al mosaísta Santiago Padrós<sup>532</sup>, un monumento en forma de estela, de raíz clásica, en memoria del poeta Joan Maragall, una obra que Ors consideraba de “depurada sencillez” (ORS 1949, 6, 16-17). Bohigas, como quien hace examen de conciencia, se ha referido en sus memorias a esta, su primera aparición pública, de una forma más bien distante:

Mi presencia en el Salón de los Once era un poco inadecuada o quizá solo se explicaba por el especial afecto y la consideración que entonces me tenía Ors, quien, sin embargo, aprovechó mi especial circunstancia para conducirme –sin mucha resistencia por mi parte– a hacer la obra que él quería que hiciese: una estela en memoria de Joan Maragall. Es decir, un modelo clásico –porque el modelo era, evidentemente, la estela griega– para un poeta que era reivindicado por segunda vez en el clasicismo novecentista, librándolo de los precedentes modernistas (BOHIGAS 1989, 15)<sup>533</sup>.

En todo caso, esta primera obra de Bohigas, a pesar de su menudencia, no podía ser, por una parte, más novecentista pero, por otra, no podía evidenciar mejor la voluntad de retomar la modernidad y la catalanidad interrumpidas en la posguerra, haciéndolo, además, desde las bases de un falangismo que se quería culto y de un catolicismo que se quería progresista y catalanista, unas posturas que, por otra parte, se encuentran también en la base de la obra “moderna” de Coderch de los años cuarenta y de numerosos escritores españoles y catalanes de aquella época. Este Séptimo Salón de los Once de 1949, por otra parte, ha sido considerado por Bonet Planes, a la vista de los autores presentados, “el primero realmente moderno” (en BONET 1981, 209). Y no le falta razón, ya que fue una muestra que, gracias al fino olfato orsiano y a su capacidad de seducción, reunía un conjunto de obras, autores y críticos realmente extraordinario por su modernidad y así fue reconocido en la revista *Arbor* del CSIC, que relacionaba las piezas con los movimientos internacionales contemporáneos (CALVO 1985, 252-255).

A partir de 1949, como es sabido, la actividad pública de Bohigas en Barcelona fue *in crescendo*, siendo una constante durante más de cincuenta años. Especialmente durante los años sesenta y setenta, los años de la *gauche divine*<sup>534</sup> y del antifranquismo avanzado, todas las líneas de relación que pudieran dibujarse entre los protagonistas de la cultura catalana, oficiales y personales, se cruzaban en Bohigas, como ha observado Molina Foix con su gracia habitual:

---

menos inactual, que otros del país. [...] Respecto a la España autárquica de su tiempo Eugenio d’Ors era, al menos, una figura cosmopolita” (en BONET 1981, 208-209).

<sup>532</sup> Santiago Padrós i Elias (1918-1971) fue un mosaísta y vidriero muy próximo a Ors que confeccionó mosaicos para el monasterio de Montserrat, la Universidad Laboral de Gijón y la basílica del Valle de los Caídos, donde ejecutó la vasta decoración en mosaico de la cúpula (un Pantocrator bizantino de entre cinco y seis millones de teselas: SUEIRO 1976, 189-191) que, en algún momento, Ors pensó que le fuese encargada nada menos que a Tàpies (TÀPIES 1977, 298). Padrós intervino también en la selección de material para el pabellón español de la IX Triennale de Milán de 1951 (BOHIGAS 1989, 376). Su obra tuvo una gran difusión en la España de Franco, sobre todo porque en la empresa vidriera que montó en Molins de Rei (población que Ors, siempre sobreactuado, bautizó como Regiopristina) se inició la producción del precedente del conocido “gresite”, un material de revestimiento, imitación del que en Italia se llamó “*vetrocaramica*”, formado por pequeñas piezas de cerámica vitrificada de variadísimos colores intensos y brillantes que invadió (Bohigas usa el displicente término “empastifar”, es decir, “embadurnar”: BOHIGAS 1989, 15-16) la arquitectura española de los años cincuenta, tanto en interiores y paramentos de fachada como en el vaso de las piscinas.

<sup>533</sup> También Tàpies, muy *a posteriori*, se mostró displicente respecto a aquel Salón de los Once: “Lo discutimos mucho entre nosotros y con otros amigos [participar o no] porque sabíamos que Ors era muy del régimen y no demasiado grato para los intelectuales catalanes. [...] Decidimos aceptar porque creíamos que se tenía que pasar por encima de muchas cosas, si no eran esenciales, para dar a conocer nuestra obra”. A continuación, sin embargo Tàpies se muestra muy agradecido, tanto por el exquisito trato que les dispensó Eugenio d’Ors como por la permanente amistad que estableció con Oriol Bohigas (TÀPIES 1977, 230-232).

<sup>534</sup> Durante el franquismo avanzado, en los años sesenta y primeros setenta, se denominaba *gauche divine* (izquierda divina), término acuñado por el cronista Joan de Sagarra, a un amplio e informal grupo de artistas, profesionales e intelectuales barceloneses, conspicuos miembros de la alta burguesía, rabiosamente antifranquistas (tanto por motivos éticos como estéticos), más o menos de izquierda, más o menos catalanistas, absolutamente “modernos” y sofisticados que a su actividad progresista y a su producción de una alta calidad cultural unían una notoria afición por la diversión y las actitudes frívolas. En verano solían reunirse en Cadaqués, el pueblo más cosmopolita de la Costa Brava, y, en invierno, en los bares y cafés teatro de la calle Tuset y, sobre todo, en la mítica discoteca Bocaccio [*sic*] de la calle Muntaner, un tipo de local nuevo, con un denso diseño “neomodernista”, que por entonces también se llamaba, en francés, *boîte de nuit*. Para el historiador Joan B. Culla, este fenómeno, “en lo que tenía de menos superficial, contribuyó a airear y modernizar el mundo cultural catalán, propició el surgimiento de nuevas editoriales, favoreció el *boom* de la arquitectura y la renovación de la filosofía, etc.” (en Riquer *et al.* 1989, 357). Algunos aspectos de la vida de este grupo social en los años sesenta vividos en primera persona, en BOHIGAS 1992, 290-294.



Una tarde de 1968 el editor y crítico Josep Maria Castellet había empezado un cuadro sinóptico de la vida erótica de los intelectuales españoles del momento, que, con guiños al estructuralismo y a las tablas de parentesco de Lévi-Strauss, pretendía cubrir el conjunto de relaciones y aventuras amorosas estables y fluctuantes, ortodoxas y heterodoxas, naturales y *à rebours*. Completado con gran despliegue de flechas, llaves, puntos, recuadros y nudos [...] el «cuadro erótico de Castellet» cobró notoriedad. [...] Los hombres y mujeres incluidos figuraban con iniciales. [...] Un núcleo de importancia de aquel compendio de grandes seductores o seducidos era O. B., nombre de los más fáciles de acertar, nunca supe si por esa O. no muy común o por lo obvio (MOLINA 1997, 114).

El 12 de diciembre de 1950 un joven Bohigas ya se atrevía a dictar una conferencia titulada “Posibilidades y limitaciones de la arquitectura moderna” en el local del Fomento de las Artes Decorativas, dentro de un ciclo dedicado a “Aspectos actuales de la Cultura 2. Las artes plásticas” en el que también participaban, entre otros, el crítico Sebastià Gasch i Carreras (1897-1980), que había regresado del exilio en 1942, el pintor Tharrats y el arquitecto clasicista Pere Benavent de Barberà i Abelló (1899-1974), último presidente de la organización profesional Associació d’Arquitectes de Catalunya (1874-1936) (*vid. infra*) y autor en 1934 de un célebre manual de construcción (*Com he de construir*) que se ha seguido reeditando hasta la actualidad (LAHUERTA 2015, 11). Bohigas sitúa este ciclo “entre los años 47 y 48”, atribuye la paternidad a la Escuela del Mar y al Ayuntamiento de Barcelona, y refiere que “todos presentaron la batalla por la modernidad” aunque “el menos batallador fue Pere Benavent, el único arquitecto que en aquel momento hacía algún intento menos reaccionario, pero que estaba muy lejos de la modernidad porque la arquitectura iba muy retardada respecto a la pintura y la escultura”, aunque en aquella ocasión se expusieron por primera vez “algunas obras del GATCPAC, entonces prohibidas y olvidadas” (BOHIGAS 1989, 320). También aquel mismo año de 1950, si hemos de creer una noticia procedente del mismo Bohigas y recogida por Amat, pero que no tenemos suficientemente contrastada, la censura prohibió un artículo de Bohigas en *Destino* sobre la obra del GATCPAC porque para el censor aquella era una “arquitectura rojo-separatista” (BOHIGAS 1992, 18; AMAT 2018, 253)<sup>535</sup>.

Pero dos meses más tarde, en enero de 1951, antes de su viaje a Italia de la primavera de aquel año, Bohigas publicó un segundo artículo en *Destino*, «Posibilidades de una arquitectura barcelonesa», donde señalaba que una posible vía hacia la modernidad disciplinar podía ser la arquitectura de los maestros de obras del ochocientos, poniendo como ejemplo actual que ilustraba su propuesta (un ejemplo realmente desafortunado) el edificio historicista del arquitecto Adolf Florensa que se estaba construyendo en la plaza de la Villa de Madrid:

En Barcelona, por lo menos, teníamos el ejemplo magnífico de los *mestres de cases* que en el siglo pasado trazaron las fachadas de las calles barcelonesas con un sentido clásico y al propio tiempo con una independencia absoluta de los modelos arqueológicos, realmente admirables. Esta arquitectura barcelonesa [...] inicia un camino acertadísimo que en estas horas de renovación puede ser un buen ejemplo para nuestra arquitectura como seguramente no se encontraría en otra ciudad europea. No quiere esto decir que las obras de nuestra generación hayan de copiar de una manera literal las formas de la arquitectura ochocentista barcelonesa (BOHIGAS 1951a)<sup>536</sup>.

<sup>535</sup> En otro sitio, Bohigas data este artículo en 1948, fecha aun más improbable: “El año 48 escribí un artículo en *Destino* hablando del GATCPAC y creo que hubiera sido el primer artículo que se habría publicado hablando de este grupo de preguerra. La censura me lo prohibió. Vi las galeradas tachadas con tinta roja y una frase encima que decía: ‘No. La arquitectura moderna es rojo-separatista’” (en BARRAL 1996, 189).

<sup>536</sup> Conviene notar que tanto Bohigas como Moragas, identificados en aquellos momentos con la línea de «barcelonismo» que se ha señalado como característica del semanario *Destino* (*vid. supra*), se refieren a una “arquitectura barcelonesa”, esto es, para la ciudad, propia de la ciudad, como, de hecho, sería la mayor parte de la producción arquitectónica a partir de los años cincuenta, aunque tuviese un reflejo o incluso un campo de experimentación en las ciudades medias catalanas y, sobre todo, en las periferias metropolitanas especializadas en residencias de ocio y vacaciones: el Pirineo, la Costa Brava, Benicassim y otros sitios turísticos. Subrayemos que Bohigas no se refiere todavía a una “arquitectura catalana”, como sería habitual posteriormente, sobre todo a partir del esfuerzo de síntesis que hizo Cirici con *L’arquitectura catalana* (1955). Cabe advertir, sin embargo, que los resultados de esta búsqueda de “catalanidad” en los trabajos de algunos historiadores que, desde Barcelona como capital de Cataluña, buscaban una manifestación de la arquitectura como expresión específica de la nación catalana y del alma de los catalanes han sido tan resbaladizos y evanescentes como la búsqueda de una arquitectura y un arte “nacionales” españoles durante la posguerra (cfr. PIÑÓN 1977; PIÑÓN 1980; también, aunque con el aspecto “nacional” cuestionado, MONTANER 2005). En efecto, a pesar de los esfuerzos proyectuales y académicos de los arquitectos historicistas y nacionalistas, los resultados de una arquitectura de Cataluña, específica y homogénea, han sido poco convincentes a pesar de los múltiples intentos que se han sucedido desde que Domènech i Montaner planteó el tema por vez primera cuando publicó en *La Renaixensa* su célebre artículo “En busca d’una arquitectura nacional” (1878) y el impulso posterior, profesional y político, de Puig i Cadafalch (VARIOS AUTORES 1977b, 73-75). Incluso intentos convincentes de caracterización de la arquitectura catalana, como el que hizo Ignasi de Solà-Morales a partir de propuestas de Tomàs Llorens (cfr.

A pesar de las numerosas matizaciones que Bohigas introducía en su artículo, sus propuestas fueron contestadas inmediatamente por Moragas, que entonces tenía “toda la intransigencia de un converso” (MORAGAS 1961, 68), en una carta al director publicada en febrero, con un tono contundente aunque no exento de paternalismo:

Siendo el ambiente para las cosas de la arquitectura tan reducido no se debe[n] desaprovechar las pocas ocasiones que el azar nos ofrece para orientar la opinión pública en estas cuestiones y por eso me duele que el amigo Bohigas (tal vez sin darse cuenta) haya contribuido con su artículo a fomentar esta desorientación y afirmar con sus trasnochadas creencias a muchos que no han profundizado gran cosa en el asunto. [...] Las posibilidades de realización de una arquitectura neochocentista ya me parecen en su simple enunciado un absurdo. No nos hagamos ilusiones: el neoclasicismo tiene su época, como la tiene el gótico o el mozárabe y afortunadamente el estilo verdadero de la nuestra no es precisamente el eclecticismo, aunque muchos continúen creyéndolo. [...] Nuestra arquitectura debe mirar al futuro y sólo al pasado para continuar su espíritu, no sus estilos (MORAGAS 1951a).

A esta replica siguió una hábil contrarréplica de Bohigas publicada también de inmediato, el 10 de febrero, siempre en un tono cordial de colegas bien avenidos y respetuosos que marcó las relaciones entre “modernos” en la Barcelona de los años cincuenta. De forma implícita, Bohigas, aun sin reconocer su error, daba un paso atrás y se alineaba con la modernidad propuesta por Moragas:

Una grata sorpresa me ha producido la carta de Antonio de Moragas. [...] Parece que a alguien, por fin interesan estos candentes problemas de nuestra arquitectura. [...] Otra sorpresa ya no tan agradable me han producido, en cambio, sus opiniones. Evidentemente, no me debió comprender o yo no supe expresarme. [...] Pero lo que me ha producido una sorpresa ya francamente desagradable ha sido que se me acusara de fomentar entre el público unas ideas trasnochadas. [...] Vale la pena subrayar el espectáculo bochornoso de que a menudo tengamos que ser los estudiantes de arquitectura quienes, entre una espantosa soledad, mantengamos una posición no ya avanzada, sino simplemente actual [...] frente a arquitectos [...] que no solo durante tantos años han mantenido un silencio de complicidad, sino que han dado constantemente carne a la fiera con estas absurdas [ilegible] de pilastras, frontones truncados y molduras de mobiliario. No quisiera que esto pudiera tomarse como una alusión directa a Moragas que, sobre ser un excelente amigo, es precisamente, en las ocasiones en que logra desprenderse del yugo del cliente, uno de los pocos que alguna vez han logrado apartarse de este espantoso “pastiche” (BOHIGAS 1951b; comillas del autor).

Una semana después todavía terció en el debate “por alusiones” el profesor Florensa que agradeció públicamente al aventajado alumno de su escuela la defensa de la arquitectura clasicista que él había practicado toda su vida (FLORENSA 1951). Y de forma privada, felicitando a Bohigas, opinó también Pere Benavent: “Una opinión muy estimable la de su primer artículo; muy estimable y muy claramente expuesta. Hay más gente de la que parece que se propone y piensa dar luz y no da más que humo. Creo que es necesario agradecerle a este señor de Moragas su pobre carta, porque con ella le ha dado pie a escribir la suya que vale tanto o más que el primer artículo” (en BOHIGAS 2005, 34-36). Esta breve aportación polémica en el semanario de referencia en la ciudad, aún encuadrada en un espíritu novecentista y de defensa de la tradición por parte de Bohigas, Benavent y Florensa, pero mucho más madura y decididamente moderna por parte de Moragas (no en balde era trece años mayor que Bohigas, habiéndose titulado diez años antes, en 1941) suponía el inicio de un cierto debate público en las aguas estancadas de la cultura franquista barcelonesa (TORRES 1991 II, 231). En cierto modo, estos tres escritos primigenios representan ya una búsqueda de la modernidad (todavía llena de dudas por parte de Bohigas, más segura por parte de Moragas) y desde una lectura actual se puede apreciar en ellos no solo que

---

Preámbulo) utilizando los conceptos “eclecticismo” y “vanguardia”, en realidad están referidos fundamentalmente a la arquitectura que se hace en Barcelona o que se irradia desde la ciudad; y concluye: “la cultura catalana es urbana. Lo es incluso cuando huye de la ciudad, asustada, y busca refugio en un mundo rural mitificado” (I. SOLÀ 2004, 229, *passim*). Porque como indica oportunamente Montaner en *Arquitectura contemporània a Catalunya* (título mucho más preciso que el de “arquitectura catalana”) “en un mundo globalizado se hace cada vez más difícil delimitar qué es y qué no es arquitectura catalana. [...] La Torre Agbar del arquitecto francés Jean Nouvel se considera un emblema de la arquitectura catalana. Pero ¿no forman parte también de la arquitectura catalana el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, del equipo barcelonés BOOPBA, las intervenciones de Manuel de Solà Morales en ciudades europeas, o las obras que Carme Pinós está construyendo en Méjico? Seguramente, en el siglo XXI habrá que redefinir la caracterización de la arquitectura en relación a su localización y a la posición conceptual de sus autores” (MONTANER 2005, 187). A mayor abundamiento, Montaner escribió un artículo, “Contra la identidad” (*El País*, 09-02-1996), donde señalaba lo equívoco del concepto y su uso espurio, que fue contestado por el catedrático de sociología Lluís Flaquer (“¿Identidad o distinción?”, *El País*, 14-02-1996) con los sólitos argumentos nacionalistas identitarios de las fuerzas políticas catalanistas conservadoras (MONTANER 2003, 107-110). Como es obvio, esta visión “nacional” y polémica de la práctica arquitectónica tiene un alcance muy reducido en la producción intelectual de los arquitectos milaneses contemporáneos, donde, como mucho, se han buscado ciertos referentes formales en la arquitectura lombarda, pero sin pretensiones “nacionales”.

todavía no se acababa de encontrar en arquitectura un paralelismo a la modernidad que ya se daba en otros ambientes artísticos y literarios (es inevitable la referencia al grupo Dau al Set, fundado en 1948, y a los cuadros, libros y obras teatrales de Cuixart, Ponç, Puig, Tàpies, Brossa, Capmany, Foix, Pla, Riba, Segarra, Serrahima, etc.), sino también que esa búsqueda de caminos para plantear el contenido de la modernidad en arquitectura era en aquel ambiente culto barcelonés un problema sustancial:

Los arquitectos íbamos entonces –y quizá también ahora- con un cierto retraso respecto a los pintores y los poetas. Yo ya era un admirador de Tàpies y todavía no sabía exactamente qué me correspondía hacer como arquitecto o como futuro arquitecto. Eso de estar sometido a un itinerario universitario y a un título profesional tiene algunas ventajas, pero muchos inconvenientes (BOHIGAS 1989, 13, 15).

Lo que sí que se sabía ya en Barcelona era lo que “no” se tenía que hacer en arquitectura. El año siguiente, en enero de 1952, se organizó una “enérgica protesta” ante las autoridades municipales contra la construcción del Hospital de Traumáticos en un “estilo histórico” (fruto de la “megalomanía monumental” a la que se refería Moragas en 1951) que la ciudad ya consideraba “superado” (recordemos la visita a Barcelona el año anterior del finlandés Aalto, autor del celebrado y modernísimo hospital de Paimio, proyectado en 1928, expresamente referido por Bohigas en 1953 en *Joc net*). La reclamación dirigida al alcalde estaba firmada nada menos que por 41 arquitectos barceloneses (entre ellos, los miembros del Grupo R, promotor de la iniciativa) que expresaban su malestar por una iniciativa urbanística y arquitectónica que consideraban desfasada. El documento trascendió a la prensa y ya se podía ver, desde el tono con que *Destino* daba la noticia, la complacencia del semanario de opinión ante la iniciativa. La época del neoucentisme había pasado ya. *Destino*, haciendo suyos criterios higienistas “modernos”, como la necesidad de soleamiento, aislamiento sonoro y aireación en los establecimientos hospitalarios, lo decía con ironía. Otro síntoma del cambio de los tiempos:

La carta atacaba [*sic*, por “ataca”] no solo el aspecto urbanístico del problema [...] sino incluso, y de una manera especial, el aspecto ya puramente arquitectónico. Realmente es inimaginable [...] que este hospital [...] se haya proyectado como una triste parodia de un palacio renacentista. Los accidentados de la vida pública no podrán quejarse de su nueva instalación. Quizá les falte sol, quizá los servicios no funcionen, quizá el ruido de la vecina calle no les deje descansar; pero, en cambio, todos ellos tendrán cada día su buena ración de balaustres de piedra artificial, sus bellas pilastritas decorativas y hasta algún que otro frontón muy bien dispuesto para rematar los ventanales del quirófano o quizá para decorar la sala de curas. [...] Lo interesante de esta carta no son solo los contundentes argumentos con que se combate el proyecto del nuevo hospital, sino el mismo hecho de que 41 arquitectos hayan salido sin ningún interés personal a presentar batalla contra la desorientación y la insolvencia de quienes tienen la obligación de informar a nuestros ediles. Es desalentador, decía la carta, que se levante este anacrónico edificio (ANÓNIMO 1952).

Y a pesar de sus posibles titubeos, incertezas e ingenuidades, y de la crítica radical de Moragas, aquel artículo de Bohigas sobre los maestros de obras ochocentistas barceloneses encontraría un eco positivo entre algunos discípulos, como Helio Piñón, que en 1983 lo citaba de forma encomiástica (VARIOS AUTORES 1983a, 26), pero también en autores críticos con Bohigas, como Montaner, que dedicó grandes esfuerzos a estudiar este tipo de arquitectura y las “herramientas mentales” para la producción de la misma, específicamente en su tesis doctoral, dirigida por Ignasi de Solà-Morales, publicada íntegramente tras recibir el Premio Lluís Domènech i Montaner del Institut d’Estudis Catalans (MONTANER 1990b), pero que ya unos años antes, en 1983, había dado origen a un documentado libro, el primero que publicaba el autor, sobre “el saber arquitectónico de los maestros de obras a través de sus proyectos de reválida” (MONTANER 1983).

Los dos artículos siguientes de Bohigas sobre arquitectura moderna, uno en *Destino* (1951c) y el otro en *Cuadernos de Arquitectura* (1953a), estaban dedicados a la IX Triennial de Milán (el segundo es tan solo una reescritura del primero que no aporta novedades sustanciales) y son ya plenamente valorativos de la arquitectura moderna, que el autor denomina “postracionalista”. En ellos, Bohigas se sitúa de forma crítica en el mismo centro del problema de la recuperación de la modernidad, cuyos modelos se encontraban por entonces, de manera clara y prioritaria, en Milán.

Según Bohigas, el pabellón de Finlandia de la IX Triennale, obra de Aalto, llamó especialmente la atención de los jóvenes arquitectos barceloneses y un mes después de volver del viaje, Bohigas consideraba que este pabellón era lo mejor de la exposición (BOHIGAS 1951c). De hecho, el espíritu de Alvar Aalto (1898-1976) parece sobrevolar por encima de toda la producción arquitectónica de estos años, tanto en Milán como en Barcelona: se encuentra tanto en los dos proyectos para el Hotel Park (1950-1953) de Moragas y en el edificio acabado (MORAGAS 1957) como, sobre todo, en las superficies onduladas (“trazadas a sentimiento, [...] como quien hace una pirueta”), en las esquinas curvas, los pilares cilíndricos y la pronunciada marquesina, todo ello

revestido de listones verticales de madera, del cine F mima (1949-1951) situado en el passeig de Gràcia y calle Diputació, también de Moragas (MORAGAS 1953b; RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 68-73), una obra ya desaparecida que en su momento tuvo casi “la categoría de un manifiesto” ya que “lo que no era más que un manierismo importado, tenía en aquellas circunstancias un valor de toma de posición” (I. SOLÀ 2004, 181); digamos que esta aaltiana y celebrada reforma de los años cuarenta, con la nueva ordenación geométrica de la fachada, continuaba la poco conocida reforma racionalista del interior dirigida por Illescas en los años treinta (BRULLET *et al.* 2008, 328-330). Consignemos que unos años más tarde, en noviembre y diciembre de 1959, el Colegio de Arquitectos, en colaboración con el Museo de la Arquitectura Finlandesa de Helsinki, fundado en 1956, organizó una exposición de arquitectura finlandesa en la capilla del antiguo Hospital de la Santa Creu cuyo catálogo contaba con una introducción, precisamente, de Moragas, en la cual planteaba que la arquitectura nórdica era el verdadero modelo a seguir frente al manierismo del Estilo Internacional que, hasta cierto punto, preconizaban Sostres y Cirici:

Unos se refugian –pesimistas e impotentes- en la creencia de que nuestra época es un periodo manierista que solo admite la utilización de patrones modulares geométricos, rectangulares, hexagonales o triangulares, [...] otros, más alegres, pero igualmente superficiales, adoptan sin fe las más delicuescentes formas libres. [...] La arquitectura finlandesa como nuevo funcionalismo-orgánico, fusión en un solo empeño de las eternas constantes humanas, inteligencia e intuición, raciocinio y sensibilidad, entra de lleno en la corriente evolutiva de la humanidad hacia unas formas cada día más complejas y exhaustivas, preludio de su libertad definitiva (en RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 50)

Señalemos también que la visita a las obras de Aalto y Asplund en viajes organizados por el Colegio de Arquitectos o por la Escuela de Arquitectura se convirtió en un peregrinaje obligado para los arquitectos y estudiantes de arquitectura barceloneses cuando la situación política y económica española empezó a estabilizarse (FERRER 2012, 482). Esta presencia nórdica en el panorama arquitectónico barcelonés culminó con el número monográfico que la revista *Cuadernos de Arquitectura* dedicó a la “Arquitectura finlandesa” en 1960 (núm. 39, pp. 2-42); estaba encabezado por un artículo erudito de Sostres sobre los arquitectos finlandeses (SOSTRES 1960) y por una concisa y cordial carta de Aalto escrita en francés, publicaba en facsímil, donde evocaba sus tres estancias en Barcelona:

He tenido ocasión de ir tres veces a Barcelona y guardo un recuerdo verdaderamente maravilloso de vuestro hermoso país. Me han impresionado vuestras tradiciones arquitectónicas y también vuestra arquitectura moderna. He podido ver la actividad que despleg is para producir una arquitectura humana. A pesar de que nuestros dos países est n tan alejados y tengan climas tan diferentes, la vida humana es la misma. Espero que la exposición del Museo de la Arquitectura de Finlandia os sea útil en vuestra lucha por la verdadera arquitectura. A todos mis colegas de España les mando mi mejor recuerdo (AALTO 1960).

En 1983, cuando desde el renovado *Quaderns* en catalán se empezó a historiar el inicio de la recuperación moderna en la ciudad (cuyos protagonistas, por cierto, tras aparecer en la revista, empezaron a fallecer de inmediato), menudearon los artículos basados en entrevistas y recuerdos. Así, Pratmarsó evocaba su viaje a Escandinavia en una época muy temprana, 1955; Barba Corsini hizo el viaje el año anterior, en 1954; Ribas Piera y Cantallops hicieron juntos el viaje a Escandinavia en el verano de 1963, habiendo dejado registrada la visita que hicieron al Cementerio del Bosque (1914-1939) de Asplund en Estocolmo (CANTALLOPS 1983); Balcells visitó los países escandinavos, acompañando a Fisac, en 1949 (*vid. infra*); también Moragas viajó a Escandinavia. De hecho, Sostres, con su fina sensibilidad, ya advertía tempranamente, en 1959, refiriéndose a Wright, de los excesos que, a base de copias indiscriminadas, podía producir la influencia de los grandes arquitectos extranjeros de moda en Barcelona: “No siempre este influjo ha presentado signo favorable; y ahora, como hace medio siglo, la riqueza figurativa de su obra se ha prestado tanto al abuso escenográfico de efectos espaciales como al decorativismo” (SOSTRES 1983a, 133). Claro que este “manierismo” ya había sido planteado por el mismo Sostres cuatro años antes, en 1955, desde *Cuadernos de Arquitectura*, como respuesta implícita a la cuestión que Bohigas y Moragas habían planteado en 1951 sobre las posibilidades de una nueva arquitectura moderna:

Cerrado pues el ciclo revolucionario, terminada la época de los grandes maestros y madurado ya un extenso repertorio de elementos,  qu  nos queda por hacer?  Cu l es la misión de nuestra generación? Tantos y tantos prismas puros, tantos pequeños Le Corbusier en el mundo entero, tanta arquitectura domestica de idéntica filiación, más y más retículas neoplasticistas, producen en conjunto el efecto que el camino se ha cerrado con unas formulas irreductibles y que, agotadas las fuentes originales de la creación arquitectónica, ya no le queda al arquitecto otro camino que el de la imitación mecánica y personal de los grandes ejemplos (SOSTRES 1983a, 64-65).

### <03.06. GRUPO R: SIGNIFICADO, ACTIVIDADES<sup>537</sup>

Este pequeño grupo que hemos formado tiene verdaderamente su origen en los días que usted [Alberto Sartoris] estuvo entre nosotros durante el último Congreso de Arquitectura en Barcelona. Yo tendría una gran satisfacción en teneros al corriente de nuestras actividades, aunque humildes llenas de buena fe.

Josep Maria SOSTRES (12-07-1949)

Es un hecho generalmente aceptado por la historiografía de la arquitectura española de posguerra que el primer gran paso en firme que se dio hacia la recuperación de la modernidad arquitectónica en Barcelona —y en España— fue la creación del Grupo R en 1951, un grupo que para Torres podría ser reflejo de ciertas asociaciones que se habían dado en Italia unos años antes, al acabar la guerra, como el MSA (Movimento degli Studi per l'Architettura) en Milán y la APAO (Associazione per l'Architettura Organica) en Roma, ambos grupos formados en 1945 (TORRES 1991 II, 335). Sin embargo, las radicales diferencias políticas en los años de posguerra entre Italia y España hacen difícil establecer algún tipo de paralelismos o similitudes entre iniciativas aparentemente próximas. En Italia, la arquitectura renacía mayoritariamente con una gran fuerza democrática antifascista, básicamente de izquierda (aunque desactivada muy pronto por la reacción de la Democrazia Cristiana), mientras que en España apenas eran unos “balbuceos” (el término es de I. Solà) de pequeño burgueses acomodados, amantes de la cultura, más o menos esnobs, incipientemente catalanistas, católicos practicantes, consentidos e incluso apoyados por el régimen dictatorial porque su presencia pública le convenía como operación de limpieza de su fachada más visible internacionalmente.

En efecto, la APAO nació en Italia con la finalidad de integrar la Escuela de Arquitectura Orgánica fundada en Roma en marzo de 1945 y estaba presidida por el arquitecto Cino Calcaprina (1911-1989). Esta escuela “organicista” se planteaba como alternativa a la Facoltà di Architettura, considerada excesivamente comprometida con el fascismo. El MSA debía, en cambio, sustituir al Sindacato Nazionale Fascista Architetti. Ambas organizaciones recogían los profesionales más cercanos a la ideología de izquierda y más comprometidos con la renovación docente. Estaban firmemente animadas por Bruno Zevi aunque su nombre no apareciese en los organismos directivos (DULIO 2008, 56-59). La APAO tenía, al menos inicialmente, una precisa finalidad política que se basaba en la coincidencia entre el concepto de arquitectura orgánica, tomado en préstamo de las experiencias estadounidense y nordeuropea, y el sistema democrático. En cambio, los objetivos políticos del MSA estaban más difuminados: había nacido como asociación profesional de arquitectos y si, por un lado, tendía a aumentar la difusión del conocimiento de la arquitectura en la sociedad, por otro aspiraba a jugar un papel significativo en el ámbito de la reconstrucción, haciendo operativo el patrimonio de conocimientos y experiencias adquiridos por el Movimiento Moderno (PROTASONI 1995, 115). Se puede decir que el MSA propugnaba una estrategia más “milanesa” y más “post-racionalista” que la APAO (CAPITANUCCI 2015, 15).

Aunque la APAO fue presentada por Zevi en sus dos conferencias de Barcelona en 1950 “como un grupo organizado y coherente con objetivos precisos” (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 22), por lo que se pudo convertir en una referencia más o menos inmediata para los arquitectos catalanes “modernos” que ya se reunían asiduamente en la ciudad (*vid. infra*), el Grupo R ni fue ni se podía presentar como una asociación ni aproximadamente política (algo prohibido radicalmente y castigado con dureza en España hasta la abolición en 1977 de las leyes franquistas más sustancialmente represivas), sino como un colectivo meramente profesional con objetivos culturales. Pero eso ya era mucho durante la dictadura de Franco. La sociedad se fundó el verano de 1951, poco después de las visitas a Barcelona de Ponti, Sartoris, Zevi y Aalto; era el año en que, durante el invierno, se había producido en las páginas de *Destino* la corta polémica entre Moragas y Bohigas (ambos integrados poco después en el Grupo R) sobre cuales podían ser los caminos figurativos a seguir por la arquitectura barcelonesa; era el año del viaje estudiantil a Italia en primavera; y el año en que se celebró la IX Triennale de Milán, con la epifanía internacional del ya exfalangista Coderch convertido en abanderado de la

<sup>537</sup> Durante el primer franquismo la prohibición absoluta del uso público de la lengua catalana afectó a todos los ámbitos sociales. Por tanto, en la documentación de los años cincuenta se habla exclusivamente de “Grupo R”, en castellano. Solo a partir de 1959, con la aparición de la revista en catalán *Serra d'Or* y el inicio de la normalización pública de la lengua propia de Cataluña, se empezaron a recatalanizar la toponimia y la onomástica. En 1961, en el décimo aniversario de su fundación, Moragas, en *Serra d'Or*, ya se refería al “Grup R”, en catalán (MORAGAS 1961), término usado habitualmente desde entonces en el ámbito catalán. En este libro, sin embargo, hemos optado por mantener el nombre original en castellano que aparece en los documentos oficiales: “Grupo R”.

modernidad (*vid. supra*). Según Moragas la presencia de grandes arquitectos en Barcelona, las primeras obras modernas de arquitectos catalanes, terminadas o en construcción, “llenas de titubeos pero [hechas] con la fuerza de los conversos”, y el estímulo de los estudiantes “inquietos” que terminaban la carrera y se incorporaban a la vida profesional, planteaban la necesidad de que “todo aquel movimiento tomase una forma más corpórea y estructurada, [...] un grupo coherente, con un propósito, un programa y una misión inminente a cumplir” (MORAGAS 1961, 68).

Todos estos hechos dan idea de cómo se precipitaron las situaciones favorables para que un grupo de arquitectos titulados después de 1940 iniciase en Barcelona un reencuentro honrado y convincente con la modernidad arquitectónica, por más tibio que fuese (“acrítico”, en términos de I. Solà), ya que, como indica el mismo I. Solà, el Grupo R estaba animado por una voluntad de autoformación, pero también por el “entusiasmo del neófito deseoso de divulgar en un radio más amplio la concepción contemporánea de la vivienda, del diseño industrial y de la arquitectura”; el fervor provocado por el “redescubrimiento juvenil de la tradición moderna” les permitió hacer una aportación novedosa y “hasta cierto punto ingenua” a la arquitectura española; así, aunque la arquitectura europea de los primeros años cincuenta con la que entraban en contacto los miembros del Grupo R no era ni homogénea ni coherente, desde la distancia producida por la censura y el aislamiento de España sí que podía ser tomada en bloque por los jóvenes arquitectos barceloneses “como un todo en que las diferencias eran secundarias respecto al *corpus* común de método, lenguaje y figuración”. Este hecho estaba relacionado con un contexto doble: por un lado, los modelos que ofrecían Barcelona y la Escuela de Arquitectura correspondían “al más desgastado academicismo que en Cataluña dominó la cultura arquitectónica desde los años veinte”; por otro lado, “la sensación de que lo moderno era algo proscrito” les impulsó a su “reivindicación entusiasta” mediante un programa basado en una valoración negativa y mesiánica creada por el mismo Grupo R: la de que en España no había arquitectura moderna y ellos eran quienes la estaban haciendo (I. SOLÀ 2004, 178-180; I. SOLÀ 1976a, 195). Bohigas ha referido en sus memorias el funcionamiento del grupo a base de tertulias y paseos semanales, con discusión y crítica de obras y noticias, a la vez como “club de tertulias, centro de autoformación y centro de catequesis” (BOHIGAS 1992, 49-50). El valor del Grupo R como avanzadilla colectiva de modernidad, no exenta de mesianismo, y como punto de inflexión relevante de la arquitectura española le fue reconocido por la mayor parte de los arquitectos catalanes de la generación posterior, herederos o afines al mismo grupo. Así, para Helio Piñón (n. 1941), el Grupo R desarrolló “una acción cultural tendente a superar la desorientación a que el país había llegado por su aislamiento respecto a Europa a lo largo de los años cuarenta” y también una “operación rescate que salvaría a la arquitectura catalana de la barbarie en que se había visto inmersa por la represión cultural de la inmediata posguerra” (PIÑÓN 1977, 11-12; comillas del autor). Montaner también plantea una interpretación similar:

Correspondió a este grupo de arquitectos barceloneses jóvenes e inquietos conseguir, a principio de los años cincuenta, que la arquitectura catalana abandonase la incultura, la inercia y la situación regresiva a la que la había llevado el franquismo. El hecho de estar en la periferia del Estado, pero al mismo tiempo cerca de Francia y de Italia, y el hecho de disponer de una tradición mediterránea y racionalista propia, facilitaron la aparición de una arquitectura alternativa a la dominante, voluntariamente periférica, en la que se sintetizaron las tendencias internacionales con las raíces propias (MONTANER 2005, 97).

Sin embargo, cabe advertir que en las últimas décadas las diferencias en torno a la valoración del papel que jugó el Grupo R se han agudizado como consecuencia de la sobreabundancia de testimonios y opiniones de los numerosos actores implicados y de sus epígonos, de la escasez de documentos originales con que se ha trabajado en muchas ocasiones y, sobre todo, por la diferente personalidad de sus componentes y las diferentes trayectorias profesionales que siguieron posteriormente cada uno de ellos. Así, si, por un lado, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en 2014 valoraba oficialmente las actuaciones del grupo de forma harto hagiográfica como “motor de modernidad” (ANÓNIMO 2014), por otro algunos arquitectos han relativizado el interés del grupo por la falta de documentos programáticos que guiasen su actuación. Ya en 1976 I. Solà ponía límites al “entusiasmo modernizador” del Grupo R y consideraba que su aportación era “bastante caótica, desigual y orientada hacia caminos que acaban siendo divergentes” por lo que planteaba que el nexo común más notable era “el del entusiasmo y la convicción de promover una renovación total del lenguaje”. Para I. Solà, este episodio de la arquitectura española habría que considerarlo “más como ideología del cambio que como aportación de líneas muy precisas” y habría que situarlo “en el contexto de nueva demanda en el que se produce y en el marco de la formulación del lenguaje de la arquitectura contemporánea española, del que se hace coordinador e impulsor institucional”. Para I Solà, los aspectos de mayor relieve de la actuación del Grupo

R fueron los mecanismos que puso en marcha “de agitación cultural, de creación de conciencia de grupo, de intercambio de experiencias y de autodefinición frente a otras posturas que, al quedar excluidas, permitían un aparente refuerzo de las propias posiciones” (I. SOLÀ 1976a, 195).

Una cierta posición de minusvaloración del significado del Grupo R ha ido acompañada en ocasiones de un cierto intento de descrédito de la personalidad y la obra de Oriol Bohigas, secretario y animador del grupo, que se ha hecho extensivo en ocasiones a su trabajo ensayístico y propagandístico (cfr. TORRES 1991 II, entrevistas a Domènech i Girbau, Pizza y Rovira). Así, por ejemplo, en *Arquitectura contemporània a Catalunya*, una lujosa obra escrita y editada con vocación de presentar al gran público un canon “incluyente” de la arquitectura catalana a partir del modernismo, Montaner establece una cierta distancia con los escritos de Bohigas y Piñón, aunque reconoce que siempre son “suculentos” y aportan “interpretaciones capitales”, llegando a equiparar más adelante la actividad del primero, en su vertiente “polifacética” y de “vocación social”, con la del mismo Puig i Cadafalch, por lo que le dedica todo un capítulo del libro, donde lo sitúa como “el teórico más importante de la arquitectura catalana” en los años sesenta, siempre desde posturas pragmáticas, empíricas y racionales aprendidas de la Escuela de Milán (MONTANER 2005, 35, 137-139):

Hay dos interpretaciones capitales: las que han aportado Oriol Bohigas y Helio Piñón en diversos libros y artículos. A pesar de todo, aun siendo astutas, cultas y brillantes, son interpretaciones demasiado tendenciosas, deformadas por unos autores implicados en la realidad que analizan y de la que son también protagonistas; [...] dogmáticas y excluyentes, confunden con excesiva facilidad sus opiniones personales y la justificación de su obra profesional con la interpretación de los acontecimientos de la arquitectura de Cataluña. En cualquier caso, los conceptos de análisis y crítica introducidos por Helio Piñón han sido bastante importantes, y la mayoría de los escritos de Oriol Bohigas sobre los diversos episodios de la arquitectura catalana siempre son suculentos, con bastante capacidad para analizar las obras y con un gran caudal de datos y sugerencias (MONTANER 2005, 10).

(Bien es verdad que Montaner llega a reprobar también al maestro I. Solà, habitualmente indiscutido, cuyos escritos considera que “están llenos de sugerencias y de visiones inéditas muy fructíferas, pero no llegan, generalmente, a profundizar: MONTANER 2005, 9). En contraste, I. Solà, en un texto sobre la arquitectura catalana de entre 1939 y 1970 —con voluntad también de establecer un canon— sitúa la obra del equipo MBM en el centro de la producción arquitectónica de “los años del realismo” gracias a “un gran esfuerzo para mantenerse en la contradicción de hacer a la vez una arquitectura válida para cierto tipo de consumidores sin renunciar a una digna elaboración creativa” (I. SOLÀ 2004, 193-200). Además, en un par de ocasiones, como mínimo, I. Solà se ha referido públicamente al trabajo de Bohigas con admiración y respeto (*vid. infra*).

Digamos como inciso que cabría entender algunos de estos escritos y manifestaciones orales de descrédito hacia Bohigas observables a partir de los años ochenta por parte de algunos arquitectos-historiadores catalanes nacidos en los años cuarenta, desde un triple frente: en primer lugar, desde la conocida teoría freudiana de “matar al padre”<sup>538</sup>: en este caso, además, “el padre” era un profesor más que significativo de la Escuela de Arquitectura de Barcelona donde, encima, ocupó el cargo de director entre 1977 y 1980, ejerciendo estos puestos, al parecer, de forma decisoria —si no desdeñosa y autoritaria—, al menos en opinión de algunos exalumnos que después se convirtieron en profesores de la misma Escuela<sup>539</sup>. En segundo lugar, cabe interpretar el menosprecio hacia Bohigas desde algunos sectores de la historiografía arquitectónica catalana como parte del profundo rencor personal que origina en los otros quien ejerce el desdén como arma arrojadiza, algo que Bohigas hizo durante toda su vida pública, de palabra y por escrito (y es sabido que este desdén se manifestaba especialmente hacia aquellos titulados arquitectos que no proyectaban ni dirigían obras de arquitectura, sino que se dedicaban exclusivamente a la docencia desde la “teoría”)<sup>540</sup>. Y en tercer lugar cabría

<sup>538</sup> En relación a “matar al padre”, Bohigas refiere de forma divertida la violenta amenaza que profirió Viaplana contra él y contra Moragas al inicio de los años setenta en una reunión de arquitectos en casa del mismo Bohigas: “Ya estábamos en los años setenta y todo había cambiado mucho. [...] Tuvimos una reunión en mi casa que se desarrolló en un tono aburrido y más bien pesimista hasta que Viaplana la animó con una frase que se ha hecho famosa entre los amigos. Dirigiéndose a Antonio Moragas y a mí, y para explicar que no era posible una continuidad, nos dijo que su generación estaba a punto de ‘darnos un hachazo en la cabeza’, es decir, a destruirnos como padres, aunque solo lo habíamos sido parcialmente” (BOHIGAS 1992, 230; comillas del autor). Viaplana, nacido en 1933, apenas siete años más joven que Bohigas, no cumplió su amenaza, pero sí que lo hicieron, como veremos (de forma simbólica, claro está), algunos arquitectos barceloneses nacidos ya en los años cuarenta.

<sup>539</sup> La incapacidad de Bohigas para “crear escuela y tener sus propios seguidores” ha sido reiteradamente señalada. Como indica Coddou, el cargo de director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1977-1980) aumentó su omnipresencia en el cerrado y doméstico contexto barcelonés, lo que hizo que fuera más rechazado por una parte de los arquitectos jóvenes (CODDOU 2012, 416).

<sup>540</sup> En 1979, Aulenti, Bohigas y Gregotti publicaron un artículo, “Avanguardia y professione”, donde se planteaba que el verdadero terreno de la arquitectura se define “a partir de la dialéctica entre la tradición de la disciplina y el mundo de la producción y de la

interpretar esta minusvaloración desde las posturas mantenidas a partir de los años ochenta por las neovanguardias artísticas a las que nos hemos referido (*vid. supra*).

Con todo, la polémica acompañó a Bohigas desde el inicio de su larga vida pública y casi siempre fue alimentada por sus propios dardos incendiarios, como ya hemos visto que sucedió en el debate con Moragas en las páginas de *Destino* en enero-febrero de 1951. También el poeta J. V. Foix, en su correspondencia privada con Albert Manent, consideró “sin razón y arbitrario” un comentario de Bohigas publicado en 1961 sobre la generación de Eugenio d’Ors. El comentario de Bohigas apareció con motivo de la crítica al monumento erigido por el Ayuntamiento de Barcelona en el Jardí del Turó a “La Ben Plantada”, el célebre arquetipo racial de mujer mediterránea creado por Ors en su novela homónima (1911). En esta breve reseña, aparecida en la sección «Arquitectura i disseny» de *Serra d’Or* en julio de 1961 (TRIAS 2015, 64-65), una sección conducida por Bohigas de forma polémica, se elogiaba el valor de Ors como pensador. Unas semanas más tarde, en otra carta, Foix aún se preguntaba si Bohigas “releía sus artículos” (en TRIAS 2015, 71), suponemos que para no incurrir en valoraciones relativas al “eterno femenino” que Foix (opuesto al Noucentisme y cuyo prototipo de mujer era “de avanzada”, deportista y moderna, a la manera de las “bañistas” de la revista *A.C.*), debía considerar inadecuadas.

La crítica a la personalidad y a la actitud pública de Bohigas desde el mundo de la arquitectura en un escrito le llegó también muy pronto, en 1970, desde el primer editorial de la revista *CAU*, publicación del Colegio de Aparejadores de Barcelona, y fue planteada por Albert Viaplana (1933-2014), uno de los arquitectos barceloneses más influyentes de los años setenta que, por otra parte, fue autor junto a su socio Helio Piñón (n. 1941)<sup>541</sup> de la urbanización de la plaça dels Països Catalans (1981-1983), la obra más emblemática e icónica de los primeros años de la nueva ciudad socialista de la transición democrática, proyectada precisamente por encargo del mismo Bohigas desde el Ayuntamiento de Barcelona (*vid. infra*). En este editorial, Viaplana se sentía obligado a explicar (y justificar) los motivos por los que la nueva revista no había contado con Oriol Bohigas, “perejil de todas las salsas” cuando se trataban en España temas de arquitectura moderna, señalando el contraste entre el valor de la obra del equipo MBM, de una continuidad ejemplar “hasta la exasperación” y el escaso valor de su actitud diletante, siempre polemizante y contradictoria hasta consigo mismo. En este inteligente y sentido texto, significativamente titulado “Diez años de soledad”, no solo se hacía un retrato contemporáneo, tomado “del natural”, de Oriol Bohigas, sino que también se dejaba entrever el ambiente aldeano y doméstico, encerrado en sí mismo, que seguía predominando en el ambiente cultural de la Barcelona del último franquismo:

No se ha contado con los especialistas del país que encontramos, siempre los mismos, trabajando en las editoriales, colaborando en los diccionarios, en revistas y periódicos, e interviniendo en coloquios, conferencias y mesas redondas. Si la materia de que se trata es la arquitectura no existe prácticamente opción. La autoridad en este campo de Oriol Bohigas es indiscutible. Es el único que aborda los problemas arquitectónicos desde el interior de la propia materia. [...] No obstante, en esta ocasión no se ha intentado su colaboración. La vida arquitectónica catalana de los últimos diez años ha sido presidida de modo continuado y absoluto por Bohigas. Su obra, en colaboración con Martorell y Mackay, ha sido la que más profundamente ha influido en los arquitectos del país. Sus opiniones, a través de un corto magisterio en la Escuela de Arquitectura o por medio de artículos, libros y conferencias, han sido las más discutidas. Aceptadas o no, siempre han sido consideradas. Ha alternado el papel de animador o provocador de la cultura arquitectónica con el de estudioso, crítico, historiador y teórico. Esta dicotomía, explicable por la naturaleza distinta de teoría y obra, creemos que puede también explicarse a través de una situación continuada de aislamiento en el poder cultural. Situación, por otra parte, asumida y no escogida (VIAPLANA 1970, 4).

Josep Maria Rovira (n. 1947) era más crudo en 1991 y avanzó en la opinión ya expresada —con más tacto y fundamento— por su mentor I. Solà (*vid. supra*) considerando que el Grupo R fue únicamente “un mito historiográfico”, una “invención posterior, muy propia de Bohigas, en la que monta su esquema progresista: modernismo, racionalismo, Grupo R, Escuela de Barcelona... todo lo demás no existe” (en TORRES 1991 II, 188). Advirtamos que es precisamente este “esquema progresista”, considerado canónico de forma mayoritaria, el que tanto Rovira como Pizza, Montaner y autores vinculados a las escuelas de Madrid y de Navarra se han preocupado de rebatir (o de “reescribir”) en sus estudios.

---

profesión”; por el contrario, “retirarse a los reductos de la academia o de la utopía [era] una forma de rendición inaceptable que renunciaba a la oportunidad de actuar creativamente en los contextos urbanos contemporáneos” (AULENTI *et al.* 1979; SUSTERSIC 2018, 284).

<sup>541</sup> Helio Piñón fue un “bohiguista” de primera fila y formó parte del consejo de redacción de *Arquitecturas bis*, la revista promovida por Rosa Regàs y Oriol Bohigas entre 1974 y 1985 (*vid. infra*).



Los desmentidos de Rovira respecto a la obra de Bohigas se han extendido también a la interpretación “canónica” que Bohigas propuso de la arquitectura de los años treinta en el libro *Arquitectura española de la Segunda República* (BOHIGAS 1970a), que ya desde su aparición fue tan polémico como celebrado. Esta interpretación, por otra parte, ha sido puesta en duda por todo el grupo encabezado por el tándem I. Solà-Sambricio. Rovira, con su enrevesado lenguaje de mitad de los años ochenta, con pretensiones tafurianas<sup>542</sup>, planteaba:

Pretender que el racionalismo es el lenguaje arquitectónico de la Segunda República es equivocado por indemostrable. En primer lugar porque las primeras obras racionalistas [...] se construyen en España en 1927, demostrando con ello tanto la dificultad de establecer relaciones lineales entre superestructura y lenguaje arquitectónico como entender la posibilidad de las esferas de autonomía de la forma que son determinantes en muchos casos. En segundo lugar porque los encargos oficiales en Cataluña son casi nulos. [...] Es el encargo privado de casas de renta o de casas unifamiliares o el de interiores de locales de negocios lo que prima para los arquitectos que terminan sus estudios hacia 1928-29. En tercer lugar, porque la progresiva simplificación anticlasicista o antimonumentalista del lenguaje es un proceso de reducción de costos de construcción y también cultural porque supone adherirse a la novedad que llega de Europa (ROVIRA 1987, 56).

La minusvaloración desmitificadora del trabajo del GATCPAC, necesaria para descalificar el hilo progresista de la arquitectura catalana establecido por Bohigas, es otra de las líneas seguidas por Rovira quien, por otra parte, sigue una propuesta de I. Solà contenida en un artículo de 1975 sobre *A.C.* (que prologaba la reedición facsímil de esta revista racionalista) con la pretensión de “escribir con un enfoque distinto” una concepción que “imaginaba en términos duales la historia cultural” y que desarrolló, como “crítica a la historiografía” producida por el Movimiento Moderno, en una propuesta historiográfica de amplio espectro que interpreta la arquitectura catalana como la alternancia constante entre eclecticismo (entendido en un sentido lato) y vanguardia (I. SOLÀ 2004, 15-23, 157). Así, habría que entender el GATCPAC, según Rovira, “como un episodio ocasional circulando en una gran corriente que se forma entre 1901 y 1951”:

Mucho antes de la irrupción (que a partir de ahora, a nivel teórico, sólo puede entenderse como tardía), del GATCPAC, muchos de sus postulados eran ya conocidos: la higiene, la tecnología como generadora de forma, el funcionalismo, y el último y desesperado intento del arquitecto para volver a ser vanguardia. Véase, sino [*sic*], el primer editorial de la revista *A.C.* [...] que puede ser utilizado a modo de manifiesto de la nueva publicación. Su esquema no está excesivamente alejado de las propuestas de Vega y March y de Jourdain: nuestra teoría de la arquitectura había empezado muy prontamente a detectar los problemas que la práctica profesional debiera plantearse, lejos de los panfletos neo-Le Corbusier que la grafística racionalista quiso popularizar como producto original en las páginas de *A.C.* pero el esfuerzo teórico no cristalizó. Las relaciones entre Teoría [*sic*] y práctica arquitectónica no son en absoluto lineales (ROVIRA 1987, 86).

Curiosamente, Rovira, en su afán de *épater*, planteó (de forma bastante arbitraria y escasamente argumentada) tres nombres como alternativa al GATCPAC en el inicio y desarrollo de la modernidad arquitectónica catalana: Ramon Puig i Gairalt (1886-1937), Pere Benavent (1899-1974) y Duran Reynals (1897-1966) (ROVIRA 1987, 203-222). Se trata de tres profesionales ciertamente estimables, pero cuya obra, vinculada a principios clásicos, es poco conocida fuera de los ámbitos académicos muy especializados y ha contado con una escasa fortuna crítica. Bien es verdad que la obra de Rovira que comentamos es de 1987 y posteriormente han seguido otras investigaciones más oportunas y de mayor interés, sobre todo cuando se unió a Antonio Pizza, un investigador mucho más refinado, y conjuntamente consiguieron tener encargos oficiales importantes de investigación sobre arquitectura y arquitectos catalanes del siglo xx por los que sentían una mayor simpatía (señaladamente Coderch) y que fueron realizados con abundancia de datos y con resultados mucho más satisfactorios (PIZZA *et al.* 2000; PIZZA *et al.* 2002a).

La impugnación que plantea Rovira de la interpretación canónica de la arquitectura moderna catalana alcanzó también al Grupo R en tanto que pretendido continuador de la modernidad de preguerra. Para Rovira este grupo era tan solo un conjunto de arquitectos “marginados” que buscaban su promoción profesional y que mantenían una abierta actitud antifranquista (algo inexacto como postura colectiva de partida):

<sup>542</sup> Bohigas se ha referido a este “estilo literario”, un lenguaje que, de tan críptico, llega a ser incomprensible y que, siguiendo modas llegadas a España desde Italia (“las oscuridades de algunos textos de los alambicados estudiosos de Venecia”), fue abundantemente usado por muchos arquitectos-escritores en los años setenta. Según Bohigas la “costumbre” de “forzar la ininteligibilidad de los textos” ha sido algunas veces delatada como un recurso para disimular la vaciedad conceptual o el complejo de inferioridad de los arquitectos frente a disciplinas más teóricas, complejo que comporta un exhibicionismo terminológico y sintáctico como disfraz disimulador” (BOHIGAS 1978d).

El Grupo R significó la vanguardia formal marginada de los procesos productivos despreciándose y oponiéndose la mayoría de sus componentes a la ideología franquista; recuperando la ética profesional como cualificación de la forma, el Grupo R intenta una recuperación de algunos aspectos del GATCPAC y por supuesto del racionalismo. Pero esto quizá debería entenderse como un aislarse de la realidad buscando la compensación, en el prestigio, de su escasa incidencia en aquella. [...] Lejos de las grandes actuaciones de las décadas de los cincuenta y sesenta (Polígonos de vivienda masiva, Turismo, etc.) el Grupo R adoptará una actitud de reserva e investigación que no sobrepasará su biografía pero que aportará datos para el alcance futuro de la ideología arquitectónica de posguerra. Marginarse puede ser entendido también como reconocimiento de un ciclo agotado para la arquitectura: aquel que aun pretendía ir con la realidad para transformarla (ROVIRA 1987, 72).

Esta opinión es más que discutible, ya que ni es cierto que, como decimos, los componentes del Grupo R fuesen antifranquistas (más bien al contrario, algunos eran franquistas de pro) ni, mucho menos, que estuviesen marginados de los procesos productivos: no hay más que ver las miles y miles de viviendas que proyectaron y dirigieron. Por lo que se refiere a la actividad profesional en Barcelona en los años cincuenta, Rovira, como otros autores que también minimizan la importancia del Grupo R, ha subrayado la existencia de numerosos arquitectos ajenos al grupo que también se planteaban la recuperación de la arquitectura moderna, citando a Barba Corsini, Mitjans, Perpinyà y Tort (en TORRES 1991 II, 187). Sin embargo, ninguno de estos últimos parece haberse sentido ni contrario ni ajeno al espíritu de “normalización” y modernidad que animaba al Grupo R. Para Mitjans, por ejemplo, el más notable arquitecto en ejercicio durante estos años que no formó parte del mismo, “era un grupo constituido por buenos amigos; me pareció primordialmente un revulsivo que valoré, pero sin integrarme en el mismo” (MITJANS 1981a, 54).

También para Pizza, en conversación con Torres, el valor del Grupo R fue puramente instrumental, “una máquina organizadora de exposiciones, seminarios y concursos” que garantizaba “los intercambios personales de experiencias sin ir mucho más allá de su resultado puramente divulgativo” (en TORRES 1991 I, 305); lo demuestra el hecho, según Pizza, de que no haya ninguna postura que se pueda reconocer como propia, ninguna base teórica ni práctica que pueda dar una identidad del grupo ya que el rechazo de la arquitectura clásica y la apertura a la arquitectura internacional no sería algo que configurase una elección lingüística ni estilística ni ideológica; estaríamos, así, ante una base muy precaria para “sustanciar algo que pudiera ir más allá de la primera adhesión a un objetivo” (en TORRES 1991 II, 76). Diez años más tarde, Pizza, que a su llegada a Barcelona desde Italia a duras penas consiguió introducirse en los ambientes disciplinares barceloneses, controlados mayoritariamente por los bohiguistas y los “erristas”, pero que, en cambio, fue más aceptado en Madrid, insistía en esta falta de manifiestos y proclamas que, según él, hacía que las iniciativas del Grupo R fuesen inferiores al Manifiesto de la Alhambra (1953) (*vid. supra*), aunque valorando positivamente de inmediato la relación europea del Grupo R, como quien enciende una vela a Dios y, por si acaso, otra al diablo:

Es ésta [el Manifiesto de la Alhambra] una manifestación casi simétricamente opuesta al fenómeno barcelonés: caso aislado de comunión profesional, será de todas formas –paradójicamente– mucho más programático y rico en propuestas que el episodio catalán. En efecto, nos encontramos precisamente frente a algo que nunca se había verificado con el Grupo R: un ‘manifiesto’. [...] Al contrario, podríamos sostener que el Grupo R constituirá sobre todo la tentativa por parte de algunos profesionales comprometidos de anclar en la historia contemporánea europea las intenciones de modernización de la arquitectura catalana de los años cincuenta (PIZZA 2000, 57; comillas del autor).

Otro tema de interés que ha sido considerado por la historiografía de arquitectura es el paralelismo entre el Grupo R y el GATCPAC. Montaner plantea la diferencia radical entre ambos colectivos:

Del modelo de arquitecto comprometido orgánicamente con la producción industrial y con la administración pública que se planteó en los años veinte, se ha pasado a la figura del arquitecto de pensamiento liberal relacionado con la incipiente condición posindustrial [lo que] significa también el paso de lo programático a lo empírico, de la búsqueda forzada de la unidad de criterios al desarrollo de la diversidad (MONTANER 1994, 6).

También podemos citar la opinión de Albert Illescas (1940-2011), arquitecto formado en los años sesenta que tuvo como profesores algunos arquitectos del Grupo R, pero cuyo padre, Sixte Illescas, último representante activo en Barcelona del GATCPAC, no se quiso integrar en este grupo, en parte porque “ya no estaba arquitectónicamente vivo” pero también por la presencia de señalados arquitectos del régimen en el mismo. Como indica Illescas hijo, la arquitectura del Grupo R correspondía a los años cincuenta y formaba parte, por tanto, de una cultura de resistencia enfrentada al aislamiento de la dictadura, por lo que le bastaba con dejar testimonio de su existencia y abrir unas mínimas vías sociales de interés por la modernidad aunque fuese entendiéndola como simple figuración. Por tanto, al preocuparse fundamentalmente por detalles menores de la

puesta en obra, estaba lejos del internacionalismo heroico, de contenido social, mesiánico, del Movimiento Moderno de la preguerra<sup>543</sup>:

La época de los pioneros fanáticos de la razón, de la pureza, de la revuelta formal, de la redención social había dejado paso a unas discusiones más —inofensivamente— arquitectónicas. El regionalismo sustituía el internacionalismo y el realismo del tapajuntas, la utopía. Un panorama completamente diferente del de la arquitectura de antes de la guerra. También era diferente la arquitectura que practicaban, muy preocupada por los detalles constructivos, las “entregas”, los materiales, las texturas, una arquitectura que finalmente se opuso, con el nombre de “realismo”, a la arquitectura más internacional. [...] Otra diferencia fundamental es que en el Grupo R las amistades personales fueron menos intensas, quizá porque había menos cohesión generacional y de sensibilidades (en BRULLET *et al.* 2008, 208-214).

Y ciertamente, tanto en Barcelona como en Milán, la modernidad arquitectónica de los años cincuenta abandonaba en gran medida los principios éticos que habían sido con anterioridad su razón de ser para conseguir, así, ser aceptada por una clase dirigente en pleno ascenso “por su capacidad de expresar valores de elegancia, dinamismo y sobriedad” (SARTORI *et al.* 2014, 103).

Sin embargo, para calibrar la importancia del Grupo R en el contexto español hay que pensar que, mientras los componentes del mismo, para encontrar una arquitectura moderna, se inspiraban en los arquitectos italianos o seguían a Aalto, cuya presencia en Barcelona se demostró sumamente proficua a partir de 1949, esto es, se abrían a la arquitectura internacional para incorporarse a la arquitectura moderna, en el Madrid coetáneo para buscar la modernidad se seguía hurgando, como había hecho el franquismo, en las raíces de la arquitectura nacional española con el fin de conseguir un producto racial: se rebuscaba en la Alhambra, se catalogaban invariantes castizos, se reinterpretaba la arquitectura mudéjar o se planteaba la arquitectura interior o la arquitectura cóncava, cosas que, como señala Estellés, eran operaciones intelectuales, como mínimo, bastante complicadas (en TORRES 1991 II, 376).

A pesar de las críticas que hemos señalado, se sigue reconociendo mayoritariamente que en el celebrado Grupo R (1951-1961), donde se llegaron a integrar hasta catorce arquitectos barceloneses<sup>544</sup>, cristalizó una parte significativa de las aspiraciones de internacionalización de Barcelona a lo largo de los años cincuenta, deviniendo un verdadero “motor de modernidad” (por tibia que fuese tal modernidad), como se proclamaba en el citado eslogan del Museu d’Art Contemporani de Barcelona (ANÓNIMO 2014). Por otra parte, su arquitectura se difundió internacionalmente con generosidad, en gran parte gracias a las imprescindibles e influyentes fotografías de Francesc Català-Roca (1921-1998) que, con una base neorrealista, ilustran magistralmente la actividad constructiva de aquellos años y el espíritu cosmopolita e internacional que la animaba. Oriol Bohigas ha señalado la gran influencia de la fotografía en las obras del grupo:

Las calidades artísticas y publicitarias de las fotos —blanco y negro contrastado, objetividad abstracta, definición crítica del entorno y fidelidad a la herencia del racionalismo— se hicieron tan habituales que, poco a poco, muchos proyectos de arquitectura partían ya de algunos prejuicios estéticos de Català-Roca (en ANÓNIMO 2014).

Ciertamente, las imágenes en blanco y negro de raíz neorrealista con que se difundieron las obras del Grupo R y el resto de la arquitectura moderna barcelonesa, repetidas una y otra vez en esta y aquella revista, fueron fundamentales para su aceptación en el mundillo editorial arquitectónico internacional (cfr. TRAPIELLO *et al.* 2003)<sup>545</sup>. Como indica Segura al referirse a la arquitectura industrial, si los trusts empresariales públicos o

<sup>543</sup> Para Argan, la arquitectura internacional no fue tan solo “una homogeneización de las técnicas y de las formas sino también, al mismo tiempo, el instrumento y la imagen de una nueva organización social” (ARGAN 1965, 265).

<sup>544</sup> Llegaron a formar parte del Grupo R en un momento u otro catorce profesionales, todos ellos arquitectos de primerísima fila: Balcells, Bassó, Bohigas, Coderch, Gili, Giráldez, Martorell, Monguió, Moragas, Pratmarsó, Ribas, Sostres, Valls y Vayreda. Hubo además varios arquitectos cercanos al grupo que no se integraron en el mismo, como Mitjans y Mascaró (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 24; PIZZA *et al.* 2000, 103-105).

<sup>545</sup> Un joven Català-Roca trabajó durante la guerra como cámara para los Servicios de Propaganda de la Generalitat de Catalunya y formó parte del equipo que rodó *Espoir. Sierra de Teruel* (1938-1939; una versión de 71 min 15 s se puede ver online), el mítico film franco-español de André Malraux, con diálogos de Max Aub y música de Darius Milhaud. A partir de 1950 Català-Roca tuvo estudio propio con gran éxito de público y de crítica (cfr. TRAPIELLO *et al.* 2003). Se puede establecer un paralelismo entre las imágenes de Català-Roca, que difundían con un “estilo” característico la arquitectura moderna barcelonesa de los años cincuenta y sesenta, y las imágenes de la fotógrafa austriaca-australiana de origen polaco-judío Margaret Michaelis (1902-1985) que, huyendo del nazismo, estuvo viviendo en Barcelona entre 1933 y 1937 y publicó regularmente en la revista *A.C.* fotografías de las obras de los arquitectos del GATCPAC que se convirtieron de inmediato en la visión canónica del trabajo del grupo. El Institut Valencià d’Art Modern le dedicó una exposición en 1998: “Margaret Michaelis. Fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República” (BOHIGAS 2003a, 106-109; ACILU *et al.* 2020).

privados optaron por unas formas arquitectónicas determinadas, también eligieron opciones concretas a la hora de contratar los fotógrafos, ya que las imágenes fotográficas debían reforzar el discurso estético y ético que se promovía desde el sector empresarial. La mirada del fotógrafo debía transferir a las cadenas de montaje un carácter de monumentalidad, las dimensiones de las naves debían parecer colosales, la maquinaria debía parecer escultural, y la sucesión infinita de los productos alineados debía ser impactante (SEGURA 2010, 47).

Pero, por otra parte, las actividades del Grupo R trascendieron los aspectos puramente disciplinares de la arquitectura y comprendieron un campo más extenso ya que incluyeron aspectos sociales, artísticos, urbanísticos y de diseño. Así, se organizaron seminarios y conferencias sobre arquitectura, economía, sociología y urbanismo intentando abrir la disciplina a las tendencias multidisciplinares provenientes de Francia e Inglaterra que estaban internacionalmente en auge. Es significativo que los cursillos Economía y Urbanismo (1958) y Sociología y Urbanismo (1959) tuviesen lugar en el emblemático dispensario antituberculoso del GATCPAC, quizá la obra más importante del grupo. Según Bohigas, con ello se pretendía “subrayar una actitud de la arquitectura que se había querido borrar de la historia precisamente porque se había comprometido con unos objetivos sociales y con una línea política” (BOHIGAS 1992, 54; RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 47). Pero el grupo estaba ya en sus últimos meses de vida; de hecho, el último seminario planteado, Política y Urbanismo, ya no se llegó a celebrar, en parte por razones de censura. Aun así, todas estas actividades tuvieron el valor de aglutinar muchos intelectuales catalanistas que, desde posturas demócratacristianas, socialdemócratas, marxistas, liberales, etc. se oponían a la dictadura y planteaban actuaciones concretas. Así, en 1959 intervino en los seminarios del Grupo R, impartiendo la conferencia Urbanismo y Revolución Industrial, el infatigable luchador nacionalista Josep Benet (1920-2008), continuamente sometido a vigilancia policial. Un apunte del diario de Serrahima correspondiente al 9 de abril de 1959 da testimonio de esta conferencia de Benet, del hecho de que fuese autorizada por la policía y de que se impartiese en catalán, algo impensable “hace pocos años”, y que no deja de ser otra muestra del “aperturismo” que mostraba el régimen a final de los años cincuenta en temas culturales:

Ayer [Benet] tenía que dar –y dio- una conferencia de la serie organizada por los arquitectos jóvenes del Grupo R –la serie es sobre urbanismo y sociología- y no solo la policía la autorizó, a pesar de los rumores, sino que la dio en catalán y, a pesar de que había tres policías, no le dijeron nada. Esto no habría sido posible hace pocos años (SERRAHIMA 2004, 16).

Pero la actividad más visible del Grupo R fueron las cuatro exposiciones organizadas entre 1952 y 1958. Aunque cada una estuvo abierta tan solo un par de semanas, en el mediocre y pobrísimo ambiente cultural de la Barcelona franquista, fueron clave para difundir la arquitectura y el diseño modernos en Barcelona. Estas exposiciones, por otra parte, sirvieron a los arquitectos para establecer un íntimo y perdurable contacto con artistas, escritores e intelectuales barceloneses, siguiendo la línea ya iniciada por Dau al Set, Cobalto 49, las bienales hispanoamericanas de arte y el mismo pabellón de la IX Triennale (*vid. supra*), pero también con el Colegio de Arquitectos como institución “moderna” y “aperturista”, con el mundo empresarial e industrial y con los estudiantes de arquitectura que querían ser modernos y que cursaban la carrera en las dos únicas escuelas españolas que entonces funcionaban, la de Madrid y la de Barcelona.

La primera de estas exposiciones se celebró en las Galerías Layetanas entre el 6 y el 19 de diciembre de 1952, con una voluntad a la vez de propaganda y de educación (BOHIGAS 1992, 52), e incluía obras de los ocho arquitectos integrantes del grupo, presentadas básicamente mediante fotografías de gran formato, pero también con maquetas y planos. Los responsables de la dirección y el montaje fueron Gili y Valls, que utilizaron unos paneles suspendidos del techo por tirantes, “representando la modernidad que se quería proclamar” (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 26). Se expusieron un total de veinte obras y proyectos: ocho de Coderch-Valls, dos de Bohigas-Martorell, una de Gili, dos de Moragas, tres de Pratmarsó y cuatro de Sostres. Algunas de estas arquitecturas tuvieron de inmediato una gran fortuna crítica, como el edificio de la Barceloneta y la casa Ugalde (Coderch-Valls), el cine Fémica (Moragas) y las casas en la Cerdanya y la Seu d’Urgell (Sostres); también era una novedad en Barcelona el diseño de las tiendas y los locales comerciales donde se ponían a la venta nuevos productos (Bohigas-Martorell y Gili). La repercusión de esta muestra en los ambientes intelectuales barceloneses fue enorme (CALVO 1985, 323; facsímil del programa de mano en LAHUERTA 2015, 22-23) y mayoritariamente se ha considerado una verdadera refundación disciplinar en Cataluña. Cabe destacar la doble página que el crítico de arte y poeta en catalán Joan Teixidor, uno de los colaboradores del régimen

más proclives a la modernidad<sup>546</sup>, les dedicó en *Destino* el mismo 1952 donde ya se establecía la influencia definitiva de Sartoris, Zevi y Aalto en la nueva arquitectura barcelonesa gracias a la exposición de sus principios y de su obra hecha por ellos mismos en el Colegio de Arquitectos pocos años antes. Teixidor comentaba individualmente cada obra y al referir los resultados y las intenciones de los autores establecía para la arquitectura “de hoy y de mañana” una doctrina “oficial” paralela a la que se empezaba a utilizar para las artes plásticas (*vid. supra*), basada en el distanciamiento que tenían estas nuevas producciones artísticas de las actitudes racionalistas y vanguardistas “rígidas” y “frías” de los años treinta, así como su búsqueda de una “humanización del arte”, algo que daba como resultado una suavización de los contenidos modernos gracias a la “ira”, la “sensibilidad”, el “instinto” y la “sangre” de los jóvenes arquitectos:

El Grupo R [...] está formado por ocho arquitectos jóvenes que aspiran esencialmente a reintegrarse a una tradición viva que en nuestro país se considera aun revolucionaria. No son innovadores en el sentido estricto de la palabra; parten de la ira que les produce la insensibilidad de nuestra arquitectura actual. [...] Empezaron ya a considerar como superada la línea más rígida del funcionalismo. Se adaptan mejor a su sangre y a su sensibilidad más inmediata los últimos hallazgos de la arquitectura orgánica. [...] El esquematismo racionalista ha perdido su fuerza persuasiva y en todos los terrenos de la creación artística hay una voluntad de síntesis que intenta abarcar la luz y la sombra, la inteligencia y el instinto (TEIXIDOR 1952, 20).

También los mismos arquitectos hicieron declaraciones en prensa y radio exponiendo sus motivos para ir contra la situación arcaizante existente en España y para romper una lanza en favor de la arquitectura moderna. Así, Bohigas definía en Radio Nacional de España cual era el frente de batalla de esta arquitectura:

El Grupo R es un intento de reunir varios esfuerzos e iniciativas en favor de las tendencias actuales de la arquitectura. [...] Contra esta falsa arquitectura clasicista de piedra artificial, contra el conformismo de tantos constructores absolutamente desinteresados del problema artístico, social y técnico de la arquitectura, contra los absurdos criterios urbanísticos que rigen la mayor parte de nuestras realizaciones, contra el gravísimo peligro de una arquitectura falsamente monumentalista (en RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 26-27).

En aquella primera y sonada aparición pública del Grupo R, la conferencia de clausura, titulada “Conversando con gli amici del Grupo R”, fue impartida por Renato Freschi<sup>547</sup>, director del Istituto Italiano de Cultura de Barcelona, y un especial significado tuvo la cena de clausura el 22 de diciembre ya que en la convocatoria participó lo más granado de la sociedad cultural y artística barcelonesa en su transición hacia la modernidad, algunos miembros de la cual habían militado en el bando de Franco pero habían dejado ya de compartir las ideas artísticas más retrógradas del régimen; de hecho, algunos de ellos habían participado el año anterior en la IX Triennale. Estuvieron presentes, entre otros, el ceramista Artigas, el músico Montsalvatge, los pintores Tàpies y Tharrats, los críticos Rodríguez-Aguilera y Teixidor, el escultor Eudald Serra, el abogado aficionado al arte Josep Lluís Sagarra<sup>548</sup> y el orfebre Rafael Serrahima (MORAGAS 1961, 68; BOHIGAS 1992, 52; PIZZA *et al.* 2000, 105). Con esta presencia conjunta de arquitectos, artistas e intelectuales barceloneses en un acto público, aunque tuvo poca continuidad, se proseguía la costumbre de plantear de forma unitaria la actividad cultural y artística en Barcelona, algo que en la preguerra había sido habitual. Sostres, desde las páginas de *Revista*, insistía en esta necesaria unidad artística para modernizar la sociedad: “Nos interesa la colaboración de

<sup>546</sup> Según Samsó, el poeta de Olot Joan Teixidor (1913-1992) formaba parte del grupo “que en 1939 impulsaba la revista *Destino* y estuvo conectado al aparato ideológico de Falange en Barcelona, en cuyo periódico *Solidaridad Nacional* colaboró desde febrero de 1939 como crítico teatral y de cine” (SAMSÓ 1994, 33). Con el inicio de la normalización cultural del régimen y el inicio de la recuperación de la catalanidad, Teixidor fue exculpado de su “colaboracionismo” que, como en otros casos, quedó oculto o desdibujado (cfr. ABRAMS 2015), llegando a ser muy amigo de Bohigas y de Moragas en los años cincuenta y sesenta; entre 1975 y 1981 ocupó la presidencia del patronato de la Fundació Miró (BOHIGAS 1989, 333-337).

<sup>547</sup> Renato Freschi dirigió durante doce años el Istituto Italiano de Cultura de Barcelona, desde su refundación en 1950 hasta 1962. No hemos encontrado más referencias sobre este personaje. Puestos en contacto con el Istituto, en carta de 27 de septiembre de 2017 se nos dijo que no tenían documentación sobre Freschi: “purtroppo negli archivi di questo Istituto non esiste alcuna documentazione riguardante il Direttore Renato Freschi”. Un Istituto de Cultura Italiana o Casa de los Italianos había desarrollado una intensa actividad política y cultural en Barcelona durante la primera posguerra (1939-1943) y ya en 1944, tras la autodisolución del fascismo, presentaba en el palacio de la Virreina una exposición de grabados de Piranesi de la que se hizo eco Masoliver en *La Vanguardia Española* del 08-03-1944 diciendo (suponemos que con amarga ironía) que era “el mejor retrato de la Italia de hoy” (en CAPDEVILA *et al.* 2017, 139).

<sup>548</sup> Serrahima se ha referido críticamente en sus memorias a este personaje y a sus actividades culturales en el Colegio de Abogados (SERRAHIMA 2005a, 23-24).

los pintores y escultores jóvenes, conformes con nuestra tendencia, que representen el auténtico y vivo espíritu de nuestro tiempo” (en RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 21).

Pero la fiesta se agrió porque el mismo día de la clausura de la muestra Coderch escribió una carta a Pratmarsó como presidente del Grupo R comunicándole su “separación” del mismo. Este apartamiento voluntario de Coderch (y también de Valls, que siempre ejerció, en público al menos, de simple “consorte pasivo” de su socio<sup>549</sup>) ha originado muchos comentarios entre los historiadores ya que se ha interpretado como un rechazo del equipo a la incipiente politización o catalanidad que de forma implícita evidenciaban ya algunos miembros del grupo, así como a su deseo de mantenerse aparte, como genios solitarios, para aprovechar mejor sus ya buenas relaciones internacionales en la creación y promoción de su obra y de su propio mito. Correa, en cambio, sugiere que Coderch “no encajó en el Grupo R” porque era “contrario a los libros de teoría arquitectónica” y allí había arquitectos con “sistemas creativos” distintos a los suyos (en NÚÑEZ 2016, 77). Ribas Piera, por su parte, opina que Coderch “era muy aristocrático de pensamiento” lo que le llevaba a no querer divulgar ni transmitir colectivamente los métodos ni la información proyectual para que no cayesen “en manos de cualquier imbécil colega” que haría “unos bodrios tremendos con la idea de que están haciendo arquitectura moderna” (en NAVARRO 2004, 82). Donato, desde una visión amistosa, atribuye esta separación a formas distintas de trabajo y a la poca sociabilidad de Coderch pero niega “que hubiera ninguna discusión de fondo, y menos sobre arquitectura”, porque “todos tenían sinceras ganas de renovar el lenguaje de la profesión, vincularlo otra vez con Europa después del parón de la Guerra Civil, y en eso estaban de acuerdo” (en NÚÑEZ 2016, 82). En todo caso, según Pizza, esta decisión se expresó “secamente”, aunque asegura, a partir de diversos documentos originales conservados en el Archivo Coderch, que la relación con el grupo se mantuvo “dentro de la cordialidad” (PIZZA *et al.* 2000, 105). Moragas va más allá en sus recuerdos y habla de “salvar la amistad”, atribuyendo la ruptura a las dudas de Coderch sobre las actividades públicas que el Grupo R se planteaba realizar:

El arquitecto Coderch ya no se había mostrado partidario de celebrar la primera exposición. Alegaba su improcedencia, la falta de preparación, la diferencia de edades de los expositores, una especie de pudor de enfrentarse a la crítica y al público, y un honrado temor de que pareciese que teníamos un afán exhibicionista. En balde tratamos de convencerlo. El que suscribe lo intentó en una visita memorable: todo fue inútil. El Grupo R tenía que continuar navegando sin la valiosa colaboración de Coderch y Valls que se quedaron en el primer puerto (MORAGAS 1961, 69).

Sabemos que el mismo Coderch insistió en que mantuvo la amistad con el grupo ya que, aunque entre 1949 y 1955 no mencionó nunca en su correspondencia con Sartoris ni su actividad ni su existencia, en una carta de 6 de julio de 1955 le hacía saber que “desde hace tiempo nos hemos separado del Grupo R, aunque mantenemos buenas relaciones con ellos” (en NAVARRO 2004, 88, 82). De hecho, tanto de los testimonios de quienes le trataron como de la correspondencia exhumada por Pizza, se puede deducir el carácter depresivo de Coderch y el desánimo que le asaltaba a menudo<sup>550</sup>, en ocasiones por la enorme entrega que se exigía a sí mismo en su trabajo y la gran fe casi religiosa que tenía en la arquitectura y que no siempre encontraba una respuesta satisfactoria ni en su propio trabajo ni en las relaciones con los demás. Con sinceridad y con un punto de tristeza se lo manifestó a Moragas en una carta más tardía, del 14 de diciembre de 1964, cuando abandonó la Comisión de Enseñanza del Colegio de Arquitectos:

Todo ello y muchas más cosas [...] han llegado a producirme un gran desaliento que me hace pensar que probablemente también nuestros años de trabajo desinteresado en el Comité de Enseñanza del Colegio acabarán sirviendo para que un mediocre satisfecho eche por tierra tantos esfuerzos. [...] He decidido, por lo tanto, abandonar también mi puesto en dicho Comité. Esta postura, por otra parte, no tendría nada de ejemplar si no estuviera precedida por una larga labor que no se me puede discutir y por la que creo tener el derecho a estar cansado. [...] Estoy harto ya, y después de muchos años de trabajo con buena voluntad, algunos aciertos y muy poca salud, pienso seguir trabajando, libremente y sin compromisos, en lo que creo, equivocado o no, [que es] más útil para los otros y para mí (en PIZZA *et al.* 2000, 152).

La segunda exposición del Grupo R, dirigida y montada por Bohigas, Martorell y Giráldez, se celebró año y medio después de la primera, entre el 13 de marzo y el 9 de abril de 1954, también en las Galerías Layetanas,

<sup>549</sup> Según Jesús Sanz Luengo (n. 1928), aparejador del estudio, Coderch y Valls solo colaboraron en dos proyectos no construidos, un banco y la Casa Sindical de Madrid, “pero como estaban juntos en el despacho, las obras durante varios años se firmaron como Coderch-Valls” (en NÚÑEZ 2016, 160).

<sup>550</sup> Cfr. la entrevista al sacerdote y escritor Josep Maria Ballarín, amigo de Coderch: “Hubo un momento en que el hombre pasó un mal momento, estaba en muy baja forma. Se quedaba en la cama y yo le hacía compañía, algunos días hasta las 5 de la madrugada” (en NÚÑEZ 2016, 41-47).

ocupando casi toda la superficie del local. En esta ocasión fueron invitadas a participar 34 firmas industriales de fabricantes y constructores y se expusieron nuevos materiales prefabricados y mobiliario de diseño industrial, con lo que, según Bohigas, “se dio un paso adelante en la resolución de problemas vinculados con el campo productivo de la arquitectura” (BOHIGAS 1992, 52; RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 36-38). También Moragas unos años más tarde subrayó este aspecto industrial:

La presencia de muebles y materiales de construcción hizo que esta segunda exposición tuviese más atractivos que la primera y aunque esta vez los arquitectos quedaron en un segundo plano, ya que no se exhibían obras suyas, su presencia estaba en haber sabido incorporar la industria de la construcción a su afán renovador ya que comprendieron que no podía haber nueva arquitectura sin disponer de los instrumentos o elementos necesarios para hacerla (MORAGAS 1961, 69).

De hecho, la exposición se planteaba bajo el lema “Industria y Arquitectura” ya que, como reflexionaba Moragas contemporáneamente en *Cuadernos de Arquitectura*, el arquitecto en su trabajo necesita de un complejo entramado industrial en el que, por otra parte, él mismo debía estar representado:

La arquitectura no puede, como la poesía, la pintura o la música, ser un arte que viva de espaldas a la sociedad de su tiempo, y el arquitecto, so pena de perecer como tal, por introvertido que sea, no puede encerrarse en una vitrina de cristal para autosatisfacerse. El arquitecto ha de laborar con un montaje complejo, no puede confiar en vivir de su propio esfuerzo, precisa de la constante colaboración de muchos, empleando un sin fin de elementos que no es posible improvisar cada día sino que requieren el más intrincado montaje industrial. La arquitectura es un arte totalitario como ningún otro (MORAGAS 1954, 18).

Llorente considera que éste fue el único ejemplo efectivo que se dio en España en los años cincuenta de “integración de las artes”, una aspiración generalizada y un lugar común de la época. Pero este concepto artístico se mantuvo “en un terreno especulativo, con escasas aportaciones de los arquitectos de la época, a quienes, en el fondo, los artistas plásticos y los teóricos vinculados a ellos no tuvieron apenas en cuenta” (LLORENTE 2007, 13). En esta ocasión, sin embargo, como se había hecho en el pabellón de la Trienal, junto a las obras de arquitectura se expusieron obras de Cumella, Ferrant, Oteiza, Serra, Tàpies y Tharrats (MORAGAS 1954). Y viendo que con esta muestra se repetía el éxito de público, las dos exposiciones que venían a continuación en la sala, de Brodat y Tàpies, siguiendo la propuesta de “integrar” las bellas artes, se montaron conjuntamente con la del Grupo R:

Obtuvimos de los pintores Brodat y Tàpies el consentimiento de montar sus exposiciones sin retirar la del Grupo R, lo que permitió obtener un conjunto excepcional. Las figuras medievales de Brodat quedaban bien en medio de persianas enrollables, ventanas metálicas, muebles modernos y puertas de vidrio. Las pinturas de Tàpies, una de ellas de gran tamaño, contrastaban brillantemente con la regularidad de las superficies lisas de los plafones normalizados (MORAGAS 1961, 70).

Esta solución de presentar unidas la modernidad arquitectónica y la pictórica ha sido muy bien vista por la crítica posterior (CALVO 1985, 351) pero no lo fue tanto por Tàpies que dice en sus memorias que “me lo pidieron Bohigas, Pratmarsó y Moragas, a quienes yo apreciaba, y no me supe negar” aunque opinaba que su obra salió perdiendo ya que estaba “ahogada” entre “toda una serie de elementos de mobiliario y de decoración moderna” (TÀPIES 1977, 313). Esta manifestación muestra hasta qué punto la intención de Tàpies era trabajar para museos, galerías y coleccionistas, oficiales o privados, pero no para las casas de la burguesía barcelonesa que proyectaban los arquitectos del Grupo R.

También se expusieron en esta ocasión los trabajos presentados al concurso convocado entre estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Barcelona para desarrollar los temas “Casa mínima de fin de semana” y “Guardería-parvulario en una zona obrera”. La convocatoria estaba relacionada con la opinión de que “no es posible una arquitectura actual sin la continuidad de las generaciones, sin la presencia de la juventud, con su visión inédita de los problemas que cada época plantea”. El éxito entre los estudiantes quedó reflejado en el veredicto del jurado por lo que se decidió mantener estos concursos “en un esfuerzo noble y tenaz para encauzar nuevamente la arquitectura por el camino de la misión social, artística y técnica que le ha correspondido en todos los periodos de la historia” (en RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 38).

La tercera exposición se celebró entre el 28 de mayo y el 10 de junio de 1955, también en las Galerías Layetanas, y fue montada por Sostres junto a Bassó y Ribas, recientemente incorporados al grupo; para los expositores se planteó un montaje basado en el uso de andamios metálicos, un medio auxiliar al parecer todavía inédito aquellos años en la industria española de la construcción que, aunque burdo, daba un resultado como de filigrana metálica. También se incluyeron los trabajos premiados en el segundo concurso entre estudiantes de

arquitectura, que en esta ocasión se había hecho extensivo a las dos escuelas existentes en España, Madrid y Barcelona, con los temas “Recinto para elefantes en un parque zoológico” y “Colegio mayor masculino en una Ciudad Universitaria”; en este segundo tema fueron premiados, entre otros, los aun estudiantes Pau Monguió (n. 1932) y Francesc Vayreda (1927-2011), dos jóvenes que se incorporaron tres años después, ya titulados, al colectivo (MORAGAS 1961, 70; TARRAGÓ 1975, 47; BOHIGAS 1992, 52; RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 39-40). En realidad, como observa I. Solà, aunque su origen era netamente barcelonés y catalán, el Grupo R tuvo, a lo largo de su trayectoria, una clara “vocación de aunar a los innovadores arquitectónicos de toda España” ya que en la base de su actuación estaba, sobre todo, el establecimiento de una dicotomía que resultase polémica “entre nueva y vieja arquitectura” (I. SOLÀ 1976a, 196).

En 1956 se estudió la posibilidad de organizar un Centro Informativo de la Construcción, una iniciativa que no se llevó a cabo por motivos económicos y por considerar, según Moragas, que era algo más propio “de un periodo de estabilización y trabajo de la nueva arquitectura que no del grupo, cuya misión debía ser señalar defectos, abrir caminos e interesar a los indiferentes”; de hecho, este centro se incorporó a la nueva sede del Colegio de Arquitectos cuyo proyecto se inició ese mismo año (*vid. infra*). El mismo 1956 se organizó un tercer concurso entre estudiantes de arquitectura, también en esta ocasión de Madrid y de Barcelona, con los temas “Apeadero ferroviario de una pequeña población en las afueras de una ciudad importante” y “Escuela de arquitectura en el conjunto de la Ciudad Universitaria”, resultando vencedor de este último Antonio Fernández Alba (n. 1927) (MORAGAS 1961, 70; RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 39). Estos proyectos se expusieron en la cuarta y última exposición del grupo, que también se hizo en las Galerías Layetanas y permaneció abierta del 31 de mayo al 15 de junio de 1958. En esta ocasión el montaje fue de Gili y Bohigas y la clausura de la galería, prevista tras la muestra, permitió intervenciones más “audaces y espectaculares”, con paredes de ladrillo, entarimados, cielos rasos y un importante despliegue luminotécnico. Además de presentar una abundante obra de los componentes del grupo (Balcells, Bassó-Gili, Bohigas-Martorell, Moragas, Pratsmarsó, Sostres, Giráldez y Ribas), asistieron como invitados, entre otros, los madrileños Carvajal, Fisac, Corrales-Molezún y de la Sota, en lo que Bohigas considera no solo el primer resumen de arquitectura moderna española de posguerra sino también una muestra cuya intención era intervenir en problemas generales de la actualidad cultural, económica, social y política española; además, Bonet i Castellana impartió una conferencia sobre la remodelación de la zona sur de Buenos Aires. Los edificios expuestos fueron 45 y abarcaron una gran cantidad de temas que incluía viviendas unifamiliares y colectivas, industrias, edificios docentes, iglesias, cines y comercios, entre ellos muchas obras emblemáticas de la nueva modernidad arquitectónica catalana y española (BOHIGAS 1992, 52-54; RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 48-57).

Pero no todos los componentes del grupo habían estado de acuerdo en que fuese oportuno realizar esta muestra, lo que provocó una cierta disensión interna; Pratsmarsó era reacio a hacerla ya que opinaba que las actuaciones públicas del grupo debían ser polémicas: “Después de los años de vida del Grupo R cualquier manifestación de carácter público ha de versar sobre cosas que provoquen polémica, al mismo tiempo que se manifiesta nuestro punto de vista, única forma de constituir una opinión de inconformismo”; en cambio, Bohigas, Martorell y Moragas eran favorables a organizarla ya que opinaban que tenía interés volver a mostrar las obras de los arquitectos del grupo seis años después de la primera exposición, confrontando las obras recientes, más “maduras”, con “las obras titubeantes de entonces”; el primero planteaba que “la arquitectura moderna no es una arbitrariedad decorativa ya que tiene unas bases sociales, económicas, técnicas y plásticas más importantes que las fórmulas a la moda”; los segundos insistían en la orientación didáctica de las exposiciones: “No hemos de hacer lo que le interesa a la gente, sino conseguir que la gente se interese por lo que nosotros queremos” (en RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 48). Y en efecto, esta última exposición, según Moragas, “sorprendió por la cantidad de obras expuestas, la mayor parte construidas”, además de por la presencia de arquitectos madrileños. También, como hemos dicho, en esta ocasión se amplió el interés del campo profesional a disciplinas limítrofes, poniendo en relación la arquitectura con la economía y el urbanismo, para lo que del 30 de abril al 23 de mayo, en colaboración con la Facultad de Derecho, se convocó un seminario específico sobre la interacción entre estas disciplinas; el año siguiente, 1959, el seminario fue, como sabemos, sobre Sociología y Urbanismo, sin que se plantease ya hacer ni exposiciones ni concursos entre estudiantes pero invitando a participar a especialistas europeos (MORAGAS 1961, 71). Así, vemos que hacia el final de su existencia el Grupo R empezaba ya a plantear una visión más global de la arquitectura, dejando atrás las cuestiones meramente plásticas o estilísticas y presentando la disciplina como una práctica de interés social, es decir, política, a la manera que por entonces se hacía en los círculos milaneses próximos a la *Casabella* de Rogers. Moragas concluía con satisfacción: “El Grupo R se anticipaba al país planteando a la luz del día los problemas capitales



del futuro del mundo”. Esta postura se expresaba de manera explícita en los textos colectivos del grupo que servían de introducción a los seminarios citados, pensados fundamentalmente por Bohigas, Gili y Moragas, ya que algunos miembros, como Pratmarsó y Sostres, eran reacios a esta deriva politizada:

La problemática de la arquitectura actual no radica precisamente en una pura cuestión de estilo. La arquitectura y el urbanismo no pueden ser una banal repetición de un determinado repertorio formal. Por encima de todo existen unas bases técnicas que orientan la arquitectura por los caminos de la industrialización, y unas bases económicas y sociales condicionan esencialmente la evolución del urbanismo y de la arquitectura. [...] Convencido que el hecho urbanístico y el arquitectónico están condicionados por las características sociales y económicas del momento y del país donde se desarrolla, el Grupo R insiste en el planteamiento de estos problemas básicos (MORAGAS 1961, 71; también en CALVO 1985, 430; también en BOHIGAS 1992, 53).

La cuarta exposición del Grupo R fue la única reseñada por Cirici en su diario en una entrada del 31 de mayo de 1958, el mismo día de la inauguración, aunque de forma más críptica, si cabe, de lo habitual en su diario: “Noche, inauguración del Grupo R y Knoll<sup>551</sup> en las Layetanas. Digo a Teixidor: ‘¿De quién es eso?’ ‘De Moragas, que está aquí detrás’. Buenos Subirachs. Hablo con Pomés, Teixidor, Moragas, Bohigas, Pratmarsó...” (CIRICI 2014, 364). Esta escueta nota es indicativa de hasta qué punto el interés del crítico como activista cultural, al menos de cara al público, estaba mucho más cerca de las artes plásticas que de la arquitectura. O quizá, también, del interés limitado que le merecía la actividad del Grupo R, no siempre cercano a la arquitectura purista y miesiana que él defendía.

Se ha considerado que la exposición y los cursos de 1958 y 1959 fueron “el canto del cisne del Grupo R como movimiento punta con una línea definida y una acción precisa” ya que, a las discrepancias entre sus miembros, en las obras expuestas, a pesar de su importancia, se vislumbraba, “la incertidumbre de soluciones dominadas por lenguajes contrapuestos”, la existencia “de tendencias que se desplegaban por caminos muy diversos” (I. SOLÀ 2004, 180). Pero, a pesar de su corta existencia, la actividad del grupo fue intensa y constante ya que, además de la realización de exposiciones y seminarios y las reuniones semanales en el estudio de alguno de ellos para comentar sus obras y discutir de temas culturales<sup>552</sup>, escribieron diversas cartas públicas de protesta —contra el emplazamiento de la Ciudad Universitaria en la Diagonal, contra el proyecto neoherreriano del Centro Quirúrgico de Urgencias—, propusieron la reconstrucción del Pabellón Alemán de Mies de 1929 (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 36) y plantearon, como hemos visto, la creación de un centro de información de materiales de arquitectura y decoración, una iniciativa que se incluyó en el proyecto de la nueva sede social del Colegio de Arquitectos; el colectivo también fue invitado a participar en la IV Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo (1957) donde se presentaron obras de Sostres, Bassó-Gili, Moragas (que fueron rechazadas por no cumplir los requisitos exigidos) y Bohigas-Martorell (MORAGAS 1961, 71; RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 40-41). Los miembros del grupo también se plantearon introducirse en el Colegio de Arquitectos, la clave, como veremos, para promover la nueva modernidad arquitectónica barcelonesa, de cuya Junta de Gobierno ya formaban parte Moragas y Pratmarsó, y participar activamente en la redacción de la revista *Cuadernos de Arquitectura*. Incluso ya al final de los años cincuenta, en 1959, una época ya demasiado tardía para este tipo de iniciativas de un grupo a punto de disolverse, se llegó a pedir presupuesto y maquetación a Giralt-Miracle para editar una revista propia que se debería haber llamado *Arquitectura G. R.* (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 46).

Una consecuencia de toda esta actividad fue el contacto que establecieron los miembros del grupo con arquitectos y organizaciones profesionales del extranjero ya que una de sus pretensiones (que años después consiguieron plenamente) era situar la arquitectura producida en Cataluña en el ámbito internacional. Así, poco después de constituirse, el 10 de mayo de 1953, escribieron a Giedion y a Wogenscky como representantes de los CIAM<sup>553</sup> solicitando información para asistir al congreso que se iba a celebrar en Aix-en-Provence (*vid. supra*), “aunque solo fuera para confirmar nuestros primeros contactos con otros grupos del extranjero” (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 40); pero finalmente, sin que sepamos el motivo, no llegaron a asistir a pesar de haber sido invitados por el mismo Giedion mediante una amistosa carta escrita en francés fechada el 28 de mayo de

<sup>551</sup> Knoll era una empresa de fabricación de muebles, textiles y accesorios que producía objetos diseñados por Saarinen y Mies (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 49).

<sup>552</sup> En un escrito inédito de mayo-julio de 1953 titulado “Actividades que están ya planeadas o realizándose” se incluían “reuniones periódicas entre los arquitectos del Grupo R para cambiar impresiones sobre arquitectura”; y se añadía: “Aunque a veces pueda degenerar en tertulia, es seguramente la actividad más importante del Grupo R” (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 36).

<sup>553</sup> No sabemos por qué no se dirigieron a José Luis Sert, presidente de los CIAM desde 1947 y máxima referencia histórica (con el grupo GATCPAC) de las reivindicaciones de modernidad arquitectónica en la Barcelona de los años cincuenta.

1953: “Está bien que unos cuantos jóvenes arquitectos catalanes se hayan reunido para formar un grupo” (en PIZZA *et al.* 2000, 105). Recordemos que el año anterior, gracias a la mediación de Coderch ante el grupo italiano de los CIAM (Gardella, Samonà, Albini y Rogers), que había conocido en la IX Triennale, Correa y Milá, que nunca se incorporaron al Grupo R, ya habían asistido a la Escuela de Verano de los CIAM celebrada en Venecia en 1952.

Dado que el archivo del grupo se custodia en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, el itinerario desarrollado a lo largo de sus diez años de vida por lo que a actividades y documentos generados se refiere, ha podido ser seguido con exactitud por los numerosos investigadores que han estudiado el reinicio de la modernidad en la arquitectura española de posguerra y se han podido contemplar abundantes documentos originales en exposiciones dedicadas al arte durante el franquismo. La intención del grupo de retomar la modernidad de la arquitectura en Cataluña, de una forma paralela a lo que ya se estaba haciendo en literatura y en artes plásticas, se puede ver de forma manifiesta y expresa desde los primeros momentos, aunque más en reportajes periodísticos y entrevistas que en estatutos oficiales. Así, en una entrevista concedida al crítico Rodríguez-Aguilera, publicada el 11-12-1952 en *Revista*, el semanario de Alberto Puig del que ya hemos hablado (*vid. supra*), Sostres, haciendo de portavoz del grupo, señalaba que “dentro de los principios básicos que nos unen y con la material independencia de cada uno esperamos dar a la arquitectura actual caracteres autóctonos en relación con el nivel de vida, condiciones geográficas, [y] economía”, refiriéndose a la necesidad de “reintegración cultural” de la arquitectura (en BARREIRO 1987, 111), es decir, a una voluntad tácita de volver a formar parte de un movimiento arquitectónico más general, se sobreentiende que de carácter internacional. También en el documentado libro dedicado al Grupo R por Carmen Rodríguez y Jorge Torres se pueden seguir con detalle los pasos de la vida del grupo (RODRÍGUEZ *et al.* 1994).

La primera junta directiva del Grupo R, “la que debía solicitar de las autoridades la aprobación de la nueva entidad” se constituyó formalmente el 21 de agosto de 1951 en el despacho de Coderch y Valls con la asistencia, además de éstos, de Bohigas y Martorell (que habían regresado del viaje fin de carrera apenas unas semanas antes), Gili, Pratmarsó, Sostres y Moragas. Pratmarsó fue elegido presidente<sup>554</sup>; Bohigas, secretario; Gili, tesorero; y Moragas y Sostres, vocales (observemos que Coderch, Martorell y Valls no tuvieron cargos); el 15 de septiembre de 1952 se redactaron los estatutos, pero el visto bueno oficial no llegó hasta cuatro años más tarde, el 27 de junio de 1955, cuando el Gobierno Civil extendió el “acta de concesión del derecho de asociación”. En el artículo primero de los mismos se señalaban los objetivos de la sociedad, muy genéricos y, naturalmente, aceptables para el régimen: “Con el nombre de Grupo R se constituye en la ciudad de Barcelona una asociación que tendrá por objeto el estudio de los problemas del arte contemporáneo y en especial la arquitectura”; el planteamiento era el de una sociedad privada, abierta a nuevos componentes, con socios “numerarios y honorarios” que debían pagar una cuota mensual de 50 pts y hacer constar su graduación militar, sus méritos de guerra y su “afección al Glorioso Movimiento Nacional” (MORAGAS 1961, 68, 70; RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 24-25). Y aunque el nombre “R” se pretendía vacío de significado<sup>555</sup>, posteriormente se ha querido ver el origen del mismo en las palabras renovación, regeneración o revisión: “Hay que subrayar que por parte de los componentes del grupo se intenta una conexión y renovación del ámbito cultural catalán” (BARREIRO 1987, 109). El mismo Bohigas refiere muy *a posteriori*, echando mano del diccionario, que la letra R podía referirse a reintegración, restauración, reencuentro, revolución, rechazo, reconsideración o reintegración (BOHIGAS 1992, 50).

Recordemos que Moragas y Sostres (junto a Balcells, Mitjans, Perpinyà y Tort) ya habían formado equipo profesional dos años antes, en 1949, para participar en el Concurso de proyectos para solucionar el problema de la vivienda económica en Barcelona, del que resultaron ganadores (*vid. infra*), y ya entonces había quedado en el aire la posibilidad de formar un grupo de arquitectos barceloneses de “tendencia moderna”. Así se lo comunicaba Moragas a Sartoris en una carta de 15 de agosto de 1949, una de las muchas exhumadas por

<sup>554</sup> Según Bohigas, Pratmarsó (nacido en 1913, como Bonet Castellana, Sostres, Moragas y Coderch) era miembro de una fracción de la sociedad catalana “progresista y juiciosa, deportiva y letraherida, nacionalista y cosmopolita, izquierdista y elitista”. Como otros jóvenes de este grupo se enroló en el Ejército de Franco, hizo la guerra como oficial de aviación y en 1938 participó en el bombardeo de Barcelona, obteniendo la medalla al mérito militar; fue nombrado presidente del grupo porque era “el que ofrecía más garantías de adhesión al régimen, algo importante para obtener del Gobierno Civil el reconocimiento oficial de la sociedad” (BOHIGAS 1992, 29-32).

<sup>555</sup> Son conocidas las palabras de Sostres: “El grupo tiene que tener un nombre que diga mucho y que no diga nada. ¿Por qué no utilizar el nombre de una letra? ¿Por qué no Grupo R, por ejemplo?” (MORAGAS 1961, 68)

Isabel Navarro en el Archivo Sartoris de Lausana, donde también se le pedía opinión sobre la posibilidad de invitar a Le Corbusier a Barcelona:

Una buena noticia: hemos formado un grupo. Acaba de nacer y no sabemos si vivirá mucho pero deseamos que no solo viva sino que aumente. Está formado por: Mitjans, Tort, Sostres, Balcells y Perpiñá y vuestro humilde servidor. ¿Es casualidad que seamos casi los mismos que se interesaron por vuestra estancia entre nosotros? El primer acto de afirmación ha sido presentarnos al concurso convocado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares para dar solución al problema de la vivienda económica en Barcelona. Estamos esperando el fallo (en NAVARRO 2004, 74).

Y cuando Sartoris volvió a Lausana en 1949, después de haber pasado veinte días en Barcelona con motivo del citado concurso, escribió una carta en francés a Sostres donde le expresaba su satisfacción de saber que aquellos arquitectos “modernos” se habían planteado continuar trabajando juntos: “Me alegra saber que el ‘grupo de los Seis’ continuará con método y audacia su colaboración” (en GRANELL *et al.* 2012, 191; comillas del autor). Y efectivamente, entre 1949 y 1951, estos seis arquitectos tuvieron varias reuniones en el despacho de Moragas, como éste le hacía saber de nuevo a Sartoris en una carta de 9 de febrero de 1950, evocando un ambiente íntimo y casi clandestino, y logrando que Sartoris reseñase algunas de sus obras en la revista *Numero* (núm. 3, enero-marzo 1950):

Hace unos días nos reunimos “Los Seis” en mi neogótico despacho, a la luz de la lumbre, para oír la voz de un “Seis”, el amigo Sostres Maluquer, quien nos habló del Momento Actual de la Arquitectura. Hasta había señoras. En fin, una fiesta arquitectónico-social (en NAVARRO 2004, 75; comillas del autor).

Son conocidas las dos versiones sobre la incorporación de Bohigas (y su socio Martorell) al grupo en formación: Moragas plantea que fueron él y Sostres quienes pensaron en invitar a sus reuniones a aquel arquitecto joven que “parece que tiene empuje”. Según Bohigas, en cambio, la decisión surgió de ellos dos cuando en febrero de 1951 se reunió con Moragas para tratar de la posible visita a Barcelona de Gigiotti Zanini, aprovechando su relación con Bohigas a raíz del Salón de los Once de 1950 (*vid. supra*); en la charla decidieron, sin “vergüenza”, ni “miedo”, ni “pereza”, lejos de falsas modestias, “asumir operativa e intelectualmente los riesgos de la organización, la promoción y las estrategias” de un grupo coherente de arquitectos modernos barceloneses “que fuese a la vez un instrumento de formación y un instrumento de batalla”, algo que “entonces era nuestra obsesión”, un grupo “para aprender unos de otros, para acelerar la información y los contactos que no habíamos tenido en la Universidad y para fortalecer las bases de aceptación de la modernidad, motivando a un público nuevo al que también se debía informar y entusiasmar” (BOHIGAS 1992, 28; RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 23).

Como hemos dicho, en 1952 causaron baja Coderch y Valls, pero el 1 de noviembre de 1955 ingresaron oficialmente Balcells, Bassó, Giráldez y Ribas, que ya asistían a las reuniones desde 1952, y todavía en 1958 se incorporaron los jóvenes recién titulados Monguió y Vayreda, sumando un total de doce arquitectos (MORAGAS 1961, 69). Pero finalmente, el 21 de febrero de 1961 Bohigas, siempre tan eficaz, convocó a los demás miembros del grupo con una carta donde consideraba su inactividad en los años anteriores (desde el seminario sobre Sociología y Urbanismo de 1959) y planteaba que o bien ya se habían “asumido las finalidades propuestas” y había que disolver la sociedad o bien había que ir “hacia una actividad renovada” (en RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 58). Moragas refiere, por su parte, que los componentes consideraron que con la “estabilización” del grupo se había perdido “su fuerza y su empuje” y que “a la hora de actuar es muy difícil evitar el bajo nivel medio del país” (MORAGAS 1961, 72). Piñón, sin embargo, habla de “pérdida de relevancia cultural” y de “desavenencias estilísticas” (PIÑÓN 1977, 16); en todo caso, a través de los testimonios que algunos de los protagonistas escribieron en su momento podemos deducir la escasa cohesión del grupo más allá del genérico interés que compartían por reivindicar y difundir “lo moderno en arquitectura”, algo que al inicio de los años cincuenta podía ser mucho, pero que diez años después ya era poca cosa. Esta es la conclusión de la monografía de Rodríguez y Torres que insisten, a su vez, en las poéticas divergentes de los miembros del grupo y en la importancia del nuevo camino “realista” que, desde posturas éticas, es decir políticas, Bohigas estaba planteando para la arquitectura catalana desde las páginas de *Serra d’Or* y en la obra de su estudio profesional (*vid. infra*) que se pretendía “inteligible para el discurso colectivo”:

A finales de los años cincuenta los objetivos iniciales del Grupo R están ya cumplidos con creces: la idea de modernidad está asegurada suficientemente, la arquitectura catalana se está incorporando a los niveles de crítica y producción internacionales, recogiendo a su vez los datos propios de la tradición histórica autóctona. La “cruzada estética” del grupo ha cumplido su fin también como reivindicación cultural, social e incluso política y nacionalista. Estos nuevos intereses,

surgidos en los albores de los años sesenta, deberán canalizarse a título individual, por medios ajenos a la asociación y, en muchos casos, también a la arquitectura (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 59; comillas de los autores).

Moragas se refirió al final del grupo en el célebre artículo publicado en *Serra d'Or* donde historiaba los antecedentes, origen, actividades y desmembración del mismo. Sus conclusiones sobre el “individualismo” de los arquitectos que lo componían y la inexistencia de un “estilo unitario”, en abierto contraste con la presunta homogeneidad del GATCPAC, como también la aparición de una cierta “ortodoxia” neoracionalista, devinieron canónicas (cfr. PIÑÓN 1977, 16-17):

Si algún reproche se le puede hacer a la actuación del Grupo R es que no ha sabido tener un líder. Le ha faltado unidad de estilo y de intención, y ha prevalecido el individualismo de sus componentes. Se puede ver el neopopularismo de unos, el neoracionalismo miesiano de otros, el informalismo de un tercero, o el anglicismo, el neoartesanismo, el neofuncionalismo o el eruditismo de otros. A diferencia del GATCPAC, al Grupo R le ha faltado unidad: cada uno ha escogido su estilo. El hermoso edificio de la Facultad de Derecho [1957-1958], quizá el edificio que, por su situación y por su misión a cumplir, ha sido el más popular y el más conocido de los últimos años, ha creado el mito de que su estilo era el estilo definitivo de la arquitectura moderna, impidiendo así el desarrollo de otras experiencias que había iniciado el Grupo R (MORAGAS 1961, 73).

Las posibles diferencias internas no fueron obstáculo para que en el mismo artículo Moragas indicase otro aspecto que también ha devenido canónico: la importancia cultural clave que tuvo el grupo para lograr una verdadera modernización de la arquitectura catalana de posguerra y el “éxito” que logró con sus actuaciones:

La existencia en nuestra colectividad de una agrupación completamente espontánea, libre y desligada de toda influencia oficial es un acontecimiento remarcable que no puede ser ignorado. Si además su existencia llega a la madurez cumpliendo diez años de vida, el hecho es aún más remarcable. En nuestro caso, podemos decir que en estos diez años el Grupo R ha conseguido una influencia dentro de casa y proyección fuera; el éxito, por tanto, es completo. [...] Cuando el Grupo R emprendió su histórica responsabilidad, la nueva arquitectura entraba en el país por dos peligrosos caminos: el estilo “bolera” y el estilo “cafetería”, dos nuevas necesidades sociales que, aunque banales, exigían un nuevo estilo, y lo tuvieron. ¡Ah! ¿No habría sido triste que la nueva arquitectura hubiese entrado en el país [solamente] por esta vía tan estrecha? El estilo “bolera” y el estilo “cafetería” han progresado, desde luego, y han hecho estragos. Cierta arquitectura actual, como dice Coderch, es peor que la clásica que queríamos desterrar (MORAGAS 1961, 66, 72; comillas del autor).

Unos años después, en 1968, el mismo Moragas volvió sobre el tema en una entrevista en forma de “retrato literario” que le hizo Baltasar Porcel para *Destino* donde, entre otros temas de interés, señalaba los “problemas de incomunicación” del grupo, pero también las diferentes actitudes vitales que se habían producido entre sus componentes con la ligera normalización cultural y económica que vivió España a caballo de los años cincuenta y sesenta y con las influencias contraculturales que nos llegaban desde París, Londres y California:

El Grup R, sin ninguna significación política, recobró la tradición aunándola a las nuevas tendencias, que en todo el mundo eran una reacción contra el racionalismo arquitectónico, introduciendo un factor más orgánico. Esa inquietud, ese trabajo, se fue imponiendo, se expandió. Ha dado frutos realmente positivos. [...] Hoy, sin embargo, el panorama general se caracteriza por una profunda desorientación producida por las múltiples direcciones y tendencias que surgen y solicitan la atención del arquitecto. El problema del Grup R era la incomunicación. El de ahora es el *boom* de la información. La frivolidad irresponsable es un peligro permanente. Siempre he sentido una profunda repugnancia hacia la frivolidad en todas sus formas, desde su aspecto erótico hasta cierta arquitectura que se ve por ahí, más propia de personas inclinadas a las drogas y al amor libre, que de gentes honestas, normales y corrientes. En la arquitectura actual se observa un gran afán de notoriedad, es decir, que busca más el causar un impacto en el espectador que no el cumplir con su humilde misión de servicio. En lugar de ser una arquitectura original, a la búsqueda de nuevos caminos, no es más que un residuo negativo y exacerbado de la anterior. Se quiere romper, y es comprensible, con todo lo que sea represión de los instintos. Pero el mismo Marcuse dice que hay represiones justificadas (en PORCEL 1968, 26).

Y más adelante, con un cierto sarcasmo, concretaba su crítica en las actitudes vitales y profesionales de un Oriol Bohigas de cuarenta años que por esas fechas ya se había convertido en un personaje de primera fila en el mundo de la arquitectura española por sus actuaciones estelares, tanto en el Grupo R como en los Pequeños Congresos de Arquitectos (*vid. supra*):

Los que no hemos seguido estos caminos esnobistas, por edad o por condición absolutamente razonada, hemos sido a veces tachados de conformistas o de antiguos luchadores que finalmente han claudicado. Mi estimado amigo y colega Oriol Bohigas, que siempre ha sido tan amante de descubrir valores y de encumbrarlos, parece que ahora ha entrado en el periodo de descubrir la retirada o el ocaso de los valores que antaño descubrió: es el suyo un proceso de edad, una simple cuestión de años (en PORCEL 1968, 27).

Como un coletazo que muestra el agotamiento de la actividad del Grupo R a final de los años cincuenta, Bohigas, que a sus cuarenta años pasados, ejercía de “revolucionario frívolo” a la marcusiana, entró al trapo y contestó a la entrevista de Moragas con una célebre carta abierta titulada “L’amor lliure i la drecha de Mataró” (“El amor libre y la derecha de Mataró”) que apareció en 1968 en un magazine no venal, sin fecha ni cabecera, publicado por diversas editoriales catalanas, conocido como *La mosca*, donde denunciaba la estrecha moralidad de la burguesía barcelonesa biempensante (lo que Moragas denominaba “gentes honestas, normales y corrientes”) de la que, según Bohigas, formaba parte Moragas, contraponiéndola a la “apertura de costumbres” de raíz *hippie* que proclamaba el grupo progresista de la *gauche divine*, una mini California local, aparentemente liberada en todos los aspectos vitales:

En la frase desafortunada de Moragas hay implicaciones graves como la de asimilar eso que se ha llamado amor libre a la frivolidad y contra ponerlo a la honestidad, con la consiguiente falta de respeto para todos, desde los personajes históricos del anarquismo más consciente hasta los investigadores serios de los problemas profundos del comportamiento humano. Y más adelante Moragas cae aun en el error de deducir sin fundamento que esta arquitectura joven tiende a la evasión banal, al afán de notoriedad, y que está destinada solo a los poderosos y a los ostentosos. Es una técnica dialéctica que todos conocemos. Los conservadores han inventado una forma de discutir adoptando un falso radicalismo de izquierda (BOHIGAS 1970b, 70).

También en esta ocasión, como era habitual en sus escritos, Bohigas desarrollaba sus argumentos de forma amena pero implacable hasta acabar reconociéndole a Moragas el valor de su actuación en el Colegio de Arquitectos: “Fue el primer decano que inició una fecunda revisión de la actitud profesional y de las promociones culturales indispensables. [...] La indignancia de nuestra situación es tan grave que, a pesar de todo, aun hemos de agradecerle muchas cosas a la ‘derecha de Mataró’” (BOHIGAS 1970b, 72; comillas del autor)<sup>556</sup>. Estas actitudes vitalistas y de izquierda de Bohigas, que (como las de Rogers, Gregotti y De Carlo en Milán) se querían cercanas a los jóvenes que protagonizaban los movimientos contraculturales europeos y americanos de la segunda mitad de los años sesenta, menudearon aquellos años en sus colaboraciones en la prensa y en su sección fija de *Serra d’Or*, una revista que, a pesar de su filiación católica, se quería progresista en todos los ámbitos de la cultura y de la sociedad (*vid. infra*) y que en arquitectura, de la mano de Bohigas, planteaba nuevas líneas de acción que incluían, incluso, un abierto reproche a Coderch, Sostres y Moragas por haber perdido la “belicoidad”, por dejar escapar “la posibilidad de enseñar y de dar un empujón, por pequeño que sea, al país”. Como se puede ver, el trasfondo de la política antifranquista y catalanista (el “país” era España para unos pero se reducía a Cataluña para otros) formaba parte de estos textos como un componente fundamental, y el “compromiso” vital (y, entre líneas, político) era la única medida de la “validez” (el adjetivo calificativo concluyente aquellos años) de cualquier propuesta cultural:

La actitud personal y la forma de vida tienen en nuestras circunstancias un valor fundamental y determinan incluso resultados culturales. En este caso, por ejemplo, determinan que tres arquitectos tan valiosos [Coderch, Sostres y Moragas], con una obra tan válida, sean para los más jóvenes como tres maestros lejanos, casi desaparecidos (BOHIGAS 1968a)<sup>557</sup>.

Si la súbita escapada de Coderch y Valls en 1952, con sus poses “aristocráticas”, señaló ya desde sus inicios el limitado alcance sociopolítico del acercamiento personal y profesional entre un grupo de arquitectos barceloneses que se querían modernos, esta polémica de 1968 entre Moragas y Bohigas, implicando también a Sostres, verdaderos *alma mater* del Grupo R, aunque ahora nos parezca insustancial, demuestra la imposibilidad vital de que sus componentes continuasen funcionando con objetivos comunes en la nueva situación profesional y política que vivía la sociedad urbana barcelonesa (y española) de los primeros años sesenta. Pero ya se lo había dicho Moragas a Bohigas unos años antes, en 1963, en una carta privada, bromista y punzante a la vez:

Nada de enfadarnos tampoco; ya sabes que es costumbre que tú y yo nos peleemos en público. Somos muy importantes para hacerlo en privado. Pero eso de pelearnos es un decir. Entre usted y yo no hay nada más que el afecto más sincero y la admiración más profunda, al menos de mi parte, a pesar de aquellos arcos de la Meridiana que no hay ninguno igual y que parecen mutilados (en BOHIGAS 2005, 84).

<sup>556</sup> Las polémicas con Moragas de 1951 y 1968 fueron referidas por Bohigas con ternura en 1988 (BOHIGAS 1992, 23-24).

<sup>557</sup> Esta observación se ha demostrada inexacta en los años posteriores. Los estudios sobre Coderch, Sostres y Moragas y el interés por su obra se han mantenido vivos hasta ahora entre “los más jóvenes” (cfr. Bibliografía).

El Grupo R había terminado su actividad como tal, pero dejaba abierto el camino para lo que se denominó Escuela de Barcelona (“escuelas de Barcelona”, dice Montaner subrayando la diversidad de sus componentes: MONTANER 2005, 117-141) que, como veremos, en los años sesenta y setenta, produjo en Barcelona un conjunto unitario de piezas de arquitectura “realista” muy influidas por la cultura arquitectónica milanesa.

### <03.07. SEDE SOCIAL DEL COLEGIO DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA Y BALEARES

Ante este Colegio pasaremos como ante Pedralbes o Santa María del Mar, pensando en la Cataluña de una época, el pueblo que dio forma a sus construcciones, de acuerdo con ideas que todos tenían, materiales al alcance de todos, técnicas comunes. Nunca agradeceremos suficientemente a Javier Busquets la lección que hoy nos da. Se hace evidéntísima esta relación entre la moral y el arte.  
Alexandre CIRICI (1962)

Ninguna obra pública o privada construida en Barcelona a lo largo de los años cincuenta y sesenta representa mejor el retorno de la arquitectura barcelonesa a la primera línea de la modernidad, todavía en pleno franquismo, que el edificio planeado, proyectado y construido entre 1956 y 1962 para albergar la sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares<sup>558</sup>, en términos de Cirici “el más rutilante de los edificios de después de la catástrofe” (CIRICI 1965, 2). Una conjunción de factores convirtió el edificio en una obra emblemática: en primer lugar, la calidad del edificio y la decoración y acondicionamiento de los interiores, en amplia sintonía con la arquitectura moderna producida en aquel momento en todo el mundo; en segundo lugar, el procedimiento seguido para la selección del proyecto ganador, un proceso que permitió una gran participación en el mismo de los profesionales catalanes más jóvenes y “prometedores” del momento; y en tercer lugar, la extraordinaria publicidad que se le dio, tanto al concurso como a la obra, ya desde el primer momento de su concepción, y que originó una viva polémica ciudadana y una enorme fortuna crítica posterior que veía en el edificio terminado un símbolo palpable de la ansiada reconstrucción de la modernidad. Pero todavía hay que entender esta obra como el corolario “palpable” de la preocupación colegial por retomar los caminos de la arquitectura moderna proscritos por el primer franquismo, algo que se fue evidenciando desde mitad de los años cuarenta, como mínimo, y que cristalizó, como ya hemos comentado en las primeras conferencias organizadas por el Colegio con asistencia de los grandes maestros de la arquitectura moderna, unas actividades que han hecho que se presente la institución profesional como el responsable de la reintroducción en Barcelona “de la cultura arquitectónica internacional” (GRANELL *et al.* 2012, 189). En 1987 Oriol Bohigas, en el libro conmemorativo del veinticinco aniversario del edificio, subrayaba su valor documental al considerarlo “una muestra del optimismo de aquellos momentos [originado] por la modernidad acabada de estrenar” (VARIOS AUTORES 1987b, 32). En relación a la vida colegial, Bohigas también consideraba que la inauguración de este edificio en 1962 coincidió con un punto álgido de la actividad colegial:

[Era la] culminación de la primera etapa, digamos revolucionaria, del Colegio –todavía en un tono discreto y con propuestas culturales que anticipaban posteriores posiciones más políticas-, una etapa que manipuló muy inteligentemente Antoni de Moragas, apoyado en la confianza que le tenía el decano Manuel de Solà Morales (BOHIGAS 1989, 253).

El hecho de que para construir el edificio se convocase un concurso restringido entre arquitectos colegiados, que eran tan solo algunos centenares en aquellos momentos (VARIOS AUTORES 1987b, 28), supuso una gran oportunidad para los arquitectos que querían ser (o que se sentían) modernos, ya fuesen jóvenes o maduros, y muy especialmente para los arquitectos que habían estado integrados en el Grupo R, para realizar un ejercicio

<sup>558</sup> La estructura de los colegios oficiales de arquitectos españoles, con colegiación obligatoria para los profesionales, fue planteada repetidamente por la Sociedad Central de Arquitectos a partir del III Congreso Nacional de Arquitectos, celebrado en Madrid en 1904, “como medida necesaria e indispensable para la mayor prosperidad y prestigio de la clase”, pero no se legisló hasta el 01-03-1930 mediante el Real Decreto de 27 de diciembre de 1929, promulgado después de que varios edificios se hundiesen en Madrid en 1928 (GRANELL *et al.* 2012, 105-106). Según Ureña, los frecuentes derrumbes de edificios en construcción en el Madrid de los años veinte y treinta provocaron manifestaciones y huelgas de los obreros reclamando una “fiscalización de las obras” por parte de los “representantes autorizados de la arquitectura”, una exigencia que encontró eco en los diarios madrileños (UREÑA 1979, 20). En principio se establecieron seis colegios en toda España cuyos límites no tenían en cuenta razones históricas. Así, uno de ellos incluía las provincias de Cataluña, Aragón, Baleares y Logroño. En 1933 se formó una estructura colegial propia para Aragón y Logroño. Posteriormente, en 1978, con la división de España en comunidades autónomas, se creó el Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares como organismo independiente del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña.

extraordinario de modernidad arquitectónica en el mismo corazón de la ciudad que, a la vez, debía plantear cómo podía establecerse la relación entre lo nuevo y lo antiguo, un tema vivo en aquellos momentos dentro de la disciplina en toda Europa, en parte como consecuencia de las gravísimas destrucciones y heridas bélicas que aún estaban en proceso de cicatrización, y también por las nuevas propuestas teóricas desarrolladas por Rogers en Milán desde *Casabella*. Como indica M. Solà, entonces decano del colegio y presidente de los jurados de los dos concursos que se convocaron, basta ver el nombre de los autores premiados en ambas ocasiones (las plicas secretas con los nombres de los arquitectos no premiados se destruyeron, por lo que nos son desconocidos en su mayoría<sup>559</sup>), para comprobar hasta qué punto los proyectos supusieron “un desarrollo de los nuevos caminos de la arquitectura catalana” (VARIOS AUTORES 1987b, 28). Los referentes para estos “nuevos caminos”, según Granell y Ramon, eran básicamente tres: las dos arquitecturas “nacionales” más a la moda entonces, la italiana (Albini y Gardella) y la brasileña (Niemeyer y Costa) y los dos autores españoles que ya entonces ejercían su magisterio moderno con dos obras emblemáticas absolutamente contemporáneas: el Coderch de la Barceloneta (1951-1955) y el de la Sota del Gobierno Civil de Tarragona (1954-1957) (GRANELL *et al.* 2012, 209).

Cabe subrayar el hecho de que para acometer una obra tan importante y, por tanto, con un coste tan elevado, se debía ya poder contar con una gran disponibilidad económica, tanto del Colegio como institución como de los arquitectos y promotores que construían edificios en Cataluña y Baleares y pagaban cuotas de colegiación y derechos de visado; en efecto, el ambicioso planteamiento debe entenderse como un síntoma de riqueza, lo que suponía que finalmente, después de veinte años, al menos en las regiones más productivas y avanzadas de España, se empezaban a superar el hambre y la miseria de la época autárquica y se entraba en el progreso económico que conllevaban los planes de estabilización ideados desde los gobiernos tecnocráticos del Opus Dei. Así lo ha señalado también Bohigas en sus memorias al señalar que “el arranque de la nueva capacidad económica del Colegio [era] consecuencia del *boom* de la construcción y de una buena organización administrativa de los ingresos producidos por este *boom*” (BOHIGAS 1989, 253).

Para construir el edificio se escogió un sitio clave de la ciudad: un solar trapezoidal de 501,80 m<sup>2</sup> con tres fachadas y una medianera recayente a la avenida de la Catedral, en la llamada plaça Nova, frente a la misma catedral, junto al palacio arzobispal, mirando desde el exterior a una de las puertas de la Barcino romana, la puerta Pretoria. En realidad, la “plaça Nova” ya en aquellos momentos no dejaba de ser una fosilización en la toponimia barcelonesa de un espacio urbano extramuros de origen medieval de forma irregular, ya que ni entonces ni ahora se percibe conformado como una plaza, sino que aparece tan solo como el extremo suroeste de la avenida de la Catedral, una de las vías proyectadas en el Ensanche de Cerdà (1860) y definidas en el Plan Baixeras (1879) atravesando el centro histórico, cuya apertura quedó interrumpida en este punto. En efecto, mientras que la vía Layetana (la “vía A” del Ensanche y del Plan Baixeras, de conexión entre el puerto y la ciudad alta) se abrió entre 1907 y 1913, con el consiguiente *sventramento* del tejido urbano medieval, impulsada por los prohombres de la Lliga Regionalista, los trabajos de apertura de las avenidas de la Catedral y de Cambó (perpendiculares a la vía Layetana y prolongación la una de la otra) se iniciaron en los años cuarenta aprovechando las destrucciones dejadas por los bombardeos franquistas durante la Guerra Civil, pero ambas quedaron sin concluir (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 56; FABRE 2003, 68).

Las primeras propuestas de la Junta Colegial para hacer el edificio se remontan a mitad de los años cincuenta, apenas unos días después de que accediese al decanato Manuel de Solà-Morales<sup>560</sup> en sustitución de

<sup>559</sup> Los nombres de algunos arquitectos no premiados se han conocido al catalogar y estudiar su archivo profesional. Este es el caso del interesante proyecto “Y”, con un cuerpo bajo avanzado que adelantaba la solución definitiva de Busquets, cuyo autor era Robert Terradas (1916-1976) (GRANELL *et al.* 2012, 208).

<sup>560</sup> Los Solà-Morales son una familia proveniente de Olot (Girona), formada en 1828 con el matrimonio de una *pubilla* Solà con un notario Morales. Los orígenes documentados de los Solà, sin embargo, se remontan a 1082, cuando un Berenguer de Solano (catalanizado más tarde en Solà) compró una finca en Batet de la Serra (Olot). La familia estuvo vinculada en el ochocientos al movimiento carlista y entre sus componentes hubo algún arquitecto. Como hemos visto, Manuel de Solà-Morales i de Rosselló (1910-2003) fue profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona antes y después de la guerra, secretario de la Junta del Colegio desde 1940 y decano desde 1955, fue procurador en las Cortes de Franco (GRANELL *et al.* 2012, 219) y padre de dos importantes arquitectos, Manuel (1939-2012) e Ignasi (1942-2001) de Solà-Morales i Rubió. Además del Monumento a los Caídos de Montjuïc que ya hemos citado, proyectó en Barcelona, en su cualidad de teniente provisional de ingenieros, la Residencia Militar de Oficiales (1939-1940), una sobria pieza tardonovecentista situada en la Diagonal donde se vislumbraba una modernidad alejada del arcaísmo neoherreriano promovido por el régimen franquista, aunque cercana a las descarnadas y secas volumetrías de la arquitectura hitleriana (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 15; GAUSA *et al.* 2013, 113). De hecho, en este edificio emblemático del franquismo, adornado con bustos de Hitler y Mussolini, se celebraron actos castrenses pronazis en los primeros años cuarenta, siendo visitado a menudo por la jerarquía militar germánica. El gobierno alemán llegó incluso a financiar en 1941, para conmemorar la amistad hispano-germana, la Sala de Alemania, situada en el primer piso del inmueble y decorada con pinturas murales donde se veían avanzar juntos, con el Alcázar de

José María Ros Vila (1899-1993), decano desde 1940. Así, la Junta General Ordinaria celebrada el 27 de mayo de 1955 encargó a la Junta de Gobierno que dotase al Colegio de una nueva sede social, habida cuenta del incremento de funciones y servicios colegiales<sup>561</sup> (GRANELL *et al.* 2012, 203). En 1956 se decidió comprar el solar y convocar un concurso de anteproyectos entre arquitectos colegiados. Las bases que regían el concurso se comunicaron por circular el 26 de octubre de 1956 (VARIOS AUTORES 1987b, 34). Este primer concurso de anteproyectos fue fallado el 18 de mayo de 1957. El decano, como decimos, era Manuel de Solà-Morales y ejercía como presidente del jurado. De hecho, a la junta encabezada por él se debieron tanto la iniciativa como el desarrollo de los concursos, del proyecto y de la obra. Los vocales de este primer certamen fueron Javier Carvajal, Adolf Florensa, Josep Maria Ros, Gio Ponti, J. H. van den Broek, Antoni Perpinyà y Carlos de Miguel, con Jordi Vilardaga como secretario. Como vemos, la presencia de dos arquitectos extranjeros en el jurado, un italiano y un holandés, garantizaba una difusión de la propuesta en Europa a través de las revistas especializadas. Se presentaron veintidós anteproyectos y el primer premio fue otorgado al presentado por Xavier Busquets i Sindreu (1917-1990) que, después de titularse en 1947, había trabajado con notable éxito entre 1951 y 1955 en Sao Paulo (Brasil) junto a otros arquitectos formados con Le Corbusier, aunque en 1955 tuvo que regresar a Barcelona por la muerte de su padre, el también arquitecto Guillem Busquets i Vautravers<sup>562</sup> (X. BUSQUETS 1987, 23-24). Pero surgió un problema porque unos proyectos se ajustaban estrictamente a las ordenanzas y alineaciones municipales mientras que otros no las respetaban. Esto conducía a soluciones tan diferentes que no se consideraban equiparables, imposibilitando, en opinión del jurado, una calificación conjunta y el encargo al ganador del concurso, por lo que se acordó otorgar dos series de premios (algo que indica también la boyante situación económica de la institución en aquel momento) y convocar un segundo concurso en el que los anteproyectos podían no ajustarse a las alineaciones oficiales,

previa solicitud al Ayuntamiento de la autorización para que los arquitectos de Barcelona puedan libremente, dentro de un determinado y concreto límite de alturas, criterio de composición de volúmenes y solución de los problemas de medianerías que podían presentarse, alcanzar la solución arquitectónica óptima que tanto este Colegio de Arquitectos como la ciudad desean (VARIOS AUTORES 1957b, 29).

---

Toledo al fondo, soldados españoles y alemanes con las banderas nazi y rojigualda (CIRICI 1977a, 104; GOROSTIZA 2013, 45, 48; XANDRI 2016, 301; CAPDEVILA *et al.* 2017, 169). Cabe indicar que, como ha estudiado Gabriel Ureña, al inicio de los años cuarenta, para reforzar la formación de los cuadros del Ejército, artífice de la Victoria militar, se construyeron numerosas residencias de oficiales, escuelas de especialistas y academias militares, como también acuartelamientos y campamentos permanentes y semipermanentes para la abundante tropa ya que, como consecuencia de la militarización de la población española, el servicio militar obligatorio tenía una duración de dos o más años, según se reguló en la modificación de 8 de agosto de 1940 de la Ley de Reclutamiento y Reemplazo del Ejército de 19 de enero de 1912 (UREÑA 1979, 151-189; cfr. Wikipedia.es). Al final de los años cuarenta, desde sus cargos en el Colegio de Arquitectos, Solà-Morales i de Rosselló posibilitó las decisivas y osadas actuaciones culturales de Antoni de Moragas gracias, según Bohigas, a su “aceptación generosa [de tales iniciativas], inteligente pero no demasiado comprometida” (BOHIGAS 1992, 19). Por el contrario, el mismo M. de Solà confesaba en 1987 respecto a la sede social de la plaça Nova: “fui parte en la polémica en defensa del edificio, de su ubicación, y [de] los esgrafiados de Picasso y mi compromiso no fue dudoso ni ambiguo” (VARIOS AUTORES 1987b, 29).

<sup>561</sup> El origen de la institución actual se considera que fue la Asociación de Arquitectos de Cataluña, fundada el 19 de marzo de 1874 por dieciséis arquitectos como consecuencia del auge profesional impulsado por el desarrollo del Plan Cerdà (aprobado en 1859) y por la integración de la Escuela de Arquitectura en la Universidad en 1874, con el reconocimiento oficial del título en 1875. Pertenecer a esta Asociación era opcional ya que fundamentalmente se dedicaba a la defensa de intereses corporativos aunque también emprendió trabajos científicos y artísticos; de hecho, fue la única organización profesional de los arquitectos hasta 1931, cuando se creó el Colegio Oficial de Arquitectos ya citado. Las reuniones de la Asociación se hacían, primero, en la casa del presidente, Josep Oriol Mestre i Esplugas (1815-1895); después, en la Escuela de Arquitectura por deferencia de su director Elies Rogent i Amat (1821-1897); más tarde se alquiló un pequeño local en la calle Santa Ana; y en 1919, gracias al legado del arquitecto Bonaventura Pollès i Vivó (1857-1919), se instaló en la vivienda que había sido su domicilio, en el pasaje de la Merced, junto a la Gran Via de les Corts Catalanes, donde permanecieron tanto la Asociación como el Colegio hasta que se inauguró la sede de la plaça Nova en 1962 (GRANELL *et al.* 2012, 10, 13-16, 128-129). Esta itinerancia de la institución colegial y de sus predecesores durante un siglo también contribuyó en gran medida a dotar de un carácter emblemático el nuevo edificio de la plaça Nova.

<sup>562</sup> Guillem Busquets i Vautravers (1877-1955) fue elegido concejal de Barcelona por la Lliga Regionalista en 1913 y más tarde trabajó con Puig i Cadafalch en la Exposición Internacional de 1929. Su hijo, Xavier Busquets construyó una abundante obra hasta 1989. Destacan la sede central de la empresa Hispano Olivetti (1964) en Madrid y, en Barcelona, además de edificios de viviendas, las oficinas de la empresa de medicamentos Sandoz-Novartis (1968-1972) y la sede de la Caixa d'Estalvis i Pensions en la Diagonal (1968-1973) (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 233; X. BUSQUETS 1987, 23-28; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 94; GAUSA *et al.* 2013, L8, L32, M16, M53). Los archivos profesionales de ambos arquitectos fueron donados a su muerte al Colegio de Arquitectos por el religioso Padre Pere [Joan Antoni] Busquets i Sindreu (1925-2007), monje benedictino de Montserrat.



Subrayemos la mención expresa a los “deseos” de la ciudad, que evidencia la intención de la institución municipal de levantar en Barcelona una obra emblemática. En relación a este primer fallo del jurado, según Bohigas, por una parte se reconocía el acierto de las soluciones autónomas no alineadas pero se temían las protestas de los concursantes que se habían tomado al pie de la letra la normativa de alineaciones, aunque, por otra, la decisión fue bien vista ya que era

la primera oficialización de la arquitectura moderna en Barcelona. Habían sido rechazados los proyectos que aun optaban por una plaza de escenografía neoclásica de cartón-piedra y se habían aceptado los que contradecían osadamente las alineaciones oficiales, abriendo la posibilidad de un orden urbanístico menos acartonado (BOHIGAS 1989, 254-255).

El 3 de enero de 1958 el Ayuntamiento acordó que el edificio podría “ordenarse libremente en su composición volumétrica”, pudiéndose producir retranqueos respecto a las alineaciones oficiales siempre que se cumplieran determinadas condiciones urbanísticas, con lo que el segundo concurso se convocó inmediatamente, el 29 de enero de 1958. Las bases eran similares a las anteriores, pero ya se indicaba expresamente que podían no respetarse las alineaciones de las calles (de hecho, ningún concursante las respetó) y, además de los planos, se debía adjuntar una maqueta de la propuesta a escala 1/100, situándola en el contexto urbano. A este segundo concurso se presentaron veinticinco anteproyectos. El jurado emitió el fallo sin demora, el 26 de junio de 1958 (VARIOS AUTORES 1958; VARIOS AUTORES 1987b, 48-49). Los miembros del segundo jurado fueron los mismos del primero, con la salvedad que Carvajal y de Miguel fueron sustituidos por Bonet i Castellana y Alfred Roth (1903-1998). Este último era un arquitecto suizo miembro de los CIAM (cfr. PAGANO 2008, 191-197), con lo que la proyección internacional del concurso, del proyecto ganador y del edificio construido se vio favorecida en gran manera no solo en Italia y Holanda, sino también en Suiza. En esta ocasión, como decimos, ya casi ningún proyecto seguía las alineaciones oficiales, quedando consagrada, por tanto, la propuesta de edificio como objeto “moderno” independiente y exento hasta cierto punto. La participación de colegiados en ambos concursos fue numerosísima ya que la mayoría de los cuarenta y cinco anteproyectos estaban redactados por varios arquitectos agrupados en equipo (VARIOS AUTORES 1987b, 28). Este segundo concurso fue ganado de nuevo por Busquets con un proyecto que disponía un riguroso muro-cortina cerrando un paralelepípedo retranqueado situado, a su vez, sobre un pronunciado cuerpo bajo trapezoidal que seguía las alineaciones de la calle<sup>563</sup>. La valoración que hizo el jurado del proyecto ganador fue la siguiente:

La solución urbanística de este anteproyecto, con su volumen alto de oficinas situado en la parte posterior del solar y con su cuerpo relativamente bajo conteniendo los locales públicos y representativos adelantado hacia la plaza, está bien integrado en los determinantes de la situación. La disposición de las salas de exposición de materiales, de una amplia superficie, presenta una excelente solución interior y exterior, abierta a la vista de los peatones. Hay que mencionar especialmente la disposición de la sala de conferencias y de su *foyer* espacioso. Todas las plantas han sido estudiadas con gran cuidado y presentan en todo una solución feliz al problema planteado. Hay que criticar la falta de relación y de unión arquitectónica entre el volumen bajo y el volumen alto, la cual resulta de una superposición independiente en lugar de una composición, y aun cierta anchura del cuerpo alto. (VARIOS AUTORES 1987b, 48-49)

El estudio de los anteproyectos premiados, publicados todos ellos inmediatamente en sendos números monográficos de la revista *Cuadernos de Arquitectura*, es un interesante ejercicio para valorar el estado de la recuperación de la modernidad en Barcelona a final de los años cincuenta (VARIOS AUTORES 1957b; VARIOS AUTORES 1958)<sup>564</sup>. De hecho, en todos ellos se experimentaban caminos que conducían a la arquitectura moderna excepto en el proyecto de Eusebi Bona, el único de raíz clásica que fue premiado; casi todos usaban el muro-cortina como elemento característico o definitorio de una arquitectura contemporánea que se quería moderna y muchos de ellos seguían una ortodoxia racionalista fiel a la modernidad (TORRES 1991 I, 331-334). Para I. Solà, que ha denominado esta línea de trabajo “racionalismo acrítico”, “son la mejor muestra de lo que la arquitectura española había adoptado con la seguridad acrítica de estar en la modernidad” (I. SOLÀ 1976a, 197); este “racionalismo acrítico” dio sus mejores resultados en la Facultad de Derecho y el Polígono de Montbau, dos obras que constituyen “el techo de las posibilidades y limitaciones de toda una línea teórica que

<sup>563</sup> Según Bohigas, este esquema de macla de dos volúmenes, uno horizontal y otro vertical, acababa de ser “entronizado” por la Lever House de Gordon Bunshaft (1909-1990) en Nueva York (BOHIGAS 1989, 255). En cambio, para Granell y Ramon el proyecto de Busquets muestra una cierta enseñanza miesiana en el tratamiento del muro cortina, en la disposición de la estructura que desplaza los pilares de las esquinas y en la utilización de una combinación de rectángulos en planta que ayudan a que el edificio se adapte a la geometría del solar (GRANELL *et al.* 2012, 212).

<sup>564</sup> También son fundamentales las publicaciones monográficas conmemorativas de la inauguración del edificio (VARIOS AUTORES 1962a) y del vigesimoquinto y el quincuagésimo aniversario del mismo (VARIOS AUTORES 1987b; GRANELL *et al.* 2012).

respondía a la utilización mutilada de ciertos aspectos de la aportación racionalista llevada a la práctica con inteligencia y honradez” (I. SOLÀ 2004, 192). Bohigas lo recordaba así en 1987:

Martorell y yo participamos [en el concurso] con entusiasmo y con ganas de dar una muestra contundente de modernidad. La modernidad ya se había empezado a abrir camino y ya no era fácil imaginarse que en el concurso pudiese triunfar una línea clasicista al estilo de Raimon Duran Reynals [1897-1966] o Eusebi Bona [1890-1972]. El Grupo R había roto ya el hielo con una polémica que parecía marcar la nueva tendencia. Era, por tanto, una primera confrontación entre “modernos” (BOHIGAS 1989, 253).

Una vez recibido el encargo, Busquets estuvo un año entero dedicado exclusivamente a desarrollar el proyecto, y las obras se pudieron iniciar el 1 de mayo de 1959. El proceso de construcción se desarrolló a lo largo de tres años y ha quedado bien registrado en distintas publicaciones de la época (VARIOS AUTORES 1962a, 10-22; X. BUSQUETS 1987; VARIOS AUTORES 1987b, 58-59). El edificio fue inaugurado con gran pompa el 29 de abril de 1962 por una comitiva de autoridades que incluía el ministro de la Vivienda, el director general de Arquitectura, el capitán general, el gobernador civil y la Junta de Gobierno en pleno; también estaban los arquitectos Ponti, van den Broek y Bonet i Castellana, y amigos y familiares de Picasso. El acto incluyó una misa solemne en el salón de actos oficiada por el hermano de Busquets, arquitecto y fraile de Montserrat, y la bendición de las instalaciones por el arzobispo de la diócesis revestido de pontifical (GRANELL *et al.* 2012, 219). Como era de esperar, el acto fue portada de toda la prensa local; así, *La Vanguardia Española* incluía en su edición del 29 de abril de 1962 seis buenas fotografías en huecograbado de la obra, el contexto urbano y los murales interiores de Picasso (facsimil en LAHUERTA 2015, 91).

La obra finalmente construida, de acuerdo con las indicaciones del jurado, presenta algunas variaciones menores respecto al anteproyecto pero se sigue componiendo de dos cuerpos diferenciados: uno bajo y uno alto. El más bajo consta de plantas baja (accesos y recepción) semisótano (sala de exposiciones) y primer piso (salón de actos); su planta es trapezoidal siguiendo las alineaciones de las calles y se adelanta hacia la avenida de la Catedral, formando una especie de “estilóbato”, adecuado para mediar entre el espacio de la plaza y el cuerpo de la torre posterior; la planta baja es totalmente transparente gracias a una cristalera continua mientras que los paramentos de la primera planta son ciegos y aquí se dispusieron los célebres dibujos de Picasso esgrafiados sobre plafones de hormigón armado fabricados *in situ* que comentaremos más adelante y que le han dado fama al edificio más allá del ámbito disciplinar, convirtiéndolo en una atracción turística de primer orden. En este cuerpo bajo radica una de las características más importantes de la obra ya que, además de los picassos, la gran apertura de la cristalera corrida de la planta baja sobre la plaça Nova, reforzada posteriormente con la instalación de la librería y de la tienda de objetos relacionados con la arquitectura, permite un íntima relación de intercambio con la vida pública de la ciudad.

El segundo cuerpo, retranqueado contra la medianera trasera, superpuesto al anterior, contiene la caja de escalera y ascensores y es una pieza prismática de planta rectangular de ocho pisos de altura donde, en plantas en un principio diáfanas, se sitúan las oficinas colegiales. En todo el conjunto se utiliza un lenguaje purista propio de la corriente más internacionalista del Movimiento Moderno, sin tener en cuenta factores ambientales, históricos o de contexto. La estructura es metálica y se pone de manifiesto en el tratamiento de la piel de la torre, donde se utiliza un muro-cortina muy perforado por la trama regular de ventanas que contrasta con los enormes paños ciegos que envuelven el salón de actos y donde se sitúan, como decimos, los dibujos de Picasso (GAUSA *et al.* 2013, J22). Estas fachadas de la torre, compuestas por materiales ligeros, requirieron una especial atención constructiva y cromática. Así lo indicaba Busquets en 1962 en su pormenorizada “Descripción del edificio”, explicando que el muro-cortina estaba formado como sigue:

Un antepecho fijo y dos tipos de ventana: a) deslizantes por el exterior y b) basculantes por su parte superior hacia el interior; ambas se manejan desde dentro del edificio. Las ventanas van provistas con doble cristal Termolit y su marco es de latón cadmiado; el antepecho está constituido exteriormente de baldosa grabada de color verdoso. Para evitar las radiaciones debido a la fuerte insolación se dispusieron paneles de Tablex agujereados pintados de color morado para que al componerse con el verde del cristal diera el gris apetecido. Finalmente, un espesor de 1,5 cm de Porexpan<sup>565</sup> proporciona el aislamiento térmico preciso. El Porexpan queda sujeto a la madera enlistonada del interior (VARIOS AUTORES 1962a, 10; VARIOS AUTORES 1987b, 58-59).

<sup>565</sup> Termolit, Tablex y Porexpan eran productos vítreos y lignarios tratados con materias de origen químico que mejoraban sus propiedades, una absoluta novedad en el mercado. Estaban producidos bajo la respectiva marca registrada que originó sus nombres sustantivos.

A fin de cuentas, en su simplicidad el edificio resultó de inmediato muy eficaz, convirtiéndose en un manifiesto emblemático de la tendencia hacia la modernidad de la ciudad entera, ya que expresaba con fuerza y a la luz pública en el centro del tejido histórico el deseo de renovación y de apertura hacia las relaciones internacionales que impregnaban la arquitectura de Barcelona aquellos años (VARIOS AUTORES 1987b, 27). Sin embargo, a pesar de ello, las modificaciones posteriores de la obra acabada fueron inmediatas y significativas, y aunque se encargaron a arquitectos prestigiosos, “no siempre [fueron] felices”. El cambio exterior más sustancial se dio en 1971, cuando el arquitecto Alfonso Milá añadió paneles de hormigón reforzado con fibra en la coronación y persianas cuadradas en las ventanas (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 70). Posteriormente se han hecho incesantes trabajos de restauración y de reforma en todo el edificio y “no siempre felices”, insistimos.

La obra contó de forma inmediata con una gran fortuna crítica que colaboró a desvanecer por completo los ecos de la polémica promovida por quienes hubieran querido un edificio castizo o clasicista. Dos de las primeras manifestaciones favorables al edificio fueron las de Ponti y Broek, miembros del jurado, en *Cuadernos de Arquitectura* en 1962. Para Ponti era admirable “la solución escogida, de gran claridad de medios arquitectónicos y de un planteamiento funcional que no podía probablemente ser mejor, dado el solar”. Broek, por su parte, subrayaba tres aspectos: “el entusiasmo y la fuerza de la iniciativa del Colegio para crearse una nueva sede de tal importancia”, la gran colaboración en los dos concursos de todos los arquitectos de Cataluña y Baleares y el resultado final del proceso, por “la calidad del proyecto escogido y su realización”. De éste destacaba

la sencillez y claridad [...] la fuerza de su sencillo volumen, la modestia de este retirarse de la alineación de la plaza [*sic*, por “avenida”] de la Catedral, a la cual se muestra con la dignidad de un aristócrata atrayendo la atención del público con la gran decoración de Picasso, verdadera integración del arte pictórico a la arquitectura (VARIOS AUTORES 1962a, 9).

El influyente crítico de arte y periodista Alexandre Cirici (1914-1982), que había iniciado los estudios de arquitectura en la preguerra y que prestó una gran atención al arte moderno toda su vida, especialmente tras su regreso del exilio en 1941, dedicó varios artículos al edificio e incluso dos años más tarde escribió una monografía dedicada a los esgrafiados de Picasso, con fotografías del inevitable Català-Roca, editada con un cuidado extremo por el Colegio de Arquitectos (CIRICI 1965). Así, en el semanario *Cataluña-Exprés* del 10-05-1962 elogiaba con tintes épicos la lección que había dado el arquitecto Busquets de relación entre moral y arte, vinculando su obra con la de los grandes edificios góticos catalanes:

Ante este Colegio pasaremos como ante Pedralbes o Santa María del Mar, pensando en la Cataluña de una época, el pueblo que dio forma a sus construcciones, de acuerdo con ideas que todos tenían, materiales al alcance de todos, técnicas comunes. Nunca agradeceremos suficientemente a Javier Busquets la lección que hoy nos da. Se hace evidentísima esta relación entre la moral y el arte, no solo en su obra, sino en la de los colaboradores que él espontáneamente llamó para resolver los interiores de la obra (VARIOS AUTORES 1987b, 70-71).

Desde un campo ajeno al arte y a la arquitectura, pero con una gran sensibilidad hacia la modernidad política y ciudadana, también el abogado, escritor y político Maurici Serrahima anotó en su diario una interesante conversación con Busquets en un encuentro casual (hemos de pensar que todos estos personajes no solo se conocían entre sí, sino que coincidían en la calle y en múltiples actos sociales, culturales y políticos). Se trata de la entrada del diario correspondiente al 3 de mayo de 1962, a los pocos días de haberse inaugurado la obra que, según Serrahima, había sido “muy comentada [...] por el hecho de situar una casa moderna enfrente de la muralla romana y de la catedral”. La opinión de Serrahima, aun considerando que la obra era un “gesto audaz”, era totalmente favorable a la misma y expresaba el parecer de todos los barceloneses cultos, en cuyas conversaciones se hablaba sin cesar del edificio:

Prefiero este contraste rotundo de estilos que los “pastiche” pseudoantiguos. [...] Defiendo totalmente la casa proyectada y hecha por Busquets, que me parece magnífica, en las proporciones de conjunto y en cada elemento; vista desde la esquina de las calles de Capellans y de Sagristans, es decir desde detrás, es perfecta en la elegancia con que se retira el cuerpo principal para que la fachada alta no moleste el primer plano y se pueda mantener la discreción de aquellas esquinas de las calles viejas (SERRAHIMA 2004, 347-348; comillas del autor).

Con todo, el internacionalismo del edificio y el acatamiento de las corrientes más ortodoxas del Movimiento Moderno (que algunos sectores de la modernidad consideraban ya superadas) supusieron una cierta minusvaloración del mismo entre los seguidores de la arquitectura “realista” que aquel mismo año propugnaba Bohigas desde su sección fija en la revista *Serra d’Or* (BOHIGAS 1962b, 1962d) influido por los arquitectos

milaneses de *Casabella* y por el prestigioso “pope” cultural Josep Maria Castellet. Digamos, de pasada, que este distanciamiento de los “realistas” con respecto a las obras de los racionalistas más ortodoxos también se dio con respecto a la Facultad de Derecho de Barcelona (1957-1958), obra de Giráldez, López Íñigo y Subias, planteada dentro de unos principios miesianos estrictos (cfr. PIÑÓN 1977, 16-17; RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 152-155). Estos autores y, sobre todo, Tous y Fargas, con el uso de modulaciones estrictas y novedades tecnológicas, representaban el “idealismo” que combatía Bohigas desde *Serra d’Or*<sup>566</sup>. El mismo Bohigas se muestra displicente en sus memorias con el proyecto ganador para la sede del Colegio:

El proyecto de Busquets –hay que decirlo– no era gran cosa, pero quizá admitía con mayor facilidad mejoras posteriores en el detalle del diseño y de las texturas y, al final, ha resultado un edificio digno, útil e incluso valiosamente significativo (BOHIGAS 1989, 255).

Dadas las estrechas relaciones que se establecieron entre las arquitecturas de Milán y de Barcelona a partir de 1949, con la frecuente presencia en Cataluña de los arquitectos italianos Gio Ponti, Alberto Sartoris y Bruno Zevi (*vid. supra*), y a pesar de las diferencias de escala y de su distinto valor y significado disciplinar, nos parece interesante para la comprensión de los procesos proyectuales y las influencias que se producían estos años entre los arquitectos barceloneses que querían ser modernos y que, por tanto, desde una España sometida a la dictadura del general Franco, miraban hacia un Milán moderno y democrático, plantear algunos posibles paralelismos respecto a los temas de integración en el contexto con la Torre Velasca de Milán (1950-1958), un edificio emblemático de la arquitectura italiana de posguerra (*vid. infra*). En ambos casos se trata de una arquitectura moderna situada en pleno centro histórico, los dos son edificios “altos” y en ambos casos se produce un valor de contraste entre la obra nueva y el entorno urbano. Con todo, quizá la mayor relación la podemos encontrar en las fotografías que difundían ambas obras en el ámbito internacional y que disponían en un mismo plano elementos alargados antiguos, pináculos góticos o columnas romanas, de la puerta Pretoria, de la catedral o del Duomo, contrastando con la volumetría también esbelta de ambos edificios.

Como veremos más adelante, de igual manera que el Colegio de Arquitectos de Barcelona, la Torre Velasca de Milán suscitó reacciones contradictorias en las que se contraponían entusiasmo, perplejidad y una oposición beligerante. En su lectura del edificio, la mayor parte de los críticos dio mucha importancia al lenguaje, sin indagar a fondo en el complejo sistema de citas, alusiones y metáforas entretejidas por el equipo BBPR, que fue interpretado con demasiada premura, en términos de Portoghesi, como una visión “retrospectiva y casi nostálgica que sustancia la forma” (en BONFANTI *et al.* 2009, 162). A diferencia del Colegio de Arquitectos, no demasiado alto, más que por su iconología, la Velasca fue atacada por su efecto rupturista en un Milán que a final de los años cincuenta todavía mantenía una altura contenida, ya que el centro direccional (GRANDI *et al.* 2008, 321-327), donde se estaba empezando a construir “*la città che sale*” (“la ciudad que asciende”)<sup>567</sup>, formada por rascacielos de oficinas como la elegante Torre Galfa (1956-1959, 109 m) de Melchiorre Bega (GRAMIGNA *et al.* 2001, 309; GRANDI *et al.* 2008, 326) o el rascacielos Pirelli (1955-1960, 127 m) de Ponti (GRAMIGNA *et al.* 2001, 322-323; GRANDI *et al.* 2008, 326; ROCCELLA 2009, 60-63), quedaba desplazado respecto al centro histórico, al norte del mismo, extendiéndose entre las estaciones ferroviarias terminales Milano Centrale (1912-1931) y Milano Porta Garibaldi (1964), ocupando los terrenos que habían quedado libres con el considerable retranqueo de la antigua Stazione Centrale pasante (1857-1864) y la

---

<sup>566</sup> Como hemos visto repetidamente en el caso de Cirici, esta actitud combativa hacia los “idealistas racionales” no era generalizada en el ambiente artístico barcelonés. En un artículo sobre la obra de Tous y Fargas, bestias negras de los “realistas”, el crítico Joan Perucho insistía en que los arquitectos estaban “convencidos de que sólo un perfecto conocimiento de las posibilidades industriales del país podría llevar a un abaratamiento en la construcción” y que eran inexactas las acusaciones que se hacía a esta arquitectura racional y tecnológica de “falta de humanidad”, ya que “cuanto más racionalizada es una arquitectura más cerca de lo humano se encuentra” y añadía, curiosamente, que “también más cerca de lo orgánico” (PERUCHO 1965, 34). Ya en 1972 I. Solà advertía que “la dimensión utópica presente en la intención de estas obras sería su aspecto más válido, que se pierde, sin embargo, a medida que se evoluciona de una arquitectura de investigación a una arquitectura trivial, amanerada y consumista. [...] La disolución de este esfuerzo no se hizo esperar, y no sólo por la crítica propuesta desde un racionalismo reanudado a otro nivel, sino porque las únicas salidas que a la larga resultan de él son hacia la integración tecnócrata en las exigencias de un sistema que procede, en último término, según la lógica de unos claros intereses o el formalismo del lenguaje moderno estereotipado en un nuevo academicismo vacío de contenido” (I. SOLÀ 2004, 193).

<sup>567</sup> *La città che sale* (1910) (la ciudad que asciende, que se levanta), además de ser el título de un célebre cuadro del pintor y escultor futurista Umberto Boccioni (1882-1916) conservado en el MoMA de Nueva York (hay una versión preparatoria en la Pinacoteca de Brera), es el título de un libro de Fulvio Irace sobre los rascacielos americanos. Esta expresión ha indicado por antonomasia durante un cierto tiempo en el lenguaje de los arquitectos milaneses el tema del proyecto de la ciudad hecha de torres y rascacielos.

consiguiente eliminación de una gran extensión de playas de vías (un par de kilómetros) entre las dos nuevas estaciones (RICCI 1999, 182; GRAMIGNA *et al.* 2001, 124-125; IRACE *et al.* 2015, 38-39). De hecho, en esta área, alrededor de las nuevas plazas Gae Aulenti, Alvar Aalto y Lina Bo Bardi, se están levantando los nuevos rascacielos milaneses vinculados al sector Porta Nuova (2005) (*vid. infra*), el gran Centro Direzionale di Milano: Torre Unicredit (231 m), Torre Regione Lombardia (161 m), Torre Solaria (150 m), Torre Diamante (140 m), Bosco Verticale (2007-2013), compuesto por Torre de Castilia (110 m) y Torre Confalonieri (76 m), etc. (BIRAGHI *et al.* 2015, 202-203, 236-238, 244; CASTELLANETA *et al.* 2017, 236-238).

Pero la Torre Velasca tenía una energía mucho más plástica y matérica que la elegancia sofisticada de los muros cortina. Sin embargo, la cuestión sustancial era el replanteamiento del equipo BBPR, y de Rogers en particular, de la relación entre ciudad y tipo, y desde este punto de vista la Velasca está mucho más en consonancia con la modernidad racionalista de lo que podían entender los críticos de su época. De hecho, los proyectistas no solo ponían en tela de juicio el planteamiento del Ayuntamiento de Milán de asentamiento urbano con fachada continua y bloque cerrado con patio de manzana interior (BONFANTI *et al.* 2009, A85), sino que criticaban de forma sustancial la ciudad constituida por manzanas y calles-corredor. El tipo de ocupación es la expresión de esta decisión y el lenguaje, aun siendo importante, no es sino el corolario. El centro direccional estaba formado en gran parte de torres que no se planteaban hacer una crítica de la ciudad consolidada, ni siquiera en el caso del Pirelli y la Galfa citados más arriba, ya que proponían un *Central Business District* que en la práctica era por completo de nueva formación.

En este sentido, es significativa una imagen de ambientación en perspectiva aérea donde una fotografía de la maqueta de la primera versión del proyecto, cuando la estructura de la torre todavía se pensaba metálica, se inserta en una vista aérea dibujada a mano alzada, ya que expresa con gran claridad la voluntad de los arquitectos de conseguir un efecto urbano (PIVA 1982, 110). La altura del Colegio de Arquitectos es más contenida que la altura de la Torre Velasca, tanto por la necesidad de respetar las ordenanzas de la edificación de Barcelona, como para ajustarse al programa de necesidades del cliente (de hecho, la torre de Milán se construyó mediante normas urbanísticas redactadas a propósito) pero, a pesar de esto, el edificio se muestra en un abierto contraste tipológico con el contexto urbano. El resultado del concurso ganado por Busquets contenía la misma carga “revulsiva” que la Velasca, esto es, una firme crítica a la ciudad tradicional consolidada y la propuesta de una relación nueva y distinta entre el edificio y el tipo de ocupación urbana.

En la fortuna crítica de la Torre Velasca jugaron un papel importante las fotografías con que se difundió la obra y que podemos clasificar en tres categorías iconográficas: en primer lugar, las que muestran el edificio desde un punto de vista a la altura humana o un poco más alto (tomadas habitualmente desde corso di Porta Romana o desde via Pantano) en las que se evidenciaban las afinidades formales entre la composición de las fachadas de la torre y las casas del tejido urbano de los alrededores; en segundo lugar, las que muestran simultáneamente la torre y el Duomo (tomadas habitualmente con un teleobjetivo desde un punto alto con el fin de “aplanar” la perspectiva y “acercar” ambos edificios) en las que se evidenciaban las afinidades estructurales entre las costillas de la torre y las nervaduras góticas del Duomo; y en tercer lugar, las fotos de detalle, en las que se evidenciaban las texturas del edificio y la composición de pequeños elementos como las dobles columnas de las galerías en la parte superior del edificio.

La fotogenia de la torre funciona, por tanto, a dos escalas: la primera es coherente con la visión humana y el tejido urbano, mientras que la segunda es coherente con la gran dimensión del monumento y del paisaje urbano. Por otra parte, la torre se puede ver, encuadrar y fotografiar con buenos resultados desde distintos sitios, tanto desde el espacio público que la rodea como desde el claustro filaretiano de la Ca' Granda, antiguo Ospedale Maggiore y actual sede de la Universidad de Milán. De hecho, sus 106 m de altura la hacían lo bastante sobresaliente en el perfil de Milán como para influir considerablemente en la identidad iconográfica de la ciudad, al menos hasta que empezó la carrera milanesa, tan inútil como enloquecida, por batir el record del rascacielos más alto de la urbe<sup>568</sup>. Así lo remarcaba el año 2000 Belgiojoso, uno de sus autores, ya con más de noventa años:

<sup>568</sup> La escultura de cobre dorado de la Virgen Asunta denominada “Madonnina” (4,16 m), fue colocada el 30 de diciembre de 1774 sobre el pináculo más alto del cimborrio del Duomo haciendo que el edificio alcanzase su altura máxima, 108,50 m. En aquellos momentos, la catedral aun no tenía la multitud de pináculos rematados con estatuas que ahora la pueblan (145), por lo que aquella gran escultura mariana causó mucha sensación en Milán, hasta el punto que la gente la adoptó como símbolo de la ciudad y protección de sus habitantes. La cota de la Madonnina había marcado tácitamente un límite a la altura de los edificios milaneses (sin contar la altura de las antenas, que no se tenía en cuenta). El mismo Mussolini acató esta norma en la Torre Littoria (hoy Torre Branca) de Ponti en el Parco Sempione (*vid. infra*). Una ley promulgada expresamente en los años treinta para proteger la Madonnina limitó la

La Torre Velasca ha entrado ya a formar parte del perfil característico de Milán, casi como un trozo de su historia, un resultado que [nosotros] habíamos buscado a nivel de imágenes, pero que ha sido consolidado por la historia misma de la ciudad (BELGIOJOSO 2000, 6).

Como prueba de la afirmación de Belgiojoso podemos citar la célebre obra gráfica *Poema a fumetti*<sup>569</sup>, de Dino Buzzati (1906-1972), donde el autor dibujó en una viñeta la Torre Velasca, recogiendo su carácter emergente en el ámbito de una historia onírico-mítica, con alguna parte de erotismo sutil, ambientada en un imaginario infierno situado en el subsuelo de Milán.

El tema de la lectura a doble escala está también presente en el Colegio de Arquitectos: el edificio dialoga con el espacio urbano circundante, bien mediante el cuerpo bajo particularmente abierto hacia la ciudad, bien con la solución decorativa del gran esgrafiado de Picasso de más de 57 m de longitud que circunda la pared ciega del primer piso. Las fotos de Català-Roca y de otros autores, abundantemente reproducidas en la bibliografía que venimos manejando, muestran escorzos o fragmentos de la fachada del edificio encuadrados desde diversos ángulos del complejo monumental de la puerta Pretoria y la muralla romana, evidenciando una relación de analogía entre la partición reticular del muro cortina y el despiece en relieve de las fábricas antiguas; en cambio, las tomas en contracampo o con reflejos superpuestos, subrayan una relación matérica entre la “cornisa” de hormigón y el dibujo y los volúmenes del complejo monumental de la catedral. Las fotografías tomadas desde lo alto con motivo del 25 aniversario del edificio plantean, sin embargo, una sustancial integración del mismo en el contexto urbano, tanto por lo que se refiere a la volumetría como por los caracteres figurativos de la fachada: la retícula estructural del alzado, exactamente como sucede en la Torre Velasca, instaura una relación analógica con la aguja neogótica de la fachada principal de la catedral.

De hecho, tanto los dos anteproyectos de Busquets como la obra construida, aun cuando no aparezcan en ellos las sutilezas del equipo BBPR, afrontan un problema bastante común en las ciudades europeas de la posguerra mundial, esto es, la realización de un complejo terciario en los tejidos históricos destruidos por los bombardeos y la difícil relación con el contexto monumental. El proyecto seguía características tipológicas ya consolidadas en el campo de los edificios de oficinas: desarrollo preferentemente en altura, planta libre con un núcleo que contiene los servicios técnicos, la caja de escalera y los ascensores, y fachada caracterizada por un muro-cortina. Como indica Forino, el edificio de oficinas es un “espacio universal”, tecnológicamente avanzado, adaptable a diversas exigencias de programa y ubicación y capaz de conjugar necesidades de representación con la eficacia que se espera de un edificio moderno (FORINO 2011, 180). Busquets siguió este modelo introduciendo un pronunciado carácter de modernidad, con evidentes aspiraciones “internacionales”, en el tejido histórico barcelonés. Si las elecciones tipológicas aparecían claramente vinculadas al sector terciario, el lenguaje utilizado, con referencias inmediatas a la “pureza”, la “racionalidad” y la “manifestación de la verdad constructiva”, podía parecer en aquel momento realmente enérgico en relación al contexto urbano. Como señalaba Ponti en sus “Comentarios” de 1962, una vez inaugurado el edificio, la intención de ser convincente sin renunciar a la “expresión de nuestro tiempo” forma parte intrínseca del racionalismo por lo que la “valiente” inserción de la obra “en un ambiente ‘de frontera’ con el ‘barrio antiguo’ [...] es un acto de sinceridad histórica, o sea de verdad, [...] que honra la arquitectura moderna y la española” (VARIOS AUTORES 1962a, 9). Es evidente que la filosofía expresiva de Ponti era de un signo distinto a la de las preexistencias ambientales de Rogers y de la Escuela de Milán en general (de donde, como sabemos, habían bebido Bohigas y la Escuela de Barcelona). Ponti interpretaba el edificio con una gran atención al orden formal y a la excelencia constructiva, moviéndose de forma más libre frente a las relaciones analógicas con la historia. Así, con un criterio estrictamente funcionalista, Ponti concluía:

---

altura de la Torre Velasca a 106 m. Pero cuando se planteó la construcción del rascacielos Pirelli (1955-1960, 127 m) superando la altura del pináculo más alto de la catedral, el cardenal Montini, arzobispo de Milán y futuro papa Pablo VI, tuvo una brillante idea para conciliar fe y negocio inmobiliario: situar como coronación del nuevo edificio una reproducción de la Madonnina. Esta solución, fácil y barata, hizo fortuna y cuando se inició el proyecto de construcción de grandes rascacielos en las zonas de CityLife y de Porta Nuova (*vid. infra*), en muchos de los nuevos edificios se colocó en lo alto una reproducción de la escultura mariana (CASTELLANETA *et al.* 2017, 40, 236).

<sup>569</sup> *Poema a fumetti* (Poema con cómics) es una obra gráfica publicada en 1969 en Milán por Mondadori en la que Buzzati experimentaba una contaminación entre dibujo y literatura, realizando un trabajo híbrido entre comic, escenografía y poesía. Se trata de un cuento ilustrado que repropone el mito de Orfeo y Eurídice. Orfi, el protagonista, hace un viaje a un hades urbano donde se conjugan poesía, visiones metropolitanas contrapuestas e imágenes fabulosas y surreales.

A la verdad responden todas sus expresiones en la forma en que “encajan” con las funciones, las cuales se revelan todas en partes fáciles de reconocer (las vitrinas en la planta baja; la sala de actos cerrada encima; la torre de las oficinas detrás), en la perfecta plenitud de sus planteamientos. Verdad representativa, por lo tanto, en su sinceridad fuera y dentro, en donde varios arquitectos (ejemplar iniciativa) han sistematizado de manera excelente los espacios (VARIOS AUTORES 1962a, 9; comillas del autor).

En efecto, una vez acabado el edificio, en una admirable muestra de apertura de la institución a los colegiados, el diseño de la distribución y acondicionamiento interior de las distintas plantas, a propuesta de Busquets, fue encargado a los distintos equipos que habían participado en el concurso. Pero no solo la distribución, sino también el amueblamiento y la decoración, por lo que se planteó una magnífica oportunidad para enlazar con el diseño de muebles y objetos que ya se daba en Milán y que también había empezado a darse en Barcelona con gran fuerza, además de practicar la “integración de las artes” planteada por los críticos y teóricos de la época<sup>570</sup>, haciendo uso de la gran cantidad de arte moderno de alta calidad producido en Barcelona, como sabemos, en los años cincuenta. En las abundantes fotografías de la época pueden verse mesas, sillas, estantes, lámparas, taburetes, bancos corridos, canapés y todo tipo de mobiliario moderno, “a la última”, fabricado en aquellos momentos en Cataluña. En todo el edificio el mobiliario y las obras de arte fueron una pieza clave del acondicionamiento, entendido bien como una reminiscencia artesana, bien como un elemento estándar, desmontable y prefabricado, bien como una inversión económica y cultural en pintura, escultura y fotografía modernas (VARIOS AUTORES 1987b, 24-25; GRANELL *et al.* 2012, 214-221).

La planta baja y el altillo, destinados a exposición de materiales del CIDE (Centro Informativo de la Edificación), les correspondió a Bassó-Gili que diseñaron una serie de montantes y bastidores para el montaje de muestras temporales; Busquets hizo el salón de actos de la primera planta, con una cabida para 300 personas sentadas, y el *foyer* con dos grandes esgrafiados de Picasso de los que hablaremos más adelante; Giráldez-López Íñigo-Subias hicieron la planta segunda, destinada a biblioteca, ordenada con muebles formados con perfiles metálicos y madera de fresno; Monguió-Vayreda hicieron la planta tercera, destinada a publicaciones y oficinas del CIDE (Centro Informativo de la Edificación), con una modulación precisa de perfiles laminados y revestimiento de gres industrial, puertas de pino de Oregón y vidrios ahumados; la planta cuarta, destinada a visado de proyectos y administración, se le encargó al tándem Bohigas-Martorell; la secretaría de la quinta planta se le encargó a Moragas, que la decoró con una gran fotografía de Català-Roca del Palau de la Música Catalana y un tapiz (sobre cartón de Subirachs) realizado por Tapicerías Aymat<sup>571</sup> incluyendo temas heráldicos de Cataluña y Baleares; la planta sexta, destinada a decanato, la hicieron Tous-Fargas mediante un sistema desmontable adaptado a la modulación constructiva del edificio, e incorporaba esculturas de Villèlia<sup>572</sup>; finalmente, el club en la planta séptima y el bar-restaurant en la octava se le encargaron a Correa-Milà, quienes utilizaron en el club la célebre lámpara Milá y dispusieron una exposición de dibujos en rotación, mientras que en el bar situaron un gran sofá corrido y un mobiliario oscuro de calidades mate para resolver el exceso de luz. Es célebre el rechazo de Coderch a realizar la planta que se le asignó, en uno de los gestos airados que, al parecer, le caracterizaban<sup>573</sup> (VARIOS AUTORES 1962a, 23-45; HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 80-81; VARIOS AUTORES 1987b, 72-93; BOHIGAS 1989, 256; TORRES 1991 I, 386-387).

A pesar de la cuantiosa inversión y el gran esfuerzo intelectual que supuso, la decoración y el amueblamiento de las plantas de oficinas tuvieron una vida efímera, ya que fueron desapareciendo con

<sup>570</sup> La “integración” o “síntesis de las artes” de la que tanto se habló en los años sesenta, no se proponía, según Argan, “como nivelación o uniformidad de los módulos, sino como identidad de los procesos inventivos o creativos, ya que toda invención o creación será siempre una invención o creación de espacio” (ARGAN 1965, 163).

<sup>571</sup> Perucho se ha referido al resurgir del tapiz en Cataluña de la mano de Tomàs Aymat (1892-1944), fundador de la empresa, que, pensionado en los años diez por la Diputación de Barcelona, aprendió en París la técnica de los tapices gobelinos (PERUCHO 1965, 196) exponiendo sus tapicerías en el Grand Palais, en una muestra organizada por el FAD en 1920 (LARREA *et al.* 2005, 39).

<sup>572</sup> Había también una cruz de Subirachs, y en la entrada, una pieza móvil de Villèlia. Moisès Villèlia (1928-1994) fue un interesante escultor en cuya obra, según Cirlot, se unían “estructuras de evidente estirpe constructivista, mecánica en el fondo, a ritmos biomórficos que recuerdan élitros de insectos”. Perucho consideraba que la génesis de las ligeras y elegantes piezas de Villèlia ejecutadas con cañas “obedece a la organicidad de su configuración, a la vida de su naturaleza no traicionada” por lo que “todo queda contaminado de poesía, de risueño énfasis, de ligero y sorprendente humor” (PERUCHO 1965, 190). Había, además, obras del ceramista Antoni Cumella (1913-1985) y del fotógrafo Leopold Pomés (n. 1931). La aparición pública de Pomés en 1955, cuando expuso en las Galerías Layetanas, fue “fulgurante” según Perucho y “la crítica quedó impresionada” (PERUCHO 1965, 220). Es célebre el relieve gótico de la escuela flamenca que representa la Virgen de Belén en su huida a Egipto, patrona de los arquitectos, una pieza que Busquets compró para el Colegio a un anticuario de París y que situó empotrada en la pared de madera posterior del escenario de la sala de actos (VARIOS AUTORES 1962a, 50-52; X. BUSQUETS 1987, 25-26).

<sup>573</sup> *La Vanguardia Española* (29-04-1962) incluía a Coderch entre los arquitectos autores de la decoración interior del edificio.

reformas, traslados y ampliaciones posteriores relacionados con las profundas transformaciones que se iban dando en la profesión y, consiguientemente, en el mismo Colegio; pero en su momento estas obras tuvieron una gran incidencia en el mundo de la arquitectura y el diseño barceloneses y españoles, sobre todo por el hecho de ser un espacio propio de los arquitectos, abierto en su mayor parte a los mismos profesionales, a los clientes y al público en general, amén de a los numerosísimos invitados españoles y extranjeros que venían a Barcelona a impartir cursos, lecciones y conferencias sobre arquitectura y urbanismo, eventos que solían celebrarse en el salón de actos.

Pero como hemos dicho, tanto durante el desarrollo de los dos concursos de anteproyectos y de la construcción de la obra como después de acabarse el edificio, las opiniones de críticos y periodistas barceloneses fueron abundantes, originando una encendida polémica que en 1962 desde el mismo Colegio se calificaba de “agria” (VARIOS AUTORES 1962a, 46). El debate más inmediato y que más pronto se superó se refería a la adecuación o inoportunidad de situar un edificio tan radicalmente “moderno” y “descontextualizado” en el centro histórico barcelonés, algo que, por otra parte, como es sabido, ha acompañado desde sus orígenes toda la arquitectura moderna. Veinticinco años después, en 1987, Busquets recordaba aquel intenso debate ciudadano y la delicada situación en que, como profesional, se había visto envuelto:

Tan pronto como el anteproyecto fue conocido por el público barcelonés se inició una considerable polémica. El estilo actual del edificio proyectado y su emplazamiento, frente a la maciza muralla romana, el palacio episcopal, la casa del Ardiaca, de la catedral... provocaron la discusión. Unos hablaban de ruptura de la armonía arquitectónica del entorno. Otros opinaban que el contraste entre el edificio y el entorno los valoraba mutuamente, y señalaban la afirmación de vitalidad y modernidad que representaba la construcción en un sector de la ciudad que corría el riesgo de convertirse en una especie de museo abierto, magnífico –eso sí- pero vacío de actividad y de fuerza creadora (X. BUSQUETS 1987, 9).

Este aspecto de la opinión pública incluyó numerosos chistes y bromas de todo tipo sobre la simplicidad esquemática y moderna de la construcción y, más aun, sobre el supuesto infantilismo de los dibujos de Picasso, calificados de “monigotes de trazado infantil”. Por poner un ejemplo, en junio de 1962 el periódico *El Cruzado Español* publicaba un reportaje bajo el significativo titular “¿Picasso en la católica Barcelona? El muro de la vergüenza frente a la Catedral Basílica” (VARIOS AUTORES 1987b, 107-108). A pesar de la tinta airada que corrió sobre este tema, Bohigas en un epígrafe de sus memorias (escritas en 1987) consideraba con displicencia que esta parte de la polémica fue “aburrida e insustancial” y que, de hecho, se acabó pronto, zanjando el tema al calificar de “asnos reaccionarios” a los que la habían iniciado:

Las cosas entonces no estaban tan maduras como para hacer de esta discusión un tema de interés más generalizado. Todavía no podíamos matizar las diversas posiciones en defensa de los entornos históricos, de las preexistencias ambientales o de la continuidad de la morfología urbana. La polémica era así de sencilla y clara: la gente de cultura a favor de la modernidad, y los asnos reaccionarios, en contra, sin ninguna opinión seria sobre los nuevos problemas urbanísticos (BOHIGAS 1989, 256).

Pero además de esta polémica, desfasada si se quiere pero vivísima en la opinión pública, resultó especialmente punzante la opinión del crítico Alexandre Cirici y los adjetivos que utilizó para valorar las obras interiores. Primero publicó en *La Vanguardia Española* de 03-05-1962 un artículo demoledor contra la planta de visados proyectada por Bohigas y Martorell:

Han realizado un verdadero monumento al personalismo. Despreciando las normas modulares del edificio, han hecho una casa dentro de la casa, que rehúsa voluntariamente toda expresión de orden. Una agresividad que se manifiesta incluso físicamente en los obstáculos puestos, *ex profeso*, a la circulación, especialmente en las esquinas; parece responder a un pesimismo radical. Como para desanimar a los que creen en la razón, ostentan con orgullo, el lado de las columnas rojas a lo Sert, unos mostradores de listones a juntas con bordón oblicuas, a 45 grados, a la manera de 1884, una taquilla de mármol al estilo de [...] 1929, cortinas de colmado de pueblo (CIRICI 1962).

Y unos meses más tarde, en el verano de 1962, contestaba en *Serra d’Or*, junto a Castellet, Subirachs, Ràfols, Teixidor, Sostres, Perucho y Cuixart, a una encuesta que debía estar preparada por Bohigas. La revista preguntaba: “¿Se está viviendo un momento de crisis en el diseño y la arquitectura?” y a renglón seguido se planteaba la existencia de “formalismos” en el nuevo edificio del Colegio de Arquitectos. Mientras que los otros encuestados eran más comedidos, aunque, consecuentemente con las preguntas, no se ahorraban comentarios polémicos en las respuestas, Cirici era tajante y radical, como acostumbraba a ser su “estilo”. Así, “magnífico” era el racionalismo de Tous y Fargas y de Íñigo-Subias-Giráldez, aunque “muy lejos del



racionalismo de la Bauhaus” y “cercano a soluciones japonesas y finlandesas”; “empirismo confortable” se respiraba en la planta de Correa-Milà que, por otra parte, era “distante y aristocrática”; “empirismo esteticista” veía en las plantas de Monguió-Vayreda y de Moragas; pero, sobre todo, consideraba que el “terrorismo de la planta de Bohigas, Martorell y Mackay” era “un monumento al personalismo”, despreciaba “las normas modulares del edificio”, rehusaba “voluntariamente toda expresión de orden” y, por tanto, parecía “responder a un pesimismo radical”:

Si [la solución de la planta] rompe con el racionalismo no es para volver a la artesanía, sino, al contrario, para dejar hablar las técnicas industriales elementales preartesanas; [...] si no crea ejemplos para la industrialización, no se somete tampoco a la realidad social, representada en este caso por un edificio corporativo con carácter y estructura normalizados; [...] si no hace caso de módulos, tampoco se deja llevar por la fuerza de un barroquismo (VARIOS AUTORES 1962b, 25-26; TORRES 1991 I, 389).

En el otro artículo ya citado (*Cataluña-Exprés*, 10-05-1962), Cirici se mostraba más prudente, pero no menos literario:

López Iñigo, Subias y Giráldez [...] aceptaron disciplinadamente las líneas del edificio y concibieron su obra como un homenaje al trabajo, a las maneras de hacer. Vayreda y Monguió, con un cuidado artesano por el detalle. Bohigas y Martorell, como el grito rebelde de un individualismo romántico, anárquico, irónico, casi de farsa cómica, de un gran sabor popular. Moragas Gallissà con una fidelidad al modernismo. Tous y Fargas con la conciencia más humilde de todos, buscando realizar lo más perfecto con la mínima complicación, dominados por la idea de medida y de orden hasta extremos que hacen pensar en el rigor dórico. Milá y Correa, por fin, en una humana posición transaccional de un señorío benevolente (VARIOS AUTORES 1987b, 70-71).

En un apartado de sus memorias escrito en 1987, Oriol Bohigas, entonces en la cumbre de su capacidad intelectual y de su poder político en el Ayuntamiento de Barcelona, examinaba los resultados de las diferentes intervenciones en las oficinas del Colegio y consideraba que la mayor polémica estalló con el primer artículo de Cirici, el publicado en *La Vanguardia Española*, donde, además de establecer el acierto de levantar un edificio moderno en la plaça Nova, “ponía fronteras entre los racionalistas y los post-racionalistas” que habían intervenido en el acondicionamiento de las distintas plantas. Veinticinco años después de acabarse las obras, Bohigas hacía una lectura “revisionista” e “italianizante” de las plantas ejecutadas por su equipo y por el de Correa-Milà, situando sus intenciones ya como una revisión de los principios ortodoxos del Movimiento Moderno y estableciendo la consabida división de la arquitectura catalana en dos grupos (“realistas” e “idealistas”), una lectura bipolar y polémica que llegaría hasta los años ochenta con las actuaciones del Ayuntamiento democrático y que ha estado en la base de todas las interpretaciones de la arquitectura barcelonesa de la segunda mitad del siglo XX. El texto de Bohigas tiene interés porque establece el punto de arranque de esta polémica precisamente con la construcción de la sede social del Colegio de Arquitectos, aunque posteriormente él mismo la fomentase desde las páginas de la revista *Serra d’Or*:

Se inició otra polémica que tuvo muchas más consecuencias culturales y en la que intervino como objeto de discusión no solamente el edificio, sino la decoración de los diferentes pisos, los cuales, como fueron proyectados más tarde, señalaban ya una cierta escisión dentro de las tendencias de la arquitectura moderna. Tanto el edificio de Busquets como la planta decorada por Tous-Fargas eran unas proclamas a favor de lo que se podría llamar el orden enfático del racionalismo de los alumnos de Mies: retórica modular estricta, precisión y contención formal, actitud idealista e internacionalista, imitación de la alta tecnología disimulando la realidad de las viejas artesanías todavía ineludibles, abandono de lo que se mantenía vivo en la tradición formal y ambiental. En cambio, la obra de Correa-Milà y la nuestra intentaban situarse en el otro extremo: materiales y espacios tradicionales, confortabilidad reconocida y legible, realismo en la modestia de la manera de construir, imágenes y recuerdos que todavía nos podían emocionar. Martorell y yo estábamos muy satisfechos de cómo había quedado nuestra oficina de visados y la entendíamos como un grito de ruptura respecto a lo que representaban Busquets y Tous-Fargas. Había una primera voluntad de eclecticismo, un cierto menosprecio del exceso moralismo u ortodoxia del racionalismo. Nos gustaba porque, sin abandonar los principios metodológicos del Movimiento Moderno, se relacionaba, a la vez, con algún viejo almacén de tejidos, [...] con alguna adaptación provisional de un espacio industrial, con algunos tics decorativos de la gente del GATCPAC y ensayaba los métodos de reinterpretación histórica que habíamos aprendido de los italianos de *Casabella-continuità*, de los nórdicos premodernos o de los vieneses y escoceses de principio de siglo. La obra de Correa-Milà era muy diferente, pero también había que incluirla en nuestra línea de intenciones. La influencia italiana era quizá más evidente, pero había la misma adecuación local y temporal, las mismas ganas de encontrar una salida a los esquematismos entonces ya amanerados del racionalismo (BOHIGAS 1989, 257-258).

Llama la atención la crítica de Cirici a la obra de Bohigas y Martorell en el Colegio de Arquitectos cuando a lo largo de los años cincuenta, en el FAD y en todo tipo de intervenciones públicas, se habían tenido, al parecer,

una buena consideración mutua; esto se deduce, al menos, de las libretas personales de Cirici de estos años. Así, el 19 de marzo de 1960, en una “mañana clara y maravillosa” fueron juntos a ver obras de Bohigas y, por la tarde, Cirici escribió un artículo sobre las mismas; el 2 de junio de 1960 fueron a visitar juntos la fábrica Piher de Badalona, de la que hizo algunos dibujos, y el edificio de CEAC de la calle Aragón, “todo de vidrio y de hierro” (CIRICI 2014, 415, 417, 432). Aunque quizá la clave de la actitud de Cirici hacia la obra de Bohigas se encuentre en el tremendo carácter polemizante y ambicioso de ambos<sup>574</sup>, en la extraordinaria inteligencia y formación cultural de ambos y en las suspicacias que en el ámbito de la arquitectura solemos mostrar los arquitectos hacia los historiadores y los arquitectos frustrados.

Desgraciadamente ya no podemos comprobar el valor de aquellas piezas de arquitectura de interiores desaparecidas tempranamente. Pero, con todo, y al margen de las polémicas suscitadas, el componente cultural del programa del edificio era especialmente importante ya que, además de solventar necesidades administrativas, estaba previsto que las actividades culturales que se iban a desarrollar tuviesen una gran incidencia en la ciudad y en la sociedad barcelonesa. Así lo indicaba el decano Manuel de Solà-Morales en 1962 de forma programática cuando remarcaba el valor que tenía la ubicación del edificio en el corazón del centro histórico de Barcelona y el papel que podía jugar en la revitalización del mismo:

No se ha insistido suficientemente sobre el aspecto sustancial y que podríamos llamar funcional en la urbanística de la ciudad. Me refiero a la ubicación del edificio. Dejando a un lado la caducada discusión sobre el carácter de un edificio moderno en un barrio antiguo, bueno es hacer hincapié en la necesidad del edificio “vivo” en un sector que es corazón y nervio de la ciudad. [...] Otras entidades culturales y centros oficiales tienen aquí su sede. Bueno es que, entre todos, hagamos de éste el centro espiritual y cultural de la ciudad. [...] Un denso programa de exposiciones, conferencias, cursos y reuniones nacionales e internacionales, hallará, D[ios]. m[ediante]., en este edificio, de reducidas dimensiones pero de enormes posibilidades, el mejor hogar, abierto y hospitalario a los demás profesionales, a los centros artísticos, culturales e intelectuales, y a cuanto signifique cultivo y elevación espiritual (VARIOS AUTORES 1962a, 5-6; comillas del autor).

Y, en efecto, estas buenas intenciones se fueron haciendo realidad año tras año y desde su inauguración hasta la actualidad, la actividad cívica, cultural, social y política del Colegio de Arquitectos de Cataluña desde su sede de la plaça Nova ha tenido una significación cívica, nacional e internacional de primer orden, que, según la Junta de Gobierno, ya empezó con el vivo debate ciudadano suscitado con su construcción<sup>575</sup>. El carácter de “adelantado” de la profesión de arquitecto y de su agrupación oficial representativa también aparecía como respuesta institucional y programática del decano ante las críticas que levantó la obra entre los sectores más reacios a las innovaciones. El decano, mucho más comedido que el desvergonzado Bohigas, que los llamaba “asnos” (“ases”, en catalán), utilizaba la desenfadada y alegre comparación de una muchachada subiendo una empinada cuesta en la que los más esforzados desempeñan el papel de vanguardia o de adelantados. Podemos imaginar el esforzado grupo de escultistas o del Frente de Juventudes de Falange montaña arriba:

Hoy podemos hablar ya de un no pequeño fruto recogido del nuevo edificio. El de haber despertado el interés público por la arquitectura. Ni aun en las épocas apasionadas de La Pedrera o de la Exposición Internacional [de 1929] se había llegado a un tan vivo debate sobre Arquitectura y Arte. El hombre de la calle, el ciudadano tan atento siempre a su oficina, taller o

<sup>574</sup> El mismo Cirici reconoce su gusto por la polémica en un apunte de sus libretas fechado el 10 de junio de 1960 relativo a un debate planteado en el Hospital de la Santa Creu, con ocasión del Salón de Mayo (1957-1970), entre defensores del academicismo y de la abstracción: “Disfruto enormemente con polémica violentísima. El corazón me palpita” (CIRICI 2014, 420). Mucho más crudo se muestra en su diario Serrahima, profundamente cristiano, gran observador y conciliador experimentado, con el Cirici polemista de final de los años sesenta: “Es curioso el caso de este muchacho, que ya tiene cincuenta y tantos años y que siempre quiere tener la última palabra, [...] pero no solo en el sentido de la información, sino en el de la adopción plena – y, si puede, el liderazgo– y, a la vez, el de la recusación de todas las tendencias anteriores, entre las cuales están también –sin que él se dé cuenta– las que él mismo había defendido pocos años atrás. No es una suposición: basta con seguir sus artículos en *Serra d’Or* de unos años a esta parte para darse cuenta. Es como una especie de obsesión que a medida que envejece se le acentúa más; antes discutíamos mucho, pero era como un juego que él admitía; ahora es difícil discutir porque cada vez está más dogmático y, aunque la cortesía le impide salirse de la corrección, te das cuenta que te mira con indignación si lo atrapas en un sofisma, y, en todo caso, con menosprecio” (SERRAHIMA 2005b, 14-16).

<sup>575</sup> Recordemos que los colegios profesionales españoles son unas peculiares entidades corporativas dentro de la situación política española, sobre todo por su funcionamiento democrático y por la afiliación obligatoria. Ya desde antes de 1936 agrupaban a los llamados “profesionales liberales” (médicos, arquitectos, abogados, ingenieros, aparejadores, etc.) con el fin de defender sus intereses específicos, pero a partir de los años sesenta, con “la creciente salarización del trabajo intelectual” se dio un cambio de actitudes y de mentalidad en estos grupos y multitud de elecciones fueron ganadas por candidaturas progresistas con lo que “sustituyeron su carácter cerrado y burocrático por la apertura [y] el dinamismo, se convirtieron en lugares de reunión y en instrumentos de lucha, en base a amplias plataformas reivindicativas, [...] con una fuerte intervención en la vida pública y la conciencia ciudadana, gran relevancia política y poder de movilización” (BOZAL *et al.* 1976, 131-133).

tienda, ha sentido como propia “su” arquitectura; y con esta fecunda imaginación latina ha expuesto su juicio crítico y, lo que es más interesante, ha entrado en el diálogo. [...] En este conjunto de voces no han faltado, es cierto, algunas de disconformidad. Cosa natural, sin embargo. Cuando un grupo de muchachos sube una empinada cuesta, no son los más fuertes y ágiles los que gritan, sino que estos van delante abriendo camino; son los rezagados los que dan voces y se lamentan del paso de los primeros porque sienten escasear sus fuerzas. No hay que impacientarse, pues a la larga el pelotón se rehace y siguen juntos la marcha. Tal vez no sea sorprendente que en esta áspera trocha de la Arquitectura nos corresponda a nosotros Arquitectos el papel de adelantados (VARIOS AUTORES 1962a, 6; comillas del autor).

Pero el alcance del edificio no se limitó a servir de ejemplo, debate y estímulo para la ciudad y para los arquitectos catalanes, sino que adquirió resonancia internacional, en gran parte, como hemos dicho, gracias a la presencia de Ponti, van den Broek y Roth entre los miembros del jurado. Especial significado tuvo la participación estelar en todo el proceso de Ponti, tanto en el jurado de los dos concursos como en la inauguración del edificio, como puede comprobarse gracias al registro que nos ha llegado de su actuación. Ponti continuaba así su presencia en Barcelona inaugurada unos años antes, en 1949, en la Asamblea Nacional de Arquitectos a la que ya nos hemos referido, y configuraba uno de los momentos clave en los contactos e influencias mutuas entre Milán y Barcelona. La presencia de Ponti no estuvo exenta de crítica por su parte. Así, ya en 1962, con el edificio recién terminado, manifestaba por escrito algunas posibles mejoras:

Una planta más hubiera quizá contribuido a acentuar el contraste entre la parte de desarrollo horizontal anterior y la vertical posterior, pero esto sobrepasaba las medidas permitidas, las necesidades internas del Colegio y era excesivo en el ambiente. Se puede hacer una observación sobre la pureza de la superficie vidriada (que tiene una solución de corrimiento de los cristales de notable interés), pureza que si bien es de alabar, habría quizá recibido un acento más expresivo aun con un tono de color un poco más cálido e intenso, especialmente en la vecindad de las superficies doradas de la piedra. Quizá en esta crítica hay un eco de una íntima meditación, que hice y continúo haciendo, sobre un caso análogo que se refiere a la construcción más importante que la vida me ha concedido hacer<sup>576</sup> (VARIOS AUTORES 1962a, 9).

También conocemos un interesantísimo cuaderno de dibujos a mano alzada con explicaciones en francés que Ponti elaboró durante el proceso de concurso y debate en 1957-1958, que posteriormente regaló a Busquets<sup>577</sup>, en el que ofrecía soluciones urbanas y arquitectónicas para mejorar el proyecto ganador. Según Bernal, que ha estudiado aquel cuaderno, “el conjunto de sus sugerencias estaban orientadas a alcanzar la adaptación de la arquitectura internacional propuesta por Busquets a la tradición arquitectónica catalana” (BERNAL 2013, 136-137), una interpretación ciertamente discutible ya que, en realidad, Ponti se limitaba a plantear “su propio” edificio tomando como referencia su rascacielos Pirelli de Milán y el de las Naciones Unidas de Nueva York. Para ello sugería modificar la relación entre la torre y el basamento: por una parte, regularizando el segundo, cuya planta se convertía en un trapecio isósceles en vez de un trapecio escaleno; y, por otra parte, reforzando la masa de la torre. Ponti dibujó también dos variantes lingüísticas en las que reducía las esquinas de la torre, introduciendo pequeños chaflanes<sup>578</sup>, y sustituía el muro-cortina de la fachada por una pared maciza con pequeñas aberturas oblongas. Las sugerencias de Ponti, naturalmente, no fueron tenidas en cuenta por Busquets, por lo que no podemos establecer su validez, pero indudablemente la imagen de conjunto del proyecto así modificado reflejaba, por una parte, la fuerte personalidad del arquitecto italiano y, por otra, el interés paternal que sintió a lo largo de los años por lo que estaba ocurriendo en Barcelona y por la arquitectura moderna que allí se estaba desarrollando.

Además de cuanto llevamos dicho, otro de los motivos que fundamentó el gran éxito del edificio ya desde su planteamiento inicial y que posibilitó la lectura del mismo como una obra plenamente moderna, e incluso como un manifiesto de oposición político-cultural al franquismo (o como un símbolo de la capacidad de “apertura” del régimen, según el punto de vista), además de como un canto a la catalanidad y a la alegría de vivir, fue la incorporación a la obra de cinco grandes plafones esgrafiados sobre hormigón armado realizados a partir de dibujos de Pablo Picasso. Éste ya tenía por entonces ochenta años y, como es obvio, escogió por sí mismo los temas a representar, siempre dentro del espíritu mediterráneo con que trabajaba en aquella época, adaptado en esta ocasión al contexto barcelonés y catalán. Estos esgrafiados sobre hormigón visto sustituyeron

<sup>576</sup> Cuando se inauguró el Colegio, Ponti acababa de terminar el rascacielos Pirelli (1955-1960) en Milán que consideraba la obra más importante de su vida. Al parecer Ponti estaba pensando en esta obra cuando se refería al edificio de Busquets (BERNAL 2013, 136, 140).

<sup>577</sup> Actualmente se encuentra en el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Barcelona.

<sup>578</sup> La suavización de las duras formas prismáticas mediante ligeros biseles que las acercan a las formaciones cristalinas son una constante en la obra de Ponti; este procedimiento alcanza un alto grado de sutilidad, además de en el rascacielos Pirelli, en la iglesia de San Francesco al Fopponino (*vid. infra*), ambas obras en Milán (1958-1964).

la idea inicial de Busquets de revestir estos paramentos ciegos con un mural de gres del ceramista Antoni Cumella, inspirado en el mural de Miró y Artigas para el edificio de la UNESCO en París<sup>579</sup>, que habría constituido el paso del cuerpo apaisado al cuerpo oblongo (X. BUSQUETS 1987, 10). Los primeros dibujos que hizo Picasso (gracias a la constante insistencia de Busquets) fueron los tres exteriores, que forman un gran friso de 57,35 m de longitud y 4,30 m de altura todo a lo largo de la fachada. Picasso hizo los dibujos sobre tela montada en un bastidor cuidadosamente ejecutado que le proporcionó Busquets a escala 1/10 y los dio por terminados el 18 de octubre de 1960 (VARIOS AUTORES 1962a, 46; X. BUSQUETS 1987, 14). Los otros dos paneles, situados en el interior, son algo posteriores y forman las paredes laterales del *foyer* del salón de actos; en un principio Busquets pensó encargárselos a Joan Miró, pero, al parecer, el mismo Picasso se ofreció a dibujarlos.

La historiografía y los testimonios de la época consideran que esta importante obra artística fue posible porque Picasso había mantenido siempre con afecto el recuerdo de los compañeros de sus años jóvenes de formación en Barcelona a final del ochocientos (1895-1900), antes de su traslado definitivo a París, y desde entonces nunca había perdido el contacto con muchos de sus amigos catalanes, volviendo a Cataluña en alguna ocasión hasta que empezó la Guerra Civil. Pero para ser justos hemos de reconocerle a Busquets el mérito de toda la gestión, no solo la idea de incorporar los dibujos de Picasso a su proyecto arquitectónico, sino la insistencia perseverante que tuvo que ejercer para que Picasso hiciese los dibujos. Así se lo confesaba a Serrahima en una conversación informal en 1962. Es curioso que este último, que provenía de una familia numerosa, y cuya familia era, así mismo, numerosa, atribuyese entre líneas a la soltería de Busquets la inversión económica, la atención y el esfuerzo que pudo dedicar al conjunto del edificio y a los dibujos de Picasso:

Me ha contado que para conseguir que Picasso lo[s] dibujase tuvo que hacer más de treinta viajes y visitas, no por mala voluntad del pintor, que enseguida aceptó, sino para conseguir que no se olvidase y lo[s] hiciese; los viajes se los pagó él de su bolsillo, y está contento –hay que decir que está soltero– de haberlo hecho así, porque eso le ha dado mucha más libertad y, a la vez, autoridad en todo lo que hace referencia a esta construcción. [...] Me remarca que es el conjunto decorado por Picasso más importante que existe, y que –como es bien sabido– Picasso los ha hecho como obsequio a la ciudad de Barcelona, caso único porque no lo ha hecho por ninguna otra ciudad. Se acuerda de donde nació como artista –en el ambiente del modernismo, tan incitante- y no reniega de él (SERRAHIMA 2004, 348).

Así, Picasso aceptó el ofrecimiento personal de Busquets, que contaba, naturalmente, con la aprobación previa sin condiciones de la Junta de Gobierno, y gracias a la insistencia de Busquets, “generosamente”<sup>580</sup> emprendió el trabajo, contando, además de (como es obvio) con sus recuerdos personales, con un abundante material fotográfico y filmico sobre Barcelona que le había proporcionado el arquitecto (X. BUSQUETS 1987, 11). Finalmente, Picasso hizo cinco esquemáticos carboncillos muy lineales, con figuras que, en términos de Ciriot, tienen “el exaltado musicalismo” de una “sucesión de arabescos” (VARIOS AUTORES 1962a, 50). Todos los temas se refieren a Barcelona y Cataluña, y el conjunto forma un canto jovial y optimista a la *joia de vivre* y a la geografía y la historia de la ciudad y del país. Tres plafones, como decimos, ocupan el friso gigante de hormigón que recorre los tres lados ciegos de la fachada en la primera planta, cerrando exteriormente el salón de actos; los otros dos ocupan las paredes interiores laterales del *foyer* de dicho salón de actos.

En un exaltado texto poético y barcelonista que Cirici dedicó a esta obra en 1965, con un detallado estudio de los elementos iconológicos y una hábil interpretación de los mismos, se vincula cada figura con elementos del arte griego, romano, románico y renacentista, así como con accidentes de la geografía barcelonesa y mediterránea. Cirici considera que el conjunto exterior, donde se evocan las fiestas barcelonesas,

<sup>579</sup> El mural de Miró y Artigas está fechado en 1957 y fue encargado por la UNESCO en 1955 para el jardín de su sede de París, edificio inaugurado en 1958. Se trata de dos plafones que llevan por título *El sol y La luna* [*Noche y Día* según algunas fuentes] y están adosados a una pieza prismática muy apaisada, que queda, así, totalmente revestida por las baldosas o placas cerámicas esmaltadas. Esta pieza tuvo de inmediato una gran fortuna crítica. Así, en 1959 un jurado internacional la seleccionó entre 116 obras de 27 países como ganadora de un premio de 10.000 \$ que concedía la Fundación Guggenheim (UREÑA 1982, 237; CALVO 1985, 437).

<sup>580</sup> En ningún sitio consta que Picasso cobrase honorarios por este trabajo. Los tres dibujos para los plafones exteriores fueron conservados por Picasso (X. BUSQUETS 1987, 14) pero, al parecer, los dos dibujos para los plafones interiores fueron donados «a la ciudad» sin que sepamos con seguridad nada de esta donación más allá del permiso dado por Picasso para reproducir los dibujos. Ni el Colegio de Arquitectos ni el Museo Picasso de Barcelona tienen noticias del paradero de los cinco originales. A pesar de haber desarrollado una intensa investigación en abril de 2017, desconocemos el paradero actual de los mismos, aunque parece ser que están en manos de coleccionistas privados que los mantienen ocultos y que alguno de ellos fue visto en Ginebra.

forma “un verdadero friso a la manera jónica” siendo su concepción procesional similar a la de los relieves de las Panateneas del Partenón de Atenas y del Ara Pacis de Roma:

Como si una doble comitiva avanzase convergentemente, por ambos lados del edificio, a levante y a poniente, para encontrarse en la cara, central y más corta, del mediodía. Su concepción es, pues, en el fondo, la misma del friso de las Panateneas que en el Partenón de Atenas es una procesión que avanza en dos filas por el norte y por el sur para encontrarse en la fachada oriental. [...] Las Panateneas son un monumento a la armonía de los estamentos. El friso del Ara Pacis es un monumento a la grandeza del poder. El friso de Picasso es un monumento a la alegría de los niños (CIRICI 1965, 3).

En el plafón principal, frontal, el más conocido por su gran visibilidad urbana, se evocan, rodeados por una docena de niños portadores de palmas del Domingo de Ramos<sup>581</sup>, *els gegants de la ciutat*<sup>582</sup>, muñecos de madera y cartón vestidos con telas de verdad, de grandes proporciones, presentes en muchas ciudades de habla catalana (también los hay, por ejemplo, en las tierras de Mallorca y de Valencia), que desfilan en las celebraciones ciudadanas transportados por una persona oculta en su interior. Estos *gegants* barceloneses están ya documentados en el siglo XIV en relación a las fiestas del Corpus, procesión evocada por el dibujo de Picasso (aunque con las palmas de la Pascua), y ya desde el principio fueron un elemento festivo municipal y cívico apareciendo especialmente en público, además del día del Corpus Christi, fiesta civil medieval europea por antonomasia, el 24 de septiembre, día de la Virgen de la Merced, patrona de Barcelona.

Para los dos frisos laterales, Picasso dibujó temas mediterráneos de raíz clásica que mantienen, en terminos de Cirlot, “un ritmo continuo” (VARIOS AUTORES 1962a, 49). Se trata de un desfile de jinetes, músicos y danzantes en movimiento junto a un mar con un toro y una vela latina. Busquets los denomina «Friso de los Niños» (232 × 43 cm), «Friso de los Gigantes» (112,5 × 43 cm) y «Friso de la Señera» (255,5 × 43 cm)<sup>583</sup> (X. BUSQUETS 1987, 14), denominación que ya había sido utilizada por Cirici en 1965. Según Cirici, el friso de la Señera, que mira a Levante, evoca

la seriedad de la vida colectiva, la furia de las pasiones y el amor a la aventura y a lo abierto, todo ello mezclado con la fabulosa alegría vital de los faunos. Empiezan el cortejo el abanderado y su acompañamiento, [...] siguen los faunos tocadores de címbalos y de la doble tibia, los instrumentos pánicos o silvanos que nos hacen pensar en la sana sensualidad

<sup>581</sup> Como es sabido, las palmas o hojas de palmera datilera (*phoenix dactylifera*) son, desde las antiguas civilizaciones del Oriente Medio, además de un motivo ornamental frecuente, símbolo de fecundidad y de victoria, y forman parte del ritual de la Pascua de las religiones judía y cristiana. En la tradición católica los fieles celebran la entrada de Jesús en Jerusalén el Domingo de Ramos portando palmas blancas, llamadas *palmons* en Catalunya. Estas palmas no son verdes sino amarillas y no están abiertas, sino apretadas, cosa que se consigue atando fuertemente las frondes de las palmeras y cubriendo el haz con palmas secas para evitar la fotosíntesis de las nuevas hojas que nacen. El pequeño palmeral de la villa de Bordighera (Liguria), situada entre Génova y Niza, surte el Vaticano para las celebraciones de Semana Santa desde el siglo XVII en forma de concesión de monopolio. Más famosa e importante (y con técnicas más refinadas) es la producción de palma blanca en Elche (Alicante), documentada ya desde la Edad Media, que abastecía de este producto los mercados cristianos y judíos de España y Europa, incluyendo los *palmons* de Barcelona (JAÉN 2017, 54). Es en Barcelona donde, según Cirici, “el niño del día de Ramos levanta en el aire su palma dorada, solar, olorosa, como una bandera cargada de gloria” (CIRICI 1965, 8). También Capmany ha evocado la palma blanca trenzada que elaboraban en la cestería barcelonesa de sus padres para aquella costumbre religiosa y festiva “que no era sino el tejido bien tramado de una cultura heredada que no se cuestiona, que no significa ni tan solo una deliberada elección personal”, destacando “la calidad [olorosa], un poco ácida de la palma, que salía tan blanca del azufrado y que la trama hábilmente trenzada hacía más intensa” y también que “todas las palmas y palmones hacían olor el Domingo de Ramos, pero creo que mi palma majestuosa, llena de frutas [colgando] y coronada con un lazo de las cuatro barras, era aún más olorosa, y pesaba una barbaridad” (CAPMANY 1997, 345-346). La apropiación que hizo el franquismo de todos los rituales católicos incluyó el uso de la palma blanca en el Domingo de Ramos, cuando miles y miles de colegiales, militares y políticos uniformados desfilaban cada año en las procesiones “de la borriquita” (aludiendo al humilde asno que llevaba a Jesús) celebradas en toda España. El mismo Caudillo, el 20 de mayo de 1939, fue recibido por falangistas y militares que portaban palmas blancas (DI FEBO 2012, fotos de portada y contraportada), como un nuevo Mesías redentor, a su llegada a la iglesia de Santa Bárbara en Madrid, donde entró bajo palio, “un privilegio reservado en la liturgia católica a los obispos, al Santísimo Sacramento y a los reyes” (DI FEBO *et al.* 2012, 21) del que Franco disfrutó durante muchos años. En el templo presidió un solemne *Te Deum* en agradecimiento a Dios por la Victoria oficiado por el cardenal primado Isidro Gomá y diecinueve obispos, “en un acto religioso de liturgia medievalizante” (MORADIELLOS 2002, 98), donde fue ungido como Caudillo católico de España y ofreció su espada victoriosa al Santo Cristo de Lepanto, traído expresamente desde la catedral de Barcelona y colocado en el altar mayor junto a otras reliquias patrióticas: el Arca Santa con las reliquias de Don Pelayo, traída desde la catedral de Oviedo; las cadenas de Navarra de la batalla de las Navas de Tolosa; la lámpara votiva del Gran Capitán; la linterna del barco de don Juan de Austria en la batalla de Lepanto; y la imagen de la Virgen de Atocha, vestida con el manto que le regaló la reina Isabel II (DI FEBO 2012, 112-113).

<sup>582</sup> Los gigantes de la ciudad, que en ocasiones van acompañados de los enanos o *nans*. En la cultura española se les conoce como “gigantes y cabezudos”. Cirici ha evocado “el encanto de su manera de andar a pequeños saltitos y de bailar dando vueltas suaves con la mirada impasible dirigida al infinito” (CIRICI 1965, 4).

<sup>583</sup> Indicamos las medidas de los dibujos originales.

de las comilonas y de los amores entre los pinos [...] en una innegable continuidad que enlaza los simples placeres del pueblo de hoy con los que narran las pinturas de los vasos griegos y de los murales estruscos. [...] Cierra el friso la barca voladora, recuerdo del destino marinero de Barcelona y signo de libertad y de aventura (CIRICI 1965, 4-5).

Por su parte, en el friso de los Niños, la misma barca “de la aventura” abre el cortejo:

Aquí la alegría pánica se halla mezclada simplemente con la ingenuidad de los niños. [...] Bailan, corren y juegan dándose las manos, como los antiguos amercillos pompeyanos o los *putti* del *Quattrocento* florentino, y en el mismo gesto de darse las manos aluden a la danza solidaria e igualitaria, la ancestral sardana catalana, tan análoga a las danzas helénicas. A su alrededor, las encarnaciones de la embriaguez de los bosques y los campos bailan o vuelan en una danza tan loca como graciosa es la de los niños. [...] Gustan en hacer ruido con sus instrumentos de percusión, unos con címbalos, otros con crótalos. [...] Está el fauno que anda imitando los saltos de la cabra por el monte, tocando la doble tibia. [...] Detrás de él cierra la marcha un genio volador. Diríase –vuelto al revés– el viento que sopla sobre la Venus naciente en el famoso cuadro de Botticelli. Pero su posición es también la de la Antigua Fama, tocando la trompeta, como las Famas que se alojan en las enjutas de los arcos de triunfo romanos (CIRICI 1965, 5).

Los dos plafones interiores (de 9,75 y 8,50 m de longitud y 3,10 m de altura) fueron dibujados a escala 1/5 (1,93 × 0,62 y 1,68 × 0,62 m) en lápiz litográfico sobre papel, son más complejos y presentan una mayor dificultad de ejecución sobre el hormigón por los rayados y sombreados de la obra original (VARIOS AUTORES 1962a, 46; X. BUSQUETS 1987, 17); los dos tienen título: uno se titula «El carrer dels Arcs», y en él se evoca la calle medieval situada a poniente del Colegio, que, según parece, Picasso todavía recordaba, y que tomó su nombre de las arcadas del acueducto romano que conducía el agua a la acrópolis barcelonesa que pasaba justo por allí:

Las arcadas, tratadas con un grafismo que deriva directamente del análisis cubista, crean un marco aparejado que recuerda la solución tradicional en los frescos románicos, en los cuales fondos de esta clase constituían los consabidos casalicios que aislaban los personajes o las escenas en los frisos y en las vidrieras. La composición general es la de un tríptico, presidido por la montaña y flanqueado, a la izquierda, por el mar, y a la derecha por la calle (CIRICI 1965, 6).

El otro plafón es «La sardana», una interpretación de la típica danza popular catalana de significado festivo, cívico y nacionalista desarrollada ante unos Pirineos esquemáticos sobre los que ondean multitud de banderas cuatribarradas, emblema heráldico de origen medieval de los reinos de la Corona de Aragón y símbolo de la Cataluña moderna, que aquí aparecen también como farolillos festivos. Cirlot se muestra especialmente entusiasta con esta obra:

Llamaríamos la atención sobre el increíble virtuosismo del pintor al sugerir con solo una línea la corporeidad, la masa, el peso, el sentimiento incluso de los personajes que ritualmente unidos de la mano trenzan la danza (VARIOS AUTORES 1962a, 50).

Algunas de las figuras del conjunto, y el mismo tema del baile, se pueden poner en relación con las mujeres bailando en corro que dibujó Matisse en su célebre cuadro *La danza*:

Trazadas en líneas curvas suaves y enlazadas que aluden al movimiento típico de esta danza, las figuras se sitúan en el interior de un marco que sin duda alude a la gran plaza mercadal [...] pero que aquí es la plaza del país entero, desde las montañas hasta el mar. [...] En el fondo, una agitada línea parece aludir, a la vez, [...] a la larga cordillera de los Pirineos, espina dorsal de la Cataluña a dos vertientes, y a la dentada silueta de la sagrada montaña de Montserrat. [...] En la parte baja se sugiere la playa del Mediterráneo. Luces y banderas ponen atmósfera de fiesta a la escena de danza (CIRICI 1965, 6).

En todos los casos los dibujos son lineales, sumamente esquemáticos, como decimos, y los temas escogidos permitieron a Picasso representar las figuras con una elevada dosis de movimiento, cosa que produce un gran impacto por el cambio de escala al haber convertido los esquemas originales del pintor en esgrafiados sobre hormigón de grandes dimensiones dispuestos en la misma fachada del edificio y en el amplio vestíbulo interior

Todos los esgrafiados fueron ejecutados *in situ* con chorro de arena<sup>584</sup> en 1960 por el pintor, escultor y fotógrafo noruego, formado entre Oslo y Nueva York, Carl Nesjar (1920-2015), colaborador del arquitecto

<sup>584</sup> Se trata de un procedimiento mediante el cual, por abrasión, se hace un dibujo que deja a la vista los áridos o gravas duros dispuestos en el interior de un muro de hormigón; ya se había puesto en práctica en un edificio oficial obra del arquitecto noruego Erling Viksjø (1910-1971) situado en el Barrio Gubernamental (Regjeringskvartalet) de Oslo, donde se reprodujeron dibujos de Picasso del Museo Grimaldi de la ciudad provenzal de Antibes. La solución técnica fue propuesta por el mismo Picasso (VARIOS AUTORES 1962a, 46; X. BUSQUETS 1987, 12). Sin embargo, mientras que en Oslo se trata solo de una incisión realizada en la masa de

Erling Viksjø que, además de proyectar numerosos edificios oficiales en Oslo, tenía patentado un tipo de aditivo del hormigón, el «Naturbetong», utilizado en el Colegio de Arquitectos para contrarrestar la retracción del cemento (VARIOS AUTORES 1962a, 47). Nesjar ya había trabajado con Picasso en ocasiones anteriores y también conocía la obra de los pintores informalistas españoles ya que el 09-10-1959 comentó favorablemente en la publicación *Dagbladet* una exposición de los mismos en Noruega: “Pintores españoles de gran expresión plástica ¡Hagamos que vengan a Oslo!” (MARZO 2010, 112). La ejecución del mural de Barcelona está ampliamente documentada ya que en el número monográfico que *Cuadernos de Arquitectura* dedicó al edificio con motivo de su inauguración se incluyó un amplio reportaje sobre el mismo escrito por Alfons Roig<sup>585</sup> y Juan Eduardo Cirlot, dos importantes críticos de arte que por entonces desarrollaban su investigación sobre el arte abstracto y simbólico contemporáneo (VARIOS AUTORES 1962a, 44-54). También el arquitecto Busquets dejó testimonio de esta intervención artística, tanto en el número indicado de *Cuadernos de Arquitectura* como en el discurso que pronunció con motivo de su toma de posesión como académico de la Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi en 1987, dos años antes de su muerte. Busquets resaltaba su elección de ejecutar un hormigón con piedras negras duras, como basalto o granito, y mortero blanco para que “el chorro de arena, al erosionar el cemento, diese directamente la línea, de la misma manera que lo hace un lápiz [negro] sobre un papel [blanco]” (X. BUSQUETS 1987,12). Por otra parte, en relación con la gran energía física necesaria para desarrollar el trabajo, Busquets evocaba vívidamente Nesjar como una especie de vikingo contemporáneo:

[Era] un hombretón nórdico, alto y fornido, barbudo. En el trabajo le gustaba subrayar su aspecto un poco bárbaro con una gorra marinera de lana y unas botas muy andariegas. Entonces era un hombre de una vitalidad impresionante. Se obstinaba en invitarme a la caza de ballenas, que practicaba en barcas proveídas de un cañón que disparaba los arpones (X. BUSQUETS 1987, 12-13).

Un punto especialmente delicado estaba relacionado con la dificultad técnica de la obra y la meticulosidad con que tenía que ser ejecutada. En primer lugar, hubo que traspasar fielmente (en el taller, mediante proyección de diapositivas) los dibujos de los originales de Picasso a la gran dimensión de los plafones verticales; esto se hizo primero en una nave industrial, proyectando diapositivas de los dibujos sobre grandes papeles donde Nesjar seguía los trazos del dibujo con un pincel; después se perforaron estos trazos con un punzón y, ya *in situ*, se fijaban los papeles dibujados y perforados sobre las placas de hormigón acabadas de desencofrar. Nesjar, con una bolsita de tela llena de polvo de grafito, iba golpeando el trazo perforado del dibujo, dejando marcadas, así, las líneas sobre el hormigón. Una vez retirado el papel, con una fotografía de los originales delante en todo momento, Nesjar volvía a repasar las líneas con un lápiz de cera marcando la dirección que debía darle al chorro de arena (que disponía de boquillas de distinto diámetro en la boca de salida) para reproducir las distintas intensidades de línea del dibujo original. Finalmente, con el chorro de arena siguiendo las marcas, se ponían al descubierto las piedras negras del interior del muro “consultando repetidamente las fotografías de los originales para no excederse en la intensidad del trazo” (X. BUSQUETS 1987, 13).

Previamente, se había ejecutado el hormigón *in situ* con un cuidado técnico extremo, soldando la malla de armado de las placas (de 11 cm de espesor) a la viga en celosía que formaba la estructura del salón de actos, disponiendo un encofrado perdido de albañilería en la cara interior y otro encofrado al exterior formado por tableros de plástico machihembrados, con la cara interna forrada de Formica, que se debían retirar por partes, una vez hormigonado, para que quedase a la vista, por bandas verticales sucesivas, el trozo de la superficie de cemento, totalmente plana, sobre la cual tenía que trabajar Nesjar. Como la superficie plana, por efecto de la Formica, comportaba un brillo excesivo, para corregirlo, toda la superficie debía ser ligeramente sometida al chorro de arena. En el interior del encofrado se disponían los áridos negros por tongadas, apisonadas a mano. Después de diversos ensayos, se seleccionaron cantos rodados provenientes del lecho del río Fluvià, que ofrecían una elevada dureza y una tonalidad adecuada; pero como no los había en cantidad suficiente se optó por machacar bloques de la cantera de Sant Joan de les Fonts (Girona), rodando las gravas obtenidas en molino de bolas con lo que se conseguían “unos cantos rodados perfectos en cantidad suficiente”. Para la buena

---

un hormigón corriente, en Barcelona, gracias a Busquets, se consiguió el efecto de un dibujo con lápiz negro sobre un papel de color claro (CIRICI 1965, 9).

<sup>585</sup> El sacerdote valenciano Alfons Roig i Izquierdo (1903-1987) fue un acérrimo defensor del arte moderno. Ejerció como profesor en el Seminario Pontificio y en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, era amigo personal y visitante asiduo del taller de Kandinsky en París, y estaba bien relacionado con la jerarquía cultural pro-moderna del franquismo. Según Ureña fue un “descubridor de horizontes no figurativos para muchos jóvenes que se iniciaban entonces en la pintura e incansable batallador, dentro de la Iglesia española, por el reconocimiento del arte religioso abstracto” (UREÑA 1982, 147).

ejecución del trabajo, el encofrado debía mantenerse rígido y estable por lo que se dispusieron pernos pasantes y arriostramientos, realizándose el relleno de mortero a una presión muy elevada por varios conductos, y siempre de abajo a arriba, para que su reparto fuese homogéneo y no quedasen vacíos interiores, utilizando un equipo especial de inyección importado de Hamburgo. Como decimos, el desencofrado se hacía por partes a las 48 horas, ya que la técnica del chorro de arena implicaba trabajar sobre un hormigón no excesivamente endurecido y, por tanto, hacer el esgrafiado a trozos (VARIOS AUTORES 1962a, 46; X. BUSQUETS 1987, 13-15).

Otro problema técnico fue solucionar la gran polvareda que se originaba cuando el chorro de arena erosionaba, con mayor o menor fuerza, la superficie del hormigón para dejar vista la grava negra de su interior, interpretando, así, la intensidad del trazo de los dibujos originales. Para resolver esta cuestión se dispusieron “grandes ventiladores que proyectaban el polvo sobre una cortina empapada de agua”, minimizando la tremenda polvareda que se levantaba con la acción mecánica. Nesjar trabajaba entre los ventiladores y la cortina de agua, usando, para protegerse del polvo de arena, una careta con tubo de respiración pero la arena rayaba con tanta fuerza los vidrios de las gafas de protección que se tenían que cambiar con frecuencia (X. BUSQUETS 1987, 16).

Finalmente, el resultado fue una obra absolutamente maravillosa que creó de inmediato una imagen urbana potentísima de modernidad arquitectónica y artística difundida por todo el mundo. De hecho, los plafones de Picasso del Colegio de Arquitectos de Barcelona forman parte de los itinerarios mundiales que recorren los amantes del artista y del arte contemporáneo y son un hito en la Barcelona turística y cultural del siglo XXI. Dándole la razón a Walter Benjamin, en pocas ocasiones como en esta la reproducción de una obra de arte habrá conseguido tantísima más fama que la obra original (hasta el punto de ignorarse el paradero de este original). En sus memorias Bohigas concluía que los esgrafiados de Picasso son lo más destacado del edificio:

Lo cierto es que la gran mejora [del edificio] fue la idea del propio Busquets de pedir a Picasso los dibujos para hacer las incisiones de la fachada. El primer piso, donde está la sala de actos, lo proyectó el propio Busquets, con una corrección elogiada. Y también con un acierto igual al de la fachada: encargó dos grandes dibujos a Picasso que son una auténtica joya y que, por sí solos, dan significación a todo el espacio del vestíbulo y predisponen a una interpretación menos convencional de la sala de actos (BOHIGAS 1989, 255).

A fin de cuentas, el conjunto del Colegio de Arquitectos de Barcelona, contenedor y contenido, se tiene que entender, como concluyen Granell y Ramon, como un resultado histórico y arquitectónico, pero también como un proyecto cultural, político, social y ciudadano:

Fue la materialización del anhelo modernizador de generaciones sucesivas de arquitectos, pero al mismo tiempo fue la plataforma que ha permitido la proyección ciudadana de la institución. [...] El Colegio de Arquitectos, con un carácter decididamente moderno, convirtió su nueva sede no solo en el local de un colegio profesional, como tantos había en la ciudad, sino en un verdadero foco de cultura abierto a múltiples manifestaciones. Entonces eran inexistentes muchas de las instituciones que ahora forman el mapa cultural del país y el Colegio jugó un papel, a la vez, sustitutorio y propositivo. Entre 1962 y 1977 [...] albergó todo tipo de actividades, desde la política y el debate ciudadano hasta las bellas artes y las nuevas formas artísticas: *happenings*, *performances*, poesía escénica, música o las más modestas artes aplicadas encontraron allí un sitio de acogida que proporcionaba un eco multiplicador (GRANELL *et al.* 2012, 11, 220).

De hecho, la primera exposición que el Colegio montó en el nuevo edificio (entre noviembre y diciembre de 1962) fue una colección de 60 ampliaciones fotográficas de obras plásticas, arquitectónicas y urbanísticas de Le Corbusier, seleccionadas de su archivo por él mismo entre más de veinte mil clichés, un conjunto considerado por el mismo Le Corbusier “no como un documento, sino como una obra de arte” (facsimil del catálogo, que incluía la carta-prefacio de Le Corbusier en francés del 08-10-1962, en LAHUERTA 2015, 95). Como vemos, se trataba al mismo tiempo de un homenaje al maestro y de un guiño a la cultura arquitectónica internacional que se hacía en pleno franquismo.

### <03.08. DISEÑO INDUSTRIAL. FAD

Sería erróneo considerar que el diseño industrial es una doctrina relativa a un sector que haya existido desde siempre: el del objeto utilitario, pues no se debe considerar el objeto artesanal como un *analogon* del industrial. Una de las primeras condiciones necesarias para considerar que un elemento pertenece al sector que nos proponemos examinar es la de que sea producido con medios industriales o mecánicos; o sea, mediante la intervención, no solo fortuita, ocasional o parcial, sino “exclusiva” de la máquina  
Gillo DORFLES (1963)



Los arquitectos catalanes de la mediata posguerra también compartieron con Milán el interés por el diseño industrial, una actividad de nuevo cuño, como subrayaba Gillo Dorfles, que entre los años cincuenta y setenta del novecientos consiguió grandes éxitos tanto en Cataluña como en Italia de la mano de autores como Ponti, Magistretti, Zanuso, Sotsass, Coderch, Moragas, Bohigas, Correa o Milá, y que supuso una aportación cultural clave tanto en las exposiciones del Grupo R como en la actividad de la entidad barcelonesa denominada Fomento de las Artes Decorativas (FAD), que posteriormente cambió el adjetivo “decorativas” por “y del diseño”<sup>586</sup>.

Según el historiador Valentino Scrima los primeros resultados del diseño milanés fueron fruto del “lujo de la libre experimentación” y se pudieron ver en la IX Triennale de 1951 (recordémoslo, aquella de Coderch) donde, a diferencia de la edición anterior, de “tendencia proletaria”, dirigida por Bottoni, se presentaron creaciones de los “grandes burgueses” Ignazio Gardella y Luigi Caccia Dominioni; estos diseños, por otra parte, eran el resultado de la “extraña alianza” entre creadores y productores locales, insatisfechos ante el gobierno central: por una parte, diseñadores versátiles y sin prejuicios (a menudo arquitectos “prestados” al sector industrial) y, por otra, un empresariado medio (Arflex, Azucena o Kartell) que, con el soporte de Pirelli y del Politecnico, se atrevía a correr el riesgo de producir objetos incluso sin que hubiera una demanda previa (dejando aparte objetos muy solicitados, como escúteres, frigoríficos, lavadoras o máquinas de coser); por ello eran objetos que resultaban caros: “quien se los podía permitir no los amaba y quien podía amarlos no los podía adquirir”; Scrima ha señalado que esta es la originalidad del diseño milanés: el genial residuo inventivo derivado de la “falta de realismo” y del “riesgo de crear en libertad, sin condicionantes de *marketing*, para una sociedad más hipotética que real”. Como resultado de este impulso inicial, ya en 1953 Gio Ponti publicó en *Domus* el Manifiesto del Disegno Industriale y en 1954 los grandes almacenes La Rinascente presentaron en la X Triennale los premios Compasso d’Oro (en GALLI 2017, 261).

Quizá haya que buscar también el *boom* del diseño industrial en los años cincuenta y sesenta en una reflexión que planteaba en 1961 en Venecia Peter Müller-Munk, presidente del International Council of Societies of Industrial Design, según la cual “la rápida progresión de la estética industrial proviene del hecho de habernos dado cuenta de que mantener la cultura en la era de la máquina sólo es posible si la máquina se transforma en un instrumento de cultura” (en PERUCHO 1965, 137). En esta misma línea de pensamiento, Argan ha planteado la relación histórica del arte con el diseño de objetos de uso cotidiano, distinguiendo “función mecánica” o “práctica” de “función simbólica” o “psicológica” y señalando la continuidad que se debe establecer entre diseño, arquitectura y urbanismo (cfr. “Il disegno industriale” y “Qualità, funzione e valore del disegno industriale”, en ARGAN 1965, 130-140, 141-147). El éxito de la invención de nuevas formas útiles, simples y sofisticadas para los objetos de uso cotidiano, con el objetivo cultural propuesto por Argan y Müller-Munk, tuvo que basarse en una intensa investigación en las posibilidades técnicas de los materiales naturales tradicionales y sus posibles combinaciones (arcilla, metales, maderas, telas de algodón, lino y lana, etc.), pero también en la investigación que llevaron a cabo las industrias química y petrolífera buscando nuevos materiales de todo tipo (plásticos duros y blandos, pinturas opacas y transparentes, tintas duraderas y resistentes, vidrios gruesos o delgados, vitrificados perecederos o permanentes, etc.) que posibilitasen la construcción de elementos ligeros con almas autoportantes y con revestimientos superficiales brillantes e intensamente vistosos caracterizados por su flexibilidad, dureza y colorido. De hecho, el ingeniero químico, profesor del Politecnico di Milano e investigador de la empresa Montecatini (*vid. infra*) Giulio Natta (1903-1979) recibió el Premio Nobel de Química en 1963 por sus descubrimientos en el campo de la química y de la tecnología de polímeros que permitieron poner a punto materias plásticas adecuadas para producir artículos de consumo baratos y novedosos (GALLI 2019, 123; cfr. Wikipedia.it).

Con estos presupuestos disciplinares, un hecho significativo en los primeros momentos de la reconstrucción pública de la modernidad arquitectónica en Barcelona y su integración en el panorama internacional, sobre todo a través de Milán, fue la fundación en 1958 de los premios anuales FAD de Arquitectura y Decoración (LAHUERTA 2015, 49) que restablecían con un nombre distinto el concurso municipal de arquitectura e interiorismo que ya existía antes de la guerra. Los premios fueron convocados por una junta directiva presidida por el orfebre Alfons Serrahima i Bofill (1906-1988)<sup>587</sup>, que ya había ganado, con

<sup>586</sup> En el ambiente retrógado que imperaba en 1947, el poeta Josep Maria López-Picó, cuando leyó sus poesías en la entidad, “desgranaba las siglas FAD como iniciales de Fe, Amor y Descanso delicioso” (LARREA *et al.* 2005, 92).

<sup>587</sup> Hermano del abogado, escritor y político Maurici Serrahima i Bofill (1902-1979), a cuyos libros de memorias nos referimos a menudo en este texto.

sus piezas de formas geométricas y elementales, una medalla en la VI Triennale de Milán de 1936, y había diseñado una elegante custodia “moderna” para los actos centrales del XXXV Congreso Eucarístico Internacional de 1952. Bohigas, miembro destacado de aquella junta, ha señalado que fue suya la propuesta para fundar los premios y ha remarcado que la intención de los mismos era seguir la tradición de los viejos premios de arquitectura establecidos por el Ayuntamiento de Barcelona durante el periodo modernista, entre 1899 (cuando fue premiada la casa Calvet de Gaudí) y 1912 (cuando fue premiado el Hospital de Sant Pau de Domènech i Montaner: si el certamen se había interrumpido cuando cesó “el empuje revolucionario del modernismo” y la arquitectura “perdió su protagonismo social y cultural”, bien podía renacer ahora con la nueva etapa que nacía, “ilusionados con las primeras conquistas de la nueva arquitectura” que dejaba atrás “la pesadilla de la primera arquitectura autárquica” (CALVO 1985, 436; BOHIGAS 1992, 266; LARREA *et al.* 2005, 273, 417). Pero, además, se pretendía

publicitar aquellas obras que marcaban unos nuevos propósitos modernos en un ambiente donde todavía se arrastraba lo peor de la anticultura franquista. Por encima de todo queríamos no ser vulgares, luchar contra el mercado que tenía un público conformista malacostrumbrado a los amaneramientos de los falsos clasicismos (BOHIGAS 1998, 68).

Ello implicaba, y eso creó numerosas reticencias en una sociedad anticuada e inmovilista, “hacer evolucionar la institución hacia actividades más modernas que giraban alrededor del diseño industrial, el grafismo, la publicidad y la fotografía, actividades relativamente sustitutorias de las viejas artes decorativas” (BOHIGAS 1992, 266).

Refiriéndonos ahora al diseño industrial, si buscamos sus orígenes históricos, la primera referencia italiana se remonta a 1946, cuando se abrió en Milán la exposición de la RIMA (Riunione Italiana Mostra Arredamento), primer intento de aplicar los principios del diseño industrial al mueble italiano, donde ya se pudo constatar la preocupación de los arquitectos por el mobiliario de la casa (GREGOTTI 1969, 40). En Cataluña, aquel mismo año, Alexandre Cirici, siempre preocupado por la modernidad y siempre pionero, en un número de la clandestina revista *Ariel* también proclamaba ya lo que Bohigas denomina “eslogan básico del diseño industrial”: “Hay que hacer sitio en la cultura al tocadiscos, al lavabo, al tenedor, al sombrero a la botella; tanto como a un monumento”(en BOHIGAS 1992, 273). Más tarde, en 1961, también en Milán, se celebró en la Fiera Campionaria la primera edición del Salone Italiano del Mobile, que lanzó internacionalmente los productos *made in Italy* (GALLI 2019, 124, 129). Por lo que se refiere a España, el Colegio de Arquitectos de Madrid convocó ya en 1956 un Concurso de Diseño Industrial que contó con una amplia participación de arquitectos y escultores; y ese mismo año, el Ayuntamiento de Madrid y la Obra Sindical del Hogar encargaron nuevos modelos de farolas que se alejasen de los prototipos históricos habituales. Ureña ha destacado que la búsqueda de nuevos prototipos para el mobiliario urbano y la decoración arquitectónica permitió, también en la arquitectura y la ciudad, “el desarrollo de la nueva estética abstracta” que ya predominaba en las artes plásticas (UREÑA 1982, 122).

La primera referencia formal que encontramos en Cataluña fue la constitución en 1957, con el apoyo presencial de Ponti en una cena, del Instituto de Diseño Industrial de Barcelona (IDIB) que se dio a conocer mediante un manifiesto redactado por Cirici y publicado en *Revista* (06-07-1957, pp. 17, 19; facsímil en LAHUERTA 2015, 44-45); sin embargo, ante las dificultades para su legalización, la sociedad no pudo tomar cuerpo hasta 1960 y lo hizo como Asociación de Diseño Industrial del Fomento de las Artes Decorativas (ADI-FAD), una entidad que, gracias a la presencia del diseñador André Ricard (“eficaz, generoso, inteligente”, según Bohigas), fue admitida de inmediato (1961) en el International Council of Societies of Industrial Design (ICSID)<sup>588</sup> y cuyo objetivo era “difundir y promover el diseño industrial en los ámbitos social, institucional y empresarial”; para ello creó de inmediato, en 1961, los premios Delta de diseño industrial, otorgados a objetos “modernos” que, gracias en parte a esta promoción, solían hacerse muy populares dentre los cada vez más numerosos sectores culturalizados de la población (BOHIGAS 1992, 273-274; LARREA *et al.* 2005, 120-123, 283). Entre los centenares de objetos galardonados podemos destacar la célebre lámpara de pie TMC (1960) de Miguel Milá, premiada con el Delta de Oro en 1961, que fue seleccionada para formar parte del MoMA de Nueva York (CALVO 1985, 480). Estos premios Delta seguían el ejemplo de los ya citados premios milaneses

<sup>588</sup> Del 14 al 16 de noviembre de 1971 se celebró en Ibiza, organizado por el ADI-FAD, el VII Congreso del ICSID. Para la ocasión se levantó la Instant City (Ciudad Instantánea), una celebrada construcción efímera hinchable que alojó los 500 estudiantes que participaban en el evento y que supuso una gran novedad en el campo del alojamiento experimental. También se construyó una escultura hinchable de plásticos de colores que, como una cometa, quedó instalada en la bahía de San Miguel, flotando en el aire, sobre el mar (LARREA *et al.* 2005, 132, 149).

Compasso d'Oro, el galardón más antiguo del mundo en el campo del diseño industrial, establecido en 1954, a partir de una idea de Gio Ponti, por los grandes almacenes La Rinascente y gestionado posteriormente por la Associazione per il Disegno Industriale, para reconocer el esfuerzo de diseñadores e industriales italianos en pro de la calidad visual y funcional de los objetos de uso doméstico producidos en Italia (GALLI 2019, 127, 132-133).

El IDIB contaba con el apoyo de los Colegios de Arquitectos e Ingenieros Industriales, de la Asociación de Artistas Actuales y de la sociedad Fomento de las Artes Decorativas. De hecho, aunque oficioso, era un organismo paralelo a las instituciones señaladas hasta el punto que la junta directiva del IDIB estaba formada por los mismos profesionales que ocupaban la dirección de aquellas, que ya venían practicando y promoviendo públicamente la modernidad arquitectónica en Barcelona: Moragas, Cirici, Bohigas, Alfons Serrahima, Monguió, Solà-Morales i de Rosselló, etc. En el manifiesto citado, de una modernidad extrema, acogiendo a los nombres ilustres de los movimientos Arts & Crafts, Verkbund, modernismo, Bauhaus, GATCPAC, CIAM, etc., se reivindicaba “el entusiasmo estético que son capaces de despertar los aviones o los automóviles de nuestro tiempo” y se presentaba el diseño industrial como “una nueva arte, una de las más vivas”, cuyo objeto era “el estudio de la forma de los objetos fabricados en serie, basado solidariamente en el de los materiales, el proceso de fabricación, la función física a cumplir y la necesidad psicológica o estética a satisfacer dentro de un contexto económico y social determinado”. Por tanto, “solo una forma derivada de las puras necesidades físicas y psíquicas de los productos industriales puede ser el fundamento de su valor estético”. El manifiesto terminaba con unos párrafos propositivos relativos a la necesidad que tenía la producción industrial de diseños específicos adaptados a las necesidades, la conveniencia de que las universidades incluyesen el diseño como una de sus enseñanzas, y el provecho que obtendrían los usuarios si recibiesen una formación adecuada para su consumo. Por todo ello, el IDIB habría venido a “promover esta actividad, preconizar la organización corporativa de los diseñadores y crear un sistema responsable de investigación y de enseñanza para la formación de la juventud” (*Revista*, 06-07-1957, 17, 19).

El IDIB y el Grupo R llegaron a plantear en 1958 un concurso de diseño industrial, destinado a equipos mixtos formados por estudiantes de arquitectura y de bellas artes, con el fin de estimular “el cultivo y el estudio de este campo en que arte e industria se funden en un solo concepto”; los temas propuestos fueron “Pileta de lavabo con grifería”, “Cabina para baños” y “Puerta interior de entrada a vivienda o local comercial”, aunque ni siquiera se sabe si se llegó a convocar, ya que, por otra parte, las autoridades entendieron que la “finalidad profesional” del IDIB representaba una intrusión en las competencias exclusivas del sindicato vertical franquista por lo que, tras varios intentos frustrados, nunca se legalizó, quedando en manos del FAD la creación de un organismo que promocionase el diseño industrial que fue, finalmente, la ya citada Asociación de Diseño Industrial (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 39-40).

Para Correa, el origen del interés por el diseño industrial, aunque llegase a nosotros a través de Inglaterra e Italia, habría que buscarlo en Estados Unidos, ya que allí se instalaron los exiliados de la Bauhaus, estableciendo una actitud favorable hacia la producción seriada de objetos de uso cotidiano diseñados expresamente con unas formas específicas, algo que se reflejó en la actividad del Museo de Arte Moderno de Nueva York, difundiendo desde allí por todo el mundo (TORRES 1991 II, 167-168). En todo caso, en la Barcelona de los años sesenta se reconocía el papel central de los arquitectos en la nueva disciplina. Así lo manifestaba Joan Perucho en uno de sus muchos artículos divulgativos de estos años sobre arte:

Los arquitectos, y esto es cierto en grado superlativo en lo que se refiere a nuestro país, han sido quizá los que más han contribuido a la difusión del diseño industrial. Obligados por las circunstancias, han realizado en muchos casos la labor de los [inexistentes] diseñadores industriales. La arquitectura asume en nuestros días el papel de síntesis de las artes, y el arquitecto que crea el espíritu de una casa se ha visto en la necesidad de pensar la fachada, pero al mismo tiempo en el abridor [*sic*, por “manivela”] de una puerta o en los tubos de la calefacción (PERUCHO 1965, 74).

Bien es verdad que en otro de sus artículos, Perucho también planteaba la necesaria especialización en esta actividad, algo que, de hecho, se dio inmediatamente de forma abundante, sobre todo con estudiantes de arquitectura que no terminaban la carrera, y que desembocó, como es sabido, en titulaciones universitarias y profesionales específicas:

Los arquitectos cumplían, y aun cumplen, una función totalizadora. Hay que decir, no obstante, que si bien en principio esta totalización es lícita porque no existe disparidad de campos y los problemas, en esencia, son los mismos, en la práctica, esta totalización es exagerada y va contra el principio de la división del trabajo. En una sociedad normalmente evolucionada, el arquitecto debe construir casas y, lógicamente, no puede descender a pensar la forma de un interruptor. Arquitectos,

decoradores y diseñadores deberán en el futuro estar animados de un [mismo] espíritu y trabajar estrechamente unidos (PERUCHO 1965, 78).

Pero vayamos hacia atrás. La entidad privada y sin ánimo de lucro Foment de les Arts Decoratives, que tuvo en Barcelona un papel capital en la promoción y difusión del diseño industrial, se constituyó en 1903 en el local del Centre Industrial de Catalunya de la calle del Hospital con el fin de reivindicar la dignidad de los “bellos oficios” y cooperar en las exposiciones industriales patrocinadas por el municipio. Estaba formada por 43 socios, industriales y menestrales, que se inspiraron en la sociedad inglesa Arts & Crafts, fundada el 1888 en Londres, aunque también había precedentes de otras sociedades catalanas del ochocientos, como el Institut Català d’Artesans (1875) y el Centre de les Arts Decoratives (1894-1897). Desde un principio, el FAD se planteó la creación de un Museo de Arte Decorativo y de una biblioteca especializada para uso de sus socios; de hecho, ambas iniciativas se pusieron en marcha de inmediato, pero muchos libros y piezas artísticas se fueron perdiendo “en los sucesivos cambios de sede”, mientras que las obras de arte que formaban parte del museo “desaparecieron” en la Guerra Civil (LARREA *et al.* 2005, 31, 34, 405-437). A pesar de los quebrantos patrimoniales, la actividad del FAD ha sido intensa y está bien documentada, tanto antes como después de la guerra. Así, en 1923 organizó la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores, con secciones especiales dedicadas al mobiliario para niños y para el “hogar humilde”, y a partir de ese año se dedicó a promover certámenes periódicos; también participó en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París (1925) y en la Exposición Internacional de Barcelona (1929); y en 1936 inició los Salones de Artistas Decoradores y empezó a organizar cursos anuales de técnicas de decoración, además de representar a España en la VI Triennale de Milán (1936) (*vid. infra*); ya después de la guerra, en 1949 se creó la sección de Arquitectura, “subdividida en ramas que se debían ocupar de los aspecto artístico, técnico y funcional de la disciplina” (LARREA *et al.* 2005, 18, 35, 74, 94); en 1951 organizó una Exposición de Arte Litúrgico e instituyó un Salón de la Casa Moderna de periodicidad anual; en 1955, con motivo de la celebración en Barcelona de la III Bienal Hispanoamericana de Arte (*vid. supra*), el FAD invitó al director del MoMa de Nueva York a dar una conferencia que se tituló “El arte contemporáneo en los Estados Unidos” y fue patrocinada por el Instituto de Estudios Norteamericanos y la Casa Americana como parte de la política estadounidense de expandir su cultura por el mundo occidental en plena guerra fría; de hecho, la disertación, en castellano, trató de “la identidad artística y la influencia global ejercida por la cultura americana” (MARCH 2015, 49; LAHUERTA 2015, 36), tratando de establecer diferencias entre el arte norteamericano y el europeo (ROVIRA *et al.* 2018, 152). Se abrió, así, el camino del Museo de Arte Contemporáneo que, con obra de artistas catalanes, promovió Cirici unos años después, al final de la década, en el mismo FAD. Y más adelante, como ADI-FAD, representó hegemonícamente los nuevos métodos de diseño de arquitectos y diseñadores industriales catalanes como Moragas, Ricard, Correa, Milá, Coderch, etc. Los premios ADI-FAD (Associació de Dissenyadors Industrials, secció del Foment de les Arts Decoratives) de arquitectura y diseño industrial se instituyeron en 1960, cuando se creó la entidad. Según Bohigas, con esta nueva sección el FAD pasaba de tener un carácter “artesanal y tradicional [a] imponer la modernidad de nuevas profesiones” (en LARREA *et al.* 2005, 273).

El FAD protagonizó muchos de los grandes eventos culturales, publicitarios y divulgativos en relación a la arquitectura y el diseño modernos que se dieron en la Barcelona de los años cincuenta y sesenta y que, aunque fuesen actos minoritarios, tuvieron gran incidencia social en la ciudad y encontraron eco en la prensa generalista barcelonesa; pero también, dado el carácter clandestino que obligatoriamente tenían durante la posguerra las actividades relacionadas con la cultura catalana, a iniciativa de grupos de socios, protegió y albergó iniciativas culturales que no tenían sitio ni autorización para celebrarse (SAMSÓ 1994, 245-246). Según Bohigas, el FAD era una de las entidades barcelonesas “ya un poco anacrónicas [pero] que podían acoger otras actividades mucho más dinámicas que no tenían estabilidad legal, ni sede, ni recursos económicos” (en LARREA *et al.* 2005, 273). Así, una de sus secciones fue desde 1944 la Capilla Clásica Polifónica, que se acabó transformando en la sección de canto coral del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona; se organizaron cursos y conferencias de todo tipo y exposiciones de construcción y mobiliario, como el Primer Salón del Hogar Moderno (1951), el primero que se celebraba en España “para dignificar y embellecer la vida diaria de los hogares de cualquier condición”; albergó un incipiente Museo de Arte Contemporáneo promovido por Alexandre Cirici (*vid. infra*); bajo su protección institucional, Ricard Salvat y Maria Aurèlia Capmany fundaron la Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual (1960-1974), que, dentro del panorama del teatro catalán, tuvo un papel fundamental en la renovación del lenguaje escénico y en la formación de nuevos directores (RIQUER *et*

al. 1989, 356), dando a conocer, entre otros, los textos dramáticos de Salvador Espriu y de Joan Brossa<sup>589</sup>; convocó a partir de 1958 los premios de arquitectura y diseño que llevan el nombre de la entidad, FAD; y desarrolló, en fin, otras muchas actividades dispersas como la construcción entre 1945 y 1958 en las faldas del Tibidabo de un “barrio de los artistas” con 150 viviendas unifamiliares para socios. En los años cincuenta la entidad era conocida como “el Foment” o “la Cúpula”, haciendo referencia al gran espacio situado bajo la cúpula del cine Coliseum (1923), un edificio monumental de tradición centroeuropea obra del arquitecto novecentista Francesc de Paula Nebot (1883-1966) (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 136; GAUSA *et al.* 2013, E18), donde el FAD tuvo su sede social desde la primavera de 1936 hasta 1970, en los 1.700 m<sup>2</sup> de las cuatro plantas de la buhardilla, destinadas inicialmente a casino. En 1970 se trasladó a una planta baja de 1.265 m<sup>2</sup> adquirida *ex profeso* en el carrer Brusi, en la parte alta de la ciudad, en un edificio proyectado por Moragas, que, según Ricard Salvat, opuesto a la mudanza como muchos otros socios, tenía “todas las incomodidades del mundo” (LARREA *et al.* 2005, 18, 63-75, 91, 97-99, 107, 117, 131, 301, 390-397). Según Bohigas “el Foment” fue “durante los años del franquismo y de la transición un sitio de encuentro aglutinador, en uno de los momentos más positivos de su historia” (BOHIGAS 2003a, 213-214).

Cirici ha hecho a menudo referencia al FAD en su dietario, ya que estuvo muy implicado en la vida y actividades periféricas de la entidad, sobre todo como secretario de la misma. Así, el 21 de marzo de 1959 señalaba la constitución de la Sociedad Anónima Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, con un capital de 50.000 pesetas aportadas por un centenar de socios privados, “el todo Barcelona”, entre los que estaban Baldrich, Xavier Busquets, Gustavo Gili, Prats y Masoliver (la lista completa de los accionistas en LAHUERTA 2015, 65). Este museo, que fue una de las grandes iniciativas albergadas por el FAD y que pretendía continuar el museo que había existido antes de la guerra, se había intentado crear en numerosas ocasiones desde diez años atrás, siempre con el empuje de Cirici y del crítico Rodríguez-Aguilera, primero a través del Club 49 y, después, a través de la Asociación de Artistas Actuales; para ello los promotores habían mantenido numerosas entrevistas con las instituciones barcelonesas (“aunque sin haber llegado a ningún resultado positivo”) y habían publicado diversos escritos en revistas y periódicos locales para informar y sensibilizar a la opinión pública (RODRÍGUEZ 1962). Ahora que finalmente el nuevo museo veía la luz, el cargo de director fue ocupado por el mismo Cirici y el de secretario, por Rodríguez-Aguilera. El museo tenía un planteamiento ambicioso, ya que pretendía seguir el modelo del MoMA de Nueva York, algo poco factible en la Barcelona de la época, y se instaló provisionalmente en la cúpula del cine Coliseum, en un local, como decimos, cedido por el FAD y formando parte de la entidad; la primera Junta General de Accionistas se celebró el 15 de junio de 1960 y las instalaciones fueron inauguradas el 21 de junio con la presencia del capitán general de Barcelona (CIRICI 1960; CIRICI 2014, 388, 424; LAHUERTA 2015, 70). Aunque admitía donaciones, el museo no tenía colección permanente sino que los artistas elegían sus obras, que se exponían públicamente en régimen de depósito, y las reemplazaban cuando lo estimaban conveniente; con este sistema, en 1962 había conseguido reunir 61 pinturas y 19 esculturas y ya desde el primer momento expuso una cantidad considerable de piezas fechadas entre 1910 y 1960 de los más grandes artistas catalanes (Cuixart, Ferrant, Ràfols, Tàpies, Tharrats, Subirachs, Zabaleta, etc.) También se organizaron exposiciones monográficas; la primera fue la dedicada a Moisès Villèlia (*vid. supra*) (CALVO 1985, 493-494; CAPMANY 1997, 590; facsímil de diversos documentos en LAHUERTA 2015, 64-65, 70). Sabemos que la actividad expositiva también incluía la arquitectura, ya que al final de 1960 se organizó una muestra dedicada a la obra de Bonet i Castellana, la segunda exposición monográfica que se montaba (RODRÍGUEZ 1962, 17; LAHUERTA 2015, 74). Sin embargo, aunque la intención de los promotores unía cosmopolitismo y catalanidad también era una iniciativa cultural y económica que debía servir para recabar fondos:

El Museo barcelonés aspira a constituir un repertorio de obras representativas de nuestro arte creando una oportunidad única para que el viajero o el estudioso puedan encontrar, seleccionada y reunida, la actualidad artística del país y, a través de ella, la más auténtica imagen de una cultura y una manera de ser, de una trascendencia que rebasa lo propiamente

<sup>589</sup> En sus memorias, Capmany se ha referido a esta Escuela de Arte Dramático diciendo que “levantó mucho ruido en aquella Barcelona quieta del año 60. Cuando pienso en aquel tiempo tengo la impresión que Barcelona era un pueblo. Además de la vida oficial, quiero decir, la que aparecía en los diarios, había otra Barcelona pueblerina formada por pequeños núcleos de amigos inseparables [...] y, a pesar de que no sería exacto hablar de actividad clandestina (la clandestinidad pasaba por otros caminos más arriesgados), la falta de medios de comunicación hacía que la relación humana se produjese por la vía de la maledicencia. [...] La Escuela fue viable porque Cirici había emprendido la organización de una entidad múltiple que incluía desde un museo cambiante hasta una escuela de arte. La idea de instalar una escuela de teatro le gustó y así nos encontramos instalados en el local del FAD, en la Cúpula del Coliseum” (CAPMANY 1997, 420-421).

artístico. Con ello los artistas, los coleccionistas, los marchantes encontrarán una plataforma eficaz para la difusión de las obras propias y de sus patrocinados (CIRICI 1960).

A pesar del esfuerzo realizado, la vida de este museo fue azarosa. Ya el 13 de noviembre de 1960, en una “accidentada” reunión del FAD se planteó “quitar” el museo para montar el “Hogar Moderno”, una propuesta que no fue adelante porque Cirici se “indignó violentamente”. Pero las dificultades aumentaron con la nueva junta elegida el 24 de marzo de 1961, cuyos miembros, en palabras de Cirici, “reincorporaron a la entidad la menestralía mezquina. Ricard Salvat, pegajosamente” (CIRICI 2014, 428, 442). Sin embargo, a esta iniciativa verdaderamente “moderna” y que la *intelligentsia* barcelonesa consideraba crucial para la ciudad, no le faltaron apoyos oficiales. Así, apenas dos años después de inaugurarse el Museo, cuando ya se habían celebrado veinte exposiciones monográficas, el pleno de la Diputación Provincial del 31 de julio de 1962 acordó declararlo de interés provincial, aceptar la cesión del nombre patentado por la sociedad anónima y establecer un patronato mixto para su mantenimiento y desarrollo. En consecuencia, las piezas se instalarían en un local del antiguo Hospital de la Santa Creu (RODRÍGUEZ 1962). Pero con una exposición colectiva comprometida políticamente, “El arte y la paz”, celebrada en febrero de 1963, este primer Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona cerró sus puertas (LAHUERTA 2015, 98) y sus fondos se acabaron incorporando al Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú (LARREA *et al.* 2005, 105).

Aunque, como vemos, su vida fue precaria, el museo fue muy visitado y apreciado por la sociedad culta barcelonesa pudiéndosele considerar el antecesor directo del actual Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), una institución que nació en 1987, también desde la iniciativa privada de un grupo de empresarios, pero que fue protegida e impulsada por los organismos oficiales, con la decisiva intervención de Oriol Bohigas, mediante la fórmula de consorcio gestor, hasta lograr la construcción de un imponente y emblemático edificio en pleno barrio del Raval (1988-1995), obra del arquitecto norteamericano Richard Meier (n.1934), que se abrió al público el 28 de noviembre de 1995 (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 106; GAUSA *et al.* 2013, P21)<sup>590</sup>.

Volviendo al FAD, el 26 de marzo de 1959 Cirici aceptó integrarse en la junta del organismo a la vez que lo hacían también Cumella, Tharrats y Subirachs, con el apoyo de Oriol Bohigas y Alfons Serrahima (CIRICI 2014, 388). Aunque solo permanecieron dos años en el cargo, esta junta representó la entrada en la entidad de los máximos representantes de la modernidad barcelonesa en la plástica, la crítica, el diseño y la arquitectura, y sus efectos fueron palpables en los años siguientes porque la sede del FAD se convirtió en un gran centro de actividad teatral y artística (cfr. CAPMANY 1997, 590-595), incluyendo el Museo de Arte Contemporáneo del que ya hemos hablado.

Los premios FAD de Arquitectura e Interiorismo fueron otra de las iniciativas de la entidad que, gracias al empuje de Oriol Bohigas, sirvieron para potenciar la modernidad arquitectónica en Barcelona: el Premio FAD de interiorismo del año 1958, su primera convocatoria, se otorgó, no sin debate, a la tienda Georg Jensen, de los arquitectos Tous-Fargas, cuya planta de oficinas en el Colegio de Arquitectos, como hemos visto, fue considerada por Cirici poco después, en 1962, como lo más emblemático que tenía el edificio, tanto de la modernidad como del racionalismo en arquitectura; la tienda Jensen, situada en el passeig de Gràcia, vendía objetos de diseño en plata, cristal y porcelana y en la decoración habían colaborado Cumella y Subirachs; este último, por otra parte, había ganado el concurso para diseñar la placa que debía conmemorar los premios FAD; en la entrada de sus libretas correspondiente al 31 de octubre de 1959, Cirici menciona expresamente el “racionalismo” de la tienda Jensen, y también, el mismo día, un acto en la Facultad de Derecho, el edificio de Giráldez, López Íñigo y Subías que había ganado ese mismo año el primer Premio FAD de arquitectura que se concedió (CALVO 1985, 436; BOHIGAS 1992, 268-269; LARREA *et al.* 2005, 111); en la segunda convocatoria (1959) fueron premiadas las viviendas en la calle Pallars de Bohigas-Martorell y una oficina de la Caja de Ahorros Provincial de Correa-Milá; en la tercera (1960), las viviendas de Coderch en la calle Johann Sebastian Bach; en la cuarta (1961), el edificio para la editorial Gustavo Gili, de Gili y Bassó; en 1962, el grupo de

<sup>590</sup> El MACBA (“un nuevo templo en el que el Saber y la Cultura oficiarán sus misterios” según el antropólogo Manuel Delgado), igual que sedes de partidos políticos, sindicatos y empresas multinacionales, establecimientos bancarios o grandes comercios, tenidas por “instituciones perversas”, han sido reiteradamente atacadas en acciones callejeras de protesta contra los efectos del Modelo Barcelona (lo que Delgado denomina “luchas rituales”, “afloramientos súbitos de la condición inamistosa de las metrópolis”) por considerar que eran “responsables de la violencia urbanística en Barcelona”, un “inaceptable factor de impureza que había que suprimir de raíz del paisaje urbano”, “sitios considerados encarnación de lo maligno o difusores de corrupción e infamia” (DELGADO 2007, 212, 213, 217, 242). También Montaner ha hecho una dura crítica del MACBA, pero en este caso razonándola desde la disciplina arquitectónica (“Formalismo vacío”, *El País*, en MONTANER 2003, 88-90).

viviendas de la calle Escorial; en 1963, el canódromo Meridiana de Bonet i Castellana; en 1964, las viviendas en la calle Nicaragua de Bofill; y en 1965, el edificio para *El Noticiero Universal* de Sostres; a partir de 1967 los premios fueron patrocinados por el Ayuntamiento y la Diputación de Barcelona (LARREA *et al.* 2005, 119); como vemos, las obras premiadas eran piezas capitales de la nueva modernidad barcelonesa (en sus dos tendencias contrapuestas “realista” e “idealista”) con influencias italianas y todas ellas tuvieron una gran difusión mediática en la prensa generalista y especializada. En todos los casos, el FAD organizaba una cena de gala en homenaje a los autores de las obras galardonadas a la que asistía el “todo Barcelona” (facsimilar de la invitación a la cena del 3 de diciembre de 1960 en LAHUERTA 2015, 76-77); el 31 de octubre de 1959 esta cena de homenaje se celebró en el Hotel Colón y estaba presidida por Alberto Sartoris; Cirici se refirió en su intervención a la necesidad de seguir las enseñanzas del racionalismo “contra la irresponsabilidad orgánica”, y dos polémicos edificios milaneses recientes, la Torre Velasca y el rascacielos Pirelli, fueron motivo de conversación durante la velada:

Tarde, en la Facultad de Derecho. Hablo con López Íñigo (el presidente), Giráldez (el de la barba) y Subias (el alto y grueso, pelirrojo). Giráldez es el espabilado, pero muy por debajo del espléndido Fargas, racional y seguro. ¡Giráldez elogia el muro de Jordi Domènech y le parece bien el monstruo de Muxart del Aula Magna! [...] Veo que no tienen criterio. Solo revistas. Abro problemas de volúmenes, de espacio, de ritmo, de circulación... Nada. 60.000.000 pts. Única cosa buena, hecho en 8 meses. Bien organizados. Discurso emotivo y cursi de Gual en castellano. Contesta el decano. Bello, Pedralbes en otoño. Noche, Hotel Colón. Cena de homenaje a los arquitectos. Somos mucha gente. Alfons Serrahima contento porque no son socios del FAD. Muchos arquitectos. Hablo con Xavier Busquets, Baldrich, Barba, Bohigas, Mitjans, [...] Fargas, Tous, Giráldez, Subias, L. Íñigo, Moragas, Sostres... En la presidencia tenemos Alberto Sartoris, con quien después tengo conversación sobre la Torre Velasca y el nuevo Pirelli lenticular de Gio Ponti. Llorens Artigas, a mi lado, explica, como siempre, cosas extraordinarias. He hecho el único discurso, que ha contestado Xavier Subias, sobre la necesidad de apoyarnos en el racionalismo contra la irresponsabilidad orgánica (CIRICI 2014, 397-398).

Otra actividad del FAD promovida por Cirici, junto a Vallès y Cumella, fue la Escuela de Arte, una ambiciosa iniciativa pionera en España que seguía los principios de integración de las artes planteados en la Bauhaus (LARREA *et al.* 2005, 105). En un anuncio de prensa del 16 de noviembre de 1959 se anunciaba el horario (de 19 a 21 h), los destinatarios del primer ciclo (de 7 a 13 años) y del segundo (de 13 a 17 años), las asignaturas del primer curso (“estudio de materiales y útiles” y “estudio de formas”) y el profesorado, que contaba, entre otros, con Bohigas, Busquets, Brossa, Cumella, Prats, Tàpies, Tharrats, Vallès, Villèlia y Cirici (facsimilar en LAHUERTA 2015, 58); en su apunte del 2 de febrero de 1960, Cirici sitúa la “primera clase en la Escola d’Art” añadiendo que había que “situar la posición Bauhaus. Método inductivo contra el deductivo”; esta escuela de arte, como el museo, tuvo una vida breve ya que fue clausurada por una nueva junta del FAD el año siguiente, pero fue el origen de la Escuela Elisava, el primer centro de enseñanza del diseño en España, fundado en 1961 con apoyo de la Iglesia (concretamente el Centro de Influencia Católica Femenina) y adscrito en 1995 a la Universitat Pompeu Fabra; el primer equipo directivo de la Elisava incluía, entre otros, a Cirici, Ràfols Casamada, Ribas Piera, Frederic-Pau Verrié y el malogrado Jaume Rodrigo (fallecido prematuramente, a los 32 años); pero muchos de ellos, disconformes con la interferencia religiosa confesional, fundaron en 1967 la escuela Eina; el precioso nombre de Elisava fue sugerido por Cirici en una reunión del 5 de junio de 1961 y hace referencia a la bordadora del siglo XII que firmó con su nombre el Estendard de Sant Ot, un valioso bordado de seda sobre lino procedente de la Seu d’Urgell que se conserva en el Museu d’Art de Catalunya (CALVO 1985, 502, 565, 650; CIRICI 2014, 398, 412, 433, 444, 446; LAHUERTA 2015, 84).

Pero aquellos años cincuenta y sesenta del FAD, heroicos a pesar de las dificultades (o precisamente por ellas), fueron pasando y Bohigas, en sus polémicos escritos periodísticos posteriores a la Barcelona olímpica, se ha referido a menudo a los desastres sufridos por la entidad, especialmente a la pérdida de protagonismo y a la desorientación que siguió al periodo democrático y al traslado en 1999 de su sede social desde el carrer Brusi al rehabilitado Convent dels Àngels, un edificio gótico cedido por el Ayuntamiento de Barcelona al FAD por un periodo de 35 años a cambio de que la entidad costeara las obras de adecuación. El mismo director (1995-2001), Ramón Bigas Balcells (n. 1941), ante las dificultades con que tropezaban sus intentos de renovación, declaraba en 1996 que “el FAD vive esclerotizado por la inercia” (LARREA *et al.* 2005, 200, 204, 207, 209). Y cuando en 1996 el presidente del jurado de los premios FAD criticó públicamente la obra de acondicionamiento de Gae Aulenti para el Museo Nacional de Arte de Cataluña, Bohigas, ferviente defensor de la modernidad y procedencia de esta aportación, se dió de baja en la entidad: “las cosas han cambiado tanto que para no contaminarme, tras casi cincuenta años de ser socio del FAD, os pido que me consideréis de baja” (BOHIGAS 1998, 68-71). También sabemos por Bohigas que en 2001 la importante

biblioteca centenaria de la institución, con un fondo documental y bibliográfico altamente especializado y con piezas únicas, se encontraba embalada y sin posibilidad de ser usada por el público (BOHIGAS 2003a, 215-216), una situación lamentable que continuaba en 2005 (LARREA *et al.* 2005, 185-186); y también que los enfrentamientos entre sectores opuestos se agriaron en las sucesivas campañas electorales, tanto las de 2001 y 2005 que dieron la presidencia respectivamente a los arquitectos progresistas Juli Capella (n. 1960) y Beth Galí (n. 1950), como las de 2009, cuando perdió la candidatura de continuidad encabezada por José María Torres Nadal (n. 1947) (BOHIGAS 2012, 79-82). Por otra parte, la actividad del FAD, como el mismo diseño industrial, ha seguido en el siglo XXI de forma mayoritaria y con loables excepciones, las corrientes de modernidad y posmodernidad “simpáticas” y sobreactuadas propias de la arquitectura y el diseño barceloneses posolímpicos, respuesta del mercado de la arbitrariedad y el *styling* a un “consumismo frenético que pide que todo sea diferente cada temporada” y para el que “solo vale la forma por la forma” (Beth Galí en LARREA *et al.* 2005, 280; sobre la “creatividad” de los diseñadores, cfr. BOHIGAS 2003a, 230-231); se trata de productos característicos de una ciudad donde, como decía la periodista Patricia Gabancho en 2005, ya todo “se contaba”: “los espectadores, los ingresos por publicidad, los asistentes, los turistas, cualquier parámetro excepto la calidad”; en este contexto nació la revista trimestral *FAD*, cada número de la cual se encargaba “a un equipo de jóvenes diseñadores que lucen sus mejores armas” es decir, de nuevo en términos de Gabancho, “que al menos la mitad de los números no se pueden leer” (en LARREA *et al.* 2005, 207). Un ejemplo significativo de esta situación fue el mismo libro oficial *FAD. Més d'un segle d'arquitectura, disseny i creativitat. Millorant les nostres vides* (LARREA *et al.* 2005) donde, junto a notas históricas y críticas de gran interés y datos de primera mano para conocer la trayectoria de la entidad, encontramos aquel *disegno di più* que, atribuido a Bruno Zevi, quizá de forma apócrifa, ya criticábamos con ironía a mitad de los años setenta en la Escuela de Arquitectura de Valencia.

#### <04. TRIENALES DE MILÁN

Además de la vivienda, los muebles, los objetos decorativos, las alfombras y cortinas, las lámparas, todo lo que nos rodea, las cosas que llevan la impronta de nuestra vida, de nuestra civilización, han dejado de ser escogidas como una costumbre pasiva para convertirse en una expresión inconfundiblemente propia, en un acto de voluntad que lleva nuestro sello no solo individual sino colectivo.

Mario SIRONI (1930)

Otra de las circunstancias afortunadas para las relaciones entre Milán y Barcelona en la segunda mitad del siglo XX fue la celebración en la primera ciudad de las conocidas trienales de arquitectura. Bohigas se refiere a este acontecimiento como “uno de los estribos más consistentes del puente ideológico” entre ambas ciudades desde que en 1936 los jóvenes vanguardistas del FAD (Foment de les Arts Decoratives) participaron activamente (BOHIGAS 1989, 375). En efecto, aunque la presencia española fue especialmente remarcable a partir de 1951 (*vid. infra*), la relación se remonta a los años de preguerra, cuando en 1936 los artistas modernos del FAD tuvieron una presencia significativa en la muestra. Pero incluso más atrás tenemos bien documentada la visita que Foix hizo a la V Triennale en 1933, una muestra sobre la que escribió en el periódico *La Publicitat* y que también fue ampliamente reseñada en *A.C.*, la revista del GATCPAC (*vid. infra*).

En efecto, las trienales de arquitectura de Milán no solo fueron a lo largo del siglo XX una de las manifestaciones europeas capitales para el ensayo y el intercambio de propuestas disciplinares, sino que algunas trienales (por ejemplo las de 1933, 1936, 1951 y 1957) nos interesan especialmente, ya que tuvieron un especial impacto en el desarrollo de la arquitectura catalana y barcelonesa, con la presencia de destacados arquitectos y diseñadores de Cataluña en diferentes pabellones de la muestra.

Como veremos, la V Triennale de 1933 que visitó Foix y que fue reeñada en *A.C.* era una exaltación de la arquitectura fascista pero también era, a la vez, una muestra de la arquitectura más canónica del Movimiento Moderno hecha en Italia. De hecho, la visita le sirvió a nuestro periodista-poeta para reafirmar su espíritu moderno, europeísta y “de avanzada”. En aquel evento se encontraban presentes autores como Figini y Pollini que, como veremos, en la posguerra mundial construyeron en Milán importantes obras dentro de la modernidad ortodoxa y heterodoxa, pero también había autores como Pietro Maria Bardi que, en cambio, por sus implicaciones con Mussolini, se tuvo que exiliar a Brasil tras la derrota del fascismo.

Foix dejó testimonio de la visita en varios artículos periodísticos y en diversas ocasiones se refirió por escrito a aquel viaje a Italia y Yugoslavia. Escribió dos importantes poemas que fechó en Ljubljana y en Trieste



y que posteriormente incluyó en su libro *On he deixat les claus* (1953) y tomó referencias del mundo de la arquitectura italiana y del Movimiento Moderno para sus artículos sobre cultura, arte y arquitectura (una actividad que, dicho sea de paso, Foix, horrorizado por el simultáneo estallido de la guerra y de la revolución en Barcelona en 1936, abandonó para siempre casi del todo), pero también encontró referencias para muchos de los poemas que siguió escribiendo, revisando y publicando después de la Guerra Civil con un carácter de resistencia que le procuró un éxito enorme hasta ser considerado canónicamente el poeta vanguardista por antonomasia de las letras catalanas.

En definitiva tanto la V Triennale de 1933 como la IX, de 1951, tuvieron repercusiones en la cultura catalana, sobre todo a partir de 1949 cuando, como hemos visto, d’Ors, Coderch, Mitjans, Bohigas, Moragas, el Grupo R, etc. retomaron los caminos de modernidad arquitectónica que habían sido cortados en los años de la guerra y de la primera posguerra.

#### <04.01. 1933: J. V. FOIX VISITA LA V TRIENNALE

En Milán, como en Barcelona, los responsables de este «atraso arquitectónico» son las escuelas de arquitectura: quien ha pensado —dibujando, proyectando— años y años en arcos y columnas difícilmente podrá pensar de nuevo en «racional». Y si lo intenta no lo consigue: el mayor peligro para los defensores de la arquitectura moderna —funcional, racional, popular— son los que con el espíritu del pasado, con los métodos de la escuela, quieren hacer «moderno».

J. V. FOIX (1933)

En 1971 se publicó en Barcelona, en una exquisita edición de autor, un libro singular dentro de la producción periodística catalana. Se trataba de *Mots i maons o a cascú el seu*<sup>591</sup> (FOIX 1971), una recopilación de artículos de los años treinta del longevo poeta vanguardista J. V. Foix (1893-1987) seleccionados por él mismo. El interés de este libro radica, por una parte, en que se recopila una gran parte de los artículos sobre arquitectura escritos por Foix antes de la guerra, en los años treinta, en una época en la cual Foix era, en realidad, más periodista que poeta; y por otra, en que muestra claramente la presencia continuada de Foix en todo tipo de referencias culturales durante los veinte años anteriores a la guerra (y especialmente con todo lo que tenía que ver con la vanguardia literaria y artística); pero todavía los artículos de *Mots i maons...* preludian el papel creciente que, a partir de 1947 hasta su muerte, cuarenta años más tarde, se le fue otorgando a Foix como autor capital en la cultura catalana, no solo por el valor de su obra poética sino porque, a diferencia de muchos otros escritores, a pesar de sus veleidades fascistas en los años veinte, se había mantenido tenaz y constantemente fiel a la lengua del país. Esto hace que sus escritos, tanto de poesía como de periodismo, supongan un enlace significativo entre el ambiente cultural catalanista barcelonés de antes y de después de la guerra, un enlace paralelo, por otra parte, al que jugaron con su obra, su actividad cultural y su actitud cívica personajes como Carles Riba, Maurici Serrahima, Josep Benet, Ferran Soldevila, Joan Miró o Josep Maria de Sagarra, todos ellos amigos o, al menos, conocidos entre sí y todos ellos actores de la resistencia cultural catalanista bajo el franquismo residentes en Barcelona.

Los artículos de *Mots i maons...* vieron mayoritariamente la luz en el diario *La Publicitat*, una publicación escrita íntegramente en catalán editada en Barcelona entre 1922 y 1939. Foix era colaborador asiduo de la misma y se encargaba de la sección cultural. Con su edición en forma de libro en 1971 no solo se pusieron al alcance del público unos textos rescatados de las húmedas sentinas de las hemerotecas, sino que obtenían la bendición del prolífico autor vanguardista, ya que, al exhumarlos, se evidenciaba que entre su extensa producción les concedía una importancia mayor que la meramente circunstancial<sup>592</sup>.

Pero mientras que la obra poética de Foix, íntegramente escrita en catalán y, por tanto, a la fuerza proscrita y oculta durante la inmediata posguerra, recibió una precoz atención de crítica y de público, ya desde mitad de los años cuarenta, sirviendo de enlace con el catalanismo y la cultura catalana anteriores a 1936, *Mots i maons...* pasó desapercibido tanto para el gran público como para la crítica. De hecho, es una obra absolutamente ignorada por arquitectos, estudiosos e historiadores de la arquitectura y del urbanismo

<sup>591</sup> Aunque se pierde la eufonía del original, el título del libro se puede traducir al castellano como “Palabras y ladrillos o a cada uno lo suyo”.

<sup>592</sup> En otro lugar hemos estudiado con más detalle los artículos de *Mots i maons...* y el ambiente cultural y político en que fueron escritos, en un intento de relacionar vanguardia, poesía y arquitectura dentro de las resbaladizas conexiones entre modernidad y fascismo que se dieron con Mussolini (*vid. supra*). A esos ensayos nos remitimos para las referencias críticas y bibliográficas específicas (JAÉN *et al.* 2016a; JAÉN *et al.* 2019a).

catalanes<sup>593</sup>. Pero lo mismo sucedió, por otra parte, con el conjunto de la obra periodística foixiana hasta la edición de la *Obra Completa* en los años ochenta; y, de hecho, ni siquiera posteriormente esta obra periodística ha gozado de un interés generalizado, al ser considerada una faceta secundaria de un autor que ha alcanzado los más excelsos niveles de calidad literaria y reconocimiento crítico en el género poético (tanto en verso como en prosa).

*Mots i maons...* recoge treinta y dos artículos de carácter periodístico que fueron publicados entre 1930 y 1936, mayoritariamente en el citado diario *La Publicitat*. En todos ellos Foix desarrolla, como solía hacer en su obra periodística, una mezcla (por otra parte no demasiado original) de reseñas de rabiosa actualidad y de crítica artística. En la mayor parte de los textos se establecen sorprendentes, incisivos e ingeniosos vínculos entre producción arquitectónica y producción poética desde un punto de vista abiertamente vanguardista, exhibiendo una firme postura de defensa y admiración hacia Le Corbusier y los arquitectos del GATCPAC, con los cuales Foix estaba estrechamente relacionado.

En efecto, el vanguardismo que defendía Foix en sus escritos sobre arquitectura no ofrecía demasiadas novedades programáticas ya que era el que le llegaba directamente a través de la relación amistosa que mantenía, en primer lugar con los integrantes de la agrupación ADLAN (Amics de l'Art Nou<sup>594</sup>), la asociación fundada en 1932 por el vendedor de sombreros y promotor de actividades culturales Joan Prats i Vallès (1891-1970) y por el arquitecto Josep Lluís Sert; en segundo lugar con el mismo Sert; y en tercer lugar con el GATCPAC, agrupación creada, como sabemos, en 1930 (*vid. supra*) y que llegó a tener catorce socios directores arquitectos y numerosos socios industriales. De hecho, Foix dedicó *Mots i maons...* en 1971 “a los amigos del GATCPAC y a los viejos compañeros de ADLAN”. Por lo que se refiere a la fuente principal que le suministraba imágenes y textos arquitectónicos, aunque no lo explicitase, debía ser la conocida revista trimestral *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, editada en Barcelona por el GATCPAC entre 1931 y 1937 y básicamente elaborada por los arquitectos Sert y Torres i Clavé, éste último encargado de la dirección.

Otra fuente de información artística para Foix al inicio de los años treinta era la revista, primero mensual y, a partir de 1931, trimestral, *D'ací i d'allà* (1918-1936)<sup>595</sup>, ecléctica pero de un rotundo estilo europeo, en la que colaboraba el mismo Foix. El núm. 179 concretamente, publicado en diciembre de 1934, fue un remarcable número extraordinario dedicado “a la exaltación del arte moderno” y estaba dirigido por los miembros del GATCPAC y de ADLAN. En este número, Foix publicó un artículo corto sobre dadaísmo, con ilustraciones de Duchamp, Picabia y Ernst, y poemas de Jean Arp. Además participaban, entre otros, Miró (que hizo el dibujo de la portada y un *pochoir*), Picasso, Matisse, Derain, Léger, Brâncuși, Kandinsky, Dalí y Braque<sup>596</sup>. También se incluían cinco artículos breves, que debían ser de Sert, aunque solo uno de ellos lleva su firma, escritos a la manera de proclama, como Le Corbusier enseñaba a hacer a los modernos de aquellos años y que los “gatepacos”, como ellos mismos, humorísticamente, se llamaban (BONET 1995, 284), copiaban religiosamente en la revista *A.C.* Aquellos cinco artículos llevaban los significativos títulos (en catalán) de «La arquitectura del siglo XX», «Hacia una arquitectura», «Arquitectura sin ‘estilo’ y sin ‘arquitecto’», «Rascacielos» y «Arquitectura-urbanismo. Función social». Todos estaban profusamente ilustrados con unas enormes fotografías de alta definición, compaginadas a toda plana, algunas de ellas tomadas desde atrevidos contrapicados, del mismo estilo visual que habían popularizado entre los vanguardistas de todo el mundo, primero la Bauhaus alemana (1919) y, a partir de 1932, Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock desde el MoMA (Museum of Modern Art) de Nueva York, donde, como se sabe, hicieron el lanzamiento mundial de la modernidad arquitectónica mediante la exposición y el libro *El estilo internacional* (HITCHCOCK *et al.* 1984)<sup>597</sup>. Como en el caso de las proclamas modernas, estas imágenes de arquitectura racionalista o de vanguardia también se difundían en Barcelona desde la revista *A.C.* y esta era la arquitectura moderna que Foix proclamaba como deseable en sus artículos de *La Publicitat*, refiriéndose siempre a “movimiento literario y artístico de avanzada”.

<sup>593</sup> Una excepción fue Alexandre Cirici que, cuando se publicó, escribió una reseña notable del libro para *Serra d'Or* (CIRICI 1971).

<sup>594</sup> Amigos del Arte Nuevo.

<sup>595</sup> En un principio, el título de la revista fue *D'ací d'allà*, sin la conjunción copulativa “i”.

<sup>596</sup> Tàpies ha referido la trascendencia que tuvo este número de la revista para su formación artística, sobre todo por lo que tenía de “antología tan completa del arte nuevo [...] que en muchos aspectos todavía hoy no ha sido superada. [...] Este número de *D'ací i d'allà* me ha acompañado toda la vida y todavía lo tengo a mi lado, ahora dedicado por sus autores” (TÀPIES 1977, 93-94).

<sup>597</sup> A pesar del equívoco del término “estilo” y de la desautorización que ha sufrido por parte de la disciplina arquitectónica, también para Foix la “arquitectura racional” era un “estilo” y un estilo, añadía, “es el resultado de una creencia” (en CIRICI 1971, 95).

Por otra parte, *Mots i maons...* muestra explícitamente una enorme simpatía por el trabajo y las propuestas racionalistas del GATCPAC y considera que Le Corbusier es el modelo canónico de la nueva arquitectura y del nuevo urbanismo “de avanzada” expuesto y defendido en el libro. Y como había que dar “a cada uno lo suyo”, según rezan la máxima evangélica y el subtítulo del libro, Foix imprecaba: “¡Que el buen juicio, la razón y la divina geometría os guíen, oh arquitectos y urbanistas,! Una vez listo vuestro trabajo, el misterio y lo fantástico ya lo pondrán los poetas” (FOIX 1971, 19; ARNÚS 2019, 130). Bien es verdad que, como observa Cirici, “cuando pedía el buen juicio (*seny*), la razón y la divina geometría, le encendía una vela al Noucentisme, una a la vanguardia y otra a las limitaciones comunes de ambos movimientos; con el *seny* combatía [la retórica impuesta por] Stalin, con la razón combatía [los ataques contra la modernidad del papa] Pío XI y con la divina geometría castigaba [los gustos *kitsch* de] la burguesía autosatisfecha (*cofoia*)” (CIRICI 1971, 95-96).

En definitiva, en el libro se desarrollan las propuestas formales vanguardistas y modernas vigentes en Europa durante la primera mitad de los años treinta, desde la “ascesis formal avanzada del Noucentisme” hasta la “ascesis rigurosísima del Bauhaus”, pero también las demandas “sociales” de la “modernidad más solvente”: casas baratas, construcción estandarizada, hospitales, edificios sociales, piscinas, estadios, centros de enseñanza, parques y jardines, etc. (CIRICI 1971, 95). Pero la originalidad y el mayor interés literario y disciplinar del libro le vienen dados por su habilidad para relacionar “poéticamente” la arquitectura, el urbanismo y la poesía, utilizando para ello un inflamado y mesiánico tono (aunque entre constantes paradojas y muestras de ingenio verbal) característico del Foix periodista y de los ambientes catalanistas de Barcelona en los años anteriores a la Guerra Civil, un “estilo” burlón y distanciado que Joan Brossa perpetuaría en la posguerra mediante sus juegos poéticos y teatrales con palabras y conceptos que conducen a la sorpresa.

A la hora de subrayar el valor del libro algunos estudiosos han destacado la idea subyacente de orden, equivalente, en último término, a perfección, ya que orden y espíritu eran conceptos básicos para la generación novecentista. Pero al haber sido tratado exclusivamente por críticos literarios, *Mots i maons...* se ha visto, sobre todo, como una pieza importante para entender la poética de Foix (JAÉN *et al.* 2016a, 13). También se han querido ver en el mismo reivindicaciones cívicas que el poeta exhumaba ante los desastres urbanísticos perpetrados durante los años sesenta en la Barcelona de Porcioles, pero esta interpretación nos parece equivocada e inverosímil dentro de la poética cultural y cívica foixiana. En realidad, como en el resto de su obra periodística, se trata de escritos que no tienen propiamente un carácter literario ni programático, sino más bien divulgativo, cargado, eso sí, de una decidida intención de apostolado: apoyaba la acción de sus amigos del GATCPAC “con la autoridad que le confería su condición de escritor y de promotor de la parte del pensamiento público de Cataluña que jugaba la carta de la vanguardia” (CIRICI 1971, 95). Por otra parte, son artículos que se inscriben dentro de la extensísima labor periodística que Foix llevó a cabo en los años veinte y treinta con el fin de divulgar en catalán todos los aspectos de la alta cultura europea, en términos de Cirici, para “enriquecer la cultura catalana con las novedades de todo tipo que se producían en el mundo, [...] un país que estaba en una etapa delicada de su construcción” (CIRICI 1971, 95).

De forma muy especial, en los textos más específicos sobre arquitectura Foix desarrollaba una especie de collage literario próximo al que se podía encontrar de forma gráfica en la revista *A.C.* Una de las propuestas significativas de este collage era la visión de raíz mediterránea de la arquitectura racionalista o de vanguardia propuesta por el Movimiento Moderno, una mediterraneidad, por otra parte, que ya habían planteado, como sabemos, los literatos, pintores, escultores y arquitectos novecentistas que seguían el programa espiritual y artístico establecido por Eugenio d’Ors en los años diez y veinte, antes de que abandonase Cataluña y la lengua catalana (*vid. supra*). En esta visión de la arquitectura asumida por Foix, de raíz doméstica, novecentista, que reclama un “orden claro”, el “plan” y la “regla” frente a “las turbias angustias personales” (CIRICI 1971, 95), pero que da simultáneamente un “salto en la vanguardia” (LLORENS 1979a), se han señalado paralelos con su poesía, tanto por lo que se refiere al orden como a la voluntad de articular una estructura constructiva en las obras artísticas y literarias, pero este aspecto es aquí secundario y no insistiremos en el mismo (cfr. JAÉN *et al.* 2016a).

El mayor interés que presenta para nosotros *Mots i maons...* es que en el libro se incluye un artículo donde Foix relata y valora su visita a la V Triennale de Milán de 1933, una experiencia que supuso un precedente significativo, y del que nos ha quedado constancia fidedigna, de la presencia del mundo cultural catalán en Italia en general y en la ciudad de Milán en particular, durante la preguerra española. Foix se detuvo en Milán aprovechando un largo viaje que hizo aquel año en compañía de su esposa por Italia y Yugoslavia como representante catalán del PEN Club, cuyo XI Congreso Internacional se celebraba aquel año en

Dubrovnik<sup>598</sup>. Foix, al parecer, visitó también Trieste y Ljubljana (donde fechó sendos poemas incluidos en un libro posterior), Venecia, Roma y Florencia, ciudad esta desde donde sabemos que escribió una postal a su amigo el pintor Josep Obiols (JAÉN *et al.* 2019a, 11). Se sabe que en uno de los trenes que cogió en aquel viaje se encontró con Marinetti, pero, al parecer, ya había perdido el interés que tuvo anteriormente en la obra del escritor futurista. En todo caso, la estancia de Foix en Italia y la visita a la Trienal de Milán motivaron el artículo titulado “L’esforç d’alguns arquitectes” (“El esfuerzo de algunos arquitectos”), publicado el 12 de agosto de 1933 en la sección “Itineraris” del diario *La Publicidad*, además de originar numerosas referencias dispersas a lo largo de su obra periodística y poética.

Un aspecto de la visita a la Trienal se refirió la delicada relación entre fascismo y arquitectura moderna, de la que ya hemos hablado (*vid. supra*), ya que el mismo vanguardismo de Foix, como a otros coetáneos suyos, en los años veinte y treinta le llevó a simpatizar con la Italia de Mussolini, llegando a confesar en fecha avanzada, poco antes de su muerte, su “devoción por la ideología que motivó la fase fascista del movimiento nacionalista italiano”, un interés que quizá era emparentable con el que mostraba por la aeronáutica, el tenis o las mujeres guapas, modernas y deportivas; es decir, por todo aquello que era “nuevo y bello” (JAÉN *et al.* 2016a, 18). De hecho, las mismas imágenes de la Trienal de 1933, como cabía esperar, nos muestran, ciertamente, un paradigma “moderno” del imaginario plástico fascista relacionado con el régimen de Mussolini (JAÉN *et al.* 2019a, 8, 12).

La V Triennale, denominada Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne e dell’Architettura Moderna, estaba dedicada a la “integración de las artes” y se celebró entre mayo y septiembre de 1933 siguiendo un proyecto expositivo de Gio Ponti y, sobre todo, del pintor y escultor novecentista Mario Sironi (1885-1961), comisario de la muestra y autor de la mayor parte de la obra plástica<sup>599</sup>, además de los carteles, medallas, diplomas, escudos, etc. Ese año, la muestra se trasladó a Milán desde la Villa Reale de Monza, inaugurando el entonces recién terminado Palazzo dell’Arte en el Parco Sempione, una obra de Giovanni Muzio (*vid. infra*). A partir de un soporte teórico de matriz futurista ideado por Sironi, tanto el edificio como la muestra se planteaban como “el espejo más fiel de la política cultural del Estado fascista, que quiso hacer converger todos los lenguajes [artísticos] en una concepción unitaria dirigida a la propia autoafirmación” (LONGARI 2007, 12, 15). Pero además, para la arquitectura italiana fue, en términos de Seta, una convocatoria “memorable” ya que en ella participaron los más grandes arquitectos racionalistas. Se presentaron, entre otras obras, la “Casa a struttura d’acciaio”, de Pagano, Albini, Camus, Palanti, Minoletti y Mazzoleni; la “Villa-studio per un artista”, de Figini y Pollini; el “Padiglione della Stampa”, de Baldessari; la “Casa sperimentale in acciaio”, de Daneri y Vietti; la “Casa del sabato per gli sposi”, de Portaluppi y los BBPR; y la “Villa per un artista sul lago”, de Terragni y Lingeri; algunos de estos edificios estaban pensados como un *unicum*, pero otros tenían un carácter de prototipo “acumulable” mediante procesos de prefabricación; todos, además, fueron comentados por Edoardo Persico en *Casabella*, con lo que alcanzaron una difusión notable en los ámbitos culturales italianos (en PAGANO 2008, LXII).

La visita de Foix se debió producir en agosto y sus artículos de viaje fueron publicados de inmediato en *La Publicidad* (el 12 de agosto, como hemos dicho). En ellos se menciona expresamente el debate todavía vivo por aquellas fechas en la cultura arquitectónica europea entre racionalismo y decorativismo originado con la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París (1925) que dio origen, como sabemos, al “estilo art-déco”, radicalmente rechazado como “una falsa modernidad” por la doctrina canónica del Movimiento Moderno. Foix también mostró un interés explícito por un pequeño edificio construido en el recinto de la Trienal, la citada “Villa-studio per un artista de los arquitectos Fogini [*sic*] y Pollini”. Se trata de una obra claramente racionalista, bien estudiada y muy valorada por la crítica contemporánea, que fue publicada en el número 13 de *A.C.* el año siguiente (enero-marzo 1934), en un extenso artículo de seis páginas, profusamente ilustrado, donde se reseñaba la V Triennale en su conjunto, lo que indica que este evento ya tuvo una importante difusión en los ambientes arquitectónicos catalanes.

En este artículo sobre la Trienal, Foix cita también, aunque de pasada, escritos de Gino Pollini (1903-1991), socio de Figini. Este equipo de arquitectos milaneses ya había interesado en los años de preguerra al

<sup>598</sup> Los encuentros del PEN Club eran anuales y en Dubrovnik (la Ragusa de la antigua República de Venecia) se aprobó que el XIII Congreso Internacional se celebraría en Barcelona en 1935, como efectivamente se hizo (JAÉN *et al.* 2016a, 21).

<sup>599</sup> En esta edición de la Triennale Sironi fue autor de muchos de los grandes murales, esculturas y relieves. En el pabellón italiano de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 habían sido ya vistos seis bajorrelieves, ahora destruidos, que hacían referencia a temas fascistas: el partido, la milicia, la vanguardia, los balilla, el sindicato, el comité olímpico y los Fasci Italiani all’Estero (fotografías en LONGARI 2007, 47, 131, 118-121).

arquitecto Francesc Mitjans (1909-2006), uno de los miembros más jóvenes del GATCPAC que, como sabemos, no se exilió y que, según confesión propia, había visitado también las trienales milanesas de los años treinta (MITJANS 1981a). Y en su artículo, Foix todavía explicaba a sus lectores que en Milán estableció contactos con P. M. Bardi y que tuvo noticias de la revista de arquitectura *Quadrante*, publicada en Milán y dirigida por Bontempelli y por el mismo Bardi, de los que ya hemos hablado (*vid. supra*). Volvamos a considerar, con todo, estas referencias dadas por Foix.

La revista *Quadrante* (1933-1936), en efecto, estaba dirigida conjuntamente por Pietro Maria Bardi y Massimo Bontempelli (1878-1960). Este último era un escritor vinculado al Futurismo y al surrealismo que fue nombrado académico en 1930; su obra novelística (*L'amante fedele*, Premio Strega 1952, por ejemplo) se ha considerado un antecedente del realismo mágico característico de los narradores hispanoamericanos y de algunos escritores italianos como Italo Calvino o Dino Buzzati. A pesar de ser amigo de Mussolini, Bontempelli fue una de las víctimas “interiores” del fascismo ya que mientras que en 1928 fue nombrado secretario del Sindacato Fascista Autori e Scrittori, en 1936 se prohibió la publicación de su obra; y todavía, cuando en la posguerra fue elegido diputado en una lista comunista su elección fue invalidada por estar sometido a depuración como fascista (BONTEMPELLI 1978, XI-LII; TENTORI 1990, 88-89, 102-103). También Bardi, por su parte, como ya hemos indicado, estaba muy comprometido con el fascismo, hasta el punto de tener que trasladarse a Brasil después de la Segunda Guerra Mundial con su esposa, la arquitecta Lina Bo (1914-1992), que es más conocida con el apellido del marido, Lina Bo Bardi (*vid. supra*). *Quadrante* nació como resultado de la confluencia de los intereses entre los Ghiringhelli, promotores artísticos, y diversos arquitectos, artistas plásticos y escritores de vanguardia, en particular Giuseppe Terragni (cfr. PIREDDU 2012). Los Ghiringhelli habían abierto en 1930 en Milán, frente a la Academia y el Museo de Brera, una galería de arte denominada Galleria del Milione (título de la célebre obra escrita por Marco Polo en la Edad Media), según un proyecto de Pietro Lingeri (socio habitual de Terragni), con la intención de constituir un centro cultural que acogiese todas las manifestaciones artísticas de vanguardia. Por mediación de Bardi, que había sido su propietario anterior, esta galería fue dirigida durante un tiempo por Persico, recién llegado a Milán desde Turín (TENTORI 1990, 38). El mismo Terragni, en un escrito de tono beligerante (o lo que es lo mismo, típicamente vanguardista) escribía en 1932:

Me encuentro con unos amigos de Como y de Milán trabajando intensamente en la constitución de una revista de lucha que deberá representar y reunir todas las fuerzas sanas y experimentadas de los escuadristas de la nueva arquitectura, pintura, escultura, literatura... (Carta de Terragni a Belli del 4 de diciembre de 1932, conservada en el Fondo Carlo Belli, del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, MART, Reg. 50, Cart. 290).

La trayectoria de *Quadrante* se caracterizó inicialmente tanto por el contraste de la línea editorial como por profundas divergencias políticas, ya que si, por una parte, Terragni y Bardi apoyaban con entusiasmo la inclusión en la revista de otras artes, además de la arquitectura (pintura, música, cine, teatro, etc.), y se habían adherido al fascismo sin dudarlos, Luigi Figini, Gino Pollini y Piero Bottoni (1903-1973) defendían el tratamiento exclusivo de la arquitectura y se encontraban mal dispuestos en relación al régimen fascista. Finalmente, el programa de arquitectura fue suscrito por Bottoni, Cereghini, Figini, Frette, Griffini, Lingeri, Pollini, y el grupo BBPR, recién formado (en 1932) compuesto, como sabemos, por Banfí, Belgiojoso, Peressutti y Rogers (BOTTONI *et al.* 1933). Terragni no lo suscribió por una momentánea diferencia de criterio en relación al ingreso de Baldessari en la revista (TENTORI 1990, 111).

*Quadrante* se dirigía a los “intelectuales de izquierda”<sup>600</sup> del régimen fascista y asumía un comportamiento radical, por lo que reivindicaba la relación genealógica con el Gruppo 7, formado en 1926 como unión de estudiantes de la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano (*vid. supra*); esta filiación se concretaba en la atención extrema a la expresión arquitectónica netamente racionalista de autores como Le Corbusier o Mies Van der Rohe, además del mismo Terragni. *Quadrante* promovía también unos intereses en relación con el mundo mediterráneo a partir de la búsqueda de las raíces mediterráneas de la arquitectura moderna, cosa que se concretaba en una estrecha relación con el GATCPAC (de quien, como hemos visto, se publicó en el número 13 el proyecto para la sistematización del frente marítimo de Barcelona, la Ciutat de Repòs i Vacances) y también en la crónica completa de los trabajos del IV CIAM celebrado en el verano de 1933 a bordo del barco *S/S Patris II* entre Marsella y El Pireo, cuyas sesiones fueron seguidas por el mismo

<sup>600</sup> Mantenemos este término usado con frecuencia en Italia, pero ya hemos señalado la incongruencia que suponen expresiones como esta por el carácter nuclear antiizquierdista, antiintelectual y antiliberal del fascismo (JULIÀ 2002).

Bardi que publicó once crónicas tituladas “Viaggio d’architetti in Grecia” (“Viaje de arquitectos a Grecia”), primero en *Lavoro Fascista* y, después, en *Quadrante* (TENTORI 1990, 68-71, 94).

Por su parte, la V Triennale formó parte del fermento de actividades que llevaron a Milán el desarrollo de la arquitectura racionalista mediante un esfuerzo que tendía a promover el proyecto moderno, tanto a través de las revistas como mediante exposiciones específicas. Así, en la V Triennale, la parte más extensa de la exposición se dedicó a una “Muestra de la vivienda”, un conjunto de casas unifamiliares aisladas construidas en medio de un parque, donde se daba una gran importancia a la relación entre espacio interno y espacio externo. A diferencia de la “Casa Elettrica” de Figini y Pollini expuesta en la IV Triennale, celebrada en 1930 todavía en la inmediata ciudad de Monza (distante tan solo 20 km del centro de Milán), donde el tema relevante era la tecnología<sup>601</sup>, en la V Triennale la atención se dirigió hacia la mediterraneidad, un tema que, aunque vinculado con la idea de Imperio, debió interesar a Foix por su relación con el Noucentisme. Por otra parte, ya en 1928 Gio Ponti se había referido en la revista *Domus* a las casas de Pompeya y había identificado un punto de contacto entre lo antiguo y lo moderno, concretamente en la relación entre el espacio interno y el espacio externo. También Bottoni, por su parte, se había implicado estos años en el proyecto de una “casa latina”.

Entre las realizaciones más célebres de la V Triennale se encontraban la Torre Littoria de Gio Ponti, una elegante construcción metálica, tecnológica e ingenieril que aun forma parte de los hitos visuales del Parco Sempione<sup>602</sup>, pero, sobre todo, la “Villa per un artista sul lago”, de Terragni y Lingeri, y la “Villa-studio per un artista”, de Figini y Pollini, citada por Foix. En la revista *A.C.* (núm. 13, enero-marzo 1934, pp. 36-37) esta casa se publicó junto a otras tres villas: “Pabellón para el *week-end*”, “Casa para un aviador” (con la avioneta curiosamente “aparcada” en el garaje de la casa, como si de un automóvil se tratase) y “Pabellón para esquiadores”, unos temas, como vemos, sumamente modernos, deportivos y “de avanzada” que no podían ser más del gusto de Foix.

Nos podemos referir, para cerrar este epígrafe a la “Villa-studio per un artista” de Figini y Pollini: se trataba de un edificio de una sola altura organizado mediante una planta inscrita en un rectángulo áureo; la organización del espacio en planta seguía una figura en H en cuyo centro se disponían el comedor y el estar y en cuyos brazos estaban el dormitorio, el estudio, el despacho y los espacios de servicio. El sistema estructural, a base de delgados pilares metálicos, de sección cuadrada, seguía una retícula regular que influía, obviamente, en la modulación del espacio. Los pilares se separaban de los cerramientos en gran parte del edificio, una solución que asumía el papel de manifiesto de la arquitectura racionalista. La casa incluía dos grandes patios comprendidos entre los brazos de la H, cuya referencia era el impluvio de la antigua casa pompeyana. Se han advertido afinidades entre esta obra y el pabellón alemán de Mies en Barcelona (1929), tanto en la organización de la espacialidad general como en el uso de obras de arte para construir fondos de perspectiva, en particular el caballero de Fausto Melotti y una figura de Lucio Fontana. Sin embargo, contrariamente al pabellón de Barcelona, esta casa se nos muestra introvertida, ya que el volumen está definido por una masa muraria enlucida, tan solo perforada por ventanas apaisadas, como queriendo evidenciar la oposición dialéctica entre la necesidad de definir un espacio cerrado para crear un refugio y el deseo de romper los límites para que el mundo exterior penetrara dentro de la casa (LUCCHINI *et al.* 2019, 108). Por otra parte, es obvio que no hay la

<sup>601</sup> Mussolini visitó la IV Triennale acompañado de Ponti y de Sironi, a quienes felicitó por la “espléndida” exposición. Se detuvo en las “Case delle Vacanze” de Ponti, en la “Casa Elettrica” y en la “Casa del Dopolavorista” (NICOLOSO 2011, 19, 31). Estas exposiciones de arquitectura se deben encuadrar en la “intensificación de la actividad expositiva” que se dio en los años treinta en las ciudades italianas, con todo tipo de ferias comerciales y muestras monográficas que presentaban “las conquistas de la Italia fascista”. Muchas de estas ferias y exposiciones, como es el caso de la misma trienal milanese, siguen celebrándose en la actualidad (DOGLIANI 2014, 253.254). De hecho, como indica Gentile, las muestras fueron una forma de expresión estética privilegiada por el fascismo, hasta el punto de representar un “arte fascista” genuino, a la vez actos de culto y experiencias concretas de sacralización de la política; en oposición al aire “neutro y árido de los museos”, las muestras servían para representar eficazmente la visión fascista de la vida y como movilización propagandística de las masas. A pesar de su contingencia, en las exposiciones se hacía efectiva una concepción totalitaria y monumental de la integración política de las artes mediante un sincretismo ecléctico de estilos que respondía, sin embargo, a un principio unitario constante: hacer visibles los mitos del fascismo. Recordemos, como caso ejemplar y paradójico, que incluso el embrión de la nueva capital del Estado se confiaba a una exposición temporal, la E42 (*vid. supra*) (GENTILE 2010, 164-165, 169).

<sup>602</sup> Esta torre de observación, ahora conocida como Torre Branca (por la familia que costeó su restauración), fue objeto de la atención de Mussolini. En un primer momento le ordenó a Ponti que elevase su altura de 81 m a 110 m para sobrepasar, así, la altura del Duomo y demostrar que también en Milán los edificios del fascismo superaban a los de la Iglesia. Sin embargo, unos meses más tarde, habiendo mejorado las relaciones del Gobierno con el Vaticano, hubo un contraorden: Ponti tuvo que rebajar la altura de la torre hasta que fuese, como mínimo, 1 m inferior a la Madonnina del Duomo ya que el Duce consideraba ahora que “no se puede superar lo divino con lo humano” (NICOLOSO 2011, 21-22).

menor concesión al decorativismo de matriz novecentista: las formas de los volúmenes son nítidas y sobrias y los materiales se tratan para que parezcan lo que realmente son. A este efecto netamente “moderno”, que tanto debió gustar a Foix<sup>603</sup>, contribuían los muebles construidos en tubo cromado, madera lacada y vidrio que configuraban una atmósfera interior cuyo valor figurativo era complementario de la arquitectura, es decir un mobiliario que no hubiera tenido sentido si se hubiese dispuesto en una casa caracterizada por la presencia de la decoración. Era un edificio planteado en los términos de un manifiesto:

La tipología de la casa con patio, la modulación rítmica de los espacios contenidos en un rectángulo áureo, la sensación de intimidad y fluidez, el tratamiento de la luz, la presencia de obras de arte y medidos elementos vegetales, la utilización de muros que delimitaban el ámbito de la casa dejando entrever el entorno eran los recursos que el proyecto desplegaba para conseguir la auspiciada síntesis entre las sugerencias modernas y el ideario mediterráneo (SUSTERSIC 2004, 238).

Así pues, si a manera de conclusión, consideramos los acontecimientos anteriores y posteriores a la Guerra Civil, interesa subrayar la simetría que se dio entre la V Triennale de 1933 y la IX, de 1951, ya que, como veremos a continuación, esta última fue clave para el reinicio de la arquitectura moderna barcelonesa por dos motivos: por una parte porque el arquitecto José Antonio Coderch fue el encargado de proyectar el pabellón español, ganador de un Gran Premio de la Trienal, sirviendo para lanzar a nivel internacional al equipo Coderch-Valls y la arquitectura moderna que se empezaba a hacer en Cataluña; y por otra porque los estudiantes de arquitectura de la Escuela de Barcelona fueron aquel año a Italia en viaje fin de carrera, visitando Milán y la Trienal, donde, además de la obra de Coderch, se encontraron con la presencia de los más importantes arquitectos europeos de la época, como Aalto y Rogers (*vid. supra*).

#### <04.02. LA IX TRIENNALE Y EL PABELLÓN ESPAÑOL

Las artes decorativas tienen mucha importancia en la gloria y en la historia de las naciones porque una característica de las producciones de estas artes es que no representan solo un fenómeno económico, técnico o de competencia comercial, sino que llevan unida la expresión, el testimonio de las costumbres y de la educación de un pueblo, es decir de su civilidad.

Gio PONTI (1933)

Una fecha especialmente importante para el reinicio de la modernidad arquitectónica en Barcelona y su relación con Milán fue el año 1951, cuando se celebró, entre mayo y septiembre, la IX Triennale de Milán en el Palazzo dell'Arte (1931-1932), un edificio monumental cuya fachada principal está inspirada en los arcos triunfales romanos (LONGARI 2007, 25) proyectado, como sabemos, por Giovanni Muzio (1893-1982) mezclando, de forma poco convincente, elementos de un desnudo lenguaje metafísico con fragmentos constructivistas, algo que dio un resultado a medias novecentista, racionalista y fascista (RICCI 1999, 214; GRAMIGNA *et al.* 2001, 138-139) que ya fue muy criticado por Bardi y los arquitectos modernos de la revista *Quadrante*. Para la ocasión, el Palazzo dell'Arte había sido revestido con añadidos modernos por el arquitecto Luciano Baldessari y con unas líneas luminosas curvas de neón obra de Lucio Fontana<sup>604</sup>, situadas en medio del espacio de la escalera o perforando las superficies en lo que Bohigas definía en 1953 como “concepto escultórico de la luz” (fotografías en FEDUCHI 1951; BOHIGAS 1953a) y en 1989 como “una lección de elegante travestismo” (BOHIGAS 1989, 375).

La modernidad de esta trienal era algo programático que se señalaba en las mismas bases de su reglamento general, según las cuales solamente serían admitidas las obras “de inspiración moderna, de efectiva

<sup>603</sup> Foix, sin embargo, no hizo suyo este gusto “de avanzada” ni en la arquitectura de su domicilio ni en la de sus negocios de confitería. Bohigas nos ha dejado el testimonio del ambiente anticuado y vulgar en que vivían los dos grandes mitos “modernos” de la cultura catalana, Foix y Miró: “Un día [Joan Prats] nos invitó [a los arquitectos del Grupo R] a hacer una visita y a tomar unas copas a la casa de Miró, en la calle Folguerols. [...] Lo que nos sorprendió fue la manera como tenía la casa: muebles de estilo inglés –o francés, quien sabe- acabados de fabricar, de aquellos que se vendían en la tienda de Pallarols de la calle Consejo de Ciento, vitrinas y alfombras de dibujos discretamente ensortijados como los de cualquier casa del mismo barrio, donde entonces se estaba estableciendo la nueva burguesía, pequeña y desmirriada, nacida en la miseria de posguerra. Como arquitectos preocupados por la ética y la estética de las vanguardias, nos sentimos un poco frustrados. ¿Por qué un gran maestro de la modernidad vivía en un ambiente tan anodino y tan contrario al que él representaba en el mundo de la pintura? [...] Y todavía era más sorprendente ver a J. V. Foix –nuestro mejor poeta de la época de las vanguardias- detrás del mostrador de cualquiera de sus dos confiterías de Sarrià, decoradas también en el “estilo Pallarols” más insensato (BOHIGAS 1989, 323-324).

<sup>604</sup> El original de esta obra de Fontana no se conserva; en 2010 se instaló una reproducción en el Museo del Novecento (Milán) titulada *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano* (GALLI 2017, 262).

originalidad y de ejecución ejemplar” mientras que –se decía explícitamente- quedarían excluidas las obras que, según el comité de selección, fuesen “copias o imitaciones” y los productos “que no respondiesen al uso y al gusto modernos”<sup>605</sup> (en PIZZA *et al.* 2000, 92).

Pero las referencias milanesas a la modernidad con que se encontraban los arquitectos de Barcelona que llegaban Milán en 1951 (tanto Coderch como los arquitectos recién titulados) no se habían retomado hasta pocos años antes, inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, con la derrota del fascismo. Veamos algunos hechos significativos que muestran como se produjo este reinicio: en 1944 el grupo de arquitectos milaneses de izquierda (o cercanos a los partidos de izquierda) próximos a los CIAM (fundados, como sabemos, en 1928), empezó la redacción de un plan para la reconstrucción de Milán, el Plan A.R.<sup>606</sup>; y unos años más tarde, en 1948, hicieron una propuesta para un distrito comercial en corso Sempione; en 1945 los arquitectos que se declaraban pertenecientes al Movimiento Moderno se unieron en el MSA, Movimento degli Studi per l'Architettura (Movimiento de Estudios para la Arquitectura) (*vid. infra*) con el fin de actuar frente a los académicos supervivientes; en 1946 se publicaron tres números de *Costruzioni-Casabella*; ese mismo año, 1946, Rogers se hizo cargo de la dirección de *Domus*; y entre 1947 y 1949 Peressutti, con la colaboración de Bottoni y de Rogers, bajo la presidencia de Sert, organizó en Bérgamo, cerca de Milán, el VII CIAM, celebrado en julio de 1949; en esta reunión, a la que asistieron más de doscientos arquitectos de todo el mundo, el tema principal fue la aplicación práctica de la retícula urbana propuesta en la carta de Atenas, pero también se prestó atención al tema de la enseñanza de la historia en la formación del arquitecto mediante la ponencia conducida por Drew y Rogers (TORRES 1991 I, 18, 25; ROVIRA 2000, 147-150); en las actas se recogió expresamente este interés por el pasado que, en cierto modo, matizaba la *tabula rasa* propuesta por la Carta de Atenas dieciséis años antes, en 1933, y abría la vía para la revisión programática de la modernidad planteada desde Milán esos mismos años:

La enseñanza de la historia de la arquitectura no debe ser algo aislado sino que debe mostrar que es la expresión funcional de la historia general de la humanidad. El estudiante comprenderá entonces que la arquitectura es el testimonio más fiel de las concreciones sociales, culturales, económicas y políticas contemporáneas, del pasado y del presente. Estará orgulloso del periodo histórico al que pertenece y no querrá imitar los otros (en ROVIRA 2000, 161)<sup>607</sup>.

Según Gregotti, la continuidad milanesa con el racionalismo se hizo evidente en la práctica, sobre todo, en 1946 con el monumento proyectado por el equipo BBPR en el Cimitero Monumentale de Milán en honor a las víctimas de los campos de concentración (*vid. infra*), por tanto, y sobre todo, en honor de los arquitectos racionalistas muertos en la lucha armada de la Resistencia contra el nazifascismo o en los campos de concentración: Banfi, Beltrami, Giolli, Labò y Pagano (GREGOTTI 1969, 38).

Este ímpetu renacido del movimiento racionalista milanés se prolongó hasta los años 1948-1950 como un “estado de lucha permanente” contra una mayoría antimoderna que era la que controlaba instancias claves del poder como las universidades y muchos sectores de la administración pública, hasta el punto que en 1946 un grupo de estudiantes formó la Associazione Libera di Studenti di Architettura (ALSA), organizando debates y cursos de forma paralela a los cursos oficiales. Las posiciones políticas de los arquitectos racionalistas italianos se situaban mayoritariamente en la izquierda, siguiendo la línea predominante en la lucha partisana. Así, en la VIII Triennale de 1947, dirigida por Piero Bottoni, militante comunista, fueron constantes las

<sup>605</sup> Según Pizza, en el ejemplar del opúsculo con las bases de la IX Triennale conservado en el Archivo Coderch, que, lógicamente, debió ser el utilizado por el arquitecto, está subrayado con énfasis la expresión “gusto moderno” (PIZZA *et al.* 2000, 92).

<sup>606</sup> A.R. era el acrónimo de “Architetti Riuniti” (arquitectos reunidos) y tomaba el nombre de las iniciales del apellido del primero y del último de los proyectistas que diseñaron el plan: Albini, Bottoni, Gardella, Mucchi, Peressutti, Pucci, Putelli, Rogers y, posteriormente, Belgiojoso y Cerutti. Según Bonfanti y Porta “la insuficiente profundización de la cultura racionalista en los problemas de la ciudad” durante los años treinta y las ocasiones perdidas para “formarse una competencia específica y no genérica sobre los problemas urbanos” tuvo en la posguerra consecuencias “fatales, ya que la aportación de los arquitectos modernos no pudo ir más allá de las indicaciones, positivas pero demasiado generales e insuficientemente argumentadas, del Plan A.R., mientras que los académicos acumulaban “una competencia y una documentación imponente, sustancialmente inutilizada por la cultura arquitectónica y urbanística más ‘calificada’” (BONFANTI *et al.* 2009, 60-61; comillas del autor).

<sup>607</sup> En aquellos momentos se estaba reconstruyendo el centro histórico de Varsovia, arrasado por los nazis, con criterios arqueológicos. El arquitecto racionalista español Manuel Sánchez Arcas (1897-1970), que vivía exiliado en Polonia, le mandó a Sert una larga carta invitándole a que el CIAM se uniese “a los principios socialistas, que son más humanos y más acordes con el desarrollo actual de la cultura hacia un nivel superior”. Según Rovira, para Sánchez Arcas, “la experiencia racionalista ya no tenía sentido y la propuesta historicista que estaba en la base de la reconstrucción de Varsovia le parecía el mejor modo para cancelar los horrores de la guerra que el pueblo polaco tenía a flor de piel, [...] un uso de la historia que Sert detestaba pero que era defendido por uno de sus compañeros de viaje más radicales” (ROVIRA 2000, 161).



referencias al espíritu colectivista frente a los problemas de la reconstrucción nacional, contemplando prioritariamente las necesidades del alojamiento popular, por lo que se la ha denominado irónicamente la “trienal proletaria” (GALLI 2017, 261). Estas preocupaciones se evidenciaron también en dos libros: *Il problema sociale, economico e costruttivo dell’abitazione* (1948) de Irenio Diotallevi y Francesco Maressotti, una búsqueda tipológica al mismo tiempo que una denuncia política y social en la línea del Movimiento Moderno alemán más ortodoxo, y *Manuale dell’architetto* (1946), editado por el Consiglio Nazionale delle Ricerche bajo la responsabilidad de Mario Ridolfi, que trabajó diez años en esta obra, un intento de codificar la experiencia constructiva artesanal, que en aquellos momentos parecía la única posibilidad concreta para el desarrollo de la arquitectura en Italia, y un libro clave para comprender la conformación tecnológica y expresiva de la arquitectura italiana durante los diez años siguientes. Ambos libros proponían una vía “racional”, pero también abstracta y tecnicista a los problemas más urgentes de la reconstrucción y representaban, por otra parte, una continuidad con el pasado prebélico (MURATORE 2004, 49). En este contexto se originó la promoción del primer barrio popular experimental, el QT8 (*vid. infra*), proyectado en 1946-1947 dentro del programa de la VIII Triennale, bajo la dirección de Piero Bottoni, Ezio Cerutti, Vittorio Gandolfi, Mario Morini, Gino Pollini, Mario Pucci y Aldo Putelli; en 1950, ya con las obras iniciadas, Piero Bottoni y Ezio Cerutti elaboraron un segundo proyecto, que todavía fue modificado en 1953 en solitario por Bottoni como variante del PRG (Piano Regolatore Generale), llegando así a la formalización definitiva (TONON 2005, 143-155).

Sin embargo, a partir de 1948, fueron retomando fuerza las viejas clases académicas (simbolizada por el abandono de Giovanni Michelucci de la Facoltà di Architettura de Florencia y de Luigi Cosenza de la de Nápoles) mientras que en el norte se dio, según Gregotti, una

retirada de los arquitectos hacia la meditación solitaria y la profundización del problema expresivo, justificada quizá por la desilusión provocada por la pérdida de la esperanza en una rápida transformación en un sentido progresista de la estructura político-social italiana (GREGOTTI 1969, 46).

Este era el “agitado” contexto en que se desarrollaron las primeras trienales de la posguerra. Con todo, vistas desde Barcelona las trienales eran en los años cincuenta, en palabras de Bohigas, “la muestra mundial más exuberante de la arquitectura, el diseño y las artes aplicadas”. Si nos centramos en la exposición inaugurada en mayo de 1951 las aportaciones internacionales fueron significativas: la sección suiza, por ejemplo, había sido proyectada por Alfred Roth y Max Bill; la sección holandesa, por Gerrit Rietveld y Aldo Van Eyck; el Vaticano presentaba los resultados del concurso convocado para fundir en bronce la quinta puerta del Duomo de Milán, con obras de los escultores Marini, Manzú, Messina y Fontana; había también tres exposiciones italianas: “Architettura misura dell’uomo”, montada por Rogers; “Urbanistica”, montada por Astengo, y una “Mostra dell’architettura spontanea” (BOHIGAS 1989, 375).

Pero aquella IX Triennale fue especialmente celebrada en el mundo artístico de Barcelona (y de toda España) porque el pabellón español había sido proyectado por los arquitectos Coderch y Valls y, a pesar de su extrema sencillez, tuvo un éxito extraordinario entre el público y la crítica, tanto por la solución formal como por el contenido. Las obras expuestas habían sido seleccionadas por el mismo Coderch, juntamente con el influyente crítico barcelonés Santos Torroella y del muralista Santiago Padrós, de quien ya hemos hablado (*vid. supra*). Al parecer, Padrós fue impuesto por el director general de Relaciones Culturales Juan Pablo de Lojendio, marqués de Vellisca, gracias a las maniobras del marqués de Lozoya. Rovira se ha referido a la correspondencia cruzada entre junio y diciembre de 1950 entre los distintos actores de este episodio: los arquitectos Coderch, de Miguel y Ponti; Giuseppe Gorgerino, secretario general de la Trienal; y Francisco Prieto-Moreno, director general de Arquitectura. De estos documentos se deduce el escaso interés que una parte del Gobierno español mostraba en el tema, algo que también quedó reflejado en algunas quejas que se hicieron públicas en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. En todo caso, se trataba de una nueva disputa entre grupos del régimen con opiniones enfrentadas en lo que se refiere a la necesidad de recuperar la modernidad artística en España como síntoma de la “libertad de expresión” que el régimen quería hacer ver que permitía y practicaba. Coderch, por ejemplo, se refería al marqués de Lozoya diciendo que era “enemigo personal de todo lo que representan el arte y la arquitectura moderna” (en PIZZA *et al.* 2000, 80). En todo caso, estamos hablando de un encargo oficial y aunque, como ya hemos indicado, se supone que el encargo recayó en Coderch debido en gran medida a la presencia de Ponti en la Junta Ejecutiva de las trienales, y a pesar de que la historiografía no se ha detenido a investigar el origen del mismo, a la vista de las actitudes y prácticas políticas y la hoja de servicios militares de la familia Coderch que ya hemos comentado, cabe suponer que las influencias y relaciones del arquitecto en determinados ámbitos oficiales españoles debían ser más

profundas y estrechas que el simple entusiasmo que Ponti pudo sentir ante la contemplación de las fotografías de la casa Garriga-Nogués en 1949. Pero aquellos años ya se habían empezado “a borrar” las divergencias políticas ante una dedicación profesional común, según reconocía el mismo Coderch en dos informes redactados para la Dirección General de Arquitectura sobre los contactos establecidos por él en Milán: en el primero calificaba a estos contactos como “elementos izquierdistas” pero en el segundo consideraba que “el hecho de ser arquitectos o de dedicarnos a este mundo, borra todas las fronteras” (en NÚÑEZ 2016, 25). También Bohigas evoca la misma situación al señalar que, finalmente, las relaciones cotidianas con Coderch “no estaban marcadas por la oposición sistemática o por los ataques ideológicos, sino que se podía discutir [con él] de temas específicamente arquitectónicos”. Y añade una observación interesante desde el punto de vista de la sociología política de los años sesenta en España:

En aquella época no se hablaba mucho de política, pero sobre todo no se hablaba de política con gente que sabías que no comulgaba con las mismas ideas políticas que tú. Es decir, entre la gente partidaria de un grupo marcado por las mismas ideologías se podía discutir de estos temas, pero era impensable que franquistas discutieran de política con no franquistas, o gente muy conservadora con gente progresista. Eran debates inútiles (en NÚÑEZ 2016, 56).

Por otra parte, la lectura que habitualmente se ha hecho desde la historiografía de la arquitectura española de la inmediata posguerra del pabellón de Coderch como la aparición de una obra aislada que señala el final del periodo autárquico “gracias” al “genio” del arquitecto no es del todo exacta y es uno de los muchos ingredientes con que se fue formando el “mito Coderch” (*vid. supra*). En realidad, el pabellón de 1951 en Milán (su contenido, sobre todo) se debe entender relacionado con la política artística modernizadora propugnada por los sectores más avanzados del régimen al inicio de los años cincuenta ante los foros internacionales, por tanto, relacionado con la I Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951, de la que ya hemos hablado, pero también con la XXV Biennale di Venezia (1950) que, como hemos dicho, sirvió de modelo para la Hispanoamericana, e incluso a lo largo de los años cincuenta con las sucesivas ediciones de las bienales de Sao Paulo, Alejandría, París y Tokio. De hecho, en todas estas convocatorias España presentó, en mayor o menor medida, autores realmente modernos hasta el punto que un crítico francés comentaba que el “arte nuevo” se había convertido en “la doctrina oficial de España” (CABAÑAS 1996, 187). Pero también se ha señalado que el éxito de este impulso político vino posibilitado en gran medida por la aparición a mitad de los años cincuenta de un nuevo tipo de comisario artístico, “el funcionario entendido en arte contemporáneo al que se le confiaba la línea a seguir en la promoción artística oficial en el extranjero, siempre que su labor obtuviera éxito” (CABAÑAS 1996, 202).

En relación a la Biennale di Venezia, en 1938 (aun estando en plena Guerra Civil y a pesar de tener grandes dificultades económicas) España ya había participado en la edición XXI, al parecer gracias al interés personal manifestado por Mussolini. El comisario fue Eugenio d’Ors y como muestra de “la política imperial del Nuevo Estado”, en el pabellón español se incluyeron obras de un artista portugués y un artista uruguayo. En contraste con la posterior política artística “moderna” de los años cincuenta, en esta ocasión se expuso obra, entre otros autores, de Pérez Comendador y Álvarez de Sotomayor, autores academicistas (*vid. supra*) que, como sabemos, ocuparon importantes cargos públicos en el régimen franquista, desde los que se enfrentaron con notoria beligerancia a la oficialización del arte moderno en España. Pero en esta ocasión, el Gran Premio Mussolini le fue concedido al pintor Ignacio Zuloaga (1870-1945), cuyas veintiocho obras ocupaban el salón central del pabellón. Zuloaga ya ejercía de pintor oficial consagrado del franquismo y poco después, en 1940, pintó, entre otros, un conocido retrato de gran formato de Franco vestido de falangista enarbolando una gran bandera rojigualda<sup>608</sup>, así como retratos de Carmen Polo de Franco y de Serrano Suñer y su esposa. La obra de Zuloaga, tan límpida, colorista y bien dibujada, debió gustar mucho en la Italia fascista ya que, tras la Biennale di Venezia de 1938, el Gobierno español regaló dos cuadros suyos a Mussolini y al conde Ciano, además de dos obras de otros autores a la ciudad de Venecia (LLORENTE 1995, 115-117, 132-133; LLORENTE 2002, 61).

<sup>608</sup> Este célebre cuadro fue exhibido en 1941, junto a otros retratos de escritores y políticos, en una exposición dedicada a Zuloaga por el Museo de Arte Moderno de Madrid; presentaba a Franco de pie, vistiendo boina de requeté, camisa falangista, pantalón militar y fajín de Generalísimo; representaba, según Llorente, “la expresión plástica de la unión en su persona de la Jefatura del Estado y del Partido” (LLORENTE 1995, 205). Azorín escribió en *Vértice* un extenso panegírico en el que se decía: “Francisco Franco, Caudillo de España, iniciador del sacudimiento que ha de salvar a Europa, muestra sereno y apacible el rostro. Como cosa llana y hacendeda acaba de cumplir la empresa más heroica de nuestra Historia. Aparece enhiesto y ostenta en su persona –también cual símbolo- prendas de las tres poderosas fuerzas que han dado la victoria a España: boina roja de requetés, camisa azul falangista, pantalón y botas militares” (“Ignacio Zuloaga. En el estudio”, *Vértice. Revista Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, núm. 45, junio 1941, pp. 19-22; se puede consultar online; reproducido en CALVO 1985, 132-133).

Durante la Segunda Guerra Mundial, España volvió a participar en las bienales de Venecia de 1940 y 1942, con Pérez Comendador y Mariano Fortuny y de Madrazo, respectivamente, como comisarios<sup>609</sup> (CALVO 1985, 117, 122; DELGADO 1992, 88, 90, 209; FONTANA 2000, 222). Y tras la guerra, España acudió por primera vez a esta convocatoria, con invitación previa, en 1950 ya que en 1944 y 1946 no se celebró la Bienal y en 1948 España no participó en ella (CABAÑAS 1996, 176, 185-186; DÍAZ 2013, 173). Pero las discrepancias dentro del régimen, concretamente en la misma Dirección General de Relaciones Culturales, entre los sectores academicistas más rígidos y los promotores de una cierta apertura artística, ya empezaron a ser significativas en 1950, con las muestras de El Cairo y de Venecia de ese año (LLORENTE 1995, 129). De hecho, la política del director general y presidente de la comisión organizadora, Carlos Cañal<sup>610</sup> (que fue cesado el año siguiente, pero para ser nombrado ministro plenipotenciario de España en Uruguay), y la pertinente comisión de asesores, que planteaban modernizar la presencia española en sucesivas ediciones del certamen, planteando incluir, junto a los irrenunciables y omnipresentes artistas académicos, pintores absolutamente modernos como Miró, contó con la discrepancia del mismo comisario, el escultor tradicionalista Enrique Pérez Comendador (1900-1981) (LLORENTE 1995, 136-139; DÍAZ 2013, 177) que más tarde fue nombrado director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma (1969-1974) y que cuenta con un museo monográfico en Hervás (Cáceres) (cfr. Wikipedia.es).

El conflicto se saldó con la destitución fulminante de Comendador, pero es significativo de la situación de disputa interna respecto a política artística el hecho de que en una carta al director general el comisario se permitiese censurar osada e insensatamente la política artística internacional del mismo organismo que le había nombrado, y hacerlo, además, agitando todavía el fantasma del bolchevismo y la francmasonería como promotores del arte moderno, una perversión que, según Comendador, el falaz comunismo fomentaba en el mundo aunque la “barriese radicalmente” de los países comunistas. Decía Comendador, con sintaxis precaria:

Considero, pues, sumamente equivocada la política emprendida por la Dirección General de Relaciones Culturales, al fomentar con su apoyo moral y material (adquisición de obras) el desarrollo de unos modos de pintar y esculpir que si tienen vigencia fuera no por ello dejamos de percatarnos de su falsedad y de sus fines desmoralizadores y destructores de la base de nuestra sociedad. Observamos que el comunismo ayudado por la masonería lo fomenta en el mundo y lo barre en cambio radicalmente en Rusia y en los países comunistas (en LLORENTE 1995, 139; también en DÍAZ 2013, 178).

Pero aunque este discurso podía seguir teniendo validez “universal” en la política oficial, en arte ya era considerado obsoleto desde la misma *intelligentsia* del régimen. Así, en contraposición, la postura oficial criticada por el comisario venía avalada no solo por el director general sino por la opinión de franquistas de primera hora “modernos”, como Juan Ramón Masoliver y Luis Felipe Vivanco. Para el primero, en conversación con Santos Torroella, España había fallado en Venecia en 1950 al enviar “pintura académica y retratos familiares de fin de siglo a un certamen cuyo máximo galardón iba a llevarse un pintor como Matisse”. Para Vivanco, arquitecto y poeta como sabemos, con una extensa obra periodística, al igual que para tantos defensores del arte moderno desde el *establishment*, había que partir de la consideración de la obra artística como un irrenunciable acto de expresión y creación espiritual individual, en unos términos no exentos

<sup>609</sup> Otras fuentes dan como comisario en ambas ocasiones al marqués de Lozoya (DÍAZ 2013, 173), noble de rancio abolengo sin recursos económicos y aficionado a la escritura que ocupó la Dirección General de Bellas Artes, sustituyendo a Euenio d’Ors, entre 1939 y 1951 (una aproximación biográfica, en TUSELL *et al.* 1993, 30-31). Llorente aclara que en ambas ocasiones el cargo de Fortuny era honorífico y que Lozoya fue el presidente de la comisión organizadora; en todo caso, indica que tanto en 1940 como en 1942 hubo una mayoría de pintores y escultores academicistas, además de algún tibio “renovador” vinculado al régimen (LLORENTE 1995, 134-135).

<sup>610</sup> Carlos Cañal y Gómez Imaz, marqués de Saavedra (1905-1964), fue director general de Relaciones Culturales entre 1947 y 1951. Su sustituto fue Juan Pablo de Lojendio e Irure (1906-1973), marqués de Vellisca, que, efectivamente, planteó una orientación más “moderna” para la XXVI Biennale di Venezia (1952) con obras de Guinovart, Palencia, Rebull, Serra, Tàpies, Vázquez Díaz, Viladomat y Zabaleta, aunque sin conseguir grandes premios, tan solo el Internacional de Grabado y Dibujo para Joan Miró, un autor que siempre fue reacio a integrarse en el pabellón de España (CALVO 1985, 348-349; DÍAZ 2013, 180-182). En 1952 Lojendio fue nombrado embajador en Cuba, interviniendo activamente en la organización de la II Bienal Hispanoamericana de La Habana (1954). A su vez, entre 1952 y 1955 el cargo de director general de Relaciones Culturales fue ocupado por Luis García de Llera (1905-¿?). Con todo, el “antimoderno” (según Coderch) Juan de Contreras y López de Ayala, noveno marqués de Lozoya (1893-1978), director general de Bellas Artes entre 1939 y 1951, fue nombrado comisario para las bienales de 1952 y 1954, contando con la ayuda del arquitecto Vaquero Palacios (CABAÑAS 1996, 180, 186, 259). Pero ya en la edición de 1956, de la mano del comisario-funcionario Luis González Robles, “el Movimiento Abstracto Español presentó sus credenciales en el extranjero”, abriendo el “apoteósico” trienio internacional 1957-1959 del arte abstracto español (UREÑA 1982, 170, 173; DÍAZ 2013, 183-192).

de cierta grandilocuencia que aun nos recuerda el “estilo” falangista imperial y escurialense practicado por el mismo Vivanco y sus correligionarios en la primera posguerra:

El artista, desde su absoluta independencia de inspiración, crea para el mundo entero y para la posteridad. (La frase es tópica, aunque hermosa). Pero es mucho mejor que pueda crear para todos sus allegados en el espacio y en el tiempo. Desde el mundo, desde fuera de España, eran muchas las voces y circunstancias que reclamaban una solución urgente del problema. En ninguna de las magnas competiciones internacionales a las que volvíamos a acudir terminada la última guerra, hacía demasiado buen papel el arte oficial. [...] Si teníamos un arte mejor, ¿por qué enviábamos este otro? Entonces surgía la pregunta contemporizadora: ¿Qué hacer para ir tirando? ¿Tener unos artistas, por así decirlo, vergonzantes pero condecorados para dentro de casa y otros más avanzados y más presentables para fuera? (en CABAÑAS 1996, 178-179).

Como afirma Díaz, la línea de lo que sería la política artística del Nuevo Estado se estaba delineando en ese momento y era una consecuencia directa de la XXV Biennale di Venezia de 1950 (DÍAZ 2013, 178). Digamos de pasada que lo que Ureña, en contraposición a la teoría orteguiana del “arte deshumanizado”, denomina “esencialismo humanista de la poética abstracta”, fue constantemente usado como razón definitiva por los defensores del *aggiornamento* del arte español en los años cincuenta, ya fueran falangistas católicos como Vivanco, del Amo y Ruiz-Giménez, o izquierdistas más o menos camuflados como Moreno Galván o Aguilera Cerni. Todos estaban de acuerdo en pedir al espectador, como quien ejerce un magisterio, “capacidad de asombro y permeabilidad para la sensación de lo plástico”, para ver “esa belleza que solo se percibe con el prisma de la inteligencia”, para entender “el puro juego de formas y colores y la metafísica de sus esencias”, para “buscar el finísimo filamento por donde se llega al espíritu de un hombre sinceramente dedicado a usar – quizá con humildad- ese don creador que ha recibido”. Siempre con el realismo socialista promovido oficialmente en Unión Soviética como telón de fondo, una referencia que servía como potente revulsivo anticomunista, para estos teóricos españoles de los años cincuenta la imaginación del artista y la expresión de su mundo interior eran un nexo de unión espiritual del individuo con el universo (es decir, con Dios), y suponía una defensa ante lo que Ferrant llamaba “deshumanización materialista y en masa”. Cirlot llegaba más lejos y proponía una visión mística de la práctica del arte “no objetivo”, algo “que se realiza ardiendo, consumiendo su propia carne, sin necesidad de otro alimento”. La visión del arquitecto del Amo, en cambio, era más estructural y arquitectónica:

Contra lo que los profanos puedan sospechar, el arte abstracto no es una cínica e insolvente arbitrariedad ni un puro algoritmo sin participación de la sensibilidad. El artista abstracto siempre opera con estructuras que son el soporte de sensaciones o de adivinaciones transmitidas por vía estrictamente plástica (todas las citas en UREÑA 1982, 141-143, 369-370).

Por el contrario, el catedrático Camón Aznar, fundador en 1954 de la influyente revista de arte *Goya* (MARZO 2010, 47; LAHUERTA 2015, 31), como otros representantes de la tradición, no menos católicos que los modernizantes, seguía pensando en 1950 que había que continuar con los invariantes “eternos” del arte hispánico y, por lo tanto, en su opinión, la convocatoria de aquel año de la Biennale di Venezia que había premiado a Matisse “enfila sus proyectos artísticos en algunos puntos incompatibles con la sensibilidad y con la manera artística de nuestra raza” (en CABAÑAS 1996, 278). Como es sabido, el tema de “la raza” y del “alma española” y su caracterización unilateral, que ya era un argumento constante desde el siglo XIX, ganó protagonismo durante el franquismo (*vid. supra*). Todavía en 1954 el diario *Arriba* insistía “con testarudez”, aunque ya con una beligerancia mitigada, en que el arte moderno era ajeno al “alma colectiva nacional” española:

Incluso aquellos con experiencia sobre el arte moderno podrán apreciar pero jamás gustar profundamente de los escarceos abstractos, con sus triángulos en equilibrio y sus líneas armónicas, porque algo enterrado hondo en el alma colectiva nacional rechaza este entendimiento del arte sin sustancia humana, tan respetable como quieran sus panegiristas, pero lejano y exótico para la visión española de las cosas, radicada siempre en esta manía homocéntrica, que no vamos a calificar ahora, pero sí queremos señalar con testarudez. [...] Entre estas polícromas charadas y nosotros se interpone esta cosa tremenda y confusa que se llama la sangre.

La respuesta de Popovici desde el Museo Nacional de Arte Contemporáneo era que “la historia no es ni reversible ni discutible” y que, además, “la naturaleza interior del hombre [es] mucho más rica, expresiva y significativa que la naturaleza exterior”. Vivanco, citando a Kandinsky y Mondrian, coincidía con esta apreciación:

La forma abstracta sigue siendo una representación, pero no del mundo exterior, sino del mundo interior humano, infinitamente más vasto que el otro. [...] Solo en el supremo equilibrio de la forma artística la liberación existencial de lo trágico puede ser absoluta (todas las citas en UREÑA 1982, 374-375, 378-379, 384-385).

Al margen de estas opiniones encontradas que se desarrollaban frente a la opinión pública, la conclusión administrativa que el director general y otros miembros de la comisión organizadora elevaron al ministro de Asuntos Exteriores (1945-1957), Alberto Martín Artajo, subrayaba de forma extremadamente “realista” el sentido claramente político, y no solamente artístico, de sus decisiones:

La Dirección General de Relaciones Culturales –se reitera una vez más- no ha pretendido dar más importancia a un sector que al otro [“artistas modernos” y “artistas tradicionales”] sino llevar todas las manifestaciones artísticas actuales de España a la Bienal de Venecia con un sentido no solamente artístico, sino también político, para que no pudiera decirse en el extranjero que en España no había libertad de expresión y de arte (en LLORENTE 1995, 139-140).

El ministro debió ser receptivo al informe, dada su procedencia de la élite de Acción Católica y su sensibilidad ya levemente “aperturista” —o, al menos, “normalizadora”—, sobre todo en relación a Estados Unidos, máximo promotor del arte moderno, con quien España negociaba por estas fechas los acuerdos comerciales y militares, vitales para la supervivencia del régimen<sup>611</sup>. Efectivamente, la libertad de expresión “en el” arte (no, ciertamente, “libertad de expresión y de arte”) era algo que se estaba ya dando en España desde final de los años cuarenta. La oportunidad política que el régimen veía en el arte español para fomentar sus relaciones internacionales y su prestigio era también explícitamente declarada por Sánchez Bella en una de las dos cartas que dirigió en 1950 a los embajadores y cónsules de los países hispanoamericanos pidiéndoles su colaboración en la organización de la I Bienal Hispanoamericana de Arte que se pensaba celebrar en Madrid:

Creo sinceramente que además del éxito artístico que esta Exposición Hispanoamericana debe y puede tener, comporta también, y de una manera muy señalada, la clara posibilidad de un inteligente triunfo político, pues pocos instrumentos estimo tan propicios como éste para la armonía y desinteresada agrupación de los pueblos hispánicos y de sus respectivas culturas nacionales (en CABAÑAS 1996, 254).

También era explícito Sánchez Bella en lo referente a cuestiones figurativas cuando en otra carta de 5 de diciembre de 1950 dirigida al embajador español en Buenos Aires subrayaba la intención del Instituto de Cultura Hispánica de buscar un arte actual, aunque “sin exageraciones”. Como señala Llorente, era el resultado de los cambios que se habían ido produciendo entre algunos gobernantes a partir de 1948 “al observar la buena acogida que tenían las obras de artistas no académicos y renovadores”. Decía Sánchez Bella:

El criterio estético que ha inspirado nuestro propósito y el que mejor coincide con la realidad artística hispanoamericana, es el que discretamente podríamos denominar libre o moderno, esto es, actual, aunque sin exageraciones y, desde luego, sin exclusivismos de ninguna clase. Pero queremos en lo posible evitar el amaneramiento academicista y dar paso a un Arte auténtico y viviente. [...] Conviene conozca Vd. De antemano la amplia y limpia intención que nos anima (en LLORENTE 1995, 129-130)

A esta intención política explícita se le añadía una intención económica y comercial, explicitada por el mismo Sánchez Bella: “Abrir prestigio y, con ello, galerías, mercados, a nuestras bellas artes, es otro de nuestros objetivos primeros” (“El alcance de la exposición”, *ABC*, 14-10-1951, p. 13; en DÍAZ 2013, 119).

Pero, con todo, como era de esperar habida cuenta de las fuertes discrepancias internas y la inercia crónica de la administración estatal española, para encaminar el pabellón milanés de 1951 las dificultades y la improvisación fueron enormes, tanto por parte española como por parte italiana, y, según parece, solamente el gran interés de Coderch en resolver el encargo consiguió soslayar, en parte, los problemas. Así, el secretario de la Trienal, en carta de 19 de julio de 1950, escribía a Coderch, en francés, que “la clave de la cuestión estriba en

<sup>611</sup> Se ha señalado que la incorporación de cuadros políticos de extracción católica a diversos niveles gubernamentales y, concretamente, el nombramiento de Martín Artajo, presidente de Acción Católica, como ministro de Asuntos Exteriores en 1945 fue la baza que jugó Franco tras la derrota de la Alemania nazi (e incluso antes, a partir de 1943, con el avance de las tropas aliadas), para hacer su régimen, o al menos una parte del mismo, asimilable a los partidos demócratacristianos de otros países europeos, en un momento en que muy pocos consideraban viable la permanencia del franquismo (DELGADO 1992, 368; TUSELL *et al.* 2004, 165; TUSELL 2012, 330). Por otra parte, Ureña menciona un pintor del mismo nombre, Alberto Martín Artajo (n. 1934), que en los años cincuenta practicaba un “paisajismo rural, esquematizándolo y resaltando valores expresivos mediante un cálido cromatismo”, aunque “pronto abandonó definitivamente la pintura” (UREÑA 1982, 230). Si este pintor era hijo o familiar del ministro, como parece por su nombre, esta proximidad podría haber incrementado su interés por el arte moderno.

la designación del comisario y usted sabe que Mr. [sic] Ponti se alegraría de que recayese en usted” (en PIZZA *et al.* 2000, 92). El arquitecto fue designado para el puesto por el director general de Arquitectura, Prieto-Moreno, mediante carta personal fechada el día siguiente, 20 de julio de 1950<sup>612</sup>; en noviembre, gracias a Ponti, ya se había conseguido reservar un espacio de unos 70 m<sup>2</sup> para el pabellón español y el día 6 de ese mismo mes Coderch le planteaba a Prieto-Moreno las piezas a exponer: objetos de artesanía y decoración (cerámica, vidrio, tejidos, hierro, alfombras, muebles, etc.) “coincidentes con el gusto moderno”, pintura, escultura y arquitectura moderna, algunas piezas de museo y fotografías de las pinturas rupestres de la cueva de Altamira, de casas de Extremadura e Ibiza, de obras de Gaudí, de pintura románica, etc. Como vemos, la arquitectura moderna española reciente estaba completamente ausente (en realidad no se podía incluir porque no la había en el país) y quedaba limitada al acondicionamiento de la sala por Coderch, una obra importante pero limitada.

Pero, aunque la inauguración debía hacerse en mayo de 1951, hasta el 15 de marzo no se dispuso de un plano acotado de la sala y del emplazamiento exacto. Los problemas se incrementaron con la ejecución de la obra ya que los atrasos en el pago de facturas por parte del ente Triennale originaron dificultades casi irresolubles para Coderch, hasta el punto que, a pesar del éxito obtenido, su experiencia final debió ser tan negativa que, lamentablemente para la arquitectura española, no quiso ocuparse del pabellón español de la X Triennale de 1954 (PIZZA *et al.* 2000, 82, 92, 98), con lo que, a partir de la renuncia de Coderch, el encargo de los pabellones internacionales recayó exclusivamente en arquitectos madrileños. Así, el de la X Triennale fue proyectado por el joven arquitecto Ramón Vázquez Molezún (1922-1993) que, junto al también joven escultor Amadeo Gabino (1922-2004), obtuvo el Premio Máximo de Instalación (*Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 156, diciembre 1954, pp. 25-31). Chillida, también presente en esta trienal, ganó solamente un diploma de honor, pero su obra tuvo un meteórico lanzamiento en Nueva York y Londres y se empezó a cotizar en el mercado internacional del arte (UREÑA 1982, 175; CALVO 1985, 347-348; CABAÑAS 1996, 96, 183). Para la siguiente edición, la XI Triennale de 1957, el pabellón fue encargado a Javier Carvajal y José María García de Paredes (VAQUERO 1957). Y el pabellón español en la importante Exposición Universal de Bruselas del año siguiente, 1958, la primera que se celebraba después de la Segunda Guerra Mundial<sup>613</sup>, volvió a recaer en el equipo formado por los entonces treintañeros Corrales y Molezún (*Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 175, julio 1956, pp. 14-15). El Ministerio de Asuntos Exteriores español seguía, así, en arquitectura una política internacional idéntica a la que seguía estos mismos años en el campo de las artes plásticas, esto es, una clara y rotunda potenciación de la modernidad en las exposiciones de prestigio celebradas en el extranjero; esta política artística “moderna” era tan decidida que llevó incluso a reivindicar públicamente de forma elogiosa en una revista oficial en 1957 el pabellón de la Segunda República de 1937 en París. No fue este uno de los menores méritos de su director, Carlos de Miguel, en la recuperación de la modernidad arquitectónica en España (*vid. infra*):

Por las circunstancias que de todos son sabidas, nuestra arquitectura actual está deliberadamente desconocida en el mundo, salvo unas honrosas y muy entrañables excepciones. Por ejemplo: se celebró en París una Exposición Internacional en los años de nuestra Guerra Civil, y la República Española presentó un pabellón, ciertamente de excelente proyecto, que se ha reproducido con gran aparato en un libro inglés dedicado a Ferias. [...] Ahora España concurre a una Exposición Universal en Bruselas que promete ser importante. El Ministerio de Asuntos Exteriores ha cuidado el asunto, y para la ejecución del pabellón de España convocó un concurso [...] del que damos esta información muy amplia para que estos arquitectos [Corrales y Molezún], que se dan cuenta de la gran responsabilidad que les compete, conozcan la atención con que sus compañeros asistimos a su obra. Y el gran y sincero deseo que tenemos de que acierten plenamente (*Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 188, agosto 1957, p. 7).

Cabe advertir, con todo, que en estos certámenes las cuestiones pecuniarias “directas” de pagos, premios y galardones no debían funcionar nada bien ya que sabemos que Tàpies en 1953 tuvo que dirigir hasta cinco

<sup>612</sup> La carta dirigida por Prieto-Moreno a Coderch decía: “Mi querido amigo y compañero: por la presente tengo el gusto de comunicarte que, recibida una carta de la ‘Nona Triennale di Milano’, pidiendo el nombramiento de un representante para el mencionado certamen, he acordado nombrarte para que ocupes ese puesto, que no dudo lo has de hacer con la mayor brillantez, dadas las cualidades que en ti se reúnen. Convendría que te dirigieras al Secretario General D. Giuseppe Gorgerino, Palazzo dell’Arte al Parco Milano, que te pondrá al tanto en lo que consiste el Certamen y de lo que desea que se presente. En espera de tu conformidad a esto, se despide tu affmo y buen amigo. Un fuerte abrazo” (facsimilar en PIZZA *et al.* 2000, 95).

<sup>613</sup> La Exposición Universal de Bruselas (1958), celebrada en plena guerra fría, tuvo como *leitmotiv* el uso pacífico de la energía atómica (en 1953 el presidente Eisenhower, en un discurso ante la Asamblea General de la ONU, había lanzado el eslogan *Atoms for Peace*); consecuentemente, el pabellón central, símbolo de la muestra, fue el célebre Atomium de André Waterkeyn (1917-2005), un cristal de hierro ampliado 165 mil millones de veces. Aunque fue derribado el año siguiente, 1959, también era altamente simbólico el pabellón Philips, de Le Corbusier y Iannis Xenakis (1922-2001) (cfr. Wikipedia.es).

cartas al director general reclamando el pago del premio de pintura joven que había ganado en la II Bienal de Sao Paulo (LAHUERTA 2015, 28), dinero que no le fue enviado hasta un año más tarde (CABAÑAS 1996, 197).

Volviendo al pabellón de Coderch, hay que señalar que la participación de Santos Torroella en forma de asesoramiento fue solicitada por el mismo arquitecto, ya que no estaba seguro de qué piezas muebles de artesanía y de escultura moderna sería conveniente incluir en un pabellón “de vanguardia” como el que estaba proyectando. En unas declaraciones de 1997, Santos recordaba que “un día me telefoneó un señor a quien apenas conocía [y] me explicó que le habían nombrado comisario de la IX Triennale de Milán y que el tema de aquel año era ‘Las tradiciones populares desde el arte antiguo en las artes decorativas, el arte popular y la artesanía en relación con las corrientes de vanguardia. Me comentó también que él no conocía mucho el tema del arte’, de modo que le pedía ayuda para plantear en el pabellón la presencia de “la cerámica, el hierro, el arte antiguo junto al arte de vanguardia, a Miró y a Picasso. Me dijo que se sentía un poco perdido y me invitaba a participar como asesor”. Así, gracias a Coderch, Santos obtuvo una ayuda del Ministerio para viajar con su esposa por Castilla, León, Extremadura y Andalucía con el fin de encontrar “objetos de arte popular que tuvieran interés y que fueran susceptibles de relacionarse con la vanguardia” (en PIZZA *et al.* 2000, 94; PIZZA 2012, 47).

Se inició así una gran amistad entre Santos y Coderch que cuajó en la introducción que el primero escribió para la gran exposición que el Ministerio de Cultura dedicó a la obra del segundo en 1980 (“Mi amigo José Antonio”, en VARIOS AUTORES 1980, 5-9) y en el excelente soneto moral y garcilasista, medido y rimado, “En una nueva casa antigua”, dedicado por Santos en agosto de 1964 a la familia Coderch con motivo de la compra y restauración de la antigua casa solariega de los Coderch en Espolla (Girona), una obra que se ha interpretado como la definitiva vuelta a los orígenes del arquitecto (PIZZA *et al.* 2000, 152). Vale la pena reproducir íntegramente este poema porque es significativo del ambiente cultural que animaba Barcelona en los años cincuenta y es un antecedente notable del célebre poema dedicado por Margarit a Coderch en 1987 (*vid. supra*):

Hoy piel nueva inaugura el viejo muro,  
porque la piedra, como el hombre, vive,  
y al erguirse más fuerte y más seguro  
alienta el aire que otra vez recibe.

Un rescoldo es la casa, que más puro  
os transmite el linaje en que se inscribe:  
la sangre antigua, por siglos polvo oscuro,  
que mejor vuestra sangre aquí revive.

¡Cómo este ámbito entraña, renovado,  
la paz que en él ahora se aquerencia  
devolviéndoos distancias del pasado!

Mas la casa no es tiempo, ni es herencia  
sólo de espacio con amor cercado:

Es mucho más, porque es una consciencia (facsimil del mecanoscrito en PIZZA *et al.* 2000, 159).

Volviendo a la IX Triennale, el resultado fue que, curiosamente, el pabellón español era, prácticamente, el pabellón catalán porque, en palabras del Bohigas más catalanista, “más allá de Cataluña, España no tenía nada que ofrecer en un acontecimiento internacional como aquel. En Madrid todavía hacían franquismo militante y regionalismos autárquicos” (BOHIGAS 1989, 376), algo que, como vamos viendo, no era tampoco del todo cierto. El recinto, como decimos, era una única sala de apenas 70 m<sup>2</sup> pero en el mismo se ofrecía, en palabras de Pizza “un auténtico ensayo evocativo: una especie de ejercicio sintético destinado a exhibir la quintaesencia de la ‘modernidad’ [artística, no arquitectónica] española” (PIZZA *et al.* 2000, 94) o, al menos, lo que Coderch y Santos entendían como tal. Así, se podían ver desde un frontal y una virgen románicos procedentes del Museo de Arte de Cataluña hasta sombreros salmantinos, mayólicas populares, platos decorados, porrónes, mantillas y una colección de *siurells*, los conocidos silbatos de cerámica blanca pintada de colores vivos típicos de la artesanía popular mallorquina. En una pared había fotografías de Gomis y Prats de obras de Gaudí y de casas

populares ibicencas, sus celebrados “fotoscops”, fotos dispuestas según secuencias intencionadas<sup>614</sup>; en otra pared había obras de los diseñadores, pintores, ceramistas y escultores Joan Miró (*Composició*), Eudald Serra (*Vaca, Mujer y El beso*), Llorens Artigas y Antoni Cumella (cerámicas), Josep Guinovart (aguafuertes para las obras de García Lorca), Jaume Mercadé y Ramon Sunyer (orfebrería), Manuel Capdevila (joyería), Ramon Rogent (pintura), Santiago Padrós (un vaso de vidrio) y, entre los no catalanes, el vasco Jorge Oteiza (1908-2003) con *Maternidad* y el madrileño Ángel Ferrant, que vivió en Barcelona entre 1920 y 1934 (BONET 1995, 247), con *Mujer* (PIZZA 2018, 124-127)<sup>615</sup>.

Muchos de estos autores (Miró, Artigas, Ferrant, Oteiza) representaban la continuidad de la presencia internacional del arte moderno español entre los años treinta y los años cincuenta, cosa que también suponía la continuidad de la intensa actividad barcelonesa de preguerra en todos los campos artísticos. Algunos de ellos (sobre todo orfebres y ceramistas) ya habían expuesto en la VI Triennale, celebrada en el Palazzo del'Arte de mayo a octubre de 1936, en el stand del FAD diseñado por Sert dentro del pabellón español; en aquella ocasión, 14 de los 38 autores participantes fueron premiados; así, la obra del ceramista Llorens Artigas ganó un diploma de honor; la del tapicero Tomàs Aymat y la del orfebre Alfons Serrahima, una medalla de plata; y la de Cumella, una medalla de oro; también fueron galardonados el editor Gustavo Gili y el encuadernador Emili Brugalla (PERUCHO 1965, 48; CALVO 1985, 131; LARREA *et al.* 2005, 74, 81, 83). Posteriormente, a lo largo de los años cincuenta, todos los artistas plásticos presentes en Milán en 1951 fueron invitados habituales de las bienales hispanoamericanas y de los pabellones españoles en Venecia, Sao Paulo, París, Alejandría y Tokio, por lo que cabe considerar aquella Trienal como el primer ensayo de la modernización artística del régimen. En todo caso, de los numerosos premios que concedían los organizadores de la IX Triennale, seis recayeron en obras españolas: el más importante, uno de los cinco grandes premios de la Trienal, en el stand de Coderch<sup>616</sup>; Ferrant obtuvo la medalla de oro de escultura por *Escultura de mujer en dos piedras*; tres diplomas se concedieron a las fotografías de arquitectura popular ibicenca y de detalles arquitectónicos de las obras de Gaudí, a Oteiza por *Escultura en piedra verde* y a la pintura de Miró; otros premios correspondieron a diversos expositores por obras de artesanía. Especial interés tuvo la medalla de oro a la obra cerámica otorgada a Cumella por la provechosa relación que, a partir de 1951, inició con Sartoris (VAQUERO 1951, 19; CALVO 1985, 297; LAHUERTA 2015, 16).

Sin embargo, el impacto (al menos desde el punto de vista español) lo causó sobre todo el mismo montaje de Coderch, quien todavía formaba equipo profesional con Manuel Valls Vergés (1912-2010). El acondicionamiento de la sala española, como decimos, obtuvo un Gran Premio del certamen y volvió a situar la cultura plástica catalana (arquitectura, diseño, escultura y pintura) en la órbita internacional. Ciertamente, esta era la primera salida al extranjero del diseño moderno español después de la Guerra Civil y el primer acto solvente en este campo de la cultura. Además suponía, en palabras de Bohigas, “el paso definitivo de Coderch hacia una modernidad radical, sin abandonar lo que podríamos llamar las raíces vernaculares que, desde hacía algunos años, lo habían conducido a una forma distinta de hacer arquitectura” (BOHIGAS 1989, 376). Como puede verse en las numerosas fotografías que se conservan, en aquella pequeña sala de 7 × 8 m sólo había tres elementos: a la derecha, un paramento revestido de paja con estantes de vidrio donde se presentaban, iluminados desde abajo por siete flexos multicolores que sobresalían directamente de la pared, objetos de artesanía, esculturas modernas y el cuadro de Miró; a la izquierda, otro paramento revestido de persiana mallorquina blanca con lamas anchas, fabricada, como todo el mobiliario, en el taller de carpintería Llambí (*vid. infra*), enmarcaba las fotografías de Gaudí y de arquitectura popular ibicenca; y en el centro, sobre un estante bajo en forma de piano de cola, junto a una mesa con sillas modernas de enea, se exponían las producciones industrial y artística recientes. Se trata de una pieza que cuenta con una enorme bibliografía: la presencia de la paja y la persiana se ha interpretado como todavía proveniente de la tradición vernacular<sup>617</sup> mientras que la forma curva se ha visto coincidente con las preocupaciones y las investigaciones de Coderch

<sup>614</sup> Para los “fotoscops” de Gomis-Prats sobre Miró, Tàpies y Gaudí, cfr. Helena MARTÍN NIEVA: “El MoMA y la Gomis-Prats connection, 1946-1960: Joan Miró, Antoni Tàpies y Antoni Gaudí” (en ROVIRA *et al.* 2018, pp. 144-159).

<sup>615</sup> Los títulos de las obras premiadas en Milán varían según las fuentes. En ocasiones la pieza de Ferrant se cita como *Muchachas* y la de Oteiza como *Escultura con ensayo de lo simultáneo* (CALVO 1985, 297).

<sup>616</sup> Los otros cuatro “grandes premios” fueron para el pabellón de Estados Unidos de BBPR, para la Exposición Bibliográfica, para el pabellón de la Cerámica y para el pabellón de Suiza (*Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 120, diciembre 1951, p. 21).

<sup>617</sup> El revestimiento de paja, en tanto que material vernacular, quizá podría vincularse también con las telas de arpillera, los sacos, las cenizas y la arena que estos mismos años empezaban a configurar la obra informalista, profundamente matérica, de Tàpies y Millares, que la crítica leía como de “honda raigambre española” (MARZO 2010, 74).



inmediatamente anteriores a la proyectación del edificio de la Barceloneta y de la casa Ugalde (*vid. infra*). Según Pizza, entre los documentos del proyecto para la IX Triennale se conserva un primer croquis de la casa Ugalde de octubre de 1951, con la “formalización final de impronta ameboide que alude [...] a la mesa del pabellón español, aquella sobre la que Coderch había colocado juntos, en una suerte de collage onírico, objetos populares y manifestaciones del arte moderno” (PIZZA *et al.* 2000, 99, 186). También Rodríguez y Torres hablan de “sensación onírica” en esta obra:

Objetos y materiales arcaicos, familiares, conocidos, pero reunidos de manera insólita e impropia, muy cercana a las experiencias que el surrealismo había llevado a cabo con la asociación de elementos incongruentes entre sí. De hecho, una sensación onírica, casi de extrañamiento, recorre toda la exposición (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 33).

El pabellón de la IX Triennale representó el primer gran triunfo oficial en la búsqueda de legitimación del franquismo en el extranjero mediante la arquitectura y el arte modernos producidos en España bajo el patrocinio y mecenazgo del régimen ya que, como indica Paolo Sustersic, una constante a lo largo de la dictadura de Franco fue aprovechar el prestigio de los premios internacionales conseguidos por cineastas, pintores y arquitectos españoles para consolidar la imagen del régimen en un extranjero políticamente hostil (en PIZZA *et al.* 2000, 12). Esta interpretación de la política artística del franquismo que, a partir de 1950 consiguió transformar “la empalagosa gastronomía estética de los años cuarenta” (UREÑA 1982, 135), se ha convertido en canónica en los estudios historiográficos sobre el tema desarrollados a partir de los años ochenta. Así tenemos las conclusiones de Ureña:

Independientemente de las diferencias que separaban políticamente a la dictadura del general Franco de las democracias formales europeas se evidenciaba una clara vocación gubernamental de acercamiento al resto de países europeos y norteamericanos, en tanto que la intelectualidad del régimen preparaba un sagaz proyecto de homologación de la cultura artística española con la de las naciones de capitalismo avanzado. [...] La constatación de que el Gobierno más represivo de Europa patrocinaba la vanguardia artística más progresiva del momento fue algo que dejó perplejos en Occidente a propios y extraños y que alteró los más rígidos esquemas vigentes (UREÑA 1982, 130, 136).

Por otra parte, una consecuencia inmediata de la IX Triennale fue que el ascendiente de la arquitectura barcelonesa en los ambientes culturales milaneses fue inmediato, intensificando la relación iniciada dos años antes, en 1949, con la V Asamblea Nacional de Arquitectos y estableciendo unos vínculos internacionales permanentes entre los profesionales más jóvenes e inquietos. Ya hemos hablado de la publicación de obras de Coderch, Correa, Bohigas y otros en *Domus* y *Casabella*, pero también en 1957, apenas seis años después del viaje fin de carrera y de su titulación, Bohigas ya formó parte del jurado de la XI Triennale<sup>618</sup>, dedicada a la relación entre las artes, la arquitectura y el diseño industrial entre 1930 y 1956, cuyo presidente era Ettore Sotsass (1917-2007); y Coderch, por su parte, según confesión propia, entró en contacto, entre otros, con Van Eyck, Bill y Rogers (PIZZA *et al.* 2000, 98). Pero más aun, las piezas de artesanía tradicional serían una constante en las campañas inmediatamente posteriores para el lanzamiento internacional de España como destino turístico a partir de los años sesenta bajo un eslogan que hizo fortuna “Spain is different”<sup>619</sup>: botijos, sombreros, vestidos típicos, porrones, castañuelas, etc., verdaderos pero, sobre todo, falsos, llenaron en adelante los stands oficiales encargados por el gobierno español para los eventos internacionales en que participaba el régimen, realizados, eso sí, en un “estilo” ya plenamente moderno; y, sobre todo, llenaron las tiendas para turistas y los apartamentos esnobs de una nueva burguesía *parvenu* culturalizada.

Unos años más tarde, en 1956 y en 1958, el éxito de Milán, ya sin estos objetos tradicionales desfasados, si se quiere, se repitió, con mayor intensidad si cabe, en las XXVIII y XXIX bienales de Venecia, ya comisariadas por el célebre y exquisito *connaissanceur* Luis González Robles (1916-2003), funcionario del Ministerio de Asuntos Exteriores y máximo responsable de la promoción en el extranjero del arte contemporáneo español entre los años cincuenta y sesenta (CALVO 1985, 383-384, 431-432)<sup>620</sup>. Pero a pesar de

<sup>618</sup> Este dato nos parece sorprendente por su prematuridad, pero procede de Alexandre Cirici (*Gran enciclopèdia catalana*, vol. 3, p. 659) y del mismo Bohigas (1992, 139).

<sup>619</sup> Según Cardona, durante sus siete años como ministro de Información y Turismo (1962-1969), Fraga Iribarne hizo de su ministerio “el ojo de un huracán propagandístico que exaltaba el sol de España como si lo hubiera creado el régimen” y, bajo el eslogan “*Spain is different*”, consiguió popularizar España como “un país de sol, gitanos, toreros, guitarristas y bailaoras”; pero aquel eslogan también tenía otra lectura: “si España era diferente, también podía tener instituciones políticas distintas” (CARDONA 2010, 184).

<sup>620</sup> Una extensa entrevista con González Robles, en MARZO 2010, 141-161. Y una semblanza de su actividad, en la necrológica que le dedicó *El País* (TUSELL 2003).

los grandes éxitos conseguidos, continuaba viva la oposición conservadora a la oficialización de la modernidad. Así, el pintor Julio Moisés (1888-1968), académico de San Fernando y habitual participante en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, publicaba en *La Estafeta Literaria* de 06-10-1956 una crítica radical a esta línea gubernamental de trabajo basándose en la “gloriosa” tradición pictórica española, de la cual “ellos”, los artistas plásticos rancios y conservadores, se reclamaban verdaderos y únicos herederos y continuadores:

Es vergonzoso. España tuvo un núcleo de pintores, y nuestra Patria estuvo casi siempre a la cabeza del mundo. Actualmente solo somos un número más del ejército de los imbéciles. Es intolerable que los americanos vengan, a estas alturas, a enseñarnos como hemos de pintar, considerando que ellos se limitan a copiar de París (en CALVO 1985, 384).

Pero esta opinión no se daba solamente en España. También en Italia, a sus setenta años, el pintor metafísico Giorgio De Chirico arremetía duramente de forma continuada contra la política “modernizante” del certamen veneciano (DÍAZ 2013, 177). En una extensa entrevista de 1958 decía:

La Bienal de Venecia sigue supinamente e imita grotescamente las maniobras y los sistemas del rebaño de los modernistas que tiene su sede central en París y sucursales en América y en Europa. Hoy en día los modernistas piden a grandes gritos la “libertad en el arte”. Por mi parte, no he podido comprender todavía en qué cárceles gimen encadenados los pintores-esclavos. Lo cierto es que la “libertad en el arte” que piden los modernistas es la libertad de transformar el arte en un vergonzoso bluf. La Bienal de Venecia, verdadero museo de horrores nacionales e internacionales, es un magnífico ejemplo de lo que los modernistas entienden como “libertad en el arte” (*Revista*, núm. 337, 06/12-09-1958, pp. 12-14; en CALVO 1985, 431; comillas del autor).

Pero más allá de estas actitudes recalcitrantes, tanto en Milán como en Venecia, la mayor sorpresa ante el arte moderno español procedía del hecho de que una dictadura pudiese promocionar unas obras de tan elevada calidad y libertad cultural, una aparente contradicción que ha hecho correr ríos de tinta entre la historiografía artística española del último medio siglo:

Quienes habitualmente acudían al pabellón español predispuestos a toparse con el más rancio y anquilosado tradicionalismo artístico se encontraron con una élite de creadores abstractos que poco o nada tenían que envidiar a las vanguardias no figurativas de otros países. El choque no era solamente artístico, sino también político –“¿Cómo en la España represiva y autárquica de Franco se puede hacer ese arte tan libre y moderno?”- El hombre providencial que se encontraba al frente del pabellón español era Luis González Robles (UREÑA 1982, 170, 177).

Ridruejo, por su parte, en 1962 era más sutil en su análisis e interpretación de la producción cultural y artística en España ya que consideraba que se estaba dando una inversión en el sistema de prelaciones, y que se ponía “lo social” por delante de “lo político” (“el carro delante de los bueyes”) porque de este modo no se podría dar una situación peligrosa para el sistema, ya que se eludía constantemente “la relación entre arte y sociedad” (DÍAZ 2013, 159) además de procurar un “aliviadero” para un amplio sector de la población, sobre todo para los jóvenes “inquietos” que no habían vivido la guerra:

Los poemas, las narraciones, las obras de teatro, los filmes y, en menor grado, los cuadros y esculturas que prefieren nuestros jóvenes y que ellos mismos realizan, pretenden valer, desde hace acaso diez años, como aliviaderos de las formas de expresión directa que les están vedadas y caracterizarse por su valor testifical o acusatorio, tomando la realidad social de nuestro pueblo como tema principal. [...] Pero ¿cómo es posible que hoy, en España, en la situación que conocemos, bajo la acción de una censura escrupulosa, el “tono” dominante de manifestación artística y sobre todo literaria “pueda” ser ese? [...] Desde muchos círculos perfectamente conservadores, muy nada impacientes de cambios y reformas, se estimula esa inversión de las prelaciones: lo social ante todo; porque está claro que mientras las ideas no circulen libremente, las formas de representación no sean genuinas, las fuerzas no expresen con franqueza y libertad sus tensiones potenciales, el sistema político no sea abierto, accesible y dinámico, aquí no pasará nada socialmente interesante y no habrá posibilidad de empezar por lo urgente ni por lo superfluo (RIDRUEJO 2008, 247-248; comillas del autor).

También se puede plantear que la promoción oficial del arte moderno y sus éxitos internacionales cumplía un objetivo paralelo a “la promoción del desarrollo económico y la racionalización administrativa del país”, planificada en los años cincuenta y llevada a cabo en los sesenta. La libre práctica del arte moderno, como el desarrollo económico, sirvió para “cimentar la paz social” y vino a suplir “la falta de libre participación democrática”, legitimando un régimen “que seguía siendo autoritario pero ejercía de agente modernizador” (MORADIELLOS 2002, 189). El arte moderno testimoniaba la modernización cultural ejercida por ese régimen autoritario en tanto que “agente modernizador”.

Tampoco, en fin, sería descabellado plantear que en la creación de este moderno “arte de élite” por parte de unas minorías gubernamentales, y en la “visión del arte abstracto como una propuesta de vuelta al orden” implícita, por ejemplo, en el pensamiento de Vivanco (DÍAZ 2013, 114), seguía influyendo de forma implícita y soterrada veinte años después el espíritu moderno que guió una parte significativa del fascismo italiano en los años veinte y treinta y que, en parte, asumió Falange Española. Algunas declaraciones públicas de los implicados cuando eran acusados en la prensa del Movimiento, especialmente desde el diario *Madrid*, como desafectos por sus opiniones artísticas proclives a la modernidad no dejan lugar a dudas de que ellos, a pesar de su denodada batalla por el arte moderno, o quizá precisamente por eso, eran y se sentían medularmente hombres del régimen. Así se hacía, con invocaciones a José Antonio y Pío XII, en una conocida carta firmada en 1951, entre otros, por Mampaso, Moreno Galván, Ridruejo, Vázquez Díaz, Vázquez Molezún y Vivanco, mientras se desarrollaba la I Bienal Hispanoamericana de Arte, cuando el diario *Madrid* se pronunció contra la posible pervivencia de la vanguardia española de preguerra a través de ellos y los calificaba de “chíbiris” (“La revancha de los chíbiris”)<sup>621</sup>, mientras que ellos, como respuesta, se declaraban abiertamente “hombres de Franco, de España y de Cristo”:

Militantes del Movimiento Nacional, católicos y –muchos de nosotros- excombatientes en campo abierto frente al comunismo y todos sus aliados. [...] No los chíbiris resentidos y en regreso, sino los hombres de Franco, de España y de Cristo más irrecusables somos los que han mantenido en España la posición del “arte nuevo”, a sabiendas de no incurrir por esto en ninguna deslealtad con nuestras más íntimas convicciones, sirviendo únicamente la ambición profesional de unas nuevas experiencias técnicas y estéticas en relación con nuestro tiempo. Un organismo ejemplar del Estado ha abierto la Bienal de Arte, la primera oportunidad para una aireación del arte español frente al mundo y sobre el mundo. Nosotros hemos militado en esta empresa. *Madrid* la boicotea. Él sabrá por qué (“Réplica a un ataque. Artistas de España, combatientes en el ejército de Franco y militantes del Movimiento Nacional rechazan la burda y confusionista maniobra de los que quieren desacreditarles con torcida intención”, *Arriba*, 14-11-1951, p. 7; en DÍAZ 2013, 104, 135; CABAÑAS 2016, 310; comillas de los autores),

En realidad, esta comunión con el régimen se terminaría muy pronto, apenas unos años más tarde, hasta el punto que en los años sesenta Ridruejo se tuvo que exiliar y Moreno Galván fue detenido por la policía española y condenado a pagar una multa, hechos que provocaron protestas contra el régimen y a favor de las libertades políticas en España en el marco de la XXXI Biennale di Venezia de 1962 (el año del “contubernio” de Munich), aunque estas manifestaciones antifranquistas (originadas, según la diplomacia española, en el pabellón soviético) favorecieron, como indica Díaz, “la valoración crítica de los informalistas” (DÍAZ 2013, 219-220).

En todo caso, como concluía Ridruejo, quedan los hechos (*vid. supra*) y el gran éxito del arte español en los países democráticos occidentales, con una nutrida representación en sus filas, como vemos, de artistas abstractos catalanes, de críticos barceloneses solventes y productivos y del mismo Coderch, así como la estrecha relación de este arte y esta crítica con lo que se estaba haciendo en todo el mundo, tuvo como resultado que Barcelona pasase a ser considerada, junto con París y Nueva York, uno de los tres grandes centros mundiales del arte no figurativo (UREÑA 1982, 179), facilitando, así, el camino al éxito internacional que se ganaron la arquitectura y el urbanismo de la ciudad en los años ochenta y noventa tras la restauración de la democracia.

#### <04.03. LAS TRIENALES DESDE LA DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA

Si este año, con un envío calificado de “inadaptado al espíritu de la Triennale [*sic*] por excesivamente tradicional y folklorista”, hemos quedado a considerable altura, el próximo, con un envío en consonancia con este espíritu y la realidad entonces actual, y montado en un ambiente más nuevo, sin que por ello tengan, ni el envío ni el ambiente que perder el carácter español, podremos lograr triunfos insospechados.

Joaquín VAQUERO PALACIOS (1951)

En diversas ocasiones la Dirección General de Arquitectura se refirió a las trienales de Milán desde su publicación oficial, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. En realidad, la

<sup>621</sup>En la Segunda República se denominaba “chíbiris” a los jóvenes de izquierda que cantaban una canción alusiva a los reaccionarios cuyo estribillo, sin ningún significado, utilizaba las palabras “chíbiri, chíbiri, chou”. Como respuesta a los ataques de las milicias socialistas contra los fascistas, fue habitual el asesinato indiscriminado por los falangistas de los chíbiris (POZUELO 1981).

información miscelánea que ofrecía *Bisga* solía incluir en todos sus números referencias a la presencia de delegaciones españolas en reuniones y congresos de arquitectura y urbanismo celebrados en todo el mundo, un curioso interés por los acontecimientos internacionales que venía dado desde las instancias menos cerradas del régimen. El caso de las trienales es especialmente significativo porque en las referencias a las mismas se rompe la asepsia habitual de la publicación para defender el valor de estos eventos, la participación con dignidad de España en los mismos y la necesidad de programar y dotar debidamente la construcción de los pabellones y las piezas artísticas.

Con todo, las divergencias entre sectores enfrentados del franquismo eran constantes y a menudo evidenciaban un alto grado de ignorancia: cuando ya se había clausurado la IX Triennale, en noviembre de 1951, Coderch recibió una carta de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores (recordemos que la Dirección General de Arquitectura, promotora del pabellón, estaba integrada en el Ministerio de la Gobernación) felicitándole por el éxito obtenido al “haber sido premiadas con Diploma de Honor las fotografías de los Sres. Gaudí e Ibiza presentadas en la citada exposición”, cosa que, por orden del ministro, se le comunicaba “para que lo haga saber a los interesados [los Sres. Gaudí e Ibiza] para satisfacción de los mismos” (en PIZZA *et al.* 2000, 80, 82).

Mucho más culto e implicado en el proceso de modernización de la arquitectura española, el boletín de la Dirección General de Arquitectura reseñó inmediatamente, al final de aquel mismo año, la lista de premios obtenidos por el pabellón español en un artículo escrito por Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998), arquitecto español miembro del jurado. Pero en este mismo artículo Vaquero se mostraba también muy crítico con la tibia modernidad de la representación artística de España que, según él, en el ambiente decididamente moderno de la IX Triennale, había sido tachada de folklórica. A pesar de calificar la participación española de “rotundo éxito oficial”, ya que había obtenido “la mayor cantidad y categoría de premios en relación con los otros pabellones extranjeros, teniendo en cuenta la importancia de las instalaciones y de los objetos expuestos en unos y otros”, Vaquero no solo creía innecesaria la presencia de la artesanía popular sino que abogaba por una cantidad mayor de obras del gran arte moderno español —Oteiza, Miró, Ferrant—, algo que se debía considerar seriamente para participar con éxito en posteriores certámenes internacionales:

Desgraciadamente, para un certamen artístico, la política pesó de manera extraordinaria en las discusiones, y nosotros —¿cómo no?— tuvimos la oposición obstinada sistemática de una gran parte del jurado. Al cabo de acaloradas discusiones, la oposición política fue cediendo ante mejor fundados argumentos de carácter artístico; pero aun llegados de mala gana al punto de reconocer el interés y la belleza de los elementos expuestos y la labor digna de todo elogio de Coderch, nuestra instalación no tuvo un clima favorable, porque fue enjuiciada como fuera del espíritu moderno que anima la Triennale [*sic*]. Se la calificó de excesivamente “tradicional y folklórica”, no obstante haber sido exhibidas obras tan al día como las de Ferrant, las de Miró y las de Oteiza. [...] Si en lugar de nuestros bellísimos sombreros de paja segovianos, y nuestros entrañables botijos, y nuestras sabrosas mantas zamoranas [...] hubiéramos tenido [...] media docena de obras más importantes de Ferrant, de Oteiza, de Miró [...] y algunas maquetas de algunos de nuestros compañeros más audaces, nuestro éxito hubiera sido claro y sin reservas o, por lo menos, habríamos luchado con las mismas armas. [...] Ahora que nuestro éxito, discutido o no, ha quedado bien patente, ahora que hemos librado bien esta batalla, estamos obligados a hacer examen de conciencia antes de prepararnos para nuevas empresas. [...] Las corrientes del arte en el mundo continúan avanzando sin detenerse, y no se sabe por qué, pues ninguna razón existe para ello, España acude a las exposiciones internacionales con elementos preciosos, nadie lo duda, pero que acusan un contraste de espíritu de época al enfrentarse con los envíos de los demás países. [...] Mediten sobre todo esto quien o quienes deban preparar el envío español para la próxima Triennale [*sic*] de 1954, y comprendan que si este año, con un envío calificado de “inadaptado al espíritu de la Triennale [*sic*] por excesivamente tradicional y folklorista”, hemos quedado a considerable altura, el próximo, con un envío en consonancia con este espíritu y la realidad entonces actual, y montado en un ambiente más nuevo, sin que por ello tengan, ni el envío ni el ambiente que perder el carácter español, podremos lograr triunfos insospechados (VAQUERO 1951, 19-20).

Es curioso que esta opinión tan radicalmente favorable a la modernidad en arte fuese vertida por un notorio arquitecto académico del régimen, poco moderno, que, dedicado sobre todo a la pintura, había ganado sendas primeras medallas en las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1941 y 1942 (JIMÉNEZ 1989, 52) y que era director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1950-1965). De hecho, un año después de la IX Triennale, en 1952, Vaquero Palacios proyectó una profunda reforma del pabellón español en la Biennale di Venezia, reconstruyendo el edificio existente, obra del arquitecto historicista Javier de Luque, promovido en 1920 por Mariano Benlliure, director general de Bellas Artes (1917-1921), e inaugurado en 1924 (JIMÉNEZ 1989, 23; CABAÑAS 1996, 181; MULLAZZANI 2004, 62-64). Aunque en el interior del edificio Vaquero pudo seguir criterios funcionales, en la fachada principal sustituyó el “barroco castellano tardoseiscentesco” existente (suponemos que de mampostería y estuco aparentando piedra) por una maciza fábrica simétrica de piedra y

ladrillo, de raíz imperial, con el escudo del Estado franquista como única ornamentación. En la breve memoria publicada en *Revista Nacional de Arquitectura*, junto con algunas fotos del edificio, Vaquero explicitaba su búsqueda de una racial “españolidad” en las fachadas:

El primer pabellón de España en la Biennale de Venecia fue construido hacia el año 1926. Desde entonces, por su carácter de obra provisional, ha ido arruinándose rápidamente, hasta el punto de que había quedado casi inservible, siendo necesario efectuar en él una reparación a fondo. [...] El proyecto comprende la obra de reparación total de sus cubiertas; la ampliación de la planta, creando dos nuevas salas donde había solamente dos pasos, y la reconstrucción total de la fachada, ejecutada con materiales pobres, pero de gran pretensión en su estilo y en sus imitaciones de granito castellano. [...] La fachada se ha reconstruido con ladrillo visto y piedra natural (travertino), procurando conseguir un carácter español con escasos elementos ornamentales, entre los que cuenta una puerta construida al modo toledano y adornada con clavos de forja de tipo mudéjar (VAQUERO 1952, 28).

Cabe indicar que con la transición democrática este pabellón español en Venecia fue remodelado de nuevo en 2004 por el arquitecto Gerardo Ayala (n. 1940) y las fachadas se recubrieron con persianas mallorquinas de lamas similares a las que Coderch utilizó abundantemente en Barcelona bajo la patente de Llambí en los años cincuenta y sesenta (MINGUET 2013, 126-129).

También el escultor vasco Jorge Oteiza (1908-2003), que había regresado del exilio en 1948, que había participado en la I Bienal Hispanoamericana de Arte y que acababa de ganar el concurso para esculpir las 300 figuras proyectadas en el santuario de la Virgen de Aránzazu (1950-1955) en Oñate (Guipúzcoa), un celebrado edificio del arquitecto Sáenz de Oiza<sup>622</sup> (CALVO 1985, 285-286; CABAÑAS 1996, 75-76), se mostraba satisfecho del éxito del pabellón español de la IX Triennale en una entrevista realizada en 1951, subrayando el contraste con los habituales sonados fracasos de España en otros eventos internacionales, no por la baja calidad artística del arte que aquí se hacía sino por la habitual tendencia oficial de acudir con piezas artísticas antiguas y pasadas de moda que no interesaban a nadie. También encontramos en Oteiza el disgusto de los artistas modernos que se sentían utilizados por el régimen: para las exposiciones internacionales las instancias oficiales contaban con ellos (y ellos “se dejaban”, podemos añadir), pero en el interior no se les tenía en cuenta, ya que seguían triunfando los académicos:

Primera vez que en un certamen internacional de este tipo España es mirada con respeto porque hasta ahora, en El Cairo, en Buenos Aires, en la Bienal de Venecia, solo habíamos cosechado fracasos, no porque los españoles no seamos artistas, sino por una desacertada orientación que hacía enviar al extranjero, no lo más nuevo, sino lo más pasadista y atrofiado de nuestro arte. El marqués de Vellisca, desde la Dirección General de Relaciones Culturales, ha dado una nueva pauta, que está triunfando. Ya ves, los Sanchos se quedan en casa, ganando, y a los Quijotes nos envían fuera a reñir batallas (en CABAÑAS 1996, 180).

El mismo boletín de la Dirección General de Arquitectura recogía la opinión sumamente encomiástica hacia el pabellón español de la IX Triennale que Dionisio Ridruejo había manifestado algo retóricamente en el diario falangista *Arriba* el 29 de mayo, al parecer después de haber visitado personalmente la muestra:

[La de España] es la más armoniosa, completa y equilibrada de las representaciones extranjeras, si se descuentan los libros franceses, cuyas ilustraciones van firmadas por los españoles Miró y Picasso. Hay un muestrario de piezas de artesanía tradicional muy bien elegidas, otro de producción creativa y guiada por la invención artística, que no queda atrás ni en fantasía ni en calidad de ninguna otra cosa contenida en la exposición. Unas fotos espléndidas de arquitectura popular y otras intencionadísimas de fragmentos de Gaudí –que se revela como un precursor surrealista convincentísimo completan el stand de un modo oportuno (en *BIDGA*, s/núm., abril-junio 1951, p. 30).

Como conclusión, a la vez corporativista y patriótica, el boletín se congratulaba del papel que los arquitectos como profesionales (representados en este caso por Coderch) podían jugar en tales certámenes internacionales, ya que “cuando estos asuntos se encargan a arquitectos, nuestra Patria queda a la altura que se merece” (“Éxito de España en la Trienal de Arquitectura de Milán”, *BIDGA*, s/núm., abril-junio 1951, p. 30).

<sup>622</sup> El santuario de Oñate fue construido por los franciscanos en conmemoración de la aparición de la Virgen María a un pastor en 1493 y es uno de los hitos de la cultura vasca. El edificio se incendió en 1834 pero se salvó la imagen mariana. En el nuevo templo de Oiza, como ejemplo de “integración de las artes”, además del apostolado de Oteiza (1951-1969), Eduardo Chillida esculpió las puertas de entrada (1954) y Lucio Muñoz un gran mural líneo para el presbiterio. Al igual que las iglesias “modernas” de Sartoris y de Fisac, este santuario también escandalizó a la ortodoxia católica que consideró inadecuados sus principios formales, que juzgaba desnudos, puros y elementales, mas propios del calvinismo. Según Ureña, el Vaticano llegó a condenar expresamente las pinturas murales de Ibarrola que, consideradas “poco ortodoxas”, fueron encaladas en 1954 (CALVO 1985, 286; UREÑA 1982, 150-151).

También *Revista Nacional de Arquitectura*, la otra publicación oficial, reseñó ampliamente aquella Trienal, pero sin incluir textos de crítica. Así, en el núm. 106 (octubre 1950) se daba noticia de la convocatoria, de las tres secciones en que se dividía (Arquitectura moderna, Artes Decorativas e Industriales de Italia y Artes Decorativas e Industriales de otros países) y de los objetivos perseguidos:

La Trienal está abierta a todas las tendencias de la cultura moderna; poniendo como condición rigurosa el valor de creación y la calidad concreta del resultado. [...] Para colaborar con todas sus fuerzas a la formación de una atmósfera general en el gusto, la Trienal quiere transformar en fuerzas operantes todas las corrientes vivas y representativas de la producción artística y técnica, y se propone también la valoración y regeneración de aquellas corrientes tradicionales de la producción espontánea que coincidan netamente con el gusto moderno” (“Nona Triennale di Milano”, *RNA*, núm. 106, octubre 1950, p. 13).

En el núm 115 (julio 1951) Luis Feduchi reseñaba por extenso los diversos stands de la Trienal y el éxito del pabellón español, incluyendo numerosas fotografías:

La entrada al pabellón de España producía primero sorpresa, por la fuerza de los colores, y después admiración por el buen gusto de su instalación de los elementos que se han expuesto. No creo pecar de partidista si digo que con el de Suiza han sido los dos pabellones más interesantes de la Trienal. Sería muy de desear que para la futura Exposición se preparase nuestra aportación con el tiempo suficiente para lograr consolidar el éxito de este año (FEDUCHI 1951, 11).

Y en el núm. 120 (diciembre 1951) se incluía un extenso reportaje fotográfico de las obras premiadas: los cinco grandes premios de arquitectura (pabellón de Estados Unidos, Exposición Bibliográfica, pabellón de la Cerámica, pabellón de Suiza y pabellón de España), el Gran Premio de Pintura a Fernand Léger, la Medalla de Oro de Escultura a Ángel Ferrant y el Gran Premio al barrio QT8. Aunque no había textos, las imágenes subrayaban la modernidad de las piezas presentadas a la muestra (“Los premios de la Triennale [*sic*] de Milán”, *RNA*, núm. 120, diciembre 1951, pp. 21-24).

Vemos, por tanto, la amplia difusión que ya en 1951 se dio desde las publicaciones especializadas oficiales a la IX Triennale milanese y al pabellón de España de Coderch que pasó, así, a formar parte destacada de la mitología artística moderna del franquismo y de la nueva modernidad arquitectónica española.

## <05. REVISTAS DE ARQUITECTURA

La gran revista italiana de arquitectura y urbanismo *Casabella* ha dejado de publicarse a partir de enero de este año. La última etapa de la revista, bajo la dirección de Ernesto N. Rogers, ha sido trascendental para la historia reciente de la arquitectura italiana, pero ha tenido también una enorme repercusión en todo el mundo, ha mantenido una polémica vivificante y ha abierto caminos muy prolíficos. [...] La arquitectura en Italia tiene una popularidad que no tiene en ninguna parte del mundo. Los nombres de los arquitectos aparecen entre el público con la misma asiduidad que la de los novelistas [...] En Cataluña la influencia de la nueva arquitectura italiana y, por tanto, de *Casabella*, ha sido más importante de lo que nos podemos imaginar.

Toda nuestra actualidad más viva y operante sería otra sin los famosos editoriales mensuales de Rogers. Por eso la muerte de *Casabella* es un hecho trascendental para la cultura arquitectónica catalana.

Oriol BOHIGAS (1965)

La difusión de los programas, las propuestas y las realizaciones de una nueva arquitectura, tanto en Milán como en Barcelona —como, por otra parte, en todo el mundo occidental, y ya desde la aparición de las vanguardias— tuvieron un importante soporte en las revistas especializadas que se editaron en ambas ciudades, los únicos elementos gráficos e ilustrados de transmisión de información y de novedades con que entonces se contaba y cuyos textos, por la proximidad del italiano y del español, podían ser más fáciles de leer que otros idiomas no romances. Beatriz Colomina ha sugerido que la arquitectura moderna lo fue tanto por el uso del vidrio, el hormigón y el hierro como por su utilización de la letra y la imagen impresas como mecanismo de difusión que acompañaba sistemáticamente proyectos, concursos y exposiciones: “la arquitectura como un sistema de comunicación” (COLOMINA 2012, 13), un fenómeno que se limitaba al principio a publicaciones con ediciones reducidas y formatos caseros, pero que pronto se convirtió en verdaderas publicaciones periódicas situadas dentro del negocio editorial, tanto público como privado (cfr. COLOMINA 1994). Se trata de un modelo de revista especializada que ha llegado hasta ahora mismo como instrumento de difusión de la cultura arquitectónica y que, como decimos, fue una aportación más de las vanguardias, “envueltas en la elegancia de la Belle Époque”, como dice Oriol Bohigas al evocar en sus memorias la devoción por las revistas de

arquitectura que sentían en los años cincuenta y sesenta los profesionales españoles que querían estar *à la page*, ser modernos:

En los años cincuenta yo era un devorador de revistas, obsesionado en no perderme ni un número de *L'Architecture d'Aujord'hui*, de *Casabella*, de *The Architectural Review*, de *Domus* o de las publicaciones locales que las imitaban; [...] en los años sesenta y setenta surgieron muchas y crearon una especie de circuito comunicativo de una nueva forma de proclamar y explicar la arquitectura, con contenidos que se dirigían a las propuestas radicales, a menudo utópicas, y que tomaban partido, apasionadamente, en la política o, mejor dicho, en la interpretación de los problemas sociales y profesionales dentro de la orgía neocapitalista, después de los éxitos y de los fracasos de los últimos años sesenta (BOHIGAS 2012, 43-45).

### <05.01. REVISTAS DE MILÁN

Ciudad puesta al día, Milán es una inmensa escuela donde todo, calles, escaparates, cubos de basura, imparten lecciones de cosas. Reconforta esta nota constante de seriedad, de justicia, de trabajo en las “cosas” de Milán.  
Alberto SAVINIO (1944)

*Domus* y *Casabella* fueron las revistas italianas que tuvieron un mayor impacto en los años cincuenta y sesenta en relación a los intercambios recíprocos entre la arquitectura de Barcelona y de Milán, sobre todo gracias al prestigio internacional de sus dos directores a lo largo de estas décadas, Gio Ponti y Ernesto Nathan Rogers, y a las relaciones que establecieron con profesionales barceloneses y con la misma ciudad. Veamos su origen y desarrollo, así como su caracterización.

*Domus*, subtitulada en un principio *Arti e industrie de l'arredamento* (*Artes e industrias de la decoración*), fue fundada en 1928 por Gio Ponti, quien la dirigió a lo largo de cincuenta años de una forma continuada (a excepción del periodo en que se ocupó de la revista *Stile*<sup>623</sup>, entre 1941 y 1947), confiriéndole una impronta personal decididamente orientada hacia la proyectación del espacio doméstico, el interiorismo y el diseño. Ponti consiguió modelar la publicación de una forma en extremo evidente, buscando casi una correspondencia proyectual entre la propia arquitectura y los contenidos de la revista, tanto planteando la línea editorial de la misma como interviniendo directamente en su contenido mediante numerosos textos de todo tipo (introducciones, aforismos, comentarios, notas de redacción, etc.), firmados con su nombre o con seudónimos, referidos tanto a sus propias obras como a obras ajenas y redactados siempre con el espíritu cordial y constructivo que le caracterizaba. Pizza ha observado que el proyecto cultural de Ponti “se articulaba en torno al reconocimiento de una filosofía doméstica de nuevo cuño” que proponía redescubrir en la vivienda un lugar de celebración y la confluencia simbólica de un conjunto de valores religiosos, éticos y sociales. Este “programa de refundación espiritual” hacía hincapié en una acepción de la modernidad tanto moral como estética:

La renovación del gusto no podía, por tanto, estar marcada por una adhesión específica de “estilo” [ya que] el objetivo [...] no era el de construir modernamente, clásicamente o en un lenguaje novecentista, sino el de edificar una “buena arquitectura [propia] de nuestro siglo” (PIZZA *et al.* 2000, 90-91; comillas del autor).

En una primera etapa, Ponti fue director de *Domus* entre enero de 1928 y diciembre de 1940. Era publicada por la Editorial Domus, una empresa editora fundada por Gianni Mazzocchi (1906-1984)<sup>624</sup> que, como hemos visto, en 1933 adquirió la revista *La Casa bella*, confiando la dirección de la misma a Giuseppe Pagano (*vid. supra*).

En los años cuarenta, con la guerra de por medio, hubo algunos cambios. *Casabella*, después de haber cerrado en 1943, volvió a aparecer en 1946 bajo la dirección de Albini y Palanti con el nombre de *Costruzioni-Casabella* (nombre que ya tenía con Pagano desde 1938)<sup>625</sup>, aunque solamente salieron tres números y ya no se retomó hasta unos años más tarde. A la vez, *Domus*, entre 1941 y 1944 vivió una “febril alternancia y superposición” de directores y subdirectores (Bontempelli, Bega, Pagano, Palanti, Matricardi, Ulrich y Bo

<sup>623</sup> La revista *Stile*, subtitulada *Lo Stile nella casa e nell'arredamento*, fue una iniciativa de la editorial Garzanti que quiso romper el monopolio de Mazzocchi, editor de *Domus* y *Casabella*, “llevándose” incluso al director de la primera, Gio Ponti (TENTORI 1990, 168).

<sup>624</sup> Gianni Mazzocchi amplió posteriormente su oferta editorial decantándose hacia revistas dedicadas al automóvil, como *Quattroruote*, un tipo de publicación periódica que promocionó de forma prioritaria frente a las revistas de arquitectura. Hay que tener en cuenta que desde la inmediata posguerra el mundo editorial fue uno de los grandes negocios en Italia (MURATORE 2004, 57).

<sup>625</sup> Entre 1938 y 1939 la revista se llamó *Casabella-Costruzioni*; entre 1939 y 1943, *Costruzioni-Casabella*; y entre 1946 y 1965, *Casabella-continuità* (BAGLIONE 2008, 740-74)

Bardi), con apariciones irregulares y dejando de publicarse todo el año 1945, último año de la guerra (SPINELLI 2006, 8-9). Pero entre 1946 y 1947 fue dirigida por Rogers, que le añadió el significativo subtítulo de *La casa dell'uomo* (La casa del hombre) e incluyó su propio nombre en la portada como símbolo de autoridad. El primer año la periodicidad fue mensual y el segundo, variable, con un total de diecinueve números publicados (SPINELLI 2012, 73). La dirección de Rogers, como vemos, fue breve pero aportó a la revista una notable densidad de reflexiones teóricas, centradas en gran parte en el tema de la vivienda y el patrimonio destruido durante la guerra, pero también en reseñas de música, poesía, cine y artes plásticas. En la redacción trabajaban Marco Zanuso, Julia Banfi (esposa de Gian Luigi, conocido como Giangio, muerto el 10 de abril de 1945, como sabemos, en el *lager* de Gusen)<sup>626</sup> y Paolo Chessa que tenía el doble papel de diseñador y redactor. Se reunió, así, un equipo de redacción compuesto de arquitectos racionalistas comprometidos activamente en la reconstrucción de Milán, por lo que resultaba coherente que se ocupasen del tema de la vivienda. Sin embargo, no se trataba de la “casa a la italiana” de que se hablaba en la revista *Domus* cuando estuvo dirigida por Ponti<sup>627</sup>, es decir una vivienda sofisticada, diseñada a medida para un cliente concreto de la burguesía media-alta (un modelo que, por otra parte, como sabemos, se transfirió a Cataluña con gran éxito de la mano de Coderch en los años cincuenta), sino de un modelo de vivienda que sirviera para todos, la “*casa per tutti*”. Así lo manifestaba Rogers en el editorial del núm. 260 de *Domus* (enero de 1946), el primero dirigido por él:

Ningún problema se habrá resuelto si no se responde al mismo tiempo a la utilidad, a la moral y a la estética. Una casa no es una casa si no es caliente en invierno, fresca en verano, tranquila en todas las estaciones, para acoger la familia en un espacio armonioso. [...] Esta es la casa del hombre. Y un hombre no es verdaderamente un hombre hasta que no posee una casa así. [...] *Domus*<sup>628</sup> no era la casa del hombre, sino la de una familia socialmente privilegiada. [...] Pensad en cambio en los ingleses: *home* (me gustaría demostrar contra el parecer de los filólogos que *home* y hombre tienen el mismo origen). [...] Yo quiero tener una casa que se parezca (en bello): una casa que se parezca a mi humanidad. [...] La casa es un problema de límites. [...] Pero la definición de los límites es un problema de cultura y justamente a eso se reconduce la casa. [...] Si esto es así, también las palabras son materiales de construcción<sup>629</sup>. Y también una revista puede aspirar a serlo (ROGERS 1997, 82).

En este texto se hace evidente que Rogers intentaba reclamar, a través de la fuerza comunicativa de la revista, la atención de las fuerzas proyectuales y productivas del país hacia problemas concretos y urgentes entre los cuales se encontraba en primer lugar la reconstrucción de las viviendas. Como sabemos, la destrucción de Milán era considerable (el 25 % del patrimonio residencial había quedado destruido o inutilizado y cien mil familias no tenían hogar) y en el resto de Italia la situación era igual o peor. De hecho, en los tres primeros números de la revista la emergencia del tema “vivienda” se afrontó con el título “Pronto soccorso” (Primeros auxilios): cinco arquitectos (Gandolfi, Latis, De Carli, Tevarotto y Mongiardino) fueron invitados a hacer proyectos tipo de viviendas; paralelamente se afrontó el tema de la prefabricación, a cargo de Chessa y Zanuso, y de la construcción de muebles en serie a cargo de Augusto Magnaghi (SPINELLI 2012, 73).

<sup>626</sup> Julia Bertolotti (1914-1996) y Giangio Banfi se casaron en 1939. Giangio era oficial del Regio Esercito (Ejército Real), pero a partir de 1943 se implicó activamente como partisano en la Resistencia contra el nazifascismo. Fue arrestado en 1944 en Milán junto a su compañero de estudio Lodovico Barbiano di Belgiojoso; ambos estuvieron internados en diversos campos de concentración italianos y el 21 de abril de 1944 fueron trasladados a la Gran Alemania nazi, primero a Mauthausen y después a Gusen, donde Banfi murió, pero de donde Belgiojoso pudo salir con vida, siendo liberado por el Ejército aliado el 5 de mayo de 1945. Belgiojoso, como tantos otros deportados (cfr. MICHELI 1967 y, sobre todo, la obra literaria de Primo Levi) ha dejado un sobrecogedor testimonio escrito y dibujado de los horrores espeluznante de la vida y la muerte en el *lager*: *Notte, nebbia. Racconto de Gusen* (BELGIOJOSO 2009). El título alude al término alemán *Nacht und Nebel* que designaba el decreto nazi de 1941 que daba directrices para la eliminación de judíos, disidentes sociales y opositores políticos en las cámaras de gas. El término fue recogido también en el título del film de Alain Resnais *Nuit et Brouillard* (1955, 32 min; se puede ver online) sobre los campos de exterminio nazis. Otra víctima de los *lager* fue el padre de Rogers, de familia judía, que murió en Auschwitz (BELGIOJOSO 2009, 5). La correspondencia intercambiada entre Giangio y Julia durante el encarcelamiento del primero en Italia se ha conservado y ha sido publicada por su hijo Giuliano (BANFI *et al.* 2009). Julia trabajó toda su vida en el ámbito de la edición especializada en arquitectura: primero siguió a Rogers de *Domus* a *Casabella-continuità*; después estuvo con Vittorio Gregotti en *Edilizia Moderna* (1963-1965), una revista patrocinada por la sociedad Pirelli; posteriormente en *Abitare*; y finalmente, en *Costruire*. Paralelamente participó en actividades políticas y sindicales.

<sup>627</sup> En su primer editorial, titulado “La casa all’italiana”, Ponti planteaba que el problema de la vivienda debía relacionarse con la definición de una identidad nacional y con un peculiar estilo de vida; y, desde luego, estaba lejos de ser una *machine à habiter*: “En la casa a la italiana, el confort no se reduce a la correspondencia entre las necesidades y las cosas. [...] La casa a la italiana invita al espíritu a regenerarse en vistas descansadas y tranquilas, y en esto reside el sentido pleno de la hermosa palabra italiana *conforto*” (en GONZÁLEZ 2012, 197).

<sup>628</sup> Rogers se está refiriendo al término latino, aunque en una doble lectura se puede pensar también en la revista.

<sup>629</sup> Es inmediato pensar en el libro de J. V. Foix *Mots i maons...* que hemos comentado (*vid. supra*).



Tras estos dos años de dirección de Rogers, en 1948, a partir del núm. 226, Ponti volvió a la dirección de *Domus*, cargo que siguió ocupando hasta 1979, el año de su muerte. En 1948 era bimestral, pero posteriormente pasó a ser casi mensual (SPINELLI 2006, 9), por lo que necesitó de material abundante para publicar. A su vez, en 1953 Gianni Mazzocchi decidió reanudar la publicación de *Casabella* y, a petición del mismo Ponti, encargó a Rogers la dirección de la misma. El primer número de esta etapa fue el 199 y correspondía a diciembre de 1953-enero de 1954. El título de la revista fue modificado, convirtiéndose en *Casabella-continuità*<sup>630</sup>, término con el que Rogers pretendía significar la voluntad de proseguir la línea de Pagano y, sobre todo, su capacidad crítica para abordar temas considerados relevantes para la modernidad. Bohigas consideraba en 1965 que esta “continuidad” significaba que “la vieja bandera de Pagano y Persico se mantenía enhiesta pero solo en lo que tenía de integridad, fe y apasionamiento en todas las conquistas del Movimiento Moderno”, es decir, sin asumir el compromiso rígido de los arquitectos de los años veinte y treinta, ya que, por el contrario, “era una bandera de auténticas y profundas revisiones que alguna vez provocaron el escándalo” (BOHIGAS 1965a, 28-29). Una de las líneas más polémicas planteadas fue la “revisión crítica” de los fundamentos del Movimiento Moderno que, desde la ortodoxia más bien esquemática característica de los CIAM, debía convertirse en una forma de cultura capaz de acoger y de integrar instancias diferentes, poniéndolas, a su vez, en relación entre ellas. Esto no significaba sujetarse a las modas, a las que Rogers siempre fue reacio, sino más bien trabajar sobre la estructura de los principios de la modernidad, convirtiéndola en un sistema abierto capaz de conectarse con otros ámbitos de la cultura<sup>631</sup>.

Esta concepción teórica estaba ciertamente influida por la fenomenología del filósofo Enzo Paci (GREGOTTI 1989, 2-3) que publicó diversos escritos en *Casabella-continuità* y participó incluso en algunas reuniones del consejo de redacción de la revista (cfr. PACI 1956). Paci (1911-1976) era discípulo de Antonio Banfi<sup>632</sup> y desde 1958 impartió clases de filosofía teórica en la Universidad degli Studi de Milán, habiendo sido profesor de Rogers en el Liceo Parini (TORRES 1991 I, 173); su pensamiento, partiendo del existencialismo, se acercó a la fenomenología y situó como puntos centrales las nociones de relación y de experiencia, así como la propensión a considerar la filosofía como un sistema abierto que se puede contaminar con otros saberes, entre los cuales se encuentra la arquitectura.

*Casabella-continuità* fue un fértil terreno de experimentación donde se entrelazaron puntos de vista diferentes aportados por los colaboradores que flanqueaban a Rogers, es decir Vittorio Gregotti (1927-2020), redactor jefe a partir de 1957, y los redactores Giancarlo De Carlo (1919-2005) y Marco Zanuso (1916-2001). La línea cultural de la revista trazada estos años por Rogers y Gregotti se caracterizaba por el “pluralismo” y por un interés por la tradición entendida como relación con la historia, incluyendo la cultura popular (BAGLIONE 2008, 217); esta concepción suscitó oposiciones y divergencias, tanto interiores como exteriores. De hecho, De Carlo, próximo a los planteamientos del MSA (Movimento degli Studi per l'Architettura) se alejó del grupo de la revista al considerar demasiado conciliadoras las posturas de Rogers.

<sup>630</sup> Para Torres, *Casabella-continuità* es la revista más importante de la posguerra en Italia y, probablemente, en Europa. Rogers la dirigió durante once años, desde el número 199 (diciembre 1953-enero 1954) hasta el número doble 294-295 (diciembre 1964-enero 1965), cuando fue cesado por el propietario de la revista que, como veremos, estaba en desacuerdo con su línea editorial. El motivo para despedirlo fue un editorial titulado «Discontinuità o continuità?» en el que se reafirmaba en los objetivos desarrollados en los once años anteriores (TORRES 1991 I, 184, 188). Cuando Rogers dejó la dirección en 1964, Bohigas escribió en *Serra d'Or* una extensa reseña lamentando el hecho y subrayando la importancia de la revista (y de los editoriales de Rogers) en la cultura arquitectónica catalana: “En Cataluña la influencia de la nueva arquitectura italiana y, por tanto, de *Casabella*, ha sido más importante de lo que nos podemos imaginar. Toda nuestra actualidad más viva y operante sería otra sin los famosos editoriales mensuales de Rogers” (BOHIGAS 1965a, 28).

<sup>631</sup> Lodovico Belgiojoso evocó esta fructífera época de la revista *Casabella* de forma informal en una interesante entrevista que le hizo Jorge Torres en 1989 y que está incluida en su tesis doctoral inédita (TORRES 1991 II, 1-16).

<sup>632</sup> Antonio Banfi (1886-1957) fue filósofo, profesor de instituto y, a partir de 1931, profesor universitario, primero en Génova y, después, en Milán. Opuesto al idealismo predominante derivado de Benedetto Croce (1866-1952), en las primeras décadas del siglo Banfi se encontraba cercano a las posturas de Tolstoi por lo que entendía la “vida moral” como “participación en la vida y en la historia con un riesgo personal directo”. Opinaba que las clases subalternas hubiesen podido introducir valores de novedad, inaugurando una experiencia histórica inédita, si se hubiesen rebelado contra las condiciones de opresión que les obligaron a combatir en la Primera Guerra Mundial. Banfi planteó que el conocimiento no se manifiesta en abstracto, sino en diversas formas de lo real y en diferentes sectores de la investigación científica. Cuando empezó a dar clases en el Politecnico di Milano polarizó intereses de personajes muy heterogéneos, como artistas, escritores o profesionales. De hecho, su ámbito de influencia fue mucho más amplio que el estrictamente académico. Propugnaba una idea de hombre «que construye su destino según un proyecto universal de libertad». En la última fase de su vida se acercó al marxismo de forma innovadora y aceptó incluso, a partir de 1953, ocupar el cargo de senador por el Partido Comunista Italiano (PAPI 1990, 175).

En el interior se dio, por un lado, el escepticismo de los arquitectos vinculados mayoritariamente a la concepción ortodoxa del racionalismo, que planteaban una arquitectura ajustada al rigor racional de los años heroicos del periodo de entreguerras y, por tanto, más inmediatamente derivada de las innovaciones técnicas. Una de las críticas más mordaces fue la planteada por Eugenio Gentili Tedeschi (1916-2005) que se indignó cuando Rogers publicó en *Casabella* la Bottega di Erasmo en Turín, de Gabetti e Isola (GABETTI *et al.* 1957) y en una carta abierta definió el edificio, junto a otras obras encuadrables en el movimiento neoliberty, como “frutos monstruosos”, manifestando así su disconformidad con la apertura de la modernidad hacia lenguajes alejados de los volúmenes cúbicos y estereométricos del racionalismo. Rogers publicó conjuntamente la carta y su respuesta en un cébre editorial, «Ortodossia dell’Eterodossia» (ROGERS 1957b, 2-4). En realidad la formación de Gentili Tedeschi no le permitía sintonizar con el esfuerzo ecuménico y experimental desarrollado por Rogers ya que, habiéndose formado en Turín, donde había entrado en contacto con Persico, de quien había escuchado en 1935 la conferencia “Profezia dell’Architettura” (en DEL CAMPO 2004, 49-61) y, más tarde, con Pagano, había madurado una concepción intransigente pero coherente con el significado y los límites de la modernidad (VITALE 2018. 90). En realidad se trataba de dos maneras diferentes de “ser modernos” que, aunque planteadas en su momento como contrapuestas, no podemos pensar que una fuese más acertada que la otra.

Pero también discreparon de *Casabella* teóricos italianos más jóvenes que Rogers, entonces heterodoxos, como Bruno Zevi que calificaba de “provincianos” a los arquitectos milaneses y turineses en las revistas romanas *L’Architettura. Cronache e Storia* y *Architettura-Cantiere* (“Un antidoto spuntato dell’astrattismo: Il provincialismo architettonico”, *L’Architettura. Cronache e Storia*, num. 33, julio 1958, p. 149; BANHAM 1959a, 232). Este provincialismo era, sin embargo, paradójicamente, culto y cosmopolita ya que tenía voluntad de trascender internacionalmente: como había advertido Persico, Turín, con su acumulación de saber técnico y su tradición de buena construcción, había sido en el ochocientos la ciudad “más francamente europea” de Italia (LÓPEZ 2013, 103). En realidad las dilatadas propuestas teóricas de Zevi para una arquitectura orgánica superadora del racionalismo implicaban una postura radical “contra todas las teorías de la ambientación” al considerarlas regresivas y castradoras porque eliminaban la necesaria tensión entre lo nuevo y lo preexistente:

Todas las teorías que tienden a una adecuación de lo nuevo a lo antiguo –todas, desde las más retrógradas a las que son, en apariencia, más progresistas– conducen a reprimir o, peor aún, a corromper lo nuevo sin respetar lo antiguo. El encuentro entre antiguo y nuevo no puede concretarse sin unos costes elevados, sin desgarros ni desequilibrios. Las intervenciones arquitectónicas, aun cuando necesarias, deben ser francamente modernas y apuntar a la creación de un panorama alternativo, en gran medida antitético del preexistente. [...] El equívoco de la ambientación, especialmente en Italia, está envenenando la arquitectura, desvitaliza sus impulsos creativos, la convierte en una actividad reaccionaria a través de dos vías letales por igual: el clasicismo y lo dialectal. [...] Cuando la vanguardia se esteriliza y abdica, la profesión avanza, se niega a dejarse paralizar por el falso problema de la ambientación, afronta con valentía el encuentro entre lo antiguo y lo nuevo, fiel a la “tradición de lo nuevo”. [...] Los arquitectos solo podrán llevar a cabo un encuentro veraz entre lo antiguo y lo nuevo cuando conozcan a fondo lo antiguo y tengan la osadía de inventar lo nuevo (Zevi 1999, 171-175; comillas del autor).

Esta opinión radical de Zevi se difundió en los medios profesionales españoles cuando en 1967 publicó en la revista *Suma y sigue del arte contemporáneo*, editada por el Colegio de Arquitectos de Valencia, «Arte popular como arquitectura moderna», un texto que Zevi debió también dar a conocer en otras revistas de mayor significación en el panorama arquitectónico internacional. En este escrito, Zevi se refería a *Casabella* y a Rogers de forma sumamente despectiva<sup>633</sup>, como muestra de “indolencia cultural” y como algo contrapuesto a la “genial” obra de Wright, no lo bastante reconocida y continuada en Europa. Pero en el fondo, este artículo de Zevi es significativo de la postura que unificaba las propuestas de “renovación” del Movimiento Moderno, ya que todas ellas buscaban el mantenimiento y la continuación de la heroica “pureza” original de “lo moderno”. Zevi partía de la investigación sobre la arquitectura popular italiana que Pagano presentó en la Trienal de 1936, una línea de trabajo que Zevi, desde su punto de vista ideologizado, consideraba lícita para la época totalitaria en que se hizo, aunque resbaladizo por el “nacionalismo” implícito en el tema. Sin embargo, cargaba las tintas de inmediato contra las propuestas de Rogers que calificaba de “empresa insensata”:

<sup>633</sup> En la inmediata posguerra, Zevi no destacó por su generosidad. En una carta de 29 de octubre de 1945 exhumada por Silvia Perea se dirigió a Bardi, Bo y Pagani, que proyectaban editar la revista *A. Attualità Architettura Abitazione Arte* exhortándolos a “abandonar totalmente y rechazar humanamente toda la mezquindad de [la editorial] Domus” y llenar con la nueva revista “el espacio psicológico ocupado por el fascismo” (en PEREA 2012, 248).

El órgano de Giuseppe Pagano, *Casabella*, reaparece con la coletilla “continuidad”; naturalmente, no continuó nada, sin saber siquiera distinguir los motivos de la discontinuidad que personalizaba. En realidad, la intención era precisamente la de continuar; aunque vacío y deshinchado, el movimiento racionalista hubiera mantenido su organización internacional [...] si el propio Le Corbusier, cabeza visible e ídolo del movimiento no hubiese rudamente tratado de *idiots* a todos los secuaces del Le Corbusier de la anteguerra. ¿Qué podían hacer los racionalistas de la “generación intermedia”, seducidos y abandonados por el maestro? [...] Se ha hablado de “Preexistencias ambientales” como si se tratase de una novedad respecto a los “ambientes preexistentes” de que siempre se ha hablado. Por querer ser populares, se convierten en sofisticados cada vez que hablan. El retorno a lo vernacular, envuelto con la teoría de la preexistencia ambiental, favoreció la aparición de una tendencia historicista en la que se vio involucrada la “generación intermedia” y, más aun, la sucesiva. La cosa pasó inmediatamente del campo a la ciudad. Al pueblo La Martella, en Matera, corresponden pronto en Milán la Torre Velasca, inspirada, al parecer, en los campaniles medievales o en los perfiles angulares del Castello Sforzesco, y en Roma el palacio de La Rinascente que usa las canalizaciones de la instalación de aire acondicionado para evocar el muro ondulado barroco. Estas son tres obras marcadas con cuatro asteriscos en el Baedeker de la arquitectura italiana contemporánea. ¡Imaginad las otras! (ZEVI 1967, 6).

Ante tal estado de cosas, en una fecha tan tardía como 1967, Zevi seguía planteando que la solución para la arquitectura moderna se debía buscar en el organicismo, con la obra de Wright como referencia, ya que cualquier otra posibilidad sería “un desenlace sin calidad, indulgente y complaciente en un estado mental nebuloso, en una inquietud desprovista de verdadera inspiración”:

Esperemos, pues, veinte o cincuenta años entreteniéndonos con la arquitectura “espontánea”, las preexistencias ambientales, el neoexpresionismo, el neohistoricismo, los espacios esculpidos y arquitecturados. Un día, alguien tendrá los arrestos y redañes necesarios para soportar la presencia de un genio y rehabilitará el método para formar las cavidades según las funciones dinámicas y permeabilizar las paredes hasta convertirlas en velos, en la continuidad entre lo interior y lo externo. Ese día el Movimiento Moderno recuperará el arrojito humillado tras la crisis racionalista, servirá al pueblo en la infinita gama de sus individualidades, no a la masa como hace ahora la prefabricación neocapitalista (ZEVI 1967, 6).

Unos años más tarde, en 1981, Tomàs Llorens interpretaba esta oposición entre Zevi y Rogers mediante la identificación de dos tendencias en el contexto italiano de la crisis del Movimiento Moderno, “contrapuestas en cuanto a su valoración de la dialéctica entre historia y modernidad”:

Una, bajo la dirección de Zevi y el patrocinio intelectual de Argan, interpretaba los cambios que habían tenido lugar en la arquitectura internacional después de la Segunda Guerra Mundial como señal de que el Movimiento Moderno estaba vivo y bien de salud, entrando quizá en su mayoría de edad. Continuidad con la vanguardia clásica, con cambios que afectaban solo a cuestiones de grado, o de riqueza de vocabulario, era lo que la historia exigía. La otra tendencia, impulsada inicialmente por Quaroni y Rogers –aunque con apreciables diferencias entre ambos– se orientó por el contrario hacia un reexamen (teñido de una cierta incredulidad y heterodoxia) de los principios y valores del Movimiento Moderno. Para ellos, la revisión de la historia implicaba un cambio de dirección; la búsqueda que proponían tendía a redefinir los principios básicos de la arquitectura, consagrados a lo largo del pasado, antes de la ruptura que la vanguardia clásica había ocasionado. Ambas posiciones apelaban así a la historia para legitimar la interpretación de la modernidad que cada una de ellas proponía (LLORENS 1983, 6-7).

Rogers se encontró también fuera de Italia con los ataques de la ortodoxia nórdica, empeñada en la recuperación de la “pureza” del Movimiento Moderno desde su propia experiencia. En este frente destacó el célebre artículo de Reyner Banham «The Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture»<sup>634</sup>, presentado en la revista británica *The Architectural Review* como opinión oficial de la misma (algo que fue matizado más tarde por el director, Nicolaus Pevsner), donde planteaba de forma contundente y agresiva, aunque razonada, que todo retorno a periodos anteriores a la ruptura propugnada por el Movimiento Moderno constituía una actitud reaccionaria y deplorable y, más aun, una “regresión infantil” (“Even by the purely local standards of Milan and Turin, then, Neoliberty is infantile regression”), un “himno de alabanza a los gustos más

<sup>634</sup> «Neoliberty. La retirada italiana de la Arquitectura Moderna». Un año antes, Banham había iniciado la polémica criticando la vuelta a los supuestos “tiempos felices” de la arquitectura piemontesa de final del ochocientos: “A desire to return to a species of Wagnerschule inspiration, even to go to Mackintosh for ideas” (BANHAM 1958). Y unos meses después, alimentando el debate, publicó “Neoliberty: the Debate” (BANHAM 1959b) donde se incluían escritos a favor y en contra de su anterior artículo firmados por Bernasconi, Brandi, Correa, Crespi-Grisotti, Figini-Pollini, Moholy-Nagy, Piccinato-Quilici y Zevi, personajes dispares que tomaban partido a favor o en contra de Banham, de Rogers o de los dos. También en su número 73 (1957) la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* inició la polémica sobre el neoliberalty, acusando de revisionismo las obras de Gabetti e Isola, ataque que fue contestado por Rogers en el número 217 de *Casabella* con una nota de redacción, «Contro i formalisti» (1957), pero la publicación francesa dio por terminado la polémica en el número 77 (mayo 1958) con otra nota de redacción: «Si vis pacem...demain para bellum...aujourd'hui», texto que fue recogido en el número 220 de *Casabella*, 1958, p. 53 (TORRES 1991; I, 233; II, 153).

cobardes y nauseabundos de la burguesía milanesa”, un “amargo proceso mental de los milaneses” (BANHAM 1959a, 232, 235; MONTANER 1993, 103). El artículo de Banham venía motivado por la publicación en 1957 y 1958 en *Casabella-continuità* (números 217 y 219) de obras de arquitectura demasiado próximas a un posible aunque incierto *revival* del Art Nouveau y del Liberty. Junto a obras de Aulenti, Gregotti y Meneghetti estaba la Bottega d’Erasmus en Turín (1953-1956), una obra de Roberto Gabetti (1925-2000) y Aimaro d’Isola (n. 1928) destinada a la alta burguesía turinesa con evidentes y refinadas alusiones a la arquitectura del ochocientos (GABETTI *et al.* 1957). Dentro de esta línea, que pretendía ser una “superación dialéctica del racionalismo”, en el número 219 también Aldo Rossi había publicado un artículo titulado “Il passato e il presente della nuova architettura” donde comentaba las obras citadas y defendía el neoliberty como un retorno válido a la tradición burguesa de la arquitectura doméstica milanesa y como una búsqueda lícita de lenguajes personales (ROSSI 1958). Como indica Montaner, el camino para conseguir estos objetivos eran la exaltación de las cualidades de los materiales, la cordialidad e indeterminación de las formas y una actitud empírica relacionada con el mundo artesanal, con lo ornamental y con lo fragmentario (MONTANER 1993, 103).

En realidad, el pensamiento del ingeniero Banham no podía ser más opuesto a la filosofía proyectual que representaba Rogers: el primero permanecía encerrado en los límites de la edad de la máquina, con la consiguiente visión del pasado conectada al progreso tecnológico; el segundo, que respondió duramente con la editorial «Evoluzione dell’architettura. Risposta al custode dei frigoriferi»<sup>635</sup> (ROGERS 1959a, 2-4), consideraba como una cuestión metodológica fundamental la relación entre proyecto y ambiente, de forma simétrica a la relación entre presente y pasado. Para Rogers era absurdo que la mirada hacia el pasado inmediato solo se pudiera dirigir hacia el Movimiento Moderno y no hacia lo que se podría denominar “la prehistoria de lo nuevo” (MONTANER 1993, 104). “Considerar el ambiente significa considerar la historia”, decía Rogers. Y también:

La ambientación debe ser posible a pesar de las condiciones impuestas por la vida moderna y es justamente en este punto que las condiciones técnicas deben encontrar el lenguaje apropiado para garantizar que una construcción surge ahí, precisamente ahí, y no podría surgir en otra parte (ROGERS 1954, 6; también en GAVAZZI *et al.* 2014, 82).

Estas afirmaciones de Rogers pueden resumir las propuestas de la teoría de las “preexistencias ambientales” que contiene un planteamiento metodológico tendente a mantener una confrontación continua entre la proyectación y el ambiente<sup>636</sup>. No por azar ya en el número 199 de *Casabella*, el primero dirigido por Rogers, se habían publicado el edificio Borsalino en Alessandria de Gardella y los bloques del viale Etiopia en Roma de Ridolfi. Ambos edificios, por diversas vías, señalaban, respecto a la autodeclarada ortodoxia nordeuropea, un modo diverso de entender la modernidad al prestar atención al contexto y hacer una reinterpretación crítica del pasado.

Según López Segura, con este debate, además de evidenciarse la diferente cultura urbana de Italia e Inglaterra (ciudad compacta *versus* ciudad dispersa; macrocefalia londinense *versus* policentrismo italiano), se explicitaban dos caminos divergentes por los que discurriría la arquitectura europea posterior: por un lado, el historicismo posmoderno; por otro lado, la alta tecnología; el primero, con el retorno a la historia como fuente legítima para operar, seguía la estela de Benedetto Croce, irreconciliable con el proyecto historiográfico de Pevsner tanto en sus claves interpretativas como en los métodos empleados; el segundo seguía los postulados del Futurismo y de Sant’Elia, traducidos al inglés por Banham: rechazo de la tradición y asimilación tecnológica, con el añadido de un gran interés por los estudios sociológicos

La empresa [de *Casabella*] seguía la estela de Benedetto Croce, de comprensión de los valores y condiciones del tiempo pasado en su relación con la cultura y la sociedad contemporáneas con el objetivo de detectar aspectos que aun resultasen significativos en una tradición amplia de la arquitectura moderna. En efecto, fue Croce quien defendió que “sin importar cuan alejados en el tiempo puedan estar los acontecimientos así contados, la historia se refiere, en realidad, a necesidades y situaciones presentes en las que aquellos acontecimientos resuenan”. La tradición alemana de rigor histórico a la que Pevsner pertenecía difícilmente podía admitir tales liberalidades. [...] Para Banham la arquitectura no era la convención cultural –siempre bajo revisión, nunca fija– que Rogers concebía, sino el resultado de cambios científicos y tecnológicos deterministas. Cuando Banham abrazaba el mesianismo de Buckminster Fuller, o cuando hablaba de topología en lugar de forma, y, en especial, cuando elogiaba a Archigram por proveer de imagen al mundo que se acercaba, negaba la

<sup>635</sup> «Evolución de la arquitectura: respuesta al guardián de los frigoríficos».

<sup>636</sup> Según Bonfanti y Porta, en relación al tema de las preexistencias ambientales se podría hablar “de una expiación por los crímenes ambientales soñados en la preguerra si no supiésemos que la historia es más compleja. Pero [aun así] algo de esta explicación es probablemente cierto. El arrepentimiento nos parece hoy quizá justificado, pero excesivo” (BONFANTI *et al.* 2009, 61)

pertenencia de la arquitectura al ámbito de las expresiones culturales: de la cultura técnica (distinta del culto a la tecnología), de la cultura urbana, de la memoria colectiva; todo esto se perdía en medio de la utopía tecnológica. Sin embargo, esto era lo que estaba en juego en el debate Neoliberty, estos valores eran los que Gabetti, d'Isola, Rogers, Gregotti o Rossi estaban decididos a preservar (LÓPEZ 2013, 101-104, 108).

Tomàs Llorens explicaba en 1981 esta situación “a la italiana” porque entre los factores que habían presidido el nacimiento de la nueva vanguardia estaba “el surgimiento de una nueva y problemática conciencia de la historia”, algo que se dio en Italia con más intensidad que en ningún otro sitio porque durante la inmediata posguerra, el afán por distanciarse de los años del fascismo “parecía exigir una clara ruptura con el pasado” y “una afirmación fundamentalista del futuro”. Pero, como observa Nicoloso, la operación de ruptura frente a la probada y eficiente maquinaria simbólica puesta a punto por el fascismo era muy delicada ya que no era fácil implantar un nuevo imaginario colectivo, por lo que se optó por la vía de la sobriedad y la desnudez (NICOLOSO 2012, 117). Esta exigencia, según Llorens, favoreció entre los intelectuales italianos “la restauración de las actitudes de la vanguardia clásica”, tanto por “la memoria de un pasado vanguardista italiano” como por la “conciencia de que en sus relaciones con el fascismo, la vanguardia había resultado profundamente frustrada y humillada”. La cuestión planteada tras la guerra, por lo tanto, con la “comprensión del presente inmediato a la luz de sus precedentes históricos”, era descubrir “cómo podía la vanguardia cumplir mejor su misión ante la historia, concretamente la de servir la causa del progreso” (LLORENS 1983, 5). López Segura ha señalado que esta actitud “expiatoria” en la vuelta de la arquitectura italiana a la escena internacional tras la Segunda Guerra Mundial contrastaba con la identificación de la nueva arquitectura británica con el recién conquistado estado del bienestar en un país vencedor de la contienda (LÓPEZ 2013, 107).

*Domus*, que había sido dirigida por Rogers entre 1946 y 1947, bajo la dirección de Ponti fue un tipo de revista completamente distinto de *Casabella*. Si Rogers prestaba una gran atención al contexto, Ponti, en cambio, prestaba más atención a la arquitectura como hecho singular, como conjunto de hechos singulares o como hechos abstractos donde las relaciones, si las había, tenían que ver con la microescala de la casa y de la arquitectura de interiores. Recordemos que *Domus* fue la revista italiana que publicó por primera vez (núm. 260, 1951) ejemplos de arquitectura moderna catalana a partir del pabellón español de la IX Triennale de Milán; y en números sucesivos continuó reseñando otras obras de autores barceloneses, entre las cuales se encontraba la casa de la Barceloneta (núm. 360, 1955) (*vid. supra*).

*Casabella*, sin embargo, tuvo una influencia mayor en las posiciones teóricas (o al menos en los modelos formales) de los arquitectos barceloneses, sobre todo en la segunda mitad de la etapa en que fue dirigida por Rogers (1954-1965). Si la tríada Coderch-Ponti-*Domus* fue, sobre todo, un fenómeno originado por la amistad entre los dos arquitectos, *Casabella* parece haber contribuido de una forma sustancial, aunque no lineal, a aquel “provechoso intercambio de ideas” planteado por Pizza y Rovira entre Barcelona y Milán (PIZZA *et al.* 2002a, 15).

Un ejemplo de esto se encuentra en el célebre (y, al parecer, anónimo) editorial del número 32 de *Cuadernos de Arquitectura* (1958), titulado «¿Crisis o continuidad?», donde se retomaba el tema rogersiano de la continuidad como cuestión crítica tendente a la superación del racionalismo más ortodoxo. Una ulterior influencia se puede reconocer también en la construcción historiográfica de Bohigas tendente a codificar un proceso histórico en Cataluña iniciado con el modernismo, proseguido con el racionalismo del GATCPAC y recuperado, tras la Guerra Civil, por el Grupo R y el Realismo. Se trataba del “delgado hilo del progresismo”, en palabras del mismo Bohigas, que ha caricaturizado insistentemente Torres a lo largo de su trabajo (TORRES 1991, *passim*; PIZZA *et al.* 2002a, 25). Bohigas, que en aquellos momentos ya había escrito sus grandes obras de ensayo sobre arquitectura modernista y racionalista, tras un primer momento de rechazo, encontró en la teoría de las “preexistencias ambientales” de Rogers una referencia clara y concreta, adecuada para conseguir una síntesis entre la recuperación crítica de la tradición, de la que el contexto histórico es una manifestación prioritaria, y una nueva identidad de la arquitectura catalana, de la que una gran parte de los arquitectos de su generación en un sentido lato, y con una intención no exenta de mesianismo, estaban llamados a formar parte (BOHIGAS 1961b).

La sustitución de Rogers de la dirección de *Casabella*, como hemos visto, tuvo lugar en 1964 y para los catalanes fue la ocasión para hacer un primer balance de la arquitectura italiana y de su influencia en la arquitectura de Barcelona, sobre todo en cuanto generadora de un fuerte empuje capaz de superar el dogmatismo del racionalismo heroico (BOHIGAS 1965a). Este punto de inflexión vino provocado por la clara posición política de izquierda de la redacción de *Casabella*, acentuada por el interés hacia la urbanística que se desarrolló a mitad de los años sesenta, que empezó a ser incómoda, si no embarazosa, para el editor, cercano al

espectro democristiano. En uno de los últimos editoriales, Rogers subrayaba la imposibilidad de practicar una urbanística socialmente útil en el ambiente del conservadurismo de derecha (BAGLIONE 2008, 224). La misma Democrazia Cristiana acordó con Mazzocchi el traspaso de la cabecera a un grupo de industriales milaneses representados por Luigi Bellini, asesor en temas de transporte del Ayuntamiento de Milán, con la eliminación del subtítulo “*continuità*” que había tenido durante la etapa de Rogers. Entre 1965 y 1970 la dirección corrió a cargo del arquitecto Gianantonio Bernasconi (1911-1968) que, en contraste con la intensidad teórica y polémica de Rogers, según Correa, jugó un papel de “informador ideológicamente agnóstico”; entre 1970 y 1976, el director fue el arquitecto y diseñador Alessandro Mendini (n. 1931), que intentó recoger “los aspectos contraculturales emergentes en esos años de desencantos y antiproyectos”; entre 1977 y 1981, el director fue el pintor, diseñador y filósofo Tomás Maldonado (1922-2018) que, con distintos números monográficos, logró “reconducir la revista a un desarrollo más congenial con sus tradicionales impostaciones”; y finalmente, en 1982 la editorial Electa compró los derechos de la revista y confió la dirección a Vittorio Gregotti, que ya era redactor jefe desde 1956, un nombramiento celebrado, siempre según Correa, con “una fiesta multitudinaria en el estudio de su nuevo director”<sup>637</sup> que, abandonando la retórica expresiva de las décadas anteriores, volvió a “formas de expresión más fácilmente inteligibles” (CORREA 1983, 13). Gregotti dirigió la revista hasta 1996 y en esa etapa la presencia en sus páginas de Barcelona fue constante: ya en 1981 Gregotti le pidió a Bohigas su colaboración exponiendo sus intenciones como director ante la “confusión actual de los discursos sobre la praxis arquitectónica”:

Es necesario que la cuestión de la arquitectura, en su acepción de práctica transformadora dotada de sentido, vuelva a estar en el centro de nuestras preocupaciones sin ingenuas ilusiones, pero también sin expeditivo cinismo. Es necesario que las reflexiones sobre las complicadas relaciones entre práctica y teoría en la sociedad de hoy afecte, como un material portante, los actos de nuestra disciplina. Es necesario buscar ir más allá de los buenos propósitos para no hacer de la utopía una defensa de la complejidad de lo real, o sumergirse tanto en lo real como para permanecer irremisiblemente hundidos (en BOHIGAS 2005, 257).

Señalemos como conclusión que en los diez años de la dirección de Rogers, *Casabella-continuità* tuvo un impacto extremadamente relevante en la cultura arquitectónica italiana y europea. Además del prestigio creciente de la publicación, debido al contenido, y también al reconocimiento internacional hacia su director, muchos de los colaboradores o de los arquitectos implicados en el consejo de redacción prolongaron su pensamiento como profesores ayudantes del mismo Rogers en su cátedra de proyectos en la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Matilde Baffa, Guido Canella, Vittorio Gregotti, Giorgio Grassi, Aldo Rossi, Silvano Tintori o Marco Zanuso han enseñado en esta universidad, dando vida a una escuela de pensamiento cuya continuidad es todavía hoy fuertemente reconocible.

Otras revistas de arquitectura significativas en el ámbito italiano fueron las editadas por Edizioni di Comunità, editorial propiedad del poderoso industrial Adriano Olivetti (1901-1960) un mecenas gran amante de la arquitectura y el diseño. Olivetti, que se tituló como ingeniero químico en el Politecnico di Torino, demostró reiteradamente su preocupación por el bienestar de sus empleados a la manera de los empresarios filántropos del ochocientos y expuso su teoría de que los beneficios empresariales deben revertir en la comunidad en numerosos escritos entre los que destacan tres libros: *L'Ordine político della Comunità. Le garanzie di libertà in uno Stato socialista* (1945), *Società Stato Comunità. Per un'economia e politica comunitaria* (1952) y *Città dell'uomo* (1959). Una de las revistas de Olivetti fue *Metron*, publicada inicialmente por la editorial Sandron y fundada en 1945 por un grupo de arquitectos —entre los cuales estaban Piero Bottoni, Luigi Piccinato, Mario Ridolfi, Luigi Figini y Eugenio Gentili Tedeschi— con el objetivo de promover culturalmente la profesión de arquitecto. El mismo editor publicó a partir de 1949 *Urbanistica*, cuyo jefe de redacción fue Giovanni Astengo, con lo que *Metron* se orientó exclusivamente hacia la arquitectura. Una tercera revista del mismo grupo fue *Comunità. Giornale mensile di politica e cultura* publicada a partir de 1946 con variaciones en la periodicidad y en el subtítulo, que se ocupaba transversalmente de arquitectura, sociología y política, siguiendo el pensamiento filosófico y social de Adriano Olivetti y que se mantuvo hasta su prematura muerte en 1960 (ARRIBAS 2012, *passim*).

Y ya para acabar, podemos señalar una revista “de autor” y hasta cierto punto de “autoproclamación” que publicó solamente siete números a lo largo de tres años, desde 1950 hasta 1953. Se trata de *Spazio, rassegna mensile delle arti e dell'architettura*, fundada, dirigida, escrita en su mayor parte y, seguramente,

<sup>637</sup> En una carta a Gregotti del 15 de abril de 1982 Bohigas se lamentaba de no haber podido estar en aquella fiesta, pero “Federico [Correa] me lo ha contado todo con pelos y señales” (BOHIGAS 2005, 239).

también subvencionada por el arquitecto racionalista romano Luigi Moretti, cuya dirección se hacía constar expresamente en el título como señal de autoridad. Moretti que, como veremos, se mantuvo fiel al fascismo después de la derrota, retomaba aquellos años de posguerra su actividad profesional entre Milán y Roma, proyectando y dirigiendo importantes edificios residenciales. La mayoría de los artículos de la revista eran de teoría e historia de la arquitectura y el arte (antiguos y contemporáneos), contaban con un abundante y selecto aparato fotográfico y estaban firmados por el mismo Moretti que, por otra parte, era un personaje sumamente culto, de gustos exquisitos y gran amante del lujo (*vid. infra*); en *Spazio*, como buen diletante, escribía de forma “fragmentaria y poco sistemática”, a diferencia de los críticos Zevi y Argan que esos mismos años elaboraban sus cruciales y monumentales obras de historia de la arquitectura y del arte; a diferencia también del “pensador” Rogers que empezaba a elaborar desde *Casabella-continuità* su sutil y novedosa teoría de la proyectación arquitectónica basada en el uso contemporáneo de los materiales de la historia. Moretti, por el contrario, “saboreaba” la historia y la arquitectura sin ningún compromiso, “entregándose a la escritura de forma obsesiva, con una responsabilidad asombrosa que le lleva a buscar siempre la expresión más precisa y adecuada” (GARNICA 2012, 189; PIERINI 2016, *passim*). Con Moretti colaboraron algunos de sus amigos de antes y después de la guerra, artistas plásticos sobre todo, como Sironi, Severini y Fontana, que también expusieron su obra en la galería de arte Spazio que Moretti abrió en Roma; en el número 5 de *Spazio* aparecieron también una reseña de la IX Triennale escrita por el arquitecto Agnoldomenico Pica<sup>638</sup>, con una referencia expresa al pabellón de Coderch (PICA 1951, 91-92), así como un comentario de Moretti sobre la arquitectura vernacular de Ibiza incluida en dicho pabellón (MORETTI 1951, 35-36); en otros números se reseñaron edificios residenciales de arquitectos italianos coetáneos como Bottoni, Figini y Pollini, Gardella, Nervi o Zanuso pero, en contraste de nuevo con la *Casabella* de Rogers, de clara vocación internacional, centraba su atención en la producción italiana. Sin embargo, como muestra del cosmopolitismo de Moretti y de su voluntad de hacer llegar *Spazio* a un público internacional, en las páginas finales se incluía una versión resumida de los textos en inglés, francés y castellano, algo poco habitual en la época. La revista se imprimía en la misma tipografía milanesa que *Domus* y *Casabella* pero se presentaba más lujosamente, con un formato grande y un interior vistoso (tenía unas cien páginas compuestas con tipos de letra Bodoni y unas doscientas ilustraciones) y llegó a tener una tirada que oscilaba entre 5.000 y 10.000 ejemplares. Se trataba de una *dolce rivista*, elegante, elitista y sofisticada, pero disonante con los “tiempos neorrealistas” que corrían por Italia y por Europa, por lo que quedó al margen del gran público y su incidencia en la cultura arquitectónica europea fue escasa; al diletantismo y al descrédito intelectual y político del director habría que añadir que tan solo aparecieron siete números; de hecho ni Rogers, ni Zevi, ni Benevolo, ni Giedion, ni Frampton aludieron jamás a *Spazio* y Ponti se limitó a hacer un comentario cortés (GARNICA 2012, *passim*). En realidad, las disquisiciones de Moretti, bastante insustanciales, debían interesar poco a ninguno de esos autores; véase, por ejemplo, su artículo sobre el valor de las molduras:

Las cornisas son los espacios de la arquitectura donde se densifica la máxima realidad, no en virtud de su propia figura, sino en tanto que contrapuestas a los espacios libres carentes de molduras. Espacios quietos como “disminución de densidad”. [...] Recaltar la individualidad. Las molduras apaciguan o exaltan el elemento singular siempre en función de la estructura ideal que gobierna toda la representación arquitectónica y que levita, arruga y densifica las superficies mediante las cuales se manifiesta (“Valori de la modanatura”, *Spazio*, núm. 6, abril 1952, pp. 8, 12; en PIERINI 2016, 68-69; comillas del autor).

En los consejos de redacción de algunas de estas revistas italianas participaban profesionales modernos de toda Europa, también españoles, y había ocasión de que se produjesen encuentros entre ellos. Oriol Bohigas, por ejemplo, formó parte entre 1975 y 1979, junto con Gae Aulenti<sup>639</sup>, del consejo de redacción de *Lotus International*, una revista milanesa de arquitectura más tardía, en los años que estuvo dirigida por Vittorio Gregotti (BOHIGAS 2012, 44). Las relaciones profesionales solían hacerse extensivas al ámbito personal y familiar. Así, Bohigas, Gregotti y otros arquitectos pasaron con sus respectivas familias unas semanas de agosto de 1988 en la casa familiar de Gae Aulenti en Gubbio (Umbria), donde el paisaje “no es sino el aire sutil entre montañas, empastado con los colores de Giotto y de Perugino y con el olor tímido de aquellos bosques

<sup>638</sup> Agnoldomenico Pica (1907-1990) trabajó en las trienales con Pagano y con Bottoni. Después de la guerra se encargó de la restauración del convento dominico de Santa Maria delle Grazie de Milán (RICCI 1999, 74-75) en cuyo refectorio se encuentra el célebre fresco de Leonardo Da Vinci *La última cena*, un conjunto que resultó gravemente dañado por los bombardeos aliados.

<sup>639</sup> Para Oriol, Gae Aulenti es “la persona que conozco más segura de la validez de determinados principios morales en la práctica profesional y en la actitud social, como una única bandera ética” (BOHIGAS 1992, 165).

mediterráneos que no osan ser extravertidos hasta la sensualidad de las costas” (BOHIGAS 1992, 8, 165-168); se trataba de una casa que, según Bohigas, era “una de las arquitecturas más serias y eficaces que he visto en estos últimos años, sobre todo porque plantea a la vez, con tanto acierto, un tipo de organización y una manera de entender lo preexistente”, como decía en la amistosa y nostálgica carta de agradecimiento a Aulenti (BOHIGAS 2005, 297-300)<sup>640</sup>. Además, Bohigas y Gregotti mantuvieron una estrecha relación profesional y amistosa durante varias décadas, hasta el punto de que todavía en el verano de 2007 ambas familias pasaron juntas una temporada en la casa de Marina y Vittorio en Venecia<sup>641</sup>, además de volver a Gubbio con Gae Aulenti (BOHIGAS 2012, 5). Por otra parte, ya desde los años sesenta, gracias a su implicación en el mundo editorial milanés, en especial cuando fue director de *Casabella* (1982-1996), Gregotti favoreció sobremanera el conocimiento de la arquitectura barcelonesa en Milán y, además, tuvo una influencia decisiva sobre un grupo de profesores relacionados con Sergio Crotti (n. 1938), quien, después de la escisión que se produjo de la enseñanza milanésa de arquitectura en dos facultades, Bovisa y Leonardo (*vid. infra*), tomó el control de la segunda. La larga relación de Gregotti con Barcelona se inició en 1957 cuando en un viaje que hizo a España con Gae Aulenti entraron en contacto con Bohigas y Correa (BOHIGAS 1992, 166). Diez años más tarde, en 1967, en plena efervescencia antifranquista y revolucionaria, Gregotti fue invitado con otros miembros del Gruppo 63<sup>642</sup> a un debate privado (Sustersic habla de “reunión clandestina”) sobre las “posibilidades de la arquitectura de vanguardia” (SUSTERSIC 2018, 290). Más tarde, en 1976 Bohigas diseñó la exposición dedicada a España, comisariada por Bozal y Llorens, en la XXXVII Biennale di Venezia, de cuyo consejo directivo formaba parte Gregotti (*vid. supra*). En 1983 Gregotti fue invitado por el Ayuntamiento de Barcelona (donde Bohigas era delegado de Urbanismo) a participar, junto a otros cinco equipos de arquitectos, en el concurso restringido para proyectar el Anillo Olímpico en Montjuïc con vistas a la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992 (BOHIGAS 1985a, 252-262). Como consecuencia de este concurso, aunque su proyecto no resultó ganador, Gregotti formó parte del equipo redactor de la remodelación del estadio olímpico de Montjuïc (*vid. infra*). La larga y fecunda amistad entre Bohigas y Gregotti no impedía sus discrepancias profesionales que en esta ocasión se hicieron públicas, una polémica “entre colegas y, sin embargo, amigos” que, como un instrumento propagandístico más, ayudó a la promoción internacional del Modelo Barcelona. Gregotti escribía en 1990:

Todavía hoy estoy convencido de que nuestra propuesta de conjunto era la mejor y que fue un error no tanto el hecho de desmembrar los edificios para encargarlos a diferentes arquitectos [...] como el hecho de no adoptar nuestra solución de diseño general. Pero este creer absolutamente en la unicidad de las soluciones tal vez forme parte del punto de vista de cada arquitecto (en SUSTERSIC 2018, 289).

Bohigas, por su parte, situaba la decisión del jurado y el debate público posterior no solo en el campo disciplinar de la arquitectura sino también en el campo de la política urbana, una opinión que, por otra parte, fue compartida en 1998 por el colaborador de Tafuri Massimo Cacciari, alcalde de Venecia en dos ocasiones (1993-2000 y 2005-2010), al referirse a la relación conflictiva entre estado y ciudad en el mundo contemporáneo: “Las ciudades que se afirmaron en Europa son las metrópolis y las grandes capitales porque representan al Estado en su totalidad. [...] Las ciudades que ya contaban con una fuerte tradición anterior resisten. El caso de Barcelona es paradigmático. Se trata de una ciudad que precede a la eclosión del Estado moderno, resiste a lo largo de su historia al concepto de Estado como única soberanía originaria y entra en conflicto con la capital que lo representa” (en SUSTERSIC 2018, 290). En esta misma línea, Bohigas también proponía Barcelona “como modelo de *polis* que resiste al poder del Estado moderno [y] donde la reivindicación de la memoria refuerza la afirmación de su identidad y de su diferencia” (SUSTERSIC 2018, 290):

Si la forma de implantar el conjunto [del Anillo Olímpico] era un criterio quizá algo independiente de la calidad de cada edificio, se explica que el jurado se decidiera por una distribución de encargos. Propuso que se aceptase el principio de

<sup>640</sup> En el verano de 1988 se estableció una competencia entre Bohigas y Gregotti por un concurso para Siena que ganó el primero para gran disgusto del segundo (BOHIGAS 2003b, 59).

<sup>641</sup> Sobre las relaciones sentimentales de Gregotti y el mundo elegante y decadente de la alta cultura italiana de los años sesenta y setenta, cfr. BOHIGAS 1992, 166-168.

<sup>642</sup> Gruppo 63 fue un movimiento literario fundado en Palermo (1963) por jóvenes intelectuales italianos, críticos con los modelos literarios de los años cincuenta, que se inspiraron en el Gruppe 47, nacido en Munich en 1947, y que se definieron como “de neovanguardia”. Alejados del gran público por su carácter experimentalista, sus componentes adquirieron una cierta notoriedad por la oposición a obras neorrealistas de autores consagrados como Vasco Pratolini. Celebraron cinco encuentros en diversas ciudades italianas hasta su disolución en 1969 (cfr. Wikipedia.it)



ordenación presentado por el equipo Correa, es decir, el respeto por la continuidad morfológica del parque y de la montaña y la concepción relativamente autónoma de cada edificio. La decisión no solamente se sostenía en la calidad del proyecto y en su inteligente comprensión del entorno, sino también en la convicción de que un conjunto de estas dimensiones ha tenido siempre (en Montjuïc y en toda Barcelona, como típica ciudad promovida por una burguesía sin el soporte de la capitalidad [del Estado]) una gestación más compleja, a partir de una idea global de ordenación, pero con la alternancia de diversas participaciones, con los eclecticismos de estilo correspondientes. Por otra parte, eso permitía analizar cada edificio en cada propuesta y escoger los que podían acoplarse mejor a la propuesta del equipo Correa y que a la vez reunían más aciertos (BOHIGAS 1985a, 255)<sup>643</sup>.

Con estos proyectos de los años ochenta y con estas polémicas públicas sobre arquitectura, una Barcelona democrática y preolímpica empezaba a pasar por delante de Milán en el panorama arquitectónico internacional, y las revistas milanesas, que habían ocupado un lugar preeminente en los estudios de los arquitectos modernos de la ciudad, fueron quedando relegadas a un segundo plano.

## <05.02. REVISTAS OFICIALES ESPAÑOLAS

Ni exordio, ni prólogo, ni preámbulo, que ni caben ni sabríamos hacerlos. No somos periodistas; ni esto es un periódico ni siquiera una revista. Ni programas, por tanto, ni calendarios. *Cuadernos de Arquitectura*. Bloc de notas, apuntes y esbozos; cajón de sastre si se quiere, de inquietudes y afanes. Amor a nuestra profesión en último término. Por ella y en su servicio, que es servicio a la Patria, deseamos ver esta publicación espléndida y floreciente. *Cuadernos de Arquitectura* inicia sus tareas bajo el signo de la recuperación de la Patria, honrándose en encabezar su publicación con la augusta efigie del Primer Español, guía de nuestro pueblo en la guerra y en la paz. Al saludar en el jefe del Estado al restaurador de los bienes morales y materiales de la Patria, le renovamos nuestra adhesión disciplinada de españoles y de arquitectos.

CUADERNOS DE ARQUITECTURA (1944)

En contraste con el carácter privado de las revistas de arquitectura italianas, en la España franquista no fueron pocas las publicaciones periódicas de arquitectura de carácter gubernamental, aunque casi todas ellas se editaban en Madrid y prestaban poca atención a los grandes debates internacionales contemporáneos. En realidad, como indica Bohigas, eran publicaciones que, sobre todo en los años sesenta, cuando incidieron fuertemente en la arquitectura moderna española, estaban marcadas por la personalidad de sus directores (BOHIGAS 1978f, 60).

El oficialismo de estas revistas habría que relacionarlo con las campañas de propaganda formativa que el régimen desarrolló a lo largo de toda su existencia, consecuente con su continua necesidad de adoctrinamiento, rehabilitación moral, legitimación política y prestigio internacionales, con la amplia experiencia conseguida por los franquistas en publicaciones periódicas de carácter político durante la guerra y la preguerra y con el interés que determinados estamentos del régimen mostraban por la arquitectura y el urbanismo. En los años cuarenta, dos de ellas, las más emblemáticas de la nueva España, *Revista Nacional de Arquitectura* y *Reconstrucción* eran enviadas a centros culturales, embajadas, servicios diplomáticos y lectorados de español en el extranjero junto a revistas de literatura, turismo, pedagogía, música, arte, geografía, falangismo, etc. (DELGADO 1992, 350, 371). En relación al uso de las publicaciones periódicas como plataforma de expresión por parte de la *intelligentsia* falangista en la inmediata posguerra, Santos Juliá ha señalado que “llegaron a dominar el aparato de prensa y propaganda del Nuevo Estado en construcción [...] y dispusieron de revistas magníficamente editadas y de periódicos a los que no faltó papel incluso en los peores tiempos del hambre y de la penuria” (JULIÁ 2002, 4). Tanta fue su densidad e importancia que se ha considerado que las revistas culturales constituyeron el mejor resultado del proyecto cultural falangista, deviniendo documentos imprescindibles para comprender la continuidad del falangismo cultural en generaciones más jóvenes y la cultura española del siglo XX en su totalidad, sobre todo porque sus autores no negaban su parentesco con la alta cultura que les había precedido, algo que no se daba en ningún otro campo y mucho menos, evidentemente, en el campo político (CARBAJOSA *et al.* 2003, 306-307). Se trataba de una selecta y reducida élite culta, “abierta a la modernidad, que quería evitar que el régimen se caracterizase por el antiintelectualismo eclesiástico como única alternativa a las infamadas imágenes del intelectual liberal y del intelectual marxista” pero que también se planteaba una acción “reculturizadora de la nación” (ellos se consideraban incluso “revolucionarios”) (LARRAZ 2009, 61). Así, en noviembre de 1944 el partido lanzaba más

<sup>643</sup> Bohigas ha vuelto a referirse en sus memorias al concurso y la ejecución del Anillo Olímpico (1981-1989) (BOHIGAS 1992, 176-188).

de 1.100.000 ejemplares de diarios, 200.000 ejemplares de revistas infantiles semanales y 100.000 ejemplares de revistas profesionales mensuales; el Estado contaba con 128 unidades de impresión, 47 cabeceras de diarios y 90 publicaciones no diarias; y empleaba a 6.000 trabajadores (FONTANA 2000, 72). En este contexto, y dentro del Ministerio de la Gobernación dirigido por Serrano Suñer, cabe situar las revistas oficiales de arquitectura. Así, en abril de 1940, desde la Dirección General de Regiones Devastadas, se empezó a publicar la revista *Reconstrucción*, dirigida por el mismo director general José Moreno Torres (1900-1983), a la que ya nos hemos referido al hablar de la dirección general, y en la que, de manera triunfal, como hemos dicho, se presentaban sobre todo las actuaciones en zonas destruidas por la guerra, sobre todo pueblos situados en zonas rurales.

Pero la publicación periódica de arquitectura oficial más importante editada en los primeros años de posguerra fue *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*, iniciada en 1941 por Pedro Muguruza con el fin de difundir las actividades de la dirección general. Antes de la guerra, desde 1918, su título había sido *Arquitectura*, y había sido editada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid por encargo de la Sociedad Central de Arquitectos, abolida, como sabemos, por el régimen de Franco. Esta revista, que se publica de forma casi ininterrumpida desde 1918 hasta la actualidad y que ha pasado por diferentes periodos, se convirtió en la principal referencia oficial “de alto nivel” de la arquitectura española, sobre todo en los años de posguerra. En este periodo, entre 1941 y 1947, se hizo cargo de la misma el Ministerio de la Gobernación, a través de la Dirección General de Arquitectura, encabezada como sabemos, por Muguruza, con su nombre transformado, como decimos, en *Revista Nacional de Arquitectura*. En 1947, cuando Muguruza, debido a su enfermedad incurable, fue sustituido como director general por Prieto-Moreno, la revista fue devuelta al Consejo Superior de Arquitectos que delegó la edición en el Colegio de Arquitectos de Madrid (GRANELL *et al.* 2012, 186), haciéndose cargo de la dirección, tras un concurso convocado por el colegio, el arquitecto valenciano Carlos de Miguel, que ya era funcionario por oposición de la Dirección General de Arquitectura desde 1941 (ya antes, en 1939, había recibido una gratificación de la Dirección General de Propaganda: LLORENTE 1995, 103) y que se mantuvo como director de la revista veinticinco años, entre 1948 y 1973 (MIGUEL 1978; ASENJO 2012, 365). Como hemos visto, de Miguel era absolutamente proclive a la restauración de la modernidad disciplinar en España (recordemos que sus “viviendas para pescadores” en El Perellonet (Valencia) fueron publicadas en *Domus* en 1953) (*vid. supra*) y en enero de 1959 consiguió que la revista recuperase su nombre original, *Arquitectura*, que se ha mantenido sin variaciones hasta la actualidad, aunque con grandes variaciones en el formato, el diseño y los contenidos, cambios que se producían a medida que se incorporaban nuevas generaciones de titulados al colegio y se iba cambiando el equipo de dirección (PÉREZ 2014, 38)<sup>644</sup>.

Ya en el primer número se incluían tres tipos de asuntos: primero, los de carácter político-administrativo (Ley de creación de la Dirección General de Arquitectura y exposición de motivos, mención de los “arquitectos caídos por Dios y por España”, un monumento proyectado por Pérez de los Cobos (*vid. supra*), el Instituto Nacional de la Vivienda); segundo, temas urbanísticos (plaza del Pilar en Zaragoza, urbanización de municipios y comarcas, arquitectura y turismo); y tercero, reconstrucción de monumentos, sobre todo los de alto significado simbólico (la cripta de los Reyes Católicos en la Capilla Real de Granada, el Santuario de la Virgen de la Cabeza en Sierra Morena, destruido, como sabemos, por las tropas republicanas en una acción bélica (*vid. supra*), y la Cámara Santa de Oviedo) (*Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 1, enero 1941, portada). Y este siguió siendo el contenido de todos los números que se publicaron durante la autarquía (administración, reconstrucciones e historia), al menos hasta la llegada a la dirección de Carlos de Miguel en 1948 que, en la medida de sus posibilidades y con la ayuda de muchos colegiados, fue ampliando el espectro de los temas tratados y modernizando la maqueta y el contenido de la revista, sobre todo incluyendo reportajes sobre los maestros del Movimiento Moderno: en 1950, Gropius, Wright, Perret y Le Corbusier; en 1956, Buckminster Fuller; en 1957, Neutra; y presentando incluso algunos silenciados ilustres como Félix Candela, exiliado en Méjico, cosa que le creó algún problema con el Ministerio de la Gobernación, y también las nuevas figuras “emergentes” de la arquitectura española, como Coderch y su pabellón español en la IX Triennale, Corrales, Molezún, Oiza, etc. Además de tener la ayuda generosa de los arquitectos más conservadores, de Miguel contó en su trabajo con el apoyo de un numeroso grupo de amigos, arquitectos españoles que ya practicaban la modernidad, como Fisac, Gutierrez Soto, Bohigas y de la Sota, y arquitectos modernos extranjeros, como Sartoris, que enviaban artículos para ser publicados (ASENJO 2012, 366-368). Muchos de ellos se encontraban en las reuniones de las Sesiones de Crítica de Arquitectura, organizadas por el colegio

<sup>644</sup> La colección completa de las revistas *Arquitectura* y *Revista Nacional de Arquitectura* se puede consultar online en la hemeroteca digital del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

entre 1950 y 1964; en ellas, un arquitecto exponía una obra suya que, al finalizar, era debatido con los asistentes (*vid. supra*); el conjunto de exposiciones y debates forma un material útil para seguir las transformaciones profesionales que se iban produciendo en Madrid, ya que muchas de aquellas sesiones fueron transcritas y publicadas en la revista; también, según su director, ayudaron a popularizar la revista entre los profesionales (MIGUEL 1978).

En realidad, el carácter oficial de las dos revistas de arquitectura más importantes de España, *Arquitectura* en Madrid y *Cuadernos de Arquitectura* en Barcelona, desarrolladas, además, con un cierto carácter voluntarista, las hacía carecer de una línea oficial o de tendencia expresamente definida desde una dirección “profesionalizada”, como la que tenían las revistas italianas, de promoción privada, en manos de directores como Ponti, Zevi y Rogers. Este hecho ya fue destacado por el mismo Bohigas al inicio de los años sesenta en una de sus intervenciones públicas de carácter crítico y amistoso a la vez, donde señalaba la falta en ambas publicaciones de una línea editorial clara, lo que las convertía en un simple cajón de sastre donde cabía todo y donde se improvisaba la edición con lo que se tenía a mano:

En general, me parece que un defecto común a *Arquitectura* y *Cuadernos* es la ausencia de tesis directora. A mi modo de ver, en el mundo hay tres revistas ejemplares: *The Architectural Review*, *L'Architettura* y *Casabella*, porque son tres publicaciones que se proponen algo concreto y sirven para algo a sus lectores. ¿Qué se proponen, en cambio, *Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura*? ¿Un mero catálogo de la producción española? En tal caso, habría que hacerlo tan bien, por lo menos, como *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Y la diferencia es obvia (BOHIGAS 1961f).

Claro que los textos periodísticos de Bohigas durante sesenta años estaban escritos “por el gusto de conversar y hasta de polemizar un poco; por el bien de todos; porque éste es un país con pocas conversaciones y demasiadas disputas”. Y así, muchos años después, un Bohigas ya maduro, frente a algunos jóvenes detractores que la calificaban de ecléctica y “poco avanzada”, caracterizó la revista *Arquitectura* dirigida por Carlos de Miguel, desde sus cualidades de *aurea mediocritas*, por “el esfuerzo de promoción y aglutinamiento” que hizo su director en unos cruciales años sesenta:

La puntualidad, la precisión, el eclecticismo, la información acrítica fueron cualidades de un valor incalculable mucho más de lo que podían suponer los puritanos insatisfechos –a veces, justamente insatisfechos- que proponían desde el margen una arquitectura solo vislumbrada desde unas posiciones éticas y sociales, fuera de un marco relativamente disciplinar (BOHIGAS 1978f, 60).

La Dirección General de Arquitectura, ya con Prieto-Moreno, al frente de la misma, también editó entre 1946 y 1957 una interesante y distendida publicación ilustrada de carácter informativo, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura (BIDGA)*, de aparición rigurosamente trimestral, dirigida, aunque no constara su nombre, por Carlos de Miguel, uno de los principales actores de la “normalización” en la arquitectura española de posguerra que también dirigió, como sabemos, *Revista Nacional de Arquitectura* entre 1948 y 1958. Este *Boletín* ha sido muy valorado en los últimos años debido a que, además de funcionar como noticiario de amplio espectro, se hizo eco de “los acontecimientos de la renovación arquitectónica, su modernización e internacionalización” (PÉREZ 2014); también porque desde sus páginas se puede seguir “el debate sobre el camino a seguir por la arquitectura española en la nueva coyuntura” derivada del final de la Segunda Guerra Mundial, un camino que debía situar la práctica profesional española, como se indicaba machaconamente una y otra vez, dentro de las “tendencias actuales de la arquitectura” (GRANELL *et al.* 2012, 186); como sabemos, este fue un término repetido hasta la saciedad en ambientes oficiales durante la segunda mitad de los años cuarenta por Ponti, Zevi, Sartoris, Zavala, etc. Hasta cierto punto, *BIDGA* era continuación de un primer *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* publicado entre 1941 y 1943, pero dedicado exclusivamente a informar sobre acuerdos, resoluciones, leyes y documentos oficiales (aquí apareció, por ejemplo, en 1942 la lista de arquitectos sancionados por el Nuevo Estado). En los últimos cinco números, consecuentemente con el cambio de nombre de la dirección general, se llamó *Boletín de la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo* (PÉREZ 2013, 35). El primer número de la segunda etapa del boletín (diciembre de 1946) se abrió con una alocución del mismo Franco, «Palabras de S.E. el jefe del Estado a la comisión de Arquitectos», donde (observémoslo: siete años después del final de la guerra española y un año después del final de la Segunda Guerra Mundial) el Caudillo se dirigía a los arquitectos alentándolos a la acción con un discurso intensamente beligerante:

Un siglo de dejar hacer, un siglo de no ordenación y de abandono, un siglo de anarquía, de dejar todo a su propio esfuerzo, de no marchar todos en una dirección, agotaron a nuestra España, estropearon nuestras ciudades, destruyeron nuestros

monumentos, y nos han presentado a una nación como la nuestra, que tanto había cuidado de la estética y del arte de la construcción, en una forma anárquica que pudo ser reflejo de aquel siglo XIX, que constituye una laguna en nuestra historia y al que no podemos nunca volver. Nosotros hemos hecho una revolución para salvar a España, por una España mejor, y esta España mejor ha de tener su arte, sus obras creadoras, su embellecimiento de pueblos, su urbanismo, porque tenemos un concepto, afinado por los siglos, creador y fecundo (*BIDGA*, núm. 1, diciembre 1946, pp. 3-4).

Este *Boletín*, al igual que *Revista Nacional de Arquitectura*, tuvo una gran difusión entre los arquitectos españoles dado el escaso número de profesionales entonces en ejercicio y el parco panorama editorial de aquellos años. De hecho, *Boletín* era una publicación no venal que la Dirección General distribuía gratuitamente entre los arquitectos españoles. En algún número se reprodujo incluso como aviso el recibo que algunos timadores pasaban al cobro en concepto de suscripción y se recordaba la gratuidad de la publicación (*BIDGA*, s/núm., octubre-diciembre 1951, p. 36).

Cuando llevaba un par de años editándose sirvió de tribuna para la publicación de heterodoxos artículos en defensa de la modernidad arquitectónica. Algunos arquitectos notorios como Alomar, Fisac, Mitjans, de Miguel, Moya o Sostres, opinaban que la arquitectura española debía abandonar con una cierta urgencia la búsqueda de un nacionalismo racial y unificador (“Le falta contenido vital”, decía Fisac en 1949) y entrar en relación con la producción contemporánea europea (“Muchos arquitectos –quizá no aquellos que tienen más renombre mundial- proyectan y ejecutan obras con honradez constructiva y estética; por ejemplo, el grupo de neoempiristas suecos”, seguía diciendo Fisac en 1949). Estos arquitectos cercanos al régimen, profundamente católicos (“El final será bueno y, quieran o no, la última palabra será el Evangelio”: aun Fisac en 1949), pero preocupados por la situación de la arquitectura española, expresaban su opinión disconforme con las propuestas autárquicas que seguían estando en el aire, aunque ya empezaban a ser minoritarias. Así tenemos a Alomar en 1948 con «Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual» (núm. 7); Fisac también en 1948 con «Las tendencias estéticas actuales» (núm. 9) y en 1949 con “Estética de la arquitectura” (núm. 11); Sostres en 1950 con su célebre artículo «El funcionalismo y la nueva plástica» (TARRAGÓ 1975, 50-51; SOSTRES 1983a, 23-33; PÉREZ 2014, 40); Mitjans en 1951 con sus no menos celebrados artículos «Pero en nuestras calles no crece la hiedra» y «Notas sobre tendencias de la arquitectura actual» (PÉREZ 2014, 35), etc. Otros arquitectos, en cambio, como Moya, seguían reafirmando polémicamente en un planteamiento nacionalista arcaizante de la arquitectura española. Pero en 1955 Fisac ya reconocía en una carta privada a Bohigas que los “modernos” habían ganado la batalla:

Realmente no tenemos enemigo enfrente, y además me consta que tanto en las esferas políticas como económicas se tiene deseo y se acogería favorablemente buenas soluciones actuales de arquitectura. Antes era lógico que frente al enemigo se formara un frente único de arquitectura actual contra historicismos, pero pasado esto, creo que es indispensable que señalemos lo que es buena arquitectura actual y lo que es mala, que desgraciadamente está empezando a surgir en forma de unos pastiches tan deplorables como hayan podido ser los “brunelleschianos” o los “piacentinianos” (en BOHIGAS 2005, 47).

Y en efecto, hacia 1960 ya habían desaparecido en España de todos los ámbitos estas propuestas arcaizantes. Gutiérrez Soto, autor del Ministerio del Aire, el gran modelo del neoherrerianismo, como sabemos, en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, ya aceptaba el arcaísmo desfasado y la falta de oportunidad de aquellas propuestas historicistas y planteaba la necesidad de que la arquitectura española entrase decididamente en las sendas del funcionalismo, algo que él mismo ya venía practicando con su arquitectura residencial de alto standing, con grandes paramentos de ladrillo cara vista, continuos y desornamentados, donde se abrían las extensas terrazas o solanas de las viviendas, acabadas con una abundante vegetación en jardineras, un poco a la manera de Milán (*vid. supra*):

Hay que aceptar las nuevas formas como la expresión de la vida y de la cultura de nuestro tiempo; este es ya un hecho que no se puede ignorar ni soslayar; los arquitectos y el público reaccionario serán sobrepasados por la realidad de los acontecimientos. [...] Poco a poco la arquitectura española se ha ido liberando de esa errónea tendencia de la tradición formalista de lo que pudiéramos llamar desentierro de formas del pasado, cuyo valor es más interpretativo que creador. [...] Se trata de enriquecer la nueva arquitectura con el espíritu de nuestros valores históricos, que unidos a la tradición con una mentalidad de hoy, la haga más humana y espiritual, no formalista. [...] Me inclinaría sin duda al lado de la doctrina funcionalista, porque aparte de que toda buena arquitectura ha sido siempre funcional, el hombre, al ser hijo de su siglo y de su época, es lógico que se apasione más por las nuevas ideas y el avance tecnológico, que por un pasado que, desgraciadamente, ya no puede resucitar. [...] El acero, el vidrio y el hormigón armado abren un campo ilimitado de posibilidades a la creación de nuevas formas, estimulando la imaginación y fantasía creadora (en CALVO 1985, 487-488).

Entre noviembre de 1955 y agosto de 1977 todavía se publicó en Madrid otra revista oficial especializada, *Hogar y Arquitectura*, dirigida por Carlos Flores a partir de 1962, que dependía de la Obra Sindical del Hogar y Arquitectura y de la que aparecieron 122 números (PÉREZ 2014, 26). Una gran parte de la revista estaba dedicada a los proyectos y las obras del organismo que la promovía, en un sentido “propagandístico” (FLORES 1978, 60), pero en el resto de la publicación se incluía, según Bohigas, “la divulgación de lo que desde fuera o desde dentro contestaba el conformismo interior”:

Un esfuerzo de divulgación y puesta al día. Allí la información tomaba el aire de una amable amonestación a los ensimismados [arquitectos] españoles, a los que se intentaba embutir las buenas nuevas que venían de *Architectural Design* o el ejemplo subrayado de lo más internacional que tenían las obras autóctonas. La vocación por lo sistemático –que alcanzaba desde la ordenada publicación de textos extranjeros hasta las guías y los estudios monográficos– entraba claramente en esa actitud casi testimonial, empeñada en desprenderse de las participaciones demasiado inmediatas, trabajando en temas de utilidad más generalizada o en posturas “para la historia” (BOHIGAS 1978f, 60; comillas del autor).

En un artículo de 1978, Flores evocaba su intención de evitar posiciones “cerradas o excluyentes” y mantener la publicación “abierta a opiniones contrarias”, siempre en un ámbito “de alcance nacional, preocupada igualmente por todas y cada una de las arquitecturas de España”, aunque también señalaba que, en ocasiones, como era de esperar, se tuvo que someter a decisiones de las “altas esferas” de la Obra Sindical del Hogar (FLORES 1978, 60-61). En realidad, como en el caso de las otras publicaciones oficiales de arquitectura, sus directores sobrepasaban a veces los límites establecidos tácitamente por los organismos de que dependían. Así, Flores se vio en una situación embarazosa en 1967 cuando Bohigas, en uno de sus polémicos artículos de *Serra d’Or*, lo definió como hombre de izquierdas que, “con conciencia y exigencia de servir”, se había “infiltrado” en el aparato gubernamental y “que trampeaba constantemente las circunstancias con éxito” (BOHIGAS 1967, 64); esto motivó una carta inquieta de Flores que fue contestada por Bohigas quitándole importancia al hecho, en una minusvaloración temeraria de la capacidad represiva del régimen: “Te veo muy alarmado por las posibles consecuencias de mi artículo. Yo creo que exageras un poco y que este tipo de gente no se deja impresionar tanto por revistas tan minoritarias y tan poco espectaculares como la nuestra. De todas formas, me has dejado un poco preocupado porque no me gustaría sentirme responsable de una situación incómoda para ti y, sobre todo, de una situación con molesta repercusión económica. [...] Si lo hice fue dictado sinceramente por la admiración que te tengo y por la necesidad de subrayar las pocas cosas positivas de nuestro mundillo, pequeño y enrarecido, de la cultura arquitectónica española” (BOHIGAS 2005, 136-137).

Y en 1948, el Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento (ITCC), hoy Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), el gran organismo científico-técnico creado en el primer franquismo (*vid. supra*), inició la publicación de la revista *Informes de la Construcción*, que sigue publicándose en la actualidad con un carácter de revista técnico-científica que abarca materiales, sistemas constructivos, etc. En la actualidad es una publicación científica con periodicidad trimestral en la que se tratan temas de arquitectura, ingeniería, obras públicas, medio ambiente, instalaciones, rehabilitación, sistemas constructivos, técnicas de ensayos, resultados de investigaciones de componentes y sistemas de la edificación y otros temas relacionados con los aspectos científicos y técnicos de la construcción.

En Madrid se publicó también *Cortijos y rascacielos*, una revista trimestral privada con un alcance y un interés muy limitados y que aporta poco a nuestro trabajo, ya que, aunque pretendía compaginar la modernización de la arquitectura española y el mantenimiento de sus esencias vernaculares, acabó funcionando como un simple boletín de noticias e imágenes de arquitecturas populares españolas y de casas señoriales y apartamentos de lujo madrileños. Estaba dirigida por su fundador, el arquitecto Casto Fernández-Shaw (1896-1978), y en el subtítulo ya se indicaba su vocación ecléctica: “casas de campo, arquitectura, decoración”. El primer número apareció en el verano de 1930 y se publicaron un total de ochenta números, veinte en una primera época, hasta 1936, cuando su publicación quedó interrumpida con la Guerra Civil, y sesenta en una segunda época, entre 1944 y 1952, con una aparición bimestral; si al principio el contenido todavía se quería aproximar a una cierta modernidad (en el primer número se definía como “una revista moderna” y se incluían los desmesurados proyectos “futuristas” de su director), en la posguerra se centró en temas relativos a la reconstrucción del país y a la decoración de viviendas de lujo desde posturas tradicionales y casticistas, aunque en sus distintas etapas se fue amoldando a la situación política y profesional cambiante de la posguerra, sobre

todo abandonando la presentación de casas historicistas e incluyendo muestras de arquitectura norteamericana (ACILU 2012)<sup>645</sup>.

Ya en los años del desarrollo económico, entre 1965 y 1975, se publicó la revista *Nueva Forma: arquitectura, arte y cultura*, también privada, que llegó a los 111 números (MARTÍNEZ *et al.* 2012, 687); su contenido incluía un denso programa de formulación teórica que iba acompañado de una peculiar atención a la poesía y a las artes figurativas (cfr. PÉREZ 2015), siendo quizá la única revista española de aquellos años que ofrecía una perspectiva crítica (PIERINI 2008, 125). Se trataba de una publicación que estaba patrocinada por la familia Huarte, propietaria de grandes empresas dedicadas a la construcción que se habían especializado desde los años cuarenta en la obtención de contratos oficiales del Estado (LLORENS 1976, 143). La revista estaba dirigida y orientada desde Madrid por Juan Daniel Fullaondo (1936-1994), un arquitecto vasco titulado en 1961 poco involucrado en el proyecto moderno internacional que ejercía también como crítico y como artista. En un artículo irónico y desencantado, escrito muy *a posteriori*, Fullaondo señalaba que la trayectoria de la revista fue establecida de acuerdo con su promotor, Juan Huarte (1925-2018), y tenía que haber tenido dos momentos diferenciados, el primero “predominantemente inventarial” (centrado fundamentalmente en el País Vasco, Madrid y Cataluña) y el segundo “más doctrinario”. Fullaondo señala que la revista fue acogida “con una cierta estupefacción” por los arquitectos de los años cuarenta, mientras que los más jóvenes se mantuvieron distantes, ya que para ellos no contaba

el aliento poético, sino la gramática manoseada, el catecismo de siempre, repetir el nombre de Piranesi tres veces al día después de las comidas, sentirse miembro de alguna confraternidad internacional, oscura conciencia sacerdotal, fanatismo de cabestro con su campanita lombarda colgada al cuello. [...] Nuestro servilismo es algo inenarrable (FULLAONDO 1978, 62).

I. Solà, en cambio, calificaba la revista en 1976 de “apasionada e inquietante”, caracterizándola por la atención que prestaba “a la revisión de la tradición moderna, con apasionada simpatía por las corrientes expresionistas, [y] a la arquitectura como hecho de creación poética, formulada desde el mejor idealismo orsiano-crociano”, así como por la conexión que buscaba entre “vanguardia arquitectónica y vanguardias plásticas” (I. SOLÀ 1976a, 199). Sin embargo, como era habitual en las publicaciones madrileñas de los años cincuenta y sesenta, de alcance muy local, prestó poca atención a la cultura arquitectónica internacional en general e italiana en particular. De hecho, Bohigas subraya la “sublimación” que hacía *Nueva Forma* de la obra autóctona a partir de la “increíble vitalidad tumultuosa” de su director, lo que llevaba a un “descubrimiento crítico de nuestras recónditas realidades”:

Un alarde de amplitud de campo y capacidad casi indiscriminada de meterlo todo en un mismo saco crítico y polémico, personalizado y agresivo para persuadirnos que aquí también teníamos una historia y también estábamos haciendo historia, aunque fuese recogiendo las migajas significativas que habían quedado sobre la mesa del maltrecho país. [...] Una crítica que fue cerrándose entrañablemente hasta alcanzar la insólita figura de los “ecos de sociedad” y que logró una serie de números monográficos sobre arquitectura española de este siglo que hoy resultan documentos insustituibles (BOHIGAS 1978f, 60; comillas del autor).

En relación a estas revistas oficiales madrileñas, Bohigas concluía en 1978 que, a pesar de sus límites evidentes, sin *Arquitectura*, *Hogar y Arquitectura* y *Nueva Forma*, “la aventura del reencuentro de la arquitectura moderna en España y el lanzamiento de una polémica y de unos instrumentos críticos no se hubieran producido en los mismos términos” ya que, a diferencia de *Cuadernos de Arquitectura* (*vid. infra*) “que solo explica a medias la base cultural de la arquitectura catalana, diseminada en otros textos”, en Madrid la referencia a estas tres publicaciones “sigue siendo una de las maneras más directas de entender lo que allí aconteció” (BOHIGAS 1978f, 60).

### <05.03. REVISTAS DE BARCELONA

El triunfo del “realismo” en los primeros sesenta, la importación de la vanguardia milanesa y el esfuerzo sistematizador de la Escuela de Barcelona dio lugar a la difusión de un lenguaje generado a partir de los materiales que proporcionaban Italia y la reciente tradición barcelonesa. [...] Independientemente de las actitudes teóricas y/o ideológicas que hubiera en sus manifiestos

<sup>645</sup> La colección completa de la revista *Cortijos y rascacielos* se puede consultar online en la hemeroteca digital del Ayuntamiento de Madrid.

programáticos, la Escuela de Barcelona había conseguido incorporar al repertorio estilístico de la arquitectura ciudadana una poética que, aceptando ciertos apriorismos figurativos, se apoyaba en sistemas formales controlados por el conocimiento de reglas sencillas que establecían las relaciones entre material, elemento arquitectónico, su situación en el conjunto de la obra y el sistema constructivo utilizado.

Helio Piñón (1977)

Además de los diarios y semanarios que incluían en sus páginas temas de “arte moderno actual”, incluyendo arquitectura, en Barcelona hubo tres publicaciones, dos de carácter general y una específicamente disciplinar, que destacaron en la promoción y difusión de la modernidad arquitectónica e incluyeron a menudo reportajes que mostraban lo que se estaba haciendo en Cataluña, en España y en Italia y otros países “avanzados”; por orden cronológico fueron *Destino*, *Cuadernos de Arquitectura* (que más tarde se denominó *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*) y *Serra d’Or*.<sup>646</sup> En ellas aparecieron la mayoría de los textos polémicos o programáticos de la nueva generación de arquitectos que surgían en Cataluña tras la ruina de la Guerra Civil y la posguerra.

La más antigua fue *Destino*, que en los años cuarenta y cincuenta *Destino* fue la revista barcelonesa por antonomasia; todo el mundo mínimamente culto la leía, y lo hacía los domingos, después de haber asistido a misa de doce (CAPMANY 1997, 170, 172); de modo que en la tibia modernización de la ciudad y de la arquitectura de estos años fue una publicación que cumplió un papel crucial ya que en sus páginas aparecieron los primeros artículos sobre arquitectura moderna, tanto de Moragas y Sostres como, sobre todo, de Bohigas el personaje que, como sabemos, fue el gran cronista, arquitecto y figura polémica de la segunda mitad del siglo XX, inmensamente influyente en la cultura arquitectónica y urbanística barcelonesa y española, además del actor decisivo en la toma de decisiones que han llevado a la formación de la ciudad actual.

Sobre el carácter de la revista *Destino* se ha escrito mucho en las últimas décadas y siempre de forma polémica, sobre todo porque se trataba de una publicación originada en las filas del franquismo de guerra y que, por tanto, no contó nunca con el beneplácito de grandes sectores de la cultura catalana exiliada y clandestina, perdedora de la guerra, incluyendo el espectro que va desde las fuerzas progresistas de izquierda hasta los sectores católicos catalanistas ajenos al régimen; sin embargo, a pesar de estar escrita en castellano, a lo largo de su trayectoria promovió de forma decidida la recuperación de la cultura catalana en sus aspectos menos politizados, básicamente lingüísticos, artísticos y literarios.

*Destino* se fundó el 6 de marzo de 1937 como órgano de los falangistas catalanes que se habían podido pasar al bando nacional y que se encontraban en Burgos, donde Franco y las fuerzas militares sublevadas habían establecido la capitalidad de España, y en el subtítulo se definía como “Semanao de Falange Española Tradicionalista y de las JONS”. En efecto, un nutrido grupo de intelectuales catalanes<sup>647</sup>, por motivos diversos —económicos, ideológicos o religiosos—, habían conseguido escapar de la Cataluña republicana, donde su vida corría peligro ante la radicalidad de las fuerzas revolucionarias y los asesinatos en masa perpetrados por la FAI (Federación Anarquista Ibérica)<sup>648</sup>, y se habían unido al bando nacional, reivindicando “con vehemencia la españolidad de Cataluña y adoptando una actitud anticatalanista radical”. La revista, ya con un subtítulo más tibio, “Política de Unidad”, reapareció en Barcelona como empresa privada en junio de 1939 con la intención de «conservar latentes y constantes las virtudes españolas que habían hecho posible la ‘Victoria’», dando por hecho «la muerte del catalanismo, la desaparición del ‘problema catalán’ y el retorno de Cataluña al sentido de

<sup>646</sup> La colección completa de la revista *Destino* se puede consultar online en ARCA, hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de Catalunya. Los números no recientes de *Serra d’Or*, en Biblioteca Virtual Cervantes (Universidad de Alicante). Los números no recientes de *Cuadernos de Arquitectura*, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* y *Quaderns*, en RACO, hemeroteca digital de Revistes Catalanes en Accés Obert.

<sup>647</sup> En diversas obras recientes se puede encontrar una lista de muchos catalanes notables de derecha que habían sido fervientes defensores del catalanismo antes de la guerra e incluso habían formado parte de la Generalitat de Catalunya, pero que a partir de 1936 escaparon de Barcelona para integrarse en el Ejército de Franco, abjurando estentóreamente de su anterior “fe catalanista”. Muchos de ellos, sin embargo, volvieron a hacerse catalanistas conforme el régimen franquista iba perdiendo su ardor inicial, sobre todo después de la victoria de los aliados en 1945 (cfr. SAMSÓ 1994, 21-23; RIERA 1998). En estas obras se puede encontrar una abundante bibliografía específica sobre el tema.

<sup>648</sup> El trágico inicio de la quema de conventos e iglesias y la persecución y asesinato de frailes y sacerdotes en Barcelona a partir del 19 de julio de 1936 han sido relatados, entre otros, por Maurici Serrahima en unas páginas memorables de su diario (SERRAHIMA 1978, 125-162). Aunque casi todos los intelectuales catalanes mantenían posiciones políticas liberales o de izquierda y muy pocos eran favorables a los sublevados, la violencia gratuita y generalizada que se dio en Cataluña a partir del 19 de julio (unos 8.500 asesinatos políticos y religiosos) hizo que muchos tuviesen que escapar (católicos y conservadores especialmente, incluidos algunos consellers de la Generalitat) y otros acabasen valorando positivamente el Alzamiento Nacional (TERMES 1987, 409).

España» (SAMSÓ 1994, 22; comillas del autor). Sin embargo, a partir de 1943, el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial adverso a las fuerzas del Eje decantó la posición ideológica de *Destino* hacia posiciones ligeramente aliadófilas y «liberales» (en 1940 se suprimieron de la portada el yugo y las flechas falangistas y en julio de 1945 desapareció el subtítulo referente a la «Política de Unidad»); también sus contenidos cambiaron hacia una información literaria, artística y cultural de calidad, alejada ya de las viejas y desfasadas propuestas culturales oficiales, en busca de un público lector entre los sectores cultos de la sociedad catalana (SAMSÓ 1994, 81; VILANOVA 2005, *passim*).

Entre 1939 y 1975, año en que la cabecera fue comprada por el político y banquero Jordi Pujol, cabeza del partido de la derecha catalanista *Convergència Democràtica de Catalunya* y presidente de la *Generalitat de Catalunya* entre 1980 y 2003, *Destino* fue propiedad de Josep Vergés i Matas (1910-2001), uno de los grandes editores españoles de la segunda mitad del siglo XX, y su colaborador fundamental fue el fecundo y enciclopédico prosista en catalán Josep Pla i Casadevall (1897-1981) quien siempre expuso razonadamente sus simpatías por las ideologías conservadoras<sup>649</sup>. Pero aunque en los años cuarenta, la revista se empezó articulando, según Riera, “sobre la información de política exterior, la cultura en un sentido amplio y el barcelonismo, sin demasiadas referencias a la vida de miseria y racionamiento de alimentos que padecía la ciudad, y en general el resto del país”, a lo largo de las décadas siguientes, gracias a que quienes tomaron las riendas y colaboraron en la revista componían “una variopinta fauna intelectual y periodística que no se puede meter en el mismo saco”, *Destino* se fue decantando hacia una postura “antifranquista o, al menos, con fisuras antifranquistas”, incluyendo reseñas de libros escritos en catalán, “españolizando la tradición catalana más que insertándose en la tradición española”, creando un modelo literario propio desvinculado de la oficialidad, introduciendo “una sección de críticas más atenta al mercado del libro que a la literatura oficial” y obteniendo “un prestigio creciente que fue haciendo del semanario un instrumento de penetración ideológica destacado, hasta llegar a ser uno de los portavoces legales de la oposición al franquismo” (RIERA 1998, 80-85).

Para Vilanova, se establecía así una “zona gris” caracterizada por el anticomunismo, el liberalismo cultural y el tradicionalismo conservador catalán, lo que hizo la revista “más aceptable para una burguesía y unas clases medias ilustradas que no aceptaban el falangismo del régimen y echaban de menos la prensa catalana de calidad anterior a la guerra” (VILANOVA 2019, 9). Mainer coincide en que desde los años cincuenta, tanto *Destino*, como *Revista*, otra publicación periódica que también se ocupó con frecuencia de la arquitectura (*vid. supra*), seguían el modelo establecido en los años treinta en la vida cultural catalana por el semanario *Mirador* (1929-1938), de literatura, arte y política: “todos añoraban aquella publicación a la francesa, moderna e internacional, con lo justo de frivolidad y con mucho de curiosidad atenta” y, de hecho, el perfil del público a que se dirigían estos semanarios era “barcelonés de preferencia, urbano, profesional o universitario, menor de cuarenta años y, de un modo casi inconsciente quizá, desafecto o crítico de la situación vigente” (MAINER 2005, 408, 417, 421). Pero como se ha indicado repetidamente, en los ambientes catalanistas más estrictos, especialmente entre los grupos clandestinos, no se olvidaba el papel jugado por el semanario durante la guerra:

La evolución de *Destino* provocó recelo y desconfianza, dentro y fuera de Cataluña. La reputación que los redactores de la revista se habían ganado durante los primeros años de doctrina imperial no se borró de un día para el otro. Su «colaboracionismo» había sido evidente, y la transmutación en adláteres de «la vuelta a la normalidad» era muy sospechosa de oportunismo (SAMSÓ 1994, 85; comillas del autor).

A pesar de todas estas reticencias hemos de considerar el contraste que se producía en los años cincuenta entre las escasas publicaciones existentes y la aparición de la demanda de nuevos lectores cultos que se podían permitir gastos extraordinarios gracias a una economía que empezaba a mejorar y que se alejaba de las vivencias y las penurias más dramáticas de la primera posguerra. En este contexto, el semanario *Destino* jugó un papel crucial en Barcelona, ya que toda la intelectualidad se hacía eco de las opiniones e informaciones que publicaba. Como indica Manent,

poco a poco [*Destino*] se convertiría en el único semanario cultural [de Barcelona] y tomaría un carácter de publicación exaltadora del barcelonismo, aunque los colaboradores, algunos de los cuales procedían del semanario *Mirador*, catalanista

<sup>649</sup> Para Riera, Pla, “antifranquista y hombre amante del orden, antifalangista y reaccionario, anticomunista y enemigo de comprometerse, fue una presencia básica en el *Destino* de Vergés, de 1940 a 1975” (RIERA 1998, 84). Sobre el pretendido antifranquismo de Pla son imprescindibles los estudios de Martí Marín Corbera que demuestran, por el contrario, su franquismo dilatado, enraizado y constituyente (en LARIOS 2013, 138-143).



y europeizante, evidenciaban su inquietud por temas culturales [más generales]. *Destino* tenía que ocupar todo el amplio espacio de las revistas en catalán que habían enmudecido por la fuerza (MANENT 2008, 21-22).

Incluso en *Pont Blau*, una revista del exilio publicada en Méjico, Rafael Tasis opinaba en 1957 que “sería absurdo no reconocer que en determinados momentos *Destino* ha representado la única tribuna pública desde donde se ha defendido en Cataluña, con toda la timidez que se quiera, los valores nacionales y donde la literatura y el arte catalanes tenían unos abogados” (“Número mil de *Destino*”, *Pont Blau*, núm. 52, febrero 1957, p. 49; en SAMSÓ 1994, 138).

La opinión de Josep Pla sobre *Destino* a lo largo de su extensa obra periodística fue, como cabía esperar, mucho más elogiosa todavía y siempre estaba planteada con un inevitable componente autobiográfico, lo que se puede comprobar en esta selección de textos que, por otra parte, caracteriza bien el “estilo” de la publicación:

Siento una admiración creciente hacia estos muchachos que construyen cada semana, en medio de dificultades de todo tipo, esta revista. [...] Josep Vergés demostró que sabía hacer una revista. Los dos elementos básicos de una revista son, probablemente, estos: primero interesar a los esnobs del país, presentando una información literario-musical-artística y social que les interese [...] y después está el público en general, que es el que yo he tratado siempre de contentar con mis pobres escritos. [...] He escrito durante cuarenta años. Hice tantos artículos como convenía. Traté de escribir sobre todas las cosas imaginables. Después tuve que viajar por medio mundo sin hacer ni un solo día de fiesta. [...] La revista *Destino* ha sido una de las cosas más excepcionales que se han producido en este país. Fue una revista aceptada por los esnobs de este país y por una gran cantidad de personas que leyeron mis escritos. Que *Destino* tuvo éxito y que fue durante la época franquista la revista que leían todos los que se sentían liberales y catalanistas es un hecho fácil de constatar. La gente todavía la echa de menos. [...] Cuando *Destino* pertenecía a mi querido amigo Josep Vergés o sea desde 1939 a 1976, yo no fallé ni una semana. Normalmente hacía un artículo, a veces dos, y alguna vez escribía notas sin firmar que convenían al periódico. [...] Tantos años de escribir con una censura dura y estúpida hacen ir con las orejas muy tiesas, y el periodista, siempre con el peligro de recibir un garrotazo, se tiene que refugiar en el artículo literario-musical y procurar decir lo que se pueda. En cierta manera, eso puede haber sido un bien y la clave del éxito indiscutible de la revista *Destino* durante tanto tiempo (PLA 2000, 211-213).

El exfalangista Dionisio Ridruejo, que, como hemos dicho, en los años cuarenta estuvo confinado en Cataluña, ha dejado también una esclarecedora visión personal del “fenómeno” *Destino*, de nuevo con un inevitable componente autobiográfico:

Iniciada como publicación falangista (con Ignacio Agustí a la cabeza), *Destino* fue introducido en los hogares catalanes, como si dijéramos, con las bayonetas. Pero, de pronto, cuando los suscriptores de compromiso se decidieron a leerla, se llevaron la gran sorpresa: “Coi, però si aquesta és roba nostra!” *Destino* pasó pronto a ser empresa privada –yo mismo favorecí la conversión- y adquirió una fisonomía liberal, aliadófila y moderadamente catalanista. Tanto que no dejó de acusarse el despecho oficial y alguna vez llegó a ser asaltado su local por los jóvenes de la ortodoxia (RIDRUEJO 1976, 259).

La visión que Maria Aurèlia Capmany ofrece en sus memorias de los años cuarenta en relación al “entrañable barcelonismo” cultivado estos años por *Destino* es bastante más cruda:

Las evocaciones de la Barcelona “entrañable” (recomiendo a los analistas estructurales que cuenten las veces que sale la palabra “entrañable” en los artículos de *Destino*), cosmopolita, nocturna, angélica, hace de sucedáneo de patria (CAPMANY 1997, 59)<sup>650</sup>.

En todo caso, la necesidad de medios generales de difusión cultural señalada por Manent y por Pla, y la voluntad de manifestar una tibia visión catalanista señalada por Ridruejo o, incluso, de crear un sucedáneo político como plantea Capmany, eran hechos especialmente significativos en el campo de la crítica de arquitectura y urbanismo, ya que en Barcelona no había ninguna otra publicación al alcance del gran público que tratara estos aspectos de la cultura.

Ya hemos hecho referencia a los primeros artículos históricos de Bohigas del invierno de 1951, antes del viaje a Italia, y la breve polémica que mantuvo en *Destino* con Moragas sobre “posibilidades de la

<sup>650</sup> La promoción de un “regionalismo” depurado de “carga política nociva” fue una constante del régimen en los años cincuenta y sesenta; según Joan B. Culla estaba repleto de “sustancia tecnocrática y económica” y tenía un alcance cultural “entre arqueológico y folclórico perfectamente compatible con la dictadura”. Un ejemplo: en 1960, tres mil “productores” bailaron en el Camp Nou *La sardana de les monges* (prohibida en la inmediata posguerra) como “homenaje a Cataluña de todas las regiones españolas”; el acto, desarrollado dentro de la Demostración Sindical del Primero de Mayo, contó con la presencia del Caudillo (RIQUER *et al.* 1989, 316).

arquitectura barcelonesa”. Ya hemos visto también que el verano de ese mismo año, cuando los jóvenes arquitectos catalanes volvieron de su viaje de fin de carrera a Italia, Bohigas escribió dos artículos sobre la experiencia milanesa: el primero, “En torno a la ‘Nona Triennale di Milano’”, fue publicado en julio de 1951 en *Destino*; el segundo, “9 comentarios a la 9ª ‘Triennale di Milano’”, apareció año y medio más tarde, en diciembre de 1952, en *Cuadernos de Arquitectura* (vid. supra). El mismo Bohigas ha reconocido que con estos artículos empezó a cambiar sus temas periodísticos, abandonando los temas antiguos o históricos y adentrándose en temas de actualidad arquitectónica, considerados siempre desde la perspectiva de una posible polémica ciudadana, algo que Bohigas, gran amigo del debate e incluso de la provocación, ha potenciado en todas sus actitudes y apariciones públicas. En todo caso, la arquitectura y los arquitectos milaneses estaban siempre en el trasfondo de estos artículos como ejemplo polémico. El año siguiente, a partir de junio de 1952, Bohigas inició en *Destino* una sección periódica titulada «Arquitectura y Arquitectos» con un artículo titulado «Nuestros arquitectos jóvenes se definen», en ocasiones (curioso error) mal citado como “se defienden”. Aquí se establece una primera crónica de la arquitectura moderna en la Barcelona de posguerra, vinculada curiosamente con la I Bienal Hispanoamericana de Arte, (vid. supra) y se explicita la influencia de Aalto en el cine Fémina de Moragas y la de Ponti en una obra de Gili ya desaparecida, la tienda Canadá, en la Gran Vía de les Corts Catalanes (entonces avenida de José Antonio) (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 30-31), así como el valor de algunas obras “ya modernas” de Mitjans, Coderch, Sostres y González Esplugas (BOHIGAS 1952b; BOHIGAS 1989, 377; TORRES 1991 II, 237). Leído actualmente sorprende en este artículo la temprana clarividencia de un Bohigas de veintiséis años que situaba las primeras influencias en la recuperación de la modernidad en Barcelona en las obra coetáneas italianas y finlandesas, un modelo que venía a sustituir en los arquitectos de avanzada no solo la práctica novecentista sino también la influencia de los “arquitectos clasicistas nacis [sic]”, todavía considerada “moderna” hacia 1950 en contraposición a la copia literal, sin interpretaciones personales, del “repertorio del Viñola”. Esto hoy nos parece impensable, pero Bohigas lo vivió personalmente en la Escuela de Arquitectura: “seguir los pasos de Piacentini o de Speer llegó a ser entre nosotros, en cierto momento, una posición avanzada”. Como sucede con muchos textos de los años cuarenta y primeros cincuenta, se trata de un documento histórico excepcional, citado alguna vez, pero poco considerado y en el que conviene insistir:

El pasado año [1951] tendrá sin duda una cierta trascendencia en nuestra evolución artística. No es solo la primera Bienal Hispanoamericana la que ha venido a renovar el aire un poco enrarecido de nuestro arte. Otros intentos que hacía tiempo venían batallando esforzadamente han hallado en el 51 sus primeros triunfos. En Barcelona, por ejemplo, nadie podrá negar que se ha dado el primer paso definitivo en favor de la nueva arquitectura. Ha cuajado, por fin, un firme estado de opinión contra el pedante arqueologismo que hasta ahora venía privando. La trascendental visita de Alvar Aalto logró aglutinar esfuerzos y opiniones alrededor de la arquitectura orgánica. El premio de la Trienal milanesa y la instalación española que dirigió el arquitecto Coderch de Sentmenat valorizó internacionalmente esos esfuerzos. La arquitectura moderna ha llegado ya hasta los mismos estudiantes, a pesar de todos los obstáculos que el actual régimen de enseñanza les ponía. [...] Y, por encima de las polémicas y los apasionamientos, las últimas promociones de arquitectos han llevado ya a sus obras el extenso y fecundo programa de la nueva arquitectura (BOHIGAS 1952b).

Y Bohigas, siempre audaz, empresarial y propositivo, acababa exhortando a la burguesía barcelonesa a seguir los pasos de sus antepasados, los comitentes modernistas, cuyo nombre había pasado a la historia de la alta cultura artística europea como clientes de Gaudí. Es curioso pensar que este mensaje daría sus mejores frutos cuarenta años después, con la Barcelona olímpica y posolímpica de los años ochenta y noventa:

Merece que consignemos la noble actitud de algunos propietarios, como los de las obras que hemos comentado, que dieron facilidades a sus arquitectos. Ojalá les ocurra a ellos lo que está ocurriendo con los beneméritos clientes de Gaudí. Hoy, en todo el mundo civilizado, se conocen los nombres de Güell, Milà, Batlló, más que por el eco de su prestigio personal, porque sus apellidos han quedado para siempre ligados a la obra inmortal de nuestro primer arquitecto (BOHIGAS 1952b).

La segunda revista catalana que trataba temas de arquitectura, ya de una forma específica, en la segunda mitad del siglo XX, y que sigue publicándose en la actualidad, fue *Cuadernos de Arquitectura*, llamada así entre 1944 y 1970; posteriormente, entre 1971 y 1980, se denominó *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. Se trataba de una publicación en castellano, de periodicidad en principio trimestral, pero en ocasiones bastante irregular promovida por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares (como hemos visto, las Islas Baleares se segregaron en 1978 y crearon su propio Colegio de Arquitectos) que ofrecía información de calidad sobre la producción arquitectónica catalana e internacional, así como de las corrientes teóricas y debates culturales del momento y de la realidad social y técnica del país, aunque todo ello destinado fundamentalmente a sus colegiados y, por tanto, con un alcance territorial más limitado que *Arquitectura* de Madrid. Sin embargo, como

ha estudiado Bernal, ambas revistas eran complementarias y ofrecían la principal fuente de información sobre el mundo de la arquitectura en España durante los años cincuenta y sesenta (BERNAL 2012, 386).

*Cuadernos de Arquitectura* había tenido precedentes antes de la guerra en algunas revistas profesionales, también de carácter oficial, que se habían hecho eco de la actividad arquitectónica internacional<sup>651</sup>. La primera fue *Revista de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, organismo fundado en 1874 del que ya hemos hablado (*vid. supra*) y cuyos estatutos preveían editar una publicación periódica. El primer número se publicó el 15-05-1893 y tenía pocas hojas y una apariencia modesta ya que solo en la portada y en la cabecera había algunos grabados como ilustraciones; entre 1893 y 1895 la periodicidad fue irregular, pero a partir de 1896 fue quincenal (GRANELL *et al.* 2012, 53-56). Ya en el siglo XX, todavía como órgano de la Associació d'Arquitectes de Catalunya, aparecieron dos revistas en catalán: *La ciutat i la casa* (1925-1927) y *Arquitectura i urbanisme* (1931-1936). La primera empezó siendo trimestral, pero tan solo alcanzó los siete números, aparecidos irregularmente; según Granell y Ramon, expresaba “un americanismo entendido como agente modernizador”; de hecho, los distintos subtítulos con que apareció (“Revista de arquitectura y artes aplicadas”, “Revista de arquitectura, arqueología y bellos oficios” y “Revista de arquitectura y bellos oficios. Arte antiguo y nuevo”) señalaban la intención de ofrecer un panorama abierto donde la arquitectura compartiese espacio con las bellas artes y las artes aplicadas a la búsqueda de un público amplio. Finalmente se integró en la revista quincenal *Gasete de les arts* (1924-1927 y 1928-1930), una publicación que quedaba fuera del control de la Associació y que no era de carácter disciplinar ya que trataba de “arquitectura, escultura, pintura, oficios bellos y cine”; aun así, en el número 9 (mayo de 1929; se puede consultar online) se hizo eco con un extenso reportaje de la célebre exposición “Arquitectura Nova”, montada en abril de aquel año en la Galería Dalmau del passeig de Gràcia, con obras de los arquitectos del GATCPAC, gracias, en parte, al interés del crítico Sebastià Gasch que prologó el catálogo de la misma (TORRES *et al.* 1994, 36; GRANELL *et al.* 2012, 93-99). Recordemos que en esta mítica muestra se ofrecía, como se ha dicho a menudo, una alternativa, desde una poetica racionalista, a la arquitectura novecentista de la Exposición Internacional de Barcelona promovida por el partido Lliga Regionalista, una novedad basada en una nueva figuración o, como dice Rovira, en “una estética inexistente en las calles de la ciudad” (ROVIRA 2000, 21). El interés por la exposición se amplió a otras profesiones, como la medicina, que el mismo 1929 publicó en *Butlletí de l'Agrupament Escolar de l'Acadèmia i Laboratori de Ciències Mèdiques de Catalunya* un número monográfico sobre aquella nueva arquitectura “limpia” e “higiénica” al considerar que “nadie mejor que el médico puede comprender la mejora que introduce en la higiene física y espiritual del género humano la arquitectura limpia, con toda la fuerza que esta palabra implica” (facsimil y traducción al castellano en TORRES *et al.* 1994, 132-146). Según los jóvenes profesionales, aquella “arquitectura nueva”, que respondía a la “gran época” que comenzaba y al “espíritu nuevo” existente, tenía una vocación internacionalista, pero también tenía en cuenta los caracteres domésticos y locales. Así, por ejemplo, al referirse a la conveniencia de usar ventanas apaisadas que permitiesen una “visión amplia” según los principios modernos, subrayaban la posibilidad de utilizar en nuestras latitudes elementos como viseras o celosías que protegiesen de la excesiva iluminación:

Esta arquitectura, que es universal, como lo es el automóvil, como lo es el individuo actual, al abordar los problemas propios de cada latitud, presenta pequeñas modificaciones; en el caso de nuestro país, por ejemplo, donde la necesidad de una visión amplia es la misma que en todas partes, pero no la intensidad de la luz, esta visión puede quedar limitada por losas en voladizo o por galerías (en ARNÚS 2019, 48).

Por lo que respecta a *Arquitectura i urbanisme*<sup>652</sup>, muy ilustrada, de periodicidad irregular, aun sin comprometerse con ninguna tendencia formal, supuso, al menos al principio, una cierta aportación de la Associació, ya en competencia con el Colegio Oficial, a la difusión de una cierta modernidad en arquitectura, tanto por sus fotomontajes, composiciones y tipografía, cercanos a las propuestas vanguardistas de A.C., publicada en los mismos años, como por las obras y los temas seleccionados. Destaquemos la reseña de un viaje colectivo al Congreso de la Vivienda y del Urbanismo de Berlín (1931), la noticia de la Exposición de Arquitectura a la Sala Parés (1931), la Exposición de Arquitectura Escolar celebrada en el sótano de la plaza de Cataluña (1933) inaugurada por el alcalde de Barcelona y el presidente de la Generalitat, Francesc Macià, que originó un vivo debate posterior, etc. (GRANELL *et al.* 2012, 130-139).

<sup>651</sup> También se publicó en Barcelona a partir de 1896 una revista privada, *Arquitectura y Construcción* (GRANELL *et al.* 2012, 56).

<sup>652</sup> La colección completa de *Arquitectura i Urbanisme* se puede consultar online en la hemeroteca digital del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya.

Otra revista significativa, aunque muy modesta y sin ilustraciones, se publicó entre 1932 y 1935: se trataba de *Boletín del Colegio de Arquitectos de Barcelona*, donde se recogían noticias relativas a esta entidad, un organismo oficial donde, como hemos visto, se incluían, en principio, Cataluña, Baleares, Aragón y Logroño, y donde debían estar inscritos obligatoriamente los arquitectos. Constituido definitivamente en 1931, el Colegio agrupó preferentemente a los arquitectos jóvenes modernos, entre ellos Illescas, que ocupó el cargo de tesorero (BRULLET *et al.* 2008, 118) y Torres i Clavé, que era el vicesecretario. El Colegio se presentaba en cierto modo como una alternativa a la anteriormente citada *Associació*, de carácter señaladamente novecentista y corporativa, pero todos sus ingresos eran absorbidos por las necesidades administrativas y hasta su desaparición en 1936 tanto la institución como *Boletín* se limitaron a ocuparse de problemas profesionales. Con todo, y a pesar de la competencia existente entre ambos organismos, no deja de ser sorprendente, como indican Granell y Ramon, que los arquitectos más votados en un principio para la Junta de Gobierno del Colegio fuesen miembros significativos de la *Associació* (GRANELL *et al.* 2012, 112-114).

Los dos organismos, *Associació* y Colegio, fueron abolidos por las fuerzas revolucionarias en agosto de 1936 y tanto sus sedes sociales como sus bienes y las revistas que promovían fueron confiscados por el recién creado *Sindicat d'Arquitectes de Catalunya*, del que ya hemos hablado<sup>653</sup> (*vid. supra*). Sin embargo, el *Sindicat* siguió publicando, ya con un cierto carácter de prensa “revolucionaria” y como parte de su plan de acción efectiva y difusión de sus actividades, siete números más de *Arquitectura i urbanisme*, del número 13 al 19 (1936-1937). Esto fue posible gracias a la vitalidad, energía y empuje del secretario del *Sindicat*, Torres i Clavé, que también seguía publicando *A.C.*, y que continuó trabajando hasta la movilización de su leva el 19 de abril de 1938, cuando ya la derrota republicana avanzaba hacia la consumación. En realidad, en esta corta etapa la mayor parte del material de la revista procedía del periodo anterior de la *Associació*, sobre todo secciones fijas como índices, publicidad, reseñas de libros y revistas, conferencias, necrológicas, etc., aunque solían incorporarse (como en los últimos números de *A.C.*) manifestaciones políticas del «Comité» encargado de la revista.

En el número 13 (agosto de 1936) apareció un documento con los objetivos del *Sindicat* recién creado, además de artículos de Rubió i Tuduri, Bassegoda i Musté y Ràfols i Fontanals. En el número 14 (octubre de 1936) Torres i Clavé teorizaba sobre «la misión social del arquitecto» y se incluía un proyecto de viviendas en Lleida; además, el «Comité» presentaba por extenso el *Sindicat*, incluyendo el «Proyecto de colectivización del ramo de la construcción aprobado en asamblea general de albañiles y peones de la CNT [Confederación Nacional del Trabajo]». El número 15 (diciembre de 1936) incluía el documento relativo a «La colectivización del ramo de la construcción y la municipalización de la vivienda», pero se centraba en las actuaciones previstas por la Generalitat ante la destrucción de monumentos por las fuerzas revolucionarias, con un artículo del «Comité» titulado «El respeto a la arquitectura del pasado» que iba acompañado de una fotografía del campanario de la iglesia gótica de Santa Maria del Pi que acababa de ser pasto de las llamas, y con un extenso artículo de Josep Gudiol<sup>654</sup>, «Restauración y salvamento de los monumentos de la Cataluña medieval». Los tres últimos números fueron el 16-17 (marzo de 1937 ca), el 18 (junio de 1937) y el 19 (agosto de 1937), dedicados monográficamente a la arquitectura hospitalaria internacional. También en este caso se trataba de material preexistente, ya que la base del trabajo era una bolsa de estudios otorgada por la *Associació* en 1936 al arquitecto Xavier Pla<sup>655</sup> para que elaborase un libro sobre arquitectura hospitalaria, tema que, como es evidente, adquirió en plena guerra una extrema y necesaria actualidad. El estudio incluía centenares de grandes conjuntos hospitalarios modernos europeos y americanos, obras absolutamente contemporáneas y modélicas, con un gran aparato de fotos, maquetas, planos, esquemas de distribución de superficies y estadísticas de los distintos servicios. Como ejemplos opuestos, podemos destacar el gran Ospedale Niguarda Ca' Granda de Milán (1932-

<sup>653</sup> En 1939 los archivos de las tres instituciones (*Associació*, Colegio y *Sindicat*), incluyendo los libros de actas, fueron confiscadas por las autoridades militares de Barcelona y enviados a Madrid para instruir los expedientes de depuración de los arquitectos (GRANELL *et al.* 2012, 172).

<sup>654</sup> El arquitecto, historiador del arte y restaurador Josep Gudiol i Ricart (1904-1985) produjo una extensa obra editorial en la que destacan las 33 guías artísticas de España y los 22 volúmenes de *Ars Hispaniae*. Se formó en Estados Unidos, donde organizó la fototeca española en la Frick Library de Nueva York. Durante la guerra fue nombrado por la Generalitat comisario encargado de la salvaguarda del patrimonio artístico. Con la victoria de Franco fue objeto de depuración y condenado a la suspensión total en el ejercicio público y privado de la profesión. Estuvo exiliado, primero en Francia y, después, en Estados Unidos, hasta 1942 que pudo regresar. Cuando murió, su silla en la Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi fue ocupada por Xavier Busquets (X. BUSQUETS 1987, 5-7).

<sup>655</sup> Xavier Pla i Pujol (1906-1996) fue un arquitecto andorrano que estudió en Barcelona. Su fondo documental se conserva en el Archivo Nacional de Andorra.

1938), del ingeniero Giulio Marcovigi, un ejemplo de arquitectura fascista (GRAMIGNA *et al.* 2001, 178), y el famosísimo sanatorio antituberculoso de Paimio (1928-1933) de Aalto, plenamente situado dentro de la ortodoxia moderna. El trabajo de Pla se cerraba con unas útiles y precisas conclusiones relativas al programa y las necesidades técnicas de un hospital general<sup>656</sup>. Pero, siguiendo la voluntad informativa y propagandística del Sindicat, en estos tres últimos números el “Comité” también publicó noticias relativas al Sindicato Único de la Madera, a la reforma de la enseñanza de la arquitectura y el nuevo plan de estudios ya terminado, y a la Agrupación Colectiva de la Construcción en Barcelona (GRANELL *et al.* 2012, 145-161).

Si exceptuamos los artículos revolucionarios de los siete últimos números de *Arquitectura i urbanisme*, todas estas publicaciones barcelonesas se presentaban, en cierto modo, como respuesta catalana a las publicaciones madrileñas ya citadas (*vid. supra*): en el siglo XIX la publicación de la Sociedad Central de Arquitectos y en el siglo XX la oficial *Arquitectura*, publicada en Madrid, como hemos visto, por el Colegio de Arquitectos ininterrumpidamente desde 1918 hasta la actualidad, incluyendo la inmediata posguerra que fue gubernamental.

Después de la guerra, a partir de enero de 1944, la antigua publicación *Arquitectura i urbanisme* apareció como *Cuadernos de Arquitectura* y, como decimos, fue publicada en castellano por el Colegio de Arquitectos con una periodicidad irregular, aunque con voluntad de ser trimestral o semestral. En 1981, después de unos años de flagrante y penosa decadencia, volvió a cambiar de lengua y de nombre, pasando a ser divulgada y conocida escuetamente como *Quaderns* (aunque mantenía el subtítulo de “d’arquitectura i urbanisme”) y a estar escrita en catalán, aunque posteriormente se han incluido traducciones al castellano y al inglés.

El primer número de *Cuadernos–Quaderns* publicado con el nuevo nombre en catalán fue el 144 (enero-febrero de 1981). A partir de esa fecha, durante diez años, la dirección corrió a cargo de Josep Lluís Mateo (n. 1949), un notable arquitecto moderno con una importante obra teórica y práctica desarrollada, sobre todo, tras la muerte de Franco (GAUSA *et al.* 2013, N19, N30, P8, Q10, R2, R3). *Quaderns* no sólo pasó a publicarse en catalán, sino que su diseño se renovó de una forma exquisita y, por lo que se refiere a contenidos, el nuevo director planteó de forma programática la construcción de un espacio para “la reflexión sobre la específica contribución profesional a los problemas culturales y sociales de la práctica de la arquitectura” (MATEO 1981, 1). A los ojos de una observadora milanesa, durante la dirección de Mateo, la revista entró a formar parte del debate internacional (PIERINI 2008, 131). Y en 1991, al final del mandato, Bohigas felicitaba a Mateo en una carta privada donde subrayaba que una publicación “cumple su definición cultural cuando entra en polémica constructiva con los criterios ambientales más o menos establecidos” y que, en su opinión, la eficacia de *Quaderns* en los diez años anteriores estribaba en que no había sido “una revista de estar por casa, ni una simple respuesta a todo lo conocido”, antes al contrario, “ha sido siempre un inteligente latigazo que a todos nos ha sido muy útil” (BOHIGAS 2005, 308). Poco después, entre 2006 y 2008, el mismo Bohigas, con Josep Quetglas, a iniciativa de éste, se integraron en el equipo director de *Quaderns* con la intención de “no limitarse a catalogar solo obras y proyectos con neutralidad informativa o lujo publicitario, sino profundizar en los campos críticos, en los embates políticos y en la problemática profesional y pedagógica” considerados como “entorno y raíz de la arquitectura y el urbanismo”, además de la vuelta a “un diseño gráfico honestamente comunicativo y no pictóricamente alocado como el que había convertido la revista en algo casi ilegible los últimos años” (BOHIGAS 2012, 41-44). En sus lúcidos editoriales, un Bohigas de ochenta años retomaba la energía crítica de sus artículos de medio siglo antes en *Destino* y *Serra d’Or* (cfr. BOHIGAS 2006).

La vida de *Cuadernos–Quaderns* está siendo larga y fructífera: se publica sin interrupciones significativas desde 1944 y ha servido como punto constante de referencia de la arquitectura que se hacía (y se hace) en Cataluña y Barcelona, pero también en el mundo. El primer director fue el arquitecto Cèsar Martinell i Brunet (1888-1973), uno de los profesionales —en parte tardogaudiniano en parte novecentista— que en la posguerra seguían trabajando en la ciudad y que ya había ejercido un papel profesional importante en las primeras décadas del siglo, gracias, sobre todo, a sus celebrados edificios agrarios para cooperativas vitivinícolas en el Camp de Tarragona promovidas por la Mancomunitat de Catalunya (1914-1925) con el fin, según I. Solà, de “proteger y desarrollar una agricultura arcaica” (cfr. LACUESTA 1998; I. SOLÀ 2004, 57-73). A

<sup>656</sup> Es curioso constatar que este modelo de gran hospital con múltiples cuerpos y pabellones individuales conectados entre sí, que en Barcelona contaba con el ilustre precedente del hospital modernista de la Santa Creu i Sant Pau (1902-1912), de Domènech i Montaner (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 270-271; GAUSA *et al.* 2013, D1), se generalizó en España a distintas escalas con la modernización del régimen franquista a partir de los años sesenta (cfr. JAÉN *et al.* 1999, 150, 172, 185).

partir de 1950, con el número 11-12 donde se publicaron las conferencias dadas por Sartoris en Barcelona el año anterior (*vid. supra*), se abrió una nueva etapa de la revista con la dirección de Ramon Tort.

El primer número de *Cuadernos de Arquitectura* se abrió con una gran fotografía de Franco, “restaurador de los bienes morales y materiales de la patria”, una imagen obligatoria tras la victoria nacional en todos los lugares oficiales, desde las escuelas hasta los periódicos; se incluía un “programa de intenciones” oficial del Colegio<sup>657</sup> con referencias inevitables a las autoridades políticas; se presentaban casas en la vía Augusta, el templo del Pilar en Barcelona y, en la misma ciudad, la monumental sede para el Banco Vitalicio, de Bonet i Garí (p. 30) (en Barcelona estos años los bancos eran “el tipo de edificio público con una caracterización formal más definida”: I. SOLÀ 2004, 173); pero, sobre todo, se incluía un artículo del arquitecto e historiador novecentista J. F. Ràfols<sup>658</sup> (1889-1965) sobre arquitectura del primer tercio del siglo XX (RÀFOLS 1944, 4-14), un tema que unos años más tarde, a partir de 1949, desarrollarían en sus lecciones, con títulos parecidos, Sartoris, Ponti y Zevi. En su artículo, Ràfols trataba el Movimiento Moderno en la arquitectura con un conocimiento de primera mano y de forma positiva, hasta el punto que Bohigas lo ha calificado como el primer texto español de la posguerra que presentaba esta arquitectura “con respeto y admiración y un conocimiento de primera mano” (BOHIGAS 2012, 39). La publicación de aquel mítico artículo de Ràfols en una fecha tan temprana como 1944 se ha interpretado como una muestra del control menos estricto de las normas oficiales promotoras de una arquitectura imperial que se daba en Barcelona, sobre todo con respecto a la estatal *Revista Nacional de Arquitectura* donde se tachaba la “orientación funcionalista” directamente de “arquitectura materialista, socialista y judía” (en GRANELL *et al.* 2012, 180). Y aunque Ràfols tan solo planteaba una posible taxonomía (poco original por otra parte) de las corrientes arquitectónicas internacionales y un elogio del clasicismo de la arquitectura italiana contemporánea<sup>659</sup>, los títulos de las distintas secciones del artículo son significativas: “Sauvage, Tony Garnier y los Perret, en Francia”, “Le Corbusier, Lurçat y Mallet-Stevens”, “Oud y la revista *De Styl [sic]*” y “De Loos a Walter Gropius”. También es significativa la colección de doce fotografías que lo ilustraba: las viviendas en la rue Vauvin de París, de Sauvage; la Casa Clarté en Ginebra, de Le Corbusier; la villa Heferlin, de Lurçat; una residencia en Croix, de Mallet-Stevens; unas casas para obreros en Rotterdam, de Oud; la casa Müller en Praga, de Loos; una casa en Viena, de Neutra; el edificio de la Werkbund y las viviendas para la Siemens, de Gropius; la casa Tugendhat, de Mies; un edificio en Londres, de Emberton; y la iglesia de Lourtier, de Sartoris; como vemos una muestra selecta de la arquitectura moderna internacional más canónica (RÀFOLS 1944, 4-14). También se citaban arquitectos españoles y, entre ellos, junto a Goday, Muguruza, Benavent, Bonet i Garí y Fisas, se mencionaban siete “funcionalistas utilitarios”, cuatro de ellos inhabilitados para el ejercicio profesional y todos miembros del GATEPAC: Labayen, Aizpurua, Bergamín, Sert, Illescas, Churruga y Rodríguez Arias. Por primera vez aparecían citados de forma elogiosa estos nombres clave de la arquitectura racionalista española de preguerra en una publicación oficial (RÀFOLS 1944, 13).

<sup>657</sup> “Cuadernos de Arquitectura. Bloc de notas, apuntes y esbozos; cajón de sastre si se quiere, de inquietudes y afanes. Amor a nuestra profesión en último término. Por ella y en su servicio, que es servicio a la Patria, deseamos ver esta publicación esplendida y floreciente” (en GRANELL *et al.* 2012, 178)

<sup>658</sup> Durante el franquismo se tuvieron que españolizar obligatoriamente todos los nombres catalanes, mientras que en la transición democrática, en cambio, se catalanizaron de forma sistemática. Para una documentada semblanza del arquitecto Josep Francesc Ràfols (1889-1965), pintor, estudioso entusiasta del modernismo, mentor de Sostres, discípulo de Gaudí y autor de la primera biografía del mismo (1928), cfr. LACUESTA 1981, resumen de un trabajo inédito más extenso de 1977, y LACUESTA 2014, 84-90. Tienen también interés los recuerdos de Bohigas sobre Ràfols como profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Para Correa, Ràfols y Jujol fueron los mejores profesores que tuvieron en la carrera; Bohigas, en cambio, prefería a Bona y Florensa por sus dotes pedagógicas: “Me enseñaron algunas cosas fundamentales y me hicieron entender qué quería decir proyectar y construir con más eficacia que las precipitadas síntesis históricas de Ràfols y las exageraciones pictóricas de Jujol. [...] Ràfols y Jujol eran los que más destilaban calidad arquitectónica, acreditando su pertenencia a una cultura que tenía un cierto predicamento en la ciudad. [...] A pesar de eso, creo que ninguno de los dos tenía mucha capacidad pedagógica. Estaban en la Escuela como simples testimonios más que como profesores. [...] Ràfols era un personaje encantador [y] demostraba en clase un entusiasmo visceral por el modernismo [pero] tenía unas insuficiencias de método pedagógico casi escandalosas. La primera parte de los exámenes, por ejemplo, era sencillamente grotesca. Pasaba una veintena de diapositivas y el alumno tenía que comentarlas. [...] Eran unas diapositivas tan viejas y deterioradas que a veces no podía ni adivinarse si se trataba de una pintura, un relieve o una escultura” (BOHIGAS 1989, 300-304).

<sup>659</sup> Para Ràfols, como buen clasicista italianizante, en Italia “el funcionalismo utilitario se supo interpretar [bajo una] nueva luz: la luz que deriva de los grandes renacentistas que, a su vez, ya la habían recibido inteligentemente del clasicismo antiguo. [...] Todo el desarrollo urbano de la Italia Fascista pone de relieve la inagotabilidad de posibilidades arquitectónicas de aquel país. Italia, en la arquitectura moderna toma lo mejor de cada nación y lo enlaza con lo mejor de la propia Italia. En sus juegos de rectas no desprecia la continuidad en la tangencia que tienen las aberturas de medio punto. Alberti y Brunelleschi y lo mejor de los barrocos reaparece, en espíritu, con una oportunidad extraordinaria” (RÀFOLS 1944, 13).

Los temas tratados al principio por la revista, como los de *Revista Nacional de Arquitectura*, fueron recurrentes: restauración de monumentos históricos, entendida más como reinención del pasado que como estudio del edificio en sí mismo; concursos para proyectos de urbanización monumentales; iglesias y edificios religiosos de nueva planta; monografías sobre edificios ilustres como Santa María del Mar o el Palacio Güell, etc. (GRANELL *et al.* 2012, 183). Pero el aspecto que tuvo mayor continuidad en la revista con el paso de los años fue la publicación de numerosos proyectos de colegiados, con un nivel exclusivamente descriptivo y con poca o ninguna interpretación disciplinar y teórica, pero con un valor documental innegable, ya que este hecho permitió, por una parte, la difusión de los modelos modernos que se iban construyendo efectivamente en Cataluña y Baleares y, por otra, permitió más tarde seguir la producción de la mayor parte de los arquitectos catalanes a lo largo de medio siglo. Así, ya en los primeros años encontramos obras significativas de celebrados arquitectos modernos como el escurialense Refugio de Montaña en el Puerto de Navacerrada (1944) de Coderch y Valls, que ya hemos comentado (*vid. supra*), la urbanización Las Forcas en Sitges (1946) del mismo equipo, que supone el punto de arranque de su obra moderna, o el celebrado edificio de la calle Balma de Mitjans con un alzado al patio de manzana netamente moderno (GRANELL *et al.* 2012, 182-185). A partir del segundo año se incorporó también el crítico de arte Alexandre Cirici, un joven de treinta años exestudiante de arquitectura que había regresado del exilio en 1941 y cuyas posturas modernas, cultas y beligerantes fueron claves en la vida cultural española de la posguerra (*vid. supra*), con un estudio histórico “neutro” sobre los orígenes heroicos de la arquitectura en hierro y su presencia en Barcelona durante el ochocientos (CIRICI 1945), un tema que, con diferentes variantes, siguió desarrollando a lo largo de su vida.

Con Assís Viladevall i Marfà como director (1958-1966) se inició una nueva etapa de la revista y con la nueva dirección se incorporaron a *Cuadernos de Arquitectura* los jóvenes del Grupo R (TORRES 1991 II, 306; BERNAL 2012, 382). Tanto desde la revista como desde la dirección del Colegio de Arquitectos y desde el FAD (Foment de les Arts Decoratives), los arquitectos del Grupo R también establecieron contactos con el mundo artístico español opuesto al régimen franquista que buscaba un impacto internacional y un enlace con la modernidad en el arte: Ciriot, Gasch, Chillida, Tàpies, Subirachs, Saura, Cuixart e incluso Picasso, de muchos de los cuales se publicó un *pochoir* que se regalaba con la revista.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, *Cuadernos-Quaderns* se convirtió en una de las revistas de arquitectura de referencia mundiales. Incluso hace pocos años, autores emblemáticos de la generación de los años ochenta han señalado la modernidad y el prestigio que *Quaderns* seguía teniendo cincuenta años después de su nacimiento. Así, Zaera señala:

Quando yo estudiaba en Madrid *Quaderns* era la única revista española que optaba decididamente por una forma de debate más abstracta, más allá de la simple descripción o adscripción de obras o de nombres a categorías estrictamente disciplinares. Así “periferia”, “vacío”, “realismo sucio”... se convirtieron de repente en problemas de arquitectura, y la arquitectura se convirtió en una forma de debate cultural. Esto hizo de *Quaderns* una fuente de información de primera magnitud para aquellos de nosotros que estábamos interesados en ampliar el potencial cultural y político de la práctica de la arquitectura (ZAERA 2010, 183; comillas del autor).

Ciertamente las revistas de los años ochenta, cuando Zaera estudiaba, ya no eran las revistas de los años cincuenta y sesenta que venimos comentando, puesto que ya se había producido una “normalización” cultural y política en todos los terrenos de la vida española, pero el carácter progresista de las revistas del periodo heroico se mantuvo durante un largo periodo de tiempo. También Zaera se ha referido como una de las claves para la difusión de la arquitectura catalana a la mirada internacional que practicaban los arquitectos barceloneses desde la revista *Quaderns*:

El problema de la periferia como espacio operativo —un tema de atención lógico para una institución cultural catalana en un momento de redefinición del espacio nacional— se hizo extensivo a técnicas de análisis y modelado a niveles territoriales, urbanos, culturales y disciplinares. El éxito de esta estrategia de desterritorialización fue su orientación hacia el exterior —fuera de la disciplina y fuera de la escena local—, en vez de tratar de reestablecer un centro basado en la construcción de una identidad local. Esta redefinición de la “periferia” a través de una “externalización” de referencias ha sido probablemente la clave del éxito de *Quaderns* como la única revista de un colegio profesional español que ha conseguido reconocimiento internacional: una verdadera máquina de articulación productiva entre procesos globales y ámbito local (ZAERA 2010, 184; comillas del autor).

En contraste con las prevenciones que despertó *Destino* por su origen falangista, la tercera revista significativa publicada estos años en Barcelona que trataba temas de arquitectura levantó de forma unánime un fervor absoluto en el mundo de la cultura catalana. Se trata de *Serra d’Or*, una publicación mensual íntegramente en

lengua catalana cuyo primer número apareció en Barcelona en octubre de 1959 aprovechando tanto la paulatina liberalización cultural del régimen como los privilegios que el Concordato del Estado español con la Santa Sede concedía a la Iglesia católica, entre ellos “encargarse de administrar la educación y buena parte de los recursos culturales del país” (MARZO 2010, 95). A diferencia de otras revistas culturales de los años cincuenta (semanales o mensuales), algunas de corta duración, como *Ressò* (1951-1952), *El Pont* (1952), *Canigó* (1954-1983) y *Oriflama* (1961-1977) (RIQUER *et al.* 1989, 240, 308), *Serra d’Or* se ha publicado ininterrumpidamente durante sesenta años, hasta ahora mismo. Aunque ya en los años setenta las publicaciones en catalán empezaron a ser numerosas y “normales”, en un primer momento *Serra d’Or* vino a llenar con creces una necesidad sentida en el mundo cultural de Cataluña desde los años cuarenta, algo que el régimen nunca había tolerado de forma abierta; en efecto, una revista cultural y literaria en catalán se consideraba como un aliento imprescindible para mantener la supervivencia de la lengua culta (MANENT 2008, 184). La fórmula escogida para el nacimiento de *Serra d’Or* fue la unificación de una circular homónima publicada a partir de 1955 por el *Chor Montserratí* y la circular *Germinabit* que publicaban en catalán desde 1949 los antiguos monaguillos de Montserrat (la Unió Escolania Montserratina) y que, a partir de 1955, se había ido convirtiendo en una revista cultural (MANENT 1990, 161-162; AMAT 2018, 241). Como es sabido, *Serra d’Or* estaba promovida desde la abadía de Montserrat, comunidad de frailes benedictinos establecida en el monasterio homónimo, alrededor de la advocación de la Virgen de Montserrat, desde el siglo XII; este monasterio es un baluarte cultural y religioso de Cataluña desde la Edad Media y en la posguerra se convirtió en refugio y santuario del catalanismo y del progresismo de raíz cristiana, prohibidos y perseguidos —o, al menos, mal considerados— tanto por el régimen como por el *establishment* más oficial de la Iglesia católica.

*Serra d’Or* ha estado escrita siempre íntegramente en catalán y su contenido abarca todo el espectro de la cultura (desde la religión y el pensamiento hasta la arquitectura y el arte) tratado desde un punto de vista reivindicativo, didáctico y erudito a la vez; en los primeros años sesenta planteaba implícita y explícitamente la necesidad de que Cataluña se modernizase y lo hacía en la lengua del país, contando con la colaboración de toda la *intelligentsia* catalana y catalanista en ejercicio, sin excepciones. Se trataba de una publicación periódica que, como decimos, estaba posibilitada por el Concordato con la Santa Sede, por lo que no pasaba censura previa, pero cuya aparición habría que relacionar con la fundación en 1961 (entre otras iniciativas como Edicions Proa y Òmnium Cultural<sup>660</sup>) de dos empresas privadas que ya fueron toleradas por un franquismo que se sentía políticamente estable: la editorial Edicions 62<sup>661</sup> y la casa discográfica EDIGSA, orientadas, respectivamente, a la promoción exclusivamente en catalán de libros (más de quinientos en 1970) y discos (con más de 400 discos en su catálogo incluyendo los autores más icónicos de la Nova Cançó unidos en el grupo Els setze jutges: Raimon, Pi de la Serra, Guillermina Motta, Joan Manuel Serrat, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, Ovidi Montllor, etc., que, siguiendo la estela de cantantes francófonos como Brassens, Brel y Léo Ferré, vendieron millones y millones de copias)<sup>662</sup>. A pesar de las constantes coacciones de la censura, desde estas tres plataformas (*Serra d’Or*, Edicions 62 y EDIGSA) se pudo empezar a plantear la promoción y normalización definitiva de la alta cultura catalana y su difusión de forma capilar en todos los ámbitos de la sociedad; la nueva canción en catalán se convirtió, como dice Joan B. Culla, en un “poderoso medio de identificación comunitaria”, en un “instrumento de socialización de unos valores nacionalistas” que hasta entonces mucha

<sup>660</sup> La sociedad civil Òmnium Cultural nació con el objetivo de “proteger, estimular y subvencionar la cultura catalana, superando las formas de mecenazgo privado existentes”. A los dos años de vida tenía ya 500 socios, pero fue prohibida en 1963; en 1967 fue autorizada como asociación y en 1971 alcanzó los 11.000 socios (RIQUER *et al.* 1989, 305, 358).

<sup>661</sup> Bohigas tuvo desde el primer momento una participación muy activa en Edicions 62; aquí publicó en 1963 su primer libro *Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraquisme*, que tuvo numerosas reediciones; y desde 1975 hasta los primeros años noventa fue presidente del Consejo de Administración de la empresa (cfr. dos cartas con ordenes taxativas al consejero delegado en BOHIGAS 2005, 287, 304-307). Su experiencia personal, las dificultades económicas de la editorial y el reflotamiento conseguido en 1969 gracias a su gestión han quedado registradas en BOHIGAS 1992, 250-258.

<sup>662</sup> Maurici Serrahima, conocedor de primera mano de la Nova Cançó, gracias sobre todo al protagonismo que tuvo en el montaje su hijo Lluís ha resumido en su diario las etapas por las que pasó el movimiento y, más concretamente, el grupo Els setze jutges, desde la propuesta inicial y todavía indefinida de Lluís Serrahima y Josep Benet sobre una posible nueva canción en catalán, aparecida en enero de 1959 en la revista *Germinabit* (el artículo-manifiesto “Ens calen cançons d’ara”, “Necesitamos canciones de ahora”) y la presentación en público de los primeros cantautores en un recital celebrado el 19 de diciembre de 1961, hasta el éxito colosal de la iniciativa y la disolución tácita del grupo y la definitiva profesionalización de la mayoría de sus componentes en 1967: “Cuando la censura y la policía recibieron las primeras peticiones de permisos, se encontraron con hechos consumados, con un movimiento conocido por toda Cataluña, que ya no se podía ahogar y que, aun pareciendo inofensivo, habría sido impopular y violento prohibir” (SERRAHIMA 2005b, 382-389).



gente veía como una antigualla carranclona y ahora aparecían “revestidos de atributos de modernidad (en RIQUER *et al.* 1989, 306-307).

concretamente sirvió, en opinión de Tomàs Llorens, como plataforma para sensibilizar de los problemas nacionales a todos los grupos sociales de Cataluña ya que abrió sus puertas a diversos movimientos culturales, desde el más catalanista hasta el más moderado, desde el que continuaba la tradición novecentista hasta los tardosurrealistas agrupados en torno a J. V. Foix (en TORRES 1991 II, 330). Con ironía franquista, el escritor Ignacio Agustí, en un informe confidencial de 1963 para el ministro Fraga, calificaba *Serra d'Or* como el “arca sagrada donde se encierran los tesoros del catalán futuro” (en RIQUER *et al.* 1989, 311).

Aun habría que relacionar este florecimiento cultural en catalán con la salida de la cárcel en noviembre de 1962 del líder catalanista Jordi Pujol (*vid. supra*) y su decisión de abandonar momentáneamente la política clandestina para dedicarse, convencido de la persistencia del franquismo, “a construir una infraestructura cultural y económica privada que luchase contra el peligro de desnacionalización y que estimulase fenómenos capaces de socializar, de difundir entre amplias minorías los conceptos, los valores y los símbolos del catalanismo, superando el estadio de la simple supervivencia”. En realidad este posicionamiento estratégico ya se había iniciado en 1961 con la fundación de Banca Catalana a partir de un pequeño banco de Olot comprado por la familia Pujol en 1959. La necesidad de “un instrumento financiero al servicio de la reconstrucción nacional” había sido señalada desde todo el catalanismo burgués: “Sin banca, un país no tiene posibilidades de crear grandes empresas, nuevas fuentes importantes de riqueza. Cataluña debe rehacer su banca en el mayor grado posible”, había escrito Pujol en 1958 (en RIQUER *et al.* 1989, 304-305).

Albert Manent, junto al abad Escarré<sup>663</sup> y el padre Maur Maria Boix, fue uno de los seis fundadores de *Serra d'Or*, todos ellos “estudiantes universitarios e intelectuales muy definidos desde la perspectiva nacionalista”. Manent ha dejado testimonio en sus memorias de los primeros años de la revista y de las profundas y sentidas necesidades sociales y políticas que venía a cubrir, así como del gran éxito que tuvo inmediatamente, llegándose en 1964 a tirar 15.000 ejemplares y a tener diez mil subscriptores:

*Serra d'Or* nació por la necesidad urgente, ampliamente sentida, de una tribuna en catalán que acogiese, con espíritu pluralista [...] las diversas expresiones literarias, historiográficas, críticas o de pensamiento, algunas de las cuales venían de lejos, de “antes de la guerra” y otras ya se habían configurado en aquella posguerra hostil y de “cruzada” contra la lengua. Había que recuperar, en una encrucijada histórica de emergencia, tanto las líneas del Noucentisme como las de la vanguardia e incluso del pensamiento o de la expresión literaria nacional-conservadora junto al incipiente realismo o teoricismo del marxismo catalán y de otras expresiones culturales aún poco definidas. Así, *Serra d'Or* debía proclamarse heredera de toda la gama de tendencias que, de hecho, definían la cultura de la Cataluña de los años veinte y treinta al mismo tiempo que acogía la novedad. Contra el monolitismo del régimen opresor, nuestra gente debía convivir, en la pluralidad estética e ideológica, en una mezcla de tres generaciones, lo que le daba a la revista un carácter especial, tal vez único. [...] Aquel otoño de 1959 *Serra d'Or* llenaba un vacío, un inmenso vacío. Y pronto se convirtió en una revista de resistencia más que de oposición. Una especie de gobierno en la sombra del mundo de la cultura, [...] una tribuna indispensable donde se sintieron representados tanto los eruditos locales como los escritores, novecentistas o no, pasando por las nuevas levas universitarias y la gente del exilio (MANENT 1990, 159-160, 170).

A pesar de no ser una revista estrictamente disciplinar, *Serra d'Or* fue muy importante en los años sesenta también para la arquitectura española (todavía en la actualidad hay significativas colaboraciones de arquitectura entre sus páginas), especialmente porque desde su sección fija “Arquitectura i disseny” Oriol Bohigas, que formaba parte del consejo de redacción, proclamó sus teorías y propuestas arquitectónicas iniciáticas más potentes, así como sus aportaciones más polémicas, al menos hasta 1964-1965, cuando dejó de escribir periódicamente en la revista, aunque sus colaboraciones se mantuvieron hasta 1969, cuando ya se sentía “fatigado por la continuidad obligatoria” y habían aparecido otros instrumentos de divulgación de la arquitectura (BOHIGAS 1992, 243). Desde *Serra d'Or* se producían los escritos de arquitectura más interesantes que se podían leer aquellos años en Barcelona y en España, entre otras cosas porque en ellos se hablaba de la arquitectura internacional más moderna en conexión con la que se estaba produciendo aquí, haciendo hincapié de modo particular en las enseñanzas milanesas e italianas. El idioma no fue un hándicap para la difusión de los escritos de Bohigas porque el autor, bien relacionado con los medios editoriales españoles (también fue colaborador habitual de *Arquitectura*), supo buscar la manera de publicarlos en castellano en medios de difusión estatal que, por otra parte, tenían mayoritariamente su sede en Barcelona.

<sup>663</sup> Sobre las actitudes religiosas y políticas del abad Aureli Maria Escarré, que devino “símbolo popular” de resistencia y “bandera enarbolada por todos los grupos opositores”, así como sobre la “nueva sensibilidad” surgida en los años sesenta en la Iglesia católica, preocupada por las “exigencias evangélicas de libertad, solidaridad y justicia”, cfr. RIQUER *et al.* 1989, 308-313.

También el crítico Alexandre Cirici, como encargado de la sección de arte, trató de la actualidad artística en reportajes memorables. En sus libretas de notas, aunque de forma críptica no siempre fácil de descifrar, aparecen referencias a las reuniones para definir el contenido de la revista desde que empezó a publicarse. Así, en la entrada del 19 de junio de 1961 señala una cena en *petit comité* en el restaurante El Oro del Rhin “para hablar de *Serra d’Or*, con Benet, Cahner, Bastardes<sup>664</sup> [y] Bohigas. Problema del fraile que se quiere apoderar” (CIRICI 2014, 447).

Por otra parte, los fotógrafos, de gran calidad artística, como Pau Barceló (1910-1997), contribuyeron al interés visual de la misma. Destacables eran también la tipografía y la maquetación de la revista, que fue evolucionando hasta convertirse en un símbolo de la modernidad catalana en las artes gráficas y el diseño: “las portadas de la revista, encargadas a un experto consagrado, de buen gusto y, a la vez, innovador e inteligente como es Jordi Fornas, han jalonado una evolución dentro de la modernidad, sin sensacionalismos ni lucimientos ridículos” (MANENT 1990, 167). Fornas (1927-2011) diseñó también en los años sesenta memorables portadas de discos y de libros para la casa productora EDIGSA y para Edicions 62 que situaron estos productos culturales al máximo nivel del grafismo europeo. En el caso de *Serra d’Or*, a partir de 1999 el diseño de la revista empezó a perder interés, los lectores disminuyeron y la subsistencia se hizo cada vez más difícil, aunque ha seguido editándose hasta la actualidad.

La colaboración de Bohigas, de carácter mensual, con artículos cortos o largos, empezó en enero de 1960 con la sección fija “Disseny – Arquitectura – Urbanisme”. El primer artículo se titulaba «Un art nou per a una societat nova» (BOHIGAS, 1960a), *remake* del artículo publicado cinco años antes en *Inquietud*, una publicación de difusión escasa, “Un urbanismo nuevo para una sociedad nueva”, donde planteaba de forma literaria (“visto desde ahora, incluso la forma parece anticuada”, decía el mismo Bohigas veinte años después: BOHIGAS 1978a, 15) la posible superación de la contradicción clásica entre el campo y la ciudad (un campo y una ciudad “deshumanizados”) mediante la acción del urbanismo moderno que, desde una planificación radicalmente dirigista que recuerda la Ciudad Lineal de Arturo Soria, actuaría en beneficio del “hombre”, la “familia” y el “hogar”:

No hay problema social que no desemboque en problema de urbanismo. No hay urbanismo si no está planteado sobre las exigencias materiales y espirituales del hombre. [...] Limpiad el mundo de anacronismos, de prejuicios. Borrada pueblos y ciudades, pensad un poco en las exigencias de la geografía. Ordenad política y económicamente una sociedad. Repartid hombres, comunidades por esa geografía maravillosa, acogedora y pensad que por encima de todo está el hombre y su primera agrupación: la familia, el hogar. [...] Ya no existe ni el campo ni la ciudad. Contra uno y otra ha nacido la Ciudad-comarca. Un elemento urbanístico claramente definido, base del planeamiento de unidades superiores geográficas, económicas o lingüísticas. De la cocina (el hogar) a la comarca, una exigencia de humanización y una profunda, fundamental preocupación económica y social. Un nuevo sentido urbanístico para ese nuevo socialismo (BOHIGAS, 1955b).

Recordemos de pasada que el Plan Comarcal de Barcelona se había aprobado dos años antes, en 1953, pero el “socialismo” democrático en España tardaría más de dos décadas en ser legal.

En *Serra d’Or*, Bohigas, sin dejar de considerar los contenidos sociales y programáticos de sus artículos anteriores en *Destino*, continuaba presentando con más inventiva, mayor madurez y más intensidad propagandística las novedades en el mundo de la arquitectura, el urbanismo y el diseño. Según el mismo Oriol, eran escritos pensados para unos lectores pequeño-burgueses, cultos y socializantes, modernos y europeístas, “más próximos a las preocupaciones sociales que a las elucubraciones estéticas”. Ahora, Bohigas hacía una declaración de intenciones, justificaba el título de la sección por la necesidad de abarcar el diseño de todo el hábitat humano, desde los objetos domésticos hasta la ciudad, una propuesta que, siguiendo a la Bauhaus, había hecho ya Argan en los años cincuenta (*vid. supra*); y junto a una foto de cubiertos de mesa y un dibujo de la Cidade dos Motores de Brasil, incluía una foto de la *Unité d’habitation* de Le Corbusier en Marsella (1952), que Oriol consideraba “la obra más representativa seguramente de este nuevo sentido de la arquitectura para una sociedad nueva”. La “sociedad nueva”, aunque con aparentes tintes soviéticos, era la del capitalismo avanzado y estaba formada por unas “masas” (era inevitable el término orteguiano) surgidas con la Revolución

<sup>664</sup> Bohigas se ha referido en sus memorias a estos dos destacados intelectuales catalanistas, Max Cahner (1936-2013) y Ramon Bastardes (1934-2002), editores y promotores de *Serra d’Or* y de Edicions 62. La casa Cahner (1959-1962) (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 227-228), proyectada en la parte alta de Barcelona a partir de principios “realistas” con influencias milanesas, fue “la primera residencia para una familia opulenta” que construía el equipo Martorell-Bohigas (BOHIGAS 1992, 217-218). Aunque tolerado, el catalanismo cultural estaba siempre bajo sospecha en los años sesenta y Cahner, ciudadano alemán, fue expulsado de España en 1964 por “separatista” (RIQUER *et al.* 1989, 307). Entre 1980 y 1984 ocupó el cargo de conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya en el primer Gobierno de Jordi Pujol.

Industrial y con los grandes cambios de todo tipo que sigue comportando dos siglos después, un grupo de población “insensible ante un Fra Ángelico o un Picasso” pero “fuertemente apasionada por las formas del último Alfa Romeo”. Esta masa, “atareada en la mezcla de una ciudad, en el abandono cultural del campo, en las preocupaciones de un contrato de trabajo, en los problemas de unos seguros sociales o en la pasión de un mitin político o una concentración deportiva”, más que arte de caballete o de galería o arte monumental, necesitaba objetos domésticos adecuados producidos industrialmente (nevera, cocina, baño, teléfono, mobiliario, máquina de coser), una vivienda funcional adaptada a sus necesidades “como una necesidad material urgente [y] con unas plenas exigencias espirituales”, y una ciudad “diseñada para una sociedad nueva que vive, trabaja, se traslada y cultiva el cuerpo y el espíritu de una manera diferente, de una manera revolucionaria”. Y como no había que lamentarse de “la ceguera estética de las masas”, sino actuar en consecuencia “de una forma actual y nueva”, Bohigas se proponía mantener informados a los lectores, desde un punto de vista actual y nuevo, de los avances internacionales que se produjesen en un “arte que no es ni la arquitectura, ni la escultura, ni la pintura, pero que es un poco todo. Un arte que no tiene nombre y que va desde el diseño industrial hasta las extensas planificaciones urbanas y rurales” (BOHIGAS, 1960a; facsímil en LAHUERTA 2015 60). En pocas ocasiones los escritos de Bohigas han tenido el entusiasmo que traslucen aquellas colaboraciones en catalán con *Serra d’Or*. Y así lo ha reconocido él mismo en sus memorias:

[Canher y Bastardes] vinieron a pedirme una sección fija sobre arquitectura porque conocían los artículos que publicaba en *Destino*. Fue una petición que me ilusionó, no solo porque empezaba a tener una cierta experiencia como crítico y cronista sino porque era la ocasión de adelantarse a algo que todos los arquitectos reclamábamos: la periodicidad de la crítica de arquitectura y de urbanismo para entrar en los debates culturales –con la debida carga política– que entonces ya funcionaban. Había otro factor de oportunidad: era el momento en que se iniciaba, en el campo de la arquitectura, una cierta teorización del realismo como contraposición a los diversos formalismos –una batalla parecida a la que se había producido en literatura– y yo me sentía muy comprometido en aquella aventura. No me parece exagerado decir que *Serra d’Or* fue el ágora donde se ventiló esta batalla y, a la vez, el escaparate de todas las novedades nacionales y extranjeras en el campo del diseño, la arquitectura y el urbanismo. Nuestros amigos extranjeros no acababan de entender estas extrañas subsidiariedades y que fuese precisamente en una revista de un monasterio benedictino, escrita en catalán, donde apareciesen estas polémicas (BOHIGAS 1992, 241).

Y así, con la intención de llegar “a un público mayoritario, a unas realidades sociales de las que no nos podemos desvincular”, fueron desfilando por *Serra d’Or*, comentados desde una posición actual y crítica, centenares de arquitectos, objetos, edificios, planes urbanísticos y planteamientos teóricos de todo el mundo: la Ópera de Sidney (BOHIGAS, 1960b), la industria y la artesanía (BOHIGAS, 1960c), Rogers y *Casabella* (BOHIGAS, 1961b), el realismo británico (BOHIGAS, 1961c), la Banca Catalana del passeig de Gràcia (BOHIGAS, 1962a), La Rinascence y la iglesia de la Autostrada del Sole (BOHIGAS, 1962c), Vico Magistretti (BOHIGAS, 1964), la Olivetti de BBPR en Barcelona (BOHIGAS 1965b), la necrológica de los maestros que fallecían (BOHIGAS, 1968) y grandes dosis de, en términos de Gregotti (*vid. infra*), “aspiración al realismo” que, en gran parte, transcribían, interpretaban y traducían párrafos completos de Rogers en *Casabella*.

Los estudios sobre las colaboraciones de arte, diseño, arquitectura y urbanismo de Bohigas y Cirici en *Serra d’Or* han remarcado diferentes aspectos de las mismas, siempre desde el reconocimiento de su alto valor histórico y de su beligerante modernidad, tanto en el momento que fueron publicadas como posteriormente, aunque cuando los artículos se analizaban desde fuera del área lingüística catalana siempre solía surgir alguna reticencia relativa al idioma. En campo propio, desde la misma *Serra d’Or*, Xavier Fabré, en el número conmemorativo del cuarenta aniversario de la revista (1999), centrándose en los escritos de Bohigas, planteó una posible clasificación de los mismos, señalando cinco caracteres generales que informan toda su obra escrita y que ya se pueden encontrar en los artículos de los años cincuenta: un estilo literario comprensible y divulgativo que demostraba una gran capacidad de comunicación, tanto para el público en general como para el especializado; el reconocimiento de la realidad social como punto de partida de todas las aportaciones; la reconsideración de la historia, de los personajes públicos y del patrimonio cultural como algo útil para el presente; el carácter cívico de la crítica, de raíz novecentista; y la situación de la misma dentro de la contemporaneidad, como lecciones que sirven para aprender y debatir. Como concluye Fabré, en todos los casos el objetivo era suscitar el debate desde la reflexión e impulsar las actitudes creativas (FABRÉ 1999, 101). Bohigas desarrollaba, así, de forma muy perfeccionada un tipo de artículo divulgativo, propositivo y clarividente, ágil y bien escrito, que ya había iniciado en *Destino* y que continuaría desarrollando posteriormente en publicaciones periódicas de todo el mundo, tanto revistas especializadas de arquitectura como magazines culturales. El carácter cívico y reivindicativo de sus artículos, por cierto, le valió un proceso

incoado por los ingenieros del Ministerio de Obras Públicas (cosa que durante el franquismo podía tener graves consecuencias) cuando en 1963 criticó las talas de árboles generalizadas e indiscriminadas que hacía el Estado, con “furia arboricida”, en las carreteras catalanas y el consiguiente empobrecimiento simultáneo del paisaje y de las virtudes cívicas de la sociedad:

Alguien ha dicho que la venta de la madera que la tala ha promovido alcanza cifras bastante golosas, pero no nos es lícito hacer suposiciones demasiado arriesgadas mientras esperamos una explicación directa y cierta. Tampoco podemos creernos el rumor, muy divulgado, de que todo empezó con el accidente casual de un amigo de una alta autoridad de la provincia, que desencadenó, arbitraria y dictatorialmente, una especie de venganza contra el paisaje de Cataluña. [...] Las mismas prestigiosas entidades que antes levantaban a la juventud con las ilusiones de la Fiesta del Árbol, hoy ven como los árboles son abatidos con tranquilidad y a veces con afectuosa colaboración (“Els arbres de les carreteres”, *Serra d’Or*, año V, núm. 8-9, agosto-septiembre 1963, pp. 31-32; BOHIGAS 2015, 23-27).

Aunque la causa fue sobreseída, el hecho fue muy comentado en España, originó un movimiento internacional de apoyo con la participación de Nikolaus Pevsner, el Institut of Landscape Architects y el Council for the Preservation of Rural England (que expusieron los hechos en *The Times* y *The Guardian* haciendo una interpretación antifranquista) y Bohigas se tuvo que sentar entre dos policías “en una de las salas más sórdidas del Palacio de Justicia” (BOHIGAS 1992, 245; BOHIGAS 2005, 59). Posteriormente aquel episodio ha sido señalado por diversos autores como ejemplo de las contradicciones del franquismo, del compromiso sociopolítico de Bohigas y de la situación de la revista y de la opinión pública española, siempre en “permanente libertad vigilada” (MANENT 1990, 172).

También Torres ha estudiado más recientemente, desde los congresos de arquitectura de la Universidad de Navarra, la importancia y el significado que tuvo *Serra d’Or* en el desarrollo de la arquitectura catalana (y barcelonesa) de los años sesenta y en el establecimiento de unas bases disciplinares conectadas con la modernidad: “una forma de entender la arquitectura y unos códigos estilísticos y constructivos que caracterizan una buena parte de la arquitectura catalana de los años sesenta y setenta”. Torres hace especial hincapié en el lanzamiento y divulgación del realismo en todos los ámbitos de la cultura que se hizo desde las páginas de la revista, así como en la presentación ante un público culto no especializado de tendencia catalanista de las obras recientes de arquitectura moderna internacional, algo que fue especialmente significativo en el caso de la arquitectura italiana (TORRES *et al.* 2012).

Realmente estos aspectos de *Serra d’Or* no tuvieron equivalente en ninguna otra publicación periódica generalista española durante el franquismo, si exceptuamos el semanario *Destino*. Solo a partir de los años setenta, aunque de forma esporádica, algunas publicaciones dedicaron atención a la arquitectura actual, primero el semanario político-cultural antifranquista *Triunfo* (1962-1982), siempre observado de cerca por los censores del régimen (como consecuencia de su antifranquismo militante), y sobre todo, posteriormente, los nuevos diarios privados aparecidos en España tras la muerte de Franco (*El País*, *Avui*, *El Mundo*, *Diario 16*, *La Razón*, *El Periódico de Cataluña*, etc.) que con un formato periodístico diferente, ágil y bien maquetado, totalmente nuevo, incluyeron durante algunos años el diseño, la arquitectura y el urbanismo en los suplementos culturales.

#### <05.04. ARQUITECTURAS BIS y CAU

La vida arquitectónica catalana de los últimos diez años ha sido presidida de modo continuado y absoluto por Bohigas. Su obra, en colaboración con Martorell y Mackay, ha sido la que más profundamente ha influido en los arquitectos del país. Sus opiniones, a través de un corto magisterio en la Escuela de Arquitectura o por medio de artículos, libros y conferencias, han sido las más discutidas. Aceptadas o no, siempre han sido consideradas. Ha alternado el papel de animador o provocador de la cultura arquitectónica con el de estudioso, crítico, historiador y teórico.  
Albert VIAPLANA (1970)

Una revista barcelonesa específicamente de arquitectura que conviene mencionar, sobre todo por la amplitud de sus relaciones internacionales y por el gran impacto que tuvo en la cultura arquitectónica española, fue *Arquitecturas bis. Información gráfica de actualidad* (1974-1985), una publicación de una calidad formal y de un contenido extraordinariamente interesantes, disciplinarmente avanzada, novedosa y abierta al mundo, cuyos once años de existencia y cincuenta y dos números publicados coincidieron con el final del franquismo y con el establecimiento de la restauración democrática. De hecho, durante los últimos cinco años de la revista, Bohigas ya formaba parte del Ayuntamiento de Barcelona y estaba desarrollando su gestión para la reconstrucción urbana y formal de la ciudad con dos alcaldes carismáticos: primero, Narcís Serra y, después, Pasqual Maragall.

La característica principal de *Arquitecturas bis* desde su nacimiento hasta su muerte es que fue una iniciativa privada, algo poco habitual en el panorama español, a diferencia del ámbito italiano donde las revistas “de impacto” de arquitectura y urbanismo han sido privadas casi siempre. La editora de *Arquitecturas bis* era la escritora Rosa Regàs, propietaria de la editorial La Gaya Ciencia y personaje significativo de la *gauche divine* barcelonesa, mientras que la línea de contenidos venía marcada por Oriol Bohigas y por un selecto consejo de redacción formado por Federico Correa, Lluís Domènech, Tomàs Llorens, Rafael Moneo, Helio Piñón, Manuel de Solà-Morales y Enric Satué (autor de la maquetación, formalizada en una contundente impresión en rojo y negro, dos tintas que evocaban la vanguardia soviética), personajes clave del mundo de la arquitectura y el diseño españoles en la segunda mitad del siglo XX:

Éramos conscientes de la ausencia de revistas de arquitectura de una cierta calidad que superasen el tono de catálogo profesional acrítico, muy ilustrado pero con poco contenido teórico, que mantuviesen los contactos informativos y polémicos internacionales y que fuesen un gesto de diálogo y pedagogía en sustitución de la escasa eficacia de la Escuela de Arquitectura aquellos años de huelgas, expulsión de profesores y falta de contenidos y autoridad [...] La revista nació alrededor de las mesas y los sofás de Bocaccio, de igual manera que habían surgido manifiestos políticos, agrupaciones culturales, convocatorias de conferencias, editoriales experimentales, reivindicaciones laborales, todo lo que compensaba la apariencia frívola de un grupo de barceloneses que querían desmarcarse de la mediocridad del franquismo agonizante (BOHIGAS 2012, 44-46)<sup>665</sup>.

Debido al carácter privado de la publicación, como sucedió en mayor o menor medida con *Destino*, *Serra d'Or* y *2c Construcción de la ciudad*, el consejo editorial no cambió en sus once años de existencia, sin que se produjesen las oscilaciones y altibajos que sufría la otra revista importante barcelonesa de arquitectura, *Quaderns* (o *Cuadernos*), vinculada al Colegio de Arquitectos y, por tanto, con cambios frecuentes, a menudo indeseables e indeseados, en el equipo director de la misma, en los colaboradores, en el formato físico, en la línea editorial y en el mismo contenido.

A lo largo de sus once años de vida y sus cincuenta y dos números publicados, *Arquitecturas bis* fue una revista de tendencia y su larga duración y “tupida” red de relaciones internacionales le permitió influir en extensos sectores de la arquitectura española. Según Domènech i Girbau, su peculiaridad estaba en la intención de “superar la barrera entre profesionalidad y pensamiento teórico” considerando la arquitectura y el urbanismo como un hecho cultural unitario en tanto que partes de la misma disciplina (en ROVIRA *et al.* 2018, p. 233). Para I. Solà, más crítico, esta “cuidada operación de difusión” fue un buen ejemplo del “eclecticismo” que —en un sentido lato— caracterizaría la mayor parte de la producción arquitectónica moderna catalana, una muestra de la “curiosidad universal por cualquier tipo de tema arquitectónico” y, a la vez, de la “general tendencia a la suspensión de todo juicio”: “En el privilegio de la presentación y de la información sobre una línea editorial más tendenciosa, tendríamos un buen síntoma del cuidadoso y consumista eclecticismo que domina el grueso de la arquitectura catalana actual [1980]” (I. SOLÀ 2004, 217). Estos aspectos hacían que *Arquitecturas bis* contrastase radicalmente con otras loables iniciativas de los años setenta, ochenta y noventa surgidos en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, en algún departamento de la misma, o incluso en algún partido político “infiltrado” (*Annals d'arquitectura*, *Carrer de la Ciutat*, *DPA*, *3ZU: revista d'arquitectura*, etc.) que permanecieron poco tiempo activas pero que desarrollaron aspectos teóricos aunque tuviesen una difusión muy restringida, reducida casi siempre al ámbito local; sin embargo, y al margen de su grado de incidencia, todo este conjunto de revistas, incluyendo *Arquitecturas bis*, muestran los cambios sociales y políticos que se estaban dando en España hacia 1970 (*vid. infra*) y que, desde un nuevo paradigma cultural, permitieron y potenciaron la fragmentación y mutiplicación del discurso sobre el hecho arquitectónico (CODDOU 2012, 411).

*Arquitecturas bis* también contrasta con otra revista oficial algo anterior, de incidencia más social y profesional, pero de gran interés por la calidad de su contenido y lo innovador de su diseño editada por el Colegio de Aparejadores de Barcelona entre 1970 y 1982. Se trata de *CAU, Construcción, Arquitectura, Urbanismo*, una publicación bimensual cuyo número 0 apareció en marzo de 1970 (LAHUERTA 2015, 157) con una voluntad interdisciplinar y política propia de la agitación producida en España durante los últimos años del franquismo y con una maquetación cuidada y novedosa, de raíz pop, también obra de Enric Satué, que hizo que “formalmente fuese impecable, una revista de una calidad gráfica que fascina incluso hoy en día” (MARÍN 2012, 672). Sin embargo, a medida que la situación democrática española se fue estabilizando, *CAU* entró en una profunda decadencia, en parte porque muchos de sus colaboradores dimitieron por las dificultades que

<sup>665</sup> Una evocación en primera persona de los avatares por los que pasó la revista en: Lluís DOMÈNECH I GIRBAU: “La experiencia de *Arquitecturas bis*” (en ROVIRA *et al.* 2018, pp. 232-245).

encontraban en la organización colegial, dedicándose directamente a la actividad política legal o centrándose en publicaciones generalistas de mayor impacto; hasta que a partir de 1977 *CAU* paso a ser un simple boletín colegial (MARÍN 2012, 677-678). Con todo, a pesar de los altibajos, perduró hasta 1982 y a lo largo de estos doce años se publicaron 82 números<sup>666</sup>. *CAU* contó con colaboradores de primera fila (Albert Viaplana, Lluís Clotet, Enric Satué, Josep Quetglas, Oriol Bohigas, Tomàs Llorens, etc.) inaugurando los consejos editoriales multidisciplinarios. Además, gracias sobre todo al periodista Manuel Vázquez Montalbán, verdadero redactor jefe de la publicación, introdujo en el mundo de la arquitectura española, no sin sanciones administrativas, el debate político y cultural sobre temas de actualidad como la gestión de las ciudades, el impacto del turismo masivo, el diseño industrial, la emigración, los equipamientos sociales o la semiótica, mediante números monográficos en los que colaboraban sociólogos, antropólogos, economistas, arquitectos, aparejadores o periodistas y que contaban, además, con secciones fijas generales de opinión y de estudio (CODDOU 2012, 413; MARÍN 2012, 671).

Aunque en el editorial del número 0 (1970) firmado por Viaplana se rechazaba explícitamente la colaboración de Bohigas como una forma de “matar al padre” (*vid. supra*), Bohigas era demasiado inevitable en todas las empresas culturales barcelonesas de la segunda mitad del siglo XX como para poder prescindir de él, y a partir de 1974 tuvo una sección casi permanente en *CAU*. Aquí presentó, con la correspondiente introducción, un extenso artículo de Massimo Scolari y una carta abierta del arquitecto florentino Giovanni Koenig, ambos escritos relacionados con la *querelle* surgida en Italia a partir de la “arquitectura racional” promovida en la XV Triennale de Milán de 1973, coordinada por Aldo Rossi y sus discípulos, la línea de trabajo conocida como *Tendenza*, “la línea de fuerza de la arquitectura contemporánea en Italia”, según Scolari, que tuvo una gran influencia figurativa (casi siempre despojada de sus principios políticos) en las escuelas de arquitectura españolas de los años setenta y que se daba a conocer en España por primera vez de forma polémica de la mano de Oriol Bohigas desde las páginas de *CAU*. Al presentar la carta abierta de Koenig, que subrayaba con burlona crudeza las similitudes formales de la *Tendenza* con la arquitectura fascista académica, Bohigas se permitía una alusión abierta a las polémicas en Italia y se permitía hacer referencias políticas al régimen español:

El hábito de la discusión no ha sido precisamente la característica de nuestros últimos años; los italianos, en cambio, desde la caída del fascismo, han sabido utilizar unos instrumentos dialécticos que, tanto en política como en temas culturales, señalan un nivel democrático bastante distinto al nuestro” (en KOENIG 1974, 35).

Detengámonos brevemente en algunos aspectos de aquel movimiento, la *Tendenza*, que marcó una nueva etapa de los contactos entre Milán y Barcelona (*vid. infra*). El artículo de Scolari estaba planteado como un manifiesto programático, y según el mismo, la arquitectura era para la *Tendenza*

un proceso cognoscitivo que por sí mismo, en el reconocimiento de su autonomía impone en nuestros días una revisión de bases disciplinares: que se rehúsa a afrontar la propia crisis con los remedios interdisciplinares; que no se ocupa ni se interesa en los acontecimientos políticos, económicos, sociales y tecnológicos solo para ocultar la propia esterilidad creativa y por tanto formal, sino que los quiere conocer para poder intervenir con claridad, no para determinarlos, pero tampoco para esclavizarse a ellos (SCOLARI 1974, 36).

En una carta a Bohigas de 23 de febrero de 1974, Scolari se lamentaba de que su libro estaba siendo “sometido a las críticas más superficiales y vulgares por toda la prensa reaccionaria” y concluía diciendo que “el nivel de las críticas contra la Sección Internacional de Arquitectura, y en particular contra el libro, ofrecen un cuadro desolador del debate arquitectónico italiano y confirman una vez más la miseria de la arquitectura en Italia. Hoy se prefiere difamar más que afrontar un debate cultural” (en BOHIGAS 2005, 188-189). Pero Bohigas, siempre clarividente, en sus comentarios, frente a los trabajos meramente teóricos de los docentes universitarios italianos, como Rossi, “tan respetados por los jóvenes”, ya reivindicaba la obra construida, bien hecha, de profesionales como Albini y Gardella, muy valorados en la actualidad y de los que nos ocupamos extensamente en este libro:

Entre esas referencias [Rogers, Quaroni y Samonà] que hoy los jóvenes italianos respetan tanto, no suelen contar las viejas glorias de los años cincuenta y sesenta, [...] seguramente olvidadas ahora con una injusticia muy significativa: el repudio consciente o inconsciente de los que trabajaron en la realidad e impusieron un lenguaje, considerados en menor grado que

<sup>666</sup> La colección completa de la revista *CAU. Construcción, Arquitectura, Urbanismo* se puede consultar online en la hemeroteca digital del Col·legi d'Aparelladors, Arquitectes Tècnics i Enginyers d'Edificació de Barcelona.

los teóricos y didácticos, que pudieron comprometerse en los papeles sin ensuciarse las manos en la obra cotidiana (BOHIGAS 1974a).

Pero Scolari sí que se refería en su crítica a aquel grupo de profesionales de la inmediata posguerra cuya obra había dejado de tener interés para el grupo de la Tendencia en beneficio de las propuestas de un joven Rossi:

La vieja guardia formada por los Albini, B.P.R. [sic], Gardella, Ridolfi, Quaroni y Samonà, no han producido en los últimos años obras “atrayentes” y el respeto que las nuevas generaciones no dudan en tributarles hoy demuestra, una vez más, su progresiva “pérdida del centro”, [...] Podríamos aquí profundizar en el “cuadro genealógico” de este grupo hablando del refinamiento de Ignazio Gardella, de la sutil poética de Franco Albini más que del racionalismo de Piero Bottoni, pero renunciaremos a esta última perspectiva tan seductora para fijar este breve intento de encuadramiento en lo esencial (SCOLARI 1974, 38, 42; comillas del autor).

Volviendo a *Arquitecturas bis*, el primer número de la revista apareció en mayo de 1974 con una portada donde aparecía la noticia de la muerte de Kahn y se reseñaba un grupo de 523 viviendas de Richard Meier en el Bronx adjetivada como “el neorracionalismo se viste de sport” (facsimil en LAHUERTA 2015, 261). Como indica Coddou, dos temas americanos, para sorpresa de muchos, presentados directamente, sin editorial ni exposición de intenciones, y con el foco puesto en la actualidad y en el debate sobre obras construidas (CODDOU 2012, 415). Los temas escogidos, tratados con un estilo expositivo ligero y desenfadado que conjugaba denuncia, información e ironía, como corresponde a un formato de magazine, la distanciaban tanto de la cultura arquitectónica seria y oficialista ofrecida en los años cincuenta y sesenta desde los colegios de arquitectos (*Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura*), como de revistas más politizadas como *Destino*, *Serra d'Or* y *Revista*. También era diferente de otras publicaciones madrileñas específicamente disciplinares de los años setenta como *Nueva Forma*, mucho más densa en sus formulaciones teóricas que en ocasiones llegaban a ser incomprensibles.

A lo largo de sus 52 números, de la mano de Bohigas, Correa, Domènech, Llorens, Piñón, Manuel de Solà-Morales y sus numerosos contactos en el extranjero, desde Sartoris hasta Eisenman, y con un diseño exquisito de Enric Satué, en *Arquitecturas bis* se pueden leer, ya a manera de conclusión, las influencias y las modas en arquitectura que llegan a Barcelona desde todo el Movimiento Moderno internacional, sobre todo desde Inglaterra y Estados Unidos y, ya relegadas a un segundo plano, desde Italia. Fue esta apertura al mundo y las numerosas relaciones amistosas que sus redactores habían ido tejiendo con arquitectos extranjeros de primera fila ya desde los años cincuenta (BOHIGAS 1992, 153) lo que hizo de la revista una publicación de referencia internacional. Esta internacionalización se intensificó con la estancia de Tomàs Llorens como profesor de teoría e historia de la arquitectura en el Portsmouth Polytechnic (1972-1984) y las relaciones que estableció desde allí con el mundo anglosajón, con el Simposio de Arquitectura, Historia y Teoría de los Signos celebrado en Castelldefels (1972) y con los encuentros entre redactores de las revistas *Arquitecturas bis*, *Oppositions* y *Lotus* organizados en Cadaqués (1975) y Nueva York (1977). En uno u otro de estos acontecimientos, junto a los arquitectos españoles, estuvieron presentes los grandes nombres internacionales de la arquitectura: Alexander, Ciucci, Frampton, Gregotti, Scolari, Sotsass, Stirling, Van Eyck, Venturi, etc. Y así hasta el final, cuando en diciembre de 1985 *Arquitecturas bis* se despidió con un artículo de Sartoris (explicando aun, incansablemente, “la actualidad del racionalismo”) y con dos cartas escritas desde fuera de Cataluña: una, de Joseph Rykwert desde Pensilvania; la otra, de Antón Capitel desde Madrid (CODDOU 2012, 415-417).

A nivel más doméstico, también se puede ver cómo durante estos años se abre el campo de acción a los nuevos protagonistas de la historiografía de la arquitectura en Barcelona nacidos en los años cuarenta (por otra parte, disciplinariamente bastante alejados entre sí): I. Solà, Tarragó, Martí Arís, Monteys, Piñón, Domènech i Girbau, Quetglas, Pizza, Rovira, Montaner etc. Algunos desarrollaron una importante obra arquitectónica y otros se dedicaron exclusivamente a la docencia y a los estudios teóricos pero, aunque todos estuvieron presentes en una u otra de las revistas universitarias citadas más arriba, la mayor parte de ellos no fueron invitados nunca a colaborar en *Arquitecturas bis*, lo que motivó que muchos de los excluidos la calificasen como “sectaria” y “reaccionaria”. Así lo hicieron, sobre todo, los componentes de *Carrer de la Ciutat*: así lo hizo Rovira (*vid. supra*) y así lo recordaba Colomina en una fecha tan tardía como 2010, cuando desde su posición privilegiada en Nueva York, debía haberse sentido ya *au-dessus de la mêlée*; “creo que de algún modo la nuestra era una reacción contra *Arquitecturas bis*. [...] Ahora veo *A[rquitecturas] b[is]* como una pequeña revista, pero en aquel momento nos parecía una revista *mainstream* y queríamos hacer algo diferente, que viniera de una generación más joven” (en CODDOU 2012, 416). Quetglas, sin embargo, ya en el siglo XXI, de

forma sorprendente (si no supiéramos de su extrema inteligencia) solicitó la colaboración de Bohigas cuando un grupo de “jóvenes ya no tan jóvenes” optó (y consiguió) la dirección de *Quaderns*, sometida a concurso entre colegiados, una oferta que Bohigas aceptó y que se concretó en unas magníficas columnas periódicas que a pesar de su clarividencia ya señalaban el final de la trayectoria pública tanto de Bohigas como de Quetglas, el primero enfermo en su casa y el segundo jubilado en su pueblo de Mallorca.

Como concluye Coddou, gracias a su eclecticismo, *Arquitecturas bis* jugó un papel introductorio crucial para las transformaciones de Barcelona en los años ochenta, ya que, a pesar de su supuesta “inestabilidad de medios y recursos” sirvió como plataforma de difusión de muchos temas que habían estado fuera del debate arquitectónico en España durante el franquismo, proveyó a los arquitectos españoles de elementos clave para la crítica, la teoría y la historia de la arquitectura y la ciudad; introdujo una visión internacional, cosmopolita y sofisticada de la actualidad profesional; y a fin de cuentas, sirvió como aglutinante de los arquitectos y urbanistas que trabajaron para el Ayuntamiento a partir de la restauración de las corporaciones democráticas, gracias al papel director que Bohigas supo jugar cuando se convirtió en “arquitecto del poder” (CODDOU 2012, 418).

Y más allá de los grupos tribales que actuaban en Barcelona desde el final del franquismo, y dejando aparte sus posiciones que se han mantenido irreconciliables hasta hora mismo, lo verdaderamente significativo desde un punto de vista disciplinar es que en todas las revistas barcelonesas de los años ochenta que venimos analizando se puede comprobar cómo se empezaba a producir al final de su existencia el desmoronamiento del edificio teórico que se había formado en Europa entre los años cuarenta y setenta, un fenómeno de disgregación que habría que relacionar con el “todo vale” promovido simultáneamente por las derivas más ostentosas de la *high tech*, por la más deleznable arquitectura de los *arquistars*, espectacular e hipermusculada, y por una posmodernidad capitaneada en arquitectura a partir de 1977 por Charles Jencks (cfr. JENCKS 1981; cfr. SAINZ 1997) que ha ido produciendo en todo el “planeta” una “licuefacción”<sup>667</sup> de la arquitectura como disciplina y como hecho cultural convirtiéndola en parte del circo mediático tardocapitalista (cfr. BIRAGHI *et al.* 2013).

## <06. RELACIÓN ARQUITECTURA - URBANÍSTICA. EDIFICIOS QUE DEFINEN ESPACIOS, EDIFICACIÓN DEL ESPACIO

El trazado de este barrio [Lazzaretto], con la estrechez de sus calles en relación a la importancia del sitio, con la falta de grandes áreas de espacios abiertos y de plazas arboladas, con sus enormes edificios donde, salvo pocas excepciones, no se percibe ni un generoso pensamiento arquitectónico ni un ejemplo de construcción aceptable, revela por todas partes como nota dominante la mezquindad de quien hizo que se adoptase forzosamente el proyecto correspondiente; y nos hace lamentar que toda aquella considerable extensión del Lazzaretto, tan importante para la edificación ciudadana por su especial ubicación, se haya dejado abandonada en manos de la especulación.

Enrico BROTTI (1885)

En los años cincuenta y sesenta los arquitectos de Barcelona animados de una intención cultural, próximos o pertenecientes al Grupo R, tenían pocas ocasiones de intervenir sobre la forma urbana de la ciudad. Por expresarlo en términos tipológicos, se daba una mayor atención al tipo constructivo que al tipo urbanístico (cfr. PUGLIESE 2005). Esta situación se debía fundamentalmente al hecho de que el suelo urbano estaba en manos de los especuladores, siempre próximos al régimen, pero, curiosamente, lo que sucedía en Barcelona en los años sesenta puede resultar similar en algunos aspectos a lo que sucede actualmente en Milán, donde las transformaciones más importantes en las que se ha dado la posibilidad de rediseñar ámbitos urbanos significativos han sido gestionadas por grandes grupos financieros e inmobiliarios (por ejemplo con los Programas de Recalificación Urbana de los años noventa o incluso con otros más recientes) que se han basado a menudo más bien en la contratación de *arquistars* (arquitectos estrella) o de arquitectos significados más por su perfil comercial que por su aspecto cultural. Como ejemplo podemos señalar los programas CityLife (2004-2015) (*vid. infra*) y La Città della Moda (La Ciudad de la Moda) donde las intenciones culturales han quedado confinadas a pequeñas transformaciones a escala del bloque o del edificio individual.

<sup>667</sup> La “modernidad líquida” es un concepto que ha hecho fortuna en el mundo intelectual para explicar los comportamientos sociales y las situaciones personales de los grupos humanos en el siglo XXI, sometidos a desequilibrio, precariedad y transformación constantes. Fue acuñado en los años noventa por Zygmunt Bauman (1925-2017), sociólogo de origen polaco que en 1968 tuvo que exiliarse a Inglaterra (*La Vanguardia*, 09-01-2017; se puede consultar online) (cfr. BAUMAN 2011).



Sin embargo, en el contexto milanés de los años cincuenta y sesenta, las vicisitudes ligadas al Plan INA-Casa<sup>668</sup> permitió a la cultura de matriz racionalista proyectar y, a menudo, construir extensas partes de la ciudad. Los modelos urbanísticos del Movimiento Moderno y los principios de los CIAM encontraron una nueva síntesis con las condiciones reales de la sociedad y de las técnicas constructivas en una admirable secuencia de grandes barrios que modificaron el paisaje urbano de la periferia aunque alteraron de forma significativa, como suele suceder en los procesos de intensa urbanización de la periferia urbana, las relaciones de equilibrio preexistentes entre la ciudad y el campo circundante<sup>669</sup>. Podemos señalar, entre los más destacados, el barrio QT8 (1946-1965) de Piero Bottoni; el Quartiere Feltre (1957-1963), coordinado por Gino Pollini; y el Quartiere Harar-Dessiè (1951-1955), cuyo proyecto urbano fue elaborado por Gio Ponti y el equipo Figini-Pollini (*vid. infra*). Se trata de conjuntos que han conseguido convertirse en “partes de la ciudad”, demostrándose capaces tanto de interpretar la cultura urbana milanesa y de la periferia industrial como de orientar el desarrollo de las formas de habitar; así, la “gran dimensión” experimentada en los nueve bloques lineales del Quartiere Harar y en los espaciosos *redents* del Quartiere Feltre ha establecido una relación coherente entre la escala del espacio doméstico y la del espacio colectivo, instituyendo “un diálogo duradero con el ambiente” y con los grandes equipamientos urbanos (estadios, parques, hospitales, infraestructuras, etc.) (LUCCHINI 2020, 22, 94-106). Sambricio ha destacado que en España tanto la Ley de Viviendas de Renta Limitada (1954) como el I Plan Nacional de la Vivienda (1955) se inspiraron en la experiencia italiana del Plan INA-Casa, ya que en los viajes que hicieron a Italia políticos y técnicos españoles para visitar obras construidas por Quaroni, Ridolfi o Gardella, pudieron comprobar “los buenos resultados que se derivaban de la Ley Fanfani de 1949” (SAMBRICIO 2000, 44).

---

<sup>668</sup> El Plan INA-Casa (Istituto Nazionale di Assicurazione) fue un programa gubernamental destinado a la financiación y construcción de viviendas sociales instituido por la Ley núm. 43 de febrero de 1949 conocida como Ley Fanfani, apelativo derivado del nombre de su promotor político, Amintore Fanfani (1908-1999), entonces ministro del Interior. El plan se desarrolló en dos septenios, 1949-1956 y 1956-1963, a lo largo de los cuales se edificaron 355.000 alojamientos. En contraste con España donde, salvo alguna excepción, los polígonos fueron proyectados por arquitectos culturalmente irrelevantes, entre los proyectistas italianos, seleccionados fuera de la administración pública, se encontraban los profesionales más importantes de la época (Albini, BBPR, Bottoni, Figini-Pollini, Ponti, etc.); las contrataciones eran gestionadas por los ayuntamientos y por los diferentes Istituti Autonomi per le Case Popolari. Con el fin de obtener un carácter unitario de los edificios, el INA-Casa publicó cuatro manuales destinados a los arquitectos (que fueron criticados por autores como Ireneo Diotallevi) en los que se recomendaba, entre otras cosas, una edificación extensiva caracterizada por visuales libres, introducir “movimiento” en los cuerpos de fábrica y en las fachadas y usar el color; se evidenciaba, así, la voluntad de alejarse de los principios de regularidad y uniformidad del Movimiento Moderno con el fin de evitar la monotonía de la arquitectura, que se reputaba causa de malestar para los habitantes y de disgusto para la opinión pública (LUCCHINI 2020, 19-23). A lo largo de catorce años, el INA-Casa no solo contó con la colaboración de los mejores proyectistas entonces emergentes, sino que (más allá de las carencias institucionales de las administraciones locales por lo que se refiere a criterios de localización y a la dotación de servicios) pudo construir la imagen “más típica, sintomática y difusa de las expectativas culturales de la arquitectura italiana de aquellos años” que devino, por otra parte, el signo tipológico y estilístico más elocuente de aquella ciudad italiana contemporánea que se quería reconstruir (MURATORE 2004, 52). A pesar de los importantes resultados obtenidos, cualitativos y cuantitativos, y de que hasta 1952 el director del ente fue el notorio arquitecto Adalberto Libera, en opinión de Gregotti, el Plan INA-Casa fue un fracaso desde el punto de vista disciplinar ya que “debiendo patrocinar la construcción de casas para trabajadores, fue la gran ocasión perdida para todos: para los empresarios, para los arquitectos y para el Estado. Una política de minorías, hecha sobre la base de la asociación de tendencias, reveló toda su fragilidad ante el problema del INA-Casa, el cual, guiado todavía por una vieja clase de burócratas académicos, terminó por vulgarizar el problema sobre la base de la distribución corporativa y de clientela del trabajo” (GREGOTTI 1969, 44). Probablemente los racionalistas milaneses veían el Plan INA-Casa y la concomitante “teoría de la unidad vecinal” con poco contenido ideológico ya que en su opinión la emergencia habitacional podía resolverse conjugando la competencia técnica y la profundidad cultural con programas tendientes a revisar de forma drástica los privilegios ligados a la economía capitalista, algo que, como es sabido, no sucedió nunca (LUCCHINI 2020, 21; comillas del autor).

<sup>669</sup> Para la caracterización de la periferia milanesa destinada a nuevos barrios residenciales, cfr. CERASI 1973, un estudio sobre Baggio, al oeste de Milán. Tanto en Barcelona como en Milán, esta periferia, caracterizada por el “bajo nivel de accesibilidad urbana”, se formó, según Ferrer, a partir de tramas de diferente forma y origen, yuxtapuestas entre sí, que evolucionaron según unas leyes específicas. Este crecimiento de la ciudad en la periferia se produjo por partes no homogéneas, sin referirse a una concepción global y unitaria de la ciudad, por lo que contrastaba con los proyectos de ensanche del ochocientos que pretendían organizar todo el crecimiento mediante la definición previa de las relaciones entre espacios públicos y privados, exigiendo, a la vez, el respeto de los elementos comunes. En cambio, más allá de los ensanches “la ciudad crece como yuxtaposición y consolidación, aparición y transformación de fragmentos diferentes”, unas actuaciones que dejan entrever “la multiplicidad de los agentes urbanos que actúan, sus intereses y sus conflictos” (FERRER 1996, 132. 134). En el caso de Milán, el planeamiento urbano del siglo XX, además de no plantear una visión de conjunto de la ciudad, favoreció en gran medida la iniciativa privada sin imponer un verdadero “proceso de construcción de la ciudad” entendido como una construcción colectiva que se desarrolla mediante la confrontación de los diversos actores de la escena urbana. El desarrollo, por tanto, se dio mediante fragmentos descoordinados, con una edificación privada expansiva y con abundantes casos de ilegalidad que han originado “una masa edilicia dilatada y confusa” (LUCCHINI 2020, 12).

Un especial interés, a pesar de haber quedado inconcluso, presenta, por su fidelidad a los principios racionalistas, el barrio QT8 mencionado anteriormente, ya que fue pensado como una muestra experimental permanente a escala 1/1 destinada a demostrar y someter a juicio colectivo la capacidad de la arquitectura moderna para afrontar y resolver el tema de “la casa para todos” (BORIANI *et al.* 1986, 269-273; GRANDI *et al.* 2008, 239-241, 248), un tema recurrente, el de la vivienda social, que se remonta a los años treinta, cuando el fascismo llevó a cabo en este campo actuaciones concretas significativas (PUGLIESE 2005, 68-127), y que ya había sido planteado públicamente por Ponti, entre muchos otros, en numerosas ocasiones: en 1935, en *Corriere della Sera* (“La casa d’oggi. Architettura per noi”); en marzo de 1941, en la revista *Stile*, cuando la propuesta le fue comunicada a Mussolini que aprobó “cálidamente las ideas del arquitecto”; y dos años después en el artículo “Umanità della casa” publicado el 02-01-1943 de nuevo en *Corriere della Sera* (NICOLOSO 2011, 111, 123). La idea del QT8 fue concebida por Piero Bottoni cuando fue nombrado comisario extraordinario del Ente Autónomo para la Trienal en 1945, inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, pero en realidad, ya en 1933, cuando se estaban derribando los edificios y los pabellones experimentales, una vez clausurada la V Triennale, Bottoni pensó que habría que plantear una exposición permanente dedicada a la vivienda, como ha recordado él mismo:

Fue a finales de 1933, a la clausura de la V Triennale de Milán, [...] cuando en un encuentro que tuve casualmente con el difunto arquitecto Giuseppe Pagano [...] estuvimos de acuerdo en reconocer el error gravísimo que suponía que los esforzados y costosos experimentos realizados en el ámbito del parque de la Trienal se estuviesen destruyendo aquellos días<sup>670</sup>. Estuvimos de acuerdo en que la ejemplificación de los nuevos métodos de construcción, [...] de los nuevos aspectos morfológicos de la vivienda, de la íntima vinculación entre morfología y planta, estructura y amueblamiento, era algo que se debía poder verificar críticamente con el paso del tiempo. [...] Fue en aquel encuentro cuando decidimos promover una iniciativa para un barrio estable fuera del parque de Milán<sup>671</sup>, un barrio donde la experimentación de la Trienal pudiese encontrar una sede adecuada donde fácilmente pudiese ser examinada, vista, controlada y criticada (BOTTONI 1973, 64).

Aunque tardó mucho tiempo en ser construido y, de hecho, nunca se terminó por completo, el barrio QT8 fue planteado para la VIII Triennale de Milán (de ahí su nombre cifrado: Quartiere-Triennale-8), la primera convocatoria de posguerra, celebrada en 1947 bajo el lema “*Una casa per tutti*” (Una casa para todos). Pero, como ha observado Tonon, para Bottoni, cuyo pensamiento urbanístico se había formado en la escuela de los CIAM, la casa, el barrio y la ciudad constituían tres aspectos de un mismo problema ligados entre sí, ya que los tres se referían a cuestiones relacionadas con la vida colectiva (TONON 2005, 143). El área planificada se previó para 13.000 habitantes y ocupaba un extenso terreno municipal sin ocupación previa alguna, ni rural ni urbana, digna de mención, de 66 ha. La zona estaba atravesada por el río Olona y el torrente Merlata, los cuales tuvieron que ser desviados para acondicionar sus márgenes como un espacio urbano, con un lago artificial previsto en su confluencia. Aunque ya se construían casas en 1947, Bottoni (con diversos colaboradores) llegó a redactar tres proyectos urbanísticos diferentes, el tercero de los cuales integraba los edificios ya construidos y fue el definitivo. Este documento tenía validez de “Plan Particular de Actuación del Plan Regulador General” pero no fue terminado hasta 1953, ya únicamente por Bottoni. En relación con los dos proyectos anteriores (1945-1947 y 1947-1950), sometidos a una profunda autocrítica, Bottoni cambió completamente la relación entre los espacios libres y las zonas construidas, ya que los vertidos de la guerra se habían ido haciendo de forma incontrolada y habían cegado algunas cavidades preexistentes que los proyectos habían previsto mantener y sanear convirtiéndolas en el gran lago citado donde se desarrollarían actividades de ocio (TONON 2005, 147).

Además de la ortodoxa ordenación en bloques seriados abiertos, la aportación más significativa fue la construcción al norte del barrio del Monte Stella, una gran colina artificial realizada con las ruinas de los edificios bombardeados en la ciudad, una pieza que para Aldo Rossi era ya por sí sola “una gran arquitectura” (en TONON 2005, 153; fotografías en GALLI 2017, 254-255). En efecto, este montículo es el hecho urbano más significativo del conjunto ya que se eleva hasta 100 m de altura y se presenta con una elevada densidad de

<sup>670</sup> El despilfarro que suponían estas exposiciones de carácter temporal, pero con edificios totalmente acabados era realmente escandaloso. En la V Triennale (1933) los edificios se diseminaban por todo el parque; en muchos pabellones se mostraban productos realizados con diversas técnicas artesanales y había 21 casas-prototipo, totalmente acabadas y amuebladas hasta en los menores detalles. Todo se derribó al finalizar la Trienal (LONGARI 2007, 47, 130).

<sup>671</sup> Bottoni se refiere al Parco del Castello Sforzesco o Parco Sempione.

sugerencias poéticas<sup>672</sup>, siendo, a la vez, el encargado de efectuar la transición entre la escala microurbana y la del conjunto de la ciudad, tanto por la presencia de una gran cantidad de vegetación y arbolado sobre una superficie de 37,5 ha que pueden ser disfrutados por la población de un área mucho más extensa que la del barrio, como por su capacidad de diálogo con otros elementos urbanos de gran escala, como el estadio de San Siro, el conjunto del Hipódromo o la piscina Lido, emplazados en las cercanías (LUCCHINI 2020, 77-80).

La estructura organizativa del conjunto está formada por dos grandes sistemas residenciales, uno al norte, de edificios altos, en torres o bloques longitudinales aislados dispuestos ortogonalmente a via Cenni di Pepo Cimabue, según un experimentado modelo racionalista que aquí tiene la misión de “engancha” el barrio a la ciudad, y otro, al sur, de edificios preferentemente bajos entre los cuales se encuentran diversos tipos de casas en hilera. El tejido residencial se inserta en una secuencia de plazas y espacios públicos cuyo eje está formado por una calle, el actual viale Angelo Salmoiraghi, que debería haber acogido los servicios colectivos del barrio. Los trabajos de ocupación urbanística se iniciaron en 1946 y la ejecución de las viviendas, en 1947 (TONON 2005, 153). En un primer momento la zona se desarrolló con gran rapidez, ya que en tres años se construyeron y ocuparon un significativo grupo de edificios, entre ellos un bloque experimental de viviendas prefabricadas de cuatro plantas de altura (1948) y un inmueble del INA-Casa para viviendas económicas de once plantas de altura (1950-1951), obra de Lingeri y Zuccoli (BORIANI *et al.* 1986, 273). Sin embargo, se necesitaron quince años más para ejecutar el resto de edificios residenciales, incluyendo obras proyectadas por el mismo Bottoni, como los dos inmuebles de planta estrellada y el edificio INCIS (Istituto Nazionale per le Case degli Impiegati Statali) que presentaba la novedad de disponer, por primera vez en Italia, de frigorífico eléctrico en las cocinas de unas viviendas económicas (TONON 2005, 149). Por otra parte, la construcción de los servicios y la urbanización del espacio público siguió un proceso irregular y dubitativo. La línea de metro, por ejemplo, prevista en el Plan General Regulador para 1953, no se ejecutó hasta mucho más tarde y no fue puesta en servicio hasta 1975. En 1953 los vecinos se quejaban porque los edificios no disponían de acceso con alumbrado público adecuado; en 1958, con el 83 % de la población prevista ya instalada en el barrio, apenas había comercios y solo se habían construido dos de los numerosos equipamientos previstos, la iglesia y el centro social. Y en 1966 ya se apreciaban señales de degradación del conjunto, algo que era ampliamente denunciado desde el periódico comunista *L'Unità* como ejemplo de la mala gestión municipal (TONON 2005, 149, 155).

Pero sobre todo, no se completó nunca el “corazón” del barrio, es decir aquella *strada vitale* (calle vital) proyectada en 1955 que debía recoger y concentrar la vida colectiva, algo que Bottoni consideraba esencial en los sistemas de ocupación territorial mediante bloques abiertos y en los nuevos asentamientos urbanos periféricos planteados como autónomos y autosuficientes en sus estructuras primarias. De hecho, tras la clausura de la VIII Triennale el interés de la cultura arquitectónica milanesa derivó hacia otros problemas y cuestiones, y Bottoni fue el único, entre los protagonistas del racionalismo, que siguió manteniendo la necesidad de realizar y cuidar la proyectación del QT8, pero lo hacía “en una situación política que ya había cambiado y cuyas consecuencias no podían dejar de repercutir tanto en la gestión del ente Triennale como, con mayor motivo, en la administración municipal y, por tanto, en la reconstrucción de la ciudad”, un contexto en el que “el QT8 quedaba como un episodio aislado, emblemático de un periodo ya concluido” (GRANDI *et al.* 2008, 241)<sup>673</sup>. Finalmente, el “corazón” del barrio quedó formado tan solo por alguna escuela apartada, por un

<sup>672</sup> En “Ascensión al Monte Stella” (1954) el mismo Bottoni evocaba dramáticamente los materiales “urbanos” destruidos por la guerra con que se había formado la colina: “bloques de hormigón armado, cornisas, frisos y molduras de piedra de los siglos XV y XVI, basas y fustes de columnas neoclásicas, acero, aluminio y yeso, trozos de bomba, utensilios de cocina, y también algún hueso de animal o de persona fatalmente descargado en medio de los escombros que los camiones recogían directamente de las ruinas de las casas destruidas” (en TONON 2005, 154). En Barcelona la retirada de escombros de las calles tras la Guerra Civil se inició en febrero de 1939 con un millar de trabajadores, totalizándose 600.000 m<sup>3</sup> de desechos. Una parte se tiró al mar y otra sirvió para terraplenar la prolongación de la Gran Vía hacia el sur, más allá del término municipal, un proyecto de la República que, como la prolongación de la Diagonal, fue ejecutado durante los primeros años del franquismo (FABRE 2003, 60, 66).

<sup>673</sup> En 1949, en términos de Tonon, “el poder de iniciativa de Bottoni se vio drásticamente redimensionado” ya que, como resultado de las elecciones de ese año, el Partido Comunista Italiano, del que formaba parte Bottoni, dejó de estar presente tanto en el Gobierno de Italia como en el Ayuntamiento de Milán, sustituido por la Democrazia Cristiana que inició todo tipo de medidas para favorecer la iniciativa privada y la especulación del suelo. De hecho, la reconstrucción de Milán se hizo, según Tonon, “persiguiendo fines especulativos más que intereses colectivos [y] en ocasiones agigantó los errores del pasado dejando vía libre a muchos de los discutibles acuerdos alcanzados antes de la guerra” (TONON 2005, 144, 148). El mismo Bottoni reconocía en 1949 que “las esperanzas puestas en la reconstrucción de posguerra habían fracasado miserablemente” (“Il punto sull'architettura”, *Comunità*, núm. 3, 1949, p. 53; en GALLI 2017, 18). Pero como dice Argan, si la izquierda cometió un error fue al evaluar la situación política ya que “el hecho de que la derrota militar hubiese puesto en crisis (momentáneamente, como después se ha visto) algunas estructuras conservadoras no

quiosco de bebidas y bocadillos y, sobre todo, por el templo de Santa Maria Nascente (1954-1955), obra de Magistretti y Tedeschi, un interesante edificio de planta central, unitaria (circular por dentro y poligonal por fuera), de figuración refinadamente realista basada en el ladrillo y el hormigón vistos, con cubierta inclinada de tejas y muros encalados (BORSOTTI 2015, 22-25).

A pesar de todas estas deficiencias y dificultades, el QT8 ha quedado en la historia del urbanismo milanés de posguerra como un hito de primer orden en la evolución de los asentamientos urbanos, ya que representa una clara muestra de la construcción de un gran fragmento de ciudad con las figuras urbanas y las reglas del racionalismo, un barrio en la proyectación del cual, además, participaron con sus diseños 42 arquitectos milaneses, los profesionales más notables de la época (GRAMIGNA *et al.* 2001, 208-209; TONON 2005, 153). Ya en 1951, cuando los arquitectos barceloneses visitaron la IX Triennale, donde el pabellón español de Coderch ganó, como sabemos, el gran premio, se podía ver el significado del QT8, puesto que ya se habían terminado numerosos edificios de viviendas, incluyendo el amueblamiento, aunque, como hemos visto que denunciaba Ponti en *Domus* (*vid. supra*), careciese de los imprescindibles elementos de urbanización:

No solo [era] una exposición permanente de nuevos tipos edilicios, de sistemas constructivos y de amueblamiento innovador, de resultados económicos y de programas higiénicos, sino [que era], sobre todo, un ejemplo experimental de una nueva espacialidad urbana: la que desde hacía tiempo, según el Movimiento Moderno, por funcionalidad y belleza, era la alternativa tanto a la ciudad compacta de la tradición como al deshilvanado desorden de la periferia. Esto es lo que diferencia el QT8 tanto del Weissenhof de Stuttgart (1927) como de la Exposición de la V Triennale (1933) en el Parco Sempione (TONON 2005, 145).

El conjunto de estos barrios milaneses de posguerra presentan tipologías de ocupación con cuerpos aislados en los que la relación entre edificios en hilera, en torre, en *redents*<sup>674</sup>, etc. configuran espacios coherentes con las experiencias modernas contemporáneas europeas (cfr. PUGLIESE 1997). Por ejemplo, los “rascacielos horizontales” dispuestos en forma de turbina del barrio Harar presentan analogías con el plan de Bakema para Pendrecht, en Holanda (1949). Y en muchos casos se consigue una relación tan acertada entre espacio abierto, valores figurativos de la arquitectura y contexto urbano, que las soluciones siguen siendo válidas incluso en la actualidad (cfr. PUGLIESE 2005; LUCCHINI 2020). Pero mientras que tanto los barrios producidos desde el Plan INA-Casa como los conjuntos de asentamientos promovidos por el organismo Edilizia Residenziale Pubblica a partir de la mitad de los años treinta fueron realizados en la periferia milanese, los proyectos de ocupación y transformación de las áreas centrales de la ciudad continuaron siendo definidos por Planes de Urbanismo (*Piani Regolatori*), documentos conceptualmente viejos y desfasados que en realidad seguían las directrices marcadas por la promoción inmobiliaria.

Casi todos los protagonistas que formaron parte de los programas desarrollados por el INA-Casa, a los cuales cabe añadir Luigi Caccia Dominioni (1913-2016), poco implicado en el proyecto de “casa para todos”, tuvieron, además, encargos de edificios residenciales y terciarios de la burguesía milanese media-alta que en aquellos momentos aspiraba a una modernidad coherente con la cualidad de “capital moral” e industrial que se atribuía a Milán. Se trataba de una burguesía pudiente que había sobrevivido al hundimiento del fascismo y que buscaba “nuevas fórmulas estilísticas como vehículo de una nueva y gratificante autorepresentación mediante el *status symbol* residencial”, bien es verdad que a menudo en “situaciones que solo la falta de normas, de controles administrativos, de conciencia urbanística y ambiental podían consentir” (MURATORE 2004, 53). A pesar de todo, se trata de un conjunto de edificios que forma un importante legado cultural de la arquitectura

---

quería decir que se hubiese hecho la revolución” (ARGAN 1965, 216). En la festiva reapertura del Teatro alla Scala el 11 de mayo de 1946 (reconstruido con premura a partir de 1943 gracias a la ayuda nazi), con un programa que *Il Politecnico* calificó de “retrógrado”, reparció esplendorosa la fatua cultura del Milán burgués: no se había hundido, como pensaba la izquierda, “con la [bombardeada] Galleria Vittorio Emanuele II, con la fe en la eternidad burguesa del mundo, en la tajada de *panettone* para todos, en la sonrisa infantil de la Madonnina” (GALLI 2017, 260). En el terreno concreto, Nicoloso subraya la continuidad del aparato fascista en la posguerra: permanencia de instituciones, aparatos administrativos y estructuras económicas, presencia de hombres cercanos al fascismo en los puestos de poder, aparición de formaciones políticas que se reclamaban de aquella experiencia, etc. En el caso de la arquitectura, mientras la intelectualidad progresista declaraba “a grandes voces su propia distancia de la arquitectura monumental fascista”, decenas y decenas de edificios fascistas fueron terminados en la posguerra, con lo que, en definitiva, el Estado nacido de la lucha antifascista fue el encargado de “acabar el proyecto totalitario de fascistización arquitectónica del territorio italiano” (NICOLOSO 2012, 9-10). Una visión desde el ámbito de la izquierda (clandestina) española de esta “perplejidad a la italiana” en el terreno político durante los años cincuenta y sesenta la ofrecía Manuel Vázquez Montalbán en 1969, precisamente desde *Cuadernos de Arquitectura* (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1969).

<sup>674</sup> Recordemos que los *redents* son estructuras de ocupación residencial cuya planta tiene forma de greca o de estrella, similares a la planta de la Casa Bloc del GATCPAC o a los edificios proyectados por Le Corbusier para el plano de París de 1937.

italiana ya que en ellos se reconoce la pertenencia a aquel modo de proyectar y de pensar que se ha llamado la Escuela de Milán y que ha sido caracterizado por la atención a la estructura, a la flexibilidad, a la industrialización y a la prefabricación, a las posibilidades expresivas de los materiales y a la influencia de las “sugerencias derivadas de los movimientos artísticos de aquellos años, desde la abstracción hasta el informalismo” (CAPITANUCCI 2015, 16) y que se acabaron expresando en un conjunto de obras absolutamente innovadoras.

Con todo ello, en Milán se dio una doble condición: por una parte tenemos una periferia en expansión, fragmentada y poco homogénea, pero con barrios de iniciativa pública caracterizados por un diseño unitario y reconocible, que aparecen como fragmentos completos, como “trozos de ciudad”; y por otra parte tenemos unas áreas centrales marcadas por los trazados de los Planes Reguladores, por las grandes infraestructuras y por los *sventramenti* producidos durante el fascismo y la posguerra (*vid. infra*), pero donde surgen numerosos edificios de alta calidad proyectual. Estos edificios, aun sin influir en la morfología urbana, generaron, sin embargo, una *koiné* arquitectónica a la que pertenece la Escuela de Milán ya citada.

Esta particular situación de las áreas centrales de Milán presenta algunas analogías con Barcelona, ya que la capital catalana vivió en estas fechas, al igual que Milán, un fuerte crecimiento urbano y de ocupación territorial debido a un notable saldo migratorio, que, a su vez, estaba sostenido por un alto grado de desarrollo industrial (cfr. FERRER 1996, 23). A lo largo de los años sesenta ambas ciudades sufrieron una mutación importante en su escala que comportaba no solo la transformación de extensas áreas periféricas sino también la construcción de importantes infraestructuras. En el caso de Barcelona, el Plan de Accesos y Red Arterial (1962-1963), el Plan de Enlaces Ferroviarios (1967) y el Plan de Metro tuvieron una repercusión enorme, tanto en las modalidades de acceso a la ciudad como en el arranque de la construcción (prolongada hasta los años noventa) de un conjunto de infraestructuras ferroviarias y rodadas de gran importancia como el Tercer Cinturón y las autopistas A-7 y A-2, vías que en gran parte de su recorrido eran subterráneas o estaban trazadas en trinchera (“autopistas urbanas camufladas”, decía Maragall) y que incluían también numerosos túneles de gran longitud como los de Vallvidrera (1991) y de la Rovira (1988) (MARAGALL 1991, 29-31); de hecho, las obras de infraestructura y de acceso y conexión interurbana<sup>675</sup> no eran sino la expresión de la nueva función del centro (Ciutat Vella y Ensanche de Cerdà) como consecuencia de las nuevas zonas residenciales creadas por un desarrollo radioconcéntrico (FERRER 1996, 18-19, 89).

El desarrollo de infraestructuras, por un lado, puso la base para el crecimiento urbano y para un aumento general de la producción; por otro lado, permitió la formación de una vasta área metropolitana<sup>676</sup>, con la proliferación de áreas residenciales intensivas promovidas por intervenciones especulativas. El Plan General de 1953 fue rápidamente superado y la planificación urbanística se resolvió en una previsión de posterior dilatación del territorio urbano que representaba la negación de los principios de la modernidad y el retorno a la urbanística del ochocientos, planteada mediante una expansión urbana en forma de mancha de aceite que reforzaba una realidad intrametropolitana caracterizada por la heterogeneidad y la yuxtaposición de fragmentos, ya que, aunque gravitando siempre en torno de la aglomeración central, entraban en contacto multitud de tramas morfológicas compactas, continuas o discontinuas, y con funcionalidades diferentes (UTE 2004, 42).

En este proceso, la arquitectura solía permanecer en los márgenes ya que se le asignaba un simple rol especulativo. A pesar de ello, y a pesar de la dictadura franquista (o quizá por ella misma), los proyectistas más comprometidos con la profesión mantuvieron vivo un intenso deseo de participar en la construcción de la ciudad. De hecho, en estos años no se actuaba solamente con los proyectos a escala urbana, sino también con los edificios singulares aislados, esparcidos por el tejido urbano. Estos edificios, cargados de orientaciones

<sup>675</sup> Podemos señalar la autopista de Mataró (1967), la autopista de La Jonquera (1968), la autopista de Molins de Rei (1972), el primer cinturón de ronda (1972) y la autopista de Terrassa (1975) (FERRER 1996, 121).

<sup>676</sup> La definición e institucionalización del área metropolitana de Barcelona (“un territorio que vive procesos urbanizadores compartidos, con discontinuidades físicas pero con dinámicas de flujos que tienden a hacer una realidad que requiere proyectos de desarrollo y servicios comunes”: BORJA 2010, 55; “conjunto de asentamientos poblacionales agrupados física y funcionalmente alrededor de una capital y que, a pesar de depender de ella, presentan una unidad social, política, cultural y económica”: BOHIGAS 2012, 110) es un tema espinoso que no se ha podido resolver, primero por el centralismo franquista y, después, ya en democracia, por los recelos existentes dentro de los partidos políticos y entre las administraciones públicas, celosos guardianes de sus respectivas parcelas de poder (*vid. infra*). En las elecciones autonómicas de 2010 Bohigas subrayaba la sorprendente ausencia de propuestas de los partidos sobre este “tema territorial de gran importancia porque la orientación que se le dé va estrechamente ligada a una idea del futuro de toda la ciudad y de la estructura de poder de gobierno de toda Cataluña” (BOHIGAS 2012, 109). En todo caso, la fragmentación metropolitana ha impedido que se planteasen muchos de los proyectos estratégicos a gran escala que necesitaba la Gran Barcelona (BORJA 2010, 54-58, 85-87).

culturales comunes, se convirtieron en obras portadoras de una calidad arquitectónica difusa que expresaba el significado de la ciudad, de una ciudad, en una época concreta. Milán y Barcelona, desde este punto de vista, han compartido un modo análogo de hacer dialogar el edificio singular, la pieza única y cuidada, con la totalidad de la urbe a través del proyecto de las fachadas, de la configuración del volumen, de la cobertura del edificio y de la manera con que éste se relacionaba con el contexto.

Los edificios realizados se pueden reconducir a tres tipos de ocupación: en primer lugar, edificios singulares aislados en el espacio, como el edificio Tokio (1954-1957), de Mitjans (CENTELLAS *et al.* 2009, 170), y edificios inscritos en un continuo edificado que aceptan las reglas del tejido urbano; en este último caso estarían todos los edificios que siguen la norma de la fachada continua, como las intervenciones del equipo Martorell-Bohigas-Mackay en las calles Roger de Flor (1954-1958) y Comte Borrell (1963-1966) o la Casa del Pati (1961-1964); en segundo lugar estarían los grandes artefactos urbanos emergentes, como el edificio Mitre (1959-1964) de Barba Corsini (CENTELLAS *et al.* 2009, 159, 178), el edificio en la avenida de la Meridiana (1960-1964) del equipo Martorell-Bohigas-Mackay o el núcleo residencial Walden 7 (1970-1975) de Ricard Bofill; un tercer grupo estaría formado por conjuntos edificados a escala de manzana completa, como el conjunto de viviendas de la calle Escorial (1952-1962), coordinado por Mitjans (CENTELLAS *et al.* 2009, 159), o el Grupo Milans del Bosch (1962-1964), proyectado por el equipo MBM (CENTELLAS *et al.* 2009, 190-191). Estos últimos conjuntos son ocupaciones de densidad muy alta donde los cuerpos de fábrica se disponen siguiendo trazados paralelos a los bordes ortogonales de las manzanas o la misma alineación de fachada de la calle, obteniéndose así espacios interiores libres, no totalmente cerrados, públicos o semipúblicos, verdaderas plazas arboladas definidas por la edificación que, por otra parte, presenta una configuración elemental. A todos estos ejemplos nos referiremos más adelante, pero antes abordaremos la relación entre la arquitectura y la planificación urbana, considerando las causas históricas que en los años cincuenta y sesenta del siglo XX condujeron a la definición de las estructuras morfológicas de Barcelona y de Milán, caracterizadas en ambos casos por la densificación del centro y la expansión de la periferia. Los instrumentos utilizados para establecer una lectura crítica de la ciudad se refieren a la evolución de la ocupación territorial, a la noción de tipo, a los caracteres de los tejidos urbanos con que se ocupa el territorio y a los cambios de escala.

Desde un punto de vista histórico los periodos más significativos han sido aquellos en los que se ha consolidado la estructura urbana sobre la cual operaron las transformaciones producidas en los años sesenta. Se trataba de las áreas semicentrales, externas a los núcleos históricos, donde se concentró la arquitectura de alta calidad, y las periferias “históricas”, conformadas por fábricas y por construcciones residenciales masivas. La evolución de la ocupación territorial y el establecimiento de nuevos asentamientos permite identificar los principales cambios de escala que se corresponden con una mutación del orden de tamaño de la ciudad (cfr. D’ALFONSO 2004, 55).

En Barcelona estos cambios de escala se pueden reconocer en cinco momentos históricos, vinculados en ocasiones a eventos que supusieron la oportunidad de dar “un gran salto hacia adelante” (MARAGALL 1991, 17): en primer lugar, el paso de la ciudad preindustrial a la ciudad moderna, acaecido en el siglo XIX, que vino marcado por la Exposición Universal de 1888 y por el Plan Cerdà; en segundo lugar, el periodo entre 1905 y 1950, marcado por la Exposición Internacional de 1929; en tercer lugar, el crecimiento debido a la inmigración entre 1950 y el fin del franquismo, a mitad de los años setenta; en cuarto lugar, el periodo de la restauración y normalización del sistema democrático español entre 1977 y 1992, un periodo que se cierra con el “renacimiento” esplendoroso que supusieron las transformaciones olímpicas; y ya, en fin, las nuevas transformaciones de los años dos mil, con la afirmación de la escala de estas tendencias.

En este último apartado, el último gran proyecto reseñable a una escala territorial para la ciudad, aunque no vinculado a una “forma contrastada de celebración”, fue el Fórum de las Culturas (2001-2004), que conllevaba una “segunda apertura al mar” (MONCLÚS 2003, 8), un “megaproyecto que culminaría el frente de mar barcelonés” (BORJA 2005, 16)<sup>677</sup>; esta actuación se planteó como un “motor” que, a partir de un evento

<sup>677</sup> El área del Fórum es un conjunto formado por diversos elementos organizados alrededor de un polo representado por la gran plaza central (una plataforma elevada de cemento policromo de 17 ha de superficie construida sobre la depuradora de aguas residuales preexistente y sobre terrenos ganados al mar) y por el edificio azul cobalto de planta triangular del Fórum, obra de Herzog y De Meuron (GAUSA *et al.* 2013, R6). Para Fernández-Galiano, la plaza y el puerto del Fórum son “el corazón vacío” de una operación inmobiliaria que sigue modelos americanos que utilizan campos de golf o parques de atracciones para agregar alrededor desarrollos residenciales (en INGROSSO 2011, 156). Acebillo, en cambio, consideraba que este gran espacio vacío tan denostado no era una gran plaza sobredimensionada sino “un nuevo tipo de espacio público, de nueva geografía, fruto de la fuerte isotropía que hoy caracteriza el espacio urbano, que con el tiempo absorberá y promoverá funciones y manifestaciones de gran escala” como conciertos masivos de

inductor de desarrollo económico, se debía convertir en catalizador de una colosal operación de transformación urbana en el extremo nordeste de la ciudad, donde el Ensanche de Cerdà había quedado inconcluso y tergiversado con ocupaciones periféricas y marginales. En este proyecto el diseño urbano presenta deformaciones y transgresiones que se pueden interpretar como representación del encuentro entre tensiones diversas: el inmenso espacio abierto sobre el que se actuaba (de más de 10 ha, sobre las rondas preexistentes y la depuradora de aguas residuales del Besòs, todo ello soterrado) era una superficie que metafóricamente recogía un “magma” proveniente de la Diagonal, de la que debía constituir la conclusión hacia el mar. El Fórum de las Culturas forma parte de un tipo de acontecimientos internacionales estratégicos (como lo fueron la Exposición Internacional de 1929 y los Juegos Olímpicos de 1992) pensados para ser la locomotora de transformaciones de alcance mucho más amplio que el evento mismo y planteados, a la vez, desde una extrema corrección y oportunidad política, en el caso del Fórum la multiculturalidad, la paz y la sostenibilidad<sup>678</sup>. Se trata, por tanto, de celebraciones en las que, como indica Rovira, se alcanzan, al menos aparentemente, las máximas cotas de unificación entre la política y la arquitectura (ROVIRA 1987, 183).

Pero mientras que en las transformaciones urbanas “olímpicas” y “preolímpicas” de los años ochenta, más que los edificios relevantes considerados aisladamente, lo que importaba era la idea de conjunto de ciudad, en el proyecto de Fórum ha predominado, como indica Montaner, “un urbanismo fragmentario, conformado por objetos aislados sin ninguna relación entre ellos y, mucho menos, con el entorno”, en una especie de collage o palimpsesto planificado como una “segunda renovación urbana” a mitad de los años noventa. Como consecuencia de la debilidad y ambigüedad de los contenidos se construyeron grandes contenedores la mayoría de los cuales fueron vistos como algo “gratuito, aleatorio y arbitrario”:

Su homogeneidad y coherencia [del urbanismo de los años ochenta] se sostuvieron sobre una afinada estrategia que tendía a la búsqueda de un equilibrio territorial basado principalmente en el reconocimiento de espacios de oportunidad en las Áreas de Nueva Centralidad, en una red de infraestructuras invisibles o visibles, como las rondas, y en una trama de espacios públicos y equipamientos de soporte a las operaciones estrella de 1992. El urbanismo que se está aplicando ahora, especialmente en el área del Fórum 2004 y en la plaça de les Glòries, es un urbanismo parcial y fragmentario, hecho mucho más de objetos autónomos firmados por arquitectos globales que de definiciones y discusiones urbanas, un urbanismo en el que se autojustifica cada pieza según cuestiones infraestructurales que no pueden constituir por si solas un proyecto urbano (MONTANER *et al.* 2002, 263, 265).

Las críticas a “la gran operación Fórum” han sido generales, tanto por la instrumentalización de los conceptos de diversidad cultural, paz y desarrollo sostenible, como por el procedimiento de intervención seguido, “confuso, opaco y poco participativo”, “una mera operación empresarial dirigida a los operadores privados” (INGROSSO 2011, 155-158), y han considerado que, tras los aciertos de los años ochenta, supuso el inicio de las continuas actuaciones de mercadotecnia que se han sucedido desde entonces desde la iniciativa privada para “vender” la “marca” Barcelona, con el abandono de protagonismo del sector público, con la falta de un proyecto global, con la expulsión de la población residente y con la elevación de los precios del mercado inmobiliario. Para Gausa fue “una oportunidad perdida para integrar en una nueva trama urbana imaginativa” los barrios que rodeaban el área de intervención, ya que no se supieron resolver los “importantes problemas espaciales, sociales y paisajísticos” existentes ni se quisieron plantear “debates más abiertos y participativos

---

música pop, el Carnaval o la Feria de Abril (en INGROSSO 2011, 157, 177). Aunque el Fórum se desarrolló en una gran extensión superficial, 180 ha, cinco veces superior a la de la Villa Olímpica, y a pesar de la urgente necesidad de viviendas protegidas, como su destino final debía ser un recinto para albergar ferias, congresos y grandes eventos temporales que dinamizaran todo el sector de Poblenou (INGROSSO 2011, 134, 138, 152, 155), no se planificó la construcción de las mismas, un aspecto sumamente contestado por la opinión pública (cfr. DELGADO 2007, 42-43). Los otros edificios significativos del área del Fórum fueron los siguientes: un Centro de Convenciones, de Josep Lluís Mateo para veinte o treinta mil congresistas (GAUSA *et al.* 2013, R2); la Explanada y la Pérgola Fotovoltaica, de Martínez Lapeña-Torres Tur (GAUSA *et al.* 2013, R9); la Zona de Baños, de Beth Galí (GAUSA *et al.* 2013, R10); la Marina Seca y la zona de aparcamiento, de Casas (GAUSA *et al.* 2013, R13); el paseo y los locales comerciales, de BCQ arquitectos; la pasarela peatonal y la capitanía, de Domingo-Ferré (GAUSA *et al.* 2013, R11); el Parque Litoral Sureste, de Zaera-Galí (GAUSA *et al.* 2013, R8); el Parque Litoral Nordeste, de Ábalos-Herreros (GAUSA *et al.* 2013, R7); el Parque Diagonal Mar, de Miralles-Tagliabue (GAUSA *et al.* 2013, R1); el Princess Hotel, de Tusquets (GAUSA *et al.* 2013, R4); el centro geriátrico, de Clotet-Paricio; el nunca construido Zoo Marino de Azulay-Forgas-Ruiz Geli y otros que debía tener 8 ha de extensión superficial; el Pabellón de la Biodiversidad, de MVRDV; el Hotel Plaza Fórum o Diagonal Zero Zero, de Massip-Bosch (GAUSA *et al.* 2013, R5); el Campus Universitario de Levante, de Eduard Bru; y la remodelación del barrio marginal La Mina, de Jornet-Llop-Pastor (GAUSA *et al.* 2013, R20) (VARIOS AUTORES 2004; GAUSA *et al.* 2013, R).

<sup>678</sup> Montaner es muy crítico con el Fórum al considerar que se impuso una concepción de la cultura como “espectáculo efímero cuya máxima aspiración parece ser juntar McDonald’s y Coca Cola con el comercio justo” (MONTANER *et al.* 2002, 266).

con la ciudadanía en general y con la investigación y la creación [arquitectónicas] en particular” (GAUSA *et al.* 2013, R). Para Bohigas, el Fórum tiene interés “estructural, aunque morfológicamente presente dudas” pero, en cambio, el sector Diagonal Mar anexo (*vid. infra*) es “un error arquitectónico y urbanístico porque con la descoordinación de la arquitectura se ha perdido la consistencia urbana” (en LARREA *et al.* 2005, 274). Bohigas ha insistido a menudo en la diferencia radical entre la Villa Olímpica y Diagonal Mar ya que se partía de criterios opuestos en la definición de un nuevo sector urbano: en la Villa Olímpica se continuaba la estructura viaria de la ciudad tradicional (calles y edificios con alineación de fachada, jardines en los espacios centrales y una densidad construida similar en apariencia a la de la ciudad antigua, aunque era, en realidad, mucho menor); en Diagonal Mar, en cambio, se define “un espacio central, más o menos verde, con edificios autónomos que fagocitan el aspecto colectivo del espacio público y lo convierten en un espacio privado, [...] un intento de ciudad dispersa, aunque muy densa, con bloques de gran altura en un espacio libre relativamente público” (en INGROSSO 2011, 86). De hecho, todo el sector estaba en función del centro comercial o *mall* Diagonal Mar, donde se concentraba el comercio que no se podía instalar en las plantas bajas de los rascacielos. El geógrafo Jordi Borja ha insistido en esta valoración negativa al considerar que se trata de un urbanismo que rompe la trama de la cuadrícula y la continuidad de los ejes urbanos para hacer una ciudad de torres exentas con espacios colectivos privatizados (BORJA *et al.* 2004, 178), “una operación ensimismada, con torres aisladas, sin continuidad de construcción y con espacios abiertos a la nada, de escasa vida ciudadana” que supone “una ruptura querida por los planificadores urbanos con el modelo formal de la ciudad desde el Plan Cerdà, que permitía la mixtura social y funcional y generaba importantes espacios públicos” (BORJA 2010, 98-99):

Es la negación del espacio público: la Diagonal se pierde como paseo a medida que se acerca el mar<sup>679</sup>; [...] grandes torres destinadas a viviendas para sectores de ingresos altos o medio-altos, con espacios intersticiales que generan vacíos. El conjunto rompe la trama urbana de calles y manzanas y se apropia del parque público diseñado por Miralles y Tagliabue. No se articula bien con los barrios populares y de sectores medio-bajos del entorno. Forma un enclave con la zona Fórum y con el gran centro comercial de Diagonal Mar (de horripilante diseño) contiguos (BORJA 2005, 15, 22). La arquitectura se impone al urbanismo de la misma forma que el formalismo urbanístico se impone a los contenidos y los usos sociales. La arquitectura de “objetos singulares” de los arquitectos del *star system* es la cara “artística” de los productos aislados del urbanismo de los negocios. Son los promotores los que finalmente decidirán las formas y los contenidos de las operaciones resultantes (BORJA 2004, 179; comillas del autor). Una operación urbanística (o una suma de ellas) que se ha convertido en emblema de lo no defendible, una metáfora de los vicios del capitalismo urbano y de la complicidad política. En este caso se juntan la segregación social, la especialización funcional, la mala gestualidad arquitectónica, la miseria cultural y la ruptura de la continuidad ciudadana (BORJA 2010, 214).

En todo caso, y a pesar de sus carencias e imposturas, los resultados de la operación Fórum y sectores adyacentes señalan el paso desde un punto de vista territorial de la simple sucesión de escalas en progresión de tamaño a la multiescalaridad: aun sin el beneplácito de ciudadanos y profesionales, aun sin la resonancia mundial deseada, su dinámica transformadora fue indiscutible (BORJA 2010, 100). La ciudad asumía una escala regional pero, a la vez, el desarrollo se concentraba en polos de centralidad relativamente ajustados en las dimensiones, pero bien conectados con el sistema de las redes de comunicación. Las inversiones en el sistema infraestructural fueron complementarias del desarrollo urbano porque modificaron drásticamente la geografía de la accesibilidad haciendo que áreas anteriormente periféricas se convirtiesen en centrales. Dentro de esta misma lógica, la expansión del aeropuerto y del puerto, en el otro extremo de la ciudad, ya en el municipio de l’Hospitalet (*vid infra*), fueron acciones complementarias de una serie de transformaciones urbanas que tienen relación con los confines naturales de Barcelona: además del mar y la montaña, los dos ríos, el Besòs al nordeste y el Llobregat al suroeste.

Una intervención significativa en relación con el Fórum, actualmente en fase muy avanzada de ejecución, es la creación del barrio 22@BCN, un prototipo de distrito tecnológico “que aglutina procesos estratégicos adscritos a las nuevas formas productivas intensivas en conocimiento, docencia e investigación” (UTE 2004, 30; *vid. infra*) a partir de la reconversión de la antigua zona productiva industrial de Poblenou en área residencial con reservas para el sector terciario avanzado, modificando las actividades remanentes, los tejidos urbanos, los usos y la edificación preexistente. Aunque las fábricas estaban abandonadas y en desuso o habían sufrido “una mala transformación funcional”, albergando “todas aquellas actividades que tienen un valor

<sup>679</sup> Esta avenida de Barcelona, la más importante de la metrópoli, sufrió en los años noventa la codicia de la especulación inmobiliaria y la torpeza del urbanismo municipal. Cerdà la proyectó con una anchura de 50 m; Rubió i Tudurí la amplió en la parte alta a 100 m; en la parte baja, en cambio, se previó reducirla a 40 m. Bohigas dirigió una razonada carta pública al alcalde *in pectore* Joan Clos cuestionando esta previsión desafortunada (“Una Diagonal esquistada”, *Avui*, 08-06-1997; BOHIGAS 1998, 231-233).



de relativa marginalidad para la ciudad” como depósitos, almacenes o estructuras para el transporte (en INGROSSO 2011, 173), la actuación tuvo puntualmente un fuerte impacto traumático (*vid. infra* el caso de Can Ricart). Con todo, se trata de un plan, según Montaner, planteado de forma “flexible y versátil, capaz de actuar caso por caso y de adaptarse a la morfología existente del Plan Cerdà [y] a las preexistencias industriales y sociales” que, además, supone un intento de dar respuestas locales a las pretendidas “necesidades de modernización y actualización que exigen las tecnologías de la información y la comunicación” (MONTANER *et al.* 2002, 264). Todavía en 2011 Bohigas consideraba que era un barrio “muy logrado, el mejor esfuerzo en la modernización de las formas y en la reincorporación de nuevas actividades y representaciones dentro de la estricta geometría del Plan Cerdà” (BOHIGAS 2012, 136). En 2018, sin embargo, la opinión generalizada respecto al nuevo barrio, que comprende el controvertido sector Diagonal Mar, es que ha sido tan solo una sustanciosa operación especulativa iniciada en 1997 por la inmobiliaria multinacional radicada en Tejas Hines Real Estate Investments (*vid. infra*) (SUSTERSIC 2018, 307). Por ello, es uno de los puntos de actuación preferente del Ayuntamiento de Ada Colau para, en su política de vivienda asequible, hacer una “revisión crítica” del planeamiento, ampliando “el porcentaje de vivienda social en sustitución del volumen de oficinas”, dando “un tratamiento adecuado al parque de viviendas existente, que en la mayoría de los casos es anterior incluso al tejido industrial del área”, e incentivando “actuaciones que permitan la conversión de antiguos edificios industriales en viviendas” (FALAGÁN 2019, 139-140).

En todo caso, estos puntos de inflexión en la historia urbana de la ciudad y la consiguiente aceleración de las transformaciones de la misma son algo que hay que entender relacionado con la necesidad de establecer rituales colectivos. Así lo ha expuesto Resina desde el campo de los estudios literarios y sociológicos, al considerar estos cambios como una consecuencia del hecho de que “el rasgo característico de la ciudad es su separación del poder político real”:

Periódicamente, Barcelona escenifica rituales de autoexhibición como forma de acelerar la renovación urbana. Dos exposiciones de ámbito mundial (1888 y 1929), dos Juegos Olímpicos (1936 y 1992), un Congreso Eucarístico católico (1952) y el Fórum Universal de las Culturas (2004) han sido momentos decisivos para la construcción metropolitana de Barcelona. En cada una de estas ocasiones el acontecimiento en sí era mucho menos importante que su impacto a largo plazo sobre la configuración física y la imagen pública de la ciudad. [...] Contrariamente a la percepción general de que lo que realmente hay detrás de estas macrocelebraciones es la expectativa de lucro, yo sostengo que la inversión más profunda y las consecuencias a largo plazo tienen que ver con la definición del ámbito público barcelonés (RESINA 2008, 246-247)<sup>680</sup>.

Los saltos de escala en Milán que hemos visto se dieron ligeramente desfasados respecto a los de Barcelona, pero se correspondían con fenómenos análogos: la primera industrialización que siguió a la unidad de Italia (1870), con el Plan Regulador de Cesare Beruto (1884-1887); el periodo entre las dos guerras mundiales y el ventenio fascista, con el Plan Pavia-Masera (1912) y el Plan Albertini (1934); la reconstrucción posbélica; el *boom* económico de los años sesenta y la consiguiente ola de inmigración; la dispersión en la ocupación del espacio de los años ochenta y noventa; y, en fin, las transformaciones relacionadas con los cambios de ubicación de las industrias, deslocalizadas en muchos casos, que han sancionado una significativa paralización del crecimiento y un proceso de transformación y densificación especulativa de muchas áreas urbanas.

## <06.01. EL TIPO Y LA MANZANA EDIFICADA

Milán en este periodo de transformación es como una ciudad golpeada aquí y allá por destrucciones inhumanas en medio de las cuales ya surgen, como una maraña de nubes de la boca de un cráter, grupos compactos de construcciones nuevas. De las casas abatidas sobreviven pocos colgajos, un lateral roto revestido aun de una antigua tapicería rosa, la intimidad revelada de un dormitorio. Via Paolo da Cannobio está todavía intacta, estrecha entre los carriles de sus aceras planas, llena aun de sus tiendas y comercios. Paso poco a poco: minúsculos “salones” de barbero; tiendas de pasta con ramos de espaguetis en los escaparates, como haces de espigas, atados en la cintura por una cinta tricolor; una tienda menos iluminada que los “salones” y los despachos alimentarios ofrece detrás de sus vidrios sucios pequeñas colecciones de sellos; de vez en cuando una casa cuya suerte ya está echada muestra las órbitas vacías de sus ventanas y una extraña marca sobre la puerta, como si el mensajero del faraón hubiese pasado por aquí y hubiese señalado las casas de los primogénitos.  
Alberto SAVINIO (1944)

<sup>680</sup> La lectura que hacía Pierre Vilar de estos grandes eventos era más afable: “Barcelona siempre está inquieta ante sus impulsos románticos de megalomanía. Es uno de sus encantos” (en TERMES 1987, 12).

El estudio del tejido urbano representa, desde hace tiempo, una clave consolidada para la interpretación de los caracteres tipológicos y morfológicos de una ciudad y todavía podemos seguir considerándolo un sistema que puede sostener, como un esqueleto, el orden general de la ciudad y que, a la vez, es capaz de modificarse en el tiempo. El tejido urbano con el que se ocupa el territorio conjuga espacio, construcción y ejes ordenadores correspondientes a la malla del callejero; esta malla o trama representa, por tanto, un punto de vista óptimo para aprehender una cierta visión de la urbanidad que se interesa más por los fenómenos recurrentes que por los fenómenos excepcionales, por la repetición más que por la singularidad, por las cuestiones que tienen que ver con “todos” (como la casa o la vivienda) más que por los acontecimientos o eventos excepcionales.

Obviamente los monumentos, los hechos urbanos emergentes y los sistemas estructurales a gran escala son un punto de vista igualmente válido y útil para esta interpretación, pero la identidad de ciudades como Milán y Barcelona, al menos hasta los años de 1960, se define mejor en el tejido urbano hecho de casas, de inmuebles “construidos para vivir en ellos”, de calles y de plazas donde se encuentran (también) los monumentos y las figuraciones espaciales representativas. Milán y Barcelona eran, en este periodo, capitales económicas donde una fuerza productiva extraordinaria determinaba una fuerte expansión urbana. La forma de la ciudad devenía la “forma de la densidad”, definida por relaciones (continuas o discontinuas) que configuraban “la masa urbana” de lo construido y del espacio abierto.

La relación entre el conjunto de los tejidos urbanos con que se ocupa el territorio, los hechos urbanos emergentes y la forma urbana ha sido investigada abundantemente mediante el concepto de “tipo”. Las reflexiones sobre el tipo, enraizadas en el Renacimiento y el Iluminismo, encontraron un momento significativo de refundación en la Italia de los años sesenta y ochenta del siglo XX. Actualmente una serie de causas, entre las cuales podemos señalar la imposición de una lectura “icónica” de la ciudad y el desarrollo de las redes de comunicación y de los espacios de flujo, han contribuido a situar la noción de tipo en una dimensión secundaria y aparentemente inútil. Sin embargo, el tipo, en arquitectura, conserva una actualidad de primer orden si lo entendemos como instrumento epistemológico destinado al estudio crítico y a la comparación de formas y de relaciones. Carlos Martí ha subrayado las relaciones entre forma, tipo y tiempo, señalando que el tipo es una forma recurrente y permanente, pero que, a la vez, se modifica en función de la vida del hombre. El tipo expresaría, por tanto, una norma constituida por “un sistema de relaciones fijadas por la arquitectura”, alejándose así de una concepción “clasificatoria” para asumir un carácter “relacional”:

Elementos y relaciones constituyen, por decirlo así, los ingredientes que componen el tipo. Llegamos, pues, a una nueva formulación de tipo arquitectónico entendido como un principio ordenador según el cual una serie de elementos, gobernados por unas precisas relaciones, adquieren una determinada estructura (MARTÍ 2014, 37).

Carlo Aymonino asociaba el tipo a la escala del edificio y la morfología a la escala de la ciudad<sup>681</sup>, por lo que el paso de una escala a la otra venía dado por adición y la ciudad podía considerarse un sumatorio de tipos edificatorios. Investigaciones posteriores (cfr. PUGLIESE 1997; OTTOLINI 1996), además de repensar la noción de tipo como un invariante de la forma<sup>682</sup> –cosa evidente en cuanto ya es observable en otras manufacturas–

<sup>681</sup> Aymonino se ha referido a “tipología edilicia (o edificatoria)”, definiéndola como el estudio de los elementos que determinan la organización y la estructura de un artefacto construido con el fin de proceder a su clasificación. El punto crítico estriba en vincular la forma urbana a una categoría no del todo coherente, sobre todo en términos de escala, como es el tipo edilicio o edificatorio (cfr. AYMONINO 1997).

<sup>682</sup> Para el debate sobre el tipo cfr. LUCCHINI 2008. Históricamente, la noción de tipo arquitectónico aparece por primera vez en la cultura académica francesa. Para Durand, tipo era tanto “la estructura interna de la forma arquitectónica como el proceso metodológico del proyecto basado en la articulación en planta y en fachada de elementos y partes”. Quatremère, por su parte, diferencia tipo y modelo: el primero es la idea genérica, platónica, arquetípica, la forma básica común de la arquitectura; el segundo, en cambio, es aquello que se puede repetir, algo que posee caracteres recurrentes: “en el modelo todo es preciso y determinado; en el tipo todo es más o menos vago” (en ARGAN 1965, 76). Según Montaner, el concepto de tipo en el siglo XX procede de Max Weber y sus trabajos sobre ciencias sociales y se basa en el establecimiento de conceptos límite ideales con los que la realidad puede ser medida y comparada con el fin de ilustrar determinados elementos significativos, unos conceptos que deben ser verificados y deben mutar o ser sustituidos cuando se demuestre que resultan inadecuados (MONTANER 2011, 93-94). En su aplicación a la arquitectura, para Aymonino y para Argan el tipo es una síntesis *a posteriori* que proviene de la comparación de obras y proyectos escogidos en base a criterios de analogía formal; para Caniggia, en cambio, el tipo se encuentra en la mente del proyectista *a priori*, antes de su utilización: es un proyecto colectivo, expresión de una cultura codificada en la mente singular del individuo. Argan concluye que la tipología no es un mero sistema de clasificación sino que se corresponde con un proceso creativo (ARGAN 1966, *passim*). Y para Rossi el tipo es lo que está más cerca de la esencia de la arquitectura por lo que, a pesar de los cambios, se acaba imponiendo “al sentimiento y a la razón” como el principio de la arquitectura y la ciudad (en BOHIGAS 1972, 166). En todo caso, según Montaner, recurrir actualmente al concepto de tipología en arquitectura significa rehuir todo regionalismo, defender soluciones morfológicas de

han reconsiderado el tipo, en el ámbito de la morfología urbana, como tipo de asentamiento territorial<sup>683</sup> y como tipo edilicio o edificatorio. Los tipos de asentamiento territorial indagan la relación entre invariantes y permanencias en el tejido urbano en relación con las formas arquetípicas y fundamentales del punto, la línea y la superficie; la atención se centra en las relaciones a escala microurbana entre los edificios y, por tanto, entre lo construido y el espacio abierto –no construido– remanente. El tipo edilicio, en cambio, concierne a los elementos constitutivos del edificio y a las relaciones que tienen que ver con su organización y composición.

El tipo de asentamiento y el tipo edilicio se encuentran vinculados, a su vez, por una relación recíproca que puede ser de coherencia o de ruptura. Por ejemplo, un edificio alineado a la calle e inscrito en el frente edificado de una manzana sería coherente con el tipo de asentamiento con frente de fachada continua; en cambio, un edificio en bloque laminar en el mismo contexto entraría en contradicción con el tipo urbano. El estudio de la manzana y de sus relaciones con los tipos de asentamiento y la densidad de los mismos permite indagar las transformaciones de la concepción del espacio urbano en el tiempo<sup>684</sup>.

Estar dentro o fuera de las reglas de la manzana significa pasar de una concepción cerrada del espacio a una concepción abierta del mismo. La primera alternativa corresponde a frentes de fachada continuos y a redes de calles coherentes con la necesidad de la propiedad fundiaria: personas y bienes deben poder moverse en un espacio donde la circulación ha de ser eficiente (CHOAY 2003, 110). La segunda alternativa, como concepción propia de la modernidad, además de garantizar el funcionamiento de la maquinaria urbana, articula la manzana mediante bloques abiertos, vistas lejanas no bloqueadas ni cerradas por las fachadas continuas de la edificación, espacios menos densos y presencia difusa de un verde (es decir, de un espacio vacío, no ocupado, destinado a albergar vegetación) subordinado a lo construido. En otras palabras, se confrontan dos estructuras espaciales: la primera remite a un “contenedor” donde las “cosas” son más importantes que el espacio, que viene delimitado por elementos continuos como el frente edificado de calles y plazas; la segunda, en cambio, se fundamenta sobre el vacío, y la forma se debe no tanto a los límites como a las relaciones y a la “presión” ejercida, metafóricamente, por la masa construida sobre el espacio desocupado. La transición entre estas dos concepciones corresponde, tanto en Barcelona como en Milán, a una secuencia de saltos o cambios de escala en el espacio urbano.

## <06.02. EL ESPACIO DE CIRCULACIÓN

Las calles de Milán son particularmente aptas para conversar. Esta cualidad se debe atribuir, sobre todo, a su buen pavimento. El primer empedrado de Milán se remonta a 1265 y fue obra de Napo Torriani, el gran burgomaestre. Desde entonces Milán goza de fama de “bien empedrada”.  
Alberto SAVINIO (1944)

Barcelona y Milán, con los planes urbanísticos para los ensanches urbanos de Ildefons Cerdà (1855-1860)<sup>685</sup> y de Cesare Beruto (1884-1887) se convirtieron en ciudades industriales. Esta transformación comportó no solo que se superase el límite establecido (y representado física y materialmente) por las murallas –sofocante, como es sabido, según las crónicas, en el caso de la capital catalana– sino que se diese un salto de escala hacia un nuevo orden de tamaño coherente con las necesidades funcionales y representativas de la economía capitalista. En ambas ciudades, este salto de escala se correspondió, además de con la aspiración a “hacerse más grande”, a una voluntad de sumarse a aquellas “menudas pero pertinaces mutaciones de los ideales y los estilos de vida que las crónicas registran con el vago término de ‘modernidad’”(IRACE *et al.* 2015, 5; comillas del autor).

---

carácter universal y negar los principios funcionalistas en pro de la estructura, el tipo y la forma, esto es “situarse en las antípodas del empirismo” (MONTANER 2011, 102).

<sup>683</sup> Las reglas de ocupación que determinan la organización de los establecimientos territoriales se valoran en función de caracteres permanentes; esta modalidad de estudio se configura como una clasificación tipológica, ya que las estructuras espaciales que se encuentran en un determinado asentamiento urbano se ponen en relación con otras ya conocidas, esto es los arquetipos espaciales del punto, la línea y la superficie (cfr. PUGLIESE 1997).

<sup>684</sup> En relación a este tema se puede consultar la célebre obra *Isolato urbano e città contemporanea*, donde se estudian las relaciones entre la historia de los cambios en las prácticas de uso del espacio, reconducibles al concepto de tipo, y las mutaciones de la forma de la manzana edificada en París, Londres, Amsterdam y Frankfurt desde la segunda mitad del ochocientos hasta los años treinta del novecientos (CASTEX *et al.* 1981).

<sup>685</sup> Los trabajos del ingeniero de caminos, canales y puertos Ildefons Cerdà i Sunyer (1815-1876) para el Ensanche de Barcelona se desarrollaron entre 1855 y 1859. El Plan de Ensanche fue aprobado por el Gobierno español en 1860, sin incluir ni las bases económicas ni las ordenanzas porque “no se consideraron realizables” (J. BUSQUETS *et al.* 1992; MATEO 1996, 48, 50).

En el caso de Cataluña, según García Espuche, las primeras transformaciones radicales para la modernización se habían dado ya muy prematuramente, entre 1550 y 1640, al establecerse unas relaciones estables entre la nación y la capital y producirse una especialización económica y demográfica del territorio catalán que llegaría con pocos cambios hasta el siglo XIX, haciendo posible el gran empuje demográfico, económico, cultural y político del ochocientos:

Una serie de pueblos y ciudades próximos al área de Barcelona absorben un gran número de actividades y empiezan a crear el carácter metropolitano de la capital, que asume, desde entonces, unas funciones cada vez más terciarias y más especializadas en el mando político y económico. En el contexto de descentralización, especialización territorial, mejora de las comunicaciones y aumento de los intercambios es donde debe situarse el papel de Barcelona, como cabeza de un país cada vez más integrado (en BOHIGAS 1998, 90).

Un aspecto imprescindible para esta asunción territorial moderna, que encuentra un paralelo en el caso de Milán, fue el establecimiento de una continuidad formal y simbólica en la subárea central mediante la agregación administrativa de los poblados y municipios próximos a la capital. Milán era una de las ciudades europeas donde no se había resuelto a principios del ochocientos el tema de las diferencias jurídico-administrativas de las diferentes partes del territorio urbano. Por tanto, como subraya Carozzi, la no incorporación al municipio del territorio formado por los extensos arrabales inmediatos a la ciudad, los Corpi Santi<sup>686</sup>, con una administración política diferente, que no se planteó hasta 1862, fue una de las primeras trabas urbanísticas que la ciudad tuvo que superar para poder plantear un documento unitario. Sin embargo, el problema de la unidad administrativa suscitó en el ámbito urbano conflictos entre comerciantes, industriales, empresarios agrarios y empresarios inmobiliarios, ya que eran divergentes los intereses defendidos por cada uno de ellos. El proyecto de integración también suscitó preocupación y tensiones en los barrios periféricos en fase de formación, ya que los habitantes de la circunvalación exterior eran una población con ingresos bajos que temía que, con la ampliación de los límites de arbitrios municipales, aumentasen los precios de los alimentos y del alquiler de las casas<sup>687</sup>. Sin embargo, no fue hasta que el Gobierno italiano decretó en 1873 la anexión de esta área al municipio de Milán cuando se crearon las condiciones "territoriales" para la confección del plan de ensanche urbanístico de la ciudad de 1884 ya que solo entonces el ingeniero municipal Cesare Beruto pudo planificar una "nueva" ciudad que abarcaba hasta un radio de entre uno o dos kilómetros más allá de la muralla española (CAROZZI 1984, 137-146; GAMBI *et al.* 2003, 293).

Una situación similar se produjo en Barcelona con los núcleos del Pla donde, como señala Torres, al no coincidir la creciente integración económica y territorial con la unidad de los respectivos términos municipales, se originaron numerosos conflictos, especialmente por lo que se refiere a la fiscalidad y a la ejecución del Ensanche, que tuvo que ser intermunicipal. Estos conflictos hicieron que el 1897 el Gobierno decretase la agregación de los términos de las poblaciones del Pla al municipio de Barcelona. Una de las principales finalidades de esta medida fue la integración de los diferentes sistemas fiscales, ya que, con anterioridad, los impuestos eran habitualmente más bajos en los pueblos de los alrededores que en la capital. Sin embargo, las consecuencias afectaron a los servicios y a la edificación, ya que hubo que extender los primeros a los pueblos vecinos y las condiciones de edificación se igualaron en todas partes (TORRES *et al.* 1985, 86). Así, se integraron en Barcelona, pasando a ser distritos de una misma ciudad, Sants, les Corts, Sant Gervasi, Gràcia, Sant Martí y Sant Andreu (1897), Horta (1903) y Sarrià (1921) (BOHIGAS 2012, 111). Pero aunque ya no se han dado nuevas inclusiones administrativas, desde el campo de la demografía se considera que ya hacia 1920 Barcelona empezó a integrar en su dinámica económica los núcleos (y los términos municipales) de l'Hospitalet, Santa Coloma y Badalona, y que hacia 1955 se inició una nueva onda expansiva que penetró profundamente en las comarcas del Baix Llobregat, el Vallès y el Maresme, mientras que ciudades que habían progresado independientemente de la capital, como Sabadell, Terrassa y Mataró, empezaron a participar también de la "ocupación" del territorio intercalar (MATEO 1996, 40). En ocasiones, la continuidad

<sup>686</sup> El nombre de este extenso territorio mayoritariamente rural contiguo a las murallas españolas, de 2 a 5 kilómetros de ancho, con una administración jurídica propia (1781-1873), aunque radicada en la ciudad de Milán, proviene de su destino prioritario a camposantos y enterramientos. (GAMBI *et al.* 2003, 204; MORANDI 2007, 24).

<sup>687</sup> El político e intelectual milanés Carlo Cattaneo (1801-1869), máximo exponente del pensamiento republicano federalista, defendía en 1863 el carácter urbano de los Corpi Santi, ya que aunque la población de este territorio era solo de cincuenta mil habitantes, solo la décima parte trabajaba en el sector primario, dedicándose la mayoría "al acarreo, a la navegación, a las ferrovías, a los grandes talleres de metal, de maquinaria, de porcelana, de gas, de aceites, de grasas, de sustancias químicas, y al comercio de quesos, ganado, granos, vinos, ropas, ladrillos, piedra, madera para la construcción y para quemar, turba y otros fósiles" (en GAMBI *et al.* 2003, 293).

del tejido urbano producida desde hace décadas es tan absoluta que hace que se plantee la necesidad funcional de integrar estos municipios (por otra parte con un reducido término municipal, todo él urbanizado) en la ciudad de Barcelona. Así lo hacía Bohigas en 1995, contra toda norma de “corrección política” y de consideración de los intereses partidistas, en una carta abierta razonada dirigida al alcalde de l’Hospitalet de Llobregat: “¿Cuándo empezaremos a hablar de l’Hospitalet como distrito 11 de Barcelona? ¿Cuándo te decidirás, querido alcalde, a pronunciarte sobre este tema y enfocar la solución de una de las necesidades sociales y administrativas de nuestra ciudad?” (BOHIGAS 1996, 180).

Con estos procesos intensos y continuados, Barcelona asumió rápidamente una dimensión territorial y la repetición virtualmente “infinita” del módulo cuadrículado del Ensanche de Cerdà hizo que, en el orden urbanístico, el tejido ciudadano fuese conmensurable con la escala del territorio. La ciudad, aunque entendida como una totalidad, presentaba ya un orden de tamaño capaz de dialogar con el Pla de Barcelona y sus límites naturales, es decir los dos ríos (el Besòs al nordeste y el Llobregat al suroeste), el mar al sureste y la orografía accidentada y boscosa de la Sierra de Collserola al noroeste, un espacio natural, “un telón de fondo en el paisaje, una barrera en el clima y en las comunicaciones” que se quiso convertir en los años ochenta, gracias a ingentes labores de adecuación no siempre acertadas, en el gran parque de la metrópoli (MARAGALL 1991, 51-52). De hecho, la compactación de la Barcelona metropolitana en los años sesenta en el interior del reducido territorio situado entre los dos ríos, el mar y la cordillera litoral<sup>688</sup> y el rápido agotamiento del suelo disponible definido por Cerdà ha sido el origen de muchas de las deficiencias de la transformación urbana desde el final de la Guerra Civil hasta la actualidad ya que el crecimiento en mancha de aceite del continuo edificado, sorteando la inmediata topografía accidentada (obstáculos con efecto de barrera infranqueable), comportó la ocupación con viviendas, industrias e infraestructuras de terrenos más allá de su adecuación urbana, incluyendo los deltas de los ríos y las faldas de la sierra; en el primer caso esto ha implicado la necesidad de cimentaciones profundas y drenajes difíciles y, en el segundo, grandes desmontes de tierras, algo que resultaba imprescindible porque el tipo arquitectónico planteado, sumamente rígido, era independiente de las características físicas del terreno y no se consideraron mecanismos de adaptación a su geografía (cfr. FERRER 1996, 110-111).

Si consideramos la ruptura con el sistema de manzana cerrada y la introducción de la edificación a base de bloques abiertos como una fenomenología de lo nuevo, es evidente que el Ensanche de Barcelona es realmente moderno. El proyecto de Cerdà, respecto a los planes de urbanismo europeos contemporáneos, cambió radicalmente la concepción del espacio urbano, el cual pasaba a ser pensado como una *res extensa*, impostada sobre una malla cuadrículada homogénea de manzanas de 113 × 113 m (12.370 m<sup>2</sup>), edificadas con dos bloques abiertos paralelos (o en algunos casos formando una L o una U) y con una área ajardinada superior a los 800 m<sup>2</sup> (MATEO 1996, 58); esta elección anticipaba, asimismo, una disposición abierta del espacio, antitética al bloque cerrado habitual de las ciudades europeas. Las jerarquías venían definidas por una estructura viaria a mayor escala –la Diagonal, la Gran Via, la avenida de la Meridiana y el Paralelo– y otra estructura a menor escala constituida por la retícula isótropa y modular de las manzanas. El Ensanche de Cerdà (1860) presentaba así dos órdenes de tamaño: uno homogéneo y a gran escala que establecía la *forma urbis* general, permitiendo considerar la ciudad como un todo y anticipando la *Grosstadt*; y otro orden, podemos decir heterogéneo, a una escala microurbana y arquitectónica, donde se concretaban las diferencias arquitecturales. Como observa Martí Arís, se fijaba “una matriz arquitectónica de primer orden, una regla que permitía una gran variedad de excepciones posibles” hasta el punto de que “la mejor arquitectura barcelonesa se somete a la regla urbana que construye la ciudad [...] o parte de la transgresión a esta regla. [...] Todos trabajan a partir de la regla, afirmando o contestando sus principios, pero siempre conociéndolos, nunca ignorándolos” (en PIERINI 2008, 8-9). Así, cada edificio podría ser distinto de los otros sin afectar a la coherencia general de la implantación: por ejemplo, el edificio en la calle Rosselló (1964-1966), de Emili Donato, que ocupa una parcela estrechísima, de unos 12 m de ancho, se puede comparar con el complejo terciario y comercial Illa Diagonal (1986-1994), de Rafael Moneo y Manuel de Solà-Morales, que se extiende, en cambio, sobre tres manzanas, con una longitud superior a los 360 m (*vid. supra*); y se pueden comparar porque ambas son congruentes con un mínimo común denominador representado por la manzana del Ensanche. La homogeneidad de éste determina también su enorme flexibilidad, pudiendo llegar a absorber modalidades desordenadas de ocupación del suelo

<sup>688</sup> La estrecha depresión litoral conocida como Pla de Barcelona (un rectángulo de unos 15 km de anchura por unos 30 km de longitud) solo cuenta con cuatro puntos naturales de salida: les Botigues de Sitges, el congost de Martorell, el turó de Montcada y el turó de Montgat (FERRER 1996, 121). Hasta la perforación de túneles a través de la cordillera Litoral Catalana, carreteras y ferrocarriles se trazaron obligatoriamente por estos corredores, lo que Maragall llamaba “las calles más grandes del área metropolitana, las arterias de la gran ciudad supramunicipal” (MARAGALL 1991, 29).

producidas por la parcelación salvaje, como narra con ingenio Eduardo Mendoza en el magnífico retrato de Barcelona que es la novela *La ciudad de los prodigios*:

De esta forma la especulación seguía siempre el mismo patrón: alguien compraba el mayor número posible de parcelas en una zona que consideraba propicia y construía en una de esas parcelas un edificio de viviendas, dos a lo sumo; luego esperaba a que todas esas viviendas estuvieran vendidas y ocupadas por sus nuevos dueños; entonces ponía en venta el resto de las parcelas a un precio muy superior al que había tenido que pagar por ellas. Los nuevos propietarios de estas parcelas, como habían satisfecho por ellas un precio muy superior al valor original, se resarcían de la pérdida por medio de un sistema que consistía en lo siguiente: dividían cada parcela en dos mitades, edificaban en una de las mitades y vendían la otra mitad al precio que habían pagado por las dos mitades juntas. Como es natural, el que compraba esta segunda mitad procedía del mismo modo, esto es, dividiéndola por la mitad; y así sucesivamente (MENDOZA 1986, 184).

Esta presión especulativa de los propietarios minifundistas del suelo indujo también, como es de sobras conocido, a construir los cuatro lados de la manzana del Ensanche de Cerdà con pantallas edificadas muy profundas, e incluso, posteriormente, el interior de los patios de manzana: esto produjo una notable densidad edilicia y demográfica en la zona que no dejó de aumentar hasta los años setenta del novecientos<sup>689</sup> y que solo en los años ochenta, de una forma posibilista, con un urbanismo “de zurzidora”, el Ayuntamiento empezó a combatir, “vacinando” y ajardinando para uso colectivo muchos de los reducidos espacios disponibles: Torre de les Aigües, la Sedeta, Parc de la Indústria, Ca’n Golferichs, Pati de la Concòrdia, etc. (MARAGALL 1991, 76-77).

Algunos estudiosos han observado que el Plan Cerdà, además de tener una base fundamentalmente científica, presenta una supremacía de la “lógica funcional” sobre la “composición formal” (GRAVAGNUOLO 1991, 38); pero la forma no se encuentra subordinada a la función sino, en todo caso, a la razón. Cerdà usa un sistema riguroso, como un algoritmo matemático, pero esto no quiere decir que en el proyecto no se hayan planteado problemas de forma, aunque estos últimos estén subordinados a la razón o, mejor dicho, a la “racionalidad económica” (GARZENA 1970), ya que Barcelona es una de las ciudades mediterráneas donde la expansión urbana está concebida como un modo de sostener, e incluso potenciar, el liberalismo económico.

La manzana urbana, además de unidad de base para construir una pantalla construida continua, asumió un papel como “intervía”, donde la relación entre los chaflanes constituye la auténtica espacialidad del Ensanche (M. SOLÀ 1978a); en otras palabras, “el Ensanche no son las manzanas en si mismas, sino las calles que las forman” (M. SOLÀ 1995). Uno de los principales puntos de fuerza del Plan Cerdà se encuentra justamente aquí: un espacio originariamente pensado para un cometido funcional, o sea permitir el cruce de las calles y el giro de los vehículos, se convirtió en el contexto que contribuye a dar sentido a la forma arquitectónica. En efecto, Cerdà, como es obvio, no podía ni imaginar el actual tránsito masivo de automóviles en las ciudades y en su proyecto los chaflanes venían determinados por el radio de giro de los tranvías con tracción a vapor, que nunca se llegaron a poner en funcionamiento (MATEO 1996, 56). Sin embargo, la enorme fortuna del modelo y la disposición de chaflanes en todos los ensanches españoles y europeos, fuese cual fuese el tamaño de los mismos, la extensión superficial del conjunto de la intervención, e incluso el grado de banalización del modelo, no se debió a necesidades de tránsito sino a la enorme espacialidad que los chaflanes le confieren al trazado urbano.

El salto de escala que se produjo en Milán fué más lento y menos identificable con un solo proyecto de plan urbanístico, que en Barcelona. Se trató, por el contrario, de un proceso continuo iniciado con el Plan Beruto (1884-1887) y continuado con el Plan Pavia-Masera (1912) y con el Plan Albertini (1934)<sup>690</sup>, desarrollado solamente de forma parcial (cfr. GAMBI *et al.* 2003, 300-319). No se percibe aquí un verdadero fenómeno de ruptura en el crecimiento urbano, sino más bien una constante dilatación de la estructura urbana,

<sup>689</sup> Se calcula que solamente entre 1940 y 1953, la densidad poblacional media en el Ensanche aumentó de 977 habitantes por manzana a más de 3.000, así como que en 1958 el volumen edificado medio por manzana era ya de 300.000 m<sup>3</sup>, cuando el volumen previsto inicialmente por Cerdà era de 67.000 m<sup>3</sup> (GABANCHO 1990, 128, 190).

<sup>690</sup> El documento, redactado en pleno fascismo por el ingeniero jefe de la Oficina Técnica Cesare Albertini, preveía la ocupación de todo el territorio del municipio (excepto la parte meridional, donde había prósperas fincas agrícolas) con una densa red de edificación en la que deliberadamente se descartaba cualquier zonificación con el fin de “no establecer ningún vínculo de uso a los terrenos y no impedir a la propiedad fundiaria atender cualquier demanda edilicia y multiplicar el juego de la especulación y la creación de rentas” (GAMBI *et al.* 2003, 319). Si el Plan Albertini respondía, por una parte, a la idea de “la grande Milano, tradizionale y futurista” preconizada por Marinetti (cfr. CORAZZA *et al.* 1995), por otra era un buen ejemplo del urbanismo grandilocuente que Gramsci criticaba ya en 1929: “En Italia se ha iniciado una fanfarria fordística (exaltación de la gran ciudad —la gran Milano, etc.—, el capitalismo está todavía en sus inicios, etc.) con la redacción de planos reguladores urbanísticos grandiosos” (en GAMBI *et al.* 2003, 341).

forzando la expansión sobre un esquema radial y concéntrico similar conceptualmente al de la ciudad medieval, con abundancia de cruces, diagonales y triangulaciones en toda la nueva ciudad proyectada. Este tipo de crecimiento ha resultado sumamente pernicioso si lo confrontamos con los hechos resultantes de la historia y de la identidad urbana. Así, los proyectos de transformación anteriores y posteriores al Plan Beruto, por lo que se refiere a las áreas centrales, separaban los monumentos del tejido histórico que los envolvía mediante extensos y sistemáticos derribos; mientras tanto, en las áreas periféricas la parcelación se presentaba como una serie de episodios sin coordinación entre sí a los que los planos reguladores han tendido a adecuarse, en vez de intentar modificarlos para resolver las conexiones entre las partes.

En Milán faltó una visión compleja, total, de la ciudad en su conjunto, como se evidencia, por ejemplo, en la incapacidad de dar continuidad a las geometrías más antiguas, con una base ordenada, que se remontan a la ciudad romana y al complejo sistema del agua, debilitado y posteriormente mutilado en la etapa fascista. Si en las áreas semicentrales el Plan Beruto consiguió establecer una relación adecuada entre lo construido y el espacio abierto, de manera que pudieran darse situaciones aceptables de urbanidad, en las zonas externas la ciudad perdió el control de sus propios límites, conformándose como una periferia desordenada y fragmentaria necesitada de unidad.

El segundo salto de escala de Barcelona se dio a lo largo de la primera mitad del novecientos y vino caracterizado por las dos dictaduras (la de Primo de Rivera y la de Franco), extendiéndose hasta los años sesenta. Se trataba de una expansión más desordenada y confusa que la del ochocientos. Las premisas se contenían en el Plan Jaussely (1905) que aumentó la dimensión de la ciudad a cambio de una notable regresión cultural en la proyectación del documento. El tejido de las manzanas, de fachada continua, se estructuró sobre un sistema, parcialmente polar, de ejes viales. La concepción urbana era “cualitativa” y ya no “cuantitativa”, como lo era en el Plan Cerdà: la ciudad se definía mediante centros, ejes perspectivos, límites y figuras monumentales que introducían diferencias morfológicas a escala urbanística, mientras que Cerdà, como hemos visto, establecía una malla extensible hasta el infinito sobre la que se introducían, *a posteriori*, diferencias a escala arquitectónica.

Se ha observado repetidamente el encono con que los barceloneses recibieron el Plan Cerdà, que fue considerado como un documento carente de principios artísticos, además de una imposición del Estado contra los “intereses” de Cataluña y de Barcelona. Muchos de los grandes edificios del final del ochocientos llegaron a contradecir incluso el mismo documento y algunos lo atacaron abiertamente, como el templo de la Sagrada Familia (1877) de Villar y Gaudí y el Hospital de Sant Pau (1901) de Domènech<sup>691</sup>. Estas obras iniciaban lo que sería el Plan Jaussely, que ganó el concurso convocado por el Ayuntamiento de Barcelona en 1903 y que daba respuesta al ideario arquitectónico y urbanístico del Noucentisme, ya que en este documento los novecentistas vieron la posibilidad de “recortar, diagonizándola, la estructura ortogonal del Ensanche”. Como indican Granell y Ramon, “el escenario que dibujaba [Jaussely] no era solamente el de una ciudad ‘artística y monumental’, sino que era, sobre todo, un espacio para la vida colectiva que convertía el edificio público en institución”, especialmente cuando, con la Mancomunidad de Cataluña, creada el 6 de abril de 1914, se empezó a formalizar el ideario novecentista que Eugenio d’Ors venía formulando desde 1906 (GRANELL *et al.* 2012, 78).

Así, la expansión real de Barcelona hacia el extrarradio estaba influida más por el pensamiento de Léon Jaussely (1875-1933) que por el de Cerdà. De hecho, el crecimiento de la ciudad en el primer cuarto del siglo XX se basó en el Plan de Enlaces de Barcelona Ciudad (1917) de Pere Falqués, Ferran Romeu y Ezequiel Porcel, aunque con su fracaso ejecutivo, debido a presiones de los propietarios del suelo, se diluyó “la posibilidad de un urbanismo moderno, apoyado en poderes municipales fuertes” (TORRES *et al.* 1985, 235). Desde un punto de vista disciplinar, este documento estaba ampliamente inspirado en el trabajo del urbanista francés, del cual no dejaba de ser una actualización parcial. El crecimiento urbano se resolvía mediante la fagocitación de los suburbios gracias a la prolongación de algunos trazados viarios preexistentes que conectaban históricamente la ciudad con el territorio, como la vía Júlia y la avenida de la Meridiana al norte, o incluso los ejes mayores del Ensanche. Se trataba de una expansión en mancha de aceite que permitía una gran libertad de maniobra a la especulación inmobiliaria, pero que creaba muy poca urbanidad ya que se intentaba controlar la proliferación de lo construido mediante la disposición de anillos viarios –las rondas o cinturones– y el relleno progresivo de los espacios vacíos intermedios, en un proceso análogo al que se dio en Milán entre las

<sup>691</sup> Granell y Ramon señalan, además, la Universidad (1863), el Hospital Clínico (1880), el palacio de Justicia (1887), y la Cárcel Modelo (1904) (GRANELL *et al.* 2012, 77).

dos guerras mundiales, con el fascismo. De hecho, las tres rondas previstas por Jaussely, es decir la Circunvalación de la Industria, el Paseo de Ronda y el Paseo Rural (base de las rondas ejecutadas por Maragall en los años ochenta), se encuentran conceptualmente muy próximas a los anillos de circunvalación del Plan Beruto y del Plan Pavia-Masera (cfr. GAMBI *et al.* 2003, 300-309).

### <06.03. LA ARQUITECTURA RACIONAL

El rascacielos ha transformado la vida de los milaneses. Misteriosas actividades se desarrollan dentro de esta ciudad vertical que la ciudad horizontal ignoraba, dulcemente extendida en la llanura, con sus grandes palacios de poca altura y sus jardines cerrados. [...] Después vino el funcionalismo con un séquito de ideas pueriles y la dorada luz de la civilidad se apagó.

Alberto SAVINIO (1944)

Las relaciones y los entretrejos entre la arquitectura de Milán y de Barcelona tienen una historia que está enraizada, por una parte, en las transformaciones urbanas que se dieron en ambas ciudades entre el ochocientos y el novecientos, y, por otra, en el racionalismo como movimiento cultural y como código lingüístico. De hecho, los contenidos del proyecto, los tipos y los lenguajes que caracterizan la arquitectura de los años cincuenta y sesenta en ambas ciudades son el fruto de una reelaboración crítica de temas propios del Movimiento Moderno.

El racionalismo, a su vez, había desarrollado algunas tendencias vanguardistas que estaban presentes tanto en el Noucentisme de Barcelona como en el Novecento de Milán<sup>692</sup>. Dos buenos ejemplos barceloneses son el edificio de viviendas Masana de la calle Lleida (1928-1931) de Ramon Reventós (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 21; GAUSA *et al.* 2013, F5) y el Casal de Sant Jordi (1929-1931) de la via Layetana, de Francesc Folguera (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 137; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 24; GAUSA *et al.* 2013, F11), ambos caracterizados por sus miradores de planta triangular; dos ejemplos paralelos en Milán serían la Ca' Brütta (1919-1923) de Giovanni Muzio (RICCI 1999, 208; GRAMIGNA *et al.* 2001, 80-81) y la torre de viviendas Rasini (1933-1934) de Emilio Lancia y Gio Ponti (RICCI 1999, 217; GRAMIGNA *et al.* 2001, 146-147). Bohigas, a propósito de la “continuidad progresista en Cataluña”, se ha referido al término “antiestilístico” (BOHIGAS 1964b; BOHIGAS 1970a, 28) acuñado por Vittorio Gregotti y Guido Canella en un monográfico sobre la arquitectura del Novecento aparecido en *Edilizia Moderna* en 1963 (CANELLA *et al.* 1963, 40); en el mismo estudio los autores identifican los puntos de contacto entre arquitectura racionalista y Novecento en términos de “orden, razón, claridad constructiva y simplificación lingüística”, aunque con algunas diferencias; “si orden y razón eran para los racionalistas sobre todo función y uso, para el Novecento significaban más bien clasicismo y antivanguardia; si simplificación del lenguaje expresivo era para el Novecento simplificación estilística, para los racionalistas era la instauración de un nuevo lenguaje, resultado de una nueva metodología” (CANELLA *et al.* 1963, 74). Todo ello no está exento de una cierta indefinición, ya que los arquitectos del Novecento, según Gregotti, podían actuar siguiendo cinco direcciones diferentes que un mismo autor incluso podía simultanear: una retórica monumental de exaltación neorromana; una simplificación lingüística cercana al racionalismo; una influencia de modelos holandeses o del último expresionismo alemán; un estilo neoclásico destinado a la burguesía del norte de Italia que desdeñaba los populismos fascistas e incluso una arquitectura sonriente, optimista, mediterránea, “a la italiana”, según la consigna de Ponti (GREGOTTI 1969, 33).

Este entretrejo entre citas historiográficas y movimientos arquitectónicos no son casuales sino que son sintomáticos de unas “afinidades electivas” *in fieri*, todavía por hacer, entre la arquitectura moderna de Barcelona y de Milán. Pero por otra parte encontramos todavía otras correspondencias. Tanto la arquitectura española de la Segunda República como la arquitectura italiana de los años veinte y treinta encontraron visibilidad, tanto en Barcelona como en Milán, en movimientos culturales nacionales e internacionales significativos como el GATCPAC –ampliado y convertido en GATEPAC el 25 de octubre de 1930 en el Gran

<sup>692</sup> Para Argan, el racionalismo arquitectónico del periodo de entreguerras “no está ligado a un sistema racionalista (del que, por otra parte, no se encuentra rastro en otros campos de la cultura) sino a una flagrante problemática del comportamiento humano, a una situación de áspera lucha política; [...] es, de hecho, un aspecto no secundario del reformismo burgués que, a través de una progresiva radicalización del liberalismo decimonónico, entra en contacto con los temas ideológicos y la acción política del socialismo, aceptando algunas de sus propuestas, pero proponiéndose como alternativa al creciente empuje revolucionario de la clase obrera. [...] El fracaso de la arquitectura racional en el plano de los valores estéticos está aun por demostrar; su fracaso en el plano ideológico es un hecho que nos puede llenar de tristeza pero que es incontestable” (ARGAN 1965, 84-85).



Hotel de Zaragoza e instituido como sección española del CIRPAC–, el MIAR y el Gruppo 7<sup>693</sup>. También en exposiciones como la Universal de Barcelona de 1929 y la V y la VI Triennale de Milán, de 1933 y 1936 respectivamente; y así mismo en revistas como *A.C.*, *Casabella* y *Quadrante* y, desde posiciones menos intransigentes, *Domus* (*vid. supra*). Pero dado que Barcelona –y Cataluña– fue el lugar de España donde la Segunda República adquirió una mayor fuerza como instrumento cultural vanguardista, se ha afirmado repetidamente que el GATEPAC fue un fenómeno eminentemente (y casi exclusivamente) catalán (BOHIGAS 1970a, 46), lo que, a su vez, es tanto como decir barcelonés. Pero además, en Barcelona, no solo se había levantado en 1929 para la Exposición Internacional el célebre Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe, que causó un gran impacto por la tremenda novedad que suponía en un momento en que se retomaban los modelos barrocos y clasicistas en la reforma de la ciudad (BAHAMÓN *et al.* 2007, 30) y cuya memoria como hito y fetiche de la arquitectura moderna más radicalmente vanguardista se ha mantenido viva internacionalmente hasta llegar a su reciente reconstrucción física en el mismo lugar donde estuvo (1986), sino que Barcelona era una ciudad donde se celebraban encuentros en los que participaron arquitectos de primera fila como Le Corbusier, Breuer y Pollini (*cfr.* ROVIRA *et al.* 2018).

Por su parte, Milán, que había sido inicialmente refractaria al racionalismo (la Ca' Brütta, a pesar de no ser exactamente un edificio “purista”, había suscitado indignación entre los biempensantes milaneses) sustituyó Turín –donde ya se habían dado debates sobre el tema– como lugar de referencia para las vanguardias arquitectónicas, sobre todo después del traslado a Milán de Giuseppe Pagano y de Edoardo Persico. No obstante, la vivacidad intelectual de Pagano y Persico (*vid. supra*) no fue el único elemento propulsor del racionalismo. Ya desde el setecientos, en Milán se puede encontrar una particular cultura ciudadana ligada al Iluminismo que consideraba la razón como vehículo para orientar la acción y el pensamiento, incluso en sus acepciones emotivas. Las enseñanzas de Antonio Banfi, contrario al neoidealismo, se iniciaron en 1932 y tendían a delinear la necesidad del conocimiento como objetivo del arte, de la estética y de la arquitectura (MONESTIROLI 2010, 23). El racionalismo encontraba, así, en Milán las condiciones para asumir una identidad clara que más tarde permitiría hablar de “una escuela”.

Los caracteres comunes que se daban provenían del convencimiento de que la arquitectura moderna no podía quedarse en una dimensión nacional, sino que debía abrirse a Europa y al CIAM y prestar atención a los problemas concretos de la vivienda. Desde las páginas de *Casabella*, Pagano y Persico consiguieron dar voz a un “sentir común” que reconocía en el proyecto de “la casa para todos” el tema de trabajo fundamental sobre el que podía cristalizar la identidad de la arquitectura italiana. En el campo de la práctica profesional, arquitectos como Terragni, con el edificio Rustici (1933-1935) en corso Sempione (RICCI 1999, 230-231; GRAMIGNA *et al.* 2001, 152-153) y Figini-Pollini con la casa para el mismo Figini (1934-1935) en el Villaggio dei Giornalisti (RICCI 1999, 228; GRAMIGNA *et al.* 2001, 160), consiguieron encontrar un equilibrio entre los vínculos normativos y de propiedad y la voluntad de manifestar su adhesión, también lingüística, al racionalismo. El edificio de Terragni, por ejemplo, dispone los cuerpos de fábrica perpendicularmente a la calle, camuflando esta elección mediante las pasarelas de unión entre ellos, y concluyendo el techo con el tema típicamente milanés del edificio de “villas superpuestas” (*casa a ville sovrapposte*)<sup>694</sup>, mientras que la villa de Figini, con un

<sup>693</sup> Recordemos el significado de algunos de estos acrónimos enrevesados y casi impronunciados de origen norteamericano que en el último medio siglo han proliferado hasta la saciedad y que, en forma de logotipo, “a menudo llamativos y torpes, saturan el panorama visual” ofreciendo una dificultad extrema de comprensión y de lectura (BOHIGAS 1998, 7-11), pero que cuando llegaron a Europa en los años treinta del novecientos, aunque “esnob” y “cacofónicos”, estaban cargadas de intención programática, “con toda la carga de un progresismo funcional y eficaz [...] por su oferta de precisión y de economía gráfica y oral” (BOHIGAS 2012, 131-135). CIAM: Congrès International d'Architecture Moderne; CIRPAC: Comité International pour la Réalisation des Problèmes Architecturaux Contemporaines; GATCPAC: Grup d'Artistes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània; GATEPAC: Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea; ADLAN: Amics de l'Art Nou; MYDVA: Muebles y Decoración para la Vivienda Actual; MIAR: Movimento Italiano per l'Architettura Razionale, formado en 1931 mediante la unión de los diferentes grupos de jóvenes arquitectos racionalistas formados en Italia; Gruppo 7: formado en 1926 como unión de estudiantes de la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, entre los cuales se contaban Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini y, posteriormente, Adalberto Libera (*cfr.* GREGOTTI 1969, 13-14).

<sup>694</sup> La locución *casa a ville sovrapposte* (*stacked villas* en inglés) que podemos traducir al español como “edificio de villas superpuestas” (o “apiladas”) nace de una referencia ideal a los proyectos de Le Corbusier y fue usada para la casa de Figini y Pollini en via dell'Annunciata (1932-1934) de Milán que se ha considerado uno de los primeros condominios milaneses (*cfr.* RICCI 1999, 225). En realidad más que de villas “superpuestas” se trata de edificios plurifamiliares caracterizados por la presencia de una “villa urbana” (una especie de ático) en la parte superior del edificio, como remate o conclusión superior del mismo. Este es, de hecho, el modelo seguido por Terragni en el edificio Rustici.

volumen elevado sobre pilotis, planta y fachada libres, ventanas apaisadas continuas y cubierta plana ajardinada, pone en práctica de forma estricta los cinco puntos de Le Corbusier.

Obviamente, también en Barcelona el tema de la vivienda fue objeto de grandes debates (como, de hecho, lo fue en todos los discursos sobre arquitectura, política y sociedad que se dieron estos años en todas las grandes capitales europeas, Berlín y Viena muy especialmente). Los arquitectos catalanes trabajaron en numerosas realizaciones en el campo de la vivienda, y obtuvieron resultados significativos a la escala del edificio individualizado, aunque cuantitativamente poco relevantes respecto a la edificación especulativa y anónima. Así, los miembros del GATCPAC, señaladamente Josep Lluís Sert, Joan Baptista Subirana y Josep Torres i Clavé, además de dos edificios de viviendas, uno en la calle Rosselló (1930) y otro en la calle Muntaner (1930-1931)<sup>695</sup>, y del dispensario antituberculoso para 150 enfermos<sup>696</sup> (1933-1938), realizaron la célebre Casa Bloc (1932-1936), un edificio de 207 viviendas dúplex, mínimas (70 m<sup>2</sup> cada una), y siete plantas de altura, sobre pilotis, que la guerra dejó inacabado, pero donde se seguía una figuración concreta del modelo de ocupación a *redents* (vid. *supra*) que se tomaba prestado de Le Corbusier (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 277-278; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 34; CENTELLAS *et al.* 2009, 143, 145, 146-147; GAUSA *et al.* 2013, H1)<sup>697</sup>.

Los arquitectos racionalistas milaneses, por su parte, empezaron a intervenir a escala de barrio durante la época fascista; así, en una o varias manzanas del ensanche experimentaron con modelos de ocupación derivados de las *siedlungen* alemanas (y en algunos casos menos avanzados, de los *höfe* vieneses) en actuaciones distribuidas por toda la periferia de Milán; eran barrios cuya superficie, como en las ciudades centroeuropeas, apenas ocupaba unas pocas manzanas y cuya altura no pasaba de las seis o siete plantas, pero que conseguían “encajar” un número significativo de viviendas. Podemos citar cuatro promociones del Istituto Fascista Autonomo per le Case Popolari, organismo estatal creado por Ley de 6 de junio de 1935, donde, con mayor o menor contundencia, se planteaba la reordenación de la manzana cerrada según principios racionalistas para que en las viviendas “irrumplieran el aire, la luz y el verde”, para que con los escasos recursos disponibles se hiciese más soportable “la pobreza, que era entonces la condición dominante de la vivienda popular”, y para crear una “alternativa a los modelos de vida burgueses” (PUGLIESE 2005, 69). Se buscaba, así, un orden urbano “simétrico al orden que perseguía el fascismo en la vida social”: como consecuencia de la voluntad del régimen de controlar los comportamientos y la vida privada individuales, también la vivienda social debía “ser fascista” (LUCCHINI 2020, 16).

En primer lugar tenemos, al oeste de Milán, el Quartiere San Siro (1932-1952), un conjunto de grandes dimensiones proyectado en los años de entreguerras; está formado en su mayor parte por bloques lineales de cinco plantas de altura que siguen en parte los frentes de fachada de las calles y la superficie forma una área romboidal constituida por seis grandes manzanas, cuatro triangulares y dos cuadrangulares, situadas alrededor de piazzale Segesta, piazzale Selinunte, viale Mar Jonio y viale Aretusa; este extenso conjunto de 24 ha, con viviendas pequeñas, de 25 a 55 m<sup>2</sup>, fue proyectado por diversos equipos de arquitectos, todos ellos vencedores de los distintos concursos convocados al efecto por la administración pública: los hermanos Mazzocchi; Fabbri y Minoletti; Cerutti y Putelli; Albin, Camus y Palanti, etc. que actuaron en cada lote con diversos grados de modernidad arquitectónica y urbanística (PUGLIESE 2005, 102-103); la gestión fragmentaria, por parcelas, de este barrio lo sitúa en un interesante terreno disciplinar intermedio entre las promociones masivas basadas en la disciplina urbanística clásica y la racionalista; si, como dice Ferrer, “el paso de la construcción urbana ‘casa’ por ‘casa’ a la construcción ‘por partes’ es un factor clave en la comprensión de la ciudad moderna” (FERRER 1996, 21; comillas del autor), en el Quartiere San Siro se percibe tanto la ya arcaica construcción de la ciudad “casa por casa” (o, mejor, “edificio por edificio”) como un avance de lo que sería la construcción de la ciudad “por partes completas e independientes” (LUCCHINI 2020, 16).

En segundo lugar tenemos el Quartiere Lorenteggio (1938-1944), más arcaizante ya que conviven soluciones de bloques lineales con soluciones de manzanas cerradas y semicerradas; este barrio ocupa varias manzanas situadas entre via Angelo Inganni, via Lorenteggio, via Emanuele Odazio y via Giambellino, al suroeste de la ciudad, y fue proyectado por un equipo de arquitectos dirigido por el histórico y carismático

<sup>695</sup> Estos dos edificios tuvieron un éxito inmediato. El primero ya fue publicado por Giedion en 1931 en el número 3 de la revista *Cahiers d'Art* (ARNÚS 2019, 49).

<sup>696</sup> Esta instalación funcionaba como centro de recogida de datos, asistencia, clasificación y envió a los sanatorios de los enfermos de tuberculosis (ARNÚS 2019, 94).

<sup>697</sup> Para Rovira, “por su modo de instalarse en la metrópoli como faro portador de mensajes eficaces, la Casa Bloc recurre a convenciones corbusieranas que se insertan claramente en la cultura arquitectónica moderna: planta en *redent*, pasillos, vivienda en dúplex, base de *pilotis*, etc.” (ROVIRA 2000, 72).

arquitecto municipal Giovanni Broglio (*vid. infra*) (PUGLIESE 2005, 114-115). Y en tercer lugar tenemos el Quartiere Ettore Ponti (1938-1941), de Albini, Camus y Palanti, que ocupa parte de una manzana en via del Turchino, al sureste de Milán; este barrio, ya definitivamente canónico, presenta la peculiaridad de que los bloques lineales se interrumpen de vez en cuando para dar continuidad a los jardines interiores de la manzana, con lo que el tipo resultante se asemeja, a pesar de la baja altura de los edificios (tan solo cinco o seis plantas) a viviendas en torre.

Pero entre la producción masiva de viviendas de superficie mínima desarrollada en Milán por el fascismo fue especialmente paradigmático el Quartiere Fabio Filzi (1935-1938), proyectado por los arquitectos Albini, Camus y Palanti ocupando la mayor parte de una manzana rectangular alargada en el extremo este de Milán, junto a la imponente basílica de los santos Nereo y Aquileo, situada como fondo de perspectiva de un gran bulevar; este barrio representa una transición rotunda de la edificación mediante fachada continua a la edificación mediante bloques abiertos y supone, a pesar de su pequeño tamaño, una lección admirable de composición urbana conforme a los modelos canónicos de ocupación racionalista, “una nueva iconografía de la casa para todos” con zonas comunes situadas en el bloque central (PUGLIESE 2005, 69, 106-109) donde los aspectos más evidentes de la renovación arquitectónica y urbana son el uso del bloque lineal, los volúmenes estereométricos, la esencialidad del lenguaje y la “contaminación” de la calle con el espacio ajardinado interior mediante la fluidificación del espacio. Así, negando radicalmente la fachada continua de vial de matriz ochocentista, los cuerpos de fábrica laminares, sin conexión alguna entre ellos, se disponen orientados canónicamente de norte a sur, equidistantes, perpendiculares a via Argonne y paralelos a via Illirico y via Dalmazio Birago, las tres calles sobre las que se apoya el trazado del conjunto (LUCCHINI 2020, 17, 73-76). Ya en 1939 Pagano remarcaba que los edificios del barrio Filzi estaban “bien alineados y racionalmente dispuestos en una composición armoniosa y disciplinada”, representando “un oasis de orden” que se distinguía claramente de la confusa heterogeneidad morfológica de la edificación privada (PAGANO 1939, 40). Como indica Irace, el concepto de “orden” tenía en los textos de Pagano un sentido ético que iba más allá de las simples cuestiones formales (en PUGLIESE 2005, 87; cfr. PAGANO 2008, 238-241). Y no en balde Albini fue entre los arquitectos jóvenes, según de Seta, uno de los más vinculados a Pagano y el que Pagano sentía más cercano “por la claridad de ideas, la simplicidad y la honestidad intelectual” (en PAGANO 2008, XLIII). Lamentablemente, como sucede a menudo en los barrios de viviendas populares milaneses, el espacio libre ajardinado entre los bloques, que teóricamente debía ser de uso público y formar parte de la ciudad, ha sido cerrado con vallas y fragmentado por cada comunidad de propietarios, perdiendo, así, tanto su unidad como su valor cívico<sup>698</sup>.

Pero a pesar de estas propuestas aisladas, el racionalismo no logró intervenir de forma concreta y significativa en la escala urbana, ya que apenas incidió en la morfología de la ciudad. Como si de un oxímoron se tratase, los proyectos teóricos elaborados en Milán (y lo mismo sucedió en Barcelona) proponían transformaciones radicales que debían llevarse a cabo mediante el proyecto de arquitectura. No se trataba, por tanto, de planificar el territorio sino de cambiar la forma del espacio.

Algo parecido sucedió con el célebre Plan Macià, elaborado por Josep Lluís Sert y Le Corbusier en el curso de un proceso bastante largo, entre 1932 y 1934, que preveía transformaciones y nuevas expansiones urbanas basadas en la aplicación de la zonificación. El saneamiento de la ciudad vieja debería hacerse paralelamente a la realización de un centro administrativo, caracterizado por una hilera de tres rascacielos en forma de Y, tan altos como la montaña de Montjuïc, donde se concentrarían las funciones direccionales, situada en una faja de terreno de 1.200 por 400 m comprendida entre el límite este de la ciudad histórica y el puerto. La expansión de la ciudad hacia el norte y hacia el sur se planteaba mediante un tejido de bloques abiertos conformados mediante *redents* y destinados a viviendas populares, ocupando una malla de 400 por 400 m que correspondía a tres manzanas del Ensanche de Cerdà. El plan, que nunca se aplicó, ya que no pasó de ser un simple esbozo previo, trabajaba a escala general con los principios funcionalistas orientados a la separación de los sistemas circulatorios y de las funciones esenciales, es decir habitar, trabajar y divertirse, para lo que se consideraban cinco zonas: “producción”, “centro cívico”, “habitación”, “reposo” y “tráfico”; en cambio, a escala local se intervenía con proyectos particularizados, como el célebre plano de urbanización de la Diagonal

<sup>698</sup> Cabe advertir que este hecho forma parte de una concepción “monetarista” y abusiva del espacio público y del espacio libre (no construido) puesta en práctica de forma sistemática por la administración pública y la iniciativa privada milanesas: la compartimentación y, en su caso, el uso privado de los espacios públicos abiertos de la ciudad son generalizados: plazas, vías, parques y jardines son divididos en recintos vallados y, en su caso, alquilados a particulares por el Ayuntamiento para crear áreas para perros, para niños, para juegos, para campos deportivos, para barbacoas, para quioscos, para rejillas de ventilación de los sótanos de los edificios, para terrazas cubiertas y descubiertas de bares y restaurantes, para aparcamiento de coches, motos y bicicletas, etc.

con bloques lineales paralelos inspirados en las propuestas de Hilberseimer (Hochhausstadt, 1924) y Gropius (Berlin Wannsee, 1931) (ROVIRA 2000, 46-60). El plan fue expuesto con gran éxito en la sala subterránea de la plaza de Cataluña en 1934 y hasta que se inició la Guerra Civil en 1936 Le Corbusier albergó la esperanza de ver convertida Barcelona en una *Ville Radieuse*, lo que hubiera supuesto hacer de la ciudad “el laboratorio de la primera Ciudad Funcional del mundo” (ARNÚS 2019, 55-56).

Como resumen, en un estudio global de los grandes planes urbanísticos contemporáneos para Barcelona, Josep Lluís Mateo ha distinguido entre aquellos cuyo planteamiento era conseguir un desarrollo “orgánico” (y, a la vez, marcadamente jerárquico) del crecimiento a partir de la ciudad existente hasta llegar a unos nuevos límites urbanos preestablecidos (Plan Rovira i Trias, Plan Jaussely) y aquellos otros que planteaban una ciudad *ex novo*, con un crecimiento ilimitado y, por tanto, con la destrucción implícita de los límites urbanos (Plan Cerdà, proyectos de Rubió i Tudurí, Plan Macià):

El arquitecto Rovira i Trias, basándose en los levantamientos de la ciudad antigua de Garriga i Roca, propone un ensanche que supone el crecimiento “orgánico” de la ciudad existente. El ingeniero Cerdà, en cambio, basándose en el plano topográfico del Pla de Barcelona, propone un crecimiento *ex novo*: homogéneo, igualitario, pero relacionado con la topografía del lugar. [...] El periodo de superación de la problemática del Ensanche entre 1909 y 1939 une momentos que se han visto como opuestos pero que consideramos complementarios: el Plan Jaussely (que pretendía todavía algo tan arcaico como definir el límite de la ciudad) y las propuestas de Rubio i Tudurí y del GATRCAP (que desde parámetros plásticos o metodológicos pretendían la destrucción radical de los límites) nos sitúan en un territorio común: la atmósfera gaseosa e inestable de la utopía. (MATEO 1996, 14, 16, 34).

En Milán, por su parte, tenemos la Proposta di Piano Regolatore per la Zona Sempione-Fiera (1938), conocida como Milano Verde, un proyecto de Albini, Gardella, Minoletti, Pagano, Palanti, Predaval y Romano que fue publicado en el número 132 de *Casabella* (diciembre 1938). En este proyecto se proponía una radical experimentación a escala urbana que borraba una parte del tejido urbano al norte del Parco Sempione para superponer un sistema de ocupación de bloques laminares estrictamente paralelos, con amplias dotaciones de zonas verdes, que estaba apoyado en el eje formado por corso Sempione, quizá el mejor equivalente milanés de un bulevar hausmaniano y, a la vez, una de las directrices históricas de la ciudad hacia el noroeste. También en este caso la propuesta urbanística consideraba un proyecto de arquitectura a escala de ocupación territorial; más allá de la edificación abierta y de la separación entre espacios públicos y circulación rodada, coherentemente con las líneas maestras expresadas en los CIAM, el proyecto sostenía la necesidad de plantear una alternativa al modelo urbano centrípeto basándose en el desarrollo de ejes lineales convenientemente equipados, en este caso la continuación de la via Vincenzo Monti (MARIANI 1975, 12-13; IRACE *et al.* 2015, 33-34). Pero eran proyectos imposibles porque en el fondo perseguían, como concluye Irace, un objetivo inalcanzable, la “casa perfecta” en la “ciudad perfecta”:

La planimetría a base de elementos aislados disolvía la trama incomprensible del tejido histórico en la claridad de un sistema abierto de espacios colectivos, [...] avanzadillas en el territorio que buscaban una “belleza abstracta” y una “ordenada uniformidad”, algo que la ciudad real no solo no podía ofrecer, sino que rechazaba *a priori*. Se trataba de recintos ideales en los que las contraposiciones sociales, urbanísticas, ambientales se recompondrían en un orden absoluto, más parecido, sin embargo, a la sugestión de un esquema ideológico que a la persuasión de una auténtica ciudad (en PUGLIESE 2005, 87; comillas del autor).

Milano Verde fue, para de Seta, una más de las “buenas intenciones” que jalonan “el camino de las minorías progresistas de la cultura italiana; [...] no fue una utopía sino un espejismo (en PAGANO 2008, LXXIX).

#### <06.04. RECONSTRUCCIONES POSBÉLICAS

Se oye el llamamiento por la Trienal, el llamamiento por la Scala; pero ¿quién se preocupa por los monumentos? Y en cambio son ellos los que componen el rostro augusto de la Patria. Están bien las casas para el pueblo, el Plano Regulador; pero ¿no se dan cuenta de que mientras tanto Milán, ya tan pobre de patrimonio monumental, se arriesga a rebajarse al nivel de uno de los más anodinos centros urbanos europeos, una verdadera ciudad de la banalidad, del desinterés edilicio, de la especulación?

Costantino BARONI (1945)

Una vez transcurridos los años cuarenta, con la parcial reapertura al exterior del régimen franquista y con el desarrollo económico, Barcelona retomó el crecimiento urbano, sobre todo gracias a un saldo migratorio muy

sostenido. El nuevo orden de tamaño se debió no solo a una extensión de la superficie construida, sino también a un aumento de la densidad y a una mayor complejidad de la trama de infraestructuras y de las relaciones urbanas. El desarrollo ciudadano se dio de dos formas: por sustitución de los edificios en el tejido urbano ya consolidado, como el Ensanche de Cerdà o la “periferia histórica”, o bien por expansión en las áreas suburbanas según modelos de alta o baja densidad.

Al inicio de los años cincuenta Barcelona aparecía claramente organizada en partes distintas, barrios diferentes e incluso antiguos núcleos de población incorporados al municipio: Ciutat Vella, Ensanche, Pedralbes, Sarrià, Sant Gervasi, Gràcia, Sant Martí, Sant Andreu, además de la zona de Montjuïc y el área portuaria. En el cosido de todas estas áreas había multitud de problemas sin resolver: la plaza de España, construida con la Exposición Internacional de 1929, a la que daba acceso, unía de forma débil y desmañada la extensión urbana construida hacia el sur; la plaza de les Glòries, pensada por Cerdà como nuevo centro urbano, permanecía como un nudo de circulación espacialmente ambiguo e informe; la relación de la ciudad con el mar continuaba siendo difícil aunque el Plan Macià y el GATCPAC ya habían visto en el litoral un potencial estratégico con capacidad de crear una nueva centralidad y habían previsto la apertura de la ciudad al mar; etc.

En el ámbito del Ensanche, las modificaciones más relevantes tuvieron que ver con la Diagonal, cuyo papel definitivo de eje estructurante de la ciudad se consolidó en los años cincuenta. La parte oeste de la Diagonal, llamada “alta” o “de poniente”, asumió definitivamente un carácter de alto standing, con la consiguiente buena consideración social y económica, gracias a la eliminación de las zonas de chabolas existentes con motivo de la celebración del Congreso Eucarístico Internacional de 1952, con el gran altar “moderno” diseñado por Soteras para celebrar las misas multitudinarias (*vid. supra*) y a la posterior construcción de la Ciudad Universitaria y de diversos equipamientos deportivos, especialmente el altamente simbólico estadio Nou Camp (1954-1957) para el club de fútbol Barcelona, proyectado por Mitjans, Soteras y García-Barbón. Recordemos que el Barça se ha definido siempre como “algo más que un club”, haciendo referencia a su vocación ciudadana, catalanista y antimadridista, lo cual explica las grandes dimensiones y el elevado dispendio de sus instalaciones, sin contar, a diferencia del estadio del Real Madrid, con el apoyo directo del Estado. Así se caracterizaba el Nou Camp en 1973:

La identificación de más de 60.000 socios con la marcha de sus colores hace de este estadio algo más que un lugar para espectáculos deportivos y lo convierte quizá en el único “monumento vivo” verdaderamente popular de la ciudad. Esto explica que su construcción pudiera llevarse a término a pesar de representar un esfuerzo técnico y económico impropio de la situación en que se encontraba el país en el momento de acometerse la obra (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 215-216).

En cambio, la parte opuesta de la Diagonal, hacia el Besòs y hacia el mar, definida como sector de levante, se destinó a la residencia de bajo coste y a la industria. Así, la Diagonal representó, durante un tiempo, un terreno de confrontación para diversas ideas de ciudad, quedando, sin embargo, inacabada hasta el siglo XXI en dirección al mar y a la desembocadura del Besòs. De hecho, esta parte de la ciudad no ha sido objeto de transformaciones radicales hasta fechas recientes, a partir de 2004, con el Fórum de las Culturas y con el barrio 22@BCN, que dejaron el campo abierto a una intensa especulación urbana (*vid. supra; vid. infra*).

Volviendo atrás en el tiempo, la velocidad de las nuevas expansiones, como consecuencia de las inversiones económicas del Gobierno, culminó con la elaboración de un plan de urbanismo a escala metropolitana, el Plan Comarcal (1953), el primer plan metropolitano de España en palabras de Ribas i Piera (en TERÁN 1978, 284). La causa primera que impulsó estos años el planeamiento de la Barcelona en expansión fue la industria, la futura industria que debía instalarse en la ciudad siguiendo las directrices del régimen. Y las necesidades de la industria (suelo abundante para fábricas y para las grandes ciudades dormitorio donde se debían reproducir los yacimientos de mano de obra) era lo que estaba en la base del plan (SEGURA 2010, 25). En efecto, en el origen del planeamiento urbano encontramos la decisión del Gobierno, sobre la que volveremos más adelante, de reindustrializar Barcelona, para lo que una de las piezas clave fue la instalación de la fábrica de automóviles SEAT en la Zona Franca (1954), proceso para el que se habían de redactar los documentos urbanísticos necesarios que diesen cobertura legal a la operación y orientasen su implantación en el territorio.

Ya en 1945 se había constituido la Comisión Provincial de Ordenación Urbana de Barcelona y en 1947 se aprobó el Reglamento que regulaba sus actividades; entre las mismas se encontraba la redacción de un plan de ordenación que regulase las transformaciones territoriales de la ciudad. En 1950, en una exposición que se montó en el Salón del Tinell, se hicieron públicos los trabajos de documentación del Plan de Ordenación de

Barcelona y su zona de influencia, y también del Plan de Ordenación de la provincia de Barcelona<sup>699</sup> (dos planes de urbanismo presentados como documentos complementarios), junto a una gran cantidad de proyectos municipales de infraestructuras urbanas: vías de acceso a la ciudad, calles y carreteras, ferrocarriles y líneas de metro, transporte público, túneles, alcantarillado, pavimentados, jardines, restauración de monumentos, etc. (BALDRICH 1950; SOTERAS 1950). Esta magna exposición, promovida conjuntamente por el Gobierno Civil de la provincia y por el Ayuntamiento de Barcelona, señalaba la vía modernizadora en España ya que venía a celebrar el Día Mundial del Urbanismo bajo un lema con indudables resonancias modernas “Sol, aire, vegetación”. En el panel de bienvenida situado en el vestíbulo de ingreso se ampliaba la desiderata:

Propugnamos que la vegetación bienhechora penetre en nuestras ciudades restableciendo el equilibrio entre lo artificial y la naturaleza. Que el aire y el sol lleguen a los hogares y tornen sano el ambiente y aporten alegría al vivir (SOTERAS 1950, 2, fotografía).

Segura ha hecho una interesante lectura del gran plano a escala 1/5.000 que se expuso en aquella ocasión donde se indicaban los usos del suelo que se daban en la ciudad y ha destacado la existencia de una gran franja central desde la sierra hasta el mar con uso residencial, dos bandas laterales que combinaban uso residencial y uso industrial y dos bandas extremas de uso agrícola, junto a los ríos Besòs y Llobregat (Bon Pastor y Zona Franca Portuaria, respectivamente) que serían las que, predominantemente, se convertirían en nuevo suelo industrial y residencial mediante la oportuna zonificación. Ambas zonas estaban conectadas por la Gran Vía (entonces dedicada a José Antonio Primo de Rivera) y seguían siendo, como decimos, áreas mayoritariamente agrícolas aunque ya había algunos núcleos residenciales aislados construidos hacia 1929 por el Patronato Municipal de la Habitación, creado en 1927: los grupos de casas baratas de Can Tunis, al oeste, y los del Bon Pastor (llamado entonces de Milans del Bosch) y del Barón de Viver, al este<sup>700</sup>; había también algunos enclaves fabriles (industrias químicas, cerámicas y metalúrgicas) en algún caso bombardeados durante la guerra (SEGURA 2010, 26).

Con la zonificación, concepto bien conocido y ya bien visto y abundantemente experimentado por los urbanistas del régimen franquista en Madrid (Muguruza, Bidagor, Cort, Alomar, etc.) y que *La Carta de Atenas* había hecho suyo en 1933, se retomaba una parte del discurso funcional del GATCPAC, publicado en forma de editorial en el número 5 de la revista *A.C.* (enero-marzo 1932)<sup>701</sup> donde se proclamaba que la ciudad era un “ente dotado de vida” y que, como tal, debía estar formado por órganos ordenados según su función: zonas de habitación, zonas de producción y zonas de ocio (en *A.C.* se usaba el término “reposo”), conectadas mediante viales que absorbiesen la circulación y las conexiones imprescindibles (SEGURA 2010, 19-25). El urbanismo español, como decimos, retomó de inmediato este concepto, ya en los años cuarenta, y lo mantuvo operativo durante toda la etapa franquista. En aquella exposición del Día del Urbanismo de 1950 los términos utilizados para las tres funciones básicas eran “vivienda”, “industria” y “recreo” (SOTERAS 1950, 2, fotografía).

<sup>699</sup> En el Plan Provincial se retomaba la división en comarcas del territorio, un tema que antes de la guerra había sido central para el Gobierno de la Generalitat.

<sup>700</sup> Ferrer reseña cuatro grupos de viviendas de 1929: Eduardo Aunós (5,9 ha, 533 viviendas), Ramón Albó (9 ha, 537 viviendas), Barón de Viver (4,3 ha, 344 viviendas) y Milans del Bosch (9,9 ha, 781 viviendas) (FERRER 1996, 30, 56). Este último, como muchos otros (Can Tunis, Bon Pastor, etc.: cfr. UTE 2004, 224), se ha visto afectado por la especulación y las prácticas de *mobbing* derivados del Modelo Barcelona y, declarado obsoleto, se empezó a derribar en 2006 para sustituir las hileras de casas de planta baja por bloques lineales y torres (INGROSSO 2011, 142). Delgado es crítico con esta renovación urbana: “Además de ser un valioso ejemplo de un determinado urbanismo –adaptación humilde de la tipología de la ciudad-jardín-, el barrio era un colosal monumento viviente a décadas de cultura popular urbana, en un escenario que se había demostrado propicio tanto para el encuentro cotidiano, como para los momentos álgidos de la fiesta y la lucha, [...] testimonio de las épocas cada vez más lejanas en que la vivienda social era una preocupación para las autoridades municipales, un asunto para el que se procuraban soluciones que, por precarias que fueran, eran al fin y al cabo soluciones. [...] Suculentas hectáreas de suelo de propiedad municipal que pronto valdrán infinitamente más de lo que va a costar su remodelación. Terreno liberado para el mundo que se avecinaba en el que ya no habría vecinos sino clientes, y en los que las nuevas clases medias que un día fueron progresistas podrán presumir de haberse comprado su magnífico piso en un ‘barrio popular’” (DELGADO 2007, 46-48; comillas del autor) que cuenta con guardias privados de seguridad, podemos añadir. La visión contrapuesta de estos derribos, más “oficial”, la ofrece Jordi Borja: “el estado de los edificios no permitía la mejora, se ha derribado y se ha hecho de nuevo. Se ha mantenido a toda la población residente en el nuevo barrio y los resultados parecen muy positivos” (BORJA 2010, 269).

<sup>701</sup> Este célebre editorial de *A.C.* se presentaba como avance de las discusiones sobre la ciudad funcional que debían tener lugar ese año en el IV CIAM que estaba previsto celebrar en Moscú pero que se aplazó hasta el año siguiente. Finalmente se celebró entre el 29 de julio y el 15 de agosto de 1933, con la asistencia de más de cien participantes, a bordo del barco *S/S Patris II* durante la travesía entre los puertos de Marsella y El Pireo, con visitas a diversas islas del Mar Egeo. A bordo se presentaron estudios y documentos gráficos de treinta y cuatro ciudades de todo el mundo (ARNÚS 2019, 57).

Con motivo de la presentación pública en el Salón del Tinell de los trabajos del Plan de Ordenación de Barcelona y del Plan de Ordenación de la provincia de Barcelona, José Soteras (arquitecto municipal) y Manuel Baldrich (arquitecto director de la Oficina Técnica de la Comisión Superior de Ordenación Provincial de Barcelona) escribieron dos sendos artículos en la revista *Cuadernos de Arquitectura* donde señalaban la amalgama de usos provocada por una zonificación natural que se había desarrollado espontáneamente, ya que los “ensanches han crecido en forma inorgánica sin la necesaria previsión de centros cívicos dispuestos como focos singulares de los sectores, barrios y demás unidades urbanas de distinto grado, en que la ciudad debe ser organizada”; este caos se daba tanto en Barcelona y su zona de influencia como en los núcleos urbanos de la provincia, y tanto Soteras como Baldrich denigraban el desorden funcional y la confusión de usos que producía, proclamando la necesidad de un orden, de una zonificación clara y estricta que haría la ciudad más productiva, eficaz y moderna (SOTERAS 1950; BALDRICH 1950). Especial hincapié se hacía en la cuestión de la vivienda, la cual debía ser “saludable, cómoda y alegre [...] sin las molestias que la mezcla con los usos industriales produce en determinados sectores de la ciudad”. La separación de las zonas de trabajo y de vivienda y la disposición de grandes zonas verdes para el “recreo” eran, por tanto, una de las claves del planeamiento redactado (SOTERAS 1950, 10).

El Plan de Ordenación de Barcelona y su Zona de Influencia se aprobó por ley, la Ley sobre Ordenación Urbana de Barcelona y su Comarca, promulgada el 3 de diciembre de 1953. Este importante documento urbanístico, conocido como Plan Comarcal de Barcelona (vid. supra), fue proyectado bajo la dirección del arquitecto jefe de la Oficina de Estudios del Ayuntamiento, el ya citado José Soteras Mauri (1907-1989), omnipresente en el urbanismo y la arquitectura barceloneses de esas décadas, y contó con el asesoramiento directo de Bidagor, máximo ideólogo del urbanismo español tras la muerte de Muguruza, como hemos dicho. El plan se componía de tres documentos fundamentales: una importante Memoria, las Normas y el Plano de Zonificación. En 1954, el Reglamento vino a desarrollar la Ley del Plan. El ámbito territorial comprendía veintisiete municipios del área metropolitana a los que se les concedía una significativa autonomía en la planificación, ejecutada mediante planes parciales, que seguía un planteamiento de “crecimiento nuclear”<sup>702</sup> con el fin de evitar “la extensión ilimitada de la metrópoli y la absorción por la misma de las poblaciones satélite que, por el contrario, deberán desarrollarse como núcleos independientes con su carácter propio”. Este objetivo, no del todo ajeno al ruralismo de la autarquía, era consecuente con la consideración oficial de la ciudad “como un organismo vivo, que como tal crece y se desarrolla y, llegado el momento de su madurez, se reproduce, constituyendo nuevos elementos a semejanza del que procede”, sin llegar a “formar una inmensa ciudad que, cual quimérica Mesopotamia, constituya un cuerpo amorfo, máquina de vivir y en la que sus habitantes no fueran más que esclavos de su propia grandeza”, ya que “la vida es más humana y el contacto con la naturaleza más perfecto en las aldeas y en las pequeñas poblaciones que en las grandes ciudades” (en TERÁN 1978, 281-283). Se evitaba también, así, la integración de más municipios periféricos en la ciudad de Barcelona (como se había hecho al inicio del siglo XX) con el fin de mantener la distancia demográfica entre Barcelona y Madrid, donde, por el contrario, sí que se continuó la política administrativa de integración de núcleos periféricos en la capital.

En todo caso, los objetivos implícitos del plan eran adaptar el crecimiento de la ciudad a las condiciones del territorio imprimiendo un orden suficientemente elástico como para mantener la identidad de los diversos núcleos urbanos existentes, absorbidos por la periferia, y garantizando una localización equilibrada y descentralizada de las actividades productivas, todo ello sin “limitar el crecimiento” ni evitar “el establecimiento de nuevas industrias” ni “prohibir la edificación”, ya que el plan debía ser generoso en zonas urbanizables al preverse cuatro millones de habitantes en el área metropolitana al cabo de cincuenta años, 3.200.000 de los cuales corresponderían a Barcelona (TERÁN 1978, 284; FONT 2002). Y mientras que el planeamiento municipal de 1946 identificaba la manzana compacta y cerrada como unidad fundamental para la edificación, con una evidente regresión respecto al Plan Macià, y lo mismo sucedió en 1950 con los proyectos para el oeste de la Diagonal<sup>703</sup> (SOTERAS 1950, 11, dibujos y fotografías), a partir de 1953, con el Plan Comarcal, se volvieron a reafirmar los modelos de ocupación que utilizaban edificación en bloques abiertos y que posteriormente serían la base para los grandes polígonos de viviendas en toda España (J. BUSQUETS 1989a, 21). Se definía, así, por primera vez un coeficiente de edificabilidad para cada zona, expresado en m<sup>2</sup> techo de edificación / m<sup>2</sup> suelo de parcela, un valor que suponía una determinada “definición tipológica”; y en efecto,

<sup>702</sup> Cfr. CORT 1932, donde esta idea aparece ya profusamente desarrollada.

<sup>703</sup> Durante el franquismo la Diagonal se denominó avenida del Generalísimo.

a mitad de los años cincuenta aparecieron en Barcelona los primeros bloques de edificación aislada, independientes de los límites del solar, “casas desvinculadas de las calles” en términos de Aymonino (en FERRER 1996, 222), lo que supuso en muchos de los nuevos sectores un descenso de la densidad de viviendas en relación a los barrios ocupados hasta entonces en base a manzana cerrada, alineación de vial, patio de manzana y fachada continua: de unas 1.500 viv / ha se pasó en ocasiones a unas 1.000 viv / ha (FERRER 1996, 197-198, 200).

Los instrumentos utilizados por la planificación ejecutiva fueron planes parciales de carácter especulativo, basados, como decimos, en la zonificación (se incluyeron hasta 39 clases de usos del suelo en el plano de zonificación, con lo que se introdujo no poca confusión terminológica y prescriptiva: un río revuelto donde ganaban los “pescadores”); con los planes parciales se tendía a incentivar las rentas fundiarias más allá de los límites previstos, recurriendo a transformaciones basadas en la densificación o la sustitución de los tejidos urbanos existentes, más que en ejecutar la coordinación que hubiera sido necesaria en la ocupación territorial. El fuerte crecimiento que se había producido ya en la segunda mitad de los años cincuenta convirtió pronto en obsoleto el Plan Comarcal de 1953. A este crecimiento, el Ministerio de la Vivienda respondió, desde mitad de los años sesenta, con la reconsideración del plan, ya que se redactó un nuevo Plan Director del Área Metropolitana de Barcelona (1965-1968) que desembocó, tras un complejo proceso de gestación y trámite<sup>704</sup>, en el Plan General Metropolitano, aprobado en julio de 1976 (FERRER 1996, 95; FERRER 1997). Como vemos, el objetivo del planeamiento a gran escala ya no era el “área de influencia” utilizado previamente, sino la “región” y, sobre todo, el “área metropolitana”. Este ámbito supramunicipal, sumamente útil y funcional, tanto para el planeamiento territorial como para la mancomunidad de servicios básicos e infraestructuras, la “verdadera ciudad real y práctica de cada día” (MARAGALL 1991, 28), se mantuvo operativo hasta que el órgano gestor fue disuelto por el gobierno conservador de la Generalitat de Catalunya, presidido por Jordi Pujol (1980-2003), temeroso de la competencia que le podía hacer el Ayuntamiento socialista, con Pasqual Maragall como alcalde, en la dirección de la entidad metropolitana<sup>705</sup>. No en vano el ambicioso proyecto político de Maragall era modernizar la ciudad de Barcelona (incluyendo su ámbito territorial y económico “natural”), convirtiéndola en una “capital del mundo con el horizonte inmediato de los Juegos Olímpicos”, ya que a través de la proyección internacional de los Juegos podía avanzar en “la construcción de su liderazgo político”, algo que consiguió plenamente gracias al “chute de autoestima colectiva”, a la adquisición de un gran prestigio personal e institucional y al “modelo de catalanidad que la Barcelona de los Juegos proyectó” (AMAT 2018, 394, 397). Ya en 1982, al tomar posesión de la alcaldía, Maragall había manifestado la necesidad de priorizar un urbanismo metropolitano respetuoso:

Nuestra generación, estoy convencido, hará la ciudad metropolitana, y la hará con respeto, con el urbanismo de zurcidora que hemos ido definiendo, cerrando las heridas de la expansión sin freno de los años sesenta, poniendo en común todos los pueblos y las ciudades del área metropolitana. La Barcelona de hoy se hizo con una cierta brutalidad creadora. La Barcelona metropolitana se hará con respeto. [...] Sobre la base de esta mentalidad ciudadana, lo que hemos de hacer es una propuesta de pacto a todo el grupo de ciudades y municipios que componen el área metropolitana de Barcelona, acordar en común la creación de la auténtica capital de Cataluña (en CAPMANY 1997, 281, 287).

Es sintomático que la Corporación Metropolitana de Barcelona, creada en 1974 como Entidad Municipal y con los límites del Plan Comarcal de 1953 (RIQUER *et al.* 1989, 347-348), fuese abolida precisamente por el Parlament de Catalunya el 31 de marzo de 1987, apenas cinco meses después del nombramiento de Barcelona

<sup>704</sup> En 1974 Bohigas consideraba en una entrevista en *Serra d'Or* que la revisión del Plan Comarcal era “un intento modesto pero positivo para que Barcelona no se colapse en los próximos años” ya que la revisión “bloquea terrenos, controla edificios, promueve espacios verdes, equipamientos, etc. de los que Barcelona está muy necesitada”; Bohigas también denunciaba la campaña promovida por la derecha desde *Destino* y *La Vanguardia* contra la revisión del planeamiento: “Defienden intereses particulares utilizando ideas nacionales y políticas. Y aun más grave es cuando afirman que el Plan no es democrático. Resulta que esta burguesía que no ha protestado nunca en favor de la democracia, o no lo ha hecho con bastante fuerza, lo hace cuando esta antidemocracia ataca sus intereses y defiende los de los ciudadanos. En este caso, aunque el procedimiento, ciertamente, no ha sido democrático, defiende la ciudad. Da risa que los especuladores de suelo defiendan la democracia” (en ROIG 1974, 84).

<sup>705</sup> Tras las primeras elecciones municipales democráticas de la transición (1979), para gobernar los ayuntamientos catalanes, los tres partidos catalanistas mayoritarios (PSC, PSUC y CDC: socialistas, comunistas y convergentes) firmaron el Pacte de Progrés, “expresión política de gobierno del antifranquismo catalán”. En el consistorio barcelonés, aquel entendimiento cordial “tomó un giro inesperado a raíz de la dura campaña electoral de 1987, [...] cuando CDC consideró necesario distanciarse de la izquierda para ganar en la derecha los electores que no había conseguido, algo que marcó también el inicio de las hostilidades políticas propias de un sistema democrático”; se entraba, así, en un clima de confrontación que afectó en gran medida las iniciativas y las decisiones urbanísticas en la ciudad (MARAGALL 1991, 11, 15).



como sede de los Juegos Olímpicos de 1992 (MARAGALL 2008, 119-125), un acontecimiento de alcance mundial que despertó todo tipo de recelos en España hacia el municipio barcelonés, tanto desde el Gobierno autónomo catalán de derecha como desde el Gobierno central socialista. Aunque la decisión de suprimir la Corporación Metropolitana ha sido criticada desde ámbitos disciplinares de la ordenación del territorio y la gestión de la ciudad<sup>706</sup>, ha contado con la opinión favorable de intelectuales vinculados a la derecha catalanista, decantada posteriormente de una forma radical hacia el independentismo (también, aunque de forma menos evidente, fueron favorables cargos socialistas celosos del “poder” de Maragall y de la ciudad de Barcelona: cfr. BORJA 2010, 126). Así, Resina, desde una visión puramente política, sin entrar en consideraciones funcionales urbanísticas, opina que en este tema hubo un enfrentamiento político entre la “ciudad” y la “nación”, representadas respectivamente por Barcelona y Cataluña, cosa que hacía “comprensible” la medida tomada por la Generalitat:

Oficialmente el objetivo de la Corporación Metropolitana era racionalizar las infraestructuras y coordinar el sistema de transportes, pero la nueva entidad también le habría dado al Ayuntamiento influencia ilimitada sobre el desarrollo de un área muy extensa. Esta reorganización territorial habría puesto la mitad de la población de Cataluña y la mayor parte de sus infraestructuras bajo la jurisdicción de Barcelona. Esta fue sin duda la razón por la que el Gobierno de Convergència i Unió disolvió la Corporación, y los socialistas respondieron con esfuerzos insistentes para sustituir el modelo territorial catalán por un entramado de conurbaciones en que el Partido Socialista de Cataluña era hegemónico gracias a la concentración de inmigrantes españoles en los años cincuenta y sesenta (RESINA 2008, 264).

Pero volviendo atrás, es sabido que cualquier plan urbanístico en los años cincuenta y sesenta era el resultado de la política extremadamente favorable a la especulación inmobiliaria del alcalde Josep Maria de Porcioles i Colomer (1904-1993), falangista a partir de 1936, pero que antes, en 1933, había sido miembro de la dirección de la Lliga Catalana de Balaguer (Lleida) y, por tanto, supuestamente al menos, catalanista conservador (LARIOS 2013, 97-98, 107, 131), por otra parte como muchos otros católicos de derecha que en la posguerra renunciaron al catalanismo para ocupar cargos en las instituciones franquistas (RIQUER *et al.* 1989, 49-54)<sup>707</sup>. Porcioles era notario de profesión y en su notaría, al parecer, se escrituraba la compraventa de 7.000 viviendas al año. Su mandato, tan extendido en el tiempo (1957-1973) como cuestionado coetáneamente desde todos los ámbitos culturales y políticos de oposición<sup>708</sup>, tuvo importantes efectos negativos sobre la conformación de la

<sup>706</sup> Jordi Borja es contundente: “El consenso metropolitano fue roto por el Gobierno de la Generalitat, que disolvió la Corporación Metropolitana, no se integró en el Plan Estratégico [1988, 2003] y durante veinte años ha paralizado *de facto* la existencia de un planeamiento regional”. El Plan Estratégico de Barcelona citado por Borja, convertido en Metropolitano en 2003 (un centenar de municipios, casi 5.000.000 de habitantes), es un documento elaborado por municipios y entidades de la aglomeración barcelonesa que “planteó los objetivos económicos, sociales y culturales de las políticas urbanas en el contexto europeo y en el marco de la globalización”, intentando responder al “triple desafío metropolitano”: 1, ordenación de los usos del suelo y de los sistemas de movilidad; 2, redistribución más equilibrada de las actividades económicas y los grupos sociales; y 3, construcción de una estructura de gobierno metropolitano sobre la base de la ciudad central y la primera corona de municipios (BORJA 2004, 174-175, 180). En 2010 Borja insistía: con estos planteamientos se consiguió crear “un ámbito consensual de diagnóstico prospectivo y de escenarios deseables así como elaborar propuestas de proyectos estratégicos”; sin embargo, a pesar de “su capacidad de construir una importante base de reflexión analítica y de debate entre actores públicos y privados”, sus propuestas, faltas de una institución política adecuada, “se han diluido al no encontrar receptor” (BORJA 2010, 218, 243-244). Para sustituir la Corporación Metropolitana, la Generalitat creó “un conjunto confuso de entidades de servicio y de consejos comarcales, opacos unos e innecesarios los otros”. En realidad fueron suprimidos todos los entes metropolitanos de las grandes conurbaciones españolas (Madrid, Valencia, Bilbao, Sevilla): por una parte, por las suspicacias de los municipios, las provincias y las comunidades autónomas que consideraban “invadidas” las competencias que les otorgaba la Constitución Española; por otra parte porque “la sustitución de los entes metropolitanos por agencias, empresas públicas u organismos especializados (en medio ambiente, transportes, promoción económica, etc.) multiplicaba los cargos y prebendas a repartir entre los representantes políticos” (BORJA 2010, 53-54, 144). Como símbolo palpable de los Juegos Olímpicos a escala metropolitana restó tan solo la elegante torre de comunicaciones de Collserola (1989-1992) de Norman Foster (n. 1935) (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 151; GAUSA *et al.* 2013, O3) que, al incorporarse al perfil del Tibidabo y ser visible desde todo el aglomerado urbano, a un lado y otro de la sierra, devino la referencia visual ineludible de toda el área: como la torre Eiffel en 1889 introdujo un nuevo orden señalando que París era ya inevitablemente una ciudad industrial, la torre de Collserola otorga a Barcelona su identidad de ciudad posindustrial y metrópoli de servicios (MONTANER 2004, 208).

<sup>707</sup> Una semblanza de Porcioles puede verse en *Els catalans de Franco* (RIERA 1998, 293-298). El escritor Josep Pla le dedicó uno de sus célebres retratos literarios (*homenots*), extremadamente apologético, que ha sido muy controvertido y que Martí Marín Corbera ha estudiado aguda y detalladamente (en LARIOS 2013, 97-149). Porcioles también publicó *Mis memorias* (Barcelona, Prensas Ibéricas, 1994), uno de los muchos libros memorialísticos autoexculpatorios que se escribieron tras la muerte de Franco para “limpiar” trayectorias políticas al servicio de la dictadura o en connivencia con la misma o, incluso, para exculpar a la misma dictadura.

<sup>708</sup> Sin embargo, muchas actuaciones de los años ochenta (planeamiento urbanístico, actuación en zonas desindustrializadas, ciudad de servicios, túneles y cinturones de ronda, rascacielos, *sventramenti*, aparcamientos, apertura de patios del Ensanche, Villa Olímpica, eventos internacionales, etc.) estaban ya prefiguradas (y muchas fueron duramente contestadas) por el porciolismo. De hecho, la

ciudad, convertida en un producto del llamado “porciolismo”<sup>709</sup>, un modelo político que, desde un cierto “eclecticismo pragmático”, intentó fabricar una fisonomía de “ciudad-parking” o de “ciudad de Ferias y Congresos” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1990, 233), pero que tenía carencias importantes en urbanización, equipamientos (escuelas, ambulatorios, viviendas, zonas verdes) y transporte público, y que a menudo dejaba que la especulación inmobiliaria invadiese legalmente espacios que el Plan Comarcal de 1953 había calificado de públicos (cfr. RIQUER *et al.* 1989, 344-346). Con todo, durante el mandato de Porcioles se aprobó la Carta Municipal de Barcelona (1960), un régimen especial que el Estado concedió graciosamente al Ayuntamiento permitiéndole la consecución de los recursos fiscales que necesitaba para potenciar económicamente la actividad ciudadana, además de darle poder de programación urbanística, económica y de gestión<sup>710</sup>. Dentro de este ámbito se definió años más tarde el Plan Estratégico Barcelona 2000 (aprobado en 1990), cuyos objetivos eran el aumento del sector terciario en las áreas centrales y la ejecución de un denso sistema de infraestructuras viarias urbanas (reintroducción del tranvía, construcción de 40 nuevos kilómetros de metro que se añadían a los 70 existentes) (MARAGALL 1991, 36, 153), pero sin que sus previsiones fuesen del todo coherentes con el modelo de ciudad región, una de las referencias teóricas del plan director. Bajo el mandato del alcalde Porcioles, además de una serie de operaciones de modernización de las infraestructuras, se dio un considerable aumento de la densidad edificable en toda la ciudad, consecuencia del incremento de las operaciones inmobiliarias privadas (el número de agencias inmobiliarias creció de 216 en 1956 a 1.288 en 1968) pero sin que hubiese compensación en términos de espacios libres y de servicios públicos. Un cambio significativo que disgustó sobremanera a los barceloneses por los perniciosos efectos que iba a tener de inmediato en la imagen urbana y en la densidad construida y demográfica fueron las normas que permitieron elevar indiscriminadamente en todos los edificios del Ensanche de Cerdà un ático o piso retranqueado primero (1947) y, después, otro piso aún más retranqueado o sobreático (1957-1958), dos plantas de más con las que se modificó la coronación de muchos de los edificios existentes, con la consiguiente desfiguración de los volúmenes y de las fachadas del conjunto modernista; estas normas se prohibieron en 1971, pero la prohibición se ignoró durante años (GABANCHO 1990, 82, 165). Ya en 1963 Bohigas elevaba su protesta cívica y política desde *Serra d’Or* en contra de estas normas (y de muchos otros aspectos negativos de las ordenanzas municipales) que habían ido convirtiendo Barcelona “en una de las ciudades más anárquicas del mundo”:

---

figura de Porcioles y su idea de la Gran Barcelona han sido reivindicados posteriormente por algunos sectores de opinión académicos, cívicos y políticos, incluyendo los alcaldes socialistas Serra y Maragall; este último le concedió la medalla de oro de la ciudad en 1984. Delgado ha remarcado esta continuidad: “Las instituciones legitimadas por las urnas han continuado estimulando y beneficiándose de actuaciones urbanísticas e inmobiliarias no pocas veces opacas. [...] La actual Barcelona no es, como se pretende, genuinamente posdemocrática en su concepción y en su diseño, sino que partió de la determinación, por parte de los ayuntamientos franquistas, de poner la ciudad a disposición de los intereses del capitalismo inmobiliario y financiero internacional” (DELGADO 2007, 22-25, 31-33).

<sup>709</sup> En 1973 la revista *CAU* publicó un número extraordinario titulado “La Barcelona de Porcioles” (BORJA 2010, 25), donde se detallaban en orden alfabético “las políticas urbanísticas, las especulaciones inmobiliarias, los desastres administrativos y las miserias de años y años en el Ayuntamiento”. Barcelona se presentaba como “paradigma de la ciudad capitalista en la que los intereses especulativos de los bancos y cajas de ahorro, aliados y animados por las políticas del Ayuntamiento, han favorecido y facilitado las diferentes intervenciones urbanísticas, es decir, la construcción de la ciudad” (MARÍN 2012, 675-676). Pero el mismo Jordi Borja reconocía en 2010 que, “para bien y para mal”, Porcioles demostró “un afán inconfundible de transformar la ciudad, modernizarla, promocionarla”, consiguiendo recursos públicos y estimulando las inversiones privadas (BORJA 2010, 24). Una muestra de los despropósitos urbanos y arquitectónicos del porciolismo que siguen en pie en la ciudad (aunque también de los despropósitos “democráticos” inmediatamente posteriores) se puede ver en *La Barcelona Lletja* (PERMANYER 2004). Referencias bibliográficas del antiporciolismo en LARIOS 2013, 135.

<sup>710</sup> La Carta Municipal de Barcelona ha sido denostada por historiadores como Joan B. Culla que ha considerado que era “un cheque en blanco ofrecido a la burguesía especuladora como instrumento para someter la ciudad y la comarca a las exigencias de los intereses privados, tanto en materia de urbanización como de transportes y otros equipamientos, con la excusa de ‘hacer la Gran Barcelona’” (RIQUER *et al.* 1989, 315; comillas del autor). Sin embargo, el gobernador civil, Acedo Colunga, contrario a Porcioles desde su nombramiento como alcalde (y que no le perdonaba haberse convertido en “el catalán más influyente ante el Gobierno”) (RIQUER *et al.* 1989, 219, 317), llegó a calificar la Carta Municipal de “instrumento del catalanismo” (RIQUER 1989, 22). Por otra parte, el mismo alcalde Maragall elogió en su funeral “la catalanidad posibilista” de Porcioles, lo que le valió una reprimenda de Vázquez Montalbán, que insistía en la continuidad del urbanismo barcelonés durante el franquismo y la democracia: “Maragall ha asumido la Gran Barcelona, el proyecto de Porcioles, no porque coincida exactamente con su ideal urbanístico, sino por mandato genético: el estamento social es origen y fin y se ha hecho una Barcelona tal como la había pretendido la burguesía novecentista, cómplice en el fusilamiento de Ferrer i Guàrdia y, en parte, mecenas del golpe franquista” (“La limpieza étnica de los señoritos”, *El País. Cataluña*, 13-09-1993; se puede consultar online).

No hay nada tan desgraciado como estos pisitos –con ático, sobreático y todavía una especie de coronación habitable más o menos disimulada- que se superponen a las venerables casas del Ensanche, ensuciando así una proporción que hacía tan justamente agradables nuestras calles. [...] Estamos seguros que, si la ciudad hubiese exigido alguna explicación al Ayuntamiento, este hecho no se hubiese producido tan fácilmente. Por lo menos, se habría podido decir que era un atentado contra la calidad del barrio antiguo, que era una ruptura absurda con una silueta urbana hasta ahora tan armoniosa, y que la Casa de la Ciudad no podía actuar como un especulador cualquiera, sino sostenida por un espíritu cívico ejemplar. Todo eso se habría sopesado si en el Ayuntamiento –también- no faltasen políticos. Y si en la ciudad la pereza despolitizadora no nos hubiese corroído tan profundamente (“L’Ajuntament de Barcelona, i les ordenances municipals”, *Serra d’Or*, año V, núm. 8-9, agosto-septiembre 1963, p. 33-34; BOHIGAS 2015, 27-29).

Pero el mecanismo legal de actuación más común del porciolismo fueron los planes parciales o especiales, aplicados a extensos sectores urbanos, aunque en la confrontación con algunos de estos planes ya hubo una oposición firme por parte del llamado movimiento social urbano (asociaciones de vecinos, colegios profesionales, sindicatos de clase, partidos políticos legales, semilegales o ilegales, etc.) que, con una vitalidad extraordinaria, asumió en los años sesenta y setenta un papel crítico frente a la práctica urbanística municipal, depredadora y especulativa, y también de oposición política a la dictadura, y que con el advenimiento de la democracia devino, ya en los años ochenta, “una fuerza de diálogo y de colaboración con las autoridades” (MARAGALL 1991, 39). En el sector marítimo occidental se dio una de las propuestas más significativas de los proyectos porciolistas de remodelación urbana, el Plan de la Ribera (1964-1972), redactado por el arquitecto Bonet i Castellana, que comprendía los barrios de la Barceloneta y Poblenou, una operación especulativa para el frente litoral que, siguiendo los principios de los CIAM, preveía la urbanización de una franja de 500 m de ancha y 6 km de longitud entre el Parc de la Ciutadella y el río Besòs con capacidad para 180.000 personas, pero que fue paralizada ante el elevado número de reclamaciones<sup>711</sup>. La victoria de la población y la consiguiente retirada del proyecto permitió que, cuando se emprendieron los trabajos anteriores y posteriores a los Juegos Olímpicos de 1992, se pudiese efectuar la apertura hacia el mar de Barcelona ejecutando, a la vez, la ronda Litoral que, con la ronda al pie de la Sierra de Collserola y las rondas de los ríos Llobregat y Besòs, completaba el anillo de circunvalación de Barcelona, una de las prioridades del alcalde Maragall (CAPMANY 1997, 292). Son conocidos los resultados de altísimo nivel arquitectónico y urbanístico que, con unos objetivos ciudadanos radicalmente opuestos a los planteados bajo el franquismo, se consiguieron partiendo del principio disciplinar de que era posible reconstruir la ciudad europea rehaciendo su morfología tradicional y adaptándola a las nuevas formas de vida (INGROSSO 2011, 68-69).

Por su parte, el Milán de los años cincuenta y sesenta fue el resultado de las profundas transformaciones iniciadas en la segunda posguerra con la Reconstrucción. Las vicisitudes políticas inmediatas al fin de la guerra parecían favorecer una renovación profunda que sería posible gracias a la innovadora Ley Urbanística de 1942 (subrayemos que se trata de una ley promulgada todavía por el fascismo), la cual modificó el instrumento del Plan Regulador, añadiéndole el adjetivo “General” y articulándolo en un Plan Director que se debía hacer efectivo mediante planes parciales, ejecutados a su vez mediante la expropiación por utilidad pública. Se trataba, evidentemente, de una innovación de alcance extraordinario, potencialmente capaz de controlar de forma efectiva las distorsiones de los beneficios inmobiliarios. También el panorama político parecía favorable: la junta municipal, después de las elecciones de 1946, era decididamente progresista e implicaba las fuerzas intelectuales más dinámicas, llegando a proclamar un concurso para el nuevo Plano Regulador. Entre las propuestas presentadas, la más relevante fue el Plan A.R. (1944-1948), elaborado por algunos de los más importantes arquitectos racionalistas, Albini, Bottoni, Gardella, Mucchi, Peressutti, Putelli y Rogers (*vid. supra*). El Plan A.R., con una gran energía, planteaba profundas modificaciones en la estructura urbana: el esquema radioconcéntrico y polar se sustituía por dos ejes equipados con servicios, orientados respectivamente hacia noroeste / sureste y nordeste / suroeste, los cuales se cruzaban en las cercanías del Arco

<sup>711</sup> Cfr. Manuel DE SOLÀ-MORALES, Joan BUSQUETS, Miquel DOMINGO, Antonio FONT, José Luis GÓMEZ ORDÓÑEZ, *Barcelona. Remodelación capitalista o desarrollo urbano en el sector de la ribera oriental*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, 79 pp.; se puede consultar online. A pesar de la feroz oposición que suscitó este proyecto, en los años 2000 se ha reconocido la deuda que el proyecto de la Villa Olímpica tuvo con el Plan de la Ribera (CAPEL 2009, 16). “Enormes lotes de territorio que había sido industrial o habitado por sectores populares, que se extendían cerca del mar entre la Barceloneta y la desembocadura del Besòs, han sido inmolados en aras de la nueva economía y para actividades asociadas a los negocios de la información y las tecnologías punta, o bien reconvertidos en barrios para estratos medios y altos, como la Villa Olímpica o Diagonal Mar. Ahora bien, ese proceso arranca con el Plan de la Ribera y se inicia al principio de la década de los setenta” (DELGADO 2007, 23). Ya en 1986 Montaner señalaba que muchas de las obras en marcha de la Barcelona olímpica (túneles, rondas, frente litoral) eran “proyectos de los años setenta que habían paralizado las crisis económicas y la presión popular” (“Barcelona i la propaganda”, *El País*, 21-09-1986, en MONTANER 2003, 32).

della Pace. Estos ejes, inspirados en una lógica no demasiado lejana a la del cardo y el decumano de las ciudades de la Roma antigua, penetraban en el territorio, vinculándose y uniéndose a las autovías. Por otra parte, estos ejes estaban integrados, a nivel urbano, por un sistema destinado a la movilidad que se organizaba mediante vías tangenciales, ferrocarril metropolitano, tranvías y canales navegables. El centro se hacía menos denso y se destinaba a residencia y a funciones culturales, mientras los lugares que podían ejercer una clara centralidad y una fuerte atracción se distribuían a lo largo de los “ejes equipados”. En vez de disponer las masas edificadas de la forma más conveniente para obtener los máximos beneficios inmobiliarios, el Plan A.R. se planteaba el control del crecimiento a través de un sistema policéntrico que comprendía el desarrollo de las relaciones entre el núcleo urbano de Milán y un sistema más complejo a escala regional<sup>712</sup>: “una ciudad descongestionada, con parcelación abierta, sin el vínculo de los angostos trazados viarios, más verde, interconectada por medios públicos subterráneos, dotada de un barrio direccional descentrado situado a lo largo de Corso Sempione. [...] Este noble tentativo de reforma urbana será idealizado por la historiografía posterior que lo verá como la gran ocasión perdida” (GALLI 2017, 228).

Porque con las elecciones de 1948 se produjo una regresión: la Ley Urbanística de 1942 fue ignorada sistemáticamente mientras que el proyecto del nuevo Plan Regulador General se desarrolló en tres fases temporales: 1948 (Plan Venanzi), 1950 y 1953 (aprobación definitiva). Las indicaciones del Plan A.R., inicialmente tenidas en consideración, sobre todo en lo que referente a los ejes equipados, al centro direccional y a los barrios autosuficientes, fueron paulatinamente abandonadas. El nuevo plan aumentó significativamente la ocupación territorial: las intervenciones edilicias programaron una cantidad de viviendas capaz de albergar el triple de la población existente en 1951 (ese año había 1.275.000 habitantes: OLIVA 2002, 144); no se preveía producir ninguna descentralización de las funciones direccionales, más bien al contrario, se debían densificar todavía más en el centro, sancionando definitivamente el monocentrismo absurdo e irracional de la ciudad; las funciones productivas eran expulsadas de las áreas semicentrales y resituadas en la periferia (hasta 1.071 ha – sobre un total de 1.860 ha- de terreno industrial suprimido: OLIVA 2002, 144), junto a la residencia poco valorada; y en las áreas centrales de Milán, los vacíos producidos por los bombardeos y por la deslocalización de funciones poco remunerativas para el mercado inmobiliario, debían ser totalmente ocupados por usos terciarios y residenciales de alto standing. Las posibilidades edificatorias en el centro, en el interior de las murallas españolas, eran muy elevadas y se definían brutal y groseramente en base a cuatro parámetros – edificación intensiva (65.000 m<sup>3</sup>/ha), edificación semiextensiva (15.000-25.000 m<sup>3</sup>/ha) y edificación extensiva (15.000 m<sup>3</sup>/ha)– previéndose que fuesen controladas por las Ordenanzas de la Edificación (OLIVA 2002, 149, 157). Por lo que se refiere a la definición de la morfología en estas áreas centrales se confiaba a la libre iniciativa del sector privado. El resultado fue que la malla histórica, ya ampliamente comprometida por una serie de intervenciones fragmentarias desarrolladas al final del ochocientos, con el rediseño mediante un potente *sventramento* del sistema piazza del Duomo – via Orefici - piazza Cordusio – via Dante – Foro Bonaparte, y continuadas en la época fascista con los *sventramenti* que sirvieron para trazar el conjunto de via Alberico Albricci, piazza Armando Diaz, piazza San Babila y el actual corso Giacomo Matteotti (cfr. NICOLOSO 2011, 242-245; GAMBÌ *et al.* 2003, 322), sufría ulteriores deformaciones y falseamientos. Recordemos que se trataba de actuaciones que ya habían sido repetidamente denunciadas en 1938 con amargura clarividente por un combativo y valiente Pagano, ante la indiferencia de las autoridades milanesas fascistas:

El corazón de Milán está en la mesa de operaciones. La arteria de corso del Littorio [corso Matteotti], con suturas, cortes y tajos de bisturí realizados a ciegas, se ha hecho sin fiebre. Milán lo sufre con heroica resistencia, sin respirar, incluso como si se tratase de una obra maestra. Pero las reservas nerviosas milanesas se ponen a dura prueba en otro foco de infección: San Babila y piazza Diaz. La primera fiebre estalla cuando la desinfección edilicia de piazza Diaz, una vez destruidas las casas bajas preexistentes, entonadas con el volumen del Duomo, las sustituye con graníticos baluartes, cuando mancha la costra sutil de la piazza del Duomo y golpea la Manica Lunga con la gracia de un borracho que mueve los armarios. Piazza San Babila es el pretexto para desahogar todas las aprensiones sobre la suerte urbanística de Milán, bombardeada por los *sventramenti*. Pero también esta alarma se adormece mientras caen los andamios de la nueva obra maestra. El Duomo palidece y San Babila, pequeña, pequeña, espera resignada que la piqueta la quite de en medio de una vez por todas (“L’edilizia come sentimento popolare”, *Il Popolo d’Italia*, 01-08-1938; en GAMBÌ *et al.* 2003, 323).

<sup>712</sup> Con el fin de descongestionar el centro y equilibrar la metrópoli, también en Barcelona se planteó a partir de 1979 un sistema policéntrico basado en la “descentralización política y administrativa del Ayuntamiento en los diez distritos de la ciudad”; esta política debía producir “más centros vitales de la actividad económica, social y cultural” y en ocasiones se basó en la reconsideración de los antiguos núcleos urbanos absorbidos por la gran ciudad en torno a 1900: les Corts, Gràcia, Horta, Sants, Sarrià, Sant Andreu, Sant Martí, etc. (MARAGALL 1991, 31-32).

Aunque los escritos públicos de opinión de Pagano, incisivos y rabiosos, no tuvieron ningún efecto inmediato en las decisiones municipales, su influencia disciplinar, directa e indirecta, sobre todos los ámbitos progresistas de la posguerra, fue enorme (cfr. PAGANO 2008, LXXIV). Esto puede comprobarse en uno de los episodios más notorios y controvertidos del plan regulador del centro histórico, el trazado de La Racchetta, un eje rápido de comunicación originalmente previsto por el Plan Albertini (1934) sobre la base de un proyecto precedente de 1926 elaborado por Club degli Urbanisti (Club de los Urbanistas)<sup>713</sup> para conectar las áreas al oeste y al este del centro histórico. Este proyecto inicial, a pesar de contemplar la construcción de una nueva vía semianular que atravesaba la zona oeste del centro histórico, con un trazado en arco paralelo a la Cerchia dei Navigli (IRACE *et al.* 2015, 18-19) podía parecer bastante “respetuoso” con el tejido urbano preexistente. Pero con el Plan Regulador de 1953 se volvió a proponer la construcción de La Racchetta a lo largo del trazado de los actuales corso Europa, via Larga y via Alberico Albricci, deteniéndose en las proximidades de la Torre Velasca. Sin embargo, aunque el trazado era más corto que el proyectado en 1926, seguía implicando, como es natural, una gran cantidad de demoliciones. Por otra parte, la comisión técnica nombrada para la realización del plan, formada por Belgiojoso, Caccia Dominioni y Piero Gazzola, consideró que se trataba de un proyecto crítico que provocaría un gran aumento del tráfico y que, además, devastaría radicalmente lo que quedaba en pie del tejido histórico milanés. Por todo ello se decidió su paralización en piazza Giuseppe Missori, junto a la Torre Velasca, edificio en construcción en aquellos momentos que se convirtió en símbolo de una voluntad expresa de recuperación del diálogo con un contexto urbano que se debía conservar, algo ya defendido por Pagano muchos años atrás.

Sin embargo, cuando se abandonó el proyecto de acabamiento de La Racchetta ya se habían producido pérdidas irreparables. Además de acabar de destruir lo que quedaba en pie del Bottonuto, el antiguo barrio situado al sureste del Duomo, en 1949 se derribó la iglesia de San Giovanni [Evangelista] in Conca, un templo paleocristiano del siglo XI que los Visconti quisieron convertir en capilla palatina<sup>714</sup>, un edificio que ya había sufrido una importante mutilación en 1885 con la apertura de via Giuseppe Mazzini. De esta antigua arquitectura tan solo han quedado en pie *in situ* la cripta del siglo V y un pequeño fragmento del ábside del siglo XIII, una ruina ajardinada en medio de la rotonda que ordena el tránsito de piazza Giuseppe Missori. La fachada fue vendida a la Iglesia Evangélica Valdense que la reutilizó en su templo milanés de la vecina via Francesco Sforza (RICCI 1999, 41) y los frescos fueron desprendidos y trasladados al Museo del Castello Sforzesco.

A cambio de la devastación absoluta del tejido urbano preexistente originada por los *sventramenti* del tejido histórico que dieron origen a corso Europa, via Larga, via Alberico Albricci y piazza Giuseppe Missori, en los solares resultantes se levantó en los años cincuenta y sesenta del novecientos un conjunto de edificios proyectados por los mejores arquitectos que ejercían en Milán aquellos años, todos ellos nacidos a principio de siglo (Asnago y Vender, BBPR, Caccia Dominioni, Magistretti, Malchiodi, etc.) que es en la actualidad, a pesar de la torpeza y el esquematismo del trazado urbano de la zona, una buena muestra de la modernidad culta de la posguerra milanesa, especialmente interesante por la unidad temporal y estilística que presenta (*vid. infra*). Así, por ejemplo, buena parte de los nuevos edificios de corso Europa son de Caccia Dominioni y fueron proyectados entre 1953 y 1985 (GAVAZZI *et al.* 2014, 28-31). Sin embargo, al decaer en las últimas décadas la estima por aquellas actuaciones profesionales y por los principios que las regían, son piezas que están siendo maltratadas con todo tipo de reformas irreverentes. Véase como ejemplo, la compactación en 2009 de la planta baja exenta del edificio de viviendas, oficinas y comercios (1968-1972) proyectado por el equipo BBPR en corso Vittorio Emanuele II y largo Corsia dei Servi, donde la amplia galería abierta que unía ambas calles, pensada por los arquitectos como un pasaje generoso con el espacio público, ha desaparecido al haber sido “monetizada” mediante la conversión en zona comercial cerrada de todo el espacio abierto (BRAMBILLA *et al.*

<sup>713</sup> El Club degli Urbanisti, “detestado interprete del Novecento arquitectónico para los racionalistas” (BONFANTI *et al.* 2009, 61), era un grupo de trabajo que redactó uno de los proyectos ganadores del concurso nacional para el Plan Regulador de Milán convocado por el fascismo en 1926. Estaba formado por Alberto Alpago Novello, Tommaso Buzzi, Ottavio Cabiati, Giuseppe De Finetti, Guido Ferrazza, Ambrogio Gadola, Emilio Lancia, Michele Marelli, Alessandro Minali, Giovanni Muzio, Piero Palumbo, Gio Ponti y Ferdinando Reggiori. Su propuesta, denominada *Forma Urbis Mediolani*, ganó el segundo premio. El primer premio correspondió al proyecto *Ciò per amor*, de Piero Portaluppi y Marco Semenza que era aun más radical con el nuevo viario ya que proyectaba grandes arterias trazadas *ex novo* que cortaban todo el centro histórico (IRACE *et al.* 2015, 18-22) “con el fin de obtener una mayor explotación del espacio” (GAMBI *et al.* 2003, 314). Esta última propuesta fue la base del controvertido Plan Albertini (*vid. supra*).

<sup>714</sup> La iglesia de San Giovanni in Conca contaba con un notable ciclo de frescos medievales que fueron trasladados al Museo del Castello Sforzesco. También estuvo aquí el célebre monumento funerario de Barnabò Visconti, esculpido por Bonino da Campione en 1363, ahora expuesto en el museo citado.

2018, 66-69) y donde, además, en 2019 se están modificando las fachadas y los interiores del inmueble con resultados inciertos.

### <06.05. MOVIMENTO DEGLI STUDI PER L'ARCHITETTURA (MSA)

A tres razones principales se atribuye la desaparición de la niebla de Milán: al crecimiento de la ciudad, al desecamiento de los arrozales en la zona circundante y a la cobertura de los canales.  
Alberto SAVINIO (1944)

Paralelamente a las vicisitudes del Plano Regulador, la cultura arquitectónica milanesa se caracterizó estos años por la presencia y la acción del grupo denominado Movimento degli Studi per l'Architettura (MSA), al cual ya nos hemos referido. Este grupo se formó en Milán en 1945 como asociación profesional de arquitectos<sup>715</sup> y fue presidido inicialmente por Albini. Su objetivo era actuar como polo cultural que tendiese a dar continuidad a la experiencia de los racionalistas de los años treinta activos en las áreas de Milán y de Como. Pero después de la Segunda Guerra Mundial (denominada en Italia con el término Resistencia y, a partir de 1943, como guerra de Liberación), enlazar con la experiencia de preguerra significaba introducir en la arquitectura los valores de renovación de esta Resistencia, es decir un empeño activo a favor de la respuesta a las necesidades sociales, tendiendo siempre a impedir que los intereses individuales entrasen en conflicto con los intereses de la colectividad. En el Congreso Nacional para la Reconstrucción Edilicia que se celebró en Milán en diciembre de 1945, Rogers y Albini sostuvieron, respectivamente, que la estética de la construcción debía estar ligada a la necesidad de “responder con la técnica a las exigencias de la moral” y que “será válida aquella arquitectura que interprete [los valores de la Resistencia] exprimiendo su esencia” (ROSSARI 1995, 29-30).

La instancia de “moralidad”<sup>716</sup> es una característica específica del racionalismo milanés que, como hemos visto, ya era particularmente evidente en el trabajo de Terragni y en las posiciones teóricas de Persico y de Pagano (*vid. supra*). Esta moralidad se puede entender bien como reducción del lenguaje arquitectónico a sus términos esenciales, bien como compromiso directo de los arquitectos (sobre todo los pertenecientes al MSA) en las actividades directamente políticas y de gestión de la ciudad. Estas últimas tendrían como objetivo la ejecución de principios de planificación urbanística y de transformación de la actividad constructiva que, por una parte, debían abandonar las habituales prácticas de parcelación fundiaria provechosas para el capital inmobiliario privado y, por otra parte, debían activar el desarrollo de los sistemas de prefabricación en la construcción.

Pero la política urbanística y edificatoria seguida en Milán perdió muy pronto el empuje progresista del comienzo de la reconstrucción. En primer lugar los especuladores del suelo, apoyados por un Gobierno centrista, contrarrestaron fácilmente los programas propuestos de reforma del sistema de propiedad del suelo, ya que sus ganancias se habrían puesto en crisis. Por su parte, los promotores, a pesar del interés evidenciado en un primer momento, muy pronto, todavía en 1945, rechazaron cualquier posibilidad de desarrollar los sistemas de prefabricación ya que conseguían igualmente grandes beneficios sin arriesgar su capital en inversiones “marginales”. Y las fuerzas conservadoras del Estado, con la promulgación de la Ley Fanfani y del Plan INA-Casa (1949-1963), a los que ya nos hemos referido (*vid. supra*), optaron por usar la construcción para dar trabajo a una gran cantidad de mano de obra no especializada que se había quedado en el paro como consecuencia de las políticas de rigor económico puestas en marcha por el demócrata-cristiano Giovanni Gronchi (1887-1978), que había sido ministro desde 1945 y que ocupó la Presidencia de la República Italiana entre 1955 y 1962. Con todo ello se dio una convergencia de intereses de los diversos actores para mantener voluntariamente el secular atraso tecnológico del sector de la construcción italiano.

Desde el punto de vista de la expresividad, la simplificación del lenguaje arquitectónico, considerada como un reflejo de la escasez de recursos del periodo posbélico (ROSSARI 1995, 34), se tradujo en unas

<sup>715</sup> El grupo MSA (1945-1961) acompañó prácticamente toda la evolución del racionalismo milanés hasta los años sesenta, llegando a formar parte del mismo prácticamente todos los arquitectos racionalistas. Para el desarrollo histórico, el encuadre crítico y el elenco de los miembros del grupo cfr. BAFFA *et al.* 1995.

<sup>716</sup> Desde este punto de vista debe considerarse que el racionalismo milanés se distinguió en la lucha antifascista: los arquitectos Banfi, Giolli y Pagano fueron arrestados por su oposición al régimen y murieron en un campo de exterminio, convirtiéndose para los arquitectos en un símbolo del sacrificio realizado por la profesión para el advenimiento de la libertad. El mismo MSA colaboró activamente con el Comitato Nazionale di Liberazione (Comité Nacional de Liberación), órgano político encargado de gestionar el paso a la democracia.

composiciones sobrias y ordenadas, como se puede ver, por ejemplo, en el edificio polifuncional en corso Buenos Aires (para viviendas, oficinas, comercios y un cinematógrafo) (1947-1949), de Piero Bottoni, (BOTTONI 1954, 33-37; BORIANI *et al.* 1986, 163-167; GRAMIGNA *et al.* 2001, 222; GRANDI *et al.* 2008, 240, 245, 249). Esta intervención estaba concebida como la primera de una serie que debía desarrollarse a lo largo de todo el eje viario sustituyendo las construcciones preexistentes. Se trata de un cuerpo de fábrica lineal de trece plantas de altura (en realidad, una torre sobre un basamento que ocupa una manzana completa) se dispone ortogonalmente a la calle principal de forma que niegue el tradicional frente edificado de la manzana que sí que se mantiene, en cambio, en las tres plantas del basamento, dedicadas a comercios y servicios. Un recurso expresivo similar aparece en el edificio Perego (1946-1948), recayente a via Borgonuovo y piazza Sant'Erasmo, del equipo BBPR (*vid. infra*) (BORIANI *et al.* 1986, 155; GRANDI *et al.* 2008, 310); y todavía en los refinados edificios para viviendas y oficinas (1950-1952) en via Alberico Albricci, de Mario Asnago y Claudio Vender (BORIANI *et al.* 1986, 203; GRANDI *et al.* 2008, 314).

La actividad del MSA hasta el inicio de los años cincuenta se concentró en el tema de la “vivienda para todos”, una cuestión sentida como prioritaria a causa de la gravísima carencia de viviendas sobre la que volveremos más adelante, y, sobre todo, en el tema de la composición urbana, focalizada en el aspecto del “fragmento de ciudad” organizado según reglas unitarias y reconocibles. Este campo de interés tuvo profundas influencias posteriores en los sucesivos intereses de la proyectación arquitectónica de la Escuela de Milán que hizo de la investigación tipológica y morfológica sobre la ciudad una de sus más potentes y celebradas líneas de trabajo.

Durante los años cincuenta, el estancamiento de la situación política y la imposibilidad de intervenir realmente en la producción edilicia, determinaron un debilitamiento de la cohesión del MSA, que en el transcurso de algunos años se tuvo que limitar a proponer estudios de carácter cultural, mientras que, por su parte, los arquitectos que formaban parte del grupo, encontraron más útil dedicarse individualmente a la propia actividad profesional en sus despachos y desarrollar estudios puramente arquitectónicos. Mientras tanto, de las reducidas dimensiones iniciales, la asociación había crecido y se empezaban a producir divergencias inevitables debido a la aparición de diferentes puntos de vista. Así las cosas, en 1954, bajo la presidencia de Giulio Minoletti<sup>717</sup>, se propuso por parte de Paolo Chessa una lista de nuevas admisiones que habría elevado el número de miembros a más de sesenta (ROSSARI 1995, 49). Entre los nombres propuestos se encontraba Gio Ponti, cuya admisión fue rechazada (BAFFA *et al.* 1995, 238)<sup>718</sup>, provocando la dimisión del presidente Minoletti, de Ernesto Rogers y de Alberto Roselli.

Sin embargo, a pesar de estas dificultades, el MSA todavía se mantuvo activo gracias al esfuerzo de Giancarlo De Carlo, que asumió la presidencia e intentó reconducir sus actividades. Bajo la presidencia de De Carlo se hicieron propuestas que tendían a buscar una mayor coherencia en la programación de la Trienal y que culminaron con la negativa de los arquitectos del grupo a participar en la XI Triennale de 1957, dedicada monográficamente a las relaciones entre las artes, la arquitectura y el diseño industrial (BAFFA *et al.* 1995, 356-357). Además, De Carlo, en el curso de dos conferencias de 1959, planteó una distinción que todavía hoy se considera en vigor, según la cual con el paso del tiempo se habían delineado dos actitudes en relación al racionalismo: una primera línea de actuación, reconducible al trabajo de Persico, era más auténtica y profunda y estaba formada por los proyectistas que se implicaban directamente en los problemas de la vida social y política, bien a través del ejercicio profesional, bien a través de la enseñanza universitaria; una segunda línea, en cambio, era más superficial y, según De Carlo, podía referirse a los integrantes de la revista *Quadrante*, que

<sup>717</sup> La arquitectura de Giulio Minoletti (1910-1981) partía de unas bases compositivas estrictas, geométricas y modulares de gran exquisitez y riqueza material que daba como resultado, según Capitanucci, “una esquivada y cándida modernidad”; podemos destacar el edificio de viviendas de ocho plantas de altura conocido como Casa del Cedro (1951-1957), situado en via Fatebenefratelli y via Cernaia, frente al ábside de la iglesia románica de San Marcos, en el barrio de Brera (CAPITANUCCI 2015, 36-39).

<sup>718</sup> En 2001 Giancarlo De Carlo declaraba que “ahora que ha pasado tanto tiempo debo reconocer que vituperamos injustamente a Gio Ponti. Era un ecléctico que pasaba con desenvoltura de un estilo a otro, pero era también un arquitecto rico en energía, curioso, competente y atento a la escena internacional. Muchos arquitectos italianos de calidad se formaron con Gio Ponti: Albini, Gardella, Gentili Tedeschi y quizá también Marco Zanuso” (en PIERINI 2008, 104). Mucho antes, ya en 1934, Persico en *L'Italia letteraria* había situado el valor de la obra de Ponti como “perfecto novecentista”: “Reducir el estilo de Ponti a la obsesión de un arte de lujo significaría desconocer la preocupación moral que se debe tener en cuenta incluso en el adversario. [...] Para Ponti, como para muchos artistas del Novecento, la conquista del gusto moderno ha consistido en recobrar el sentido de la propia actividad en un mundo de ideas que superase los límites estrechos de la tradición aldeana estableciendo frente a ella los términos de un conflicto irreductible. [...] La actividad de Ponti representa la responsabilidad del gusto europeo y su necesidad de ser moderno a toda costa” (en DEL CAMPO 2004, 62-63).

usaban el racionalismo únicamente como un vocabulario estilístico de donde se podían extraer frases o procedimientos formales ya suficientemente verificados. De hecho, esto era lo que hacían desde años atrás la mayor parte de los constructores y proyectistas no comprometidos que se habían adherido al lenguaje racionalista porque el mismo, con su simplicidad, permitía reducir costes y construir más rápidamente. La posición de De Carlo nos aparece todavía hoy acertada, pero a la misma se añadió una crisis más profunda originada por las divergencias entre Rogers, que desde las páginas de *Casabella* planteaba una recuperación equilibrada de la tradición (lo cual implicaba un apoyo al movimiento que se denominó neoliberty), y la postura menos conciliadora de Albini, carismático defensor del rigor racionalista junto a otros como Gentili Tedeschi (*vid. supra*) que, en cambio, proponían seguir rigurosamente el desarrollo de la técnica.

Finalmente esta fractura, junto con otras divergencias, se manifestó abiertamente en 1960, en el congreso celebrado en Varenna, junto al lago de Como, provocando la decadencia sustancial del MSA que, aunque nunca fue explícitamente disuelto de forma oficial, cesó su actividad cultural pública y ya no produjo con posterioridad ni documentos ni reuniones. Sin embargo, la influencia del grupo en la conciencia arquitectónica milanesa continuó siendo significativa.

### <06.06. LA CASA PARA EL QUE TRABAJA

Hablar de viviendas hoy es como hablar de comida; de pan, no de companaje. Aunque no siempre ha sido así.  
Ernesto Nathan ROGERS (1945)

Tanto en Barcelona como en Milán la dilatación del tejido urbano, las mutaciones que tienen que ver con los márgenes de la ciudad y las imbricaciones entre la ciudad y el territorio son fenómenos estrechamente interrelacionados que se han ido entretejiendo con la formación y transformación de los grandes barrios residenciales de viviendas subvencionadas destinadas a los trabajadores y a los grupos y clases sociales menos favorecidos de la ciudad. El fenómeno de la “casa para todos” o de la “casa popular” presenta, a la vez, aspectos complejos de carácter legislativo, social, económico y arquitectónico que intentaremos dilucidar. Así, ya desde el inicio del siglo XX el desarrollo de la industrialización provocó un constante aumento de la población urbana, lo que conllevó una gran carencia de viviendas, con déficits tanto cuantitativos como cualitativos que se agravaron en épocas de cambios acelerados, como los años de reconstrucción posbélica o la época del *boom* económico italiano en los años sesenta.

En Milán, el tema del hábitat se convirtió en campo abonado de experimentación y de debate, en parte por la falta crónica de viviendas para obreros, en parte por las destrucciones bélicas que habían dejado a mucha gente sin hogar, con lo que se construyeron numerosos nuevos barrios en la periferia urbana (cfr. PUGLIESE 2005), pero también en la vivienda burguesa se empezó a dar una línea de investigación basada en las nuevas posibilidades estructurales y en la disponibilidad de materiales cada vez más diversos (CAPITANUCCI 2015, 15). En Barcelona, igualmente, el tema de la vivienda masiva fue crucial durante toda la posguerra; de hecho, un episodio temprano significativo de la recuperación de la modernidad arquitectónica en España, sobre el que volveremos más adelante, que reconocía oficialmente la penuria de viviendas, fue el Concurso de proyectos para solucionar el problema de la vivienda económica en Barcelona convocado por el Colegio de Arquitectos el 13 de enero de 1949, el mismo año de la V Asamblea Nacional de Arquitectos y de las primeras conferencias de Sartoris y Ponti en la ciudad (*vid. supra*). En este concurso participó un equipo compuesto por Mitjans, Moragas, Sostres, Tort, Balcells y Perpinyà, un grupo que se había formado en las reuniones de la V Asamblea y que resultó ganador del primer premio. Según el testimonio de Moragas fue en el viaje en barco entre Barcelona y Palma de Mallorca cuando Mitjans, Moragas, Perpinyà y Balcells entablaron amistad y decidieron presentarse juntos al concurso; y sabedores que Sostres y Tort también se iban a presentar, los invitaron a unirse al grupo inicial, con lo que se formó un equipo de seis arquitectos cuyo proyecto, como decimos, resultó ganador<sup>719</sup>. Era un documento que contenía mucho más texto que dibujos ya que se centraba en temas económicos, sociales y urbanísticos más que propiamente arquitectónicos (*vid. infra*) y se había redactado “tras algunos meses de actividad llena de pintorescas incidencias, discusiones, acuerdos y discrepancias alrededor de una amistad naciente”; como señala Moragas “por primera vez en la posguerra un grupo de arquitectos

<sup>719</sup> Así lo indicaba Moragas en una carta dirigida a Ponti conservada en el Archivo Ponti de Milán. La misiva no lleva fecha pero Pizza la sitúa al final de 1949: “Este grupo de arquitectos jóvenes se fraguó durante la Asamblea y hemos tenido la gran suerte de que nuestra primera manifestación lograra un primer premio” (en PIZZA *et al.* 2000, 107).



catalanes se organizaba en equipo y tomaba la iniciativa en una cuestión netamente social; nunca se había hecho eso antes y para encontrar antecedentes habría que remontarse a la época del GATCPAC” (MORAGAS 1961, 67)<sup>720</sup>.

En realidad no era casual la formación de estos grupos de arquitectos con inquietudes “modernas” ya que en la Barcelona de los años cuarenta y cincuenta las relaciones entre la gente de cultura eran estrechas y cotidianas, algo que puede comprobarse en numerosos testimonios, como los cuadernos de notas de Cirici de estos años, escritos a vuela pluma y de forma a menudo críptica, como sabemos, pero donde se reseñan multitud de reuniones, encuentros, conferencias, cenas y debates entre los protagonistas del mundo del arte barcelonés “en lugares muy diferentes como los estudios de los arquitectos, bares o ateneos” (MORAGAS 1961, 67). En las libretas de Cirici se puede ver esta intensa sinergia artística mucho más que en los diarios de Serrahima, por ejemplo, centrados en el ámbito personal, literario, político y jurídico. Así, Cirici menciona una reunión del 14 de enero de 1949 (unos meses antes, por tanto, de la V Asamblea de Arquitectos) en la cafetería Baviera de Barcelona motivada porque Tort, Sostres, Moragas y el mismo Cirici proyectaban crear una revista de arquitectura (MORAGAS 1961, 67) cuyas ilustraciones se debían encargar al pintor, grabador y fotógrafo Antoni Ollé i Pinell (1897-1981), entonces presidente de la sociedad Foment de les Arts Decoratives (*vid. supra*), subdirector del Museo Militar de Montjuïc y conservador del Pueblo Español. Aunque esta revista, por lo que se nos alcanza, nunca se publicó, la reunión reseñada por Cirici es significativa del ambiente de “recuperación cultural” que entre particulares y fuera del ámbito oficial ya se vivía en la ciudad. Casi tres años después, el mismo Cirici dejó anotado en un apunte del 19 de diciembre de 1951 que había salido a pasear con Mitjans, Sostres, Bohigas y Prats, cuando sus relaciones ya eran frecuentes por diversos motivos, para ir a ver encendidos los escaparates modernos de Navidad que su agencia publicitaria había montado en Barcelona. Esta actividad “escaparatista” de Cirici, practicada como *modus vivendi*, fue notable y duradera y en ocasiones incluyó belenes muy *sui-generis* que llegaban a incorporar obras de los más “modernos” de su amplio círculo de amigos y conocidos: poetas, ceramistas, fotógrafos, escultores y pintores como Brossa, Cumella, Maspons, Pomés, Serra, Subirachs, Tàpies, Tharrats y Villèlia (CIRICI 2014, 89, 185, 404)<sup>721</sup>.

Pero recordemos que en los años cincuenta la modernidad artística ya se había generalizado en España de la mano del régimen hasta el punto que en 1963 incluso El Corte Inglés de Madrid llegó a encargarse de escaparates decorados “abstractamente” a un grupo de seis artistas plásticos entre los que estaban Millares y Sempere (CALVO 1985, 546); y más atrás, en 1955, la prensa madrileña hacía bromas sobre las “víctimas” del “abstractismo”, ya que las señoras que se paraban “a contemplar estas abstracciones sienten un agudo dolor de cabeza y caen al suelo redonditas” (en UREÑA 1982, 124, 381). En marzo de 1965, también El Corte Inglés de Barcelona encargó la decoración de sus escaparates a artistas modernos: Guinovart, Ràfols, Subirachs, Tharrats, etc. (LAHUERTA 2015, 112)

Volviendo al concurso “para solucionar el problema de la vivienda económica”, algunos autores han manifestado su sorpresa ante el veredicto del jurado, formado mayoritariamente por arquitectos conservadores y academicistas (Ros, Cendoya, Bassegoda, Florensa, Nebot, Solà-Morales, etc.) y que, por tanto, parecía en principio poco propenso a premiar una propuesta mucho más descriptiva y numérica que dibujada, que no contenía ni un solo plano de fachadas y donde tan solo aparecían algunas plantas con algunas posibles distribuciones de viviendas como base para un cálculo de superficies en relación a precios, financiación, alquileres, solares necesarios, etc. (GRANELL *et al.* 2012, 191). Pero la valoración que hizo el jurado de estos principios económicos y racionales no deja de poner en evidencia una vez más la necesidad de modernización que al final de los años cuarenta habían llegado a sentir incluso las instancias más conservadoras del franquismo, tanto de la política como de la arquitectura, para afrontar el acuciante problema del chabolismo y de la falta de viviendas en las grandes ciudades. De hecho, con el éxodo masivo a las metrópolis y el abandono de las regiones rurales, la producción arquitectónica (y más concretamente la producción de viviendas) dejaba

<sup>720</sup> El premio se otorgó el 18 de noviembre de 1949. Se pueden ver buenas reproducciones de algunos paneles presentados al concurso en GRANELL *et al.* 2012, 192-193. El número 15-16 de *Cuadernos de Arquitectura* (enero-diciembre 1953) está dedicado monográficamente a “El problema de la vivienda”.

<sup>721</sup> En 1956 la camisería-sastrería-zapatería Gales exponía en sus escaparates del passeig de Gràcia “cinco pesebres volantes”. Tàpies ilustra “No encuentran posada: el egoísmo es la cortina de hierro que deja la poesía en la calle”; Cuixart, “La silla de la humildad y la pobreza serena. La silla torturada del martirio”; Brossa, “Los más humildes objetos del pesebre infantil están en el mismo cobijo que las estrellas”; Pomés, “En lo alto del mundo se ven los valores falsos. En lo bajo, los verdaderos”; y Subirachs, “El calor de los animales llega donde no llega el calor de los hombres. La estrella en el cielo es como un espejo alado” (facsimil en LAHUERTA 2015, 39).

de ser un problema de “estilo” histórico o imperial para convertirse en una cuestión de higiene, de economía, de inversiones e incluso de orden público. Desde los primeros meses de 1949, todas las aproximaciones al tema de la vivienda desembocaban en la necesaria racionalización (y, por tanto, modernización) de los procesos de producción de arquitectura residencial masiva. Así, en 1950 el Cuerpo de Arquitectos Municipales de España editó un manual sobre la vivienda económica, escrito por los arquitectos catalanes Giralt i Casadesús y Maynés i Gaspar, donde se planteaba la necesidad de repetición, seriación y tipificación “de todo cuanto pueda fabricarse en el taller, como puertas, ventanas, balcones...”, llegando a conclusiones compositivas y de puesta en obra bastante similares a las del primer Movimiento Moderno y a las desarrolladas en la reconstrucción de Milán durante esos mismos años (unas conclusiones que, por otra parte, enlazarían una década más tarde con las propuestas de Bohigas para una arquitectura realista):

Simplicidad en la composición de los proyectos, en la mano de obra y en los materiales; simplicidad que no quiere decir pobreza, pues en parte y en técnica no es más que el resultado de pacientes estudios, de eliminaciones y sacrificios razonados. Composiciones arquitecturales de conjuntos, proporciones debidas a efectos de masas simples, juegos de huecos y macizos, ritmo por las masas de construcciones y los espacios libres (en PIZZA *et al.* 2000, 107-108).

En el proyecto ganador del concurso de 1949 que venimos comentando, los instrumentos formales puestos en juego estaban vinculados todavía al racionalismo prebélico, pero que preludiaban las actuaciones posteriores de los años cincuenta y sesenta: se trataba, de hecho, de un sistema de ocupación compuesto por seis bloques paralelos de edificación abierta en todo análogo a las *siedlungen* alemanas de los años treinta y a algunos barrios populares del fascismo (*vid. supra*). Si bien la propuesta no era particularmente avanzada respecto a las experiencias europeas contemporáneas, contribuyó a consolidar dos ideas significativas: en primer lugar, que el tema de la casa popular es el fundamento de la Modernidad (al menos lo era en aquellos años) y en segundo lugar, que el modo correcto de afrontarlo es la racionalización de la producción edilicia. Las cosas no fueron por este camino, pero en aquel momento los arquitectos barceloneses, sujetos al oscurantismo y aislamiento del régimen franquista debían asimilar lo que en otros países empezaba ya a estar superado. Por otra parte, con este concurso se retomaron en Barcelona las reuniones de arquitectos, ya experimentadas en la ciudad antes de la Guerra Civil con las reuniones de “Els homes de bé i com cal” (“Los hombres de bien y como se debe ser”), donde se reunían profesionales y artistas diversos, desde arquitectos como Moragas y Pratmarsó hasta músicos y escritores como Joan Teixidor e Ignacio Agustí (los cuatro nacidos en 1913), y que supusieron un instrumento eficaz de formación de opinión pública en grado de orientar la cultura arquitectónica general (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 17). Con todo, según las memorias de Agustí (*Ganas de hablar*, 1974), a pesar de que se desarrollasen como sesiones académicas, había un componente absurdo y frívolo en el hecho de debatir durante varias jornadas “las más extravagantes y abstrusas cuestiones: Estudio de las posibilidades de que la tierra sea cudarada o Relación entre el croar de las ranas en julio y la homosexualidad femenina” (en BOHIGAS 1992, 22).

Volviendo a “la casa para todos”, se trata de un tema que puede ser analizado desde diversos puntos de vista que conducen a conclusiones complementarias. Como cuestión ideológica se puede considerar el objetivo de una lucha dirigida a la afirmación del derecho a la casa. “Hablar de viviendas es hoy como hablar de comida; de pan, no de companaje. Aunque no siempre ha sido así”, escribía Rogers en 1945 (ROGERS 1997, 71), mientras que Bottoni dedicaba todo un libro a explicar que la vivienda es un “derecho para quien trabaja” (BOTTONI 1945). Por otra parte, las nuevas casas debían ser construidas efectivamente, y esto en Europa Occidental implicaba un acuerdo previo con las reglas de mercado y con los emprendedores. El financiero Luigi Luzzatti (1841-1927), buen exponente del socialismo reformista de las primeras décadas del novecientos, promotor en 1903 de la primera ley italiana que regulaba la edificación residencial pública, ya afrontó el problema en términos económicos al considerar que la vivienda social era, a la vez, “una buena obra y un buen negocio” (en PUGLIESE 2005, 33). En efecto, la construcción de viviendas sociales en un régimen económico dominado por el librecambismo se daba habitualmente en lotes de terreno de bajo coste, habitualmente periféricos, y era usada a su vez como timón por la economía en términos generales (tal es el caso del Plan INA-Casa en Italia) o como inversión capaz de garantizar un rendimiento real, aunque contenido. Lo mismo sucedió con la Ley de Viviendas de Renta Limitada de 1954 en España que reguló los préstamos de la banca privada y el procedimiento para obtener materiales de construcción, así como, en el reglamento, cuestiones de normalización, plantas tipo, superficies construidas o costes de producción (POZO 2000, 40). Así, el capitalismo reformista, aun sin renunciar a los beneficios derivados de la producción de viviendas, se marcó como objetivo ofrecer un alojamiento en propiedad a las familias más necesitadas tanto para mejorar sus condiciones materiales de vida y evitar en lo posible las frecuentes y mortíferas epidemias como para disminuir las

posibilidades de conflicto social: la propiedad inmobiliaria y la familia asumían el rol de garantes del orden (LUCCHINI 2020, 14).

Desde un punto de vista ético, en continuidad con las investigaciones del racionalismo heroico, que había asumido el “pueblo” como destinatario ideal de sus pesquisas, las viviendas “populares”, “subvencionadas” o “sociales” hacían frente a fenómenos de grave malestar social, como el “barraquismo” en Barcelona y las *coree* en Milán<sup>722</sup>, dando una respuesta bastante relevante en términos cuantitativos y garantizando al menos un alojamiento confortable a muchas personas que lo necesitaban (aunque, ciertamente, no a todo el mundo). Pero, por otra parte, la situación periférica de los nuevos asentamientos y su falta de conexión con la ciudad consolidada provocó a menudo, con el paso del tiempo, marginación y conflictividad convirtiendo estos barrios en lugares de difícil habitabilidad y convivencia, hasta el punto de que muchos de ellos han acabado dinamitados (cfr. COMPAIN 2012; COLOMBO *et al.* 2018). Incluso ahora mismo, cuando se visitan los barrios periféricos milaneses de los años del “milagro económico” italiano se puede comprobar hasta que punto ha sido estrepitoso el fracaso del Movimiento Moderno a la hora de construir ciudad ya que, a pesar de los extensos parques y jardines implantados y de los valores figurativos de la arquitectura y de su buen estado de conservación gracias a inversiones públicas cuantiosas en obras de reparación y rehabilitación, el resultado urbano no puede ser más pobre: aquella “búsqueda de un dinámico cuadro ambiental de verde, luz y viviendas” (GALLI 2017, 229) ha originado verdaderas ciudades dormitorio aisladas, con pocos equipamientos comerciales ni cotidianos ni extraordinarios, guetos rodeados de extensas zonas arboladas, parques vacíos de gente, sin el menor valor social urbano, agradables si se quiere para pasear en días soleados pero absolutamente tétricos de noche y en días grises:

A las ventajas en términos de habitabilidad del espacio abierto se contrapuso la desaparición total de los valores figurativos propios de la ciudad tradicional y de la *rue corridor*, con la anulación consiguiente de todas aquellas maneras de vivir el espacio público conectadas a la estructura tradicional de la calle y profundamente enraizadas en el imaginario colectivo (LUCCHINI 2020, 87).

Es cierto, sin embargo, que desde un punto de vista proyectual, la residencia colectiva de bajo coste ofreció a los arquitectos un vasto campo de investigación y de experimentación en el que se han conseguido resultados significativos tanto en términos de configuración del espacio abierto como del interior del hábitat, obteniéndose en los mejores casos una urbanidad suficientemente bien acabada. Este tipo de indagación ha sido, al menos en los años cincuenta y sesenta del siglo XX, más significativa en Milán que en Barcelona, aunque después se invirtieron los términos y durante los años ochenta, noventa y primera década del siglo XXI se obtuvieron mejores resultados en España que en Italia. Así, la casa popular o vivienda social ha sido objeto de investigación proyectual por parte de muchos maestros del Movimiento Moderno milanés, entre los cuales podemos citar a Albini, BBPR, Bottoni, De Carlo, Figini y Pollini, Gardella, Lingeri, Ponti, etc. (LUCCHINI 2020, 13); el resultado fue que las experiencias alrededor de la vivienda subvencionada conformaron, tanto en Milán como en Barcelona, un conjunto realmente extenso de soluciones tipo-morfológicas que constituyen un patrimonio arquitectónico de altísimo valor cultural, además de haber sido clave en la conformación de ambas ciudades como grandes metrópolis.

Este fenómeno estaba relacionado, obviamente, con los procesos migratorios, esto es con la migración como motor de la economía (GALLI 2019, 57). En efecto, en los años cincuenta y sesenta Milán creció notablemente gracias a un saldo migratorio extraordinariamente positivo (300.000 habitantes en el decenio 1951-1961; alrededor de un millón y medio de habitantes en 1961; entre 1,7 y 1,8 millones de 1955 a 1975; un índice de crecimiento del 28,8 % en diez años) (GAMBI *et al.* 2003, 208); era un crecimiento alimentado por un flujo constante de población que, desde las regiones meridionales de Italia, llegaba al norte atraída por la posibilidad de empleo en uno de los vértices del “triángulo industrial” italiano, un extenso territorio fuertemente industrializado comprendido entre Milán, Turín y Génova, donde se daba una especial concentración de industrias pesadas y metalmecánicas, en particular entre los años cincuenta y setenta del siglo XX<sup>723</sup>. Pero a

<sup>722</sup> En ambos casos se trataba de casas autoconstruidas con materiales de pésima calidad procedentes del reciclaje, pequeñas (a veces constaban tan solo de una estancia), casi provisionales, y privadas de todos los servicios esenciales (cfr. BOHIGAS 1963). Las *coree*, asentamientos informales milaneses, se ubicaron preferentemente al norte del área metropolitana, en los municipios de Bollate, Cologno, Limbiate y Pero (LUCCHINI 2020, 19); son célebres las escenas de la *baraccopoli* del film *Miracolo a Milano* (1951) de Vittorio De Sica.

<sup>723</sup> En la película *Rocco y sus hermanos* (1960) de Luchino Visconti, cuando la viuda Parondi está preocupada porque su numerosa familia acabada de llegar del sur no tiene donde vivir, un milanés le dice que no debe inquietarse porque “cada día hay una casa nueva

pesar de este intenso proceso migratorio, en 1963 la cuarta parte de las empresas milanesas tenía dificultades para encontrar personal (GALLI 2019, 57). Este intenso crecimiento demográfico milanés, unido al desarrollo industrial de los años sesenta, conllevó un importante salto de escala para la ciudad, ya que pasó a tener un nuevo orden de tamaño, adquiriendo un carácter territorial.

Análogamente, en Cataluña la inmigración interna alcanzó un nivel muy alto ya en la inmediata posguerra: 256.731 personas entre 1940 y 1950, de las cuales, 165.000 se instalaron en Barcelona y la mayor parte del resto en los municipios periféricos (FERRER 1996, 58), agravando en ambos casos el problema endémico de desabastecimiento de alimentos y artículos de primera necesidad del periodo autárquico. Según Borja de Riquer, esta inmigración se originó por la importante oferta de trabajo que se dio ya desde los primeros años cuarenta como consecuencia del vacío creado en el mercado laboral por la Guerra Civil, lo que generó un creciente flujo migratorio procedente de las regiones del sur de España, hasta el punto que al final de los años cuarenta Cataluña tenía el nivel de ocupación más alto de toda la época contemporánea. Aun así, el salario de un obrero representaba menos de la mitad del poder adquisitivo que, comparativamente, tenía un salario de quince años atrás, antes de la guerra (en RIERA 1998, 178, 182). La demografía, gracias, básicamente, a una inmigración “espontánea”, no planificada oficialmente, se fue incrementando de forma continuada. Según Borja de Riquer, en los años cincuenta, la población de Cataluña pasó de 3.218.596 habitantes en 1950 a 3.888.489 en 1960<sup>724</sup>, una tasa de crecimiento, del 20,8 % (superior a la de los años cuarenta, 10,4 %, pero inferior a la de los años sesenta, 31,4 %), en todos los casos debida más, como decimos, al saldo migratorio (14,1%) que al crecimiento vegetativo (6,7 %); otros indicadores como la natalidad, el envejecimiento, la población activa y la pirámide de edades se vieron también modificados positivamente (RIQUER *et al.* 1989, 176-183, 276-286, 335). La gran masa de inmigrantes que llegó a Cataluña se concentró fundamentalmente en Barcelona, sobre todo entre 1956 y 1965, con una tasa migratoria del 78,5 % (FONT 2002, 59); sin embargo, el índice de crecimiento se invirtió paulatinamente y la población empezó a aumentar en los municipios inmediatos, disminuyendo en cambio en la capital. En 1950, según el Instituto Nacional de Estadística, Barcelona tenía 1.289.179 habitantes, pero a la muerte de Franco en 1975 el conjunto del área metropolitana casi llegaba a los 3.000.000 de habitantes, de los que 1.754.713 correspondían a Barcelona. El desarrollo de la edificación fue igualmente intenso: la relación de habitantes por vivienda, que en 1940 era de 5,57, subió a 5,65 en 1950, pero bajó a 3,99 en 1970; el total de viviendas existentes, por su parte, se estima que pasó de 282.952 en 1950 a 1.028.634 en 1975. El corolario urbanístico es evidente: “no se pueden construir centenares de miles de viviendas sin transformar esencialmente la ciudad” y, así, la aparición y proliferación del hábitat masivo entre 1950 y 1975 fue un fenómeno completamente nuevo que originó la transformación cualitativa tanto de la ciudad central como de los municipios de la periferia, un conjunto polinuclear que se convirtió súbitamente en una conurbación metropolitana con un potente centro político, cultural y administrativo (FERRER 1996, 17-18, 24, 39). Tomás Vidal, especialista en geografía de la población, ha subrayado de forma genérica el carácter discriminado de los inmigrantes:

La inmigración, base del crecimiento demográfico de toda ciudad, no se nutre de personas indiferenciadas. Los emigrantes son básicamente gente joven y en el caso de migraciones a distancias cortas hay un predominio más o menos acusado de mujeres. Con lo que la ciudad ve incrementados sus recursos productivos y reproductivos (en MATEO 1996, 40).

Como cabía esperar, estos inmigrantes en edad de procrear que venían de las regiones más atrasadas de España (Andalucía, Extremadura, Murcia) fueron los principales destinatarios de las viviendas situadas en los grandes polígonos residenciales de la periferia barcelonesa y fueron el principal motor de las reivindicaciones sociales y políticas antifranquistas de los años cincuenta y sesenta. Pero a diferencia de los emigrantes italianos (cuya lengua nativa o era el italiano, lengua dominante en tanto que lengua de la burguesía y del Estado, o era un dialecto minusvalorado que ellos mismos consideraban despreciable), en el caso catalán los inmigrantes hablaban la lengua dominante del Estado, el castellano, no la lengua propia de Cataluña, con lo que, incluso a pesar de ellos mismos, colaboraron eficazmente en el conflicto lingüístico y en la política de la dictadura de destrucción del catalán y su sustitución por una lengua ajena, denominada ya con prepotencia “español”, no

---

en Milán: ¡brotan como hongos!”. Para una visión de conjunto, fotográfica y periodística, de la eufórica transformación milanés en los años sesenta, cfr. GALLI 2019. Para un *travelling* sobre el paisaje urbano milanés al inicio de la década, cfr. el film *La notte* (1961) de Michelangelo Antonioni.

<sup>724</sup> Joan B. Culla, en el mismo libro, da una cifra muy superior: 3.935.779 habitantes, cantidad casi coincidente con la registrada por el Instituto de Estadística de Cataluña para el 1 de enero de 1960 (3.925.779 habitantes) (se puede consultar online); el 31 de diciembre de 1970 la población había ascendido a 5.122.567 habitantes (RIQUER *et al.* 1989, 277, 335).

castellano, y consolidando, así, la malquerida imagen para la cultura catalana, de una Barcelona y de una Cataluña “constitucionalmente” bilingües (*vid. supra*).

Este fenómeno ayudó a conseguir en gran medida uno de los objetivos capitales de los ganadores de la Guerra Civil: la españolización de una gran parte de la sociedad catalana, el retroceso del idioma catalán y el establecimiento de un pretendido y ficticio bilingüismo que nunca antes ni se había dado ni se había planteado en Cataluña. En años más recientes, la fractura social ha aumentado considerablemente con la aparición de fuerzas políticas y sociales radicalmente independentistas y antiespañolas, visceralmente enfrentadas a las fuerzas políticas y sociales radicalmente españolas que han surgido simultáneamente, un enfrentamiento que está originando en el territorio catalán un proceso acelerado y fratricida de “ulsterización”. Pero los tintes raciales con que la población autóctona de clase media pequeño burguesa veía a la población inmigrada trabajadora y proletaria no catalana son anteriores a la Guerra Civil. Antoni Tàpies ha testimoniado con crudeza el menosprecio que los inmigrantes castellanos merecían a su familia, algo, de una u otra forma, bastante generalizado entre los catalanes “de pura cepa”:

En casa y entre las amistades se hablaba de “aquella gente atrasada de la ‘meseta’” o de los “desgraciados carpetovetónicos” o de “las pobres masas de charnegos andaluces”, que incluso tenían el cuerpo más pequeño que el nuestro, porque les faltaba alimentación y tenían que aguantar el peso de tanto fanatismo religioso y aristocrático. También de cuan antipáticos, falsos y banales encontraban a los madrileños. Mis padres consideraban todo aquel mundo de los toros, del “flamenco” –decían “canciones de criadas”– y de todas las manifestaciones y todos los festivales con que los otros pueblos de la península vivían encadenados, bajo, vulgar, ridículo y hasta cafre –así procuraban inculcárnoslo– y lo contraponían al [mundo] de la cultura europea (TÀPIES 1977, 88; comillas del autor).

La situación disléxica provocada por esta marea de inmigrantes es la base de la novela *El amante bilingüe* (1990), una conocida obra del celebrado novelista barcelonés en lengua castellana Juan Marsé (n. 1933) —él mismo ejemplo de transmutación lingüística—, donde la perplejidad vital e idiomática del protagonista encuentra eco en la situación ruinososa del célebre edificio Walden 7 (1970-1975), obra del arquitecto Ricard Bofill situada en el municipio de Sant Just Desvern. Se trata de una pieza significativa de la segunda modernidad en la arquitectura catalana, un gran complejo residencial en altura con grandes patios interiores y pasarelas y con cubierta practicable, concreción de la “ciudad en el espacio” del Taller de Arquitectura, cuya formalización volumétrica estaba basada en la combinatoria en el espacio de un módulo básico “unipersonal” que se podía agrupar para formar “hábitats” más grandes, en lo que representaría, según I. Solà, “la voluntad de conseguir nuevas formas de habitación que debían causar modificaciones en el comportamiento de sus habitantes” (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 214; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 100; I. SOLÀ 2004, 204; GAUSA *et al.* 2013, M29; MONTANER 2005, 128-131). En el contexto de lo que demonina “vocación moderna” de Barcelona, Resina ha estudiado este interesante paralelismo metafórico entre sociedad y edificación en la novela de Marsé, sin esconder, por otra parte, la actitud de rechazo, no exento de lugares comunes, que, desde posturas artísticas conservadoras y tardonovecentistas, siente el autor hacia la arquitectura moderna:

Esta oposición preventiva a una eventual pérdida de la hegemonía lingüística conseguida por el castellano bajo la dictadura sirvió de escenario para la novela de Juan Marsé. [...] La personalidad escindida [del protagonista] queda subrayada por el deterioro físico del edificio donde tiene lugar la escena, el célebre conjunto residencial Walden 7, que desde ese instante se convierte en el referente obsesivo de su identidad inestable. [...] Bofill surgió en los años sesenta con diseños basados en ideas de colectivismo y las puso en práctica con la seguridad imperturbable de quien sabe lo que la gente necesita. Bofill diseñó el Walden 7 como un conjunto de módulos que se podían ordenar de diferentes maneras, argumentando que esta ordenación del espacio ayudaría a socializar el estilo de vida de los residentes. En aquel momento, esta torre colosal revestida de baldosas cerámicas fue aclamada como una respuesta de la izquierda a los infames bloques de pisos levantados por los especuladores de la derecha en el cinturón industrial de Barcelona. Pero la utopía se acabó pronto. Poco después de su inauguración en 1975 se hizo evidente que el edificio estaba lleno de problemas con las cañerías y la electricidad, techos con goteras, ascensores que no funcionaban y, el más llamativo de todos, unas fachadas que se caían a trozos a medida que la extensa capa de plaquetas cerámicas empezaban a desprenderse, con lo que el edificio tuvo que ser envuelto con redes para evitar que los cascotes mataran a alguien. [...] El Walden 7 funciona como símbolo del hundimiento de las expectativas utópicas ante la realidad política de España después de Franco (RESINA 2008, 179-181).

Pero el conocido y bien estudiado fenómeno del *boom* económico e inmigratorio en la ciudad y el área metropolitana de Barcelona desde el inicio de los años cuarenta, apenas terminada la guerra (RIQUER *et al.* 1989, 29), intensificado en los años cincuenta y sesenta, no nació por generación espontánea ya que, más que a la presencia en Cataluña desde el siglo XIX de una potente industria textil de carácter privado (y que hizo que se hablase de “Cataluña, fábrica de España”), se debió a las nuevas inversiones que hizo el Estado en el sector

industrial buscando economías de escala. En el caso de la empresa SEAT (Sociedad Española de Automóviles de Turismo Sociedad Anonima), que actuó como gran motor de desarrollo, el 51 % del capital lo aportó el Instituto Nacional de Industria (INI) y el 49 %, bancos privados, pero en estas inversiones apenas hubo presencia catalana, por lo que la posibilidad efectiva de influencia de la clase dirigente local fue nula. Como indica Francesc Cabana,

la participación de la burguesía catalana fue mínima en un asunto que les afectaba muchísimo [ya que] no tenían presencia efectiva en los bancos españoles [por lo que] entre los representantes del INI en el primer consejo de administración de SEAT encontramos [tan solo] dos catalanes, un ingeniero que había sido director general técnico de la Alfa Romeo italiana desde 1938 y un empresario del metal (en RIERA 1998, 173).

Con todo, como señala Segura, la disponibilidad en infraestructuras, instalaciones, experiencias y capacitación humana que había disponibles en Barcelona hicieron que el régimen, una vez superados los planteamientos agraristas y autárquicos de la primera posguerra, que ya se habían mostrado sobradamente ineficaces, contemplara Cataluña como una posibilidad que podía hacer factible el desarrollo industrial en España, una necesidad ineludible para que fuera posible la continuidad del mismo régimen. De hecho, la presencia del puerto fue fundamental para que el Instituto Nacional de Industria decidiese establecer en la Zona Franca de Barcelona, desde 1954, la gran fábrica de automóviles SEAT, empresa promovida, como hemos dicho, en 1949 por el INI y fundada en 1950 con la participación de FIAT (Fabbrica Italiana Automobili Torino), empresa constituida el 1899 por Giovanni Agnelli, y seis bancos españoles (Bilbao, Central, Español de Crédito, Urquijo, Hispano-Americano y Vizcaya). La posibilidad de relacionar España con Italia por vía marítima desde Barcelona, concretamente con Génova, en tanto que puerto de Turín, ciudad donde se situaba la sede de la empresa FIAT, que era la pieza clave para el desarrollo de la nueva industria por su aportación tecnológica, situó Barcelona en clara ventaja frente a otras localizaciones interiores que se tantearon, especialmente Valladolid (RIQUER *et al.* 1989, 193).

Aunque Franco no inauguró oficialmente la fábrica de SEAT hasta 1955, ya en 1952 se había producido en la factoría el primer automóvil, un modelo Seat 1400, el más lujoso de los fabricados; era ésta una empresa cuya organización seguía criterios militares, con un reglamento interno basado en los valores de patriotismo, orden y moralidad y en el que se consideraban faltas muy graves el bajo rendimiento en el trabajo y la participación en huelgas. Para aumentar la venta de coches, el Gobierno gravó con impuestos elevados la importación de marcas extranjeras y a partir de 1957 se empezó a producir el modelo Seat 600, que se puso a la venta en junio de aquel año por un precio de 66.000 pesetas, con facilidades de pago, lo que hizo que ya desde el primer momento hubiese lista de espera para adquirirlo (ABELLA 2002, 282). El “600” tuvo un éxito de ventas inmenso y se convirtió, junto con el frigorífico y la televisión, tanto en España como en Italia, en símbolo de modernidad. Unos años antes, en 1953, a la vez que la SEAT, se constituyó la sociedad Autonacional S. A., con sede en Sant Adrià del Besos, que puso en marcha la fabricación del modelo Biscúter, diseñado por el ingeniero francés Gabriel Voisin (1880-1973), que había trabajado en la industria aeronáutica. El Biscúter fue presentado en la Feria Internacional de Muestras de Barcelona en 1954 y se convirtió de inmediato en el otro símbolo automovilístico de una modernidad asequible para la clase obrera y la pequeña burguesía de los años cincuenta (SEGURA 2010, 93). A pesar de sus escasas prestaciones, ya que era un vehículo de dos plazas, casi artesanal, un producto intermedio “entre la bicicleta y el automóvil”, que no sobrepasaba la velocidad de 70 km/h, y que los primeros modelos no contaban ni siquiera con marcha atrás, el Biscúter se presentó como “la solución nacional al problema del transporte” (ABELLA 2002, 236).

El Seat 600 era la versión española del Fiat 600, el primer coche utilitario “moderno” de la FIAT en la Italia de posguerra. Producido entre 1955 y 1969, fue proyectado por Dante Giacosa (1905-1996) e incluía soluciones técnicas avanzadas, como el motor de tracción posterior, que en aquellos años ya usaban las marcas Volkswagen y Renault. El motor de cuatro cilindros refrigerado con agua se continuó utilizando con algunas modificaciones en otros modelos de la FIAT y la SEAT producidos más tarde también para el gran público, como el Fiat 127 (Seat 127), el Fiat Panda (Seat Panda y Seat Marbella) y algunas versiones del Fiat Uno. Como decimos, tanto en Italia como en España, el éxito del 600 fue enorme, llegando a convertirse en uno de los símbolos de la “igualdad” y las posibilidades de ascenso social de la gente gracias a sus buenas prestaciones y a su moderado precio, y contribuyendo significativamente a la motorización de ambos países en los años sesenta. Así, en la España de 1960 solamente el 4 % de las familias tenía coche, mientras que en 1971 lo tenía el 35 % (MORADIELLOS 2002, 186). Este éxito comercial implicó que ya en 1960 la SEAT fuese la primera empresa industrial de Cataluña, empleando a seis mil obreros y produciendo más de 30.000 vehículos, habiendo

creado alrededor suyo una amplia red de industrias auxiliares que incrementó su impacto en el tejido productivo (RIQUER *et al.* 1989, 193).

La transformación industrial de Barcelona se evidencia en las diferencias en el programa de las dos visitas oficiales que Franco hizo a la ciudad, una en 1947 y otra en 1949. Los lugares que recorrió y los discursos pronunciados fueron diferentes en cada ocasión y muestran el cambio de perspectiva del Gobierno en relación al papel que debía jugar la capital catalana en el desarrollo industrial español. En 1947 visitó diversas fábricas, entre las que estaba La España Industrial, una empresa fundada en 1847 por los siete hermanos Muntadas i Campeny que contaba con 2.000 trabajadores en 1947, y que era una de las empresas de mayor solera de Cataluña y la primera empresa española del sector textil. Su propietaria era la esposa del alcalde de Barcelona, José María de Albert Despujol, barón de Terrades. En aquella ocasión, el Caudillo manifestó en el Saló de Cent del Ayuntamiento barcelonés que “si pretendemos multiplicar las fuentes de producción y de riqueza tenemos forzosamente que partir de la técnica y la laboriosidad de vuestros hombres”; y en su respuesta, el alcalde equiparó ciudad, Ayuntamiento y casa, estableciendo, como apunta Segura, “una *liaison* nada ficticia”, y agradeció a Franco que con su cerebro, su corazón y sus generales, “ejemplo y admiración del mundo”, hubiese sabido ganar la guerra, gracias a lo cual “la gente de bien” pudo volver a sus hogares. Segura da la clave de las palabras del alcalde:

En efecto, gracias a los generales, [el alcalde] había vuelto a la ciudad, había ocupado la casa grande, el Gobierno municipal, el poder; había recuperado su fábrica y se había instalado en el consejo de dirección de empresas como Lámparas A y Comercial Mecanográfica, distribuidora de la marca Olivetti; en efecto, había recuperado el hogar que abandonó al estallar la Guerra Civil (todas las citas en SEGURA 2010, 14-19).

Pero esta postura complaciente hacia el franquismo era generalizada en la ciudad y se daba también, de buen grado o por la fuerza, entre la pequeña y mediana burguesía barcelonesa. Como indica Fabre “los que se quedaron” dejaron mayoritariamente en un segundo plano las reivindicaciones catalanistas y dieron prioridad a la recuperación de las propiedades incautadas y de las prácticas religiosas abolidas a partir de julio de 1936:

Además de agradecer al franquismo la recuperación del negocio, a veces en muy buenas condiciones, hay otra forma de agradecimiento por poder continuar llevando el tipo de vida cotidiana a que estaban acostumbrados, por poder seguir manteniendo sus ritos religiosos y sociales: un papel destacado en la parroquia, unas determinadas formas de cultura y de relación social... y eso va desde el palco del Liceo a los *Pastorets* del Círculo Católico, desde el banco de primera fila en misa de doce hasta el trabajo generoso y anónimo en las obras caritativas de la Iglesia. Desde la alta burguesía hasta las clases medias más cercanas a los sectores obreros. Unas formas de vida que se habían roto a mitad de 1936 y que muchos niveles sociales, no solamente la burguesía, recuperaron gustosos, añadiendo, en todo caso, algunos de los nuevos rituales del franquismo, ya fuese la afiliación uniformada de los hijos a las organizaciones de Falange o la colaboración en cualquier otra iniciativa de las nuevas autoridades (FABRE 2003, 9, 121)

Segura ha subrayado el contraste entre la primera y la segunda visita de Franco a Barcelona en los años cuarenta. A diferencia de 1947, en 1949 ya quedaron atrás las fábricas textiles y el objetivo fue la industria de la locomoción, definida como “utilitaria”. Así, Franco visitó en esta segunda ocasión las fábricas Pirelli, de capital italiano, y ENASA (Empresa Nacional de Autocamiones Sociedad Anónima), de capital estatal, e inauguró la Feria Internacional de Muestras. De esta forma, desde la Jefatura del Estado se apoyaba la decisión del Consejo de Ministros de crear en Barcelona una empresa mixta dedicada a la fabricación de automóviles utilitarios. Además de la SEAT, Segura ha estudiado el establecimiento en el cinturón industrial de Barcelona o en el mismo Ensanche, de otras fábricas emblemáticas que fueron clave tanto en el proceso de atracción de mano de obra no especializada hacia el área metropolitana barcelonesa como en la creación de arquitectura industrial moderna de calidad: Lámparas Z, ENMASA (Empresa Nacional de Motores de Aviación, Sociedad Anónima), Mercedes-Benz, Hispano Olivetti, Editorial Gustavo Gili, Laboratorios Uriach y Coca-Cola. La modernidad en la arquitectura industrial, con sus grandes escaparates de vidrio transparente, se convirtió en una imagen de marca y toda la periferia barcelonesa, un territorio hasta entonces rural, se vio sometido a un proceso de transformación urbana: si la fábrica de SEAT era la nueva puerta de acceso a la ciudad por el oeste, la fábrica de Coca-Cola lo era por el este. (SEGURA 2010, 182). El presidente del Consejo de Administración de Hispano Olivetti S. A. loaba la factoría de la empresa situada en la Gran Vía en un discurso enraizado en el Movimiento Moderno que se permitía incluso hacer un guiño al padre del marxismo:

Línea moderna, arquitectura funcional, ventanas y más ventanas, luz, aire, sol; [...] lo más opuesto al triste e ingrato aspecto que ofrecían las fábricas de años idos y todavía muchas de las actuales; [...] luz y limpieza por doquier, antítesis de

cuanto Carlos Marx pudo haber considerado tético antro de explotación de obreros; [...] toda mejora directa o indirecta del productor repercute favorablemente sobre la producción. Quien trabaja a gusto rinde más (en SEGURA 2010, 34).

En efecto, la atención a la proyectación de los edificios industriales, confiada a arquitectos e ingenieros modernos, en ocasiones jóvenes pero ya famosos, fue un instrumento de promoción utilizado por la industria italiana que se importó de inmediato en España. Recordemos que la primera fábrica de coches que destacó en la cultura arquitectónica mundial, ensalzada por el mismo Le Corbusier en 1923 en *Hacia una arquitectura* (1977, 242), fue la gran nave de la empresa Lingotto en Turín (COMOLI *et al.* 1999, 176-177; GIUSTI *et al.* 2008, 69, 242-243), en cuya área industrial estuvo concentrada la producción de la empresa FIAT hasta mediados de los años sesenta; la nave fue proyectada y construida por Giacomo Mattè Trucco (1869-1934) entre 1919 y 1922, estando formada por un cuerpo doble de cinco plantas unidas mediante rampas helicoidales de hormigón armado que permitían a los coches en construcción moverse de una planta a otra, como siguiendo una cadena de montaje, hasta llegar hasta el techo, donde se había dispuesto una pista de pruebas con curvas parabólicas de 1.500 m de longitud en la que se podían probar simultáneamente hasta cincuenta vehículos. Giovanni Agnelli (1866-1946), dueño de la FIAT como sabemos, no percibió la importancia histórica y formal del edificio que, de hecho, tuvo al inicio escasa fortuna crítica (exceptuando, como decimos, a Le Corbusier pero también a Marinetti y Persico: GIUSTI *et al.* 2008, 243). La producción de automóviles se mantuvo en esta fábrica hasta 1982, pero posteriormente el conjunto fue abandonado hasta que fue rehabilitado y reestructurado por el arquitecto Renzo Piano (n. 1937) entre 1985 y 1992 para adaptarlo a diversas funciones terciarias, actividades comerciales y expositivas (entre las cuales se encuentran la Feria de Muestras de Turín, un auditorio, un centro de congresos y la pinacoteca Gianni Agnelli, “lo Scrigno”), y construyendo en la cubierta, junto a una pista para helicópteros, una sala de reuniones de vidrio de forma esférica, la “Bolla”.

También en las afueras de Madrid se construyó un edificio industrial modélico que, aunque no estaba destinado a obreros manuales ni a la producción industrial, sino a la investigación altamente cualificada, supuso un “hito de la arquitectura industrial y de investigación tanto en el ámbito nacional como en el internacional” (GARCÍA *et al.* 2005, 202). Se trata del laboratorio de investigación (1951-1958) del Instituto Técnico de la Construcción y el Cemento (ITCC), un organismo integrado dentro del CSIC al que se le confió en gran medida el arranque de la modernización industrial, técnica y empresarial de España, tanto desde la jerarquía del Opus Dei como desde el Gobierno. En una típica disputa de atribuciones profesionales, el director del ITCC, el influyente ingeniero Eduardo Torroja (1889-1961), exigió proyectar y dirigir el conjunto (llegando a diseñar incluso algunas piezas de mobiliario), desplazando así a Miguel Fisac (CAMPRUBÍ 2017, 76), el significado arquitecto miembro del Opus Dei que había proyectado los edificios más importantes del CSIC y que tuvo una notoria actividad en la arquitectura moderna de estos años, tanto religiosa como industrial (*vid. supra*). El conjunto, edificado en una extensa parcela de 5 ha fue muy publicitado en la revista *Informes de la Construcción*, editada por el mismo ITCC (*vid. supra*), llegando a ser inaugurado por el mismo Franco en 1958 en compañía de varios ministros. En todo momento, ya sin ambages, se subrayaba en la presentación del mismo que había sido “concebido en un estilo sobrio y moderno que ha dado en llamarse funcionalismo” (en CAMPRUBÍ 2017, 87), “amoldándose sus diferentes partes lo más posible al terreno y empleándose para su construcción preferentemente elementos de hormigón, con gran profusión de piezas prefabricadas de cemento, para lo cual se dispuso la organización general de la obra según un módulo único de 1,60 m” (en GARCÍA *et al.* 2005, 202). Así, en esta emblemática obra, como en otros edificios religiosos, industriales y residenciales, se volvían a poner en práctica en unos laboratorios de investigación los principios de la arquitectura moderna y aunque su influencia en obras posteriores fue relativa, ha sido escogido como uno de los grandes ejemplos del uso que, ya desde 1939, el régimen hizo de la técnica para su consolidación económica y política (CAMPRUBÍ 2017, 70-92).

Si volvemos a la primera reindustrialización de Barcelona, las fábricas y edificios de la SEAT en España, tanto por su arquitectura como por su funcionamiento, suponían el sueño triunfal de modernización interclasista del régimen: productores que ni soñaban en hacer huelga (que, por si acaso, estaban prohibidas, pero que, aun así, pronto se empezaron a dar<sup>725</sup>) y que se dedicaban “alegremente a su tarea en establecimientos luminosos”, abundantemente dotados de luz natural a través de grandes hileras continuas de ventanas en las fachadas y de extensas claraboyas en los techos, una luz natural que, como indica Segura con ironía, además de deseada, venía impuesta por la discontinuidad y los continuos cortes en el suministro eléctrico que se

<sup>725</sup> En los primeros años setenta, en cambio, la SEAT devino “símbolo del movimiento obrero” y los conflictos (económicos, pero también solidarios y antirrepresivos) fueron continuos desde 1971 hasta el final de la dictadura (RIQUER *et al.* 1989, 392-393).



prolongaron hasta 1959 y que podían llegar, en el sector doméstico, hasta tres días por semana (SEGURA 2010, 41). En estos edificios modélicos trabajaban unos productores idílicos que “volvían al hogar cada día con la satisfacción que da el deber cumplido”; este camino, sin embargo, se hacía a través de una larga y tortuosa ruta ya que muchos de los modernos establecimientos industriales tenían accesos deficientes y en muchas ocasiones no contaban con transporte público, con lo que la bicicleta o la moto (y, más adelante, el coche utilitario) solían ser los medios de transporte habituales. Los “productores”, además, regresaban a un hogar que se limitaba muchas veces a una chabola autoconstruida: recordemos que Barcelona estaba rodeada por un espeso cinturón de barrios de chabolas sin servicios higiénicos y sin electricidad donde se alojaban decenas de miles de personas<sup>726</sup>. Además, cuando se producían lluvias intensas, como las del 25 de septiembre de 1962 en el Vallès, que provocaban grandes inundaciones, las chabolas construidas en ramblas y barrancos eran arrastradas por el agua produciendo enormes destrozos y decenas de muertos (AMAT 2018, 238)<sup>727</sup>. Por tanto, como analiza Segura, el proceso hacia la modernidad en los años cincuenta no solo implicaba un cierto tipo de arquitectura, de ingeniería y de urbanismo, de significado y alcance internacional, como una potente imagen de marca; no solo comprendía la manufactura de productos modernos (automóviles, camiones, motores de aviación, máquinas de afeitar y de escribir, radios, televisores o medicamentos); sino que también comportaba grandes sufrimientos para la población en general y para la clase obrera, vieja o nueva, indígena o inmigrada, en particular. Aunque, por otra parte, es sabido que esto ha sido una constante del capitalismo desde su nacimiento

<sup>726</sup> El chabolismo o “barraquismo” fue un mal endémico de Barcelona en el siglo XX. En 1922 se contaban ya 3.859 chabolas y en 1927, 6.500. Además, en 1927 había cien mil realquilados, el 10 % de la población total (FERRER 1996, 99). Se calcula que en el momento de máxima extensión del chabolismo, hacia 1955, había unas 20.000 chabolas que albergaban unas 100.000 personas; según la Comisión de Urbanismo, en 1958 había 11.218 chabolas y en 1961, 9.919; en 1969, también según estadísticas oficiales, quedaban todavía 4.359 chabolas (RIBAS 1971; FERRER 1996, 90). Los últimos reductos de estas infraviviendas o, según Capel, “viviendas someras levantadas sobre suelos que no se poseen legalmente” desaparecieron oficialmente entre 1983 y 1985: los barraquistas de Santa Engràcia fueron trasladados en marzo de 1983 y en marzo de 1985 se destruyó el núcleo de La Perona (CAPEL 2009, 21, 23), topónimo derivado de Eva Duarte de Perón (1919-1952), que visitó Barcelona en 1947, el año de formación del barrio (cfr. Wikipedia. es). El novelista Eduardo Mendoza ha descrito el fenómeno en *La ciudad de los prodigios*: “Llegaban en trenes abarrotados a los andenes de la estación de Francia, recientemente ampliada y renovada. Como siempre, la ciudad no tenía capacidad para absorber este aluvión. Los inmigrantes se alojaban en chamizos, por falta de casa. A estos chamizos se les llamó ‘barracas’. Los barrios de barracas brotaban de la noche a la mañana en las afueras de la ciudad, en las laderas de Montjuïc, en la ribera del Besòs, barrios infames llamados La Mina, El Campo de la Bota y Pekín. Lo inquietante de este fenómeno, lo peor del barraquismo, era su carácter de permanencia: de sobra se veía la voluntad de permanencia de los barraquistas, su sedentariedad. En las ventanas de las barracas más miserables había cortinas hechas de harapos; con piedras encaladas delimitaban jardines ante las barracas, en estos jardines plantaban tomates, con latas de petróleo vacías hacían tiestos en los que crecían geranios rojos y blancos, perejil y albahaca” (MENDOZA 1986, 355-356). Para tener una visión del problema desde la urbanística y la arquitectura sigue siendo fundamental el célebre texto de Bohigas «Elogio de la barraca», publicado el 27-01-1957 en *Solidaridad Nacional. Diario Sindicalista de Cataluña*, periódico perteneciente a la cadena de prensa del Movimiento (BOHIGAS 1963a, 149-155). Este elogio coincidía, curiosamente, con el “canto a la barraca” que introducía Francisco Candel en sus novelas de denuncia de las condiciones de vida del proletariado en la periferia barcelonesa y, sobre todo, en su célebre crónica sociológica “Los otros catalanes” (1965) (cfr. RIERA 1998, 199). La importancia del artículo de Bohigas viene dada tanto por estar escrito cuando el problema era más acuciante como por el impacto que causó en los ambientes oficiales (*Solidaridad Nacional* era uno de los diarios barceloneses de gran tirada ya desde antes de la guerra), por la gran difusión que tuvo en castellano y en catalán, y por la profundidad, no exenta de ironía, con que el autor abordaba desde la disciplina el problema de la vivienda popular y las medidas planteadas estos años para resolverlo por la administración pública española, con todo tipo de déficits constructivos y urbanísticos. A nivel legal, además del cuerpo legislativo genérico ya citado (*vid. infra*), tenemos el I Plan Nacional de la Vivienda, aprobado el 1 de julio de 1955, que preveía construir 550.000 viviendas en cinco años; la Ley de Urgencia Social de Madrid del 13 de noviembre de 1957 para la construcción masiva de viviendas sociales y paliar el problema del chabolismo, que más tarde se aplicó a Barcelona; y el Plan Nacional de la Vivienda para el periodo 1961-1976 (*BOE*, 23-12-1961), que preveía construir 3.713.960 viviendas en toda España durante los quince años de vigencia del plan, lo que suponía estabilizar en un 22,5 % el porcentaje de inversión en viviendas sobre la inversión bruta nacional (cfr. TAMAMES 1983; cfr. FERRER 1996, 80-81). El chabolismo en Barcelona ha sido abordado recientemente en la exposición *Barraques. La ciutat informal*, celebrada en el Museu d’Història de la Ciutat de Barcelona entre 2008 y 2009. También es reseñable el extraordinario documental producido por TV3 *Barraques: la ciutat oblidada* (75 min), dirigido por Alonso Carnicer y Sara Grimal, que fue emitido en la televisión catalana el 5 de abril de 2009 y se puede ver online. Aunque aquellos poblados de chabolas levantados por inmigrantes españoles “legales” que llegaban con sus familias desaparecieron, en todas las grandes ciudades españolas y europeas los nuevos inmigrantes africanos y asiáticos “sin papeles” (casi siempre varones solos), condenados a vivir “en unas crecientes condiciones de clandestinidad, no solo jurídica y laboral, sino también habitacional”, están creando otro tipo de hábitat informal, más provisional y menos visible, en parques, edificios abandonados y campamentos de fortuna que la policía suele desalojar por la fuerza repatriando a las personas allí instaladas (cfr. DELGADO 2007, 169-171, 227-230).

<sup>727</sup> Una excelente reseña de esta catástrofe, coetánea de los hechos y escrita, evidentemente, sin censurar, puede encontrarse en el diario personal de Maurici Serrahima publicado póstumamente (SERRAHIMA 2004, 400-402, 405-408).

en el siglo XVIII, ya que “explotación, marginación, opresión, imperialismo cultural y violencia parecen ser, según Iris Marion Young, los aspectos más destacables del concepto de interés general” (en SEGURA 2010, 14).

Por otra parte, todo este proceso industrial y demográfico estaba sujeto a controles represivos. Todavía hacia 1952, las estaciones de ferrocarril españolas seguían estando vigiladas por la policía, como lo habían estado de forma ininterrumpida desde el final de la Guerra Civil, ya que los desplazamientos de la población seguían inquietando al régimen. Esto era debido, en gran medida, a la existencia del maquis, movimiento de guerrillas antifranquista (de base fundamentalmente comunista y libertaria) que apareció en diversos puntos del Estado español en 1939, nada más terminar la guerra, y que tuvo su máximo apogeo entre 1944 y 1949, tras la liberación de Francia por los aliados, cuando unos 12.000 exiliados españoles que habían luchado con la Resistencia francesa se encontraron disponibles, armados, organizados militarmente y con experiencia de combate. El maquis fue especialmente activo en los Pirineos, en la frontera francesa (unos 3.000 guerrilleros llegaron a ocupar en 1944 la comarca ildense Val d’Aran), donde permaneció activo, aunque con altibajos, desautorizado por los partidos políticos clandestinos y combatido ferozmente por la Guardia Civil y el Ejército, hasta los primeros años cincuenta (RIQUER *et al.* 1989, 160-165; cfr. Wikipedia.es).

Volviendo a la migración interior, el primer gran movimiento poblacional mediante ferrocarril de la posguerra se dio en 1939 cuando más de 300.000 personas que se habían refugiado en Barcelona huyendo de la guerra y del Ejército de Franco fueron devueltos a sus lugares de origen por el Servicio Municipal de Repatriación y el Servicio de Evacuación del Estado en largos convoyes ferroviarios que llegaron a estar compuestos hasta por setenta vagones que hacían largos viajes que podían durar hasta ocho días, con gente amontonada, sin comer, en vagones de ganado de dos pisos. Fabre cita testimonios de un trayecto entre Murcia y Madrid que duró cinco días en un tren de transporte de cerdos que iba dejando personas muertas en cada parada; y también otro trayecto entre Alicante y Madrid en marzo de 1939 de mujeres con sus hijos, también en vagones de ganado, que duró ocho días (FABRE 2003, 56). Este fue uno de los dramas de la primera posguerra: según Borja de Riquer, los ayuntamientos debían dar cuenta al Servicio de Evacuación del Estado de los refugiados que la Conselleria de Asistencia Social de la Generalitat les había asignado durante los años de guerra, indicando sus lugares de origen; a todos ellos se les debía facilitar un salvoconducto y concentrarlos en las estaciones desde donde serían devueltos a su tierra, pero la falta de material ferroviario (a pesar del hacinamiento en los pocos vagones disponibles) impidió que este traslado masivo se pudiese realizar de inmediato, por lo que en el verano de 1939 permanecían aun en Cataluña varios miles de refugiados, siendo obligación de los municipios suministrarles alojamiento, alimentación y ropa (RIQUER *et al.* 1989, 55).

Pero a lo largo de los años cuarenta los desplazamientos en tren comenzaron a ser en sentido inverso, con Barcelona como destino, y muchos se producían por motivos políticos y económicos a la vez ya que quienes se habían señalado en la defensa de la República, marginados y represaliados en sus pueblos, buscaban algún sitio donde poder “pasar desapercibidos” y encontrar trabajo. Aunque para cambiar de domicilio y para viajar se necesitaba un salvoconducto especial emitido por los gobiernos civiles provinciales, y a pesar del férreo control gubernamental, con millones de personas “controladas” por los servicios de investigación e información de Falange, policía y Guardia Civil, y con una censura postal que no fue abolida hasta 1948 (RIQUER *et al.* 1989, 102-103), en los primeros años cincuenta Barcelona se vio desbordada por los miles de inmigrantes que llegaban cada mes a la ciudad. El Pabellón de las Misiones de Montjuïc, construido para la Exposición Internacional de 1929, fue transformado a partir de 1939 en una extensión de la cárcel modelo y a partir de 1945 se convirtió en Centro de Clasificación de Indigentes, un lugar donde eran encerradas las personas que vagaban por la ciudad sin contactos, sin familiares y sin dinero antes de ser deportadas al lugar de origen. Se calcula que entre 1952 y 1975, pasaron por este Centro 15.000 personas (SEGURA 2010, 50-51).

Con este poderoso proceso migratorio e industrial en marcha, los intelectuales, proyectistas y estudiosos de la ciudad más sagaces advirtieron ya desde el inicio de los años sesenta la necesidad de un cambio cultural capaz de modificar el orden de los problemas a los que la proyectación urbana habitualmente se dirige, asumiendo como un nuevo campo de referencia “la ciudad región”. Se trataba de pasar de una idea de ciudad entendida como algo que está situado dentro de unos límites, a otra idea basada, en cambio, en relaciones a escala territorial que se estructuran sobre la red de comunicaciones (PICCINATO *et al.* 1962) y se hacen posibles gracias a la proliferación masiva del automóvil. Este proceso y la percepción del mismo se da a escala europea y ha sido considerado por Françoise Choay (que ha acuñado el término “espacio de conexión”) como la causa de nuevas dinámicas en la evolución de los asentamientos en los que la velocidad y el tiempo tienen un valor parejo o superior al espacio. Sin embargo, no se trata de una novedad absoluta, ya que la “nueva” dimensión del espacio-tiempo era algo ya notorio en los primeros años del siglo XX, pero seguramente

en los años sesenta los cambios se dieron con mayor rapidez. Enfrentarse a un nuevo orden de tamaño se reflejó en la configuración urbana de tres modos diferentes: con asentamientos de gran extensión destinados a la edificación residencial masiva que ponían en crisis los límites de la ciudad; con fabricados residenciales de grandes dimensiones que podían clasificarse como grandes contenedores y que intentaban absorber la complejidad de la ciudad en un único edificio; y, en fin, con el fenómeno de la dispersión de los asentamientos y la formación de suburbios indistintos de densidad media-baja.

La ubicación de los nuevos asentamientos residenciales solía obedecer a razones de oportunidad financiera, ya que las viviendas sociales se construían donde el terreno era más barato, pero también obedeciendo a razones de relación con la ciudad. Esta relación con la ciudad existente ha sido casi siempre problemática tanto en Italia como en España y la mayoría de las veces se ha debido resolver *a posteriori*, con la construcción de infraestructuras *ex novo*, inexistentes en el momento de la construcción de los asentamientos<sup>728</sup>.

Desde el inicio de los años sesenta, una vez concluidos los dos septenios del Plan INA-Casa, la gestión de los barrios de Edilizia Residenziale Publica (ERP) se hizo posible gracias a la Ley núm. 167 de abril de 1962 que creó un nuevo instrumento urbanístico, el Plan per l'Edilizia Economica e Popolare (PEEP). Estos planes permitían la expropiación del suelo (siempre a precio de mercado) y su urbanización primaria (pavimentado de calles, suministro de agua potable, instalación eléctrica y alcantarillado) a cargo de los ayuntamientos (con el aumento de valor consiguiente de los terrenos edificables del área de propiedad privada) y la asignación del mismo al Istituto Autonomo de le Case Popolari con el fin de ejecutar "construcción subvencionada", es decir, costeada completamente por el Estado<sup>729</sup>. Los PEEP permitieron en Italia la edificación de viviendas a bajo coste, extrayendo determinados ámbitos urbanos del mercado inmobiliario. Por este motivo, tales áreas eran habitualmente muy escogidas (a excepción de la región Emilia-Romagna) y se situaban donde el terreno era más barato, es decir en las periferias más alejadas de las ciudades. En Milán, las áreas para los PEEP, con el fin de no interferir en las rentas del suelo, se situaron fuera del área planificada por el Plan Regulador de 1953; sin embargo, dado que el término municipal es relativamente pequeño no se encuentran a una distancia excesiva del centro ciudadano, especialmente las situadas hacia el sur. A pesar de ello, los nuevos barrios milaneses de los años cincuenta y sesenta (Comasina, Gratosoglio, Gallarate, Quarto Cagnino, etc.) resultaron ser enclaves infraurbanizados en el momento de su construcción, con escasos servicios y escasos medios públicos de transporte, por lo que fueron intensamente cuestionados y rechazados por la población y por la opinión pública, y donde la posibilidad proyectual más interesante, la relación con el campo, nunca se supo acometer con eficacia (LUCCHINI 2020, 23-28).

Como es sabido, las ocupaciones residenciales masivas de nueva planta recibieron en Italia el nombre de "*quartieri*" (barrios) y en España el de "polígonos"<sup>730</sup>. Como indicaba Moneo en 1982, el término no carecía de una cierta ambigüedad:

En esa estructura, como valioso escalón intermedio entre la ciudad-municipio y la familia-casa, se introduce ahora el barrio-polígono: la *neighbourhood unit* de los urbanistas ingleses, las *siedlungen* de los alemanes o los *grandes-ensembles* de los franceses quedaban así bautizados si bien con la ambigüedad que suponía el calificarlos simplemente, recurriendo tan solo al auxilio de la geometría, como polígonos (en MONCLÚS *et al.* 2015, 93).

Pero en Barcelona, como indica Ferrer, el hábitat masivo no solo se construyó en sectores urbanos de nueva creación (los "polígonos"), aunque esta fue la forma más significativa de este tipo de promoción de viviendas, sino que se extendió por suelos urbanizados o en proceso de urbanización tanto del Ensanche de Cerdà como de las formaciones suburbanas periféricas, los núcleos agregados y las urbanizaciones marginales legalizadas; en todas estas áreas, ya ocupadas previamente, fue habitual dibujar nuevas tramas urbanas que sustituirían las preexistentes. En el caso de los polígonos de viviendas barceloneses, en contraste con la situación en Milán, la

<sup>728</sup> En la película *Las manos sobre la ciudad* (1963), de Francesco Rossi, se narra un episodio paradigmático de la connivencia entre los promotores inmobiliarios que compran suelo rústico barato, alejado de la ciudad, para construir grandes zonas de viviendas, y los representantes del poder municipal que, a cambio de participar personalmente en las ganancias de la operación, se comprometen a construir con dinero público las infraestructuras necesarias.

<sup>729</sup> Otras dos modalidades de edificación fueron la *edilizia agevolata* (edificación facilitada, construida por cooperativas) y la *edilizia convenzionata* (edificación con convenio, realizada por la iniciativa privada que posteriormente vendía o alquilaba las viviendas a precios controlados).

<sup>730</sup> Para una aproximación al estudio de estas actuaciones en el conjunto de Europa, a ambos lados del telón de acero, entre los años cincuenta y sesenta, cfr. MONCLÚS *et al.* 2015.

proximidad de las nuevas intervenciones a los ejes de infraestructuras fue una característica habitual y sistemática, hasta el punto de que Ferrer ha subrayado la “dependencia creciente” entre ambos:

No es casual que los polígonos de viviendas se sitúen casi siempre en relación directa con las grandes vías, lo que supone una importante carga directa sobre las infraestructuras y los servicios urbanos generales. Esta relación se materializa casi siempre mediante un acceso puntual e incluso único, que solo con el tiempo se dobla o se diversifica. La importancia de la relación polígonos de viviendas – infraestructura urbana general radica en el hecho de que explica muy claramente la insuficiencia de los elementos de escala intermedia (red viaria local, equipamientos de sector, servicios, espacios urbanos cualificados) y la dependencia funcional respecto a la ciudad (localización de los lugares de trabajo, del comercio y de los servicios) (FERRER 1996, 17, 24, 115).

Así, los asentamientos residenciales se apiñaron junto a las principales vías de acceso a la ciudad, es decir los ejes Gran Via-calle Guipúscoa-carretera de Mataró, avenida de la Meridiana-carretera de Sabadell, paseo Vall d’Hebron-via Favencia y la carretera de Esplugues a Cornellà, ejes que coincidían, lógicamente, con los cuatro puntos de salida del Pla de Barcelona (*vid. supra*); en el interior de cada polígono los planes parciales desarrollaron una trama urbana interna y una disposición de los bloques de edificación y del espacio libre con características peculiares que, de una forma u otra, respondían a la casuística concreta del emplazamiento y de las preexistencias del territorio (orientación solar, estructura parcelaria, orografía, barreras, barrancos y talwegs, carreteras y caminos, acequias y canales, construcciones, etc.), además de a la “inspiración”, el oficio y el talento de los proyectistas (cfr. FERRER 1996, 176-221); con estos emplazamientos se aprovechaban los accesos al centro metropolitano como “factores de formación de rentas absolutas”: utilizar la accesibilidad potencial a partir de elementos existentes permitía minimizar las inversiones en nuevas infraestructuras de conexión. De hecho, el papel colonizador de estas intervenciones fue inmediatamente efectivo ya que pronto se sucedieron operaciones privadas de carácter especulativo apoyadas en ellas, con lo que se puede afirmar que el papel que jugaron los polígonos de iniciativa pública en el territorio fue de “apertura de ciertos sectores al desarrollo urbano intensivo, lo que indujo, a su vez, ulteriores obras de urbanización y acondicionamiento” (FERRER 1996, 123-125, 131, 134). Por otra parte, las infraestructuras de Barcelona se desarrollaron mucho más rápidamente que las de Milán. La capital lombarda apenas consiguió construir, a partir de 1965, un anillo de vías tangenciales —actualmente en periodo de ampliación— y una red de líneas de ferrocarril metropolitano, sumamente modesta (5 líneas previstas en 2022)<sup>731</sup> si la comparamos con la red del metro de Barcelona que cuenta actualmente con 12 líneas; en el metro de Milán solamente destacaba la calidad de la señalética y el diseño en las primeras estaciones, proyectadas por Bob Noorda, Franco Albini y Franca Helg, cuestiones epidérmicas que en la actualidad han sido profundamente modificadas o desmanteladas por completo.

Barcelona, en cambio, contaba ya en 1939 con dos líneas de metro (inauguradas en 1924 y 1926) que en 1939, tras la Guerra Civil, se pudieron poner en marcha inmediatamente ya que no habían sufrido daños (FABRE 2003, 9), y en los años sesenta se aprobó una serie de planes para el desarrollo de la movilidad que resultaron ser bastante eficaces; entre ellos destacaba el Plan de Accesos y Red Arterial (1962-1963), el Plan de Enlaces Ferroviarios (1967) y el Plan del Metro. El desarrollo de las infraestructuras consiguió, así, hacer eficaz el, por otra parte, caótico crecimiento urbano y las conexiones con la vasta área metropolitana en formación. Sobre todo porque cuando se ejecutaron las vías rápidas en los años ochenta, “tras años de debate” se plantearon no solo con el objetivo de resolver imperativos del tránsito rodado sino también de favorecer la ordenación del espacio público, por lo que en vez de “simples vías de paso se optó por vías colectoras-distribuidoras cuidadosamente integradas en el tejido urbano existente” (SUSTERSIC 2018, 283). Montaner es más crítico, en cambio, con los planteamientos de los años ochenta y noventa ya que considera que tanto la opción de las rondas o cinturones que estaba en la base del sistema de comunicaciones (y no el desarrollo de la

<sup>731</sup> La construcción de un metro en Milán ya se planteó en 1905 pero los trabajos no empezaron hasta 1951 y fueron costeadas íntegramente por el Ayuntamiento. La primera línea, la M[etropolitana]M[ilanesa]1 (MM1-roja), no se inauguró hasta 1964, y solo entre las estaciones Lotto y Sesto Marelli; en los años sesenta se construyó la segunda línea, la MM2-verde, inaugurada en 1969; la red llegó a un discreto desarrollo solo al final de los años noventa con la finalización de una tercera línea, la MM3-amarilla, construida entre 1981 y 1990; en 2013 se inauguró la cuarta, la MM5-lila, ya completamente automatizada; y desde 2016 se encuentra en obras la quinta, la MM4-azul, cuyo acabamiento está previsto para 2022 (CASTELLANETA *et al.* 2017, 147, 152, 174, 235-236; fotografías en GALLI 2019, 94-117). Todo el trazado del metro de Milán refuerza la centralidad crónica de la ciudad ya que, excepto la MM5-lila, las otras cuatro atraviesan el recinto de origen medieval cuyo perímetro viene definido por los canales o Cerchia dei Navigli. Para la mayoría de los estudiosos milaneses, como Monestiroli, Milán es “una ciudad fuertemente monocéntrica que debe a su moncentrismo su crecimiento distorsionado, su autodestrucción” por lo que el policentrismo hubiera sido la única vía para su recalificación como metrópoli (MONESTIROLI 1994, 14).

red de metro) como la ampliación del aeropuerto implicaron el desarrollo de una movilidad basada en el automóvil privado que conllevó la necesaria construcción de inmensas playas de aparcamiento (MONTANER *et al.* 2002, 267).

En el área de Milán, la no ejecución de un sistema infraestructural válido impidió el policentrismo propuesto por muchos urbanistas (cfr. TINTORI 1963) y propició que se agravasen otros problemas como la excesiva concentración terciaria en las áreas centrales y la expansión periférica de la residencia, que se ha visto agravada ulteriormente con la dispersión de los asentamientos en los años noventa, además de ser determinante para el fracaso de la política del “barrio autosuficiente”. Esta última, sin embargo, ha sido la solución que se ha considerado como más adecuada para el problema de la vivienda. Originada en Europa Septentrional, pero puesta ya en tela de juicio en los primeros años sesenta (cfr. PICCINATO *et al.* 1962), preveía vastas reagrupaciones de viviendas dotadas teóricamente de servicios y subdivididas en unidades de vecindad, de tal forma que hicieran posible en cada comunidad una mediación entre la vida doméstica y la vida ciudadana. El barrio (o el polígono) parecía ofrecer también un equilibrio entre las construcciones y los espacios verdes y posibilitar una descongestión de la ciudad. Entre los ejemplos que se tomaron como referencia se encuentran tanto las New Towns británicas como las Ville Nouvelles francesas, y en todos los casos se buscó la conexión con la ciudad preexistente mediante una red ferroviaria capilar. Pero en Milán esto no se llevó a la práctica y el salto de escala de los años sesenta que debía conducir hacia el espacio de conexión se llevó a cabo sin la necesaria red de comunicaciones. El estrepitoso fracaso de los barrios o polígonos de alojamiento masivo, convertidos rápidamente en zonas desurbanizadas y sin servicios y degradadas socialmente, era inevitable y no se vio resuelto hasta muchos años después, con el desarrollo de una red de infraestructuras (con especial relevancia de la red de tranvías y de las líneas del ferrocarril suburbano) y con la recalificación de los barrios<sup>732</sup>.

Los polígonos del área metropolitana de Barcelona construidos entre 1950 y 1975 han sido estudiados por Amador Ferrer que ha establecido tres fases cronológicas en su desarrollo: el primer periodo comprendería de 1929 a 1955; el segundo, de 1956 a 1965; y el tercero, de 1965 a 1973. Otras posibles clasificaciones tienen que ver con los instrumentos normativos y con los organismos encargados de la promoción: casas baratas de la

---

<sup>732</sup> En relación al descrédito de estas extensas actuaciones de vivienda social masiva, Monclús plantea un interrogante no resuelto (y de difícil solución habida cuenta de las demoliciones masivas que se están produciendo): “¿Se debió a la vulgarización de los principios de los CIAM, a los errores de la moderna cultura urbanística o a la pobreza generalizada de un diseño urbano y de una arquitectura que [para la resolución de los problemas de alojamiento] confiaba en la potencia de la repetición y la estandarización?” (MONCLÚS *et al.* 2015, 91). En un artículo de Amador Ferrer, expresivamente titulado «The undeserved discredit of the housing estate» (“El inmerecido descrédito de la vivienda social”), el autor hace una valoración positiva radical de los polígonos barceloneses (en MATEO 1996, 150-155) prosiguiendo con la que ya hizo en sus estudios de los años setenta y en su tesis doctoral (1982), partiendo de la base que es preferible “crear nuevas piezas de ciudad que seguir densificando las tramas históricas” (FERRER 1996, 15) (Esta “densificación” se refería a las normas municipales que permitían elevar la altura de todos los edificios barceloneses: *vid. supra*). También Alexander Clement, más recientemente, desde un punto de vista figurativo, ha resaltado el valor del brutalismo británico (CLEMENT 2011, *passim*). Por su parte, Catherine Compain-Gajac y otros autores, en la línea de trabajo del DOCOMOMO, han insistido en el interés de los *Grands Ensembles* franceses (COMPAIN 2012). Cristina F. Colombo y Viviana Saitto han estudiado de forma crítica algunos ejemplos de lo que han llamado “icónica derrota del alojamiento social”. Como indican en su libro, lo que hoy se puede leer como imposición autoritaria de un sistema de vida moderno, era en realidad un intento valioso de superar las condiciones residenciales insalubres y arcaicas que se generalizaron en la ciudad europea tras la Revolución Industrial (COLOMBO *et al.* 2018, 30-31), ya que, como es sabido, el Movimiento Moderno partía en sus orígenes de una fe ciega en la capacidad de la arquitectura para influir en la cohesión social, reforzando los vínculos vecinales y favoreciendo la aparición de nuevas y armoniosas formas de relación comunitaria (ARGAN 1965, *passim*). Desde el campo de las ciencias sociales, el antropólogo Manuel Delgado ha subrayado, partiendo de los estudios de Amador Ferrer, el valor de los polígonos de viviendas como muestra de la acción pública en el campo del hábitat obrero (“un protagonismo que ni había tenido nunca, ni recuperará posteriormente”) pero también como estructuras urbanas que permiten la agrupación vecinal y la defensa de intereses de clase: “Por rudimentarios y maltratados que fueran los espacios de coincidencia suscitados, el modelo racionalista de vivienda de masas que pervivía todavía en los polígonos había propiciado un ambiente estructurante, en el sentido de desencadenante –en otros casos inhibitor– de determinadas relaciones sociales, entre ellas las asociadas a la actuación colectiva en pos de objetivos comunes, [...] factor aglutinante en los procesos de contestación que resulta de la existencia de contextos espaciales que favorecen la interacción inmediata y recurrente [y que] potenciaron expresiones de vida colectiva, una de las cuales fue la movilización para la lucha social”. Cabe pensar que este factor sociopolítico no fue ajeno al derribo sistemático de estos conjuntos de vivienda social, previa la expulsión de sus habitantes, decretado por las autoridades políticas en todo el mundo como parte de una estrategia urbana tendente a “evitar a toda costa la concentración de aquellos grupos sociales que pudieran resultar ingobernables, [...] evitar que esos sectores que se habían mostrado tan vehementemente ofendidos llegaran a vivir concentrados en áreas demasiado circunscritas, propiciadoras del encuentro cotidiano, la coincidencia física, la interacción intensa y constante y, derivado de todo ello, dotadas de viabilidad para desarrollar formas de organización y de acción colectivas; [...] viviendo en agujeros separados unos de otros verán colapsada cualquier oportunidad de contemplar hasta qué punto son muchos y capaces de impugnar con fuerza el desorden que padecen” (DELGADO 2007. 136, 141, 161, 175).

dictadura de Primo de Rivera (1921-1929), polígonos oficiales de la inmediata posguerra (1939-1952), Obra Sindical del Hogar (1952-1960), Ley de Urgencia Social (1957), polígonos de iniciativa privada (1963-1970), polígonos públicos de absorción del barraquismo (1965-1972) y grandes promociones de los años setenta (FERRER 1996, 51-97)<sup>733</sup>.

También en el caso de Milán la historia de la Edilizia Residenziale Publica (ERP) se puede dividir en periodos en base a la legislación. Las leyes principales fueron las siguientes: la ley Luzzatti (1903) y el correspondiente texto refundido (1908), el Plan INA-Casa o Ley Fanfani (1949-1963) (*vid. supra*), el Plan Gescal (Gestione Casa per Lavoratori) (1963-1992) y algunos instrumentos específicos como la Ley núm. 167 de abril de 1962 que dio origen, como hemos dicho, a los Planes de Edilicia Económica Popular (PEEP) destinados a adquirir terrenos para la edificación (LUCCHINI 2020, *passim*). Pero conviene destacar que, a diferencia de Milán, donde los promotores fueron siempre entes públicos (es decir, Ayuntamientos o Estado, a través del Istituto Autonomo de le Case Popolari ed Economiche di Milano, ente sin ánimo de lucro creado en 1908, como principal organismo contratante), en Barcelona, los polígonos fueron a menudo producto de la iniciativa privada, que contó con la subvención de fondos públicos incluso cuando se trataba de promotores privados “impuros” como el obispado, los trabajadores de RENFE, la sociedad Roca Radiadores S. A. o el Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (FERRER 1996, 83-87).

Por su parte, en Milán la atención del proyectista se dirigió sobre todo a la relación entre los modelos de ocupación y las características figurativas de la ciudad. Como ha establecido Rafael Pugliese en su estudio sobre un siglo de *case popolari* en Lombardía, entre 1903 y 2003 (PUGLIESE 2005), se pueden reconocer distintos periodos históricos en la promoción de estos conjuntos de viviendas sociales o hábitat masivo: en primer lugar tenemos la época de los barrios con fachada continua y patio interior de manzana (1903-1923) desarrollados, sobre todo, por la Società Umanitaria<sup>734</sup> bajo la dirección del arquitecto municipal Giovanni Broglio (1874-1956); se trataba de una forma de acción filantrópica de raíz medio católica medio socialista que introducía una cultura del habitar técnicamente rica ya que al relacionar la forma del espacio urbano y la vida social, se buscaba una buena orientación para las viviendas y que tuviesen instalaciones técnicas avanzadas, incluyendo servicios higiénicos y lavaderos; además, se prestaba una gran atención a los aspectos figurativos del conjunto aunque casi siempre limitándose a reproducir de forma simplificada los estilemas habituales de la edificación residencial destinada a la burguesía; se trata de edificios que ocupan habitualmente manzanas completas de edificación cerrada y que, con el frente de fachada de los bloques continuo, pero semiabierto y, por tanto, permeable, y con las viviendas complementadas por una abundante dotación de arbolado y de servicios colectivos (biblioteca, universidad popular), en su tipología preludian los *höfe* promovidos por la socialdemocracia austriaca en Viena durante los años veinte (RICCI 1999, 200, 203; PUGLIESE 2005, 33-61; LUCCHINI 2020, 14-15, 61-72). En segundo lugar tenemos los años del fascismo (1923-1943), movimiento político que intentó una “integración social entre proletariado y pequeña burguesía” y que en arquitectura se superpuso al racionalismo ortodoxo cuyos arquitectos, como hemos visto (*vid. supra*), experimentaron en los conjuntos de vivienda social la edificación abierta intentando verificar las innovaciones tipológicas y ocupacionales que habían madurado en el ámbito de los CIAM (PUGLIESE 2005, 69-115; LUCCHINI 2020, 16-18). En tercer lugar tenemos la etapa de reconstrucción física y moral de una Italia democrática (1943-1963)

<sup>733</sup> Los principales cuerpos legales estatales que regularon la promoción de viviendas sociales antes de la Constitución Española de 1978 y que, en ocasiones, generaron órganos administrativos autónomos con capacidad de gestión fueron: Ley de Casas Baratas de 12 de junio de 1911; Ley de Casas Baratas de 10 de diciembre de 1921; Ley de Viviendas Protegidas de 19 de abril de 1939 (que preveía la creación del Instituto Nacional de la Vivienda y la redacción de planes nacionales de la vivienda, el primero de los cuales data de 1943); Ley de Viviendas Bonificables (o de clase media) de 25 de noviembre de 1944; Ley de Viviendas de Renta Limitada de 15 de julio de 1954; Ley de Viviendas Subvencionadas y Ley de Urgencia Social, ambas de 13 de noviembre de 1957; y Ley de Viviendas de Protección Oficial de 24 de julio de 1963, que recogió y unificó toda la legislación anterior sobre viviendas subvencionadas (FERRER 1996, 52, 59-60).

<sup>734</sup> La Società Umanitaria es un instituto filantrópico laico gestionado por el Ayuntamiento de Milán; fue fundada en 1893 gracias a un importante legado privado y su actividad comenzó a desarrollarse en el ámbito de las iniciativas que en los primeros años del novecientos buscaban resolver la cuestión de la vivienda obrera en Milán; sus esfuerzos se concentraron en dos direcciones: el estudio de la problemática de las condiciones de vida de la clase trabajadora y la realización de iniciativas concretas que abarcaban desde las bibliotecas populares hasta las escuelas profesionales de artes aplicadas; cuando en 1903 una encuesta municipal reveló la gran incidencia de los alquileres sobre los salarios y la mala calidad habitacional de las familias con rentas bajas, la Società Umanitaria promovió la construcción de dos barrios (uno en 1906 en via Solari, otro en 1908 en viale Lombardia y via Nicola Antonio Porpora) (RICCI 1999, 200). Esta iniciativa, aun sin tener una gran incidencia en el plano cuantitativo, ofreció un modelo de calidad para la vivienda social que fue seguido posteriormente por otros agentes sociales milaneses como el Ufficio Tecnico Comunale (Quartiere Mac Mahon, 1908) y el Istituto Case Popolari (Quartiere Regina Elena, 1925) (LUCCHINI 2020, 61-72).

con la reelaboración de los modelos de asentamiento racionalistas en formas más complejas (*vid. infra*) (PUGLIESE 2005, 129-214); en estos años, la “política del quartiere” se desarrolló en oposición a la “unidad de habitación” y con ella se pretendía, gracias a la articulación en unidades de vecindad, “construir asentamientos que permitiesen constituir una red de relaciones interpersonales sobre las que reposaría la vida social de la comunidad que, a su vez, mediaría en las relaciones con la ciudad convirtiéndose en la base sobre la que reconstruir los valores cívicos de la sociedad” (LUCCHINI 2020, 85-86). Y ya por último tenemos, en cuarto lugar, la fase de los barrios autosuficiente y de las grandes unidades residenciales (1963-1983) que se presentaba como “una época de grandes esperanzas” (*vid. infra*) (PUGLIESE 2005, 217-309).

En todos los casos estos conjuntos de viviendas sociales, gracias, en parte, a un diseño urbano “unitario y reconocible” basado en la disposición ordenada y precisa de los bloques, han representado un papel relevante en la formación del tejido urbano milanés a lo largo del siglo XX gracias a su localización en áreas estratégicas de los planes de ordenación Beruto (1884-1887), Pavia Masera (1912) y Albertini (1934). A lo largo de todo el siglo el barrio autosuficiente de alta densidad y la unidad de grandes dimensiones fueron considerados sucesivamente las fórmulas válidas para establecer nuevos asentamientos urbanos, bien porque se creía en su capacidad para aligerar la presión sobre el centro de Milán, formando una estructura policéntrica, bien porque parecía que la articulación en unidades de vecindad podía efectivamente mediar en el paso de la pequeña comunidad a la gran urbe. Sin embargo, a partir de 1975 la fase expansiva de la vivienda social en Milán se ralentizó para, finalmente, detenerse por completo. En 1976, con una administración municipal de izquierda, se redactó un nuevo planeamiento general que trataba de limitar el desarrollo residencial, contener la terciarización del centro y recuperar áreas degradadas de la ciudad antigua y los ensanches; con ello, la expansión quedó limitada a algunas áreas al sur del municipio en las que se intentaba integrar campo y ciudad. A pesar de que se siguió hablando de la necesidad de viviendas públicas como una “emergencia”, los fondos puestos a disposición del Plan Gescal (Gestione Casa per Lavoratori, 1963-1992) también fueron disminuyendo hasta desaparecer por completo a mitad de los años noventa; también disminuyó paulatinamente la dimensión de las actuaciones del Istituto Autonomo de le Case Popolari, organismo que en 1995 se transformó en Azienda Lombarda di Edilizia Residenziale Pubblica, un organismo que debía seguir la lógica de un “ente público económico dotado de autonomía empresarial”.

De esta manera, con el paso del siglo XX al XXI desaparecieron las políticas directas destinadas a la construcción de viviendas que fueron sustituidas por programas regionales tendentes a incentivar, haciéndola rentable, la inversión privada en el campo de la vivienda social; se pretendía, además, satisfacer una demanda de residencia de bajo coste que, por otra parte, había sufrido importantes modificaciones y exigía una mayor variedad de superficies y programas. Así, en 2005 se convocó el concurso “Abitare Milano” para construir conjuntos de viviendas en pequeñas áreas urbanas intersticiales (via Gallarate, via degli Appennini, via Civitavecchia, via Senigallia, via Cogne, via Giambellino, via Ovada, via del Ricordo) siguiendo la lógica de “rellenar” espacios vacíos heterogéneos con pequeños conjuntos unitarios. El mismo principio guió en 2013 la construcción del Quartiere Cenni en via Giuseppe Gabetti, via Domokos y via Quinto Cenni. En todas estas actuaciones la dimensión reducida de cada área (en torno a 2 ha) y la extrema atención al marco urbano y a la “medida humana” han permitido a los arquitectos trabajar dentro de los límites de la manzana con edificios de tipología híbrida (mezcla de bloques lineales, torres o edificación cerrada, abierta o semiabierta, en inmuebles aislados de entre dos y diez plantas); los proyectos ganadores de los concursos se ejecutaron de inmediato y los resultados conseguidos han sido francamente satisfactorios ya que, además de ofrecer una convincente investigación figurativa, los arquitectos han conseguido dar forma al espacio colectivo y hacerlo dialogar con el entorno, habitualmente formado por barrios preexistentes de vivienda social no siempre “emocionantes” (LUCCHINI 2020, 11, 12, 15, 23-24, 28-30, 121-128; comillas del autor).

Por lo que se refiere a su emplazamiento respecto a la ciudad existente, los nuevos barrios milaneses contruidos por el fascismo entre las dos guerras mundiales se encontraban situados en áreas actualmente semicentrales y sólo posteriormente, en los años cincuenta y sesenta, las localizaciones se alejaron hacia la extrema periferia; en cambio los polígonos barceloneses tendieron a localizarse en un primer periodo lejos del núcleo urbano más denso, en terrenos incluso de difícil acceso, mientras que en un segundo periodo se acercaron a los límites del Ensanche, y todavía en un tercer periodo se volvieron a alejar del centro, densificando áreas suburbanas y provocando los consiguientes fenómenos de dispersión territorial.

También en la gestión de los asentamientos podemos observar algunas diferencias en ambas ciudades. En primer lugar, como hemos indicado, los barrios milaneses fueron todos de promoción pública, aunque ciertamente no hubo nunca la voluntad política de poner seriamente en tela de juicio el régimen de propiedad

del suelo. Y ello aunque Rogers, desde los primeros momentos de la posguerra, señaló la necesidad de reconsiderar “la institución de la propiedad del suelo” de manera que se pudieran hacer eficaces las investigaciones sobre la vivienda del Movimiento Moderno y se consiguiese llegar a “la casa para todos” (ROGERS 1945). Por consiguiente, los emplazamientos para los conjuntos residenciales públicos fueron escogidos en la extrema periferia, en base al único criterio de coste mínimo de los terrenos. A la vez, los espacios sin edificar entre nuevos barrios y ciudad preexistente se convertían en fácil presa para la especulación, que se beneficiaba tanto del incremento del valor del suelo sin edificar como de eventuales obras de urbanización y transporte realizadas a cargo del Ayuntamiento.

En los dos periodos programados por el Plan INA-Casa, sobre todo durante el primer septenio, muchos de los nuevos barrios milaneses se caracterizaron por un convincente diseño urbano unitario. Los modelos “modernos” de asentamiento fueron adaptados con el fin de conformar espacios urbanos con valores figurativos más orgánicos y complejos que los del periodo prebélico: se abandonaba así la dicotomía entre el “todo cerrado” de los bloques con alineación de fachada y el “todo abierto” de la edificación a base de bloques paralelos, desarrollándose una espacialidad donde lo cerrado y lo abierto se articulaban de tal manera que se definiesen lugares con compresiones y dilataciones del espacio. La disposición de los edificios añadió al carácter geométrico del racionalismo milanés ciertas configuraciones que originaban relaciones de proximidad, de modo que en los resultados se pudiese evocar el tema del “corazón de la ciudad” desarrollado en el VIII CIAM de Hoddesdon (cfr. ROGERS *et al.* 1954). En este sentido, además del QT8 que ya hemos visto (*vid. supra*), los ejemplos más convincentes fueron el Quartiere Harar-Dessiè, el Quartiere Feltre y el proyecto no realizado de la “calle vital” (*strada vitale*) de Piero Bottoni para el Quartiere Gallaratese (1955) que debía ser un modelo de integración de viviendas y servicios colectivos (LUCCHINI 2020, *passim*).

El Quartiere Harar (1951-1955) comprende 942 viviendas y se desarrolló en una superficie de 13,7 ha, representando una clara toma de posición de una parte de la cultura racionalista en lo que respecta a la expansión urbana de posguerra (cfr. PUGLIESE 2005, 184-187). Figini, Pollini y Ponti, autores del proyecto a escala de la implantación territorial, supieron transformar los vínculos impuestos por el INA-Casa, entre los cuales se encontraba el emplazamiento más bien periférico, en una oportunidad para configurar un sistema de asentamiento caracterizado por un diseño urbano claro y reconocible donde se evidenciase una idea de ciudad coherente con los principios culturales del Movimiento Moderno (cfr. ROCCELLA 2009, 46-49). El sistema de ocupación se caracterizó por una dialéctica entre los denominados “rascacielos horizontales” y las manzanas cerradas o *insulae*, es decir entre largos (150 m) edificios en línea de varias plantas y casas unifamiliares dispuestas como un tapiz apretado en zonas de baja densidad. Estos dos diferentes modelos de ocupación territorial fusionaban la doble oposición entre el carácter monolítico de los grandes bloques lineales (“pastillas”) y su espacialidad basada en la visión lejana, como las grandes “máquinas de habitar” de Le Corbusier, y la multiplicidad de las pequeñas casas, como un mosaico, caracterizada por una visión de proximidad propia del espacio cerrado. Los primeros querían representar el salto de escala determinado por la expansión de Milán mientras que en las segundas se quería mantener la dimensión rural de la pequeña comunidad. Respecto a la disposición en peine, habitual en muchos barrios racionalistas con tipología de bloques abiertos, los autores plantearon una organización espacial de mayor dinamismo ya que, a excepción de los edificios de Bottoni, Morini y Villa, todos los demás se situaron de forma paralela y ortogonal a via Dessiè, que se tomó como directriz de referencia, de tal manera que se obtenía una figura de “turbina” (PROTASONI 1996) que se fijaba sobre un eje vial, constituido por un itinerario o recorrido peatonal por el interior del barrio (via Auronzo y via Monte Baldo) paralelo a la citada via Dessiè. El espacio público más significativo, interpretable como lugar de centralidad, venía definido por un área circunscrita por la edificación, pero no cerrada por la misma, situada en el centro de la turbina, sobre la cual se empernaba la disposición centrífuga de los edificios. Este modelo de asentamiento tenía precedentes en las experiencias de los racionalistas holandeses, en particular en el plano para Pendrecht (Holanda) presentado en 1951 por Bakema en el VIII CIAM, celebrado como sabemos en Hoddesdon (Reino Unido), y conocido, por tanto, por Figini y Pollini, que se basaba en un esquema de ocupación en forma de turbina donde se repetían los bloques lineales en altura alternados con casas bajas. Podemos considerar en resumen que los valores figurativos y lingüísticos de los edificios del Quartiere Harar manifiestan la madurez con que el racionalismo milanés supo conjugar el rigor (presente en los tipos y en las geometrías esenciales) con una investigación compositiva tendente a conseguir una nueva identidad expresiva (LUCCHINI 2020, 95-106).

En el Quartiere Feltre (1957-1963), coordinado por Pollini y en el que trabajaron, entre otros, Baldessari, De Carlo, Gardella y Mangiarotti (PUGLIESE 2005, 200-202), fue donde se planteó una relación más



original entre edificación y espacio libre, el llamado indistintamente “verde” o “verde urbano”. El terreno elegido se emplazaba en lo que entonces era la extrema periferia nororiental de la ciudad y estaba situado entre un gran parque urbano al norte (Parco Lambro), la extensa área industrial en que se había transformado el antiguo pueblo de Lambrate al sur, y la ronda viaria tangencial de Milán al este. Con estos límites el terreno quedaba claramente aislado y la intervención se desarrollaba dentro de un cuadrilátero formado por via Feltre al norte, el río Lambro al este, via Rombon al sur y via Crescenzago al oeste. Sobre esta última calle se establecían los principales nexos de conexión con el resto de la ciudad, ya que en esa dirección, muy cerca, se encuentra piazza Udine y la estación homónima de la línea 2 (verde) del metro. El proyecto del barrio está formado por un gran recinto con cinco edificios en forma de *redents* de diez plantas de altura que circundan un área destinada a espacio verde y a servicios (tiendas e iglesia); había, además, otros bloques lineales de menor altura (cuatro plantas), con los que se establecía la relación con la ciudad consolidada, formada en su mayoría por edificios en manzana cerrada. El cambio del tipo de asentamiento correspondía a un cambio en la concepción urbana: de la ciudad cerrada, homogénea, hecha de calles y plazas, se pasa a un espacio “topológico” constituido por lugares abiertos de densidad variable que cambian sus cualidades según la presencia de lo construido y de lo “natural”. El espacio libre público, a pesar de estar protegido, resultaba al mismo tiempo suficientemente permeable, lo que debía permitir tanto la continuidad con el inmediato Parco Lambro (que tomó su nombre del río que lo atraviesa) como las buenas relaciones de vecindad con el tejido urbano circundante. Esto se consiguió en parte porque los *redents*, respecto a las grecas a que recurrieron frecuentemente tanto Le Corbusier como Sert en los años treinta, presentan una mayor variabilidad en las dimensiones y en los ángulos de los brazos, con lo que se puede conseguir un mayor dinamismo en las composiciones urbanas. La calidad formal del barrio Feltre también se consiguió con la homogeneización de materiales (como el uso de ladrillo cara vista en las fachadas) y de soluciones constructivas (como las pronunciadas cornisas de remate y la posición de las escaleras) que se planteó para el conjunto y que lo convierte en una pieza visualmente unitaria tanto en los aspectos figurativos como espaciales, algo que se refleja en la calidad habitacional (LUCCHINI 2020, 107-110).

En Barcelona la primera referencia oficial pública que se dio, ya en los años cuarenta, al “problema de la vivienda” fue el concurso convocado por el Colegio de Arquitectos en 1949 para resolver “el problema de la vivienda económica en Barcelona”, al que ya nos hemos referido (*vid. supra*). Como hemos dicho, participaron en el mismo un nutrido grupo de arquitectos, algunos de los cuales formarían dos años más tarde el Grupo R, además de ser ya proclives al uso de los principios modernos. Se otorgaron tres premios: el primero, a la propuesta presentada por Mitjans, Moragas, Tort, Sostres, Balcells y Perpinyà; el segundo a la propuesta de Giralt i Casadesús y Giralt i Ortet; y el tercero a la propuesta de Muntañola e Infiesta; también se concedió una mención honorífica; los trabajos premiados permanecieron expuestos hasta diciembre de 1949 (ANÓNIMO 1950; VARIOS AUTORES 1950). Aunque lo más interesante de los proyectos, planteados en base a fotografías y esquemas gráficos, eran los aspectos sociológicos y económicos, vistos como un análisis interdisciplinar del problema, racional y científico, con base estadística y con comparaciones con lo que se hacía en otros países europeos, ya había propuestas de base moderna, especialmente por lo que se refiere a la intención higienista de permitir la mayor aireación y soleamiento posible de las viviendas. Así, en el proyecto ganador del primer premio se planteaba la sustitución de la manzana cerrada del Ensanche de Cerdà por bloques lineales paralelos de cuatro plantas (“sin ascensor ni portería”, se aclaraba, por cuestiones económicas), con calles intermedias, de indudable raíz moderna (TORRES 1991 I, 290-292). Este concurso de 1949, por la enorme difusión que tuvo y por el significado de los participantes, ha sido visto como un preludio disciplinar de las actuaciones urbanas que se dieron en Barcelona en el campo de la vivienda en los años inmediatamente posteriores, especialmente los polígonos del Congreso Eucarístico y de Montbau, que fueron una parte significativa de la primera respuesta institucional al grave problema de alojamiento originado por la fuerte inmigración interior. En los polígonos barceloneses de vivienda social, como indica M. de Solà-Morales, se hace evidente la contradicción entre dictadura política y modernidad urbana: por una parte son actuaciones que demuestran claramente que “detrás de una gestión pública reaccionaria, y a pesar de la deficiente calidad de ejecución, se daba una transformación definitiva y moderna de la ciudad, [y] que el acierto urbanístico puede superar los defectos ideológicos y económicos e incluso las vulgaridades de la arquitectura”; pero por otra parte también demuestran que “la debilidad de los instrumentos técnicos de los proyectos, la escasa calidad del diseño o la superficialidad de las ideas rectoras, van apareciendo [a medida que transcurre el tiempo] no como un hecho casual o personal, sino como un error conceptual histórico de consecuencias físicas y sociales gravísimas, que se hace presente tanto en

la política como en la técnica de la vivienda: ‘fue peor que un pecado, fue un error’ podemos decir citando a Borges” (en FERRER 1996, 7, 16).

El polígono de viviendas del Congreso Eucarístico (1952-1962) presenta algunas características que se pueden comparar con las de ciertos barrios milaneses del Plan INA-Casa. Se trataba de una actuación de carácter benéfico<sup>735</sup>, con participación del Estado, de la Iglesia y de las cajas de ahorros, que contaba, además, con donaciones de particulares. El conjunto ocupa una superficie de 16,5 ha y se compone de 2.719 viviendas, tiendas, almacenes, escuelas, policlínica, iglesia y campos deportivos. Las viviendas eran mínimas, ya que la superficie de la vivienda tipo era de 60 m<sup>2</sup>. Se encuentra situado en la periferia septentrional de la ciudad, en una zona suburbial, entonces agrícola, denominada finca Can Ros. Fue proyectado, al finalizar la celebración del Congreso Eucarístico que le dio el nombre (*vid. supra*), por Carlos Marqués, Antonio Pineda y José Soteras, arquitecto jefe de la Oficina de Estudios del Ayuntamiento (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 273; FERRER 1996, 63-65, 152; GAUSA *et al.* 2013, K2). La organización morfológica se planteó mediante una arteria principal, la calle Felip II, que seguía la trama urbana del Ensanche de Cerdà; sobre esta vía se apoyaba hacia el sur una secuencia de edificios en greca (más parecidos a los proyectos del arquitecto Hénard para París que a los *redents* de Le Corbusier, ya que estos últimos están formados por cuerpos de fábrica unidos formando ángulos obtusos, mientras que los primeros forman entre sí ángulos rectos) y en la parte opuesta de la calle, un sistema de grandes edificios semiabiertos compuestos por bloques lineales o torres alineados a lo largo del borde de la calle. La geometría del asentamiento intentó adaptarse a los trazados preexistentes, cuyo esquema romboidal se mantuvo (calles Garcilaso, Concepción Arenal, Ramón Albó y Escocia), uniendo los dos vértices noroeste y sureste con el eje viario principal (SOTERAS *et al.* 1956). Pero a pesar de esta atención al contexto, la organización planimétrica del conjunto resultó bastante esquemática por su arcaísmo figurativo, aunque su posición urbana, en la inmediata periferia del Ensanche de Cerdà, ya muy consolidado, facilitó su integración en la ciudad (FERRER 1996, 65).

El diseño de un lugar central, con funciones que atrajesen a los habitantes y en el que la comunidad se pudiese sentir representada fue un tema proyectual bastante difundido en la cultura urbanística que estaba en la base del proyecto de los nuevos barrios de los años cincuenta. Si en el Quartiere Harar de Milán (*vid. supra*) se formaba un espacio central, aunque subordinado a los rascacielos horizontales y a las manzanas de casas, en el barrio del Congreso Eucarístico barcelonés, los proyectistas, probablemente para conferir al espacio urbano central resultante una aura hierática coherente con el evento que se celebraba (el mismo obispo había formulado una petición de fondos con el fin de obtener un capital inicial que posibilitase la construcción de las viviendas), diseñaron una gran plaza rectangular de 60 × 190 m, cerrada hacia el nordeste por un fondo de perspectiva formado por la fachada de la iglesia del barrio, cuyo ábside viene circundado por un *crescent* de casas. La plaza se encuentra dividida en dos ámbitos: uno a escala urbana (plaza del Congreso Eucarístico) y otra a escala más reducida (plaza del Doctor Modrego). Ya desde un principio abundaron las críticas a la solución urbanística por parte de los arquitectos que se desvinculaban de la arquitectura oficial del régimen; así, se constataba que la figuración del espacio resultaba excesivamente monumental y decididamente retórica por el mismo papel propagandístico que debía jugar el barrio en la España de Franco y en la aplicación de la doctrina social de la Iglesia católica, llegando a hacer poco creíble el fondo perspectivo de la iglesia, y poco después de la conclusión del barrio, se advertía una escasa vitalidad del mismo (MACKAY 1965, 18); sin embargo, unos años más tarde, la conclusión era que, a pesar del aislamiento físico y social de la zona en relación con los alrededores, en el conjunto se daban unos niveles de actividad y vida propia que no eran habituales en la mayoría de los polígonos barceloneses creados aquellos años (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 274).

La definición de un lugar central (“plaza central” o “centro cívico”) como espacio privilegiado de la vida local en tanto que “lugar de relación, foco de actividades o espacio representativo, punto de concentración de servicios, comercios o espectáculos” (FERRER 1996, 180-182), fue un tema que apareció en otros nuevos barrios de Barcelona, entre ellos el polígono ya citado de Montbau (1957-1965). Este polígono, plenamente moderno y bien proyectado, fue desarrollado en dos sectores cronológicamente consecutivos por el Patronato Municipal de la Vivienda y otros promotores, siendo proyectado por Baldrich, Bonet i Castellana, Bosch i Agustí, Giráldez, López Íñigo, Soteras y Subias (CENTELLAS *et al.* 2009, 172-173). El conjunto del barrio

<sup>735</sup> El obispo de Barcelona calificaba el barrio, a cuya realización debían “contribuir todos los barceloneses”, de “monumento vivo de la caridad y de la fraternidad cristiana” (en FERRER 1996, 102). La institución Viviendas del Congreso, cuya junta presidía el obispo, mantuvo su actividad en los años siguientes: en 1972 había construido en Cataluña un total de 5.189 viviendas (FERRER 1996, 65), lo que significaba “un intento de modernidad, una apertura mínimamente esperanzadora” que, siguiendo experiencias anglosajonas, contaba con capital privado industrial y comercial (BOHIGAS 1992, 203).

comprendía 2.296 viviendas (19,2 ha) y estaba dotado de un centro cívico y comercial en una posición privilegiada; el conjunto presentaba una geometría de vías y bloques más esquemática que la del Congreso Eucarístico, ya que era heredera directa de los formalismos neoplasticistas acreditados por los modelos teóricos de los CIAM, pero la forma urbana resultante, obtenida trabajando con bloques lineales, se situaba próxima a los mejores sistemas de ocupación territorial planteados por el Movimiento Moderno (FERRER 1996, 31, 47, 78, 196). Esta actuación representó el mayor esfuerzo de *aggiornamento* realizado aquellos años por el Patronato Municipal de la Vivienda en el campo del urbanismo ya que se propuso llevar adelante “un planteamiento urbanístico total, a la altura de las más solventes realizaciones extranjeras” (GAUSA *et al.* 2013, K3) y de hecho, según Bohigas, que en 1965 fue muy crítico con el proyecto y con la gestión municipal, la disposición al tresbolillo de bloques en L del segundo sector, que organizaba plazas cerradas, pero entrelazadas, constituyeron uno de los mayores aciertos del urbanismo barcelonés de posguerra (BOHIGAS 1965c, 28; HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 261-262). M. de Solà-Morales concluía en 1995 que el polígono de Montbau era un “ejemplo certero de un funcionalismo esforzado que hoy nos interesa por su claridad tipológica y por su valentía abstracta en la implantación urbana” (en FERRER 1996, 7). Y de forma aun más conclusiva, Montaner calificaba en 2005 el polígono de Montbau como “una obra modélica por la forma urbana, por la variedad tipológica, por los espacios públicos en plataformas y por la calidad de la arquitectura y la construcción” (MONTANER 2005, 137).

Además de estos dos polígonos, emblemáticos por su gran extensión y sus resultados urbanos y arquitectónicos, cabe reseñar en Barcelona otras actuaciones de promoción estatal y municipal al inicio de los años cincuenta que, aunque con intenciones figurativas más modestas, totalizaron varios miles de viviendas y cooperaron a solventar el problema del alojamiento y a la creación de una ciudad metropolitana. Solía tratarse de fincas agrícolas unitarias, con masías y tierras de labor, de dimensiones medias, sobre las que se dibujaba la ordenación de los bloques. Así tenemos el Grupo Juan Antonio Parera, iniciado en 1950 en terrenos comprados por la Obra Sindical del Hogar al Hospital de Sant Pau, que comprendía un total de 1.647 viviendas (8,7 ha); el mismo año, 1950, en Torre Llobeta, se construyeron 769 viviendas (3,8 ha); en 1951 se inició el grupo de La Verneda que comprendía 656 viviendas (6 ha); también en 1951 se inició Can Clos, con 313 viviendas (1,7 ha) con carácter provisional, destinadas a acoger las personas que ocupaban las chabolas de la Diagonal que se tenían que derribar para urbanizar la zona donde se iban a celebrar los actos del Congreso Eucarístico (*vid. supra*); también tenían un carácter de provisionalidad las 906 viviendas en el barrio de Verdum (3 ha), llamadas Casas del Gobernador por estar promovidas por el Gobierno Civil (de hecho, tuvieron que ser derribadas y reconstruidas en los años ochenta: BORJA 2010, 93); la temporalidad de estos alojamientos hizo que la superficie de las viviendas fuera realmente reducida, 25 m<sup>2</sup> en algunos casos, y que los materiales fueran de muy baja calidad; en 1953 se construyó el grupo del Turó de la Trinitat, con 162 viviendas (1,2 ha), y también el Polvorín, hacia el oeste, en la falda de Montjuïc, con 443 viviendas (3,6 ha); en 1953 la iniciativa privada construyó 2.133 viviendas en el Turó de la Peira (10,5 ha); y entre 1953 y 1956 la empresa SEAT construyó en la Zona Franca 1.734 viviendas para sus empleados (5,8 ha) (SEGURA 2010, 112-115). Mientras tanto, la Obra Sindical del Hogar, el patronato Municipal de la Vivienda, la Comisión de Urbanismo y la iniciativa privada (estimulada por subvenciones oficiales a fondo perdido y por la obtención de solares a precios tasados) multiplicaron sus actuaciones en toda la comarca, en una actividad frenética que supuso tanto la ejecución de nuevos polígonos como la ampliación de los existentes y que se prolongó hasta mitad de los años setenta, totalizando decenas de miles de viviendas en Barcelona, Badalona, Barberá del Vallès, Cerdanyola, Cornellà, l’Hospitalet de Llobregat, Montcada i Reixac, Montgat, El Prat de Llobregat, Sant Adrià, Sant Boi y Viladecans (FERRER 1996, 30-32, 60-67, 81).

Pero a pesar de la intensa actividad constructiva, según reconocía el mismo Ministerio de la Vivienda, el ritmo de crecimiento del parque de viviendas no solo era insuficiente para alojar en unas condiciones mínimas una población inmigrada que no dejaba de crecer exponencialmente, sino que el 85 % de las viviendas construidas por la iniciativa privada “ni se venden ni se alquilan” ya que los precios fijados por los promotores eran inaccesibles para extensas capas de la población, por lo que se decía que el ritmo de construcción tendría que disminuir “si solo se confía en la iniciativa privada” (SEGURA 2010, 59). La Ley de Urgencia Social de 1958 calculaba que en Barcelona se necesitaban 55.000 viviendas<sup>736</sup>, de las cuales 36.000 debían estar disponibles inmediatamente, lo que implicaba un ritmo de construcción de 12.000 viviendas anuales en la

<sup>736</sup> En 1957 el Ayuntamiento de Barcelona calculaba un déficit en la ciudad de 60.000 viviendas: “Ello obliga a vivir realquilados – con todos los inconvenientes de esta situación- a cerca de 40.000 familias; otras 9.000 viven en barracas y el resto en viviendas insalubres y ruinosas, o en régimen de hospedaje” (AYUNTAMIENTO 1957, 5).

ciudad y 2.000 más en el resto de la provincia (FERRER 1996, 73-74). Ante la gravedad del problema y la enorme sensibilización pública hacia el mismo que se evidenciaba cotidianamente en la prensa, bajo el amparo del Plan Comarcal (1953), de la Ley del Suelo (1956) y de los tres planes de desarrollo (1964, 1968 y 1972) como instrumentos de planificación y gestión urbanística y económica, la Comisión de Urbanismo intensificó la adquisición y urbanización de suelo (en muchos casos por expropiación, lo que solía dificultar la celeridad del proceso por los procesos judiciales entablados) y promovió en los años sesenta, directamente o con la participación de empresas privadas o de otros organismos públicos, una cantidad ingente de nuevos barrios: un enorme polígono residencial en l'Hospitalet del Llobregat, el de Bellvitge (12.855 viviendas, 91,6 ha); otro en Cornellá, el de San Ildefonso (11.536 viviendas, 45,3 ha); y siete más al este de Barcelona: Sant Martí I (3.100 viviendas, 15,3 ha); Sant Martí II (2.664 viviendas, 14,4 ha); Porta (4.635 viviendas); Guineueta (2.500 viviendas, 22,7 ha); Barón de Viver (485 viviendas); Bon Pastor (800 viviendas, 3,1 ha) y Badalona (7.500 viviendas). Algunos ya estaban incluidos en el Plan de Urgencia Social de 1958 y otros se incluyeron en el Plan de Supresión del Barraquismo de 1961; algunos se construyeron por completo, otros, solo a medias y otros se paralizaron sin que se llegasen a empezar las obras; pero, como vemos, entre 1950 y 1975 el conjunto de la inversión institucional en el campo de la vivienda, incluyendo tanto la proyectación como la ejecución, fue realmente enorme, como también lo fue la inversión de las empresas privadas, lo que supuso, además, un motor fenomenal para la reactivación económica en Cataluña. Ferrer calcula que el porcentaje de viviendas protegidas respecto al total de viviendas construidas en Barcelona pasó del 85 % entre 1956 y 1965, al 69 % entre 1966 y 1970, y al 50 % en 1975. Con este intenso proceso de desarrollo económico del sector edilicio, en el transcurso de veinticinco años, entre 1950 y 1975, la construcción de polígonos fue perdiendo su “carácter experimental” para convertirse en un conjunto de “grandes operaciones de construcción masiva de viviendas”: las dimensiones fueron cada vez mayores; el bloque o el superbloque se convirtió en el tipo edificatorio dominante; el proceso de producción obligó a tener en cuenta requerimientos más y más específicos, llegando a independizar el diseño de los edificios del resto de los elementos del polígono; y el mismo desarrollo de la industria de la construcción, con la aparición de grandes inmobiliarias, posibilitó operaciones de construcción masiva de viviendas al promover la seriación e industrialización como manera de abaratar los costes. Con las expectativas urbanas que despertó este proceso económico, el sistema de propiedad se vio sujeto también a cambios significativos ya que se multiplicaron las operaciones de compra-venta de terrenos y proliferó la especulación del suelo (FERRER 1996, 30-32, 76, 81, 83-87, 169).

Un problema adicional fue debido a que casi todos los polígonos estaban situados en los márgenes de la ciudad y en las afueras de los pueblos de la comarca, en terrenos aislados, desconectados de cualquier trama urbana, sin medios de transporte público y sin equipamientos ni comercios de ningún tipo, en parte debido a la estricta zonificación del planeamiento urbano que impedía la coexistencia de actividades diferentes. Además, a medida que se saturaba el suelo disponible en el municipio barcelonés, relativamente pequeño, se producía un claro alejamiento de la ciudad, en favor de los municipios limítrofes, tanto del asentamiento de los nuevos inmigrantes<sup>737</sup> como de las promociones de vivienda pública. El resultado fue una ocupación intensiva de toda la comarca; Ferrer estima que en 1970 estaba construida el 23,21 % de la superficie comarcal y que el total de la superficie ocupada por la ciudad entre 1950 y 1975 fue de unas 1.000 ha, el doble que la del ensanche central (estimada en 500 ha) que, a su vez, era el doble de la del centro histórico (250 ha) (FERRER 1996, 34-36, 67-80). Todo ello da una clara idea de la formación de la conurbación metropolitana que se consolidó con la ejecución del Plan de la Red Arterial (*vid. supra*).

Ante la magnitud del problema y de los medios invertidos para resolverlo, con el fin de mostrar públicamente los numerosos estudios emprendidos y los resultados que se iban logrando en el campo de la vivienda con la actuación institucional, sobre todo desde la Comisión de Urbanismo, la Obra Sindical del Hogar y el Patronato Municipal de la Vivienda (creados en 1942 y 1945 respectivamente), además de las memorias de sus actuaciones publicadas anualmente por cada organismo, el Ayuntamiento organizó del 15 al 27 de octubre de 1957 la exposición “La vivienda en Barcelona” (PATRONATO 1973; una fotografía de la sala en SEGURA 2010, 57-61), que enlazaba con la exposición de los resultados del concurso convocado por el Colegio de Arquitectos en 1949 (*vid. supra*), apenas ocho años antes. A pesar de que la intención era claramente propagandística, acompañando la muestra se publicó un pequeño catálogo de gran interés ya que en el mismo se reproducen, además de algunas fotografías de barrios y edificios acabados (Verdum), con un total de 31.320

<sup>737</sup> Entre 1940 y 1950, Barcelona recibió el 65 % de los inmigrantes a Cataluña; entre 1950 y 1960, el 44 %; entre 1961 y 1965, el 16 % (FERRER 1996, 87).

viviendas, y de maquetas de proyectos en marcha (Montbau, Barón de Viver, Padre Mañanet), diversos estudios gráficos de la procedencia de las familias inmigrantes sin vivienda según las regiones españolas, y su nivel de ingresos; las necesidades actuales y previstas de viviendas; y los proyectos públicos ya aprobados para atenderlas; también se incluía un texto de carácter socioeconómico que suponía una verdadera y precoz declaración oficial de intenciones ya que le daba una prioridad absoluta al tema de la vivienda obrera (que el franquismo llamaba “clase productora”):

Las ciudades, como células vivas de la sociedad, sufren las naturales crisis del crecimiento. Si éste se efectúa demasiado rápidamente o en forma desordenada, surge el problema. Tal es la situación de Barcelona: en los últimos quince años la ciudad ha aumentado 344.654 habitantes. Dar alojamiento y prestar los adecuados servicios a esta masa de población supone que Barcelona hubiera debido construir en 15 años una ciudad equivalente a Sevilla. La línea de tendencia del aumento de familias obliga a prever la necesidad de construir en los años comprendidos entre 10957 y 1965 una media anual de 15.000 viviendas (unas 135.000 en 9 años); el equivalente a la ciudad de Valencia. Es un gran esfuerzo que requiere la colaboración de todos los ciudadanos y no puede quedar relegado a un plano secundario. Está en juego no solamente la belleza de la ciudad, sino sus esencias y aun la vida misma de miles de familias. En este esfuerzo colectivo la iniciativa privada tiene un puesto de vanguardia [pero] los organismos estatales y municipales, además de orientar y facilitar las inversiones de capital para la construcción, deben contribuir con sus propios medios a superar la crisis. La gravedad de la situación y el volumen de las necesidades sobrepasan las posibilidades de la economía privada (AYUNTAMIENTO 1957).

Si nos referimos a las superficies sobre las que se actuó *ex novo*, la extensión de los polígonos barceloneses es mayor, por término medio, que la de los *quartieri* de Milán (cfr. FERRER 1996, 30-32); así, por ejemplo, el sector a levante de la ciudad forma una amplia zona de edificación entre el trazado del ferrocarril, punto donde se sitúa la estación de la Sagrera, y la Gran Via de les Corts Catalanes, definiendo una nueva parte de la ciudad más allá del Ensanche que, sin embargo, no constituye una verdadera continuación del tejido urbano proyectado por Cerdà. El diseño de los polígonos individuales, como el de Sant Martí del Besòs o el de la Paz, era muy a menudo sumamente rígido. En Sant Martí del Besòs, por ejemplo, la ordenación se resintió del proceso de expropiación y parcelación seguido en la ejecución del mismo, por lo que el barrio resultante fue simplemente una esquemática yuxtaposición de un muestrario de edificación con bloques abiertos, colocados en macrobloques que triplicaban las dimensiones de la manzana del Ensanche. Por otra parte, la orografía difícil de muchos de los polígonos suburbanos barceloneses, por su situación en la vertiente de la Sierra de Collserola, destruyendo este espacio natural, contrasta con la gran extensión de territorio agrícola absolutamente llano del área metropolitana de Milán, una ciudad de llanura encerrada en la circunferencia de sus murallas medievales y con posibilidades de expandirse de forma radioconcéntrica (GAMBI *et al.* 2003, 18). En cambio, los problemas de cimentación que se originaron en los polígonos barceloneses cercanos al delta de los ríos Llobregat y Besòs (*vid. supra*) eran similares a los de los barrios situados al sur de Milán, ya que la escasa consistencia de los suelos en ambas zonas obligó a realizar cimentaciones profundas para alcanzar los estratos resistentes del subsuelo, lo que supuso un incremento notable de los costes.

Una crítica que se puede hacer a los polígonos de Barcelona es, en primer lugar, la falta de orden y de terminación o acabado del diseño urbano, ya que en su configuración no se planteó, como sí que se hizo en Milán, ningún tipo de investigación disciplinar (de hecho, solo dos, el del Congreso Eucarístico y el de Montbau han sido incluidos en el registro *La vivienda moderna* del DOCOMOMO ibérico); en segundo lugar, la baja calidad de los materiales, lo que llevó en los años ochenta y noventa a imprescindibles intervenciones radicales de reparación y reforma; y en tercer lugar, su cronología que, como era habitual en las actuaciones urbanas del franquismo, estaba plagada de irregularidades jurídicas y administrativas que, por otra parte, eran denunciadas sistemáticamente por el movimiento vecinal y por la oposición política clandestina. Ferrer ha señalado algunos factores que caracterizaron la picaresca en la gestión de estos barrios:

Cambios de calificación del suelo para facilitar su ejecución; enfrentamientos para aumentar el techo edificable; picaresca en la aplicación de los parámetros y las ordenanzas de edificación; continuas modificaciones de los planos y proyectos; dilación o negativa para construir los servicios comunes y las obras de urbanización. (FERRER 1996, 87).

Los asentamientos, por tanto, se fueron desarrollados de una forma episódica, sumando intervenciones edificatorias de diversos temas o tópicos. Por ejemplo, los llamados barrios altos de Sant Andreu del Palomar (Verdum, Roquetas y La Prosperidad, hoy incluidos en el distrito municipal Nou Barris) formaron un área urbana suburbial situada en la periferia septentrional de Barcelona, comprendida entre la avenida de la Meridiana y la vía Júlia, caracterizada por el barraquismo, la degradación y el aislamiento; en esta zona se

sumaron diversas intervenciones: las dos primeras fueron dos barrios residenciales construidos en el área de la calle Verdum, uno por el Gobierno Civil (1952) y el otro por la Obra Sindical del Hogar (1955), mientras que en las inmediaciones de la directriz señalada por la avenida de la Meridiana se edificaron edificios residenciales mediante una serie de planes urbanísticos parciales cuyo objetivo era establecer una parcelación privada. El resultado de este proceso fue una notable densidad de las construcciones, debida, sobre todo, a la reiterada superación de los índices de edificabilidad, a lo que se unía la presencia de una trama urbana del conjunto viario sumamente irregular que fue definida por Donato en 1965 como “una caricatura del Ensanche” ya que “el orden y la regularidad de éste desaparecen por torsión e interrupción de las trazas reguladoras de una hipotética malla rectangular” (DONATO 1965a, 26). El espacio abierto parecía haber sido aplastado por la necesidad de conseguir metros cúbicos de edificación, obteniéndose, así, una ciudad irregular, anónima y sofocante. Con todo, este hecho era un problema secundario frente a la falta absoluta de servicios de urbanización primaria esencial: calles sin abrir, calzadas sin asfaltar, terraplenes sin desmontar, inexistencia de servicio domiciliario de agua potable, etc., unas carencias agravadas por las fuertes pendientes del terreno y los barrancos y rieras que atravesaban la zona procedentes de la inmediata Sierra de Collserola (DONATO 1965a, 32)<sup>738</sup>. Jordi Borja ha hecho un vivo relato de aquel urbanismo degradado:

En aquellos barrios de gente trabajadora, la gran mayoría procedente de fuera de Cataluña, faltaba de todo. El 50% de los miles de viviendas que se construyeron en los años cincuenta y sesenta han tenido que ser rehechas con la democracia. La autoconstrucción, es decir, chabolas más o menos arregladas coexistían con viviendas de pésima calidad, de 20 y 30 m<sup>2</sup> la mayoría, como las del Gobernador (1953) o las de la Obra Sindical del Hogar unos años después. La urbanización parecía hecha, o no hecha, como sí se quisiera dar la imagen de que aquello ya no era la ciudad: calles sin pavimentar o rotas que llevaban a callejones sin salida, barrios fracturados por vías circulatorias, sin puentes ni semáforos, inexistencia del alumbrado y de mobiliario urbano, etc. Los servicios más elementales (agua, alumbrado, alcantarillado, etc.) eran deficitarios. El transporte colectivo brillaba por su ausencia y había que dar largas caminatas para ir a buscar el metro o el autobús. [...] Como es de suponer los equipamientos sociales, educativos, sanitarios, culturales eran casi inexistentes. La población trabajadora no tenía vocación de marginalidad y se intuía que las reivindicaciones y las protestas surgirían muy pronto (BORJA 2010, 276-277).

Pero el esquematismo y las carencias figurativas fueron problemas que estuvieron también presentes en la edificación residencial pública milanesa, donde los proyectistas se perdieron pronto en el ejercicio de un muestrario inconexo y variado de figuras geométricas formalizadas en planta —cruces, eles, us, tes— diseminadas en un espacio vacío indeterminado, una tierra de nadie, buscando, fundamentalmente, la optimización de los costes. Muchos de los grandes barrios milaneses de alojamiento masivo de los años cincuenta y sesenta, entre los que podemos citar el Quartiere Comasina (1953-1969), el más extenso de todos, al norte, las dos fases del Quartiere Gallarate (1957-1968, 1964-1974) y el Quartiere San Leonardo (1957-1974) al noroeste y el Quartiere Gratosoglio (1963-1971) al sur, ofrecieron un diseño urbano poco convincente, en parte por el uso grosero de sistemas de prefabricación pesada de patente francesa ya experimentados en los *grands ensembles* que demostraron ser de una gran rigidez, sobre todo en la estructura portante de hormigón armado; tampoco fue acertada la tipología de ocupación escogida, edificios altos, en torre o bloque lineal, cuya disposición según los ejes heliotérmico o equisolar, sin considerar la relación con el contexto, dio como

<sup>738</sup> Las carencias urbanísticas de los nuevos fragmentos de ciudad planificados y construidos durante los años sesenta en España fueron tan grandes y provocaron tantas reacciones negativas del movimiento vecinal y de los profesionales que en la década siguiente, por imperativo legal, la urbanización de los terrenos se tuvo que hacer antes que la construcción de los edificios (cfr. FERRER 1997, 96). Pero como los procesos migratorios se habían ya ralentizado y el suelo urbano planificado en las ciudades era de dimensiones colosales, parte de los sectores urbanizados (industriales o residenciales) y de los solares para equipamientos permanecieron en muchos municipios durante décadas vacíos, sin edificar, con el consiguiente déficit para los presupuestos municipales que debían acudir a su mantenimiento. Estos problemas heredados del desarrollismo español (especialmente los desequilibrios entre los numerosos barrios aislados e infraurbanizados y algunas áreas urbanizadas e intercomunicadas pero vacías) fueron parte del desafío urbanístico que tuvieron que afrontar los ayuntamientos democráticos españoles tras las elecciones municipales del 3 de abril de 1979 y cuyos resultados, en el caso de Barcelona, fueron de una calidad urbana especialmente notable. El distrito de Nou Barris, donde el movimiento popular urbano tuvo una gran “fuerza y homogeneidad” y cuyos 170.000 habitantes eran votantes de izquierda entre un 70 y un 80 %, conquistó “una presencia innegable en la política local” y se ha considerado “un caso de renovación radical de la principal zona residencial, periférica y popular, con mantenimiento de la población, y un éxito de integración en la ciudad”, además de un buen ejemplo de descentralización administrativa; estas virtudes se siguieron manteniendo cuando el Modelo Barcelona original ya había entrado en crisis ante las presiones del mercado capitalista e hicieron que Nou Barris fuese considerado “una de las experiencias de mejora de una gran zona popular que se han hecho en Europa” gracias a la rehabilitación de las viviendas, a la existencia de equipamientos y de espacios públicos que le confieren centralidad funcional y simbólica y a la accesibilidad tanto entre los barrios como en relación al conjunto de la ciudad (BORJA 2010, 89-98, 188-189, 193-194, 206, 273-283).

resultado una casualidad aparente, ajena tanto al rigor racionalista como a la variación inspirada en el empirismo escandinavo que había animado las primeras realizaciones del INA-Casa. Para agravar la situación, en muchos de estos barrios surgieron problemas sociales vinculados a la delincuencia y a la marginalidad que obligaron a las administraciones públicas a tomar medidas simultáneas de represión policial y de integración social (PUGLIESE 2005, 190-191, 210-211; LUCCHINI 2020, 24-27, 85-94).

Así, en la extrema periferia sur de Milán encontramos una situación en ciertos aspectos análoga al sector de levante de Barcelona. Una nueva parte de la ciudad surgió entre el inicio de los años sesenta y los primeros años setenta con la agregación de cuatro grandes intervenciones residenciales independientes construidas por el Istituto Autonomo de le Case Popolari. Se trata de los barrios de Chiesa Rossa (1960-1966), Gratosoglio (1963-1971), Missaglia (1968-1972) y Rozzano (1963-1972), todos ellos alineados a lo largo de la directriz señalada por la via dei Missaglia, antiguo trayecto hacia Pavía, siguiendo la dirección del Naviglio Pavese, transformado en vía urbana de contacto. La relación entre la ciudad y estos asentamientos se basaba en la ya citada lógica del “barrio autosuficiente” por lo que formaban, de hecho, unos núcleos de expansión aislados de la “ciudad” y contrapuestos al “campo” (que era, a su vez, un denso tejido rural de origen medieval formado por campos de cultivo, praderas, arboledas, acequias, canales y grandes casas de labor o *cascine*) pero sin que tuviesen relación con el mismo.

El Quartiere Gratosoglio, uno de los barrios milaneses de mayores dimensiones de esta época (15.000 habitantes, 42 ha), fue proyectado por el equipo BBPR siguiendo estrictamente los principios disciplinares del Movimiento Moderno, pero sufrió numerosas modificaciones por parte de los arquitectos municipales. Está situado al sur del municipio de Milán, en el mismo límite con el término municipal de Rozzano, y se articula en dos tipos de ocupación: por una parte, una banda lineal de 8 edificios-torre de 56 m de altura y dieciséis plantas<sup>739</sup>, situada en un lateral del conjunto, entroncando con la via dei Missaglia, y, por otra parte, un sistema de 52 edificios lineales colocados como una corona alrededor del eje central, dispuestos según una orientación diagonal y alternada respecto a la mencionada via dei Missaglia. La figura resultante del conjunto viene fuertemente caracterizada por el episodio arquitectónico más significativo, las ocho torres citadas que, en relación al territorio circundante, gracias a su altura y a su dinámica planta “polilobulada”, adquirieron inmediatamente un papel de *landmark*, de hito, que señalaba visualmente el ingreso a la ciudad desde el sur (fotografías en GALLI 2019, 44-45); más problemática era, en cambio, la esquemática secuencia de vistas canalizadas oblicuamente determinadas por los bloques abiertos, ejecutados con un sistema muy rígido de prefabricación pesada, que, sin embargo, conformaron el espacio con un grado aceptable de orden (PUGLIESE 2005, 252-255; LUCCHINI 2020, 111-114). A pesar de las limitaciones del diseño, el paisaje urbano resultante del Quartiere Gratosoglio es en la actualidad sumamente satisfactorio, sobre todo gracias al abundante arbolado que ocupa los espacios libres junto a los viales, a la alta densidad de población y a la frecuencia del transporte público.

Aunque fue en el mismo año, 1953, cuando Milán y Barcelona se dotaron de un instrumento urbanístico basado en la zonificación, útil aunque de limitada eficacia ya que dejaba un extenso campo de actuación a la parcelación privada y al planeamiento parcial, encontramos una diferencia importante entre ambos documentos: mientras que el Plan Comarcal de Barcelona se reformó cuando se reveló superado al cabo de pocos años (aunque el Plan General Metropolitano no se aprobó hasta 1976), el Plan Regional General (PRG) de Milán continuó vigente durante mucho tiempo, hasta la variante de 1976, convirtiéndose en una estructura normativa obsoleta superada por una plétora de variantes y de planes particulares que enrarecieron la gestión.

Por otra parte, uno de los mayores problemas a los que se tuvieron que enfrentar ambas ciudades en su crecimiento urbano fue el agotamiento del suelo municipal (*vid. supra*). La integración de municipios limítrofes realizada por el Estado a principios del novecientos en ambas ciudades se demostró insuficiente para el desarrollo industrial de los años sesenta, pero ni en Milán ni en Barcelona se produjeron estos años nuevas incorporaciones al municipio central, con lo que el planeamiento tuvo que ser intermunicipal, con las dificultades que conlleva la coordinación entre unas instituciones celosas de sus prerrogativas y gobernadas por partidos políticos en competencia por el voto ciudadano: ya hemos visto la mezquina actuación de la Generalitat de Catalunya de derecha, contraria a todo lo que fuese una “expansión” del poder del Ayuntamiento

<sup>739</sup> Según Ferrer, la torre (edificio con un único núcleo central de escaleras y ascensores y entre tres y ocho viviendas por planta) es la forma más económica de agregación masiva de tipos de vivienda repetidos como una constante ya que es la que ofrece una mínima proporción de superficie edificada y de longitud de fachada por vivienda (FERRER 1996, 212).

de Barcelona de izquierda y contraria, por tanto, a una ordenación metropolitana, cuando suprimió el área metropolitana barcelonesa en 1987 (*vid. supra*). En el caso de la urbanística milanesa, otro de los documentos fallidos fue el Piano Intercomunale Milanese (PIM) de 1967 que pretendía coordinar las políticas territoriales de los ayuntamientos que formaban el área metropolitana de Milán (inicialmente, 35 municipios, que más tarde se elevaron a 100); el plan consideraba el campo y la ciudad como elementos opuestos pero formando parte de un mismo sistema continuo “construido”; sus propuestas se orientaban hacia un modelo de reorganización territorial que desarrollase al máximo el sistema de movilidad y la dispersión de servicios, de forma que éstos se pudiesen instalar indiferentemente en cualquier punto del área metropolitana. A partir de este plan, se siguió trabajando en los años noventa en un Piano Territoriale di Coordinamento Provinciale (PTCP) que desarrollaba la hipótesis de una reorganización policéntrica del área metropolitana, basada en núcleos emergentes del territorio unidos entre sí mediante un sistema infraestructural sustancialmente mejorado y mediante nuevos polos de desarrollo situados en zonas en desuso o con usos obsoletos. Pero finalmente pocas determinaciones de las distintas variantes de este “plan maestro intermunicipal” se llegaron a aplicar (TINTORI 1963; MORANDI 2007, 66-68). Una de ellas fue el Progetto Passante Ferroviario (1984-1997)<sup>740</sup>, una propuesta de los años sesenta que sirvió para enlazar de forma subterránea las líneas de la metropolitana con la densa red ferroviaria preexistente en la conurbación, incluyendo las numerosas estaciones de la periferia urbana, con lo que se incentivó el servicio pendular en una extensa área de alcance suprarregional; Angelo Mangiarotti fue el encargado de diseñar muchas de las nuevas estaciones del Passante, incluyendo edificios de servicio, viviendas para ferroviarios y marquesinas en los andenes, una arquitectura que integró “de forma equilibrada la expresión tecnológica con la estética representativa” (BIRAGHI *et al.* 2015, 138-139). Otras medidas trascendentes que se tomaron fueron de carácter político-administrativo, aunque originaron aun más disgregación del área metropolitana milanesa *de facto*: así, se crearon dos nuevas provincias, Lodi (1992) y Monza-Brianza (2004), y se denominó Città Metropolitana di Milano a lo que restaba de la antigua provincia de Milán; posteriormente, en 2014, este último organismo aprobó un nuevo Piano Territoriale di Coordinamento Provinciale (PTCP).

Como resultado de estos fracasos, demoras y carencias, el control de la expansión de la ciudad y, por tanto, de los límites y las relaciones entre la ciudad y el territorio, se ha demostrado sumamente difícil y ha conllevado, en el caso de Milán, el fracaso del planeamiento urbanístico que, por diversas circunstancias, no ha conseguido controlar y ordenar los fenómenos de consumo de suelo. Por otra parte, la arquitectura quedó al margen de la ordenación territorial, reduciéndose a un conjunto de intervenciones puntuales que, a pesar de todo, y bajo ciertas condiciones y circunstancias que veremos más adelante, llegaron a establecer la definición de un sistema cultural.

Nuestra conclusión, por tanto, coincide con la de Ferrer i Aixalà: a pesar de procurar alojamiento a centenares de miles de familias entre los años cincuenta y setenta, ni los *quartieri* de Milán ni los polígonos de Barcelona contribuyeron adecuadamente a la formación y organización del espacio urbano ya que se plantearon como operaciones aisladas, cerradas en sus propios objetivos (construir el número más elevado posible de viviendas de superficie mínima, semejantes en cuanto a estándares, distribución y forma), sin coordinación con los otros procesos de transformación urbana. Esto se debió, en parte, a la fuerte autonomía que durante estos años adquirió la vivienda como tema de proyecto, hasta el punto de perder sus vínculos tradicionales con el tipo edificatorio y con la forma de la ordenación urbana, de la trama viaria especialmente. El programa funcional, la estructura distributiva, las superficies y otras condiciones de la vivienda se explicaban cada vez menos desde la casa o el edificio, es decir, desde la unidad constructiva y compositiva, haciéndose, así, patente la pérdida de la primacía de los factores constructivos a favor de los funcionales, por lo que la referencia al tipo de ordenación urbana –parcelación, alineación de vial, relaciones métricas y altimétricas- que estaba implícito en el tipo constructivo, se minimizó o se perdió por completo e incluso, en el caso de la producción masiva de viviendas, se tuvo que reformular expresamente: “la vivienda como producto, la ciudad como acumulación residencial: en estos dos factores se resume la historia de la Barcelona del desarrollo entre 1950 y 1975” (FERRER 1996, 20-21, 25). Y también la de Milán, cabe añadir.

## <07. EDIFICIOS SIGNIFICATIVOS EN MILÁN Y BARCELONA

<sup>740</sup> Los periódicos milaneses fueron muy críticos con este proyecto que no solo se ejecutó con un retraso considerable, de décadas, sino que superó entre tres y cuatro veces el coste de otros proyectos ferroviarios de longitud y complejidad similares como el de Zúrich (CASTELLANETA *et al.* 2017, 233)



Desde el mirador del Tibidabo se ve claramente todo el pasado de la ciudad. La oscura mancha inicial del monte Táber, junto al puerto, la ciudad vieja; la explosión de intramuros del ensanche burgués; los intentos de escapatoria de la alta burguesía hacia las colinas y hacia Pedralbes, en las mismas barbas del Tibidabo; y, como un virus de desidentificación y amenaza de clase, el crecimiento de las barriadas industriales, primero armonizadas dentro de una dimensión humana de la ciudad, después un virus enloquecido que añadía barrios como forúnculos, horizontes cerrados por una ciudad que perdía su nombre donde empezaban las ciudades dormitorio, guetos para una inmigración productora y reproductora. Desde este mirador se puede leer la ciudad a vista de pájaro, hacer la lectura del pasado y de su textura actual. Barcelona. Barcelona, no. Barcelonas. Tantas como arqueologías supervivientes. Tantas ciudades en una, aunque a simple vista, desde este mirador definitivo, predomine la imagen de la retícula burguesa que ha cuadrículado fundamentalmente el alma y el cuerpo de esta ciudad. Fue en este mirador donde el alcalde Pich i Pon, un analfabeto rico y prepotente, prohombre del partido radical lerrouxista, pronunció una de las exclamaciones más sobrevenidas que ha merecido esta ciudad: enseñaba Barcelona a unos ilustres visitantes forasteros y no encontró mejores palabra para expresar su emoción artística que estas: “¡Cuanta propiedad urbana!”

Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN (1990)

En este capítulo nos referiremos de forma comparativa a la organización planimétrica y a la tipología de los edificios, resaltando la importancia de los edificios urbanos de viviendas y de los edificios entre medianeras, aunque en ocasiones el planteamiento puede ser de bloques aislados e incluso de manzanas completas o casi completas. Es significativa la presencia de piezas de interés arquitectónico tanto en el Ensanche de Barcelona como en el Ensanche de Milán, sobre todo, en este último caso, en áreas destruidas por la guerra. Como ya hemos indicado, en el caso de Barcelona, el papel del Ensanche deviene una especie de laboratorio de soluciones que se extenderán en el tiempo y en la geografía. Más adelante nos referiremos también al lenguaje arquitectónico y a las raíces tipológicas, así como a las clasificaciones historiográficas y a las relaciones con la contemporaneidad. En todo caso, desde el punto de vista de la sociología de la arquitectura en ambas ciudades estas nuevas actuaciones iban dirigidas por lo general a una burguesía alta o media, tanto barcelonesa como milanese, que eran quienes compraban las viviendas proyectadas por Coderch, Correa o Bohigas, en muchos casos galardonadas con algún premio del ADI-FAD, con lo que su prestigio cultural aumentaba.

### <07.01. EL EDIFICIO URBANO. ORGANIZACIÓN Y ESPACIO DOMÉSTICO

Milán descansa sobre el agua y esta es una de las razones principales de su perenne frescura. El agua desciende desde los Prealpes, se encamina por misteriosos ríos subterráneos, cede a la pendiente de la llanura Padana, pasa a seis metros bajo las casas de Milán, continúa y va a engrosar el Po. Si el edificio tiene que bajar más hondo con sus raíces, se hunde en el agua subterránea un cuenco de hierro y dentro se pone el cimientado de la casa, como en la carena de un barco.

Alberto SAVINIO (1944)

La identidad de un edificio urbano se vincula no solamente al modo en que el volumen construido se dispone en el espacio, sino también a los caracteres formales y organizativos del espacio interno del mismo, cosa que, además de tener una influencia obvia en la configuración del volumen exterior, determina la calidad y el carácter del hecho de habitar. Tanto en Barcelona como en Milán los temas más relevantes desde el punto de vista de la composición planimétrica tienen que ver o bien con el control de la profundidad del cuerpo de fábrica y de la disposición de las paredes de la distribución a base de trazados oblicuos, o bien con las deformaciones de la geometría de las envolturas y de las particiones internas y con el modo de resolver e interpretar la solución de la esquina o del chaflán. En ambos casos se trata de cuestiones que tienen un alcance más amplio que las soluciones proyectuales singulares, ya que tienen que ver con la relación entre la vivienda o el edificio y la ciudad.

El estudio comparativo de las plantas de los edificios permite reconocer de modo sistemático las reglas que están en la base de la organización del espacio, esclareciendo las relaciones entre la forma de éste y el modo de habitar. Este tipo de pesquisas se relaciona con el concepto de tipo (*vid. supra*) y, como decimos, tiene sus orígenes en la actitud próxima al estructuralismo que maduró en las escuelas de arquitectura italianas en los años sesenta del siglo XX, que consideraba la ciudad —y con la ciudad, la vivienda— como un hecho objetivo, comprensible a través de las nociones de objeto, permanencia y diferencia.

Si consideramos la planimetría de algunos edificios residenciales ejemplares construidos en Barcelona en los años cincuenta y sesenta podemos encontrar fácilmente algunas series tipológicas recurrentes. Una de las más relevantes, por su valor primario y fundacional, es la basada en una organización planimétrica similar en planta a la sección de un perfil metálico HPN o IPN (en adelante, tipo en H) donde por regla general el alma

corresponde al cuerpo de escalera mientras que las alas corresponden a los espacios destinados a habitaciones y estancias. Habitualmente se trata de un cuerpo de fábrica profundo, planteado sobre una simetría bilateral, en que el núcleo central, además de acoger las escaleras y los servicios, funciona como eje de simetría.

Este tipo de planta alcanza un nivel paradigmático en una serie de edificios de escala y significado diferentes: en unos casos se utiliza en un único cuerpo de fábrica y en otros se utiliza como módulo de un edificio que se desarrolla linealmente de forma seriada, a menudo situado en una manzana del Ensanche, demostrando, así, un notable nivel de adaptabilidad. De hecho, la planta en H verosímilmente se consolidó como consecuencia de la necesidad de ocupar de modo eficaz las parcelas considerablemente profundas del tejido urbano de Barcelona, ya que con esta solución se posibilitaba la colocación en las partes centrales del edificio, más oscuras y más difíciles de ventilar, de los servicios higiénicos y del cuerpo de escalera, casi siempre con el apoyo de patinillos de ventilación o de verdaderos patios de luces; en todo caso, la relación lleno-vacío le confiere la característica forma de H.

El primer ejemplo en el que se empieza a definir una implantación del tipo en H es la casa Oller en la calle Amigó (1941-1944), de Mitjans<sup>741</sup>. Se trata de un pequeño edificio con una clara connotación moderna destinado a inscribirse en un continuo edificado. La planta dispone de una estructura con un núcleo central formado por un bloque cruciforme en el que se sitúan la caja de escalera, las cocinas, dos habitaciones de servicio y, en la parte opuesta, el estar. Este bloque corresponde a un eje de simetría que dispone a ambos lados las otras estancias de la casa, organizándolas con trazados reguladores paralelos a la fachada. Las alas de la H corresponden a la zona de noche, mientras que el alma corresponde, como hemos dicho, al bloque escalera-cocina. La sala de estar se encuentra a caballo entre estas dos partes y se abre a una vasta terraza que corre a lo largo de toda la fachada, dándole a las viviendas una interesantísima y feliz relación entre el interior y el exterior de las mismas. (cfr. HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 203-204; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 41; GAUSA *et al.* 2013, 18). El modelo de la casa Oller se convirtió en un tipo donde se encontraron dos variantes que, a su vez, generaron dos series tipológicas. La primera concierne al desarrollo del tipo en H.

En 1996, poco antes que el longevo Mitjans cumpliera los 90 años, Bohigas, cordial y encantador como el que más cuando quería serlo, refiriéndose a la arquitectura de los años cincuenta y sesenta, le dirigió una entrañable carta abierta desde el diario *Avui* donde subrayaba la modernidad de su arquitectura y le reconocía la influencia de la misma, haciendo mención expresa a la innovación tipológica en la distribución de sus edificios:

Quería decirte que nuestra generación de arquitectos —y las que ya la han sucedido— te ha de reconocer el valor de tu itinerario profesional. Ahora, vista con una cierta distancia, es evidente que tu obra —a pesar de las disonancias prácticas y teóricas impuestas por las sucesivas circunstancias culturales no siempre beneficiosas que te ha tocado vivir— es un hito ineludible a la hora de dar significado a la arquitectura catalana de los últimos cincuenta años. [...] Pero todavía hay en tu obra un factor más aleccionador: la propuesta de una nueva tipología distributiva de las viviendas que se ha mantenido como modelo durante mucho tiempo. Hasta después de la guerra los tipos más utilizados en Barcelona provenían más o menos de los modelos que Enric Sagnier utilizaba en el Ensanche: escalera con patios abiertos que llegaban hasta el vestíbulo y viviendas con corredor de distribución de fachada a fachada. Yo diría que tú fuiste el primero que puso en cuestión este modelo y lo transformaste en un plan articulado en el que la escalera tomaba una expresión más doméstica y los pisos se organizaban en secuencias funcionales (BOHIGAS 2003a, 90-93).

En los años cincuenta destacan cuatro edificios particularmente significativos para el desarrollo de este tipo de planta en H: las viviendas para el Instituto Social de la Marina en la Barceloneta (1951-1955), de Coderch-Valls; el edificio Mitre (1959-1964), de Barba Corsini, y dos edificios residenciales del estudio Martorell-Bohigas-Mackay, uno en la calle Roger de Flor (1954-1958) y el otro en la avenida de la Meridiana (1960-1964). En estos edificios, el tipo en H, como ya hemos indicado, presenta una gran versatilidad, ya que es utilizado bien para un edificio de dimensiones pequeñas (pero inmenso en su significado cultural) como son las viviendas de la Barceloneta, bien para edificios de mayor escala, como el Mitre, que llegan a tener influencia en el tejido urbano.

El edificio de la Barceloneta<sup>742</sup>, proyectado por Coderch y Valls, fusiona el esquema organizativo ya utilizado en la citada casa Oller (1941-1944) de Mitjans, con elementos provenientes de la casa en la vía

<sup>741</sup> El nombre de casa Oller para este edificio de Mitjans solo lo hemos encontrado en el registro *La vivienda moderna* de DOCOMOMO Ibérico (CENTELLAS *et al.* 2009, 154), pero lo utilizamos por su utilidad.

<sup>742</sup> Edificio de viviendas para el Instituto Social de la Marina (1951-1955) en el paseo Nacional (actualmente de Juan de Borbón, conde de Barcelona) y la calle Almirante Cervera, barrio de la Barceloneta, Barcelona (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 111; RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 108-115; PIZZA *et al.* 2000, 187; MONTANER 2005, 108-109; CENTELLAS *et al.* 2009, 158; GAUSA *et al.* 2013, 11).

Augusta (1931) de Rodríguez Arias (CENTELLAS *et al.* 2009, 144) y con algunas innovaciones introducidas por Coderch, en parte ya presentes en la casa Ugalde de Caldes d'Estrac (1951), del mismo Coderch (CENTELLAS *et al.* 2009, 155), representadas por el salto de una concepción del proyecto entendido como conjunto de partes a otra que lo entiende como un entretejido de relaciones.

La segunda serie tipológica transforma el tipo en H en una implantación de malla cuadrangular y suele ser utilizada para cuerpos de fábrica basados en módulos de planta cuadrada o casi cuadrada. Los ejemplos más claros son los edificios residenciales de Moragas, en particular el edificio en la calle Gomis (1953-1954), el edificio en la calle Sant Antoni Maria Claret (1956-1957) y la Casa de los Toros (1960-1962), en la Gran Via de les Corts Catalanes.

El primero de ellos, el edificio en la calle Gomis y la avenida de Vallcarca (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 263) se presenta como un bloque abierto de planta cuadrada (23,8 m de profundidad por 23,9 m de longitud), parte de una parcelación en un área periférica que en aquellos momentos estaba en proceso de ocupación y que originó un conjunto de construcciones que cubren, escalonadamente, la colina de Vallcarca. Se trata de un edificio aislado destinado a viviendas económicas pero que al salir a la venta se destinó a un usuario con mayores posibilidades. Quizá por este motivo se caracterizó por un lenguaje tradicional, con revestimiento de ladrillo cara vista y cubiertas inclinadas a dos aguas, “recursos propios de una revisión estratégica de la tradición constructiva” que se daba en esta obra de modo pionero (GAUSA *et al.* 2013, J6). El proyectista aprovechó todo el perímetro como fachada, de lo que se deriva una organización por bandas concéntricas similar a la que se produciría en una torre exenta. En la banda externa se sitúan los estares y algunas cocinas, en la banda intermedia se sitúan pequeños dormitorios de 6 m<sup>2</sup>, cocinas y vestíbulos, mientras que el núcleo central alberga los patios y el cuerpo de escalera. En estos años, en España los edificios residenciales de bajo coste preveían habitualmente pequeñas viviendas con muchos dormitorios, con el resultado obvio de ofrecer espacios muy comprimidos y con pocas posibilidades de amueblamiento; en cambio tenían derecho a usar servicios comunes y un jardín (MORAGAS 1997, 64) lo que compensaba en parte la escasez de espacio doméstico.

Por su parte, el edificio en la calle Sant Antoni Maria Claret (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 57) es un inmueble lineal inserto en una fachada continua, formado por módulos tipológicos que corresponden a un cuerpo de escalera en torno al cual se agregan seis viviendas, repetidos tres veces con el fin de obtener un edificio lineal de 26,7 m de profundidad que se inserta, como decimos, en un paramento continuo de fachada. Cada módulo se separa del siguiente por un patio estrecho y alargado, de 2 × 11,5 m. En conjunto la planta tipo está organizada mediante un perímetro ocupado por estancias –dormitorios principales y salas de estar- y por un bloque central ventilado por cuatro patios de luces en el que se sitúan las cocinas, los dormitorios secundarios y los pasillos de distribución. La única caja de escalera está situada en el centro. No es difícil percibir que la disposición de las estancias y de los elementos de circulación ha encontrado una unidad de conjunto gracias a una malla cuadrangular donde la distancia entre los ejes se modifica para obtener espacios correctamente jerarquizados. La organización de los espacios se compone mediante una regla de bandas concéntricas dispuestas alrededor del núcleo central constituido por la agregación del cuerpo de escalera, los servicios y cuatro patios de luces.

Un precedente tipológico, tanto para Mitjans como para Moragas, fue, muy probablemente, el edificio Astoria en la calle París (1933-1934) de Rodríguez Arias, que muestra una organización cuadrangular bastante similar (CENTELLAS *et al.* 2009, 149). Por otra parte, aunque no se encuentren referencias al tema en la literatura especializada, se diría que Moragas estudió con atención los tipos residenciales de la casa antigua de los griegos y de los romanos, cuyas reglas geométricas provienen de un perímetro muy definido y de una partición interna en mallas regulares que definen la posición de los diferentes piezas. En todo caso es indudable que la profundidad edificable de las manzanas barcelonesas es una característica tipomorfológica relevante que contribuye a definir la identidad del espacio urbano. La “planta profunda” que aparece en los edificios de cuerpo lineal doble y en las manzanas del Ensanche de Cerdà (donde el espesor del cuerpo de fábrica oscila entre los 15 m de las viviendas en la calle Pallars del equipo MBM y los 28 m del edificio Mediterráneo de Bonet i Castellana) hace pensar que los edificios barceloneses sean unos sólidos estereométricos trabajados por sustracción de materia, como si fuesen grandes esculturas. En relación al tipo en H, el tipo cuadrangular distribuye la masa construida de un modo uniforme, reforzando sobremanera el perímetro, que se convierte, así, en un límite potente y bien definido, mientras que, en cambio, el tipo en H jerarquiza más los espacios interiores al trabajar la compenetración entre partes construidas y espacios vacíos.

Volviendo al tipo en H y al edificio de la Barceloneta de Coderch, si analizamos la planta del mismo sirviéndonos como instrumento de indagación de la noción de estructura formal<sup>743</sup> encontraremos que la disposición de la estructura portante, de los tabiques y de las estancias corresponde a tres “estructuras formales” esenciales, con geometrías ortogonal, oblicua y radial respectivamente, que definen tres capas o estratos tipológicos superpuestos que, a su vez, determinan las relaciones entre los ambientes y la forma del espacio interno.

La primera “estructura formal” presenta una geometría ortogonal y tiene que ver con la ordenación genérica de las habitaciones. El esquema general, de planta centralizada, se organiza desde la disposición en el mismo centro del solar de la caja de escalera y desde la presencia de bandas longitudinales paralelas, especulares respecto al eje de esta caja de escalera, en las que se agregan las funciones principales; se pueden identificar claramente: una banda central que corresponde al conjunto escalera-ascensor, patio de luces y galerías-lavaderos; una segunda banda, inmediata a la anterior, conteniendo distribuidores y servicios (baños y cocinas); otra banda intermedia que alberga dormitorios y zonas de estar y una última banda perimetral, comprendida entre la estructura portante y la envolvente externa, que incluye terrazas y armarios. Este tipo de organización por bandas longitudinales es común a la mayor parte de los edificios que siguen un tipo en H y representa la primera estructura formal de la casa.

La forma del espacio asume un carácter específico que le confiere al edificio su identidad gracias a los célebres trazados oblicuos que, al inclinar los muros portantes y la envolvente exterior, dilatan y comprimen el espacio<sup>744</sup>. Como él mismo reconocía, Coderch llegó a esta solución partiendo de una distribución tradicional de muros ortogonales e introduciendo paulatinamente las deformaciones. Tanto Gustavo Coderch, hijo del arquitecto y buen conocedor del archivo de su padre —conservado por él hasta su muerte— como Antonio Armesto han ilustrado este recorrido proyectual al estudiar los dibujos del proyecto que muestran la transición entre las dos soluciones (ARMESTO 1996, 31-54; CODERCH *et al.* 1999, 19-26). Las primeras plantas con muros ortogonales presentan una organización por bandas ya definida y en ciertos puntos análoga a la del edificio citado de Mitjans de la calle Amigó. En esta última, al disponer de una parcela más ancha, todavía se pudieron agregar baños y cocinas, según un esquema en cruz cuyo brazo mayor es paralelo a la fachada y se remata con dos patios de luces (cfr. HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 203-204; GAUSA *et al.* 2013, I8). En un determinado momento del desarrollo del proyecto, entre 1951 y 1952, Coderch introdujo trazados oblicuos, modificando la forma del cuerpo de escalera y de todas las paredes. Estos trazados oblicuos corresponden a la segunda estructura formal y comprenden buena parte de las paredes y de los elementos de la envoltura, que forman así ángulos agudos y obtusos con el eje de simetría del edificio. Esta elección ha sido interpretada de diferente manera por los críticos que han estudiado el edificio. Según Helio Piñón:

El “cómo” de la organización interna sólo se puede entender en relación con los aspectos más circunstanciales del “qué”, determinados por el programa y las características del solar. La singularidad del discurso —¿caligrafía?— solo trasciende a usuarios y estudiosos: una actitud distante respecto a la calle refuerza la autonomía con que ha sido concebido un objeto

<sup>743</sup> “Estructura formal” es una locución derivada del estructuralismo. Supone la consideración de la ciudad o del edificio como un objeto donde se pueden leer las diferencias. Con “estructura formal” se entiende una disposición elemental de los objetos en el espacio, depurada de todo carácter corpóreo (constructivo o estético) y reconducible, por tanto, a un esquema geométrico abstracto. Según Montaner, “el estructuralismo de la segunda mitad del siglo XX se ha basado en la búsqueda de las leyes profundas que existen debajo de las apariencias superficiales del lenguaje, la sociedad o el arte. [...] El análisis arquitectónico debe tender a desvelar las estructuras ocultas que configuran y articulan cada edificio” (MONTANER 2011, 96-97).

<sup>744</sup> Este trazado no ortogonal de la distribución de las viviendas tiene un ilustre antecedente en la Pedrera (1906-1910), donde Gaudí proyectó una “planta libre” que supuso una innovación considerable en las viviendas del Ensanche de Cerdà (cfr. HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 149; MONTANER 2005, 26-27; GAUSA *et al.* 2013, C23). Una diferencia significativa es que en el edificio de Gaudí las viviendas tienen grandes dimensiones, mientras que en el de Coderch son de un tamaño reducido. Pero no acaban aquí las coincidencias que pueden observarse entre Gaudí y Coderch, ya que ambos representan a la perfección el papel del arquitecto moderno. Como ha apreciado Lahuerta de manera sutil y heterodoxa, el arquitecto moderno impone “su gusto lleno de excesos en cosas que atañen directamente a la vida —a la vida privada— de sus clientes, pero también a la vida pública de la ciudad” (LAHUERTA 2010, 54-55). Coderch, como Gaudí, —el primero, como el segundo, de nuevo en palabras de Lahuerta, un “genio intratable”— no solo impuso a los usuarios (mediante una promoción estatal de carácter social) unas viviendas perpetuamente cerradas (la gente ha bautizado al edificio como “la jaula de pájaros”: MINGUET 2013, 17), aisladas del exterior, donde no se podían tener plantas en los inexistentes balcones ni los que vivían en ellas podían asomarse a la calle (como en los palacios de Jaipur y de otras ciudades islámicas, totalmente velados por celosías que no se pueden desplazar lateralmente y que solo permiten mover las lamas abriéndolas y cerrándolas para graduar la entrada de luz) sino que también impuso a la ciudad un volumen perfecto, de muros abstractos, quietos, lisos, tersos, sin vida, espléndidamente ajeno al trajín de la ciudad y del puerto, una obra genial que la crítica, como suele suceder con otras piezas maestras pero poco o nada útiles de Wright, de Mies o de Le Corbusier, ha valorado más que positivamente.

que acusa la extrañeza con que lo recibe la ciudad de la misma manera que la ciudad acusa su presencia obsesiva (PIÑÓN 1977, 14; PIÑÓN 1980a, 30-33; comillas del autor).

Y el mismo Coderch, con la parquedad que caracterizaba sus declaraciones y sus escritos, daba una explicación más bien trivial y poco interesante:

La obligación de incluir en el espacio del que disponíamos dos viviendas de tres dormitorios por rellano nos hizo abandonar la idea de una composición planimétrica ortogonal e investigar por otros caminos que permitieron cumplir las condiciones que se nos imponían. La composición de la planta no refleja la serenidad que se consiguió en los espacios resultantes (en VARIOS AUTORES 1980, 38-39).

Pero la motivación para elegir una solución oblicua pudo venir originada por diversos factores: la voluntad de mejorar continuamente el proyecto, que era una obsesión para el arquitecto, la experiencia madurada con las formas orgánicas de la casa Ugalde (CODERCH *et al.* 1999, 22) y, en particular, la voluntad de responder a las solicitudes del contexto inclinando y dislocando las paredes de forma que siguiesen prioritariamente el orden natural. No debió ser menos importante, como veremos, una “afinidad electiva” con el racionalismo milanés y con la figura del arquitecto Ignazio Gardella (1905-1999) que por aquellos mismos años exploraba técnicas similares de proyectación con paredes no ortogonales.

La inclinación de los muros de las viviendas de la Barceloneta sigue una geometría precisa: si prolongamos el eje de simetría y los trazados de los elementos de la construcción hasta cruzarse con el citado eje, podemos comprobar que el diseño de la planta se organiza a partir de una secuencia de triángulos isósceles opuestos: partiendo del exterior, la parte superior de la envolvente forma el triángulo T8, la pared externa del tercer dormitorio el triángulo T7, hasta llegar a los triángulos más pequeños T1, T2, T3 y T4 que definen las geometrías de los tabiques de las piezas de servicio y del cuerpo de escalera. La geometría inclinada concierne el núcleo central del edificio (es decir, la agregación caja de escalera-servicios) y las paredes de la envolvente. Esta última, gracias a la inclinación de los muros, adquiere una configuración romboidal que se subdivide en dos estratos: el más externo se caracteriza por los paños donde se usa la célebre persiana Llambí (de lamas anchas regulables desde el interior con un sofisticado mecanismo) y engloba el espacio semi-abierto comprendido entre los dormitorios y el conjunto de persianas. Coderch utiliza el sistema de geometrías inclinadas para configurar el límite externo y el límite interno de las viviendas. De este modo se modifica la importancia de los tabiques ortogonales de las habitaciones, que adquieren un valor análogo al del mobiliario.

La tercera estructura formal se refiere a las directrices radiales y ha sido estudiada por Antonio Armesto, quien reconoce en la relación centrífuga entre los recibidores y el perímetro del edificio una morfología radial análoga a la estructura de la lámpara Disa, diseñada por Coderch en 1951-1957 y fabricada por el taller de carpintería Llambí, con lamas curvas de madera que se van superponiendo parcialmente, al tresbolillo, con la finalidad de que proyectase una luz de ambiente indirecta cálida y agradable (cfr. VARIOS AUTORES 1980, 52-53; PIZZA *et al.* 2000, 202; ARMESTO *et al.* 2008, 70; MINGUET 2013, 14, 24-25).

La estructura de morfología radial afecta a la posición de cada uno de los espacios respecto al eje de simetría del edificio y define unos centros relativos concadenados entre sí: el cuerpo de escalera y su desembarco son centrales respecto a todo el organismo habitativo; el primer recibidor es central respecto al mismo cuerpo de escalera, al baño, a la cocina, al estar y al segundo recibidor; y éste, a su vez, es central respecto a los dormitorios, al baño y a la cocina. La presencia de múltiples centros de geometrías inclinadas, en combinación con el acceso por las esquinas al estar-comedor y a dos de las habitaciones determina una mayor fluidez en la circulación interna de las viviendas ya que la relación entre los espacios se hace mucho más dinámicas que en las viviendas con los muros ortogonales: las estancias aquí ya no son simples “cajas”, como las estancias tradicionales, sino que son puntos de condensación del espacio. Estamos, por tanto, ante

una idea de casa expansiva, abierta a partir del centro del pequeño patio de luces (que) permite que se desplieguen planos, fracturas angulares, espacios irregulares y fragmentados. Es la extensión espacial en todas las direcciones la que permite una apurada distribución en planta, a partir de la contracción de los espacios de circulación. Las viviendas transformadas en un conjunto de planos dinámicos, independientes de suelos y techos –de distinta coloración–, reproducen un ejercicio de papiroflexia en el que rupturas, fluencias, contracciones y ensanchamientos modelan las distintas piezas internas (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 108).

Respecto a su situación urbana, el edificio del Instituto Social de la Marina de la Barceloneta forma parte del sistema de ocupación de este barrio setecentista<sup>745</sup> y constituye la testera del lienzo de construcciones alineadas al paseo de Juan de Borbón que define el frente del barrio sobre el mar en dirección al puerto. En comparación con otros tipos en H, como el citado edificio de Mitjans en la calle Amigó, el edificio de Coderch es sumamente compacto ya que la profundidad del cuerpo de fábrica es tan solo de 14,45 m, como la manzana del frente edificado preexistente con el que el edificio se alinea.

La figura y la obra de Ignazio Gardella son de particular pregnancia para plantear similitudes y analogías entre edificios barceloneses y milaneses asumiendo como invariantes el tipo en H, el cuerpo de fábrica muy profundo y las variaciones en planta de los trazados de la distribución. Uno de los paralelismos más notorios, citado a menudo como ejemplo prototípico de relación entre edificios italianos y catalanes de los primeros años cincuenta del siglo XX, es el que se refiere al edificio de viviendas para empleados de la fábrica de sombreros Borsalino<sup>746</sup> (1949-1952) de Gardella en Alessandria (GIUSTI *et al.* 2008, 88) y el edificio de viviendas de la Barceloneta (1951-1955) de Coderch que acabamos de ver (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 108; MONTANER 2005, 109).

La obra de Gardella está considerada de forma unánime como un paradigma de la capacidad de la Modernidad en Italia para conjugar la investigación racionalista sobre la mejora de la calidad de la vivienda y el espacio interior de la misma, con la especificidad de la escuela de pensamiento milanés tendente a valorizar la relación con el contexto y con la historia (GUIDARINI 2002, 99). El tipo planimétrico está pensado para un cuerpo alto y estrecho (9,60 m en el punto más ancho y ocho plantas de altura), pero no de edificación abierta: de hecho, el edificio está formado por dos cuerpos autónomos unidos en el punto de máximo estrechamiento. Cada cuerpo contiene dos viviendas por planta con una distribución basada en un recorrido central que coincide con el eje longitudinal de la vivienda y que finaliza en el estar que, a su vez, sirve de paso. La organización de los espacios es coherente con esta planta en forma de llave (MONTEYS 2006, 58): de hecho, los estares, situados como remate del brevísimo recorrido, son similares a la empuñadura o agarradero de la llave mientras que los dormitorios corresponden a la parte estrecha de la llave donde se sitúan los dientes. A este esquema se le superpone otro originado por la inclinación de las paredes perimetrales que siguen, en el bloque más al este, los lados de dos triángulos isósceles con las bases apoyadas en correspondencia con la separación entre el bloque de escalera y ascensor y los vértices en dirección recíprocamente opuesta. Los muros perimetrales del edificio presentan, por tanto, ángulos de 15° respecto a la medianera del edificio, mientras que los espacios interiores vienen afectados por deformaciones que se corresponden con la inclinación de la envolvente. Estas deformaciones son perceptibles en los estares, constituidos con un perímetro aproximadamente trapezoidal en el cual se encaja el dormitorio de matrimonio, dando origen a un espacio destinado a estar-comedor conformado como una L. Los otros dormitorios conforman un bloque autónomo y son de forma rectangular (las diferencias entre los trazados de los muros son absorbidas por el baño), asumiendo así una espacialidad estática, mientras que el estar, definido mediante muros divergentes entre sí, al no estar delimitado por ninguna partición rígida, adquiere una espacialidad dinámica.

Las compresiones y las dilataciones del espacio, la forma de tratar el trazado de los muros y algunas similitudes tectónicas ofrecen analogías evidentes entre la casa Borsalino y el edificio de la Barceloneta de Coderch. Ambos edificios, como hemos visto, se organizan mediante geometrías basadas en sistemas de

<sup>745</sup> La Barceloneta fue proyectada sobre una lengua de arena de forma triangular originada a través de los siglos por la contención de sólidos producida por el muelle del puerto. El nuevo barrio se hizo necesario después que las tropas de Felipe V, al final de la guerra de Sucesión española (1702-1714), derribasen una gran parte del barrio de Ribera para levantar la Ciutadella (1714-1719). Un primer trazado fue diseñado en 1719 por el ingeniero militar Próspero Verboom (1665-1744), que planeó el sitio de Barcelona y organizó el cuerpo de ingenieros militares en la España borbónica. Pero la construcción efectiva, derribando las chozas y cabañas existentes, no se inició hasta 1753, cuando el ingeniero militar Juan Martín Cermeño (¿?-1773), comandante del cuerpo en Cataluña, dibujó el proyecto definitivo (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 112-114).

<sup>746</sup> La empresa Borsalino de Alessandria, dedicada a la fabricación de sombreros, fue fundada en 1857 por los hermanos Lazzaro (1815-1881) y Giuseppe Borsalino (1834-1900) y la continuaron los hijos de ambos (que eran, por tanto, primos hermanos entre sí) Giovanni Battista (1866-1926) y Teresio (1867-1930). Entre sus productos destacó un sombrero del tipo Fedora, fabricado con fieltro de pelo de conejo, símbolo de elegancia en todo el mundo, del que se llegaron a fabricar 3.500 unidades al día. Este sombrero alcanzó notoriedad gracias a los carteles *belle époque* diseñados por el publicista Marcello Dudovich (1878-1962) y a las producciones cinematográficas subvencionadas por la misma empresa: destacan las precoces películas *L'industria dei cappelli di feltro in Italia (Ditta Borsalino di Alessandria)* (1908) y *La fabbricazione dei cappelli Borsalino* (1912, 17 min; se puede ver online) pero, sobre todo, las películas francesas de serie negra *Borsalino* (1970) y *Borsalino and Co.* (1974), dirigidas por Jacques Deray y protagonizadas por los celeberrimos actores Jean Paul Belmondo y Alain Delon. El éxito de los films fue tan grande que el tipo de sombrero, cuyo nombre era Zenit desde 1911, pasó a ser conocido con el nombre de "borsalino" (cfr. FULCO 2015, 116-163).

triángulos isósceles contrapuestos lo que genera unas superficies murarias asimilables a curvas, aunque en realidad están constituidas por líneas quebradas. Si se los considera conjuntamente, ambos edificios son un punto de intersección entre tipologías diversas: encontramos en ellos el tipo en H, propio del edificio de la Barceloneta, muy difundido en la práctica proyectual española, y que aparece también en algunos palacetes o casas señoriales de Roma como el edificio Il Girasole (1947-1950) de Luigi Moretti y la casa en via Pisanelli (1950-1952) de Zevi y Radiconcini<sup>747</sup>; y encontramos también el tipo de edificio en línea compuesto por módulos autónomos, que aparece tanto en la casa Borsalino como en la familia de los edificios de cuerpo lineal doble barceloneses que, a su vez, tienen una referencia modular en el edificio de la Barceloneta. Las afinidades entre Coderch y Gardella son más complejas de lo que se derivaría de una mera influencia del arquitecto italiano (ocho años mayor que el español), poco probable desde el punto de vista cronológico<sup>748</sup>, y deben encuadrarse en el fenómeno más general de la fascinación recíproca entre las culturas arquitectónicas de Milán y de Barcelona en los años cincuenta y sesenta del siglo XX (cfr. TORRES 1994, 127; ARMESTO 1996, 84-85; SPINELLI 2003, 35) pero también en la gran ascendencia de la primera ciudad sobre la segunda. Así se ha venido interpretando en los estudios sobre el tema:

Las similitudes formales con las viviendas para empleados de la Borsalino, de Gardella, no deben hacer pensar en una influencia directa del maestro italiano, dada la simultaneidad de ejecución de ambas obras. Las afinidades de presupuestos y actitudes, manifestadas en los muros mixtilíneos, el uso de la cerámica en fachada, la losa horizontal de remate, la verticalidad en el trazado de las aberturas, la utilización de persianas de lamas horizontales y la hábil resolución en planta a partir de geometrías no ortogonales y fracturas angulares, dan cuenta de una común metodología empírica propia de los arquitectos de su generación, alejados ya del dogmatismo racionalista. Y del mismo modo, ajenos también al revivalismo [sic] nostálgico del mundo artesanal, conscientes de su hundimiento (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 108)<sup>749</sup>.

Solà va más lejos y, desde un punto de vista de sincronías históricas, considera que Coderch es uno de los maestros europeos de su época:

Si comprobamos hasta qué punto hay una afinidad estética entre la obra de J. A. Coderch y la del nuevo brutalismo inglés o la del neoliberty italiano en los años cincuenta y sesenta es porque advertimos que, más allá de las diferencias locales, existen entre los arquitectos de aquel momento no solo unas mismas preocupaciones, sino un mismo procedimiento para darles respuesta a través de su arte (I. SOLÀ 1988, 20).

En efecto, si es cierto que Gardella ha representado, como otros racionalistas milaneses, una referencia de primer orden para la arquitectura barcelonesa de los años cincuenta, no es menos cierto que Gardella y Coderch han compartido la misma aproximación empírica y concreta a la proyectación y han demostrado la misma capacidad de interpretar los caracteres del lugar, reelaborándolos y traduciéndolos a un lenguaje arquitectónico. Las viviendas Borsalino y de la Barceloneta presentan en común ciertos nexos que “aluden a una estructura, a una idea de organización de la forma que conduce los elementos de la arquitectura hacia un orden reconocible”

<sup>747</sup> Esta *palazzina* (*vid. infra*) es una obra significativa en el contexto que venimos analizando, tanto por los contactos que Zevi mantuvo con el ambiente cultural del Grupo R como por el hecho de presentar una planimetría “abierta”. De hecho, se la considera un buen ejemplo de traducción a una pieza construida de los principios de la arquitectura orgánica elaborados por Zevi; en particular, el vaciado de la parte central y la consiguiente apertura del edificio a la calle permite una apreciable mejora de las vistas y del aireamiento de las viviendas (ROSSI 2000, 169).

<sup>748</sup> El edificio Borsalino precedió en algunos años al edificio de la Barceloneta; en efecto, aunque el proyecto definitivo para el edificio Borsalino se redactó en 1950, la obra no fue publicada hasta 1953, tanto en *Domus* (julio) como en *Casabella* (diciembre). En cambio, aunque los proyectos definitivos para el edificio de la Barceloneta fueron visados en febrero y en mayo de 1953, fue hacia 1951-1952 cuando Coderch decidió variar la inclinación de los muros del edificio. Es, por tanto, inverosímil que Coderch tuviera un conocimiento directo del edificio Borsalino. En cambio, sí que es demostrable la existencia entre ambas obras de “correspondencias” en el sentido imaginado por Baudelaire en su soneto “Correspondances”, considerado el más representativo de su pensamiento y estética, en el que, por otra parte, según Verjat y Martínez de Merlo, el poeta francés se hace eco del pensamiento romántico alemán. En palabras de Madame de Staël (1766-1817), inspiradas en Schiller (1759-1805), “las analogías de los diferentes elementos que componen la naturaleza [...] sirven para comprobar la ley suprema de la creación, la variedad en la unidad, y la unidad en la variedad. ¿Hay acaso algo más sorprendente que la relación entre los sonidos y las formas, los sonidos y los colores?” (en BAUDELAIRE 1991, 94-97). Martí Arís, por su parte, habla de una “*vera e propria confluenza*” y De Carlo insiste en la admiración que Coderch sentía por la obra de Gardella (en PIERINI 2008, 6, 98-99). Estas “correspondencias” entre Coderch y Gardella alcanzan a la forma que ambos escogieron para dejar constancia de sus principios profesionales: la conversación. Así, hay un curioso paralelismo entre el registro por escrito de una larga conversación entre Gardella y Monestiroli en 1997 y otra conversación similar, aunque bastante anterior, que mantuvieron Coderch y Sòria de 1975 a 1979 (MONESTIROLI 1997; SÒRIA 1997; NÚÑEZ 2016, 167).

<sup>749</sup> Rovira, por su parte, ha comparado de forma convincente la planta del edificio de la Barceloneta con plantas de viviendas publicadas en la revista *Domus* hacia 1951 y 1952 donde aparecen tabiques no ortogonales (PIZZA *et al.* 2000, 83).

(MARTÍ 2014, 35). Estos nexos, que podemos llamar estructurales, ya que van más allá de la simple similitud formal entre los edificios, evidencian una concepción espacial y constructiva fundada en relaciones dinámicas entre deformaciones geométricas, recorridos y posición de la caja de escalera. Ambos edificios se encuentran ligados, más allá de lugares comunes limitados a la individuación de asonancias formales, por una “estructura interna de la forma” (ARGAN 1965, 77) que concierne a la relación entre permanencias e invariantes en la articulación de los espacios. Cada edificio ofrece claves de lectura para interpretar el otro.

Otro edificio residencial milanés donde podemos reconocer de forma bastante evidente la correspondencia con las plantas en H barcelonesas, es la casa Melandri en viale Lunigiana (1956-1957) de Gio Ponti, Antonio Fornaroli y Alberto Rosselli (IRACE 1995, 42; GRAMIGNA *et al.* 2001, 299). El edificio presenta planta central y, dada la relación entre altura (cinco plantas), anchura y profundidad, se puede considerar un híbrido entre un tipo de edificio en torre y un tipo lineal. El cuerpo de escalera se sitúa en una posición central y aunque presenta una forma convencional contiene una potente carga expresiva debido a la decoración de las paredes, ya que hay dibujadas en toda la altura del edificio unas figuras poligonales, basadas en la triangulación de la superficie, que están pintadas alternativamente de blanco, negro, ocre, rojo, azul y gris, ofreciendo un riquísimo cromatismo, muy característico de las obras de Ponti. La planta de las viviendas está organizada en tres bandas: los dormitorios se agrupan en el lado más corto del solar; en medio se sitúan las salas de estar y en el núcleo central, el cuerpo de escalera. Esta distribución presenta analogías con el edificio de viviendas de la Barceloneta de Coderch a pesar de las diferencias en las dimensiones y en el tipo de usuario a que iba destinado el edificio, clase alta en el caso del edificio milanés. La zona de noche de las viviendas de Ponti está organizada con la misma lógica que en las viviendas de Coderch, es decir una secuencia de estancias distribuidas por un pasillo que concluye hacia la fachada principal mediante un punto de articulación, constituido por el estar en las viviendas de la Barceloneta y por un pequeño distribuidor o vestíbulo en las viviendas de Milán. Únicamente las cocinas se sitúan en el área del núcleo central. La gran sala de estar es el verdadero centro de la casa ya que, además de ser pasante puesto que atraviesa toda la vivienda, se puede dividir en tres ambientes gracias a puertas correderas o plegables. Recordemos que en aquellos años Ponti estaba estudiando el tema de la superación de las piezas cerradas en favor de un espacio continuo, flexible, que se pudiese unir o compartimentar con facilidad (su eslogan era por entonces “en la casa italiana no hay grandes divisiones entre exterior e interior”: LA PIETRA 2007, 27). De hecho, experimentó las posibilidades del espacio continuo tanto en la Casa para Cuatro Personas de 1956 (GILI *et al.* 1997, 24) como en la propia vivienda de via Giuseppe Dezza en Milán, de 1957 (IRACE 1995, 42; IRACE 1996a, 67; BIRAGHI *et al.* 2015, 45). También en la casa Melandri los muros perimetrales se inclinan ligeramente hacia el exterior (GRAMIGNA *et al.* 2001, 299) dándole al cuerpo de fábrica la característica volumetría en forma de punta de diamante de la arquitectura de Ponti sobre la cual volveremos más adelante. Otro punto de contacto de este edificio con las viviendas de la Barceloneta es el tema de los balcones-miradores: la fachada meridional del edificio de Ponti recae sobre via Lunigiana, una arteria con mucho tráfico ya que forma parte de una circunvalación de Milán, pero visualmente interesante por la presencia de arbolado y por el paisaje urbano de la lejanía. Ponti realiza aquí una galería estrecha y alargada protegida por una superficie acristalada en toda la altura que, como en el caso de la Barceloneta, no es un sitio pensado para permanecer al exterior, como sucede con los balcones y galerías habituales, sino un espacio mitad exterior, mitad interior, un umbral sutil y permeable a través del cual el arquitecto controla las relaciones entre el ambiente doméstico y el ambiente ciudadano.

Ulteriores analogías son también reconocibles entre el tipo en H barcelonés y otro célebre edificio residencial de Milán, el inmueble en via Quadronno (1956-1962), de Angelo Mangiarotti y Bruno Morassutti. Se trata de un edificio completamente exento, de ocho plantas de altura, que se encuentra situado en un área central de la ciudad, al sur de Cerchia dei Navigli, caracterizada por tener una densidad construida inferior a la habitual del tejido urbano del centro histórico y por la presencia de una cierta cantidad de zonas verdes, siendo especialmente remarcable el parque público Oriana Fallaci que enfrenta al edificio por el este. El carácter aislado, y la consiguiente tipología en torre de la construcción, le asignan un papel urbano relevante como referencia figurativa en el área situada entre via Quadronno y via Carlo Crivelli, pensada como un espacio verde público abierto en medio de la densa edificación circundante (BORIANI *et al.* 1986, 209; BIRAGHI *et al.* 2015, 64-65; CAPITANUCCI 2015, 70-75). La organización de la planta tipo muestra algunas similitudes, tanto con los módulos de la casa Borsalino como con el tipo en H barcelonés: en ambos casos la caja de escalera coincide con una directriz que articula la planta en dos partes, correspondientes a dos o más viviendas, con un perfil quebrado. Una característica muy evidente, también común al edificio de la Barceloneta de Coderch, es la variación geométrica del trazado de las particiones, conformadas en la zona de noche con líneas que forman



entre sí ángulos rectos y en la zona de día con líneas que forman ángulos obtusos. Si consideramos otro edificio de tipo en H de dimensiones más reducidas, el situado en la calle Rosselló (1964-1966), de Emili Donato (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 155; GAUSA *et al.* 2013, M8), encontramos otras asonancias como la organización planimétrica por bandas, la ortogonalidad de la distribución interna respecto a la caja de escalera y la separación del sistema de sustentación en la fachada. Las diferencias, en cambio, se pueden reconducir a un uso diverso de la simetría: bilateral en los ejemplos barceloneses y repetitiva en el edificio de Mangiarotti-Morassutti.

Otro aspecto a considerar es la relación entre el mobiliario, la estructura y el espacio interno de la vivienda, ya que se trata de un aspecto que representa una cultura del proyecto común a la Escuela de Milán y a la obra de Coderch y otros arquitectos barceloneses contemporáneos. En esta concepción es el movimiento del hombre lo que establece las relaciones espaciales en la vivienda; de hecho, en ambos casos asistimos a la superación de la noción tradicional de estancia a favor de una articulación más compleja de los espacios en torno a elementos de obra complementarios y a la menor densidad matérica de las particiones, realizadas con paredes más delgadas, con elementos ligeros e incluso con paredes que incluyen elementos fijos, como armarios empotrados, estanterías u otros elementos de obra.

El edificio de la calle Johann Sebastian Bach, núm. 7 (1957-1961) de Coderch-Valls está situado en el área urbana de Sant Gervasi, uno de los antiguos municipios independientes del Pla de Barcelona, y se destinaba a una clientela de alto standing que no acogió favorablemente la simplicidad de los materiales ni la sobriedad de sus premisas figurativas (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 62); el mismo Coderch reconocía que “la configuración resultante y los sistemas de accesos que permitían la interrelación total de las zonas de entrada, estar, reposo y servicios, dificultaron en un principio la venta de los pisos” (VARIOS AUTORES 1980, 60). Según Piñón, la indiferencia con que fue acogida la obra por los potenciales clientes era cuestión de un gusto que seguía anclado en el pasado:

Éstos seguían prefiriendo la vegetación exuberante, las persianas de lamas “a la japonesa”, los mármoles y “motivos escultóricos” en los vestíbulos, al austero sistema estético –la popularidad todavía no era objeto de alto consumo– que proponía Coderch. El ladrillo y las persianas de lama “a la catalana”, [...] el ascetismo mediterráneo no constituía todavía alternativa al exotismo oriental (PIÑÓN 1977, 131; comillas del autor).

Según Pizza, en esta obra, Coderch, además de proyectista, era también promotor, cosa que, al parecer, más que rentabilidad le provocó “bastantes quebraderos de cabeza” (PIZZA *et al.* 2000, 131-135, 203). En cambio, la fortuna crítica de esta obra fue inmensa ya desde el primer momento (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 206; CENTELLAS *et al.* 2009, 175; GAUSA *et al.* 2013, L12). El planteamiento es de un cuerpo de fábrica de planta central, exento por los cuatro lados, con un patio de luces en medio y con cuatro viviendas idénticas por planta, en esquina, formando una doble simetría. Desde el punto de vista tipológico el edificio se asemeja a una *palazzina* italiana<sup>750</sup>, ya que se encuentra exento por todos los lados, pero la altura de seis plantas sobre la rasante y el diálogo con un entorno de densidad media-alta le confieren un carácter urbano normalmente ajeno a las *palazzine* italianas. Las determinaciones de las ordenanzas urbanísticas municipales y la búsqueda del máximo aprovechamiento de la superficie construida llevaron a los arquitectos a una organización simétrica de la planta<sup>751</sup> (PIZZA *et al.* 2002a, 136). La distribución dispone de dos cuerpos de escalera y ascensor centrales que permiten el acceso a las viviendas a través de la zona de servicio, mientras que el acceso principal está constituido por un ascensor para cada vivienda que desembarca directamente en un vestíbulo unido a la sala de estar. Cada vivienda, consecuentemente con la estructura de muros portantes paralelos, se encuentra dividida en

<sup>750</sup> El tipo denominado *palazzina* (en español diríamos “palacete”, aunque el tipo se refiere a un edificio de viviendas que suele ser plurifamiliar, de baja densidad, generalmente con jardín frontal o perimetral) se originó en Italia en el Renacimiento tardío, y se refería a las casas de recreo de los nobles en el campo; tuvo una gran difusión, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, en las áreas centrales y meridionales de la península italiana. Aunque tal difusión ha provocado graves fenómenos de especulación y de consumo de suelo, en Roma, en los años cincuenta y sesenta, algunos maestros del Movimiento Moderno realizaron ejemplos célebres y cultos de *palazzine*. En estos edificios se observan diferencias en planta entre formas “cerradas”, como el edificio Il Girasole (1947-1950) de Moretti, y formas “abiertas”, como la casa de la cooperativa La Tartaruga (1951-1954) de Quaroni y Aymonino, o como el palacete ya citado de via Giuseppe Pisanelli de Zevi-Radiconcini. Estos edificios, junto con el edificio de planta central (conocido también como “planta en forma de mariposa”) en el barrio INA Is Mirronis de Cagliari (1953-1957), de Maurizio Sacripanti, presentan algunas analogías con algunos edificios de Coderch, especialmente con el de la Barceloneta. Estas referencias son significativas sobre todo, como hemos dicho, por la influencia que Zevi tuvo en Barcelona sobre el ambiente cultural del Grupo R (ROSSI 2000).

<sup>751</sup> Como hemos visto, las soluciones simétricas, especulares y repetitivas se exacerbaban en los grandes conjuntos de viviendas en bloques exentos proyectados y construidos por Coderch-Valls a partir de 1967 (*vid. supra*).

tres bandas perpendiculares a la fachada recayente a la calle Johann Sebastian Bach: la central, definida por el cuerpo de escalera y la zona de servicio, alberga el estar, mientras en las laterales se sitúan la zona de noche y la cocina-comedor. La sala de estar es el verdadero centro de la vivienda y tal centralidad viene enfatizada por la chimenea, lugar simbólico y núcleo donde se densifica el espacio, en torno al cual se da la acción esencial de reunión y encuentro. En una fotografía publicada en 1961, el volumen de la chimenea exenta, que en múltiples ocasiones era uno de los dos famosos y excelentes diseños de Coderch para estos artilugios, los modelos Polo (1955) y Capilla (1952), ambos de hierro (PIZZA *et al.* 2000, 190, 197), aparece aquí como una pieza de albañilería que origina una masa compacta formando el trasfondo de una secuencia de tres lámparas Disa (VARIOS AUTORES 1961, 23). Todo ello ilustra hasta que punto Coderch estaba convencido de que los elementos de mobiliario y de diseño tienen una gran capacidad para participar conjuntamente con la arquitectura en la espacialidad del hábitat. Este hecho, por otra parte, queda profusamente demostrado en sus casas unifamiliares, donde las fotografías de Català-Roca muestran que originalmente contaban con numerosos elementos de obra cuidadosamente estudiados y con un abundante mobiliario de diseño fabricado en serie (cfr. PIZZA *et al.* 2000).

### <07.02. TIPOS EN H EN CONTINUOS EDIFICADOS

Dentro de la ciudad no hay cisternas ni conducciones de agua que vengan de lejos, sino aguas vivas, naturales, admirablemente aptas para ser bebidas por el hombre, límpidas, salubres, a la mano, nunca escasas, ni siquiera cuando el tiempo es seco, y tan abundantes que, en toda casa, por poco decorosa que sea, hay casi siempre una fuente de agua viva, que la llaman pozo. De una indagación diligente, aunque no del todo exhaustiva, he podido comprobar que más de seis mil fuentes aseguran cada día a los ciudadanos agua viva.  
Bonvesín DE LA RIVA (1288)

Entre los diferentes tipos en H, el que sigue un esquema de dimensiones compactas es suficientemente versátil como para adaptarse a la contenida y refinada elocuencia de Coderch pero también a formas de expresividad y racionalidad diferentes. En muchas ocasiones los edificios que siguen un tipo en H de dimensiones compactas no presentan deformaciones en las paredes de la distribución y se encajan perfectamente en el conjunto edificado de la manzana. Este es el caso del edificio en la calle Roger de Flor (1954-1958) de Martorell-Bohigas-Mackay (CENTELLAS *et al.* 2009, 160; GAUSA *et al.* 2013, J11), bastante cercano en el tiempo al edificio de la Barceloneta. En este caso se manifiesta un racionalismo más riguroso tendente a articular el espacio de la vivienda en ámbitos funcionales bien delimitados. El edificio tiene casi 27 m de profundidad y se organiza mediante cuatro viviendas por planta con dos patios de luces alineados, uno junto al otro, a lo largo del eje longitudinal que forma la caja de escalera. Cada vivienda tiene un eje de distribución paralelo a la fachada que divide el conjunto en dos bandas separadas por el pasillo; obviamente, la banda de los servicios se resuelve hacia el patio interior.

También Donato en el edificio de la avenida del Hospital Militar<sup>752</sup> (1961-1965) trabajó con dos módulos en H sucesivos. El arquitecto deforma la simetría central habitual en las plantas en H, dándoles mayor peso a las piezas alineadas a la calle. Todas las estancias se articulan en bandas paralelas a la fachada, determinadas por el ancho estructural, de casi 3 m; en las viviendas que recaen a la calle, con una profundidad cercana a los 15 m, se utilizan las bandas para separar las zonas de día y de noche, mientras que las viviendas que recaen al patio de manzana, situadas más allá del patio de luces central, se configuran como la última banda, más estrecha. El cuerpo formado por el ascensor y la escalera (esta última de una sola tramada entre pisos) es estrecho y largo, lo que permite al proyectista encajarlo en el cuerpo de fábrica, evitando el vestíbulo y entrando casi directamente en la sala de estar. La innovación más radical es la posición de las cocinas, colocadas en un *bow-window*<sup>753</sup> de planta trapezoidal; la bancada está empotrada, de modo que se apoya en la pared del mismo mirador, recayendo hacia el exterior. En los dibujos del proyecto publicados en la revista *Cuadernos* en 1965 la cocina se propone bien como espacio abierto, bien como un ámbito que se puede cerrar, separándolo de la zona de comedor-estar. En el primer caso, la cocina se convierte en uno de los sitios

<sup>752</sup> Esta avenida se denomina actualmente de Vallcarca.

<sup>753</sup> Recordemos que los términos ingleses *bow-window* y *bay-window*, a menudo utilizados en arquitectura en inglés, se refieren a miradores, tribunas o galerías acristaladas, habitualmente con antepecho de obra, que sobresalen del paramento de fachada formando semiprismas o semicilindros en voladizo de base rectangular, trapezoidal, semihexagonal, semioctogonal o semicircular. Hablando en propiedad el término *bow-window* se refiere exclusivamente a miradores de planta semicircular. En castellano no es recomendable utilizar estos anglicismos.

significativos de la vivienda, ya que, además de permitir que quien cocina no quede relegado en un espacio de servicio, sino que permanezca en contacto con el comedor-estar, ocupa un lugar donde se concentran las relaciones entre interior y exterior del edificio. Por lo que respecta a la mesa del comedor se apoya a bandera en un corto tabique que separa la zona de día de la habitación de matrimonio. Esta organización pone en cuestión la subdivisión tradicional en habitaciones cerradas, inclinándose hacia una organización espacial similar al *workspace* estudiado por Wright para diversas viviendas unifamiliares, entre las cuales cabe destacar la Baird House (1940) y la Sondern House (1940), donde el lugar para la preparación de la comida es muy compacto y donde ya no existe una pieza específica de comedor, sino un espacio que viene definido por la colocación de la mesa a península o a bandera (OTTOLINI *et al.* 1993, 44).

Dentro del Plan INA-Casa Gio Ponti proyectó, en colaboración con Gigi Ghò, el bloque C del barrio Harar, un inmueble conocido como “edificio blanco y amarillo” donde la cocina está configurada en algunos aspectos de forma análoga a como lo hace Donato en el edificio de la calle Hospital Militar. Este edificio C forma parte del sistema de ocupación mediante bloques lineales de gran longitud del barrio (*vid. supra*) (cfr. PUGLIESE 2005, 184-187). La organización del mismo se basa en tres corredores por planta que sirven a cuatro viviendas cada uno y que más allá de la última puerta de entrada se interrumpen, estrechándose hacia la fachada siguiendo una línea oblicua; la cocina, de hecho, sobresale hacia el exterior y viene a ocupar el triángulo rectángulo formado en planta por el encuentro entre el corredor y la fachada de forma que el plano oblicuo exterior del corredor es el mismo plano oblicuo que cierra la cocina (LUCCHINI 2020, 100). Hemos de pensar que, en tanto que los corredores son un elemento importante de la composición de este edificio, quedan sujetos a la consabida teoría de Ponti según la cual la arquitectura se equipara a una formación cristalina, por lo que los edificios se deben rematar con curvas o con superficies inclinadas que se presenten como formas acabadas y que, a la vez, dificulten su modificación (PONTI 1957, 39-41). De hecho, incluso las testeras del edificio se rematan en ángulo, con planos no ortogonales, para evitar la sensación de “no terminado”, y la cubierta se inclina en los extremos hasta una cota superior a la línea de cornisa horizontal. Digamos de pasada que la propuesta de Ponti de considerar la arquitectura como si fuera un cristal<sup>754</sup>, como máxima expresión de las formas volumétricas acabadas, tenía como consecuencia el uso de un “diseño diamantino”, es decir formas piramidales de base cuadrada, romboidal o hexagonal, que en ocasiones se utilizaban en aplacados de piezas cerámicas como las que incorporó en las fachadas y los interiores de la iglesia milanesa de San Francesco d’Assisi al Fopponino (1958-1964) en via Paolo Giovio, un interesante ejercicio de “obra total” en el campo de la arquitectura religiosa que incluyó el diseño del mobiliario y los elementos litúrgicos (ROCCCELLA 2009, 80-83; BIRAGHI *et al.* 2015, 68-69; BORSOTTI 2015, 46-47).

Volviendo a los edificios de cuerpo lineal doble, el mismo Donato experimentó con la utilización de un único módulo en H para definir un edificio completo situado en una parcela estrecha y profunda de una manzana del Ensanche: se trata de las viviendas en la calle Rosselló (1964-1966) que ya hemos mencionado (*vid. supra*). En contraste con el edificio de la avenida de Vallcarca, aquí previó la vuelta al módulo simétrico propio del cuerpo lineal doble, como en el edificio Mitre. La caja de escalera tiene planta triangular y la ocupación en planta del solar es alta, lo que reduce en consecuencia las dimensiones del patio. Las plantas se organizan mediante bandas perpendiculares a la fachada, bandas que vienen determinadas por la posición de los muros de carga. Esto hace que las viviendas sean muy profundas, casi 15 m, y que se encuentren bien protegidas de la luz natural. Las cocinas, esta vez cerradas, se apoyan en su lado mayor en el cuerpo de la escalera, junto al cual forman una figura similar a un avión visto desde arriba. El recorrido de acceso a las viviendas es paralelo a las mismas cocinas, definiendo de forma embrionaria el tema de la cocina pasante usada mucho más tarde por Pep Llinàs en el edificio de la calle Serra d’En Xic (2005) (MONTEYS 2006, 56). Los muros portantes no tocan la envolvente externa, excepto en el punto de separación entre una vivienda y otra: se define así un espacio análogo a una galería interna que continua más allá de la sala de estar pasando por delante de los dormitorios que quedan separados de la calle por un espacio que hace de mirador o de terraza.

<sup>754</sup> El origen de la propuesta simbólica y figurativa de Ponti “la arquitectura es como un cristal” (1957) habría que buscarla en el expresionista Bruno Taut (1880-1938) y su Pabellón de Cristal (*Glaspavillon* 1914). Para Taut, según Argan, gracias a la industria “la materia es llevada a un grado de perfección sobrenatural, a la tersura y la claridad estructural del cristal y, de hecho, el cristal (así lo exalta Taut en la exposición de Colonia [1914]) es, a la vez, materia y estructura, forma, [...] un nuevo material que ya contiene en sí un principio formal, una virtualidad creativa”. También Gropius proponía, en el manifiesto de la Bauhaus, concebir y crear el nuevo edificio del futuro, que se levantaría hacia el cielo desde las manos de millones de trabajadores, “como el símbolo de cristal de una nueva fe” (ARGAN 1965, 219, 221, 224).

### <07.03. TIPOS EN H EN EDIFICIOS DE CUERPO LINEAL DOBLE

Barcelona, ciudad burguesa, aplanadora. Ah! Burguesía de moretones y frazadas, género blando y de poca consistencia.  
Ah! Medianía. Medianía en riqueza, en posición, en todo. Símbolo de toda medianía, tu, Barcelona.

Joan MARAGALL (1900)

El tipo en H asume en muchas ocasiones el papel de módulo básico para edificios de cuerpo lineal doble, es decir edificios constituidos por dos cuerpos de fábrica lineales paralelos muy cercanos entre sí, unidos mediante las cajas de escalera y separados por una serie de patios dispuestos longitudinalmente. Ejemplos de esta solución son el edificio Mitre de Barba Corsini, el edificio Mediterráneo de Bonet i Castellana, el edificio en la avenida de la Meridiana, de Martorell-Bohigas-Mackay y, en parte, el edificio Seida de Mitjans. Sin embargo, puede considerarse que el punto de partida para toda la serie tipológica está representado por el edificio conocido como Casa de las Flores (1930-1932), una obra proyectada en Madrid para la burguesía media por el arquitecto y promotor inmobiliario Secundino Zuazo (1887-1971) ocupando una manzana completa de 10.712 m<sup>2</sup> de superficie al norte del Ensanche de Castro (1860). La Casa de las Flores, a pesar de su figuración arcaizante, basada en el uso del ladrillo cara vista, debe entenderse concebida y ejecutada en el marco de la Modernidad: en efecto, Zuazo, siguiendo las lecciones de la vanguardia racionalista contemporánea europea, puso a punto en dicha obra el cuerpo lineal doble al transformar hábilmente una gran manzana cerrada en lo que podemos considerar un sistema de edificios paralelos de cuerpo lineal doble de distintas alturas, con unas viviendas recayentes a la calle y otras al patio de manzana (todas ellas de gran superficie), lo que ofrecía mejores condiciones de iluminación y de ventilación que con un tipo de ocupación compacta en fachada continua o alineación de vial (ZUAZO 2003, 54-62; CENTELLAS *et al.* 2009, 201)<sup>755</sup>.

Por su parte, el edificio Mitre (1959-1964), obra de Francisco Juan Barba Corsini (1916-2008) (CENTELLAS *et al.* 2009, 178), es el resultado de una promoción inmobiliaria privada destinada a la construcción de un conjunto de viviendas de alquiler bajo el amparo de la Ley de Viviendas de Renta Limitada (1954); se encuentra situado en un área entonces periférica, al sur de los núcleos de Sarrià y de Sant Gervasi, próxima a zonas calificadas por el Plan de Ordenación de 1958 como de Ensanche semiintensivo y Residencial urbana intensiva especial-Bloques aislados, siguiendo la confusa y farragosa terminología habitual de estos años en la zonificación definida por el planeamiento urbano español. El edificio Mitre se puede considerar un bloque doble con dos cuerpos paralelos de 24,70 m de profundidad. Pero la conformación planimétrica no proviene de la simple aproximación entre sí de dos bloques lineales sino de la suma de seis módulos en H a los que se añade un testero que define la fachada hacia el punto de inicio de la ronda del General Mitre. Este módulo caracteriza muchos de los edificios barceloneses de los años cincuenta y sesenta, entre los cuales se encuentra la célebre casa de la Barceloneta de Coderch (*vid. supra*).

Barba Corsini, a propósito del edificio Mitre, especificó que estaba formada por “siete casas” unidas entre sí ya que con esta solución se conseguía un resultado económicamente más conveniente que si se hubiera proyectado un “bloque centralizado”. En relación con esta afirmación del autor, la ausencia en la colección de planos del proyecto, actualmente depositados en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, de las plantas del conjunto del inmueble, demuestra hasta qué punto el arquitecto y los técnicos a pie de obra podían controlar la ejecución de la construcción completa mediante el proyecto detallado de un único módulo tipológico (MONTEYS *et al.* 1998, 12, 19, 24). Barba Corsini, repitiendo el módulo, obtiene un cambio de escala significativo al pasar del edificio pequeño y compacto al gran edificio de cuerpo lineal doble capaz de dialogar con toda una parte de la ciudad.

<sup>755</sup> Sambricio ha subrayado la importancia de Zuazo como promotor inmobiliario hasta el punto que, tanto en la preguerra como en la posguerra, sus empresas construyeron en Madrid “varias decenas de miles de viviendas” (en ZUAZO 2003, 32). Entre la abundante bibliografía sobre la Casa de las Flores, tiene interés el monográfico “Secundino Zuazo. Arquitecto”, *Quaderns*, núm. 150, enero-febrero 1982, pp. 68-93; también el catálogo de la exposición “Zuazo, arquitecto del Madrid de la Segunda República” organizada por la Biblioteca Nacional de España del 3 de octubre al 19 de noviembre de 2006 con fondos del archivo de Zuazo, conservado en esta institución (MAURE 2006). Es célebre el poema evocativo “Explico algunas cosas”, del poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973), incluido en su libro *Tercera residencia* (1947); gracias a Rafael Alberti (1902-1999) Neruda se instaló en un piso de la Casa de las Flores cuando llegó a España en 1935 como cónsul de Chile; allí solían reunirse los poetas de la Generación del 27: “Yo vivía en un barrio / de Madrid, con campanas, / con relojes, con árboles. / Desde allí se veía / el rostro seco de Castilla / como un océano de cuero. / Mi casa era llamada / la casa de las flores porque por todas partes / estallaban geranios: era / una bella casa / con perros y chiquillos.” (*El País*, 24-06-2005; se puede consultar online: cfr. worldliteraryatlas y neruda.uchile.cl).

Este módulo tipológico en H está formado por dos áreas habitables en cada lado, cada una de ellas de 123,5 m<sup>2</sup> brutos. Cada una de estas áreas puede albergar una sola vivienda pero también puede subdividirse en dos submódulos para obtener dos viviendas, o bien ser posteriormente subdividida en tres apartamentos colocando una pequeña vivienda de forma aproximadamente cuadrada de 46 m<sup>2</sup> en el centro del módulo. Además de las viviendas mínimas existen también viviendas de mayor tamaño. La testera, por su parte, acoge viviendas organizadas a partir de una caja de escalera dispuesta ortogonalmente respecto a las cajas de escalera de los módulos en H, con tres dormitorios y una zona de servicio autónoma que recae sobre el patio interior y que comprende dos baños, un aseo y un lavadero. Como vemos, las viviendas del edificio Mitre fueron proyectados no solo en base a criterios normativos sino, sobre todo, en función de la demanda de distintos alojamientos por parte de distintos sectores de población, ofreciéndose tamaños diferentes, aptos tanto para parejas sin hijos como para familias con un número de hijos comprendido entre uno y cinco.

La versatilidad del módulo tipológico en H dispuesto en un bloque de cuerpo lineal doble aparece de manera diáfana en el edificio Mediterráneo (1960-1966), situado en la calle Consell de Cent (CENTELLAS *et al.* 2009, 182; GAUSA *et al.* 2013, M10), proyectado y construido por Antoni Bonet i Castellana a su regreso a España en 1959 tras un largo exilio en Argentina<sup>756</sup>. Este gran edificio residencial de nueve plantas de altura quizá sea la obra urbana más valorada de Bonet en Cataluña. Para el mismo tomó sugerencias del contemporáneo edificio Mitre (1959-1964), de Barba Corsini, ya que ambas promociones se encuentran destinadas al uso residencial y presentan un cuerpo lineal doble (como sabemos, dos cuerpos lineales de edificación que se encuentran tan cerca uno del otro que se convierten en un edificio único) con el mismo sistema de organización modular en planta.

El edificio Mediterráneo, por tanto, puede considerarse una pieza tipológicamente similar al edificio Mitre, pero destinado a viviendas de alto standing. Como en el Mitre, los cuatro módulos en H corresponden a otras tantas unidades residenciales autónomas que, incluso en el folleto de promoción y venta de los pisos, fueron bautizadas con nombres diferentes basándose en que cada uno tenía su escalera de acceso independiente y, por tanto, un diferente número de policía del inmueble: edificio Rodas, edificio Creta, edificio Chipre y edificio Ibiza (y volvemos a encontrar aquí la atracción que las clases barcelonesas más esnob sentían al inicio de los años sesenta por una mediterraneidad de raíz novecentista y racionalista a la vez, pero fundamentalmente presentada como “moderna”). Los 28 m de profundidad del módulo de base albergan cuatro viviendas por planta de 146 m<sup>2</sup> cada una. La organización de los espacios prevé un desdoblamiento de la banda de servicios, con los baños bien en el centro de cada uno de los dos cuerpos del módulo en H, bien recayendo hacia el patio, donde también se sitúan las cocinas, el segundo baño y las estancias de servicio. La mayor superficie de las viviendas del edificio Mediterráneo permite una sala de estar bastante amplia situada en una posición casi central. Pero tanto en el edificio Mitre como en el edificio Mediterráneo no existen pasillos y la circulación sigue recorridos directos, girando alrededor de la sala de estar como punto nodal; en el edificio de Bonet es mucho más evidente una clara separación entre zona de día y zona de noche y una delimitación más rígida entre

<sup>756</sup> Antoni Bonet i Castellana (1913-1989) no se tituló hasta 1945, pero ya a los veinte años, en 1933, siendo aun estudiante, se incorporó al GATCPAC, convirtiéndose en uno de los miembros más jóvenes del grupo; posteriormente se especializó en temas de mobiliario y estándares (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 275). En 1937 colaboró con Sert y Lacasa en la construcción del Pabellón de España para la Exposición Internacional de París (BRULLET *et al.* 2008, 140), tras lo cual ya no regresó a una España en guerra, pasando a colaborar con Le Corbusier en los proyectos de la Maison Jaoul y del Pabellón del Agua para la Exposición Internacional de Lieja (1939). En 1938 se trasladó a Buenos Aires donde, junto a algunos arquitectos argentinos que había conocido en París, fundó el Grupo Austral que en 1939 editó tres cuadernos con el mismo nombre. Después de graduarse en Barcelona en 1945 regresó a Argentina y retomó el contacto con Sert y Le Corbusier y conoció a Rogers, de viaje por Sudamérica; participó en el VII CIAM de Bérgamo (1949) donde presentó el film *La ciudad frente al río. Tercera fundación de Buenos Aires* (1948, 10 min; se puede ver online), un alegato propagandístico del Plan de Ordenación de Buenos Aires, radicalmente racionalista, dirigido por el cineasta italiano afincado en Sudamérica Enrico Gras (1919-1981). Volvió esporádicamente a Barcelona a partir de 1953, y en 1963 se instaló definitivamente en España, pasando a desarrollar una intensa actividad profesional, de calidad desigual y, a veces, polémica (torre Urquinaona y Plan de la Ribera en Barcelona, Tribunal Constitucional en Madrid, central nuclear de Vandellós) (MONTANER 2003, 39; CENTELLAS *et al.* 2009, *passim*); produjo también, como en sus inicios, una arquitectura de gran calidad vinculada al Movimiento Moderno (LLORCA 2012; RÓDENAS 2015). Sus obras americanas más significativas se sitúan en la Urbanización Punta Ballena de Punta del Este (Uruguay), la costa de veraneo favorita para la burguesía porteña dada la buena calidad de las playas, enfrentadas al Océano Atlántico, algo que no se da en la ribera opuesta, donde se levanta Buenos Aires, enfrentada al Mar del Plata, ya que aquí se acumulan en la orilla los desechos que arrastra el anchísimo y caudaloso río Paraná a su paso por la selva originando zonas pantanosas. Para Montaner, se trata de obras de una gran repercusión internacional ya que explicitan “una actitud épica y civilizadora de intervenir cuidadosamente con la arquitectura moderna en el contexto salvaje y nuevo de la naturaleza sudamericana” (MONTANER 2003, 38).

espacios servidores y espacios servidos. Desde este punto de vista, el edificio Mitre presenta un grado mayor de flexibilidad debido a la necesidad de superponer más funciones en un espacio más reducido.

A escala del espacio doméstico, el Mitre se caracteriza por la flexibilidad, ya que los apartamentos compensan su reducida superficie con hábiles soluciones, como las paredes correderas que permiten utilizar el mismo espacio para diversas funciones, mientras que otras particiones permiten usar las estancias como cabinas o nichos. Desde este punto de vista, el Mitre es un testimonio de la evolución del “habitar”, pero también un ejemplo de flexibilidad que en tiempos “de crisis” como los actuales podría servir para reactualizar la idea de alojamientos de coste reducido que puedan adaptarse a las diversas exigencias del usuario.

En el entorno urbano de alta inervación de la ronda del General Mitre, este modelo de gran unidad residencial aparece junto a otros dos edificios contemporáneos, el Seida y el Mitre / Mandri, ambos de Mitjans. Por lo que se refiere a la planta del edificio Seida (1958) situado en la avenida de Sarrià (CENTELLAS *et al.* 2009, 165), se organiza mediante la repetición de seis módulos, sin que haya un cerramiento de la testera, de forma análoga a la organización del citado edificio en la calle Amigó, también de Mitjans. La diferencia más relevante respecto a las otras grandes unidades residenciales barcelonesas que comentamos es la presencia de un módulo en U, en vez de en H, debido a la separación del espacio abierto cercano a la caja de escalera, hacia el lado norte del edificio, que se convierte así en un alzado trasero caracterizado por el vacío sobre el vano de la escalera y por los dormitorios. El tipo en U fue utilizado inmediatamente después por el mismo Mitjans en el edificio situado en las calles Mitre y Mandri (1958-1959) adaptándolo a la alineación curvilínea del frente edificado que sigue el ángulo curvo formado por la ronda del General Mitre en su encuentro con la calle Mandri.

En el edificio Mitre, las fachadas recayentes sobre la ronda y sobre la calle Buigas, aun siendo diferentes, no hacen pensar en un alzado frontal y uno trasero como en el edificio Seida, resultando así más cercano a la espacialidad isótropa de los bloques lineales del racionalismo, aunque el juego de fachadas se aproxima, por otra parte, a los grandes bloques residenciales brutalistas de Hallfield Estate (1948-1955) construidos en Paddington (Londres) por el grupo británico Tecton, fundado en 1932 por Berthold Lubetkin (1901-1990) y otros seis arquitectos a los que en 1938 se unió el prolífico Denys Lasdun (1914-2001) (cfr. CLEMENT 2011, 114-118). Pero Mitjans, a lo largo de toda su vida profesional, tendía a contaminar la organización de la planta con elementos del pasado como las viviendas de gran superficie, muy espaciosas, dotadas de una zona de servicio bastante capaz, con cocina, dormitorio y baño propio para la sirvienta y con ingreso de servicio diferenciado; otra contaminación la encontramos en el tema del espacio intermedio entre exterior e interior; este último aspecto ha sido considerado por algunos autores como un tema propio del racionalismo transformado en galerías continuas que posteriormente llegan a asumir la forma de una “doble piel” en la fachada (MITJANS 1996, 16), aunque quizá en realidad no deja de ser un tema propio de la arquitectura barcelonesa de la primera mitad del novecientos del que arquitectos racionalistas como Mitjans hacen una relectura incorporándolo a sus obras mediante la galería o terraza continua.

Los edificios Mitre, Mediterráneo y Seida son grandes unidades residenciales que aluden a la *Unité d’habitation* de Le Corbusier. En el caso del Mitre las referencias al arquitecto suizo y a la idea de ciudad racionalista son más explícitas que en las otras dos obras y están fundadas en la contemplación a distancia del paisaje urbano, de una manera análoga a lo que sucedía en los “piróscafos magníficos y móviles” evocados por Le Corbusier<sup>757</sup>. En efecto, el edificio Mitre es un bloque lineal de dos cuerpos que mira con evidente simpatía a los edificios magníficos y móviles de Le Corbusier, asumiendo la escala y la actitud contemplativas en su relación con el entorno urbano. Pero si las *Unité* han permanecido como modelos irrepetibles a conservar como monumentos, ya que representan “la culminación del sistema de agrupación y de la propuesta del edificio residencial colectivo como elemento básico de la ciudad racionalista” (MONTANER 2011, 100), el edificio Mitre ha generado una serie tipológica que cuenta con precedentes y con ejemplos posteriores.

<sup>757</sup> Como es sabido, el monasterio y el transatlántico son metáforas del doble proyecto social y arquitectónico de la *Unité d’habitation de grandeur conforme* (cfr. TENTORI *et al.* 1987, 136). Le Corbusier dedujo del monasterio, en particular de las cartujas italianas de Pavía y de Florencia, un modelo de hábitat donde el paso de lo privado a lo colectivo se daba de forma directa y sin mediaciones; del transatlántico, en cambio, provenía la ideología del gran contenedor residencial autosuficiente, organizado con gran eficiencia, capaz de confrontarse con la nueva dimensión de la escala paisajística defendida por el urbanismo del Movimiento Moderno. De hecho, como sabemos, Le Corbusier en *Hacia una arquitectura* dedicó un capítulo completo al transatlántico, el cual consideraba, de modo idealizado, como la máquina que expresaba a la perfección la primera etapa de un mundo organizado según el espíritu nuevo (LE CORBUSIER 1977, 69-80), esto es, como indica Montaner, “la idea de una arquitectura autónoma que puede anclarse sin ninguna relación con el entorno” puesto que su relación con el mismo es genérica y no empírica. (MONTANER 2011, 33).

En efecto, el edificio de cuerpo lineal doble es un modelo afortunado en Barcelona ya que aparece en edificios como el Mediterráneo de Bonet i Castellana que venimos comentando, pero también en obras posteriores como el bloque de viviendas sociales de Josep Lluís Mateo en la antigua fábrica Catex de Poblenou (1984-1991) (GAUSA *et al.* 2013, N30) y el edificio destinado a viviendas y equipamiento escolar (2001-2006) proyectado por los jóvenes arquitectos Jaime Coll (n. 1964) y Judith Leclerc (n. 1967) en la esquina de las calles Londres y Villarroel, en una manzana del Ensanche de Cerdà (GAUSA *et al.* 2013, Q29). Pero en realidad, el cuerpo lineal doble ha sido un tipo cuya “popularidad” se ha extendido, a partir de la Casa de las Flores, por toda España debido a su clara definición tipológica, a su flexibilidad para adaptarse a diferentes lenguajes, a la alta densidad que permite en solares profundos y a la figuración compacta que origina (LUCCHINI *et al.* 2019, 118). Así, en el área madrileña fue utilizado también por Julio Cano Lasso (1920-1996) en un edificio de viviendas (1966-1974) situado en la calle Basílica de Madrid; por Vázquez Consuegra (n. 1945) en unas viviendas sociales (2007-2012) en Vallecas, en el área metropolitana de Madrid, y por los arquitectos Moreno Klemming y Cañada Omagogeascoa en unas viviendas para jóvenes (2012) en Parla, también en el área metropolitana madrileña, aunque este último caso ofrece la novedad de que, al quedar englobado el cuerpo de escalera en los bloques, se consigue que el patio central quede completamente abierto. Volviendo al ámbito de la influencia milanesa, podemos destacar el grupo de grandes edificios de cuerpo lineal doble, con corredores y calles interiores semipúblicas, proyectado en los primeros años setenta en la Malvarrosa y la calle Bilbao de Valencia por el arquitecto Alberto Sanchis (1940-2015), que lideró un extenso equipo de arquitectos y estudiantes de arquitectura puestos al servicio de cooperativas de viviendas vinculadas a sindicatos obreros y partidos de izquierda, prohibidos durante el franquismo: 68 viviendas en la calle San Rafael (1973); 85 viviendas en la calle Ministro Luis Mayans (1974); 89 viviendas en la calle San Rafael (1975), etc. También destacan en el área metropolitana de Valencia en la misma época los numerosos conjuntos de viviendas construidos por la sociedad de origen democristiano Cooperativa de Viviendas Populares, que llegó a editar un boletín interno, en cuyas promociones se usó a menudo el cuerpo doble<sup>758</sup>.

No es casual que Barba Corsini, en las primeras fases del proyecto, cuando la ronda del General Mitre, según el planamiento vigente, debía pasar hundida y en línea recta por detrás de su edificio y del edificio Seida (MONTEYS *et al.* 1998, 14), barajase la hipótesis de una espacialidad abierta, coherente con la idea de ciudad propia del Movimiento Moderno basada en edificios aislados entre zonas verdes, con un rechazo radical del modelo de la manzana de edificación continua y de los bloques cerrados. Pero la modificación del trazado de la ronda, que se trasladó de norte a sur, pasando entre los edificios de Barba Corsini y de Mitjans, le asignó a la obra del primero el papel, probablemente inesperado, de umbral o de puerta de acceso a la ronda Mitre.

El Movimiento Moderno reelaboró una idea propia de la cultura urbana europea, ya que entendió la vivienda como una parte de una multiplicidad más grande y compleja constituida por la ciudad. Pero en el caso del edificio Mitre, esta relación no tiene un carácter “modular”, como sucedía en las *siedlungen* de la República de Weimar, donde el espacio interno era conmensurable con el espacio externo gracias a unidades comunes de medida basadas en la antropometría, sino que se basa en el valor del propio artefacto arquitectónico, que absorbe en su interior la complejidad de la ciudad a la vez que se separa de ella.

En el edificio Mitre la relación con la ciudad se explicita a través de la ideología de la *machine à habiter*. La propuesta corbusieriana de la casa como máquina de habitar se reconoce en los alojamientos mínimos, pero sumamente eficaces, perfectos y precisos como una máquina, donde las relaciones entre medidas de los dormitorios y corporeidad de la persona humana se han definido de forma exacta, mediante el constreñimiento al máximo de las dimensiones del espacio doméstico en torno a los movimientos de las personas, y mediante la introducción de cerramientos móviles o plegables que amplían o disminuyen la definición de las estancias.

Por otra parte, la existencia de una dotación muy generosa de servicios colectivos<sup>759</sup>, destinados a compensar las dimensiones mínimas de muchas viviendas, presenta analogías con la corriente proyectual del

<sup>758</sup> Uno de los autores de este libro, en sus años de estudiante en la Escuela de Arquitectura de Valencia, entre 1973 y 1975, formó parte del equipo dirigido por Alberto Sanchis y, una vez titulado, proyectó para Cooperativa de Viviendas Populares un edificio de 28 viviendas, locales y garajes (1977-1979) en Llíria (Valencia), usando como tipología el cuerpo lineal doble con corredores interiores.

<sup>759</sup> Las actividades y los servicios incluidos originariamente en el edificio Mitre comprendían: locales comerciales en planta baja, oficinas en planta de entresuelo, hotel en plantas primera y última, guardería infantil, ayuda doméstica, lavandería y calefacción central.

Movimiento Moderno que se conoce como la “gran dimensión” y que vincula el Falansterio de Fourier<sup>760</sup>, el Narkomfin (1932) de Ginzburg en Moscú, el Karl Marx Hof (1927-1930) de Ehn en Viena y las *Unité d’habitation* de Le Corbusier en Marsella (1947-1952), Nantes-Rezé (1953-1955), Berlín (1958), Briey-en-Forêt (1956-1963) y Firminy (1959-1967), hasta llegar incluso a las megaestructuras brutalistas del conjunto Robin Hood Gardens (1966-1972) de los Smithson en Londres y el edificio Nuovo Corviale (1973-1981)<sup>761</sup> de Mario Fiorentino en Roma. En todos estos casos, el edificio residencial se entiende como un contenedor para habitar concebido de forma que pueda confrontarse directamente con la escala urbana, condensando una parte de su complejidad en un sobredimensionamiento *avant la lettre*. La genealogía de estos proyectos tiene probablemente dos referencias principales: la primera es el prototipo de bloques de viviendas para la clase obrera, deudor, a su vez, de los cuarteles y hospitales levantados por el genio militar francés en el setecientos<sup>762</sup>; la segunda, el moderno y revolucionario planteamiento urbano para la ciudad funcional donde el espacio libre ya no tiene el carácter de intermediario entre el edificio y el tejido urbano, sino que simplemente se deja fluir alrededor de los grandes bloques lineales de viviendas por lo que era la escala lo que pasaba a ser la forma principal de relación entre los edificios y las personas (LUCCHINI *et al.* 2019, 108).

La voluntad de dominar la complejidad de la ciudad mediante la “gran dimensión” es otro tema que aproxima Barcelona a la escuela italiana de pensamiento de los años sesenta. Así, Gio Ponti realizó en el centro de Milán un edificio de cuerpo lineal doble asimilable al Mitre, el Palazzo INA, un edificio de oficinas para el Istituto Nazionale di Assicurazione construido entre 1964 y 1966 en via Agnello y via San Paolo (*vid. infra*); y Mario Fiorentino, como decimos, retomó el modelo en el edificio Corviale de Roma en los años setenta. En Italia la genealogía de esta tendencia proyectual debe buscarse en las reflexiones teóricas de Aymonino y Rossi que, a través de la idea de la ciudad “toda arquitectura” intentaban transferir a la vivienda valores figurativos y simbólicos propios de los hechos urbanos emergentes y, por tanto, permanentes. La “gran dimensión” debía permitir que se superasen las diferencias entre arquitectura y urbanística orientando el proyecto hacia la búsqueda de nuevas formas urbanas caracterizadas por una imagen potente y reconocible; los edificios de viviendas eran concebidos como organismos emergentes dotados de un alto grado de complejidad figurativa y funcional y de una estrecha conexión entre espacios públicos y privados. Se intentaba, así, reducir la distancia existente entre periferia y ciudad concentrando el espacio colectivo en el interior del artefacto arquitectónico. Sin embargo, los problemas sociales pusieron pronto en crisis los buenos propósitos y las teorías urbanas que creían poder controlar la vida en el espacio urbano sin considerar la complejidad de las relaciones sociales en contextos de marginalidad (cfr. COLOMBO *et al.* 2018).

En Milán la “gran dimensión” se planteó cuando ya se había agotado la propuesta de barrios autosuficientes debido al salto de escala de la ciudad que pasó de una dimensión urbana a una dimensión metropolitana, tanto por el número de habitantes (en 1972, con 1.750.000, alcanzó su cumbre demográfica) como porque el espacio urbano adquirió una nueva dimensión gracias al desarrollo de las redes de comunicación lo que permitió un crecimiento notable de las áreas suburbanas; la consecuencia fue que ya no se consideraba posible controlar la relación entre vivienda social y ciudad organizando los asentamientos en barrios ya que éstos no podían entrar en relación con una periferia fragmentada donde había numerosos

<sup>760</sup> Como es sabido, el Falansterio de Charles Fourier (1772-1837) se quedó en un nivel literario, como propuesta utópica, pero el acaudalado filántropo y reformador social Jean Baptiste Godin (1817-1888) levantó en la ciudad francesa de Guisa el Familisterio (1877), un edificio inspirado en el Falansterio pero con habitaciones o estancias individuales.

<sup>761</sup> El conjunto Nuovo Corviale, conocido como “il Serpentone”, es un inmueble residencial lineal de casi un kilómetro de longitud, una gran megaestructura formada por diversos cuerpos paralelos que llegan en conjunto a los 200 m de ancho, realizado por Mario Fiorentino en la periferia sur de Roma; la potente imagen formal pretendía tener como antecedentes las antiguas infraestructuras hidráulicas del Lazio (COLOMBO *et al.* 2018, 45-49).

<sup>762</sup> Recordemos que el problema de la vivienda obrera se consideró en la Inglaterra del ochocientos como un potencial peligro social por lo que la estrategia de los gobiernos, tanto liberales como conservadores, fue extender la propiedad de casas entre los obreros “que lo mereciesen”, limitando el acceso a las viviendas subvencionadas; por el contrario, en Francia, un país menos industrializado, el problema de las malas condiciones de vida del proletariado se afrontó frecuentemente mediante la represión: ser pobre y “vivir en el lodo” se consideraba una cosa más “inmoral” que insalubre, por lo que la lucha contra la pobreza se basó en la reforma radical de la ciudad y en la construcción de grandes edificios donde pudiesen vivir concentradas muchas personas, con lo que se podrían corregir mejor las conductas inapropiadas de los individuos y sofocar las posibles revueltas (LUCCHINI *et al.* 2019, 108). Con el desarrollo industrial y la aparición en Occidente tanto de un movimiento obrero organizado como de partidos políticos obreros, la vivienda, más que como una simple mercancía cuyo valor económico depende de las leyes de mercado, pasó a considerarse, desde un principio de justicia social, una necesidad, un derecho o un servicio dirigido a las personas que, al ser consideradas iguales, debían poder habitar de forma digna, algo fundamental para crear unas condiciones de bienestar y satisfacción que contribuyesen al desarrollo equilibrado de la sociedad (LUCCHINI 2020, 9).



edificios ilegales; parecía posible, en cambio, controlar la “gran dimensión” de la metrópoli con grandes artefactos residenciales que, como enormes “diques”, detuviesen la expansión de la disgregación urbana y condensasen en su interior la complejidad de la ciudad, a la vez que se adaptaban a la lógica de la red viaria. La vivienda, así, podría ser depositaria de los caracteres de permanencia propios de los monumentos y redimir el desorden de la periferia. Las actuaciones que mejor representan la “gran dimensión” en Milán son el Quartiere Quarto Cagnino (1964-1973), inmediato al Quartiere Harar, con un bloque “en árbol” de 360 m de longitud, una verdadera megaestructura brutalista que alberga 1.100 viviendas, y el emblemático conjunto de promoción privada Monte Amiata (1969-1970), de Aymonino y Rossi (RICCI 1999, 250; BIRAGHI *et al.* 2015, 106-107), considerado uno de los ejemplos más claros de esta actitud en relación con la ciudad y también de su fracaso. Pero frente a la compacidad y complacencia autorreferencial del segundo, en el primero se buscó un diálogo con las experiencias anteriores de vivienda social, algo que puede verse en el recurso al bloque abierto, del que se utiliza su capacidad para articular el espacio de forma libre, en los volúmenes estereométricos principal y secundarios, y en la búsqueda de un orden esencial para la proyectación urbana mediante una modulación estricta en planta y en alzado. De hecho, uno de los mayores méritos del Quartiere Quarto Cagnino es la gran “limpieza” del diseño del espacio abierto, caracterizado por una abundante vegetación (LUCCHINI 2020, 26-28, 115-120; comillas del autor).

A nivel arquitectónico, el edificio Mitre —aun estando formado por dos cuerpos de fábrica paralelos muy próximos, ligados por los bloques de escalera— es el resultado de la adición de siete módulos tipológicos en “H invertida”, acabados con un “testero”. Este módulo caracteriza muchos de los edificios barceloneses de los años cincuenta y sesenta, entre los cuales se encuentra, como sabemos, el edificio de la Barceloneta de Coderch. Pero el edificio Mitre no tiene un contenido ideológico declarado. Barba Corsini escogió (y su cliente aceptó) dimensiones y tipo constructivo en base a una valoración económica con la intención de obtener un beneficio, cuanto más elevado, mejor. Pero aunque bien es verdad que, como se ha indicado, “la arquitectura o es intelectual o es popular, lo demás es un negocio” (MONTEYS *et al.* 1998, 23), resulta en la actualidad evidente la profundidad cultural de esta pieza arquitectónica que la convierte en una iniciativa mucho más intelectual incluso de lo que los mismos arquitecto y promotor hubiesen podido imaginar y de lo que la crítica contemporánea consideró<sup>763</sup>.

En el caso del edificio Mediterráneo el significado urbano es ligeramente distinto. El cuerpo lineal doble cierra uno de los lados de una manzana del Ensanche de Cerdà (incluyendo el chaflán), de cuyo trazado acepta las reglas, aunque intenta modificarlas. Según algunos autores, el proyecto “representa un esfuerzo para revalorizar el Plan Cerdà” (ÁLVAREZ *et al.* 1996, 170), caso en el que se encuentra mucha de la arquitectura residencial construida aquellos años en esta extensísima área barcelonesa, ya que el problema de los grandes chaflanes, con la dificultad del ángulo a 45° respecto a la trama ortogonal, como veremos más adelante, ha sido un problema constante en la definición formal de la arquitectura moderna barcelonesa y una preocupación generalizada estos años, algo que, por otra parte, nunca antes había ocurrido.

En el edificio Mediterráneo la gran profundidad edificable de 28 m permite controlar la relación entre una morfología urbana basada en la fachada continua y el tipo edificatorio ya que el cuerpo lineal doble resulta muy eficaz en la gestión de la “planta profunda” característica de los solares del Ensanche de Cerdà. Por otra parte, Bonet i Castellana desfasa hábilmente la testera de cada uno de los dos cuerpos de fábrica paralelos, de modo que obtiene dos fachadas situadas sobre planos visuales diferentes y origina, así, un “falso chaflán” alternativo, con trazados ortogonales, alejado de la habitual fachada oblicua del Ensanche. De esta manera el edificio Mediterráneo se enfrenta directamente a la trama urbana haciendo suyo el orden isótropo del Ensanche de Cerdà, pero a la vez acertando en el intento de criticar el chaflán gracias al indicado desfase de los cuerpos de fábrica.

Esta obra se puede vincular con el edificio de oficinas ya citado de Gio Ponti en Milán, el Palazzo INA (1964-1966) de via Agnello y via San Paolo (*vid. infra*), sobre todo por la relación que establecen ambas piezas con el contexto urbano correspondiente, ya que los dos edificios tienen un papel remarcable a escala microurbana. Pero, como decimos, Bonet trabaja con un cuerpo lineal doble de grandes dimensiones, con lo que puede conformar el chaflán del Ensanche de Cerdà de una forma sumamente original, al dejarlo abierto a la

<sup>763</sup> En el primer registro moderno de arquitectura de Barcelona, confeccionado al inicio de los años setenta y que tuvo una gran influencia en la creación de una “conciencia” arquitectónica barcelonesa, se consideraba que el edificio Mitre “ilustra un tipo de arquitectura de consumo que aparece en nuestra ciudad hacia los años sesenta, [siendo] el primer intento que se realizó en Barcelona para construir una unidad autosuficiente, inspirada en modelos europeos” (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 210).

calle. De hecho, los dos cuerpos son cortados por un plano de 90°, escalonándose con la finalidad de mostrar la profundidad del bloque (cfr. HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 181; GAUSA *et al.* 2013, M10).

También los proyectos basados en el tipo en H y en el cuerpo lineal doble del equipo Martorell-Bohigas-Mackay buscan una integración con el tejido urbano. Así sucede con el edificio de 130 viviendas para trabajadores de una factoría metalúrgica, situado en la calle Pallars (1955-1959)<sup>764</sup>, en el barrio de Poblenou, un área que por entonces aún conservaba sus características industriales, ahora desaparecidas (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 278-279; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 61; GAUSA *et al.* 2013, J7). Esta obra representa una variación del tipo ya que el edificio aparece articulado en un único cuerpo de fábrica donde el módulo de base parte de un esquema en H falto del espacio situado entre el cuerpo de escalera y las viviendas, con la finalidad de obtener un sistema de ocupación más compacto y un mejor aprovechamiento del solar. La caja de escalera, recayente simultáneamente a la calle y al patio de manzana, se deja a la vista, de forma que se crea un ritmo en la fachada continua con las bandas verticales rehundidas. El resultado hace que el edificio se asemeje a una secuencia de cuerpos de tipo en torre, de seis plantas de altura, cada uno de los cuales está compuesto por dos mitades del módulo en H. Las cuatro viviendas de que consta cada uno de los cuerpos en H son servidas por una caja de escalera de dos tramadas (no hay ascensor) situada en el centro del módulo, lo que implica la existencia de una diferencia de cota de media planta entre las viviendas del lado externo de la manzana y las viviendas del lado interno. Cocinas y servicios higiénicos se agregan en torno a la caja de escalera. Tanto la escalera como las cocinas ventilan a través de las galerías-lavadero, protegidas de las vistas desde el exterior por una potente celosía continua, mientras que los aseos ventilan mediante un patinillo interior.

La distribución de las viviendas, de 60 m<sup>2</sup>, es un verdadero ejercicio de habilidad organizativa, ya que en una superficie tan reducida se consiguen colocar entre dos y tres dormitorios como mínimo, además de una dotación esencial de mobiliario; para ello la entrada conduce a un pasillo que gira formando una L alrededor de un bloque compuesto por la cocina y dos armarios empotrados, dando acceso después a las habitaciones y terminando en el compacto espacio dedicado a estar-comedor, separado de la cocina por un paramento móvil. La longitud del solar ocupa todo un lado de la manzana, y aunque originalmente el proyecto preveía edificar los cuatro lados de la misma, retomando en parte los principios de ocupación del Ensanche de Cerdà, finalmente solo se construyó este lateral, incluyendo los dos chaflanes, y el inmueble terminó en dos medianeras que debían haber continuado la edificación. En este proyecto de Bohigas-Martorell se comienza a manifestar una actitud crítica frente a los principios racionalistas, al menos por lo que se refiere a las modalidades de ocupación urbana y, como veremos, a las opciones expresivas. En todo caso, se trata de una obra que se inscribe en la investigación sobre la vivienda mínima y que debe ponerse a su vez en relación con la propuesta de “la casa para todos” desarrollada en la cultura milanesa, especialmente si consideramos que los destinatarios de los alojamientos —obreros metalúrgicos— pertenecían al proletariado industrial, considerado en la posguerra mundial en los ambientes progresistas influidos por el marxismo la clase social revolucionaria ascendente, y cuya fuerza histórica, considerada determinante, había que apoyar<sup>765</sup>: “pensábamos que estábamos haciendo una pequeña revolución”, recuerda Bohigas; bien es verdad que los obreros no estuvieron conformes con aquella austeridad decorativa, “demasiado moderna”, porque, aunque baratas y pobres, querían “vidrieras emplomadas” y “sillas doradas y aterciopeladas” (BOHIGAS 2003b, 13).

Hay dos conjuntos de viviendas casi contemporáneos en la periferia milanesa, también de viviendas sociales de superficie reducida, que se pueden poner especialmente en relación con el edificio de la calle Pallars como propuestas simultáneas para un hábitat mínimo. Se trata del Quartiere INA-Casa (1951-1958) de Cesate, en el que trabajaron, entre otros, el equipo BBPR, Albini y Gardella; y el Quartiere CECA (1955-1957) de via Catania y via Pisa, en Sesto San Giovanni, del equipo BBPR. En ambos casos se plantea un conjunto de viviendas unifamiliares en hilera de superficie mínima, a veces con soluciones dúplex, con una distribución cuidadosamente estudiada. La diferencia estriba en el carácter urbano del bloque de la calle Pallars (como también de su ascendente, la Casa Bloc del GATCPAC) frente al modelo ruralizante de estas dos promociones milanesas, donde la formalización de los espacios libres entre casas y la ordenación del conjunto está más cerca

<sup>764</sup> En esta obra todavía no se había incorporado al equipo el arquitecto inglés David-John Mackay Goodchild (1933-2014), que no obtuvo el título hasta 1958 y la convalidación del mismo en España hasta 1968.

<sup>765</sup> Además, la rama del metal de Barcelona, con una gran capacidad de movilización y combate, se convirtió en el “sector punta del obrerismo catalán” en los años cincuenta (RIQUER *et al.* 1989, 222).

de los poblados españoles agrarios promovidos por el Instituto Nacional de Colonización<sup>766</sup> (*vid. supra*) (PUGLIESE 2005, 175-177; BRAMBILLA *et al.* 2018, 40-47).

El edificio en la avenida de la Meridiana (1960-1964), así mismo de Martorell-Bohigas-Mackay, presenta también un cuerpo lineal doble compuesto por cuatro módulos en H, además de una testera como remate (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 276; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 76; GAUSA *et al.* 2013, M2). Consta de planta baja y once pisos y fue proyectado para un total de 121 viviendas mínimas (entre 60 y 76 m<sup>2</sup>). Cada módulo contiene una organización extremadamente racional ya que consta de cuatro viviendas por caja de escalera organizadas en dos bandas perpendiculares a la fachada donde se sitúan la zona de noche en la primera y la zona de día en la segunda. La medida de estas dos bandas viene definida por el ancho estructural entre los muros de carga, es decir 2,70 y 3,50 m respectivamente. De esta forma, el estar-comedor es una pieza pasante que recae (junto con los dos dormitorios pequeños) bien hacia la calle bien hacia el patio de manzana, mientras que el dormitorio principal, como las cocinas y los baños, agrupados en torno al cuerpo de escalera, ventilan, a través de una galería abierta, por los patios interiores. En contraste con el edificio Mitre, por ejemplo, la forma de ocupación que se da en este inmueble —obviamente siempre de forma coherente con la vigente ordenación urbana— establece una continuidad total con la alineación de fachada de la avenida de la Meridiana. Lo mismo sucede con otro gran edificio adyacente, obra de Moragas-Riba (1963-1965), también en la avenida de la Meridiana (GAUSA *et al.* 2013, M4). Este inmueble se inició poco después que el anterior, aunque resulta más alto, más largo y menos profundo que el de Martorell-Bohigas-Mackay (21,50 m frente a 24). En ambos casos se propone una relectura de la pieza urbana residencial y en ambos casos la organización se resuelve mediante un cuerpo lineal doble en H con los servicios concentrados alrededor de los cuerpos de escalera, aunque en el edificio de Moragas-Riba el orden distributivo de las piezas es paralelo a la fachada y no ortogonal a la misma. Ambos edificios, como muchos otros de cuerpo lineal doble en Barcelona, para aprovechar el solar, cierran el desarrollo en planta con una testera de remate donde se sitúan dos viviendas con doble frente, formando esquina, en vez de hacerlo con una pared ciega como prescribiría un racionalismo ortodoxo.

Difícilmente se encuentran en Milán edificios de cuerpo lineal doble y tipos en H. Las manzanas milanesas, más irregulares y menos profundas que las de Barcelona, tanto en el centro histórico como en los ensanches, las hacen poco aptas para este tipo de ocupación del tejido urbano; además, al no estar sujetas a la prescripción de patio interior de manzana, se puede ocupar todo el interior de la misma con edificios a los que se llega a través de accesos privados, más o menos tortuosos, según el sistema típico de la cultura urbana germánica preindustrial conocido como *Mietskaserne* que conllevaba una elevada densidad poblacional. A pesar de ello, algunas promociones como el edificio Tognella, conocida como Casa al Parco (1947-1954), de Gardella, el Palazzo INA (1964-1966), de oficinas para el Istituto Nazionale di Assicurazione en via Agnello y via San Paolo, de Ponti y el edificio para viviendas y oficinas (1956) en via Legnano de Gigi Ghò (un arquitecto, por cierto, formado en el estudio de Ponti), se caracterizan por un ancho superior al habitual en los cuerpos de fábrica que siguen una alineación de fachada continua, siendo parangonables a los edificios de cuerpo lineal doble barceloneses. En propiedad no se trata de edificios de cuerpo lineal doble sino de edificios en línea paralelos, dispuestos muy próximos entre sí y unidos mediante un cuerpo de fábrica transversal, un tipo similar al utilizado por Luigi Moretti en las tres *case albergo* que proyectó en Milán en 1945 como hábitats de emergencia (*vid. infra*); pero, aun así, los dos últimos edificios citados son un primer testimonio de la voluntad de dominar la complejidad de la ciudad mediante la pieza de grandes dimensiones, un tema que aproxima las realizaciones barcelonesas a la escuela italiana de pensamiento de esos mismos años.

El edificio Tognella representó para Gardella el inicio de un recorrido de indagación proyectual sobre el cuerpo de fábrica profundo con varios vanos estructurales. El edificio, exento, se encuentra situado junto al Parco Sempione, cerca del Castello Sforzesco, en medio de un gran jardín rodeado por piazza Castello, viale Gadio, via Pietro Paleocapa y via Stefano Jacini (BOTTONI 1954, 125-127; RICCI 1999, 240; GRAMIGNA *et al.* 2001, 214-215); está constituido por dos cuerpos de fábrica más bien cortos (23,70 y 30 m respectivamente), ligeramente desfasados, con una profundidad total de 19,10 m, unidos por la caja de escalera y por los desembarcos correspondientes. Por este motivo el edificio se puede confrontar, al menos en el plano de la

<sup>766</sup> Una de las críticas que se han hecho a estos nuevos barrios de Lombardía ha sido, precisamente, su carácter ruralizante, indeseado por unos trabajadores que habían emigrado del sur de Italia y que querían encontrar en Milán todo lo que comportaba la gran ciudad como contraposición a sus regiones nativas: “Para los nuevos emigrantes no se ofrecía ni siquiera la periferia de la ciudad, sino el campo a urbanizar. Pero el inmigrante que había cortado lazos incluso con la memoria de sus sitios de origen, al venir al norte quería ‘su’ norte: las fábricas, las aglomeraciones urbano-comerciales” (C. BONO; V. VERCELLONI: “Il contesto e le opere”, *Casabella-Continuità*, núm. 451-452, octubre-noviembre 1979, p. 59; en PUGLIESE 2005, 175-176; comillas de los autores).

concepción tipológica, con un cuerpo lineal doble barcelonés. El proyecto se definió experimentalmente mediante diversas opciones concretas que fueron sometidas al promotor. Las primeras soluciones, elaboradas en 1947, preveían bien un cuerpo en L unido a un cuerpo lineal, bien un cuerpo triple más parecido al esquema definitivo. El edificio ejecutado usa los dos cuerpos de fábrica para funciones diversas, ya que las viviendas tienen una gran superficie y ocupan una planta completa. Los dormitorios y los servicios se disponen en el cuerpo de fábrica más largo, recayente sobre la calle, mientras que el estar, el comedor y el estudio se sitúan en el cuerpo más corto recayente sobre el jardín. La distribución se vertebra mediante un corredor localizado hacia la parte interior del edificio, próximo al punto de unión entre ambos bloques (MONTEYS 2009, 40). Una vez terminada la obra, Gardella elaboró todavía un proyecto ideal diferente del que se había efectivamente realizado<sup>767</sup>. La planta presenta un orden ligeramente más riguroso que en el proyecto construido así como un refinamiento mayor en algunas soluciones: la cocina, por ejemplo, que al principio se situaba en el cuerpo de fábrica de los dormitorios, se desplaza hacia el centro del edificio, junto a la caja de escalera, cierra el corredor y adquiere un papel pasante más evidente, convirtiéndose en un elemento de soldadura entre los dos cuerpos de fábrica; también la sala de estar se modifica, definiéndose mediante una línea quebrada, y no recta, que engloba dos de los pilares, anticipando, así, una solución usada posteriormente por Gardella en el edificio de via Paolo Marchiondi y asumiendo un mayor dinamismo en la relación con el exterior.

En el edificio de via Paolo Marchiondi (1951-1953), proyectado con Roberto Menghi y Anna Castelli Ferreri (GRAMIGNA *et al.* 2001, 250-251; GUIDARINI 2002, 110), Gardella prosiguió su investigación con el cuerpo lineal doble de múltiples vanos estructurales. Entre los promotores, de forma similar a como sucedió con el edificio Mitre barcelonés, se encontraban los mismos arquitectos, que se reservaron algunas viviendas. El tipo distributivo ha sido definido como edificios de “villas superpuestas” (*ville sovrapposte*), tipo al que ya nos hemos referido (*vid. supra*), y que incluye viviendas de alto standing con una intensa relación con la vegetación y el arbolado del jardín circundante. El edificio se levanta, de hecho, en un emplazamiento de alto valor ambiental, en el sitio que ocupaba el jardín conocido como giardino di Ercole, que formaba parte del antiguo Palazzo Melzi, destruido por los bombardeos durante la guerra<sup>768</sup>. El tema de las villas superpuestas se da

<sup>767</sup> En relación a este hecho cabe señalar las divergencias entre Gardella y el promotor Tognella. Este último habría impuesto un aumento de la altura del edificio de cuatro a cinco pisos, además de otras modificaciones como el cerramiento de los pórticos de la planta baja y la modificación de la fachada hacia el jardín. Gardella se habría desentendido, por tanto, de la obra (MONESTIROLI 1997, 37-38). Pero, como ha demostrado Stefano Guidarini a través del estudio de los dibujos del archivo del arquitecto, Gardella se ocupó de la construcción durante mucho tiempo, hasta casi su terminación. Por consiguiente resulta plausible que el mismo Gardella pensase en un edificio ideal, de cuatro pisos de altura y con los pórticos abiertos (quizá como parte del proyecto Milano Verde, de actualidad aquellos mismos años), un edificio ideal que describió mediante nuevos planos dibujados una vez terminada la obra (GUIDARINI 2002, 94-95). Recientemente el edificio Tognella, a pesar de la protección establecida por la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici, el organismo regional del Ministero per i Beni e la Attività Culturali e per il Turismo, encargado en Italia de la tutela de los monumentos, ha sido restaurada sobre elevando la cubierta y alterando parcialmente las proporciones originales; también se han introducido modificaciones estructurales y de acabados, sustituyendo cerramientos y pavimentos.

<sup>768</sup> En realidad, en Milán, como en tantas otras ciudades europeas, los especuladores del suelo no han necesitado de bombardeos bélicos para acabar con los jardines históricos. La voluminosa Ca' Brütta (1919-1923) (*vid. supra*) se levantó, con grandes protestas de la *intelligentsia* milanesa, sobre un jardín patricio previamente arrasado. Su apelativo de “casa fea” no fue ajeno a tal circunstancia. Con todo, en Milán la “cementación” no ha sido tan absoluta como en otras grandes ciudades de la Europa Meridional y, mediante hábiles retranqueos y rehundidos inteligentes, a veces prescritos por la normativa municipal, se han mantenido una cantidad considerable de arbolado monumental y numerosos pequeños jardines urbanos, internos y externos, tanto en barrios burgueses como populares, casi siempre en buen estado de conservación; esto sin considerar macetones, jardineras, plantas trepadoras y otros elementos muebles incorporados a los edificios que a veces, como en el caso de la parra virgen (género *Parthenocissus*), los llegan a recubrir por completo. Un *flâneur* aun puede sentir en Milán la misma emoción que sentía Alberto Savinio ante los jardines domésticos de la ciudad: “Estos jardines internos de las casas milanesas son pequeños paraísos terrestres que cada familia se construía para su uso personal; y el cuidado con que las familias milanesas arreglaban estas pequeñas selvas, estos minúsculos paraísos en el recinto de sus casas demuestra cuán fuerte era lo individual en la gran ciudad lombarda” (SAVINIO 1984, 359). Quizá esta circunstancia, como la misma invención de las *ville sovrapposte* (*vid. supra*), se deba interpretar como un resultado de la nostalgia que ha sentido la burguesía media local de la refinada opulencia vegetal que desarrollaron sus antecesoras, la alta nobleza y la gran burguesía, en las residencias urbanas del Milanesado. Hay dos hechos constatables en Milán que, aun siendo de escalas muy diferente, no serían ajenos a esta observación: por una parte, la abundancia de quioscos de venta de flores y plantas, presentes en casi todas las esquinas de la ciudad, muy surtidos y con un dilatado horario de apertura, regidos por mercaderes asiáticos y sus cuadrillas de trabajadores; por otra parte, que el edificio “de moda” en la ciudad entre la *jet set* milanesa, favorecido con una gran cobertura mediática, sea el llamado Bosco Verticale (2007-2013), dos torres situadas en via Gaetano de Castillia y via Federico Confalonieri, en el sector de Porta Nuova, obra del *arquistar* milanés Stefano Boeri (n. 1956), en las que se sigue el tipo de *ville sovrapposte* (*vid. supra*) aunque aquí los arbustos han sido sustituidos por verdaderos árboles de gran porte que, sujetos con tirantes a la estructura de los inmuebles, hunden sus raíces en grandes jardineras y, mientras un vendaval no se los lleve por delante, cubren perceptualmente todo el volumen con un delicado cromatismo cambiante según las estaciones del año; este efecto *green* aumenta al haber usado

también en la cercana casa de la Meridiana (1924-1925), de Giuseppe De Finetti, discípulo de Adolf Loos, como hemos dicho, un inmueble situado en la misma vía Paolo Marchiondi que debe su nombre al gran reloj de sol pintado en la fachada que da al jardín por Gigliotti Zanini (el pintor-arquitecto sobre el que Bohigas publicó su primera reseña “moderna” en 1950 en el semanario *Destino*) (GREGOTTI 1969, 10-12; RICCI 1999, 212; GRAMIGNA *et al.* 2001, 96). Aquí se conjuga una vez más, mediante volúmenes escalonados, el hábitat individual propio de las villas unifamiliares aisladas con la condición urbana plurifamiliar del edificio colectivo. Las plantas de los pisos no se repiten, ya que el sistema estructural reticular a base de pilares permite organizar una planta libre que se puede fácilmente adaptar a los deseos y necesidades de los usuarios. Concretamente, las plantas del edificio de Gardella en vía Paolo Marchiondi se han considerado como un *unicum* ajeno a toda posibilidad de tipificación a causa de la obvia imposibilidad de ser reproducidas en serie (MORRESI 1995, 66-67); sin embargo estamos en realidad ante un tipo bastante preciso, es decir el cuerpo profundo de planta libre o, mejor, de planta adaptable. De hecho, en los condominios milaneses no es infrecuente la valorización de las posibilidades espaciales de la planta puntiforme, esto es aislada en todo su perímetro, donde los proyectistas introducen variaciones planimétricas de un piso a otro, como puede suceder precisamente en un sistema de villas superpuestas.

Por su parte, el primer edificio de viviendas (1955-1957) proyectado por Caccia Dominioni en vía Ippolito Nievo (una década más tarde, entre 1964 y 1965, construyó en la misma calle un segundo edificio tipológicamente similar) es un bloque lineal de gran longitud donde la organización interna se estructura mediante un eje central (BORIANI *et al.* 1986, 254; GRAMIGNA *et al.* 2001, 297, 375; GRANDI *et al.* 2008, 316; GAVAZZI *et al.* 2014, 32-35; BIRAGHI *et al.* 2015, 38-39). Las dimensiones de las viviendas son relativamente reducidas, con significativas diferencias en la distribución entre las distintas plantas que se reflejan en la notable variedad en la disposición y dimensiones de los huecos de fachada. En los extremos del cuerpo de fábrica se encuentran las salas de estar, que se abren en el frente menor del bloque. La gran distancia existente entre el estar y la entrada obliga a alargar los recorridos de la distribución, motivo por el que se han considerado “galerías ilusionistas” (IRACE 1996a, 52) que atraviesan la zona de noche y casi siempre hacen que la sala de estar sea pasante, con una vista notable sobre el ambiente exterior, enfatizada por las ventanas en esquina. La distribución interna de la vivienda, como hemos dicho, se desarrolla a lo largo de este eje central y coincide con el vano más estrecho de la retícula estructural, articulada en tres vanos. A veces, estos recorridos axiales son rectos, con lo que se enfatiza el punto de fuga de la perspectiva, pero en otros casos sufren desplazamientos laterales. Junto a estos itinerarios de paso se sitúan casi siempre secuencias lineales de armarios empotrados, una solución que Coderch y la Escuela de Barcelona pusieron abundantemente en práctica.

Dentro del mismo grupo podemos situar el edificio de viviendas de nueve plantas (1956) de Gigi Ghò en vía Legnano que ya hemos citado (GRAMIGNA *et al.* 2001, 300; CAPITANUCCI 2015, 62-65). En relación con la Casa al Parco de Gardella, este edificio se encuentra situado en la parte opuesta de la gran plaza semicircular que circunda el Castello Sforzesco por el sureste; se trata de una pieza formada por dos cuerpos paralelos y ligeramente desfasados, de 12 m de profundidad cada uno, separados por la misma distancia y ligados por un pequeño cuerpo de fábrica transversal. Los servicios y el cuerpo de escalera se concentran en las dos fachadas internas, siendo esta la semejanza más evidente con los edificios de cuerpo lineal doble barceloneses. La distribución interna de las viviendas se resuelve, como sucede a menudo en los edificios residenciales milaneses, mediante un corredor lineal central. Pero a diferencia de los edificios Mitre y Mediterráneo, en el edificio de Ghò no se encuentran alusiones ni a la gran unidad residencial ni a la máquina de habitar de Le Corbusier. Se trata más bien de un proyecto que procura entrar en sintonía con el tejido urbano de un área central de la ciudad caracterizada por la presencia de monumentos como la Arena, el Acuario, el Castello Sforzesco y el mismo parque que los envuelve. Sobre el parque se abren, de hecho, las grandes cristaleras de las salas de estar del edificio, y con el parque parecen querer dialogar, con su revestimiento cerámico de baldosas de clinker (*vid. infra*) de color verde oscuro, las superficies murarias del refinado alzado principal, absolutamente plano y con un ritmo de aberturas muy bien estudiado. La obra se publicó en 1958 en el número 342 de *Domus*, dirigida entonces por Ponti, con un comentario laudatorio:

---

paneles vítreos oscuros en el revestimiento de las fachadas; a la vista del éxito obtenido, el autor presenta lo que no deja de ser una propuesta banal como la “panacea [ecológica] contra los males de la ciudad contemporánea”, un modelo a adoptar en una “hipotética ‘bio-Milano’” para “reducir la contaminación”, “recuperar y producir energía” e “incrementar la biodiversidad”, objetivos todos ellos de alta corrección política (BIRAGHI *et al.* 2015, 238).

En la antología del Milán moderno, este edificio ocupa una posición notable por su adhesión a una estética originada en el uso de materiales que auspiciamos para que la ciudad se mantenga “nueva”. Las superficies son de aluminio y de litocerámica Piccinelli esmaltada en verde, con un efecto bellísimo (en CAPITANUCCI 2015, 62; comillas del autor)<sup>769</sup>.

El mismo Ponti, casi diez años más tarde realizó el citado edificio de oficinas para el INA (Istituto Nazionale di Assicurazioni), o Palazzo INA, en una manzana triangular muy estrecha del centro histórico, entre via Agnello y via San Paolo (GRAMIGNA *et al.* 2001, 381). Esta zona, cercana al Duomo, había resultado gravemente dañada por los bombardeos de la aviación aliada (fotografías en GALLI 2017, 30-35) y sufrió profundas modificaciones morfológicas con la reconstrucción de posguerra. En la tipología de ocupación de este edificio Ponti dispuso dos cuerpos lineales siguiendo los lados de la manzana, en la esquina aguda de un bloque triangular, evidenciando la anchura del edificio a través de un pasaje peatonal que lo atraviesa transversalmente en la planta baja para conectar las calles de ambos lados del bloque. Así, la composición urbana convertía el conjunto de la actuación en algo similar a un edificio de cuerpo lineal doble, quizá tratando de evocar los edificios de cuerpo lineal doble barceloneses.

Otro edificio milanés asimilable a un cuerpo lineal doble es el situado en corso di Porta Romana (1966-1967), de Vico Magistretti. Se compone de dos cuerpos de fábrica lineales paralelos, de casi 14 m de ancho, situados a una distancia de unos 28 m y unidos, como en el caso del edificio de Gigi Ghò, por otro bloque dispuesto transversalmente (BORIANI *et al.* 1986, 203; GRAMIGNA *et al.* 2001, 389; GRANDI *et al.* 2008, 340). Aunque no se trata de un sistema modular como los que encontramos en Barcelona, este edificio de Magistretti tiene una densidad construida muy elevada (en el sentido que la superficie ocupada es escasa en relación al volumen construido), a la vez que la disposición de los apartamentos que rodean el patio presenta algunas analogías con la distribución de los edificios de cuerpo lineal doble barceloneses. El ancho del cuerpo de fábrica, considerable en la arquitectura milanesa, y la distribución mediante un pasillo central requieren la ayuda de patinillos para ventilar los baños, situados en el centro del cuerpo de fábrica. Las viviendas son de superficies reducidas (30, 50 o 60 m<sup>2</sup>) y por tanto el arquitecto tiene que recurrir a una distribución basada parcialmente en la flexibilidad. Los baños y las cocinas se sitúan en el perímetro de la vivienda o hacia la parte más oscura. En un caso, la cocina llega a ser incluso un bloque compacto situado en posición central, encerrado en un núcleo, mientras que el uso de paredes correderas acentúa la continuidad entre los distintos ambientes (entre los dormitorios y el estar, por ejemplo) de un modo similar al planteado por Gio Ponti en sus distribuciones experimentales.

#### <07.04. MUROS OBLICUOS

La gran Milán tradicional y futurista, con sus sentimientos, pensamientos mecanizados y sus máquinas pensantes que yo me dispongo a elogiar aeropoéticamente siempre es para todos los italianos la central de las energías y de los optimismos de Italia  
Filippo MARINETTI (1943-1944)

Volviendo a Barcelona, en la evolución de los edificios organizados mediante el tipo en H se dio un punto de inflexión importante con la obra en la calle Johann Sebastian Bach, núm. 28 (1960-1962) del Taller de Arquitectura Bofill (creado en 1961 y formado inicialmente, entre otros, por Ricardo y Emili Bofill, Xavier Bagué, Peter Hodgkinson y Manuel Núñez). Esta fue una de las primeras obras de Ricard Bofill i Leví (1939-2022), promovida por su padre Emili Bofill i Benessat (1907-2000), arquitecto que ya fue socio del GATCPAC, y está situada cerca del edificio de Coderch en esta misma calle al que ya nos hemos referido. En este inmueble el núcleo formado por la escalera, el patio y los dormitorios se mantiene similar a los edificios organizados a partir de un esquema en H, pero sufre una modificación importante gracias a la rotación de 35° en dirección norte-este (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 205; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 69; CENTELLAS *et al.* 2009, 181;

<sup>769</sup> Otro edificio de viviendas, oficinas y locales comerciales de trece plantas de altura (1955) de Gigi Ghò, que ofrece una elegante solución de las terrazas de la planta en estrella, trabajadas mediante planos oblicuos que forman ángulos agudos, está situado en la esquina de piazza della Repubblica y via Vittorio Veneto. La intención del proyectista era seguir “la estela de las más famosas torres racionalistas milanesas” y hacer un “observatorio” sobre la ciudad, tema formal que está en la base de la composición volumétrica del conjunto (GRAMIGNA *et al.* 2001, 282; CAPITANUCCI 2015, 54-57). Enfrente, en la esquina simétricamente opuesta de piazza della Repubblica con via Monte Santo, hay un edificio coetáneo de los hermanos Latis (*vid. infra*). De hecho, en esta plaza, nacida cuando la estación de ferrocarril se retrasó hasta su posición actual al inicio del siglo XX y formalizada entre los años treinta y sesenta, se puede encontrar un buen compendio de la arquitectura moderna milanesa.

GAUSA *et al.* 2013, L13). El edificio tiene nueve alturas y se destina a alojamientos de alto standing, contando con un cuerpo de escaleras y dos ascensores que sirven a dos viviendas por planta, mientras que en el sobreático se sitúa una sola vivienda de grandes dimensiones. Como sucedía en esta misma época en los edificios milaneses de viviendas destinadas a la alta burguesía, uno de los dos ascensores desembarca directamente en la sala de estar, mientras que la escalera y el segundo ascensor adquieren una función evidente de servicio ya que conducen directamente a la cocina. Se puede reconocer una división clara entre la zona de día, situada en la fachada a la calle y que asume por tanto un rol de centralidad a causa de sus dimensiones y de su situación privilegiada, y la zona de noche que se desarrolla, en cambio, alrededor de un patio de luces orientado al mediodía, escalonado y profundo, pero abierto al patio de manzana y comunicado con el mismo.

Los espacios de estancia de cada vivienda son asimétricos, pero en ambos casos se articulan en cuatro ámbitos diferenciados —recibidor, comedor, terraza profunda y área destinada a la conversación y descanso— ligados entre ellos por vínculos abiertos, aunque no dinámicos. Los cuatro dormitorios se organizan en zigzag, formando una secuencia lineal continua, y son servidos por un corredor cuya pared se dilata para albergar armarios empotrados y un pequeño aseo. Los muros de la envolvente exterior hacia el patio están inclinados 30°, formando un perfil quebrado, en diente de sierra, con la intención tanto de mejorar el asoleamiento desde la mañana hasta la tarde, ya que las puertas-ventanas son pequeñas en relación a la superficie de la habitación, como de canalizar las vistas en dirección al patio de manzana con el fin de evitar interferencias recíprocas con los dormitorios de la fachada opuesta. Cada dormitorio tiene una pequeña terraza que protege el interior del sol, agradable en invierno pero incómodo en verano: toda esta fragmentación de la zona de noche se debe, probablemente, a la necesidad de “mirar” el sol pero sin que se produzcan deslumbramientos. En la planta tipo, Bofill buscaba definir espacios muy especializados servidos por recorridos igualmente precisos: de hecho, el pavimento del solado dibujado con exactitud en los planos (cosa que por otra parte había hecho también Coderch en las viviendas de la Barceloneta) contribuye a definir la medida del espacio mediante la textura de las baldosas cuadradas o rectangulares (quizá de terrazo o de cerámica) en los dormitorios y en la zona de servicio, y a listeles (quizá de parqué de madera) en las salas de estar.

La planta del sobreático está ocupada por una única vivienda con acceso directo a la cubierta ajardinada del edificio, y tiene, en cambio, menos particiones interiores. En la vasta sala de estar el arquitecto explota el peculiar perímetro de la construcción para colocar asientos y divanes a lo largo de las paredes, incluso en las paredes en diente de sierra que definen el patio interior, obteniendo una interesante espacialidad fluida y dinámica. Esta técnica de proyectación se asemeja bastante a la usada en la casa del Bosque (1969) construida en Osmate, junto al Lago Maggiore, por la arquitecta milanesa Cini Boeri (n. 1924), donde el espacio se configura plegando varias veces la pared perimetral y excavando en ella una especie de nichos ya aparejados con el mobiliario.

Esta obra de Bofill puede considerarse bastante tradicional, tanto en el destino como en la organización de la misma, pero al mismo tiempo presenta un fuerte carácter rupturista debido a la fractura geométrica originada por la rotación del cuerpo de escalera y de la zona de noche. Así, más que responder a un tipo planimétrico, este edificio, como por otra parte, las demás obras de Bofill de este periodo, son el fruto de una voluntad de forma que se manifiesta en una complacida “lacónica” locuacidad: este oxímoron indica que si, por un lado, las viviendas se presentan a la ciudad de modo discreto, con un carácter introvertido, por otro lado contienen una exuberancia compositiva en la fachada posterior, sumamente dinámica. De hecho, la composición de esta fachada trasera sobre el patio de manzana es un paradigma del potencial expresivo de los muros con trazados oblicuos. Con todo, aun siendo mucho más impetuosa y violenta si la comparamos con las obras de Coderch y de otros miembros del Grupo R y de la escuela de Barcelona, esta fachada permanece escondida tras la alineación continua de fachada a la calle, cosa que quizá sea un síntoma de la actitud desconfiada de Bofill en relación a la ciudad, una actitud que desembocó en los grandes proyectos urbanos más o menos autosuficientes elaborados posteriormente por el Taller de Arquitectura a partir de la teoría de la “ciudad en el espacio”, entre los que cabe citar la urbanización La Manzanera en Calpe (1964-1985) con los edificios denominados Le Plexus, Xanadú, Muralla Roja y Anfiteatro (JAÉN *et al.* 1999, 124), el Castell en Sitges (1964-1968), el Barrio Gaudí en Reus (1964-1970), el conjunto residencial Walden 7 (1970-1975) en Sant Joan Desvern (*vid. supra*) (GAUSA *et al.* 2013, M29) y el conjunto Antigone en Montpellier (1983).

Como ya hemos dicho, la búsqueda del movimiento de las pieles envolventes de los edificios es una característica de la arquitectura milanesa de estas décadas en la que profundizaremos más adelante, al referirnos a la tectónica; pero aquí conviene dejar señalado cómo los arquitectos de la Escuela de Milán han deformado a menudo el perímetro mural para introducir miradores, galerías, terrazas o solanas. Así, Caccia Dominioni, por

ejemplo, en el edificio de viviendas de siete plantas de altura (1955-1959) situado en via Giuseppe Vigoni conforma los estares de todas las viviendas siguiendo un perímetro semiexagonal alargado y los hace sobresalir del plano de fachada formando miradores que, a su vez, se empotran en balcones volados. El perfil externo en planta de los balcones —que sigue una línea quebrada— es análogo al de los miradores, aunque estos últimos se desplazan hacia dentro respecto a los primeros con el fin de enfatizar el movimiento de los elementos de fachada (GRAMIGNA *et al.* 2001, 301; GAVAZZI *et al.* 2014, 36-37). También Ezio Sgrella, como veremos, en el edificio de viviendas (1951-1952) de via della Moscova, deformó unos 15° en planta una parte de los muros de fachada con el fin de desplazar hacia fuera una pequeña parte de la sala de estar, que continúa en la terraza y se conforma, así mismo, siguiendo un trazado poligonal (GRAMIGNA *et al.* 2001, 244).

Diez años más tarde, en el edificio de viviendas de siete plantas de altura (1962-1964) de via Cassolo, Gian Carlo Malchiodi (1917-2015) efectuó una operación similar, acentuada en este caso por la descomposición del cuerpo de fábrica en cuatro módulos de planta cuadrada, sensiblemente iguales, ligeramente desfasados y conectados entre sí diagonalmente, como si fuesen edificios en hilera, con una vivienda en cada módulo. En este caso, la solución derivaba, en parte, de la forma triangular de la manzana donde se encuentra situado el inmueble y de las ordenanzas municipales que prescribían seguir la alineación de la calle; la diferencia entre las esquinas de la fachada de cada módulo individual y el perímetro de la manzana se absorbe con la orientación inclinada de las terrazas, asimilable en planta a un triángulo o a un rombo alargados, según los casos, que alternativamente engloban en algunas plantas parte de la sala de estar. El resultado es una fachada escalonada cuyo dinamismo procede de la alternancia de vacíos y llenos, de balcones y paramentos ciegos (GRAMIGNA *et al.* 2001, 355; LA PIETRA 2007, 122-127)<sup>770</sup>.

También en el edificio de via Paolo Marchiondi ya citado, situada en el giardino di Ercole, Gardella compuso la fachada de una forma contradictoria, como un oxímoron: por una parte recurrió a una cristalera continua para ocultar o unificar las variaciones planimétricas, pero por otra parte introdujo un mirador, cuya posición es variable de una planta a otra, en correspondencia con las salas de estar, lo que da como resultado una fachada dinámica donde la traslación visible de una de sus partes representa la variación de la ordenación planimétrica. Por otra parte, las terrazas de las plantas intermedias están recortadas con diversos retranqueos con el fin de albergar un gran árbol preexistente (*robinia pseudoacacia*), hoy desaparecido. El árbol, que para Monteys “cosía la fachada con el jardín” (MONTEYS 2009, 50), se podía leer como una metáfora (aunque frágil y evasiva como se ha podido comprobar) de la relación entre orden y movimiento, expresada a su vez por la relación de continuidad entre la fachada transparente y la posición variable de los miradores. Este plegamiento de la fachada todavía se podría leer, según Argan, como la actitud poética de la obra de Gardella de no seguir la tendencia “a expandirse o dilatarse, a imponerse sobre la naturaleza circunstante con la autoridad de la civilización y de la historia, [algo] que una parte de la arquitectura moderna tiene en común con la clásica”, sino considerando, por el contrario, que la forma arquitectónica

no debe asimilarse ni oponerse a la situación ambiental, sino que se debe deducir razonablemente de ella, casi por un proceso de sublimación, de forma que la génesis de la forma sea perceptible, como una ley estructural, [como] datos que se reabsorben en la forma arquitectónica que, a su vez, resulta impregnada o saturada por ellos. [...] El gran árbol que atraviesa los balcones de una casa urbana milanesa no es indicio de un gusto demasiado refinado y casi “metafísico”, ni de un sentimentalismo de jardinero: es el vivo recuerdo de lo que era el sitio donde ahora surge aquel edificio, y la demostración, incluso un poco capciosa, de la total falta de relación entre espacio arquitectónico y espacio físico, ya que si es cierto que el árbol y la casa pertenecen a dos espacios o regiones ideales, diversos de hecho y sin posible comunicación entre sí, es también cierto que pertenecen a dos tiempos ideales sucesivos y comunicantes (ARGAN 1965, 353, 357, 358, 359; comillas del autor).

## <07.05. FLEXIBILIDAD

Hablando de Milán, tanto en Italia como en el extranjero, se piensa inmediatamente en una ciudad moderna. “Moderna” en el sentido más inmediato del vocablo, es decir “viva, actual, en estrecha y activa conexión nerviosa con los principales acontecimientos del mundo económico e intelectual”. Y esta idea no se aleja de la realidad. En Milán no solo prosperan las

<sup>770</sup> Otra obra interesante de Gian Carlo Malchiodi es el edificio de viviendas de siete plantas de altura (1955-1957) situado en la esquina de via Luigi Anelli y via Carlo Crivelli. Aquí no se resuelve el problema de la esquina ya que la fachada larga, que da al poniente, es plana, dibujada como una piel tersa y continua, mientras que la fachada corta, que da al mediodía, se retranquea dejando un pequeño jardín y se conforma, casi como si fuese otro edificio, con terrazas continuas profundas y transparentes, idóneas para situar jardineras con una densa vegetación, como han hecho los usuarios (CAPITANUCCI 2015, 14, 58-61).



mayores industrias italianas, no solo la vida está activada por una febril búsqueda de bienestar, también viven y trabajan personas y organizaciones que dedican toda su actividad al campo del arte y de la cultura. Este panorama es cierto y, en la distancia, se piensa que Milán tiene un clima arquitectónico ajustado a estas actividades progresistas. [Pero] quien viene a Milán se sorprende ante una extraña contradicción entre la realidad y la apariencia, entre la imagen virtual vista a distancia y la efectiva situación arquitectónica de esta ciudad; el forastero percibe, incluso en una evaluación somera del mundo arquitectónico milanés, un desajuste evidente, humorístico al principio y después más agudo y ruidoso, entre el banal y caótico ropaje de la capital lombarda y el que él se había construido idealmente; y trata de conjugar en un ambiente coherente y favorable los fragmentos que previamente conocía.

Giuseppe PAGANO (1941)

La búsqueda de la flexibilidad, entendida como posibilidad de superponer funciones y de conectar rápidamente y de forma variable los diferentes espacios de la casa, es un objetivo común a muchos arquitectos del Movimiento Moderno. Esta búsqueda se inició nada más entrar en crisis la correlación biunívoca entre espacios y actividades planteada en los primeros años del siglo XX. Una serie de obras y proyectos radicalmente innovadores, como la casa Schroeder (1924) de Rietveld en Utrecht, el proyecto de una casa de ladrillo (1924) de Mies o la Petite Villa junto al lago Lemán (1924) de Le Corbusier, sancionadas de inmediato por las experiencias de los mismos Mies y Le Corbusier en el Weissenhofsiedlung de Stuttgart (1927), marcaron el paso de un espacio articulado en ambientes cerrados a una idea de espacio continuo, abierto y disponible a muchas posibilidades de uso simultáneo (OTTOLINI 2010, 46-48). Se trataba de una investigación que podemos relacionar con la creciente importancia del tema del movimiento, acentuado gracias al progreso científico y tecnológico (especialmente a la invención y posterior fabricación masiva del vehículo-automóvil individual), que estos años encontramos presente tanto en la arquitectura como en la literatura y en las artes figurativas.

Ya en la posguerra, cuando nos referimos a grandes actuaciones de carácter urbano proyectados en los años sesenta, especialmente grandes complejos arquitectónicos brutalistas como los destinados a nuevas universidades, la flexibilidad era un objetivo común a muchos miembros del Team 10, lo cual, hasta cierto punto, significaba tomar partido contra el “objeto autónomo” de Le Corbusier. A este concepto se acogía Giancarlo de Carlo en la primera fase de la Universidad Libre de Urbino (1962-1965), donde las construcciones proliferan de forma casi orgánica sobre la ladera en pendiente dominadas por el volumen macizo de la cúspide, centro de la vida colectiva (COMPAIN 2012, 222). Y a la flexibilidad se acogían también los proyectos de dos celebradas universidades europeas proyectadas por los miembros del Team 10 George Candilis (1913-1995), Alexis Josic (1921-2012) y Shadrach Woods (1923-1973). Se trata de la Universidad Libre de Berlín (1964) y la Universidad de Toulouse 2- Le Mirail (1966-1973). En este segundo caso, el mantenimiento y la restauración de los edificios como pieza patrimonial o su destrucción y sustitución por nuevos edificios ha sido objeto de un vivo y apasionado debate en los últimos veinte años que, finalmente, se ha resuelto con la decisión de derribar por completo el conjunto (a pesar de su pretendida “flexibilidad”) que han tomado los responsables universitarios después de numerosos debates e informes de los muchos equipos de arquitectos consultados (COMPAIN 2012, 185-271; COLOMBO *et al.* 2018, 43). Según Clement, en los años sesenta y setenta “un concepto inseparablemente unido con la arquitectura brutalista era el de megaestructura, una unidad vasta y compleja que puede contener en su interior una gran variedad de funciones” y que servía tanto para equipamientos como para conjuntos residenciales. Así, también en Gran Bretaña, durante estas décadas, los nuevos edificios universitarios (Oxford, Cambridge, Londres, Leicester, Liverpool, East Anglia, etc.) representaron una excelente oportunidad para que los arquitectos concibiesen y construyesen megaestructuras que, por otra parte, se integraban con facilidad en el denso ambiente histórico construido de los maduros campus británicos: “esos entornos enclaustrados y cerebrales parecían estar dispuestos a aceptar lo extraño y lo vanguardista en términos arquitectónicos” (CLEMENT 2011, 59, 61), aunque también hasta aquí ha llegado el debate sobre la conveniencia o no de su mantenimiento, como en el caso de muchos edificios de la Universidad de Manchester, cerrados y sin uso por problemas estructurales (HARTWELL 2002, 114-121), o incluso la célebre biblioteca de la Facultad de Historia de Cambridge (1967), obra maestra de James Stirling mal envejecida, que se planteó derribar ante el elevado costo de su rehabilitación aunque, finalmente, dado el valor del edificio, fue asumido por los responsables universitarios.

Volviendo a la vivienda barcelonesa, ya en la distribución de los apartamentos de la buhardilla de la Pedrera en Barcelona (1953-1955), Barba Corsini trabajó modificando las relaciones entre los espacios, de forma que los separaba a la vez que los conectaba, pero sin comprometer la unidad del conjunto. Pero en el edificio Mitre (1959-1964) el mismo arquitecto llevó este planteamiento a una madurez plena. El proyecto de las viviendas consigue no solo hacer que los distintos ambientes estén comunicados entre sí, sino también hacer

efectiva su pertenencia a una condición de “conjunto”. Para describir sus objetivos el arquitecto usa el término “elasticidad”, pero, de hecho, se trata de lo que aquí venimos llamando flexibilidad. Elecciones de este tipo se habían experimentado ya en el primer racionalismo en la célebre casa Schroeder (1924) de Rietveld que acabamos de citar, y en el proyecto no ejecutado para la casa Loucher (1929) de Le Corbusier que debía producirse mediante sistemas industrializados. Esta última, de hecho, se ha considerado como una referencia directa para el edificio Mitre (MONTEYS *et al.* 1998, 62), por lo que podemos considerar que este edificio forma parte del proceso de experimentación desarrollado por el racionalismo. Toda la estructura espacial de las viviendas viene reconsiderada al eliminar las particiones rígidas y sustituirlas por “fronteras movibles”, con lo que al mismo tiempo se obtiene una mayor continuidad espacial (OTTOLINI 2010, 45).

Uno de los aspectos proyectuales más interesantes del edificio Mitre que, por otra parte, determina en gran medida la actualidad de la obra, es la concepción del espacio doméstico, pensado, como decía el autor, para apartamentos “pequeños, elásticos y versátiles”. La superficie de los alojamientos, relativamente reducida debido a la necesidad de mantener una elevada densidad habitacional con alquileres suficientemente bajos, llevó al arquitecto a desarrollar en el interior de las viviendas la superposición de usos diversos en un mismo espacio. Este tipo de destrezas, no ortodoxamente modernas, como es evidente, es uno de los fundamentos de la flexibilidad como técnica proyectual que permite modificar la organización de los espacios en relación a las diferentes y cambiables exigencias o necesidades de la clientela, permitiendo adaptar la vivienda a posibles cambios del usuario en un periodo de tiempo relativamente corto. Era algo que estaba en el ambiente profesional de Barcelona, ya que también Coderch, por ejemplo, en su último proyecto, denominado La Herencia, que nunca se construyó a pesar de que se lo regaló al constructor Huarte, investigó este tipo de adaptaciones de los apartamentos (cfr. NÚÑEZ 2016).

En el edificio Mitre las viviendas más pequeñas, del tipo A o B, ocupan una cuarta parte del módulo de base y se destinan a parejas sin hijos (alojamientos M.S.H. = matrimonio sin hijos<sup>771</sup>) mientras que las más grandes se destinan a familias de entre tres y cinco miembros (alojamientos M.1.H. = matrimonios con un hijo, y M.3.H. = matrimonios con tres hijos). La superposición de funciones permitía afrontar una diferencia tan relevante como esta en la superficie puesta a disposición de cada miembro de la unidad familiar. Para ello, mientras que la posición del dormitorio de matrimonio, recayente a la fachada externa, restaba constante, como también la posición de los servicios higiénicos y de las cocinas, el espacio hacia la fachada interna, comprendido entre la cocina y la entrada, podía variar y convertirse bien en comedor (M.1.H.), bien en un dormitorio para un número de personas variable, de una a tres. En el primer caso se trataría de una pieza convencional, pero en los otros casos se disponían nichos donde se albergaban la cama y otros accesorios que ayudaban a configurar un espacio habitacional mínimo. El ingreso se superponía al espacio de la cama, obteniendo así un dormitorio “pasante” donde el nicho para dormir se separaba del recorrido de tránsito mediante una pared de fuelle de acordeón, plegable y desplegable. Este tema de la pared movable, habitual en muchas otras obras barcelonesas de esta época, aparece también en el dormitorio de matrimonio, donde la pared que lo separa de la sala de estar se puede plegar, generando una contaminación entre los ambientes y una ampliación perceptiva del espacio de la casa. Otra elección proyectual bastante avanzada tiene que ver con una “doble circulación” embrionaria, ya que el baño tenía siempre dos puertas, con lo que era posible “usar el dormitorio independientemente e incluso hacer incursiones a la cocina sin pasar por la sala” (MONTEYS *et al.* 1998, 62).

Gio Ponti, en un edificio de nueve plantas construido en via Giuseppe Dezza (1956-1957) en Milán, en cuyo patio trasero tenía instalado su estudio, proyectó una vivienda para sí mismo y para su familia donde vivieron desde 1957 hasta su muerte en 1979 (ROCCCELLA 2009, 64-67; BIRAGHI *et al.* 2015, 45). En esta vivienda, fotografiada varias veces para *Domus* y, por tanto, muy difundida en ambientes profesionales, Ponti resumió todas sus “invenciones” al condensar la investigación sobre el hábitat que había iniciado ya con su temprana participación en el Novecento<sup>772</sup> y a lo largo de la cual demostró una refinadísima capacidad para

<sup>771</sup> Esta estrambótica (para la época) nomenclatura a base de acrónimos era parte del proyecto de Barba Corsini y de la promoción y venta de las viviendas.

<sup>772</sup> Recordemos que el término Novecento en Italia se refiere a un movimiento estilístico y cultural, fundamentalmente milanés, que pretendía continuar, de una forma renovada, la tradición del arte clásico. Convencionalmente se considera que se inició en 1922 con el edificio llamado Ca' Brütta, del longevo y prolífico Giovanni Muzio (1893-1982) y que continuó hasta el advenimiento del racionalismo. Entre los principales autores novecentistas se encuentran Aldo Andreani (1877-1971), Giuseppe De Finetti (1892-1952), Alberto Alpago Novello (1889-1985), Piero Portaluppi (1888-1967), Emilio Lancia (1890-1973) y Gio Ponti (1897-1979), aunque este último se introdujo de lleno muy pronto en el Movimiento Moderno.

combinar espacios, mobiliario y materiales (cfr. LICITRA 2018, *passim*). Lo que Ponti llamaba *casa attrezzata* (casa amueblada o casa equipada) partía de la consideración de que “una identidad moderna debía basarse en la distribución racional de los espacios internos” (BIRAGHI *et al.* 2015, 45). Entre los puntos más sobresalientes de esta investigación se encuentra la experimentación, ya en 1956, con algunas soluciones de flexibilidad bastante radicales en un proyecto de vivienda (o “espacio habitacional”) para cuatro personas: se trataba de un módulo residencial que usaba geometrías no ortogonales, con particiones plegables y con el mobiliario de obra (armarios y estantes empotrados y “*finestre arredate*” o “ventanas amuebladas o equipadas”, esto es conteniendo elementos ornamentales) dispuesto siguiendo trazados oblicuos con el fin de facilitar la entrada de luz y la circulación del aire. Por lo que respecta a la propia vivienda, iba destinada a cinco personas y tenía una superficie de 160 m<sup>2</sup>, más bien reducida si consideramos los estándares de la burguesía de la época. La distribución limitaba los pasillos y el mismo concepto de estancia se sometía a discusión: de hecho, los espacios no venían separados mediante tabiques y puertas convencionales sino mediante paredes y particiones móviles. Hacia la fachada los tabiques plegables de separación, del tipo *modernfold*, se disponían formando una secuencia continua con lo que era posible unir visualmente el dormitorio de matrimonio, la sala de estar y los dormitorios de los hijos. El mismo tipo de continuidad visual se obtenía, con el mismo sistema, entre el dormitorio de matrimonio, la sala de estar y la cocina. De esta forma, los espacios destinados a dormitorio podían albergar de forma variable actividades conectadas al descanso, que requieren aislamiento, o a la estancia y vida social, que requieren ser compartidas. En realidad no existían piezas propiamente dichas sino núcleos espaciales compenetrados entre sí de forma variable y dinámica en un “espacio único dominante” (VARIOS AUTORES 1957a)

También Caccia Dominioni en el edificio de viviendas (1956-1957) en via Giuseppe Vigoni (*vid. supra*), con la finalidad de aumentar la fluidez del espacio, planteó algunas variaciones sobre el usual modelo distributivo siguiendo un eje longitudinal que consistían, sobre todo, en la conexión del atrio o recibidor de ingreso con todas las estancias de la vivienda, dispuestas en doble peine, (GAVAZZI *et al.* 2014, 36). En el recorrido de la distribución introdujo quiebros o giros articulados entre sí en una secuencia de vestíbulos unidos por paredes oblicuas, con lo que las estancias asumen una conformación compleja, con un perímetro parcialmente poligonal, donde se puede leer un esfuerzo tendente a romper la rigidez de las particiones internas, deformando el espacio y transformando los cerramientos en diafragmas. No es casual que en el último piso del edificio, ocupado por una única vivienda de gran superficie conocida como “de las cuatro chimeneas” (dos en la sala de estar, una en el comedor y una en el dormitorio), el planteamiento espacial asuma un intenso dinamismo gracias a unas aberturas que conectan las seis estancias que dan hacia la fachada, formando una única enfilada perspectiva análoga a la de la casa de Gio Ponti en via Giuseppe Dezza (*vid. supra*). Así, el itinerario central de la distribución se duplica y se vincula al itinerario dispuesto hacia la fachada por una pequeña estancia colocada entre la sala de estar y el dormitorio de matrimonio. Incluso en la zona destinada al servicio se encuentra un dormitorio doble dotado con una pared divisoria móvil que separa las dos camas. Como en la visión perspectiva sobre los estares que hemos comentado, estos itinerarios alternativos son indicativos del interés de algunos arquitectos milaneses por la flexibilidad.

En efecto, la organización del sistema de recorridos es otro factor que influye sobre la flexibilidad de una forma complementaria o alternativa a la movilidad de las particiones. De hecho, los espacios domésticos deben su elasticidad sobre todo a las relaciones recíprocas establecidas entre ellos, algo que, a su vez, depende del modo como están conectados, subdivididos o agregados. En concreto, la posición del bloque de servicios (aseos, baños y cocinas), debido a los vínculos creados en su situación y a su frecuencia de uso, influye sobremanera en la racionalidad de la circulación doméstica; esta circulación, si se consigue proponer mediante recorridos alternativos, puede conducir a formas simples pero eficaces de flexibilidad. La colocación de los servicios higiénicos en el centro del cuerpo de fábrica del edificio, hoy muy común en toda la arquitectura residencial española gracias a la ventilación por chimeneas *shunt*, se encontraba ya en los años cincuenta y sesenta suficientemente difundida en Barcelona, tanto en los edificios particularmente profundos basados en cuerpos dobles, como en edificios de cuerpo simple. Citemos como ejemplo el modélico grupo de viviendas de la calle Escorial (1955-1962), un conjunto residencial de 232 viviendas que ocupa una manzana completa del Ensanche de Gràcia y que se planteó como alternativa a la edificación cerrada, ofreciendo diferentes tipos de ocupación; los tres bloques lineales contienen viviendas tipo de gran profundidad (casi 14 m) con los servicios higiénicos (baños, aseos e incluso cocinas en las viviendas dúplex) situados en el centro del bloque, ventilando a través de patinillos. Para Bohigas, esta obra, con el bloque alto aislado de 18 plantas, el hormigón visto y las ventanas corridas, entraba “directamente a lo que podríamos llamar los estilismos y las consecuencias del

racionalismo”, un edificio “claramente, ingenuamente optimista, que acepta la imposición de programas e ideologías de la vanguardia” (BOHIGAS 2003b, 17-19)<sup>773</sup>.

En la proyectación de viviendas, la profundidad de un cuerpo de fábrica es una característica morfológica y tipológica fundamental que depende de una relación precisa con la posición de los servicios higiénicos y la distribución interna de las piezas. El patrimonio tipológico residencial de la Barcelona de los años cincuenta y sesenta muestra, respecto a Milán, unas innovaciones que fueron posibles por una mayor elasticidad normativa, como por ejemplo la disposición de los servicios junto a la medianera del cuerpo de fábrica, lo que permitió un mejor aprovechamiento de la fachada y la posibilidad de establecer recorridos interiores más cortos y racionales. Formas elementales de flexibilidad se pueden reconocer así mismo en el establecimiento de dobles recorridos a través del baño, con lo que se define un segundo itinerario posible para acceder a una estancia, cosa que sucede tanto en el edificio Mitre como en las viviendas tipo de los bloques A, B y C del conjunto Escorial.

También Lluís Nadal i Oller (n. 1929), en el curso de su larga carrera como arquitecto, puso a punto esquemas eficaces de doble circulación. Nadal inició su actividad profesional en la Barcelona de los años sesenta con dos edificios en los que utilizó el tipo en H: uno en la calle Balmes (1958-1962) y el otro, con Vicenç Bonet i Ferrer (n. 1928) y Pere Puigdefàbregas Baserba (1926-2003), en la calle Lepanto (1964-1967) (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 110; VARIOS AUTORES 1981, 9, 11; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 83; NADAL 1999, 8-9; GAUSA *et al.* 2013, 131, m40). El solar de la primera obra era particularmente estrecho y profundo (unos 8,40 × 32 m) lo que obligó al proyectista a trabajar con estancias estrechas y alargadas. En ambos edificios la cocina, por razones prácticas y de necesidad de conexión con la sala de estar, se trabaja de forma pasante; esta solución, ya presente, como hemos visto, en la Barcelona de aquellos años, comenzaba a introducir el tema de la circulación en torno a un núcleo central, algo que Nadal desarrolló en sus proyectos posteriores utilizando la doble circulación. Esta última, en una vivienda, se suele desarrollar habitualmente como un particular sistema distributivo que permite un recorrido giratorio en torno a un núcleo, habitualmente ocupado por los servicios, situado en una posición baricéntrica.

En otro edificio situado en la esquina de las calles Rosselló y Sicília, proyectado en 1973 en colaboración con los entonces jóvenes arquitectos Jaume Duró (n. 1944), Josep Goday y Antoni Ubach (1944-2018), Nadal situó dos núcleos centrípetos: la zona de comedor hacia el interior y, entre el dormitorio principal y el estar, una habitación separada de la fachada a través de la cual ventila mediante un pasaje estrecho que forma una terraza rehundida (VARIOS AUTORES 1981, 23). Como observa Monteys, se trata de una solución distributiva muy similar a la utilizada por Donato en el edificio situado en la misma calle Rosselló (1964-1966) del que ya hemos hablado (*vid. supra*) (MONTEYS 2006, 65).

La doble circulación se convirtió en un sistema completamente consolidado y eficaz en otro edificio mucho más reciente del mismo Nadal construido en Gavà (1997) donde el centro del hábitat viene representado por los baños mientras que la cocina se desplaza hacia el fondo de la vivienda; desde el ingreso es posible recorrer un pasillo que conduce hasta los dormitorios, situados a monta caballo del bloque de servicios, o bien encaminarse directamente al estar y, desde aquí, a la cocina. Así, la zona de noche resulta más independiente de la zona de día a la vez que se crea un vínculo directo entre el dormitorio principal y la cocina colocada al fondo de la vivienda (PARICIO *et al.* 2000, 32). De este modo, espacios diferentes de la casa tienen una comunicación directa entre ellos, por lo que se evita pasar obligatoriamente a través de zonas por las que no se desea transitar, lo cual permite una mayor flexibilidad y el desarrollo simultáneo de funciones diferentes.

## **<07.06. EDIFICIOS EN ESQUINA RESUELTOS VARIANDO EL TRAZADO DE LOS MUROS: DE MUROS OBLICUOS A MUROS ESCALONADOS**

Toda la ciudad cambia a un ritmo impresionante: volver a pasar de vez en cuando por vías y encrucijadas conocidas significa cada vez recibir un latigazo en el corazón para quien ame de verdad la antigua concreción muraria resonante de trabajo industrial que es Milán. Su fisonomía histórica queda confiada cada vez más a un muestreo errático inserto en la tenaza del hormigón armado. No se puede hacer nada; pero al menos que el cronista elija el epicedio.  
Costantino BARONI (1951)

<sup>773</sup> En el grupo de viviendas de la calle Escorial colaboraron los arquitectos J. Alemany, O. Bohigas, J. M. Martorell, F. Mitjans, J. M. Ribas Casas y M. Ribas i Piera (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 253-254; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 53; GAUSA *et al.* 2013, K1). El nombre de A. Perpinyà aparece citado también en CENTELLAS *et al.* 2009, 159.

Cuando el arquitecto sitúa un edificio en un tejido urbano definido por el frente de fachada continuo está realizando un acto de proyectación que se encuentra ya muy contrastado tipológicamente y donde es relativamente fácil conseguir la coherencia entre tipo de ocupación urbana y tipo constructivo; sin embargo, construir en una esquina es siempre una acción más compleja que comporta algunos riesgos. El Plan Cerdà ha facilitado las alternativas ya que el chaflán y el cruce de las calles han representado una matriz tipológica capaz de definir reglas urbanas muy precisas: el plano del Ensanche estableció una clara jerarquía viaria por lo que ha sido competencia posterior del proyectista escoger una opción formal concreta que ha podido ir del lenguaje más rabiosamente curvilíneo, abstraccionista, naturalista y hermético de la Pedrera (1906-1910) de Gaudí hasta el proracionalismo de la fachada ligeramente plegada, del Casal de Sant Jordi (1929-1931) de Folguera.

Los arquitectos culturalmente afines al Grupo R establecieron una continuidad con la crítica a las relaciones manzana-esquina ya expresada por el GATCPAC en las esquinas abiertas de la Casa Bloc (1932-1936); Coderch, en el edificio de la Barceloneta recurrió a una fachada plana y tersa trabajada desde el diseño de las persianas de librillo; Barba Corsini cerró el edificio Mitre con una solución análoga a la de las *Unités* corbusierianas, mientras que Bonet i Castellana se mantuvo fiel, con los dos cuerpos desfasados del edificio Mediterráneo, a los hallazgos de sus proyectos racionalistas para el Bajo Belgrano (1948) en Buenos Aires, y al complejo residencial para la fábrica T.O.S.A., Textil Oeste Sociedad Anónima (1952), en San Justo, en el área metropolitana de la capital argentina.

El estudio Martorell-Bohigas-Mackay se enfrentó con el tema del edificio en esquina conjugando, a la vez, soluciones innovadoras y una extremada atención a las razones originadas en el contexto físico y cultural de la ciudad, unos presupuestos que no están lejos de la Escuela de Milán y de la filosofía proyectual de Ernesto Nathan Rogers, por cuyos escritos y proyectos, por otra parte, Bohigas sentía una profunda admiración que creció con la prematura muerte de Rogers en 1969. Este tipo de actitudes hacia el contexto urbano caracterizó la Escuela de Barcelona y, como se ha advertido (DREW 1993, 19) presentaba similitudes con el Regionalismo Crítico a que se referiría Kenneth Frampton años después (FRAMPTON 1984b).

Por lo que se refiere a los potentes chaflanes del Ensanche de Cerdà, con sus ángulos de 45° y su longitud de 19,80 m (la altura de las casas debía ser de 16 m), una referencia habitual ha sido señalar el impacto que tuvo tal geometría sobre la arquitectura y el espacio urbano ya que, “al introducir un tercer plano en la fachada del edificio, prescindiendo de la disposición ortogonal de los muros, inscribía la lógica del cambio de dirección del tránsito en el espacio privado de los inmuebles” (RESINA 2008, 31). Ante esta contradicción aparente, en los años sesenta fue constante la búsqueda de soluciones alternativas a lo que se empezó a considerar inadecuada —o simplemente incómoda— geometría de estas esquinas achaflanadas (ya antes, en los años treinta, los racionalistas del GATCPAC habían opinado lo mismo: cfr. “Ensayo de distribución de la zona edificable en una manzana del ensanche de Barcelona a base de un tipo de vivienda obrera” *A.C.*, núm. 11, julio-septiembre 1933, pp. 27-31)<sup>774</sup>. Esta investigación tipológica se inició con el edificio en la calle Navas de Tolosa (1960-1962) del equipo Martorell-Bohigas-Mackay<sup>775</sup> y fue continuada por el mismo equipo, entre otros, en el edificio de las calles Entença y Aragó (1964-1970) (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 183-184; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 77; GAUSA *et al.* 2013, M11), donde “la singularidad figurativa —derivada de la no aceptación de la fachada como criterio de determinación del espacio urbano— se plantea como mecanismo de cualificación de la ciudad” (PIÑÓN 1977, 73). Se trataba de un intento de racionalización formal que perseguía otorgar preeminencia a la dirección de las calles respecto a la dirección del chaflán, rompiendo la diagonal del mismo al hacer planos paralelos o escalonados que eliminaban este triángulo que incomodaba la distribución “racional” de las viviendas. Curiosamente, el mismo Bohigas declaraba en 1990 que, desde un punto de vista urbano, ya no le parecía tan adecuada esta obsesión porque implicaba la ruptura de la continuidad de la vía mientras que “una cosa interesante del Ensanche es la prioridad del chaflán, incluso por encima de la perpendicularidad de las calles” (en TORRES 1991 II, 309). En los últimos años se han pronunciado en este mismo sentido diversos autores que han estudiado la morfología del Ensanche de Cerdà (MONTEYS 2007; BARCENA *et al.* 2010). Más adelante trataremos las implicaciones lingüísticas de este grupo de edificios, pero ahora prestemos atención a las plantas.

<sup>774</sup> Para una discusión en profundidad de la edificación en los chaflanes del Ensanche de Cerdà, cfr. KRIER 1978; M. SOLÀ 1978b; M. SOLÀ 1995; MONTEYS 2007; BARCENA *et al.* 2010.

<sup>775</sup> Obsérvese que poco antes, en las viviendas para trabajadores de una empresa metalúrgica (1955-1959) en la calle Pallars, Bohigas y Martorell siguen al pie de la letra la alineación del chaflán, como siempre se había hecho en el Ensanche de Cerdà desde la mitad del ochocientos.

En el edificio de la calle Navas de Tolosa antes citado y en la inmediatamente posterior Casa del Pati (1961-1964) en la ronda Guinardó, ambas obras poco distantes del margen noroeste del Ensanche, el equipo MBM resolvió la gran esquina achaflanada característica de Cerdà mediante una “fachada escalonada” (*stepped facade* es el término inglés acuñado en DREW 1993, 19), es decir una fachada donde la pared envolvente se pliega repetidamente como un fuelle o un acordeón configurando una secuencia de ángulos ortogonales que la hacen similar al perfil de una escalera girada y situada en posición vertical. Con esta solución, la fachada ejerce una influencia decisiva sobre la planimetría.

En el primer edificio citado, el de la calle Navas de Tolosa (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 276), se disponen dos módulos en H ligeramente desplazados uno del otro por lo que el conjunto resulta compuesto por dos bloques diferentes unidos entre sí, cada uno servido por su propia caja de escalera; el bloque más externo es cortado por el chaflán con lo que resulta biselado a 45°. Sobre la forma general de la planta se superpone un ulterior diseño que configura una serie de dientes de sierra formados por una alternancia de volúmenes de planta ortogonal y de planta cortada a 45°. Con ello, los arquitectos parecen haber querido volver a proponer a escala del edificio el corte a 45° del chaflán característico del Ensanche, contaminando morfología urbana y organización de las viviendas. El espacio vacío resultante en cada uno de los dos bloques que componen el edificio, destinado a patio de luces, consiste en un estrecho rectángulo de unos 2 m de ancho, con lo que la disposición de los volúmenes parece haber llevado el tipo del cuerpo lineal doble a la máxima densidad posible comprimiendo sobremano el patio central. Este último, aunque estrecho, consigue contener seis pequeñas galerías destinadas a airear e iluminar los dormitorios y las cocinas de seis viviendas, entre ellas la de la esquina. Las viviendas tienen los servicios higiénicos situados en el centro, habitualmente entre dos dormitorios, mientras que la cocina se sitúa recayendo hacia el exterior, adyacente a los estares, asumiendo así una disposición análoga a la escogida por Donato para las viviendas de la avenida Vallcarca (antes del Hospital Militar) que ya hemos visto. Llevar la cocina hasta la fachada, haciéndola recaer a la calle (o al patio de manzana), significa habitualmente conceder una mayor dignidad al proceso de preparación de los alimentos, que pasa a ser una actividad central en la vida familiar en vez de ser una mera actividad de servicio.

Respecto a las primeras realizaciones planteadas a partir del tipo en H, como el edificio de la calle Roger de Flor (1954-1958), basado, como ya hemos dicho, en la simple agregación de cuatro módulos habitativos (*vid. supra*), en el edificio de la calle Navas de Tolosa, y todavía más en la Casa del Pati, los MBM demuestran haber sabido conducir una experimentación tipológica eficaz hasta el punto de innovar el tipo sin traicionarlo. El edificio en la calle Roger de Flor muestra una estrecha relación con el edificio de la Barceloneta de Coderch, donde la fluidez espacial estaba todavía ausente ya que las viviendas no dejaban de ser unos “bloques compactos” de planta rectangular. En cambio, tanto en el edificio de la calle Navas de Tolosa como en la Casa del Pati, las viviendas se descomponen en unidades habitacionales menores que corresponden a las estancias y que se vuelven a ensamblar con ligeros deslizamientos con el fin de adaptar el conjunto al perfil externo del chaflán.

En la Casa del Pati, un edificio de viviendas proyectado para una cooperativa y, por tanto, con recursos limitados, se desarrolla este planteamiento de forma todavía más convincente ya que la distribución abandona en parte los esquemas propios del cuerpo en H y asume los de un edificio con patio, como se recoge en el mismo topónimo del edificio (cfr. HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 255; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 77). La única escalera de acceso a las viviendas (nueve por planta) se desplaza del módulo en H hacia un cuerpo de planta triangular que cierra el edificio hacia la esquina, donde se encuentra la parte más oscura de la construcción. La conexión con este cuerpo triangular viene configurada por un patio descubierto situado en el centro del solar que juega el papel de filtro intermedio entre la entrada del edificio y el cuerpo de escalera. La luz cenital, la complejidad y riqueza de los recorridos visuales y la presencia de una fuente en la planta baja (una referencia tardía al edificio de Zanini en la milanesa piazza Eleonora Duse que Bohigas había comentado en 1951: *vid. supra*), junto a la presencia de elementos de mobiliario urbano, le confieren a este espacio una atmósfera evidentemente análoga a la de las casas tradicionales con patio ajardinado, pero con el valor añadido de ser un espacio semipúblico, similar a un claustro o a una plaza ciudadana, en un intento de “introducir la forma urbana dentro de un edificio que, en principio, sin la forzada imposición de la urbanidad [como valor social y cívico] no tenía por qué reclamarla” (BOHIGAS 2003b, 33-35). Por término medio, las viviendas son muy pequeñas, unos 66 m<sup>2</sup>, pero disponen de tres dormitorios. Se trata de espacios dimensionados con extremo cuidado, como en las viviendas de la calle Pallars, de las cuales se retoma también parte de la composición planimétrica de la arista, partiendo de la superficie mínima necesaria para una adecuada disposición del mobiliario. El notable espesor del cuerpo de fábrica (31 m en el punto más ancho) y, sobre todo, la situación en esquina, hacían necesario, además del

gran patio principal con la fuente, otros patios secundarios y abundantes patinillos de ventilación. Esto permitió situar los dormitorios hacia el centro de la construcción, disponiéndolos según un esquema en anillo que gira en torno al patio o vacío central; los baños, por su parte, se sitúan en el centro de las viviendas, entre los dormitorios y los estares, mientras que las cocinas se desplazan hacia la fachada, ocupando los dientes de sierra del escalonamiento de la misma.

En el edificio de viviendas Monitor (1966) situado en la vía Augusta<sup>776</sup>, Coderch combina algunas características tipológicas del edificio en la calle Johann Sebastian Bach que ya hemos comentado con el tema de la fachada escalonada en dientes de sierra, de forma que, según el autor, “para la gente que vive dentro hay una elasticidad mucho mayor y un interés de fuera hacia dentro y de dentro hacia fuera” (en GAUSA *et al.* 2013, L17). La construcción ocupa un solar en esquina y el edificio adyacente hacia levante es un gran inmueble construido por Mitjans para central de servicios de la empresa Telefónica (1972-1977) (GAUSA *et al.* 2013, M35). La fachada plana y estrictamente modulada del mismo, concebida como un tapiz de listones de mármol blanco que actúan a modo de celosía, hace resaltar el movimiento de los voladizos del edificio contiguo de Coderch, sobre todo por que al llegar a la esquina el perímetro escalonado interrumpe bruscamente su movimiento ritmado en dientes de sierra y se convierte en un paramento que sirve de barandilla a las grandes terrazas en esquina, suavemente curvadas frente al encuentro de las calles. La planta tipo del edificio Monitor se podría asimilar a un bloque lineal de unos 18 m de ancho, distribuido con una sola caja de escalera y con viviendas a dos caras, al cual se le añade en la proximidad de la esquina un bloque de 28 m de ancho donde se colocan las viviendas más grandes. Éstas tienen una organización interna particular ya que las cocinas y los espacios de servicio están situados cerca del cuerpo de escalera mientras que las zonas de noche se sitúan en los extremos opuestos del edificio, de forma simétrica respecto al eje longitudinal; las habitaciones se disponen en racimo, en torno a los servicios higiénicos, mientras que los estares se disponen simétricamente respecto al eje transversal; la gran superficie de estos últimos los hace similares a macroestancias que, a su vez, se dividen en subámbitos vinculados entre sí por relaciones abiertas y dinámicas. En el edificio Monitor, Coderch no proyecta las viviendas con una simetría bilateral, como en los edificios de la Barceloneta y de la calle Johann Sebastian Bach, sino que sitúa simétricamente funciones idénticas insertadas en estructuras formales análogas.

Por su parte, en el edificio de la calle Nicaragua (1962-1964), situado en un solar en esquina, Bofill desarrolla temas ya ensayados pocos años antes en su edificio de la calle Johann Sebastian Bach, concretamente la composición planimétrica basada en los giros y las compenetraciones y la dialéctica entre exuberancia expresiva y discreción (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 213-214; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 79; GAUSA *et al.* 2013, M6). La planta del solar se corresponde con un triángulo isósceles con la base mirando hacia la plaza; la parte más alejada de la fachada se vacía y se convierte en un patio de luces triangular mientras que el cuerpo de escalera se sitúa en la bisectriz del triángulo recayente hacia ese patio. Bofill trata el tema de la esquina de forma desenvuelta utilizando un esquema distributivo propio de los cuerpos de fábrica lineales, aunque deformándolo para adaptarlo a la forma triangular del solar que está en la base de toda la distribución. De hecho, en las plantas tipo se disponen dos viviendas de forma rectangular, de unos 90 y 100 m<sup>2</sup>, a ambos lados de la caja de escalera apoyadas en los dos lados del triángulo isósceles de forma que están giradas 60° entre sí. En medio de estas dos viviendas rectangulares queda un espacio donde se situó una tercera vivienda de perímetro trapezoidal, de unos 60 m<sup>2</sup>, que tiene la fachada en un solo lado, el recayente sobre la esquina. Bofill supera este límite fragmentando la fachada de esta vivienda en tres segmentos separados, discontinuos y girados entre sí de manera que un plus de luz y de aire pueda entrar a través de los intersticios entre dos segmentos contiguos. En las viviendas más grandes los baños y las cocinas se colocan en el centro del cuerpo de fábrica cuya profundidad varía entre 13,25 y 14,85 m, estableciéndose la ventilación, como es habitual, a través de un pequeño patinillo. Para Piñón se trata de una obra adscribible al episodio del realismo donde “la idea de edificio como organismo que se adapta a su medio, se privilegia respecto a aquella otra que, desde una actitud más autonomista, tendería a convertirlo en objeto aislable, figurativa y conceptualmente, gobernado por leyes que le son propias. [...] Ninguna propuesta estilística o doctrinal trasciende los límites del propio edificio” (PIÑÓN 1977, 56-57).

En contraste con estas soluciones tipológicas barcelonesas, en los edificios en esquina de Milán los arquitectos preferían o bien dejar las aristas vivas o bien producir achaflanamientos o biselados mediante variaciones en el trazado de los muros, pero habitualmente de una forma menos acentuada de lo que se daba en

<sup>776</sup> No se debe confundir con la torre exenta del mismo nombre (1968-1970), situada en la Diagonal, obra de Correa y Milá, discípulos de Coderch, ni con el edificio de oficinas Monitor (1956-1961) situado en la calle Tusset, obra de Mitjans.

Barcelona. Así, por ejemplo, en la manzana comprendida entre via Alberico Albricci y piazza Velasca, en gran parte edificada en diversas fases por Asnago y Vender, el edificio recayente a via Larga y via Paolo de Canobbio (1949) proyectado por estos arquitectos define de modo firme aunque discreto una esquina urbana (GRAMIGNA *et al.* 2001, 221).

## <08. ARQUITECTOS EN BARCELONA. TIPOLOGÍA, TECTÓNICA Y DISEÑO DE FACHADAS

El horizonte de sentido de la arquitectura es un recíproco y continuado intercambio entre el ambiente y el hombre. De hecho, en el momento en que entramos en contacto con la obra arquitectónica nuestro cuerpo reconstruye, a nivel inconsciente, la calidad del espacio y las relaciones que la arquitectura misma ha instaurado con el ambiente: un edificio bien proyectado restituye a la obra acabada el sentido de la gravedad y hace que el espectador sea consciente, de manera racional o emotiva, del “peso” de la estructura o, por el contrario, de su “ligereza”.

Marco LUCCHINI (2020)

### <08.01. EL CONCEPTO DE TECTÓNICA COMO CRÍTICA. NOTAS METODOLÓGICAS

“Representación” significa “hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene”; se ponen, así, en relación dos realidades: una presente y perceptible, otra ausente e invisible. La representación sustituye lo ausente con lo presente, pero sin excluirlo del todo: un muro enlucido de blanco puede no decir nada por sí mismo, pero si tiene una cierta proporción y una forma determinada puede evocar simbólicamente alguna cosa invisible que forma parte del horizonte de sentido de la arquitectura. Lo invisible está constituido no solo por eventuales referencias a otras obras sino por todas las correspondencias que durante el proceso proyectual han contribuido a plasmar intenciones, formas y espacios. La representación es, por tanto, un proceso de conocimiento en el que se da una síntesis entre sensibilidad y pensamiento que remite analógica y simbólicamente a una asociación que produce una mediación entre lo visible y lo invisible.

Marco LUCCHINI (2020)

En este capítulo examinaremos los vínculos que pueden encontrarse entre las opciones constructivas y las formas expresivas de la obra arquitectónica. Como es sabido, el estudio tipológico de la planimetría de un edificio nos ofrece una información abundante sobre la organización y la relación entre las partes en que se articula el espacio interno del mismo; no obstante, el conocimiento total de la corporeidad de la construcción y del modo como la misma se manifiesta hacia el espacio público urbano requiere complementar esta información con la interpretación crítica de la configuración del edificio. Los valores figurativos de una arquitectura vienen condicionados en gran medida por la tectónica, la cual es una vertiente de la disciplina “composición arquitectónica” (término equivalente en italiano a “proyección arquitectónica”) y un instrumento crítico “externo”<sup>777</sup> a las obras construidas, con el que controlar el modo como las opciones técnicas y constructivas influyen en el carácter figurativo y expresivo de un edificio.

El pensamiento teórico sobre la tectónica se consolidó en la cultura artística alemana con los textos seminales de Karl Müller (1813-1894), Karl Bötticher (1806-1889) y Gottfried Semper (1803-1879) a partir de los años treinta del ochocientos, desarrollándose fundamentalmente en torno a dos líneas de reflexión: la primera, planteada sobre todo por Bötticher, estaba focalizada en la correspondencia “ética” entre el núcleo de la construcción y el aparato decorativo u ornamental que lo circunda, mientras que la segunda, desarrollada por Semper, asumía como tema central las relaciones entre materiales, técnicas de construcción y sus manifestaciones en términos formales<sup>778</sup>.

El historiador suizo Werner Oechslin (n. 1944) profundizó en los años setenta del siglo XX en el carácter “representativo” de la tectónica, considerándola como un instrumento crítico adecuado para mostrar de un modo inequívoco y claramente comprensible las relaciones entre el núcleo resistente de la arquitectura,

<sup>777</sup> La distinción entre crítica interna y crítica externa ha sido propuesta por Paolo Berdini (BERDINI 2002, 128).

<sup>778</sup> El arquitecto vienés Gottfried Semper (1803-1879) definió la tectónica como “el arte de combinar elementos rígidos y lineales en una estructura estable” que se pueden concretar en forma de cornisa, retícula, soporte y armazón. Estas estructuras formales delimitan el espacio o soportan el edificio en relación a un tipo de fabricación precisa: la carpintería y las construcciones en madera. Con la tectónica, en un sentido estricto, Semper se refería a las armazones o fábricas sujetas a esfuerzos de tracción y era un conjunto de saberes complementario de la estereotomía que, en cambio, tenía que ver con los muros sometidos a esfuerzos de compresión. Con todo, el verdadero objetivo de los estudios de Semper era descubrir los “motivos primarios” y las “leyes internas” intrínsecos de la arquitectura, dando así continuidad a los estudios de Bötticher. Según Montaner la tradición del positivismo que arrancó en Francia con Descartes encontró en los escritos de Semper su máxima teorización, ya que su objetivo era la búsqueda de unas leyes fijas e inmutables para el arte, provenientes de los condicionantes materiales, técnicos, climatológicos, políticos, culturales y religiosos; entre las distintas artes y técnicas tectónicas existentes, la arquitectura se consideraba la técnica y arte del espacio (MONTANER 2013, 25).



identificado con las técnicas constructivas, y la gran variabilidad de las formas expresivas que se pueden superponer a ese núcleo (cfr. OECHSLIN 2004). En el mismo periodo, el también historiador Eduard Sekler (n. 1920) desplazó decididamente la noción de tectónica hacia la figuración de la estructura portante, distinguiendo entre “estructura”, “construcción” y “tectónica”; esta última era la encargada de controlar la relación entre expresión y visibilidad de la estructura portante y representaba la relación entre la forma y las fuerzas físicas que permiten a la construcción mantenerse en pie y sostener el peso descargándolo hasta el suelo (cfr. SEKLER 1965). Un ulterior y más incisivo bloque de estudios ha sido desarrollado en la mitad de los años noventa por Kenneth Frampton (n. 1930) que ha reconducido la tectónica a la fenomenología de la verdad estructural, a menudo entendida en una acepción semperiana como estructura marco de telar o bastidor (cfr. FRAMPTON 2005). Hoy podemos pensar que la tectónica concierne al cuerpo<sup>779</sup> de la construcción, siendo una clave para expresar un juicio sobre hasta que punto (“como” y “cuanto”) el arquitecto ha dejado reconocibles las técnicas constructivas.

La tectónica tiene que ver con el paso de una técnica constructiva a una “forma elocuente” capaz de comunicar el carácter de la arquitectura (GRASSI 2004, 6); dicho en otros términos, la estructura formal de un edificio, identificable a través de la percepción, se transforma en una figura, esto es en “una configuración cuyo significado le viene dado por la cultura” (COLQUHOUN 1981, 191); gracias a una cultura constructiva somos capaces de establecer diferencias entre la mediocridad del construir inconsciente y la profundidad semántica de la arquitectura que es fruto de un “saber escoger” las formas con elegancia<sup>780</sup>, en base a competencias técnicas y tipológicas.

Por lo que se refiere a las relaciones entre las arquitecturas de Barcelona y de Milán, el concepto de tectónica puede ser útil para indagar la identidad cultural de ambas realizaciones, descomponiendo las obras en las acciones proyectuales fundamentales que han conducido a su forma definitiva (FERRARI 2003, 47); dichas acciones se refieren al sistema estático y a sus relaciones con la envoltura; a la modalidad con que la envoltura misma define la relación entre el espacio externo y el espacio interno, controlando la entrada de aire y de luz; y finalmente al “cerramiento” del edificio mediante la cobertura.

A través de la tectónica pueden aflorar las relaciones de recíproca continuidad maduras entre las arquitecturas de Milán y de Barcelona, unas relaciones que se manifiestan como líneas proyectuales comunes en las que se puede reconocer “una ansia de certeza” (GRASSI 1998, 27) dirigida hacia la búsqueda de elementos invariantes y definidos. Estos últimos, cuando se refieren a la influencia ejercida por el sistema estático sobre el aspecto figurativo de la arquitectura, según prevalegan los esfuerzos de tracción o de compresión, conducen a dos formas arquetípicas: los volúmenes sólidos y continuos, llamados también estereotómicos (FRAMPTON 2005, 5), y los volúmenes discontinuos, llamados también de “malla”, formados por sistemas estructurales triliticos o porticados mediante retículas o bastidores (DEPLAZES *et al.* 2005, 13-16). Se trata de arquetipos radicados, respectivamente, en el mito de la cabaña primitiva teorizado en el siglo XVIII por Laugier<sup>781</sup> o en los cuatro elementos fundamentales de la arquitectura de Semper (basamento, muro, hogar y techo) que, en la cultura del proyecto barcelonesa y milanesa de los años cincuenta y sesenta, llegaron a ser modelos a través de los que arrancó una revisión crítica de las relaciones entre forma y construcción.

De igual manera que las vanguardias de los años veinte y treinta del novecientos rechazaron las formas codificadas de la historia, ahora eran objeto de crítica los elementos formales “puros” definidos por el Movimiento Moderno, que se consideraban rígidos y vaciados de su energía inicial. La lámpara de la verdad de Ruskin seguía fundándose en una instancia moral donde es bueno lo que es verdadero, pero donde lo verdadero ya no es la visibilidad pura y simple del proceso constructivo, sino un proceso de conocimiento más articulado tendente a manipular la relación entre lo visible y lo invisible en la forma arquitectónica, incluyendo también

<sup>779</sup> En su célebre libro *De Re Aedificatoria* (1485) Alberti afirmaba que cada edificio no es “como” un cuerpo, sino que “es” un cuerpo y, como tal, se encuentra formado por huesos, piel y tendones. En relación a los fundamentos vitruvianos, Alberti situó la metáfora “piel y huesos” en una dimensión más amplia, ya que las partes que componen el edificio (y lo mismo valdría para la ciudad) no son autónomas sino complementarias y sujetas a reglas de proporcionalidad, conmensurabilidad y armonía, cosa que vale también para el contexto, incluyendo la ciudad (cfr. ALBERTI 1989).

<sup>780</sup> Recordemos que el término “elegancia” deriva del griego y significa “saber escoger”. Aquí se utiliza en el sentido propuesto por Rogers cuando asocia la elegancia a la perfección de los objetos de diseño, a una *techné* renovada donde el proceso técnico resulta indisoluble del proceso artístico; se trata, por tanto, de una “categoría de juicio que se refiere a la adecuación de la forma a las exigencias del tema, sin estridencias ni complicaciones inútiles” (GAVAZZI *et al.* 2014, 82).

<sup>781</sup> A través del mito de la cabaña, Laugier estableció un sistema teórico basado en la coincidencia entre naturaleza y razón del que se podían establecer principios y reglas encaminadas al control racional de la arquitectura conduciéndola a los elementos esenciales y primigenios (cfr. LAUGIER 1987, 7-25).

las variables del tiempo, del lugar y de la vida. Si volvemos a la teoría de la tectónica de Bötticher, podemos ver como ha sido fundada en la diferencia existente entre *Kernform*, forma nuclear, y *Kunstform*, forma artística (OECHSLIN 2004, 60), transfiriéndose la primera a la segunda no de un modo mecánico, sino a través de un acto de representación por el que la forma nuclear no se presenta ya directamente, sino mediante una “máscara”, imponiéndose el deber de que fuese traducida en una imagen<sup>782</sup> y construyendo así la ligazón entre “representante” y “representado”<sup>783</sup> que posteriormente asumiría la corporeidad de la arquitectura.

El acto de representación aludido adquiriría un sentido particularmente pregnante cuando subía a la escena el sistema estructural. Es significativo que Sartoris, en su conferencia «Orientaciones de la arquitectura contemporánea» (SARTORIS 1950b), se refiriese, a propósito de la presunta polémica entre defensores de la racionalidad plástica de Le Corbusier y de la racionalidad “democrática” de Wright, a la importancia de conjugar una “sensibilidad estática” con una sensibilidad artística, ya que la técnica escogida para la estructura genera una forma y, por este motivo, se encuentra sujeta a la intencionalidad expresiva y de representación del arquitecto. La cuestión de fondo es representar la estructura lógica de la arquitectura, su cohesión y la coherencia entre las diversas partes, y el modo más eficaz para hacerlo son los dos modelos arquetípicos a que nos hemos referido: el volumen sólido, compacto y continuo, y el volumen en malla, retícula o bastidor y, por tanto, discontinuo. El primero tiene una fuerza icástica<sup>784</sup> en la que se condensa la supresión del ornamento y de cualquier acto formal innecesario. Se trata de la lucha contra los estilos de Loos, de la “omisión” que Grassi advierte como posible proceso formal de la arquitectura (cfr. GRASSI 1998) y del conocido “sabio juego de volúmenes bajo la luz” de Le Corbusier, cuya genealogía tiene sus orígenes no solo en el Iluminismo de Boullée y Ledoux, sino también en el pensamiento renacentista de Leon Battista Alberti. De hecho, el autor de *De Re Aedificatoria* había dirigido su interés hacia la construcción “desnuda”, estableciendo que las emociones suscitadas por la arquitectura provenían de la forma de la construcción y que un edificio debería levantarse desnudo antes de que se le vistiese con un aparato ornamental (ALBERTI 1989, 469). En la estética de las masas construidas de Boullée el volumen pierde ornamentos inútiles y se configura como un núcleo irreductible que adquiere sentido figurativo cuando reacciona a la luz. Las proporciones y el equilibrio provienen de la proporción general del cuerpo. La verdad se encuentra en la unidad del volumen, que se consigue mediante la correspondencia entre la envoltura (la forma artística de Bötticher) y el núcleo interno (la forma nuclear).

Pero como indica Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray*, la verdad, a pesar de todo, pocas veces es pura y nunca es simple, por lo que los volúmenes aparentemente “puros”, en cuanto formados por superficies sólidas, continuas y monocromas, desde el punto de vista constructivo podrían no serlo tanto: la fachada sumamente “plástica” del frente sur de la capilla de Ronchamp, construida con una estructura metálica reticular posteriormente revestida y moldeada con obra de fábrica y estuco, es una buena demostración de esto<sup>785</sup>; en cambio, una retícula o bastidor aparentemente estructural que se deja visto en fachada puede esconder un sistema estructural de muros de carga.

Con Semper las cosas se complicaron, ya que en el ámbito de una investigación que pretendía encontrar el núcleo formal irreductible, es decir el *ur motive*, heredero metafórico de la forma nuclear de Bötticher, y cuyo desarrollo incluía aspectos etimológicos, Semper notó que las palabras alemanas *Wand* (pared) y *Gewand* (vestido) tenían la misma raíz, con lo que le asignó al acto del vestir un papel constructivo, ampliando las posibilidades semánticas del término “revestimiento”, que podía significar tanto la necesidad técnica de levantar una partición vertical o horizontal para protegerse de los agentes atmosféricos, como la misión estética de decorar una superficie para protegerla o para hacerla representativa (SEMPER 1992, *passim*). Así, en la teoría semperiana la envolvente asume un papel central en la figuración; pero por otra parte, era de esperar que así fuese, ya que en la concepción tectónica de Semper la misma tectónica se llega a identificar con una estructura formada por elementos lineales.

<sup>782</sup> La acepción del término “imagen” a que hacemos referencia ha sido definida por Elio Franzini como todo aquello que se encuentra conectado a actos representativos que permiten vincular lo visible y lo invisible. En el caso de la arquitectura lo visible es la forma percibida con los sentidos, mientras que lo invisible corresponde al conjunto de símbolos, metáforas, referencias históricas y estratificaciones del saber disciplinar a través del cual la arquitectura adquiere sentido (cfr. FRANZINI 2001, 1-13).

<sup>783</sup> En este caso, el representante es lo visible, es decir la conformación de la arquitectura, mientras que lo representado son los vínculos constructivos y técnicos, el sistema estructural o el conjunto de símbolos sobre los que se basa la complejidad semántica de la arquitectura.

<sup>784</sup> “Natural, sin disfraz ni adorno” (Diccionario de la Lengua Española).

<sup>785</sup> Argan ha hecho una crítica extensa y eficaz a la capilla de Ronchamp (ARGAN 1965, 236-243).

Lo determinante es ahora averiguar “cómo” se da en el edificio la representación de la verdad constructiva, que puede ser desvelada en su totalidad o solo parcialmente, o bien quedar completamente disimulada. El Grupo R, los racionalistas de la Escuela de Milán y los arquitectos de la Escuela de Barcelona practicaron este enfoque con el objetivo de conseguir una manipulación compleja de la corporeidad de la construcción así como una arquitectura capaz de mantener relaciones bien articuladas con el lugar de su emplazamiento. Afrontar el “cómo” desde una perspectiva tectónica y desentrañar la profundidad temporal significaba también darle un valor figurativo a la técnica: lo representado se convertía en la misma arquitectura y las reglas que hacen eficaz el funcionamiento de la misma. En este recorrido se revelaban contrastes entre fuerzas opuestas de carácter estructural y compositivo que habían estado desde siempre presentes en la arquitectura y que habían quedado anestesiadas por la uniformidad lingüística del racionalismo más estricto.

Este recorrido no era en absoluto simple ni inmediato, sino que se prolongaba en el tiempo, convirtiéndose en uno de los *leitmotiv* que hacen de la arquitectura un hecho permanente. Ser conscientes de ello, como invitaba a hacer Sartoris en las conferencias barcelonesas de 1949 (*vid. supra*) (SARTORIS 1950a; SARTORIS 1950b), implicaba incluso la posibilidad de vislumbrar múltiples líneas evolutivas (desde las arquitecturas megalíticas mediterráneas hasta el Iluminismo, pasando por los maestros románicos comacinos y campioneses que se esparcieron por toda Europa) y significaba renunciar a la ideología de la tabula rasa del funcionalismo para aproximarse a una práctica arquitectónica más atenta a la especificidad y a su profundidad histórica.

El Grupo R primero y la Escuela de Barcelona después sometieron a discusión las matrices iconográficas del lenguaje funcionalista referidas al arte abstracto de las vanguardias (Futurismo, Purismo, Dadaísmo, Constructivismo, Nueva Objetividad, Bauhaus) o a la idealización de los procesos productivos mecanizados; su finalidad era la consecución de un “proyecto moderno” (GRAVAGNUOLO 1991, 270) que debía prestar más atención al contexto y, por tanto, a la fenomenología del lugar y a la complejidad de la estratificación de la historia urbana. Este proyecto se articulaba con lo “orgánico regional”, en términos de Sostres (VARIOS AUTORES 1983a, 25), en el trabajo teórico desarrollado por Bohigas y por Rogers, y en las relaciones de mutuo intercambio cultural que se originaron entre ambos arquitectos.

El mismo Rogers, en un lúcido editorial de *Casabella* de 1961, consiguió trazar un balance seminal y profundo de las obras producidas en Italia por el Movimiento Moderno después del funcionalismo (ROGERS 1968, 116-126). En el mismo se reconocía a la arquitectura italiana el mérito de haber sabido discernir entre los aspectos esenciales de “lo moderno”, que podían ser permanentes, y los aspectos contingentes del mismo, destinados a agotarse. Entre los primeros destacaba la capacidad de renovación gracias a un método de investigación que generaba un “nuevo” fruto de la confrontación entre pasado y presente, en sintonía con los caracteres específicos de la arquitectura europea, es decir con la capacidad de romper con el pasado para volver al mismo desde un nuevo punto de vista (PANOFKY *et al.* 1933).

Los aspectos negativos del Movimiento Moderno se referían, en cambio, a la eliminación de las diferencias impuestas por los presupuestos ideológicos del funcionalismo. La teoría de las “preexistencias ambientales”, tal y como se había puesto en práctica por la arquitectura italiana, se encontraba en la base de una recuperación del “sentido de la historia” donde el presente volvía los ojos al pasado, lo transformaba y lo convertía en un material manipulable, de utilidad para el futuro. Análogamente, este proceso de reinterpretación de lo ya existente incluía también los lugares físicos o los ambientes y la misma sociedad: “las preexistencias ambientales italianas expresan la relación entre el espacio y el tiempo (entre la forma y el contenido) peculiares de nuestra cultura, desde las costumbres hasta las tradiciones” (ROGERS 1961b, 123). Las propuestas arquitectónicas de Rogers también se pueden interpretar de una forma similar a como lo hace García Montero con las propuestas poéticas de la generación del 27 española y su homenaje a Góngora, el más culto y oscuro de los poetas barrocos castellanos: para los del 27 no habría una oposición entre tradición y vanguardia, sino que ambas posibilidades se fundirían en un mismo cuerpo:

Lo verdaderamente significativo en la lógica cultural contemporánea ha sido que la tradición se presentase como una forma de vanguardia. La tradición como vanguardia. Esto es, por ejemplo, lo que caracteriza a los autores más llamativos de la generación del 27: no las bodas felices entre dos extremos independientes, sino el uso de la tradición en cuanto vanguardia; no un abrazo, sino un mismo cuerpo (GARCÍA 1993, 64).

El edificio de oficinas para la empresa Hispano Olivetti (1960-1964) situado en la ronda de la Universitat, realizado por el equipo BBPR, junto al arquitecto barcelonés Soteras, representa una ejemplificación concreta de las teorías de Rogers en lo relativo al tema del contexto urbano (MONTANER 1993, 101) y tuvo una gran

repercusión en la arquitectura barcelonesa, ya que era una temprana imagen viva de Milán (de Europa) en el mismo centro de Barcelona<sup>786</sup>. En su reseña en *Serra d'Or*, Bohigas la consideraba “una de las mejores obras realizadas últimamente en Barcelona” y destacaba que la “respuesta al barroquismo barcelonés, a su escala fragmentada y miniada, a sus vibraciones de luz y color se han realizado sin ninguna concesión historicista” (BOHIGAS 1965b). Se trata de un cuerpo de fábrica entre medianeras que presenta un núcleo estructural formado por dos pórticos centrales longitudinales muy próximos entre sí, con pilares de sección circular, y por el cuerpo de escaleras y ascensores, también de forma curvilínea en planta, que sobresale enfáticamente en la terraza. El sistema estructural, invisible desde el exterior, permite el uso libre de la planta y de la fachada. Esta última se configura como una expresiva fachada de vidrio, como un envoltorio transparente convexo hacia la calle formado por numerosos escalonamientos muy ligeros que acaban constituyendo un inteligente muro-cortina modulado, con el bonito rotulo volumétricamente independiente situado en un lateral. El material de recubrimiento utilizado es una estructura de acero, conformada como una filigrana, que define una textura cuya misión es filtrar la luz. La imagen de conjunto del edificio, con la réplica del dinamismo del muro modernista y con el énfasis puesto en la terraza y en las chimeneas, recuerdan tanto el modernismo como la arquitectura novecentista barcelonesa y se ha visto como una hábil interpretación (muy libre, por otra parte) de algunas soluciones para las galerías, tribunas o miradores del Ensanche de Cerdà (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 131-132; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 75; GAUSA *et al.* 2013, M1). Especialmente evidente es la existencia de una analogía formal entre esta fachada y el mirador de la casa para Isabel Pomar (1904) de Rubió i Bellver (PIZZA *et al.* 2002a, 93), aunque este proceso de transferencias formales de la historia a la contemporaneidad, abundantemente utilizado por la Escuela de Barcelona, se basa en una técnica de recombinación de imágenes a través de un procedimiento de traslación y de cambio de escala que está más cerca de la metáfora que de la analogía.

Una confirmación *a posteriori* de la validez de esta línea de pensamiento llegó, indirectamente, hacia la mitad de los años ochenta a través de los escritos de Kenneth Frampton. En un contexto cultural distinto, caracterizado por la crisis del Movimiento Moderno y la propagación de la comunicación de masas posmoderna, en parte a través de las neovanguardias, Frampton reclamaba la atención hacia una posición de “retroguardia” mantenida por el “regionalismo crítico” donde incluía explícitamente la obra del estudio Martorell-Bohigas-Mackay. Con la locución indicada, Frampton proponía una estrategia cultural tendente a situar la arquitectura en una posición intermedia entre la adhesión incondicional al progreso tecnológico y la vuelta a una utópica e imposible condición preindustrial. En un periodo de desconfianza hacia el Movimiento Moderno, cuando el Posmoderno parecía ofrecer refugios léxicos efímeros y populares, el crítico británico – preconizando el concepto de sostenibilidad- advirtió la necesidad de distanciarse tanto del populismo como de un desarrollo hipermoderno y consumista, tendente a la explotación de los recursos ambientales y territoriales, que había originado, además, el debilitamiento de formas muy acertadas de ocupación territorial como las mallas continuas de los tejidos urbanos. El espíritu del Movimiento Moderno, recogiendo del Iluminismo el mito de la “civilización”, había abogado por soluciones universales, estandarizadas y repetibles para el hombre de la edad de la máquina, acabando por no considerar la especificidad de los lugares. Los edificios aislados en el espacio, atópicos, con envolturas firmemente selladas, indiferentes a todo lo que sucedía tanto en el exterior como en el interior y donde se hacía necesario gastar ingentes recursos energéticos para una adecuada climatización, según Frampton, no eran ya aceptables como tampoco lo era ya la arquitectura vernacular. Frampton auspiciaba, por tanto, una mayor atención a los aspectos físicos y tangibles de la arquitectura tales como la tectónica, el sentido del lugar, la proyectación atenta de los límites del espacio (que pueden ser tanto los márgenes de las manzanas de casas como las fachadas), la atención a la luz y a la topografía, etc. No se trataba tanto de innovar como de recuperar una evolución correcta de las prácticas constructivas que estuyese

<sup>786</sup> La importancia de los edificios para la compañía Hispano Olivetti en Barcelona no fue solo física sino que también implicó la posibilidad de establecer relaciones personales entre arquitectos de Milán y de Barcelona. Así se originó el primer encuentro de Bohigas con Rogers (quien era, recordémoslo, dieciséis años mayor y “el líder para la renouación del racionalismo”). Rogers y Peressutti tenían un problema de terminación de fachada en su edificio, en concreto con el tipo de material de revestimiento y, de acuerdo con la empresa constructora, fueron a ver la solución que Martorell y Bohigas estaban utilizando en su edificio para la sede de la Mutua Metalúrgica de Seguros (1955-1959) en las calles Provenza y Diagonal (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 59; GAUSA *et al.* 2013, J8), una obra, por cierto, coetánea de las viviendas de la calle Pallars. Bohigas ha confesado que “esto me produjo cierta emoción: ver como Rogers y Peressutti venían a ver nuestro proyecto, acompañados por Soterias, que les hacía de arquitecto firmón en Barcelona” (en TORRES 1991 II, 251); “[y así] iniciamos una relación que pronto se convirtió en una profunda amistad respetuosa; coincidimos en unas conferencias en San Sebastián y en las sucesivas visitas a Milán hasta que, demasiado pronto, enfermó, dejando un vacío insustituible en la arquitectura europea” (BOHIGAS 1992, 213-214).

atenta al contexto en que se producen (FRAMPTON 1984b, 22-25). Por otra parte, tampoco la teoría de Frampton era por completo innovadora, puesto que seguía un camino teórico ya trazado previamente por Rogers desde las páginas de *Casabella* y recorrido por la Escuela de Milán. Bohigas, el estudio MBM y, en general, los arquitectos del Grupo R y de la Escuela de Barcelona tuvieron el mérito de escuchar, con una mayor atención de lo que sucedió en Milán, al menos a partir de los años setenta, las posiciones de Rogers, poniéndolas en práctica mediante un lenguaje sumamente culto y al mismo tiempo altamente intuitivo. Con ello, mediante el uso de algunos elementos, derivados directa o indirectamente de las características particulares de los sitios concretos, pretendían suavizar el impacto de una civilización globalizada.

## <08.02. CONTINUIDAD. VOLÚMENES SÓLIDOS Y ESTEREOMÉTRICOS

La arquitectura se refleja en el tiempo. El rostro de cada época se refleja en la propia arquitectura. Se dan relaciones similares entre tiempo y arquitectura como entre el mar y el cielo. En las fachadas de los edificios no está escrita solo la fecha de su nacimiento, están escritos también los humores puros, las costumbres, los pensamientos más secretos de su tiempo.

Alberto SAVINIO (1944)

Las primeras obras construidas en los años cuarenta por Josep Maria Sostres (1915-1984), miembro destacado del Grupo R e impulsor intelectual y guía teórico del mismo gracias a sus precoces y profundos escritos históricos y a su “sorprendente madurez cultural” (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 140), se caracterizaban por unos volúmenes nítidos y sólidos cuya pureza y elementalidad venían subrayadas por el uso del enlucido blanco (o tratamientos continuos similares) como revestimiento de acabado. En el conjunto de cinco casas situadas en el camí del Talló (1948-1950), en Bellver de Cerdanya, como también en sus otras “casas de montaña”<sup>787</sup> en el Pirineo de Lleida –casas Elías, Cusí y Tibau– construidas entre 1948 y 1953, el arquitecto recurrió explícitamente a elementos que se pueden referir al neorrealismo: cubierta inclinada de teja o de pizarra con pronunciados aleros, barandillas de madera tosca sin desbastar, delimitación del recinto con fábricas de mampostería careada o concertada y unas proporciones generales de los volúmenes que evocan las casas rurales aunque “con ecos de la cultura escandinava”, explicitando, según Rodríguez y Torres, “una forma empírica y no programática de proyectar, tampoco exenta, sin embargo, de racionalidad” (TARRAGÓ 1975, 14-21; (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 27-29; ARMESTO *et al.* 1999, 41, 58, 60).

Sin embargo, a partir del Hotel Maria Victòria (1952-1956), situado en el centro urbano de Puigcerdà, en el Pirineo de Girona (TARRAGÓ 1975, 27-29; ARMESTO *et al.* 1999, 96-101), el lenguaje de Sostres cambió sustancialmente y empezó a usar geometrías no ortogonales (hexagonales y triangulares) que rompían un esquema de organización excesivamente abstracto, acercándose a la última obra de Wright o, por lo menos, a la interpretación de la misma que llegaba desde Italia, con edificios como la villa Scimeni (1946) de Samonà o el proyecto de sanatorio universitario en Agra (1950) de Quaroni, Neutra y A. De Carlo. El resultado, “una síntesis de elementos racionalistas y tratamientos orgánicos e intuitivos”, se ha interpretado como una obra con un carácter fuertemente urbano, enraizada en las preexistencias ambientales pero sin “citas directas” ni concesión alguna a temas folklóricos, conclusiva de la etapa orgánico-empirista del autor (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 86-89).

En cambio, en la célebre casa Agustí (1953-1955)<sup>788</sup>, situada en Sitges, junto al mar, la primera de las “casas mediterráneas” de Sostres y “una de las obras maestras de la arquitectura española contemporánea” (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 80), la connotación de los dos volúmenes en L enlucidos de blanco, de clara tendencia purista, evitaba una abstracción como fin en si misma al subrayar la continuidad de las masas, que el arquitecto prefirió no perforar explícitamente y donde incluso las persianas mallorquinas correderas y levantables parecen “apoyarse” en el volumen sin comprometer la integridad del mismo. El cuerpo de fábrica, por su parte, se trabaja mediante sustracción de materia; así, al eliminar exteriormente el volumen correspondiente al trasdós de la escalera interior volada hacia fuera, Sostres obtiene una parte vacía que se perfila como la misma escalera, lo que suscita una impresión de extrañeza ya que, según Rodríguez y Torres, “ejerce una función de porche que

<sup>787</sup> Según la revista *2c Construcción de la ciudad*, el mismo Sostres solía catalogar sus obras como “de montaña”, “mediterráneas” etc. para expresar la importancia del sitio geográfico en su proceso creativo (TARRAGÓ 1975, 12). En 1999 se publicaron unos interesantes comentarios de Sostres a cada una de sus obras (ARMESTO *et al.* 1999, 57-73).

<sup>788</sup> Esta casa era propiedad del escritor Ignacio Agustí que, sin embargo, no encargó el proyecto al arquitecto sino al constructor y hasta más tarde no supo del valor de Sostres (BOHIGAS 1992, 36).

parece serle ajena”. En la planta superior, otra sustracción del volumen general define una terraza que, junto con otros huecos y aberturas y el uso de pérgolas, se convierte en el medio a través del cual el arquitecto trabaja las relaciones entre espacios interiores y exteriores del edificio cuya rotundidad ortogonal, por otra parte, está rota por las cubiertas inclinadas hacia el interior y por las zancas inclinadas de las escaleras voladas. En esta casa “abierta al exterior” aparece, desde una visión personal no exenta de heterodoxia, la influencia del grupo de arquitectos racionalistas de Como, cuya obra era bien conocida por Sostres, pero también la obra del GATCPAC y de Le Corbusier, algo consecuente con su producción teórica de estos años en la que planteaba, siempre según Rodríguez y Torres, “una visión crítica de la obra de los maestros de la vanguardia prebélica” (TARRAGÓ 1975, 30-33; RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 80-85; ARMESTO *et al.* 1999, 106-119). El mismo Sostres planteaba en una nota manuscrita las raíces clásicas de esta obra:

La casa está tratada como una escultura, como un volumen abstracto, relativamente complicado, que unifica el revestimiento blanco, suprematista, de la cal. En los exteriores, el tono intermedio lo dan las líneas de sombra horizontales de las cornisas, ménsulas, persianas, guías, etc., obedeciendo a una versión particular del moduraje clásico (en RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 80)<sup>789</sup>.

De todas estas influencias en la obra de Sostres, gestadas ya en los años cuarenta, la revista *2c Construcción de la ciudad* ha subrayado la significación de la mediterraneidad y el clasicismo compositivo de Terragni, cuya obra, como decimos, Sostres conoció en un viaje en 1946 por el norte de Lombardía en el que le acompañó, según él, un tal Leo Parisi, colaborador de Terragni<sup>790</sup>. El conocimiento de este mundo plástico, que no era ajeno al racionalismo catalán de preguerra, fue fundamental en la configuración del mundo artístico personal de Sostres en un momento en que ya empezaba a detectarse internacionalmente la crisis en el desarrollo del racionalismo:

En definitiva, los esfuerzos de Sostres se concretan en el trabajo de resolución, precisión y enriquecimiento de los programas ya elaborados por Le Corbusier y el Movimiento Moderno. [...] Mientras [que] en Sostres anida un deseo de libertad que se busca a través de pacientes esfuerzos de síntesis de elementos heterogéneos, en Coderch predomina una voluntad moralizadora que persigue una unidad más intensa, más dramática, más simple (TARRAGÓ 1975, 10-11).

En la casa Iranzo (1955-1957) y en la casa Moratiel (1956-1958), situadas muy cerca una de otra, en la urbanización Ciutat Diagonal, en Esplugues de Llobregat, cerca de Barcelona (TARRAGÓ 1975, 37-43; CENTELLAS *et al.* 2009, 163-164), Sostres prosiguió la reelaboración de los temas de la abstracción moderada y de la regularidad formal extraídos de la vanguardia moderna, imprimiendo a la arquitectura valores figurativos extremadamente nítidos, resultado de una claridad conceptual que conseguía sintetizar fuerzas diversas opuestas entre sí (ARMESTO *et al.* 1999, 19-20, 130-139) y alcanzando “un punto culminante de lirismo y perfección formal” (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 52).

En la primera, la casa Iranzo, la tectónica se orientó hacia el tema de la relación entre la masa del volumen arquitectónico y la ligereza del mismo. Así, el sobresaliente volumen prismático del estar presenta una alta densidad de masa que viene acentuada por la compacidad del acabado superficial continuo, en el que se abandona el estucado blanco tradicional que es sustituido por gresite blanco y por piezas angulares de cerámica también blancas; sobre este acabado destacan los elementos metálicos (estructura, carpintería, barandillas) pintados de verde muy oscuro, casi negro. Sin embargo, esta compacidad es negada, a la vez, tanto por la gran cristalera que forma la caja de vidrio del acceso a la vivienda en planta baja como por los dos ligeros pilares metálicos de sección circular que sostienen el volumen mismo. El mismo Sostres ponía esta casa como ejemplo de proyecto experimental que podía ser válido para “superar las carencias de un funcionalismo desgastado” (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 52).

La casa Moratiel, por su parte, presenta un notable espesor semántico ya que, por un lado, incluye características típicas de la obra de Sostres como la composición basada en el rigor geométrico, la tendencia a

<sup>789</sup> En la revista *2c Construcción de la ciudad* se denunciaba que la casa Agustí se encontraba “desde hace pocos meses lamentablemente alterada y mutilada de un modo torpe e insensato” (TARRAGÓ 1975, 30).

<sup>790</sup> En el entorno de Terragni no hay referencias a este nombre. Se trata de un error de transcripción del entrevistador. Sostres se refería a Ico Parisi (1916-1996), un arquitecto siciliano que hasta su muerte ejerció profesionalmente en Como y que a partir de 1935 colaboró en el estudio de Terragni (así, hizo un reportaje fotográfico de la casa del Fascio para el monográfico publicado en último número de *Quadrante*, núm. 35-36, octubre 1936); para la X Triennale (1954) construyó en el Parco Sempione un Padiglione Soggiorno de hormigón armado actualmente ocupado por una biblioteca municipal (BIRAGHI *et al.* 2015, 28-29). Este es el nombre correcto que se da en RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 51; y ARMESTO *et al.* 1999, 197.

la abstracción y el control de las medidas del edificio, de modo que el resultado sea coherente con el contexto urbano o rural donde se sitúa; pero por otro lado, encontramos en la base de la misma un programa teórico de composición arquitectónica basado en la reelaboración de múltiples referencias al Movimiento Moderno que van desde Le Corbusier, Wright, Neutra, Breuer y Johnson hasta Figini-Pollini (ARMESTO *et al.* 1999, 140-145), referencias consideradas conjuntamente en visiones contrastantes y simultáneas. Las masas aparentemente sólidas e impenetrables de la fachada norte, recayente a la calle, se esfuman y desaparecen hacia el interior de la casa, transformadas en planos de diferente densidad situados en posiciones diversas. La casa tiene un núcleo central no unitario compuesto por un espacio que se ha obtenido mediante la agrupación de la cocina, el hall, el estar y un pequeño patio interior que ya no es “el elemento fundamental de la composición” como en el arquetipo de la “casa con patio” sino que queda relegado a la función de airear e iluminar o a un “juego de diafragmas, transparencias y claroscuros”. El orden del espacio se debe no tanto a la presencia de una centralidad evidente como a la regla geométrica que superpone el rectángulo menor de la zona de día al rectángulo mayor del conjunto de la casa, contaminando las particiones densas de los muros macizos con las divisiones enrarecidas de las cristalerías. Desde este punto de vista, la casa Moratiel se acerca a la tectónica constituida por transparencias y por una estructura en bastidor y también a obras de Mies, como la casa Tugendhat y el mismo Pabellón Alemán de Barcelona, que instituyen una relación intensa con el paisaje inmediato circundante. Pero aún más, la imagen estereotómica del cuerpo de fábrica de la planta baja se contraponen a la ligereza de la cubierta, caracterizada por el pequeño volumen del pabellón de vidrio y acero que presenta una tectónica de carácter trilitico, por el cilindro casi macizo, ciego, que alberga la escalera de caracol de subida a la terraza, y por la sutil y ligera figura formada por la barandilla en acero de dicha terraza con la que se reclama una posible metáfora náutica. Aquí, como proponía Sostres en su artículo “Creación arquitectónica y manierismo” (1956), “no hay una intención experimental o innovadora sino que se recogen los elementos propios de la arquitectura del Movimiento Moderno, con sus valores y significados, y se intenta componerlos y construirlos correctamente [como] el único camino para reclamar el nivel estético y artístico de la arquitectura” (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 52, 90-97).

Por otra parte, la casa Moratiel y la casa Iranzo han constituido una clara referencia para dos obras de Campo Baeza: respectivamente, la casa de Blas (2000), en Sevilla la Nueva, al sudoeste de Madrid, y la escuela infantil El Barranquet (1982-1985) en Onil, en la provincia de Alicante (JAÉN *et al.* 1999, 222). La relación entre masa pesante y ligereza de las obras de Campo Baeza mantiene de forma bastante evidente el planteamiento figurativo de Sostres, demostrando la capacidad de la arquitectura española producida por la generación contemporánea para sacar partido de la experiencia de los maestros.

La última obra de Sostres y quizá la más significativa fue un edificio entre medianeras en la calle Roger de Llúria para oficinas y talleres del periódico *El Noticiero Universal* (1963-1965) que sirvió para ampliar los antiguos locales del periódico mediante la anexión de un nuevo edificio levantado en la parcela contigua, de unos 8 m de anchura. Se trata de una célebre obra que ha gozado de una excepcional fortuna crítica, que ya en 1965 obtuvo el Premio FAD de Arquitectura y que se ha convertido en una pieza de referencia de la arquitectura barcelonesa de los años sesenta (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 140; TARRAGÓ 1975, 45-46; ARMESTO *et al.* 1999, 154-157; GAUSA *et al.* 2013, J21). Este edificio, situado en el Ensanche de Cerdá, ha sido equiparado por la crítica arquitectónica, desde el punto de vista de la adecuada integración de nuevos edificios en la zona, con el edificio de oficinas para la empresa Hispano Olivetti del equipo de arquitectos BBPR al que nos hemos referido (*vid. supra*), aunque subrayando el hecho de que Sostres no intentaba reinterpretar cualidades preexistentes (tipológicas, constructivas o estilísticas) ni establecer correspondencias formales, sino que establecía un diálogo con el contexto desde una absoluta autonomía (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 80). A la calle ofrece una fachada elemental, independiente del resto de la estructura del edificio, conformada con placas de piedra de Figueras, pero cargada de un profundo significado. Sostres llegó a esta solución después de estudiar diversas posibilidades entre las cuales se encontraban una fachada organizada sobre una malla reticular y otra con elementos lingüísticos clásicos. La solución final es un ejemplo remarcable de composición urbana donde un plano abstracto, con las ventanas enrasadas al nivel exterior del paramento, sin cornisa superior de remate, se ordena con un ritmo que el arquitecto constructivista ruso Gínzburg, habría definido como compuesto “a base de compases complejos”<sup>791</sup>. En efecto, las ventanas altas y estrechas se separan entre sí una distancia inferior a su ancho, de tal manera que evocan el espacio ocupado por una

<sup>791</sup> Para Gínzburg el ritmo con compases complejos está constituido “por una sola columna de orden mayor y por dos de orden inferior, como en la basílica paladiana de Vicenza” (GÍNZZBURG 1977, 39).

columna o una pilastra; se obtiene, así, una fachada aparentemente lacónica e introvertida, pero que alude mediante la metáfora a un orden estructural trilitico que viene representado por los espacios llenos entre cada ventana y la contigua. Para Piñón, si las obras de Sostres pueden entenderse como “opiniones” que “no por carecer de espíritu doctrinal o posibilista tienen menos carácter de reflexión sobre la realidad arquitectónica”, el edificio para *El Noticiero Universal* ejemplifica la “tensión entre la necesidad de actuación colectiva y la inercia de la proyectación individual” (SOSTRES 1983a, 64-66) que para Sostres podía superarse “con la adopción de la ciudad –el todo- como marco de referencia en la producción de los edificios –las partes”:

Tal absorción “urbanística del edificio” llevaría a plantear de forma prioritaria el problema de su necesaria “elasticidad compositiva” para responder –sin excesivas renunciadas- a la diversidad de situaciones que la ciudad puede plantear. [...] El entendimiento del edificio en función del todo; la necesidad de acordar sus criterios compositivos con los que “hay” en la ciudad; su obligada respuesta a valores suprapersonales –utilitarios y simbólicos-; la voluntad de superar la inercia de “ver y entender” el edificio como un fragmento aislable de su contexto urbano adquieren, con el edificio del *Noticiero*, una mayor verosimilitud, [...] tienen mucho de “reducción a la esencia”, esencia que, en este caso, está constituida por relaciones métricas y proporcionales. [...] La “cara urbana” del edificio [es] como el muro pautado sobre el que, desde la historia pasada o futura, podrían escribirse las “consideraciones sobre el estilo de la arquitectura de Barcelona. [...] La atención a las “preexistencias ambientales” es planteada aquí en el dominio de la “lógica”, esto es, de la perspectiva de conocimiento dentro de la cual la arquitectura se identifica con un “procedimiento” según un orden lógico de opciones. La ciudad representa algo más que un “paisaje” que debe protegerse de las circunstancias específicas de cada nueva intervención; se trataría, más bien, de un sistema de actividades y formas capaz de definir los criterios que controlaran cualquier modificación en ellas. La ciudad adquiere así un papel activo en la determinación de la forma arquitectónica (PIÑÓN 1977, 54-56; comillas del autor).

El tema de la dialéctica de fuerzas opuestas se encuentra presente también en la arquitectura del equipo Coderch-Valls como expresión de un “ansiado sincretismo entre tradiciones mediterráneas y cultura de vanguardia” (PIZZA *et al.* 2000, 99), así como de una “visión funcionalista y austera [que] les exige el uso de unas formas a veces racionales, a veces orgánicas” (MONTANER 2011, 39). La caja muraria de la célebre casa Ugalde en Caldes d’Estrac (1951), en la provincia de Barcelona, es la escena donde se desarrolla un conflicto entre el rigor matérico de las masas de los cerramientos y la tensión orgánica de la organización planimétrica. El desenlace de este desencuentro es una deformación del volumen, que se mueve en torno a un núcleo central de condensación del espacio correspondiente a la sala de estar y al comedor; aquí, el espacio viene connotado por una morfología radial, análoga, según Díaz y Armesto, a la de la lámpara Disa (ARMESTO *et al.* 2008, 67-68); en efecto, en ambas soluciones hay un centro que irradia espacio y luz y desde el cual surgen también las tensiones que transforman la masa de los cerramientos en una envolvente. Como señala Pizza, “los muros se dinamizan, se flexionan, se curvan para mantener unido el ensamblaje de cada unidad emergente del terreno y [...] engarzar la casa en las preexistencias naturales”, unos muros que, al ser de piedra, “se anclan al suelo echando raíces”, aparecen dotados de vida propia y “adquieren una autonomía semántica” al haberse liberado de los “gastados códigos tectónicos” (PIZZA *et al.* 2000, 99). Se pierde así la referencia al volumen estereotómico propio de la arquitectura mediterránea, bien porque el mismo volumen se articula en una pluralidad de cuerpos, bien porque los cerramientos no se configuran como un recinto que separa el interior del exterior, sino más bien como una membrana permeable donde interior y exterior se compenetran entre sí. También se ha observado que la casa Ugalde, por la asociación que se hace en ella de elementos incongruentes, ofrece una imagen surreal, sobre todo en las fotografías de Català-Roca, apareciendo como una maqueta, como un objeto ajeno al ambiente que la circunda, a pesar de su voluntad de integración (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 100). Donato hizo una lectura similar en una evocadora visita de 1981 al referir que el edificio tenía “algo de onírico gracias a unos efectos radicalmente ‘extraños’ a la buena manera de hacer arquitectura dentro de los cánones modernos, y con los medios del más ‘autárquico’ realismo constructivo” (DONATO 1981, 19; comillas del autor).

Esa extrañeza de la casa Ugalde se debe, además de a la habilidad del fotógrafo para obtener sombras limpias y luces nítidas que contrastan entre sí, a la libre aproximación que hace el arquitecto al uso de tratamientos de acabado poco habituales en el racionalismo como la pavimentación con cerámica rústica de los exteriores, los basamentos y muros con mampostería de piedra vista, pero enalada, las superficies lisas de los cerramientos externos, también enalados, y la cubierta, practicable pero con ligeras inclinaciones para evacuar el agua a través de canalones y cuidadosamente acabada con el típico baldosín cerámico de las terrazas a la catalana. Sin embargo, parecería que la conformación de los volúmenes de la casa Ugalde debiera estar animada de una voluntad opuesta, es decir de la búsqueda de relaciones exactas y apropiadas de la arquitectura con la naturaleza y con el lugar, cosa particularmente evidente tanto en los dibujos de toma de datos que hizo, al



parecer, el mismo Coderch<sup>792</sup> como en el modo en que son tratados los límites entre el edificio y el contexto: el centro de la casa, situado en el punto exacto donde el ingeniero Eustaquio Ugalde, “personaje de una sensibilidad exquisita” (NAVARRO 2004, 82), se sentaba a mirar el paisaje de pinos con el mar al fondo, se transforma en una plataforma elevada, abierta sobre ese mismo paisaje, delimitada al norte por un muro sinuoso de protección y de contención de tierras, al oeste por el cuerpo de fábrica de la vivienda, al este por la lámina de agua de la piscina y al sur por el arco que define la misma plataforma, más allá de la cual se encuentra el mar (ARMESTO *et al.* 2008, 69). Como indica Piñón, aunque la casa Ugalde se apoya en una inequívoca voluntad de recuperar “lo popular, tanto en los aspectos formales específicos como en los criterios compositivos”, el hecho de haber reducido el objeto “a sus aspectos esenciales, a sus formas más abstractas, la convierten en arquitectura irrepetible, incluso metodológicamente singular”, una obra “que no trata de adoctrinar [sino de] verificar las posibilidades de atender a lo esencial a través de un proceso de reducción que hace de la obra el principio y el fin de una poética” (PIÑÓN 1977, 14). Podemos concluir con una observación de I. Solà sobre el organicismo español aplicable a la casa Ugalde: “Tal vez el termino orgánico valga aquí como lo que realmente es, sustrato de geometrías complejas que articulan un sistema de formación de un proceso espacial y morfológico” (I. SOLÀ 1976a, 203).

Cambiando de arquitecto, pero manteniéndonos en el campo de la arquitectura turística que se generalizaba más y más en las costas españolas a medida que avanzaban los años cincuenta, cabe reseñar el pequeño y precioso conjunto de casas adosadas de veraneo (o apartamentos, o “residencias de verano”, como aparece rotulado en el proyecto) proyectado por Sostres en la playa de Torredembarra (1954-1957), en la provincia de Tarragona. Esta “exquisita recreación de modelos racionalistas” (I. SOLÀ 1976a, 197) debe su carácter de mesurada compostura a la repetición de elementos cenestésicos horizontales y verticales amalgamados por la uniformidad lingüística de las cuatro unidades habitacionales idénticas que forman el conjunto. Cada unidad está constituida por dos volúmenes estereométricos enlucidos de blanco en el que destacan los colores azul y amarillo de las persianas y las carpinterías. Un volumen, de planta baja y piso, es un paralelepípedo estrecho y alargado que contiene el área de día y los servicios, mientras que el otro volumen, destinado a dos de los cuatro dormitorios que componen la casa, aparece como un bloque horizontal, suspendido a nivel de la primera planta, y unido a la casa adyacente, desplazada hacia atrás (TARRAGÓ 1975, 34-35; CENTELLAS *et al.* 2009, 161). Así, en la contraposición entre volúmenes cúbicos y dinamismo de la seriación diagonal destacan “la sobriedad del lenguaje elementarista y conceptual, unido al diseño neoplástico de la carpintería y las persianas y los efectos de claroscuro” (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 52). En una fotografía de la obra cuando se encontraba en construcción se desvela claramente la realidad del sistema estructural, que es de muros portantes de ladrillo, con lo que la obra presenta un carácter muy diferente al edificio terminado (ARMESTO *et al.* 1999, 120-125). Esta fotografía se podría interpretar como un indicio (involuntario) del recorrido iniciado hacia la mitad de los años cincuenta por la arquitectura barcelonesa en el que la búsqueda figurativa se orienta hacia la visibilidad del acto constructivo.

Esta hipótesis vendría confirmada por la casa Guardiola (1955), una segunda residencia veraniega situada en Argentona, en la provincia de Barcelona, que fue una de las primeras obras significativas de la afortunada sociedad profesional formada por Oriol Bohigas i Guardiola (n. 1925) y Josep Maria Martorell i Codina (1925-2017), amigos de la adolescencia y la universidad, que, como es sabido, formaron un equipo profesional “vitalicio” al acabar la carrera en 1951<sup>793</sup>, equipo que más tarde, cuando en 1962 se incorporó al mismo el arquitecto inglés David-John Mackay Goodchild (1933-2014), pasó a ser conocido por las siglas MBM, manteniendo estrechos y constantes vínculos con arquitectos milaneses (BOHIGAS 1989, 197, 265-270).

La casa Guardiola está formada por dos volúmenes prismáticos enlucidos de blanco, separados por el cuerpo de escalera, que se apoyan en un basamento pintado de color azul, un conjunto riguroso que, alejándose del “decorativismo organicista”, presenta evidentes referencias a obras de Le Corbusier, el GATCPAC y la

<sup>792</sup> Coderch consideraba fundamental el levantamiento topográfico del terreno, algo consecuente con su opinión de que la arquitectura debe pertenecer a un lugar. Es muy conocido el croquis a mano alzada del emplazamiento, con triangulaciones para situar el arbolado de la parcela de la casa Ugalde (PIZZA *et al.* 2000, 100, 103, 186). En 1979 insistía ingeniosamente en la cuestión: “Yo nunca voy a ver el terreno en el que tengo que hacer algo. Después sí. Pero primero hago el plano topográfico. Como decía un viejo topógrafo: [...] ‘no hace falta que me diga nada; ya se lo que usted quiere: que le traiga el terreno a casa’. Y me lo traen. Me hacen unos planos topográficos impresionantes” (en SÒRIA 1997, 66).

<sup>793</sup> Bohigas escribía en 1989: “Desde entonces [inicio del bachillerato] hasta ahora no nos hemos separado. Estudiamos la carrera de arquitecto un poco a cuatro manos, aun trabajamos juntos y esperamos jubilarnos a la vez, en plena eficacia del apareamiento” (BOHIGAS 1989, 185).

Bauhaus (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 122). En la planta baja, el espacio del estar se caracteriza por un muro de ladrillo cara vista de altura media que atraviesa la envoltura transparente de la cristalera y continúa en el interior de la vivienda, integrándose en la distribución de la misma por una parte y en el cerramiento de la parcela por el otro. Se trata de una contaminación destinada a crear un contraste matérico y conceptual entre las envolventes: la proyección del espacio hacia el exterior se confía a una masa muraria “pesada” que atraviesa la piel de vidrio casi como si esta última fuese un elemento demasiado abstracto de la modernidad que hubiese que contaminar con una materialidad vigorosa y vibrante.

Este muro de ladrillo cara vista es un buen indicador del proceso de definición y enfoque que seguían en los años cincuenta tanto el compromiso formal como el lenguaje del tándem Bohigas-Martorell: en efecto, los edificios residenciales asumían paulatinamente un carácter “realista” que tendía a expresar una decidida continuidad con técnicas y materiales tradicionales, congruentemente con lo teorizado por Bohigas en los textos publicados en esos años (cfr. BOHIGAS 1962d). Se trata de un proceso que se prolongó durante bastante tiempo, hasta la definición y lanzamiento de la Escuela de Barcelona, y en el que se incluye, entre muchos otros, el edificio en la calle Roger de Flor (1954-1958), donde la visibilidad del ladrillo se asocia a un formato cartesiano de la fachada basado en una malla o retícula ortogonal (CENTELLAS *et al.* 2009, 160; GAUSA *et al.* 2013, J11). Según Piñón en este edificio, como en otras obras del Grupo R de mitad de los años cincuenta, se propone la sistematización y reinterpretación formal de los elementos que relacionan las viviendas con el exterior, así como una variación tipológica que mejorase las condiciones de habitabilidad, en un “pragmatismo constructivo” y una “continuidad formal” que son consecuencia de la voluntad de “racionalizar –incluso estéticamente– la arquitectura común, una respuesta específica al problema que plantean las relaciones de la cultura arquitectónica con la sociedad y la historia” (PIÑÓN 1977, 15-16).

Uno de los edificios barceloneses de esta época del tándem Bohigas-Martorell que ha tenido una gran fortuna crítica ya desde el mismo momento de su construcción fue el conjunto de 130 viviendas subvencionadas de la calle Pallars (1955-1959), al que ya nos hemos referido (*vid. supra*), que fue galardonado con el Premio FAD de Arquitectura en 1959 (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 61; GAUSA *et al.* 2013, J7). Esta obra ha sido considerada como un símbolo de la expresividad realista barcelonesa, en gran medida gracias al aparato iconográfico puesto en juego a través de las fotografías de Català-Roca, quien trabajó cuidadosamente la representación del detalle matérico, con fotogramas en blanco y negro de gran nitidez que hacen resaltar la capacidad de la luz para “incidir” en la masa construida a lo largo de las líneas de fuga de los ladrillos. Otras imágenes de la época asumen un carácter más iconológico, como una a color que muestra un carro tirado por un caballo que, al pasar frente al edificio, entre un Seat 600 y otro automóvil, representaría la dialéctica entre la técnica, representada por los vehículos, y la tradición, representada por la fachada a ladrillo visto (PIZZA *et al.* 2002a, 90). Por otra parte, las fotografías antiguas de las viviendas de la calle Pallars están directamente emparentadas con las imágenes de los barrios de la periferia de las grandes urbes italianas (Roma, Milán o Turín) donde se alojaban los inmigrantes recién llegados a la ciudad, unas imágenes que el cine neorrealista italiano de Rossellini, Visconti, De Sica, Antonioni, Fellini o Pasolini exportaba en los años cuarenta y cincuenta a toda Europa. También se deben considerar cercanas al cine neorrealista español que poco después, en los años cincuenta, se empezó a alejar del cine oficial del régimen, esperpéntico, historicista y ruralizante<sup>794</sup>, y retrató con maestría la periferia en construcción del nuevo Madrid como escenario de películas en producciones como *Esa pareja feliz* (1953), de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga; *El pisito* (1959), de Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry y *El verdugo* (1963), de Berlanga<sup>795</sup>.

<sup>794</sup> Es conocida la definición que en unas jornadas celebradas en Salamanca en 1955 bajo la dirección de un joven Martín Patino, dieron del cine español los realizadores más comprometidos políticamente en aquellos momentos (procedentes, por otra parte, de Falange Española y, en el caso de Berlanga, exsoldado de la División Azul): “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” (en CIRICI 1977, 186). Pero más aún, el cine fue un poderoso motor ideológico en el periodo autárquico ya que en él hay “todo un trabajo de producción de sentido que toca las entrañas de la cotidianidad (la familia, la educación, la moral, la obediencia, la suerte) y que por la vía de la emocionalidad traza los ritos normativos del comportamiento colectivo” (Domènec FONT: “El cine español durante la autarquía”, en BONET 1981, 291-313); cfr. también José Luis SÁNCHEZ NORIEGA: “Un cine para el control social”, en JIMÉNEZ 2016, 174-189.

<sup>795</sup> En la Universidad Carlos III de Madrid, los profesores Víctor Aersten, Agustín Gámir y Carlos Manuel han desarrollado un interesante proyecto de investigación titulado “La ciudad de Madrid en el cine” que se puede consultar online. Según escribía Román Gubern en 1977, el cine español de calidad producido entre 1955 (*Muerte de un ciclista*, de Bardem) y 1973 (*El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice), por citar las fechas de dos films emblemáticos, era un cine nuevo y joven “que se quería iconoclasta y homólogo de la Nouvelle Vague francesa, del Free Cinema inglés o del Cinema Novo brasileño, [pero que] nacía en realidad – salvando sus méritos ocasionales– estampillado con el estigma del franquismo” y en el que, por tanto, hay una “patología de la

Pero la importancia del edificio de viviendas de la calle Pallars radica sobre todo en que, tanto por sus componentes formales y las soluciones tipológicas adoptadas, como por el grupo social a que iban destinadas las viviendas (obreros de una empresa metalúrgica), constituye la obra más representativa de la arquitectura propugnada por Bohigas, como teórico y como crítico, en su texto casi programático de 1957 «Elogio de la barraca» (BOHIGAS 1963a, 149-155) (que en castellano, sin hacer uso del catalanismo, debería haberse titulado «Elogio de la chabola») y como un paso previo a otro célebre escrito de 1962, «Hacia una arquitectura realista» (BOHIGAS 1962d), textos en los que defendía una aproximación a la vivienda desde la sociología del usuario:

Tenemos un respeto instintivo por las chabolas. Porque pensamos que con ellas todavía es posible desarrollar una serie de valores, ya inalcanzables en las masificaciones inorgánicas. Y porque pensamos que estas cualidades reales de los barrios de chabolas pueden ser todavía una lección para nuestros urbanistas, para que comprendan cuales deben ser las bases auténticas y las premisas sociológicas de un barrio nuevo (BOHIGAS 1963a, 155)<sup>796</sup>.

El edificio de la calle Pallars ha sido visto como la culminación de la primera etapa de trabajo de Bohigas y Martorell cuando, después de acabar la carrera en 1951, y condicionados por las limitaciones de la posguerra, empezaron a definir su posición ante la arquitectura, para lo que, a partir de las obras del GATCPAC, sometieron a revisión los principios del racionalismo, adscribiéndose a la corriente realista de la posguerra europea (particularmente significativa en Italia) y enlazando con el modernismo catalán a partir del redescubrimiento y la puesta en obra de formas y técnicas arquitectónicas tradicionales (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 278-279). Con la elección de la vía realista, Bohigas y Martorell se alejaban de la forzada y autorreferencial fenomenología de “lo nuevo” propia del racionalismo heroico y se decantaban por una atemporalidad (PIZZA *et al.* 2002a, 18) obtenida gracias a una práctica lingüística de amplio espectro y de larga duración: con las posibilidades constructivas tradicionales de la estructura de muros portantes y la visibilidad de la fábrica de ladrillo como elemento de acabado se le confería a la construcción compacidad y fuerza matérica, en sintonía con la “proyección concreta de los *mestres de cases*, artífices de la arquitectura civil del siglo XIX en Barcelona” que Bohigas había defendido ya en 1951 como un posible camino práctico a seguir (BOHIGAS 1951a; VARIOS AUTORES 1983a, 26). Se trata de una arquitectura que por su “realismo”, como indica Piñón, constituye “casi una provocación histórica”: identificabilidad de la unidad en el conjunto, racionalización de un programa mínimo, utilización de elementos y sistemas constructivos tradicionales, máxima economía en el repertorio de elementos figurativos utilizados (balcón, ventana, muro de ladrillo) y disposición del mismo siguiendo una tradición doméstica muy extendida (PIÑÓN 1977, 28-29). Con ello, también las referencias a la memoria histórica anclaban la incertidumbre del presente en la sólida seguridad de la tradición.

En las viviendas de la calle Pallars cabe destacar también la definición del espacio urbano, ya que la superficie quebrada de la fachada rompe la estructura lineal de la manzana del Ensanche aunque preservando el trazado urbano preexistente; también la cubierta inclinada de teja subraya la discontinuidad del bloque; y la fragmentación y el uso de la fábrica de ladrillo como estructura sustentante que queda a la vista, sin revocar, directamente como material de acabado, ofrece una superficie de textura rugosa que contrasta con los dinteles de hormigón y las bajantes vistas de cerámica vitrificada: toda “una pétreo declaración de intenciones” (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 128-133). El uso de estos elementos demuestra una gran habilidad por parte de los proyectistas para no hacer uso directamente de la historia, sino reelaborándola previamente, con lo que demuestran una continuidad efectiva con el pensamiento de Rogers cuando advertía que “una obra no es verdaderamente moderna si no tiene auténticos cimientos en la tradición” (ROGERS 1953, 3). Remarquemos que se trata verdaderamente de “cimientos”, es decir aquello que soporta y mantiene en pie una construcción sin revelarse, sin que se vea.

Así, el edificio de la calle Pallars mantiene la esencia del racionalismo pero no los aspectos contingentes y superficiales, a diferencia de lo sucedido con el “neorrealista” barrio Tiburtino (1949-1954) de

---

expresión” que hace que “la alegoría, el símbolo, el doble sentido, la sugerencia, el guiño cómplice o la metáfora reemplacen aquella mirada cristalina sobre la realidad que ha hecho la grandeza de las obras de Rossellini, de Jean Renoir y de tantos maestros del cine” (en CASTELLET *et al.* 1977, 194-196).

<sup>796</sup> El antropólogo Manuel Delgado considera que la lucidez de esta “defensa del chabolismo” se basaba en que, aunque mala, aquella era una solución para las familias que llegaban a Barcelona, además de ser un alegato contra una solución aun peor, los bloques de vivienda que “estaban emponzoñando la periferia barcelonesa”; es posible, sin embargo, que ahora Bohigas opinase que “que aquella alternativa de los grandes bloques de la que entonces abominaba todavía era preferible a las que ahora se proponen para los problemas de vivienda de los jóvenes y de los nuevos inmigrantes: ninguna”, una vez el Estado ha dejado de “entender la vivienda como un servicio público” (DELGADO 2007. 169, 172).

Roma, proyectado por un grupo de arquitectos coordinados por Quaroni y Ridolfi, construido con materiales relativamente pobres, que habitualmente se considera “el ápice de la arquitectura italiana en su aspiración a la realidad” (GREGOTTI 1969, 49-50) y también “el mejor barrio de viviendas de Europa de la segunda mitad del siglo XX” (BOHIGAS 2003b, 9), pero donde la urgencia de sacar la vivienda popular del formalismo racionalista, abandonando los bloques continuos y paralelos carentes de forma urbana, provocó que las referencias a la cultura del lugar se volvieran redundantes y enredadas en sí mismas, cayendo en lo que Tafuri ha llamado *strapaesano*<sup>797</sup>, algo así como pueblerino, populachero o popularizante (TAFURI 1986, 24)<sup>798</sup>. En la calle Pallars, en cambio, los elementos constructivos tradicionales vienen utilizados a través de un proceso de simplificación y depuración: el ladrillo visto, las piezas de cerámica vitrificada, los elementos de hormigón, las grandes celosías, etc. se han reelaborado en una refinada y sobria sintaxis que desemboca en una acertada síntesis entre la geometría de los cerramientos y la relación entre llenos y vacíos. La figuración arquitectónica se mueve entre el dispensario antituberculoso (1933-1938) de Sert, Subirana y Torres i Clavé en Barcelona, y algunas obras de Gardella y de Ponti, sobre todo por lo que se refiere a los volúmenes con cantos vivos que remiten a la teoría de Ponti de las formas bien acabadas (PONTI 1957, 39-41) (*vid. supra*).

En otros dos edificios, el situado en la calle Navas de Tolosa (1960-1962) y la Casa del Pati (1961-1964), en la ronda Guinardó, el equipo MBM experimentó un modo complementario de trabajar el sistema de muros y la composición de la fachada con la finalidad de hacer legible la influencia de la planta en los alzados: se trataba, en primer lugar, de una actitud de raíz racionalista que respondía a la voluntad de vincular la forma con razones de necesidad, constituidas en este caso por el tipo planimétrico; en segundo lugar se buscaba una imagen de continuidad basada en la total visibilidad de los muros portantes de ladrillo, reforzados por el hormigón armado del basamento. En estas obras los proyectistas empezaron a tratar los muros perimetrales no ya como una masa pesada y estereotómica, sino como una superficie que asumía posibilidades de movimiento, acercándose al terreno de las envolventes aparentemente ligeras. Además, en la Casa del Pati el sistema de muros fue manipulado para adaptar la fachada a la dinámica de la organización planimétrica, muy ligada, como hemos visto, a la presencia de la esquina. Aquí, el criterio de agregación de viviendas está presidido por la axialidad que, como señala Piñón, es a la vez “el responsable definitivo del rostro urbano del edificio”:

La lógica de la operación organizativa es, a su vez, determinante de la “composición” formal. El ladrillo, el azulejo, el patio, hacen referencia a valores de la tradición más sentida. El hormigón de los soportes y remate superior, los desagües de las “terracitas”, conectan con la tradición de lo nuevo (PIÑÓN 1977, 35; comillas del autor).

También cabe señalar de los mismos autores el célebre edificio de viviendas (1960-1964) en la avenida Meridiana (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 276; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 76; GAUSA *et al.* 2013, M2). Aquí, la estructura de muros portantes, ortogonal a las fachadas longitudinales, no es reconocible desde el exterior ya que la única traza estructural viene representada por las bandas que marcan los forjados en hormigón armado visto. Por otra parte, la expresividad de la arquitectura del equipo Martorell-Bohigas-Mackay comienza a hacerse más compleja; así, la cuidada elaboración de la fachada, lejos de ser puramente ornamental, cumple otro objetivo fundamental (además del sustentante), esto es proteger el interior y controlar la entrada de la radiación solar: la pared externa, revestida de piezas cerámicas de color oscuro, se “pliega”, interactuando con el sistema de distribución interior de modo que las ventanas se acaban transformando en una sucesión de tribunas o miradores prismáticos de base triangular. Como ya hemos indicado para la fachada del edificio Hispano Olivetti del equipo BBPR, esta solución es común en Barcelona (PIZZA *et al.* 2002a, 89), donde la conformación de los miradores en la arquitectura moderna se refiere tipológicamente a formas muy habituales en el modernismo y el Noucentisme barcelonés, como la casa Terradas (1904) de Puig i Cadafalch, o el mismo Casal de Sant Jordi (1929-1931) de Folguera.; esta última obra en especial es lingüísticamente relevante porque en ella se eliminan

<sup>797</sup> El término *strapaese* dio nombre al inicio del siglo XX a una corriente literaria que propugnaba un retorno a las tradiciones regionales y campesinas, en oposición a la aspiración cosmopolita de las ciudades. Un autor significativo de este movimiento fue Giovanni Papini (1881-1956), que en su juventud había sido un “fugoso vanguardista florentino convertido al Futurismo” (GENTILE 2010, 30). Señalemos que al término *strapaese* se opuso el término *stracittà*, ligado, a su vez, al Novecento. Tafuri lo usa en un sentido despectivo porque critica el uso excesivo que, en su opinión, hacían los neorrealistas de un lenguaje neovernacular.

<sup>798</sup> Para Gregotti, el barrio Tiburtino “nos parece ahora casi grotesco”, aunque “representa aun, de forma ejemplar, las experiencias y las contradicciones de la cultura italiana de aquellos años”. Quaroni, por su parte, en una autocrítica lo llamó “el país de las extravagancias” (GREGOTTI 1969, 50). En cambio, Bohigas lo consideraba ya en 1999 “un conjunto histórico”, formado por “unas calles caracterizadas por el pintoresquismo de las casas, con un tratamiento de materiales pobres y una composición casi aleatoria muy interesante” (BOHIGAS 2003b, 9).

todos los elementos de ornamentación, con lo que la forma de los miradores, también de planta triangular, queda reducida a sus características esenciales. Pero en comparación con los miradores modernistas barceloneses, habitualmente cerrados, los del edificio de la Meridiana se cierran hábilmente en el lado norte y se abren en el lado sur con el fin de proteger el interior de las viviendas en el lateral frío y crear sombra en el lateral cálido. Por otra parte, la abundancia de pequeños miradores asimétricos produce numerosas sombras muy profundas que originan una peculiar vibración, dando plasticidad y espesor a la fachada texturada por los azulejos, sobre cuya superficie se extiende la corporeidad de la arquitectura (cfr. BOHIGAS 2003b, 14-15). Se trata de un edificio que, como concluye Piñón, se explica tipológica y formalmente tanto por la atención que presta al sistema de construcción tradicional de muros de carga como a la “necesidad” de asoleo de las viviendas:

El porche de la planta baja, la cornisa, la singularidad de la vivienda dentro del conjunto, son aspectos recuperados de la historia para ofrecerlos a los actuales usuarios desprovistos de cualquier retórica que no suponga, a la vez, u na premonición (PIÑÓN 1977, 35).

Otro edificio de viviendas de particular interés es el que forma esquina entre las calles Muntaner y Avenir (1964-1967). Aquí, Manuel de Solà-Morales i de Rosselló y Manuel de Solà-Morales i Rubió, padre e hijo, realizaron una obra en la que la crítica ha visto influencias directas del neoliberty italiano (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 201; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 84; GAUSA *et al.* 2013, M7). En efecto, a una sintaxis general a base de fábrica de ladrillo cara vista se suman citas del pasado, como los miradores de madera, y otros elementos más abstractos, como las tribunas de planta pentagonal que protegen las cajas de escalera, donde se sitúan los descansillos, y un sistema de elementos lineales constituido por las bandas horizontales que señalan los forjados y por las molduras verticales que enmarcan las ventanas, todas ellas balconeras. Los arquitectos trabajaron la fachada plegando la superficie de ladrillo, pero conservaron la materialidad de la misma lo suficiente como para que no resulte tan abstracta como para poder ser considerada como una piel. Para aprovechar el solar en esquina, la planta tiene forma de L, con un cuerpo interior que forma una media luna, recayente al patio de manzana. El carácter urbano del exterior se señala de forma muy sobria, anticipando el giro de la esquina con un retranqueo del paramento que se configura como un “negativo” del mirador. También las molduras de las ventanas, alineadas en una especie de pilastras que recorren las ocho plantas del edificio, resultan muy sobrias ya que están realizadas con ladrillo cara vista y tienden a fundirse con el plano de fachada; para remarcar este efecto, el paramento está subdividido por las bandas continuas que señalan los forjados, resueltas mediante un perfil metálico en C empotrado todo a lo largo del muro, excepto en la esquina, donde estas bandas son de hormigón y sobresalen ligeramente.

### <08.03. DISCONTINUIDAD. PIEL Y HUESOS

Ahora entendemos aún mejor el proceso: cuanto más masiva, oscura y amorfa es la ciudad, necesariamente nocturna, tanto más cristalino, transparente y perfecto es el rascacielos. En la memoria que ya hemos mencionado Mies hablaba, en efecto, de “una arquitectura de huesos y piel”, y, desde este punto de vista, su rascacielos se presenta ante nosotros como una delicada osamenta envuelta en una transparencia espectral. Eso es lo que ocurre, desde luego, en la enseñanza académica, que, tal como ya decía Alberti en su *De la pintura*, hace del esqueleto el principio determinante de la forma, revistiéndolo luego con los músculos, la piel y los ropajes. Pero también, y ya que estamos en 1921, eso es lo que ocurre en las radiografías, las cuales, por otro lado, no hicieron sino confirmar mediante una prueba fotográfica, de contacto, lo que la anatomía académica siempre había dibujado: huesos, músculos, venas y nervios perfectamente distintos y distinguibles, algo muy diferente de la masa informe de carne y sangre que en realidad el cirujano se encuentra cuando opera.

Juan José LAHUERTA (2010)

La tectónica de los edificios formados por un sistema estructural trilitico mediante bastidores, retículas estructurales o elementos entretejidos se fundamenta en una conformación discontinua del volumen arquitectónico donde la estructura y la envolvente se sitúan en planos figurativos complementarios pero autónomos. El sistema de soporte y el sistema de la envoltura no siempre son equivalentes ya que el grado de visibilidad del bastidor o de la retícula estructural es variable. El soporte de este tipo de arquitectura es una sintaxis paratáctica con una composición planteada a base de ritmos, intervalos, acentos y pausas, además de

una “ligereza” matérica y figurativa de la envolvente fácilmente reconocible, articulada en partes diferentes, algunas de las cuales asumen la tarea de filtrar la luz<sup>799</sup>.

En diciembre de 1923 Mies van de Rohe, en una conferencia dada en Berlín en la sede del BDA, Bund Deutscher Architekten (Asociación de los Arquitectos Alemanes), ilustró la relación de necesidad existente entre la función y la forma mediante ejemplos que abarcaban desde formas espontáneas de habitar, como una cabaña esquimal construida con huesos de morsa y pieles de foca, hasta productos contemporáneos altamente industrializados como el transatlántico Emperador (1912) (NEUMEYER 1996, 145). Con estos ejemplos, Mies pretendía demostrar que el objetivo primario de la arquitectura era la representación objetiva de las necesidades constructivas, como se podía comprobar en obras “puras” que no hubiesen sido mancilladas por la contaminación estilística. El tema “piel y huesos” había sido utilizado por Mies unos meses antes<sup>800</sup> y seis años después, en 1929, en el Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona, se convirtió en el manifiesto de cómo con la colocación elemental de unos pocos elementos constructivos –pilares (huesos), paredes (piel o envoltura), basamento y techo- era posible obtener una síntesis entre esencialidad, elegancia y espacialidad innovadora.

El Pabellón de Barcelona de Mies ha gozado de una fortuna crítica enorme, pero más bien tardía<sup>801</sup>; la interpretación de los significados y de las metáforas ocultas han sido numerosas y complejas (BONTA 1975;

<sup>799</sup> Lahuerta ha comparado las obras producidas entre 1923 y 1927 por Perret y por Le Corbusier y la forma de presentarlas en *L'Architecture Vivant*, subrayando la base tectónica de la arquitectura del primero: “Perret lleva al extremo de máxima evidencia su búsqueda de coincidencia entre la regla clásica, basada en un sistema jerarquizado de relaciones y ritmo, y la regla constructiva, que para él se manifiesta esencialmente, si no únicamente, como estructura trilitica, malla, tejido, esqueleto al mismo tiempo banal, por obvio, y, en cuanto opuesto al carácter contingente del cerramiento, trascendente. [...] El orden, entendido como regla, surge de la construcción, entendida como estructura trilitica, en un sistema de relaciones jerárquico trabado según la *taxis* clásica”. Por el contrario, Le Corbusier crea en sus obras una “disposición de rectángulos, que se refieren unos a otros por medio de unas relaciones de equilibrio invisibles [producidos] sobre una gran superficie sin cualidades, sobre un plano blanco y terso –‘lechada de cal’ o ‘ripolin’- que no se diferencia de una pantalla o de una tela, por ejemplo, y que exhibidamente [*sic*] omite toda alusión a la construcción, al material o a la estructura, [algo] cuyo origen está en las obsesiones de la pintura moderna por desvelar unas ocultas leyes universales de composición, unas matemáticas invariables y escondidas del arte”. La conclusión de Lahuerta es que “frente al proceso de afirmación sintética de estructura y *regole* de Perret, cuyas claves están siempre ‘dentro’ de la arquitectura –en su necesidad constructiva y en su tradición- Le Corbusier propone, como él mismo diría, una ‘física’ de la ‘plástica’, cuyos motivos surgen fuera de la arquitectura, de la interpretación de la modernidad como una ideología del gusto. [...] Le Corbusier ‘retira’ la estructura para que el gusto o la emoción o el ‘lirismo’ no encuentren otros límites que la razón intuitiva de una geometría invisible y pintoresca: los trazados reguladores. El ‘dentro’ de Perret consiste en sacar afuera la estructura y someterse a la autoridad de su malla; el ‘afuera’ de Le Corbusier, en dejar caer, por delante de la estructura, una tela, o en ‘sortearla’” (LAHUERTA 2010, 249-252; comillas del autor).

<sup>800</sup> Mies utilizó por primera vez la locución “piel y huesos” en el artículo «Bürohaus», publicado en la revista *G* el 01-07-1923: “En las estructuras de pórticos, las paredes exteriores no son portantes. Por lo tanto, son edificios con una osamenta y una piel”; poco después, el 12 de diciembre del mismo año la volvió a usar en la conferencia indicada (NEUMEYER 1996, 258). Lahuerta se ha referido al mismo concepto en su ensayo sobre los dibujos del rascacielos de cristal en la Friedrichstrasse (1922), relacionándolo sagazmente con las radiografías del cuerpo humano obtenidas mediante rayos-X que se popularizaron como curiosidad y entretenimiento a principio del siglo XX (*vid. supra*) (LAHUERTA 2010, 291).

<sup>801</sup> Una vez construido el pabellón, en un primer momento fue poco considerado por la crítica, siendo “su paso por la exposición prácticamente inadvertido” con la excepción notable de los artículos y dibujos de Rubió i Tudurí, Àngel Marsà y Màrius Gifreda, este último, arquitecto y director de la revista *Mirador* (*vid. supra*) (GRANDAS *et al.* 1986, 12). Entre 1954 y 1958, Oriol Bohigas, en el ámbito de la actividad del Grupo R y de sus colaboraciones periodísticas en *Destino*, propuso la reconstrucción del edificio y obtuvo del mismo Mies la autorización y la oferta de colaboración para llevarla a cabo (BOHIGAS 1954, BOHIGAS 1955a, BOHIGAS 1958b). Desde entonces, este tema fue recurrente en Barcelona. En los años sesenta, el arquitecto Joan Bassegoda i Nonell llegó a redactar un proyecto de reconstrucción que presentó al alcalde José María Porcioles, pero la falta de interés institucional (amén de discrepancias en los planos existentes del edificio) hizo que no prosperase la iniciativa (GRANDAS *et al.* 1986, 18-19; RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 36). En 1979 algunos profesionales barceloneses como Emili Donato y Daniel Giralt-Miracle volvieron a pedir en la prensa la reconstrucción del pabellón (GRANDAS *et al.* 1986, 19). Y en 1980, cuando Bohigas ocupaba el cargo de delegado de Urbanismo en el Ayuntamiento de Barcelona, se encargó a un equipo de arquitectos formado por Ignasi de Solà-Morales, Fernando Ramos y Cristian Cirici “un proyecto ejecutivo que pusiese de manifiesto la problemática técnica, filológica y económica de la reconstrucción propuesta” (I. SOLÀ *et al.* 1986, 10; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 18; GAUSA *et al.* 2013, G13). Por fin, las obras se iniciaron en 1984 y el nuevo edificio se inauguró el 2 de junio de 1986, año del centenario del nacimiento de Mies. El edificio fue reedificado filológicamente aunque algunos elementos tuvieron que ser rediseñados con el fin de asegurar un funcionamiento adecuado de la obra, subsanando las deficiencias constructivas originadas por la premura y el limitado presupuesto de la obra original; así, se modificaron los cielorasos de yeso y la evacuación de aguas tanto en la cubierta como en el pavimento de mármol travertino. Una gran dificultad supuso encontrar un bloque adecuado de ónice dorado como el original para lo que hubo que recorrer canteras de Brasil, Méjico, Marruecos, Argelia, Israel y Pakistán (I. SOLÀ *et al.* 1986, 12, 20-21). A pesar del escrupuloso método seguido, de la solvencia del equipo de arquitectos encargado de la reconstrucción y de contar, tras algunas dudas, con el visto bueno de la Fundación Mies van der

OTTOLINI 1996; QUETGLAS 2001), pero en particular la relación espacial entre los pilares cruciformes y la envolvente subrayaba una concepción inédita de los límites de un edificio, que dejaba de ser un recinto para contener elementos y se convertía en una membrana destinada a establecer conexiones entre la “estructura espacial interna con la vastedad del paisaje y del cielo” contraponiendo “quietud y movimiento, estática y dinámica” (NEUMEYER 1996, 207). En particular, el sistema trilitico no se planteaba solamente como un órgano estructural sino como un principio de orden que establecía, junto con los tabiques de separación, en particular con la lastra de ónice central (cortada a propósito a partir de un gran bloque escogido por su veteado y recompuesta por Mies), medidas y proporciones de la arquitectura, especialmente por lo que se refiere al sofisticado orden geométrico basado en relaciones armónicas (OTTOLINI 1996, 195-198).

A efectos de nuestro discurso, en el Pabellón de Barcelona encontramos dos temas fundamentales; en primer lugar, la estructura trilitica, enraizada en lo antiguo, se puede reinterpretar de forma innovadora estableciendo un sistema de reglas para la composición de las fachadas y la proporción de los cuerpos de fábrica; en segundo lugar, la estructura trilitica se enriquece de sentido al complementarse con otros elementos constructivos, como las superficies opacas y transparentes de los paramentos verticales, produciéndose así la sinergia que permite obtener uno de los objetivos principales del edificio: la transferencia del significado estético del volumen al espacio.

En las arquitecturas de los miembros del Grupo R tales reglas, que en el Pabellón de Mies se limitaban, obviamente, al edificio, son a menudo utilizadas en piezas con un carácter urbano muy marcado donde la tectónica se utiliza para que estas piezas contribuyan al decoro de la ciudad. Antonio de Moragas i Gallissà (1913-1985), quizá el arquitecto de posguerra más ligado a la tradición burguesa catalana (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 269) fue uno de los autores que investigó de forma particularmente sistemática las posibilidades de asignar un valor figurativo al sistema estructural del edificio. Esto puede verse en el Hotel Park (1950-1953), una de las primeras obras que retomaron el debate moderno en Barcelona; el edificio está situado en una trama urbana compacta, pero por la estrechez de la manzana (debido a una acequia histórica de riego de 4 m de ancha, el Reg Comtal, que discurre enterrada bajo el edificio) y por ser un edificio alargado y exento, se puede considerar como un edificio lineal. Su disposición es perpendicular a la avenida Marqués de la Argentera, donde recae la fachada de mayor importancia jerárquica, en el testero del bloque, en el lado más corto del cuerpo de fábrica, mirando a la ancha avenida y a la Estación de Francia. La envolvente de las fachadas laterales es un plano abstracto perforado por el ritmo homogéneo de las ventanas que se retrae hacia la testera del edificio definiendo una cornisa sutilísima que prosigue sin solución de continuidad sobre los balcones en voladizo. Estos últimos presentan una sección transversal trapezoidal que sustenta (y al mismo tiempo representa) el esfuerzo cortante, con una mayor dimensión en el punto donde los balcones se empotran en el forjado. La representación de las cargas se enfatiza todavía más por la visibilidad del pilar cilíndrico y por un fragmento visto de la jácena del pórtico, de sección decreciente, que asume un valor figurativo análogo al capitel de un templo clásico. En el primer piso la envoltura transparente de la cristalera pasa por delante del sistema estructural mientras que entre el tercero y el sexto piso, las dos paredes laterales, al llegar a los balcones corridos, se rematan perpendicularmente a la inclinación del intradós de los balcones, originando así un leve escorzo y una línea en zig-zag. Con esta simple solución se reforzaban sobremanera la autonomía y la dialéctica entre los diferentes elementos de la construcción, llegándose a definir los fundamentos de una gramática que Moragas codificó en los años siguientes y que se basaba en que cada elemento constructivo tuviese una forma que debía ser visible y que se debía corresponder con un determinado material. Diversos autores han señalado la deuda del Hotel Park con el empirismo escandinavo y con el organicismo italiano merced a la influencia de Aalto, Zevi y Ponti que, como sabemos, visitaron estos años Barcelona en distintas ocasiones para presentar su obra y difundir sus teorías, manteniendo contactos muy directos con Moragas como arquitecto y como miembro de la Junta de Gobierno del Colegio de Arquitectos (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 74-79; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 49; I. SOLÀ 2004, 181; GAUSA *et al.* 2013, J2). El mismo Moragas se refirió en 1957 al tema de la modernidad de este edificio, planteado como un tema moral no exento de polémica:

---

Rohe, heredera de los derechos de la obra del arquitecto, la reconstrucción fue contestada en algunos ambientes académicos, con opiniones cruzadas de personajes como los Smithson, Tafuri, Venturi, Frampton, Drexler, etc. (I. SOLÀ *et al.* 1986, 6-9; MONTANER 1988b); por su profundidad, intensidad y potencia tuvo un especial significado la documentada, beligerante y tafuriana oposición mantenida por Quetglas a lo largo de todo el proceso (cfr. GRANDAS *et al.* 1986). Como es sabido, actualmente este edificio es uno de los principales hitos culturales y turísticos de Barcelona. Para conocer las dificultades por las que pasó el proceso de reconstrucción tiene interés la correspondencia cruzada entre Bohigas, Mies e Ignasi de Solà-Morales entre 1956 y 1981 (en BOHIGAS 2005, 48-56, 246-252).

El emplazamiento del edificio en una de las zonas más antiguas de la ciudad suscitó el clásico dilema de moderno o antiguo. Desde luego, este dilema no se lo planteó el arquitecto, sino aquellos que creen que la arquitectura no es una cosa viva, sino una farsa. Desgraciadamente, estos últimos personajes eran abundantes y se originaron apasionadas polémicas en torno al edificio (MORAGAS 1957, 28).

En los grandes edificios de viviendas, como los de las calles Sant Antoni Maria Claret (1956-1957) y Comte Borrell (1958), ambos con una altura de nueve plantas, que señalan una fase importante en la carrera proyectual de Moragas, la visibilidad de la estructura portante de hormigón armado ordena la fachada en una malla cartesiana constituida por los pilares y organizada en módulos que se corresponden con los vanos estructurales. Cada hueco de la retícula se “rellena” con un taponamiento que sobresale ligeramente de la cara exterior de los pilares y que se compone con una fábrica de ladrillo cara vista con un aparejo poco habitual: a tizón con las juntas verticales continuas. Los huecos de las ventanas interrumpen este paramento y se caracterizan por un potente dintel (que se debe corresponder con el tambucho de la persiana dispuesto hacia el interior) de color idéntico a la malla de forjados y pilares, de manera que constituye una mediación entre ambos. También la barandilla maciza de los balcones, decididamente volada, es de albañilería, estando enlucida con el mismo color de la malla estructural con lo que parece haber sido trasladada hacia fuera, hasta un plano exterior paralelo al plano de fachada. El uso racional y expresivo de los diferentes materiales para cada sistema o elemento constructivo tiene como resultado una obra claramente personal y fácilmente identificable cuya sinceridad se acerca a algunos ejemplos del brutalismo (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 57; cfr. CLEMENT 2011). Para Piñón se trata de edificios inspirados por una voluntad programática y se plantean como un verdadero “manifiesto”:

Tanto los aprioris figurativos como el repertorio de los materiales utilizados deben entenderse en tanto que instrumentos con los que se plantea una auténtica redención: lo vulgar puede dejar de serlo con solo ser dispuesto de otra manera. La iconografía arquitectónica más próxima “al pueblo” sirve aquí de vehículo para la divulgación de precisos criterios de gusto. [...] Los elementos que han definido tradicionalmente la arquitectura doméstica urbana –el balcón, la ventana– son aquí sometidos a una racionalización formal y constructiva que los hacen aparecer como producto “necesario” del sistema general que, con sus propias leyes, constituye el edificio. Nada parece arbitrario: el conocimiento de unas pocas reglas asegura la “calidad mínima” que parece exigirse a la arquitectura. La evidencia y sencillez de tales normas impedirán que nadie pueda sentirse eximido de su cumplimiento (PIÑÓN 1977, 15; comillas del autor).

En los grandes edificios residenciales posteriores, como la Casa de los Toros (1960-1962)<sup>802</sup>, en la Gran Via de les Corts Catalanes, de doce plantas de altura, y la casa en la via Augusta (1964-1970), de ocho plantas, Moragas mantuvo en primer plano la visibilidad de la retícula estructural, la división tripartita de la fachada y el basamento de doble altura, cuyo papel urbano se combinaba con el subrayado enfático de la unión viga-pilar. Sin embargo, los taponamientos en fachada mediante superficies de ladrillo interrumpidas por elementos de carpintería fueron dando paso gradualmente a superficies mayoritariamente compuestas por grandes elementos de carpintería combinados con superficies ornamentales de baldosas de cerámica vidriada, buscando una manera de hacer próxima a la tradición popular catalana que fuera, a la vez, “autóctona, personal y evocativa” (GAUSA *et al.* 2013, M3, M5), con lo que se conseguía, a la vez, un aumento general de la transparencia de la fachada y la confirmación del papel de la retícula estructural como generadora del orden general de la misma (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 269; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 63).

El edificio de la calle Comte Borrell (1963-1966) del estudio MBM, significó un cambio decisivo en el lenguaje “hablado” hasta aquel momento por el equipo, ya que la tectónica giró hacia la exposición evidente del sistema reticular de hormigón. La organización general de la fachada es similar a la de los edificios de Moragas que acabamos de comentar; así, la estructura portante, con un sistema de bastidor (como se evidencia ya desde la misma planta, con una separación clara entre pilares y cerramientos), se manifiesta en una retícula isótropa que ordena las diversas partes del edificio. La composición se realiza mediante un montaje analítico de manera que en la fachada son fácilmente reconocibles los diferentes estratos: bastidor estructural, envolvente, carpinterías y miradores. Sin embargo, respecto a los edificios de Moragas, en esta obra se dan variaciones sintácticas: la relación entre la envolvente y el bastidor se ha invertido, ya que la primera se ha retranqueado respecto al segundo y se ha revestido de cerámica, de forma que queda enfatizado el papel de las carpinterías, marcadas a su vez por una potente cornisa continua de remate y por la conspicua presencia de los miradores

<sup>802</sup> La Casa de los Toros se conoce con este nombre por la presencia de grandes fotografías de corridas de toros, obra de Català-Roca, ocupando todo el sofito o lacunario de los voladizos de los balcones. Se trata de un ejemplo extremo del uso del “ornamento” en la arquitectura milanesa y barcelonesa de estos años que aquí adquiere un carácter “racial”.



laterales. El léxico del equipo MBM presenta un grado mayor de contaminación con el pasado, sobre todo en la morfología de los miradores o tribunas, caracterizados en muchas de sus obras de los años sesenta por una partición modular que alude a los antiguos balcones y miradores de los edificios del Ensanche de Cerdà (PIZZA *et al.* 2002a, 95; GAUSA *et al.* 2013, M9).

Por otra parte, en esta obra del equipo MBM se entretienen dos puntos claves del “realismo” con otros tantos temas tectónicos: la adaptación a una *mediocritas*<sup>803</sup> (debida también a las condiciones de la economía “real”) es legible en la transliteración simplificada de algunos elementos formales del modernismo catalán, como la formalización de los miradores, mientras que la continuidad con el racionalismo se puede reconocer, en cambio, en el tema de la retícula estructural. A estas referencias teóricas corresponden las implicaciones estéticas del bastidor estructural y el papel de los cerramientos que, a su vez, se abren a dos campos ulteriores de investigación: en primer lugar, la envolvente como un filtro que no solamente gradúa el paso de la luz y del aire sino que se puede extender hacia el exterior llegando a definir un espacio intermedio entre las viviendas y la calle (o el patio de manzana) y en segundo lugar, como veremos más adelante, la envolvente como expresión de una arquitectura “textil”.

Pero, en realidad, la malla es un instrumento general de control del espacio que se remonta a la invención de la perspectiva en Italia y al paso, durante el cuatrocientos, de un espacio cualitativo a un espacio cuantitativo. En el ámbito de la composición arquitectónica, la malla define la medida y los límites del edificio, expresando directa o indirectamente la forma de la retícula estructural y confiriéndole a la construcción una profundidad semántica ligada a la tectónica. En la producción arquitectónica barcelonesa de estos años, la malla se corresponde verdaderamente en algunos casos con el bastidor estructural, pero en muchos otros se utiliza como instrumento de control de la composición de la fachada y de verificación de la congruencia de ésta con la planta, como sucede, por ejemplo en las viviendas de Moragas de la calle Sant Antoni Maria Claret. Como sabemos, las figuras arquitectónicas tienen una validez relativa, puesto que lo que dicen es verdad, pero también puede ser verdad lo contrario; esta ambigüedad, por lo que se refiere a la tectónica, tiene algunas implicaciones, sobre todo en la relación estructura-envolvente, ya que deja al proyectista un margen de maniobra muy amplio: la técnica establece, por así decir, unos límites elásticos que el arquitecto puede deformar introduciendo en los mismos la propia expresividad.

Otro arquitecto que también explotó este tipo de ambigüedad utilizando la retícula estructural fue Claudio Carmona (1926-2019), sobre todo en su edificio de viviendas entre medianeras de la calle Córcega, 693 (1962), una obra situada en una zona periférica del Ensanche, junto al barrio del Clot, lo bastante “pobre” como para que fuera interesante construir en ella viviendas de renta limitada. El mismo Carmona proyectó posteriormente dos interesantes ampliaciones del edificio, una hacia Córcega, 699, exactamente con el mismo contenido proyectual, y la otra, más tardía, que incluía el chaflán y continuaba el edificio por la calle San Quintín, 2-4-6, esta vez con la misma composición pero con materiales diferentes<sup>804</sup>. En el edificio primitivo, la estructura en bastidor que divide la fachada en módulos es estructural solo en apariencia ya que la fábrica es de muros de carga tradicionales en las seis plantas superiores y únicamente las plantas baja y primera responden a una tipología de estructura porticada de hormigón armado reticular<sup>805</sup>; sin embargo, el orden riguroso y cartesiano impuesto en el conjunto de esta fachada es el típico de las estructuras porticadas formadas por pilares y vigas (GAUSA *et al.* 2013, L10, L39, L40). En la ampliación hacia el chaflán, Carmona mantuvo tanto el basamento a doble altura (confirmando así el carácter intensamente urbano del edificio) como la visibilidad (forzada) de la retícula estructural.

Análogamente, en la Casa del Pati de la ronda Guinardó (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 255; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 77), el equipo MBM subrayó la base del inmueble como “plano de apoyo” del conjunto, haciendo descansar los muros de carga de la estructura en expresivos pilares en forma de Y (o de T) con las aristas biseladas. Es importante señalar que también algunos arquitectos milaneses trataron el arranque del sistema de

<sup>803</sup> Siempre que se refería a la Escuela de Barcelona, Bohigas consideraba que sus componentes habían elegido practicar “la voluntaria, consciente y culta adecuación a aquellas realidades modestas” (BOHIGAS 1969a 163), una voluntad de adecuación que si, por un lado, conformaba una actitud, por otro, señalaba un inicio de método de diseño. Por otra parte, la noción de *mediocritas* como sinónimo de moderación y sobriedad formal ha sido definida por Portoghesi, a partir de Alberti, en relación al equilibrio de la composición arquitectónica: “La *mediocritas* no es, pues, una rendición a la potencia apabullante de la realidad y de la fortuna, sino una consideración serena de las posibilidades de las propias fuerzas, un meditado coloquio con el destino que se expresa en una estrategia de la propia relación con el mundo” (PORTOGHESI 1985, 22).

<sup>804</sup> Estos datos nos fueron facilitados por Maurici Pla (†), que los consultó en el Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona el 30 de junio de 2016.

<sup>805</sup> Estos datos nos fueron facilitados por Claudio Carmona Sanz (†) el 7 de abril de 2016.

pilares o, lo que es lo mismo, la conclusión de la descarga de fuerzas hasta el suelo, con este mismo principio de acuerdo diagonal entre pilares de los pisos superiores y pilares del basamento. Además de dos célebres edificios del equipo BBPR, la Torre Velasca (1950-1958) y el Chase Manhattan Bank (1958-1969), algo más tardío, en el cruce de via Ulrico Hoepli, via Adalberto Catena y piazza Filippo Meda, (RICCI 1999, 247; BORIANI *et al.* 1986, 191; GRANDI *et al.* 2008, 338)<sup>806</sup>, otros arquitectos recurrieron a un sistema análogo de composición del sistema portante: Eugenio y Ermenegildo Soncini lo usaron en la Torre Tirrena (1957), en piazza del Liberty (GRAMIGNA *et al.* 2001, 301), y también lo usó Gigi Ghò en un edificio que no se encuentra en Milán sino en Cerdeña, pero que pertenece a la escuela de pensamiento milanesa, la torre para la Sociedad Eléctrica Sarda (1957), en Cagliari (LUCCHINI 2008, 110).

Un ejemplo particularmente pregnante de hibridación entre sistema estructural de paredes de carga y representación, en fachada, de una tectónica constituida por envolventes ligeros la encontramos en el edificio Mitre de Barba Corsini, ya estudiado anteriormente (*vid. supra*). El edificio Mitre (1959-1964), de doce plantas de altura, situado en la ronda del General Mitre, como sabemos, se vio por parte de la crítica como ejemplo de una arquitectura de consumo que aparecía en los años sesenta, además de como el intento de construir en Barcelona una ‘unidad autosuficiente’ inspirada en modelos europeos (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 210). Pero, además, el edificio Mitre presenta un repertorio de recursos organizativos y morfológicos paradigmáticos, propios de una modernidad intensa, pero que interactúa con el lugar y con el tiempo. Aunque en esta obra no se dan innovaciones específicas, el conjunto de las elecciones tipológicas le ha conferido un carácter de actualidad que en ocasiones es más relevante incluso que las referencias usadas por su proyectista. La estructura de muros portantes ortogonales a la fachada es absorbida por la organización modular, ya que los muros de soporte coinciden con el límite de los módulos residenciales en H en que se articula la planta. Por otra parte, las fachadas, sobre todo la que recae sobre la ronda del General Mitre, enmascara por completo tanto el sistema de sostenimiento como la organización modular, ya que el edificio aparece como un complejo unitario con un alzado más próximo al de un muro-cortina que al de una estructura muraria masiva. La composición puede considerarse ajustada a los modelos clásicos, ya que el alzado se organiza mediante un sistema tripartito de basamento, desarrollo y coronación al que se superpone otro orden constituido por la malla de las líneas horizontales de los forjados y las líneas verticales de los muros portantes. El resultado es una fachada que “habla” con un ritmo basado en la reiteración de un intervalo constante donde la escansión horizontal predomina sobre la vertical. La primera viene señalada por el frente de los forjados, que sobresalen respecto a la envolvente con un ritmo alterno (un plano sí, uno no) de forma que se definen unas fajas a doble altura enfatizadas por la presencia de las barandillas de las terrazas, constituidas por elementos metálicos pintado de blanco que se perciben como superficies compactas. La escansión vertical, en cambio, se confía a la marca menos potente de los muros, los cuales sobresalen hasta el nivel de las paredes perimetrales.

Las fachadas del edificio Mitre también se caracterizan por el uso de distintos temas compositivos: los más importantes son la cornisa, concebida como marco que define el límite de la construcción, y la superficie tratada como un muro-cortina retranqueado sobre el cual se colocan los balcones. Se trata de temas frecuentes en la contemporaneidad que están enraizados en la tectónica: los encontramos en Semper<sup>807</sup> y los reencontramos en Terragni. También desde este punto de vista, el edificio Mitre se puede considerar como un hito de la modernidad que manifiesta caracteres duraderos de permanencia en relación al realismo y a la Escuela de Barcelona (LUCCHINI 2014).

<sup>806</sup> Este edificio de oficinas de planta semicircular ocupa un solar creado con un potente *sventramento* previsto en el Plan Pavia-Masera (1912); la apertura de la plaza Filippo Meda y del curso Giacomo Matteotti se inició durante el fascismo pero no se concluyó hasta los años cincuenta (GAMBI *et al.* 2003, 322). Los BBPR combinan aquí el pseudomuro cortina de las seis plantas de pisos con unos anchos pórticos acartelados en las dos primeras plantas que forman un gran soportal alrededor del inmueble y con las cubiertas inclinadas de las plantas de ático acabadas con cobre. El aluminio anodizado de color bronce del denso muro cortina superior se corresponde con unos perfiles IPN estructurales de gran sección que quedan vistos, pintados de negro, formando el contundente soportal de la planta baja que contrasta con el verde del óxido de cobre del remate. La modernidad tecnológica del Chase Manhattan Bank contrasta con el entorno de piazza Filippo Meda, formado por imponentes edificios académicos de piedra construidos entre 1928 y 1931 (BRAMBILLA *et al.* 2018, 54-57).

<sup>807</sup> La composición de una fachada precisa de la delimitación de un campo que defina las relaciones figurativas entre el edificio y su entorno estableciendo un contorno preciso que cierre la narración arquitectónica. Este principio fue teorizado por Semper, quien insertó la composición, mediante la cornisa, subdividida en elementos triangulares, verticales y poligonales, entre las tareas de la tectónica. Pero la observación más interesante del autor de *Der Stil*, que aun sigue siendo válida, se refiere a la relación entre lo que delimitado y lo delimitado: “la cornisa debe presentarse al ojo sólida y compacta; el campo interno debe retranquearse, en realidad o en apariencia, y presentarse como un plano encajado” (SEMPER 1992, 205).

Otra obra de Barba Corsini que, a pesar de su carácter cuasiefímero, tuvo una cierta repercusión aquellos años en Barcelona, tanto por la “modernidad” que suponía como por el éxito vodevilesco que conllevó, fue el acondicionamiento de la extensa buhardilla de la Pedrera de Gaudí para trece apartamentos, una desinhibida e incluso desvergonzada promoción de los propietarios del inmueble que pretendían aumentar así sus rentas y que también fue criticada desde el primer momento (“una empresa desdeñosa y torpe trituró el desván para convertirlo en una serie de apartamentos, sin que nadie exigiese ningún respeto cultural”, dice Bohigas) y que desapareció a mitad de los años noventa, cuando una entidad bancaria adquirió todo el inmueble y rehabilitó este espacio para ubicar un centro de exposición e interpretación de la obra de Gaudí (BOHIGAS 1998, 28); quizá lo mejor de aquellos apartamentos eran la estupendas fotografías de Català-Roca y la desenfadada silla Pedrera (1955), de formas y colores vistosos, fabricada originalmente en tablex y actualmente con poliéster y fibra de vidrio, que se convirtió en uno de los iconos pop de ascendencia milanesa durante los años sesenta en España.

Se trataba de unos recursos formales —formas heterodoxas, patas ahusadas, secciones ameboides e irregulares— que estaban en el ambiente y que proliferaron estos años en el diseño industrial (*vid. supra*) y en el interiorismo de estilo “bolera” y estilo “cafetería” (*vid. supra*) (I. SOLÀ 2004, 181) ya que ofrecían “una imagen tecnológica garantía de modernidad” (GALLI 2019, 123); eran figuras sensuales próximas a la sección horizontal tipo que generan las superficies regladas del célebre florero de vidrio Savoy, diseñado por Aalto en 1936 para el Hotel Savoy de Helsinki, fabricado en colores diversos, y que se expuso en la Exposición Universal de París de 1937. Coderch desarrolló estas formas con gran fortuna crítica en la casa Ugalde (1951-1953) y en los edificios Trade (1966-1969) (*vid. supra*); y el mismo Gardella las tanteó en algunos dibujos para el Pabellón de la Agricultura de la Fiera Campionaria de Milán (1957-1961) (BIRAGHI *et al.* 2015, 54), pero las rechazó en el proceso de definición del proyecto; su hijo Jacopo Gardella se ha referido al paso “desde una primera versión fluida, blanda, plástica, a la versión final seca, rígida, cortante” y ha interpretado la decisión de su padre de abandonar esta primera versión “sinuosa e irregular”, “cercana a la moda figurativa del momento”, que podía parecer “más atractiva y convincente, pero [que] en realidad sólo era más hedonista y superficial”, como un rechazo del maestro a ciertas tendencias de estos años proclives a

las formas cónicas, aerodinámicas, atrevidas, que los más avanzados tomaron de los productos de la técnica moderna (cabinas de avión, carrocerías de automóvil, cascos de barco) y trasladaron al diseño industrial y la arquitectura con la intención de evocar el mundo del bienestar y de la abundancia frecuentado por clases sociales ricas y afortunadas (GARDELLA 2009, 60).

Curiosamente, unos años más tarde, el mismo Gardella sí que decidió adoptar formas curvilíneas simétricas de triple curvatura, como ondas esculpidas en hormigón, para generar la compleja e insólita estructura que cubre la iglesia milanesa de San Nicolao della Flue (1968-1969) en via Dalmazia generando una altísima nave central de gran dinamismo (BORSOTTI 2015, 66-69).

Irace ha identificado esta arquitectura curvilínea característica de los años cincuenta, común a Milán y a Barcelona, como

desvinculada de los presupuestos más evidentes de la industrialización y de la producción en serie mediante movimientos de la planta y de los volúmenes o mediante el uso de ‘licencias’ como los encendidos componentes coloristas y decorativos, reveladores de la aspiración a una nueva civilización moderna que incluyó en un lugar privilegiado la explosión de la así llamada ‘cultura del diseño’ que no solo formalizaba un variado muestrario de aristas agudas, geometrías sutiles, formas descarnadas y afiladas y detalles refinadísimos, sino que abrió paso a un connubio operativo entre diseño de la arquitectura y diseño del objeto de uso cotidiano como escenografía de la ciudad y del mobiliario (IRACE 1996a, 54; comillas del autor).

El último episodio en la arquitectura milanesa de este recurso formal, producido mediante un gran salto de escala, es el Museo delle Culture (2000-2015), situado en uno de los numerosos edificios industriales abandonados en Milán, la fábrica Ansaldo en via Tortona; se trata de una obra del estudio de David Chipperfield (n. 1953) que en el gran vestíbulo central iluminado cenitalmente, todo revestido de paneles de vidrio opaco blanco, retoma casi literalmente la sección horizontal tipo del florero Savoy de Aalto (BIRAGHI *et al.* 2015, 181; CASTELLANETA *et al.* 2017, 242-243).

Y con estas formas arquitectónicas dinámicas y tubulares que proliferaban en los muebles y los edificios de la Barcelona de los años sesenta fueron quedando atrás definitivamente, abolidas y olvidadas, las “infelices gabardinas”, las “figuras mal vestidas de mujeres” y el olor de “miseria de los metros” durante la primera posguerra retratados en el poema de Gil de Biedma que hemos citado al principio (*vid. supra*). Ahora,

junto con los muebles de diseño “dinámico”, aparecía una nueva y reluciente modernidad en los impermeables de plexiglás de colores que vestían las jóvenes estudiantes universitarias y que reflejaban “la luz charolada en los bulliciosos patios de letras”. Así dice el primer poema de *Arde el mar* (1966), el primer libro de Pere Gimferrer (n. 1945), un autor antologado por Castellet en la célebre antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) e idolatrado inmediatamente por la crítica literaria española: era el signo definitivo de la nueva modernidad española (CASTELLET 1970, 159-180; GRACIA 2004, 375).

Por lo que se refiere al edificio Mediterráneo (1960-1963), del que ya hemos hablado, su estructura consiste en un sistema mixto de muros portantes y pilares de hormigón armado en cada uno de los bloques del cuerpo lineal doble que forman el conjunto. Los soportes coinciden con las divisiones de las viviendas y de las habitaciones con lo que se da una superposición entre el módulo estructural y el módulo espacial. Este tipo de estructura origina una malla que pasa a formar parte de la composición de la fachada; esta malla, aunque no asume un valor totalizante, sí que define una regla para controlar la relación entre vacíos y llenos; así, establece la dimensión y la posición de las terrazas, de las carpinterías y de los paramentos macizos, formados por bandas verticales revestidas de baldosas cerámicas o azulejos de color verde. Con ello, el conjunto figurativo remite a la idea de un cuerpo de fábrica compuesto por diferentes elementos ensamblados entre sí. Mientras que en el edificio Mitre la composición denuncia una inmediata plasticidad, el edificio Mediterráneo, en una observación superficial, puede parecer “plano”; sin embargo ninguno de los elementos constructivos (las líneas de los forjados, las lesenas, los paramentos opacos, los bastidores de las carpinterías, etc.) se sitúan nunca en un mismo plano, sino que se encuentran ligeramente desplazados, en ocasiones tan solo algunos centímetros, con lo que se restituye la imagen de un refinado y preciso proceso de montaje de las diferentes partes.

A diferencia de lo que sucede en el edificio Mitre, aquí los límites del cuerpo de fábrica no se definen mediante una cornisa continua sino que vienen fijados, horizontalmente, por la cubierta ajardinada y por el forjado del primer piso, que se apoya en un potente sistema de soportes “a tridente” que recogen el sistema sustentante de pilares proveniente de los pisos superiores y lo descarga en el suelo en un solo punto, configurando así un vasto pórtico a doble altura. Verticalmente, en cambio, los límites son mucho más tenues y se confían a la esquina que forman el encuentro angular de las carpinterías y las platabandas de los forjados (cfr. HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 181; GAUSA *et al.* 2013, M10).

En la tectónica del edificio Mediterráneo aparece también un tema significativo de la arquitectura barcelonesa moderna: una composición de fachada obtenida trabajando paramentos opacos y bandas de aberturas filtrantes de forma alternada. Este tema está presente en la arquitectura de Coderch y Valls a partir del edificio de viviendas para el Instituto Social de la Marina en la Barceloneta (*vid. supra*) y adquiere un valor paradigmático desde un punto de vista tectónico<sup>808</sup>. En efecto, Coderch y Valls realizaron una estructura portante particular donde, probablemente, las cargas son en gran parte soportadas por el núcleo central de la escalera, mientras que los forjados, realizados con el sistema de prefabricación patentado CELETYP, con piezas cerámicas y varillas de acero amorteradas entre sí, trabajan en parte en voladizo, con la colaboración parcial de las particiones portantes y de un sistema de pretensado (CODERCH *et al.* 1999, 38-45), aunque bien es verdad que los arquitectos no dejaron a la vista en el edificio terminado prácticamente nada del sistema estructural<sup>809</sup>. Así, el volumen queda reducido a la expresión más simple: las esquinas vienen definidas por la simple intersección de dos planos, cada uno de los cuales se ha tratado como una sutil superficie, y la composición de las fachadas viene fuertemente marcada por bandas verticales alternadas, unas con persianas y otras con paños de pared ciegos. Coderch obtiene una atmósfera peculiar al introducir espacios intermedios, tanto en el interior como en el exterior, y al adoptar para todas las aberturas un sistema de persianas que no se puede abrir por completo, sino tan solo regular, y que se extiende todo a lo ancho de la abertura. Este sistema de persianas anchas, con lamas orientables, concebido como un diafragma, le da a la fachada una nueva

<sup>808</sup> Bloque de viviendas para el Instituto Social de la Marina (1951-1955) en el Paseo Nacional y la calle Almirante Cervera del barrio de la Barceloneta, en Barcelona. Si dejamos aparte las celebradas viviendas unifamiliares de Coderch y Valls, esta es su obra más famosa y sobre la misma han corrido ríos de tinta (cfr. RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 108).

<sup>809</sup> Carles Fochs, a partir de fotografías de la obra, deduce que “la construcción de la estructura muestra la importancia de las zonas voladas en contraste con los muros de carga, así como la formación básica de forjados unidireccionales, de jácena plana y viguetas cerámicas” de poco espesor. También señala que “los cerramientos de fachada [están] suspendidos sobre los forjados”, que “la caja de escalera [es] la verdadera columna vertebral del edificio [...] como núcleo central portante” y que, aunque este forjado está hoy fuera de normativa, “la estructura así construida ha superado, contra todo pronóstico, la prueba de los primeros cuarenta años sin problemas aparentes ni tan solo de fisuración lineal de los forjados” (en CODERCH *et al.* 1999, 39, 42, 43).

uniformidad y un buen manejo de la luz y de la sombra y hace del edificio una pieza introvertida, como fue habitual posteriormente en las obras de Coderch y Valls (cfr. RODRÍGUEZ *et al.* 1994).

El basamento a doble altura, retranqueado en todo su perímetro respecto al volumen superior, contribuye a reforzar un hecho constructivo importante, consistente en que los paramentos externos recubiertos de cerámica se cuelgan de los forjados o se adhieren a los mismos. La piel tensa y plegada asume una imagen de ligereza conceptual<sup>810</sup> y se configura como un vestido que oculta la osamenta y reviste el espacio doméstico. Este último es quizá el núcleo real de la forma sobre la que trabajaba Coderch, una continua experimentación sobre el espacio doméstico y sobre sus relaciones con el exterior que se inició con las viviendas unifamiliares y con el diseño del pabellón español para la IX Triennale de Milán, donde la persiana Llambí emitía luz desde el interior y se hacía ver, mientras que en las viviendas de la Barceloneta la misma persiana filtra la luz y permite que se pueda ver a su través.

La epidermis confiere un estatuto simbólico a la “forma intrínseca” del espacio doméstico que Coderch condensó en obras posteriores en las célebres chimeneas metálicas prefabricadas exentas Capilla (1952) y Polo (1955), metáfora definitiva del núcleo irreductible de un edificio en el aislamiento magnífico y central para el que están diseñadas.

Pero el *Bekleidung*, el principio del revestimiento de Semper, no se limita a asumir una función protectora sino que representa de forma simbólica el cuerpo matérico que se encuentra debajo. En el modernismo catalán la atención al sistema de filtros, declinado como miradores, tribunas, persianas de todo tipo, balcones, terrazas, cortinas, estores, etc. representa una práctica difusa del proyecto. Las mismas persianas, en toda su multiplicidad formal y funcional, no son solamente elementos de oscurecimiento sino que forman parte de la definición de los límites del edificio (ARMESTO 2008, 174). Coderch repiensa estos elementos asumiendo en su modo de proyectar el diálogo con la historia, pero orientado más hacia la modificación tipológica que hacia la imitación del modelo. Con ello, como indican Rodríguez y Torres,

todo este edificio transmite una extraña sensación respecto al entorno circundante que adquiere relevancia en el mutismo de las fachadas, únicamente compuestas por la alternancia de dos elementos extraídos de la tradición, pero ahora totalmente ajenos a ella: la cerámica vidriada y las persianas Llambí (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 108).

En esta misma línea de enajenación histórica y urbana, I. Solà ha señalado que en el edificio de la Barceloneta, Coderch establece una relación “perversa” con la tradición al tomar de ella materiales que le son propios y, con mecanismos próximos a la poética surrealista, subvertirlos, despojándolos de sus raíces populares (en RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 108).

Por su parte, en el edificio de la calle Rosselló (1964-1966) que venimos comentando (*vid. supra*), Donato configura la fachada que da a la calle repensando el tema de la galería (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 155; GAUSA *et al.* 2013, M8), uno de los elementos tipológicos más significativos del Ensanche de Cerdà que también se encuentra presente en la arquitectura histórica de la ciudad. La galería que diseña Donato mantiene una continuidad figurativa con el lenguaje sedimentado en el tiempo; así, la sucesión formada por el espacio libre que pasa por delante del estar y de los dormitorios, las carpinterías, los toldos, las persianas enrollables y las barandillas de los balcones forman un tejido filtrante que testimonia la capacidad del autor de manipular lenguajes comunes contaminados con lo vernacular, pero manteniendo, a la vez, un elevado nivel cultural (PIERINI 2008, 27-30). El carácter de este edificio es clara y auténticamente barcelonés. Aquí, los temas de la “verdad” y de la “forma nuclear” no tienen que ver con la estructura, por otra parte declarada con discreción en los muros ortogonales a la calle Rosselló, sino con la atmósfera de los edificios del Ensanche.

También para Mitjans, que ha sido considerado el arquitecto que, junto con Coderch (que era tres años menor), ha trabajado más intensamente el espacio intermedio de la arquitectura doméstica, la envolvente del edificio no es solamente un límite puro o simple que separa el interior del exterior, sino que se puede dividir en más estratos entre los que cabe generar un espacio que puede ser habitable. Por otra parte, Mitjans fue uno de los arquitectos barceloneses del siglo XX que tuvo una gran influencia sobre la generación posterior ya que representaba uno de los enlaces con la situación cultural anterior a la guerra. Siendo estudiante, Mitjans había sido suscriptor de la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* y en 1935-1936 ya había construido una casa plenamente racionalista en Sitges, conocida con el expresivo nombre de la “casa barco” (sobrenombre

<sup>810</sup> Utilizamos el término “ligereza” en la acepción propuesta por Italo Calvino en su célebre obra póstuma e inconclusa *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (Milán, Garzanti, 1988. Versión española: *Lecciones Americanas. Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1992).

también aplicado a la casa Vilaró de Illescas de 1929). En los años cuarenta, junto con abundantes edificios clásicos, se alejó de la arquitectura oficial en el conocido edificio de viviendas en la calle Amigó (1941-1944) (*vid. supra*), una referencia incuestionable en la reinterpretación del lenguaje racionalista, en las nuevas propuesta tipológicas y en la relectura urbana; aquí, como hemos visto, se incorporaban grandes terrazas longitudinales continuas que sirvieron como modelo para la vivienda burguesa de Barcelona durante los treinta años posteriores. Mitjans también apuntaba la modernidad en el edificio ya citado de la calle Balmes (1941-1948), donde la fachada principal de estilo clásico, a base de moldurajes de piedra de reminiscencias neorrenacentistas, contrasta con la fachada posterior al patio de manzana, donde tanto la composición como los materiales configuran un lenguaje aséptico estrictamente funcional<sup>811</sup> (GAUSA *et al.* 2013, 17). El proyecto de este edificio fue publicado en *Cuadernos de Arquitectura* y la forma como se presentaba revelaba las pautas que reclamaba el gusto dominante: una fachada a la calle estudiada incluso con una maqueta y una fachada al patio de manzana sin ornamentación y compuesta por la simple repetición ordenada de una única ventana apaisada; la perspectiva aérea reflejaba, según Granell y Ramon, las tres caras del programa para una clientela burguesa: “en el centro, el ático moderno con una piscina al aire libre, rodeada de sombrillas y alegres usuarios; detrás, el terrado de servicio con la ropa tendida; y delante la fingida severidad de la fachada clásica” (GRANELL *et al.* 2012, 185).

Entre la extensa producción de Mitjans, también el edificio residencial entre medianeras situado en la calle Mestre Nicolau (1957-1960) y el edificio Tokio (1954-1957), un bloque cúbico aislado también residencial, en la avenida de Pedralbes (GAUSA *et al.* 2013, L3), contienen una investigación tectónica que, junto a los edificios de Coderch, establecieron unas características significativas para la arquitectura barcelonesa de aquellos años. En ambos casos, la fachada viene tratada como un sistema filtrante que se extiende por casi toda la superficie, estableciéndose la relación entre multiplicidad y unidad mediante el ritmo y la repetición de los módulos de las persianas. En el edificio de la calle Mestre Nicolau, de nueve plantas de altura, el orden compositivo está determinado por la sucesión de las líneas de los forjados y por las trazas de una jerarquía clásica reconocible en el basamento, sistema sobre el que se inserta en cada planta una secuencia de persianas correderas que protegen las terrazas; la escansión de la fachada viene dada fundamentalmente por la repetición del bastidor rectangular de las persianas y por la posición de las mismas que, al ser variable, le confiere dinamicidad al alzado, mientras que la trama de líneas horizontales aligera el conjunto al definir una relación suave entre luz y sombra que, al menos con las persianas cerradas, evita el duro contraste lumínico habitual en las fachadas excavadas en profundidad. Por su parte, en el edificio Tokyo, de seis plantas de altura, el mismo sistema se asocia, además, al conjunto formado por la cornisa superior y los extensos paramentos ciegos laterales que definen el remate y las esquinas del cuerpo de fábrica. En todo caso, quien haya estado al menos una vez en una vivienda barcelonesa de estas características ha tenido probablemente la experiencia de la gran eficacia de las persianas mallorquinas de lamas estrechas que filtran la luz e impiden el paso de la mayor parte de la radiación solar, creando una penumbra interior sumamente agradable.

Indudablemente, el papel de Coderch y su feliz colaboración con los hermanos Juan y José Llambí<sup>812</sup> y la consiguiente transformación de un objeto de ebanistería artesanal en un producto industrial contribuyeron a hacer de la composición de fachadas a base de persianas mallorquinas o de librillo (con lamas fijas u orientables, anchas o estrechas, con hojas fijas, basculantes, levantables o correderas), casi un invariante que caracterizó la arquitectura de Barcelona de los años cincuenta y sesenta. El edificio en la calle Johann Sebastian Bach, núm. 7 (1957-1961), de Coderch-Valls, al que ya nos hemos referido (*vid. supra*), es quizá la obra que,

<sup>811</sup> Esta oposición entre la fachada a la calle, más ornamental y representativa, y la fachada al patio de manzana, más moderna y funcional, ha sido una constante en toda la arquitectura barcelonesa del ochocientos, contando con ejemplos notables como el Palacio Güell (1886-1890), de Gaudí, y ha sido referida a menudo por los estudiosos. En los extensos diarios de Maurici Serrahima esta cuestión representa una de las pocas referencias a la arquitectura moderna barcelonesa (lo que pone de manifiesto el escaso interés por la arquitectura en la reconstrucción de la cultura catalana en los años cuarenta) y venía originada por un comentario de Alexandre Cirici: “Hablando de la arquitectura de hoy —sobriedad de líneas y sentido funcional—, dice: «¿No te has fijado nunca en que la mayor parte de los edificios del Ensanche barcelonés son más bonitos vistos por detrás —con las galerías— que no por delante, con las fachadas artificiosas?»” (SERRAHIMA 1972, 296).

<sup>812</sup> Para las vicisitudes y la evolución de la persiana Llambí, desde la IX Triennale de Milán a la patente y a su posterior divulgación, cfr. MINGUET 2013, 12-31. La empresa Llambí, dirigida por los hermanos José y Juan Llambí, era una antigua empresa familiar dedicada a la carpintería que colaboró con Coderch y Valls construyendo muebles, mamparas y persianas para edificios. También fueron fabricados en el taller Llambí prototipos de muebles diseñados por Correa y Milá y por Ponti, como la silla *Superleggera*, comercializada a partir de 1955 por Cassina en Italia y por Llambí en España (MINGUET 2013, 14). La patente de invención de la persiana Llambí fue registrada a favor de Coderch, Valls y los hermanos Llambí el 3 de marzo de 1953 (CODERCH *et al.* 1999, 40, 45).

junto con el edificio en la calle Mestre Nicolau de Mitjans, introdujo con mayor seguridad este tipo de lenguaje y estas soluciones formales en un contexto urbano denso y consolidado. Pero no se trataba únicamente de elegir un dispositivo tecnológico con un cierto grado de sofisticación, sino de establecer un criterio compositivo que consiguiese instaurar un diálogo entre el edificio y el contexto urbano. En efecto, los extremos puntiagudos de las terrazas corridas forman en planta un ángulo cercano a los 135° respecto al plano de fachada, pero el revestimiento con la persiana Llambí los transforma en elementos volumétricos de planta triangular definidos por las divisiones de las lamas. Con todo, cabe observar que, a menudo, como sabemos, entre las razones de necesidad de la forma arquitectónica se encuentran las normas de la edificación. En este caso, la conformación triangular en planta de los balcones, que recuerda el tema de la “fachada fluctuante”<sup>813</sup>, era debida al mayor vuelo que las ordenanzas municipales permitían para un balcón con los lados oblicuos al plano de fachada respecto a uno con los lados perpendiculares a la misma (PONTI 1961, 4).

Actualmente esta modalidad compositiva se encuentra sumamente difundida en España, en Portugal y en otros países europeos, entre ellos Italia, tanto en arquitectura residencial como industrial y terciaria. Recordemos que las mismas fachadas del pabellón español de la Biennale di Venezia, primero neoclásicas y después de ladrillo (*vid. supra*), se volvieron a recubrir en 2004, para “modernizar” el edificio”, con una piel de persianas de lamas mallorquinas formando una celosía ciega (MINGUET 2013, 126-129). En Barcelona se puede reseguir un largo y permanente recorrido expresivo de este tipo compositivo entre cuyos puntos de referencia se encuentran los edificios residenciales de Coderch y de Mitjans que venimos estudiando; la central de servicios de la empresa Telefónica en la vía Augusta (1972-1977), de Mitjans; la antigua Fábrica de Joyería Monés en la calle Guillem Tell (1959-1962), de los arquitectos Juan Antonio Ballesteros, Juan Carlos Cardenal, Francesc de la Guàrdia, Pere Llimona y Xavier Ruiz (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 244; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 72; GAUSA *et al.* 2013, J18); y, ya en tiempos más recientes, las viviendas en la calle Balmes (2000-2002), de Carlos Ferrater; los edificios Vertix en la calle Bac de Roda (2003-2007) y Metro-3 Lesseps en la calle Velázquez (2004-2008), del mismo proyectista (GAUSA *et al.* 2013, S14, Q26); el B-Hotel en la Gran Via (2005), de Alfred Arribas; y las dos torres residenciales Isla de la Luz en el Paseo Garcia Fària (2001-2005), de Lluís Clotet e Ignacio Paricio (GAUSA *et al.* 2013, R14). Sirvan estos ejemplos para mostrar como la adecuada atención al tema de los filtros se sitúa en la base de un lenguaje suficientemente sobrio como para poder ser recompuesto en figuras atemporales y, por ello, siempre de actualidad al utilizar técnicas constructivas sedimentadas en el tiempo, pero capaces de desarrollarse y de mantener, así, su vigencia (AVELLANEDA *et al.* 2006).

Pero las persianas de lamas horizontales no fueron el único tipo de sistema filtrante que se usó estos años en Barcelona. Un segundo sistema se basaba en los enrejados de malla cuadrangular que encontramos, junto a un sistema de persianas correderas, en el edificio de la calle Johann Sebastian Bach, núm. 28 (1960-1962), del Taller de Arquitectura Bofill. Los dos tipos de dispositivos filtrantes se organizan en bandas verticales alternadas, jerárquicamente secundarias respecto a las bandas horizontales definidas por las líneas de los forjados. De aquí se deriva una “quietud” compositiva que le confiere a la fachada a la calle de este edificio una particular compostura, coherente con la “modernidad moderada” que, según Piñón (a partir de una expresión acuñada por Tomàs Llorens que hizo fortuna en la interpretación de la arquitectura catalana), caracterizó los edificios de viviendas barceloneses hacia el final de los años cincuenta (PIÑÓN 1996, 89).

Sin embargo en el vecino edificio de la calle Johann Sebastian Bach, núm. 2, esquina a la plaza Sant Gregori Taumaturg, (1962-1963), Bofill desplazó el lenguaje hacia una expresividad fabulosa que actúa particularmente en la extensa pantalla filtrante de ladrillo cerámico que forma una celosía de trama triangular, en las barandillas de los balcones y en las gárgolas de evacuación de aguas pluviales de los mismos (GAUSA *et al.* 2013, L14). Las expresivas chimeneas metálicas y todo el remate del edificio, cercano, por otra parte, al edificio Olivetti de BBPR, fueron valorados por Sust en 1981 desde *Quaderns* como un ejemplo *avant la lettre* del retorno a la ornamentación propio de la posmodernidad (SUST 1981, 7-9). Considerados desde una perspectiva actual, tanto en este edificio como en el de la calle Nicaragua (1962-1964) (*vid. supra*), Bofill parece haber forzado las referencias al modernismo catalán con el objetivo de obtener una complacencia formal en los resultados.

También Bonet i Castellana, en la torre Cervantes (1965-1966), un rascacielos exento de quince plantas con dos viviendas de grandes dimensiones en cada piso, situado en el parque homónimo, con el fin de

<sup>813</sup> Usamos el término “fachada fluctuante” como metáfora que indica la rotación de una parte del muro perimetral de un edificio o de la barandilla de los balcones respecto al plano de fachada, aunque no se debe confundir con la “verdadera” fachada fluctuante, de acero y vidrio que se sujeta a la estructura portante del edificio.

proteger las extensas terrazas situadas en el centro de las viviendas, adoptó una malla poco densa de elementos cerámicos que contribuye a desmaterializar las superficies murales. La composición del conjunto se basa en el ensamblaje entre los planos horizontales de los forjados y una serie de elementos compositivos verticales con un revestimiento de color gris oscuro que contrasta en determinados puntos con paramentos rojos que sirven de fondo y con elementos de hormigón abujardado (ÁLVAREZ *et al.* 1996, 184).

## <09. ARQUITECTOS EN MILÁN. TIPOLOGÍA, TECTÓNICA Y DISEÑO DE FACHADAS

La arquitectura me parece más viva en Italia que la pintura o la escultura. Un banquero milanés será avaro cincuenta años de su vida para construir una residencia cuya fachada le costará cien mil francos más que si hubiera sido un simple muro.

La secreta ambición de todos los ciudadanos de Milán es levantar una mansión o, por lo menos, renovar la fachada de la casa que han heredado de su padre. Tener una bella mansión en la ciudad da más prestigio que los millones en la cartera. Si la casa es remarcable por su belleza, toma enseguida el nombre de su propietario. Así se os dirá: “los tribunales están en tal calle, donde está la casa Clerici”.

STENDHAL (1817)

En la Italia de posguerra fue constante la reflexión sobre la relación que debía establecerse entre el valor de lo nuevo que proponía la modernidad y la necesidad continuamente advertida de conjugar tal valor con el respeto hacia los lugares y el tiempo, dejando ya de considerar este último como una flecha lineal orientada ineludiblemente hacia el progreso y hacia un futuro cargado de felicidad y de bienestar, que excluía todo vestigio y recuerdo del pasado. En el ámbito milanés, el MSA, Movimento degli Studi per l'Architettura (Movimiento de Estudios para la Arquitectura) (*vid. supra*) y, particularmente, Ernesto Nathan Rogers, habían insistido en el tema de la relación dialéctica que podía establecerse entre “continuidad” y “crisis”, es decir entre la necesidad de transformar la realidad de la ciudad y la voluntad de tener en cuenta los vínculos derivados de un respeto no mimético ni nostálgico hacia el pasado. Esto comportaba, por un lado, la aceptación de la demanda cuantitativa de construcciones exigida por el desarrollo económico y por la reconstrucción posbélica; pero, por otro lado, implicaba responder a la demanda cualitativa (en parte auto inducida) desde el mismo mundo cultural de la arquitectura, como reclamaban los sectores más cultos y progresistas de la burguesía.

La relación con la ciudad, por las razones que ya hemos expuesto, inmediatamente se demostró muy difícil por lo que se refería al control de la forma urbana. La imposibilidad de dirigir adecuadamente la conformación del tejido urbano creó un malestar que se “compensaba” mediante las investigaciones expresivas que, a su vez, se ocupaban de absorber y reelaborar las referencias al contexto urbano. Las piezas de arquitectura se configuraban como “fragmentos imaginarios de un mundo nuevo” (AYMONINO *et al.* 1961, 3) donde el esfuerzo se concentraba en la definición de las cualidades figurativas mediante el control de la tectónica. Esta última confluía en un lenguaje que quería ser una *koiné* propia de la nueva “capital moral”, como se consideraba a Milán (*vid. supra*), capaz de adaptarse tanto a los edificios residenciales como a los institucionales pero, sobre todo, capaz de narrar públicamente la identidad de la ciudad.

### <09.01. VISIBILIDAD DE LA ESTRUCTURA: LA RETÍCULA

Hay aquí una Comisión de Ornato; cuatro o cinco ciudadanos notables por su amor hacia las bellas artes y dos arquitectos componen esta comisión que ejerce sus funciones gratuitamente. Cuando un propietario quiere modificar la fachada de su casa está obligado a comunicar su proyecto a la municipalidad, que lo traslada a la Comisión de Ornato que da su opinión. Si el propietario quiere ejecutar algo que les parece demasiado feo, los miembros de la Comisión de Ornato se burlan de él en sus conversaciones. Entre este pueblo nacido para la belleza, y donde, por otra parte, hablar de política es peligroso o desesperante, la gente se ocupa del grado de belleza de una casa nueva. Las costumbres morales de Milán son republicanas y la Italia de hoy no es sino una continuación de la Edad Media.

STENDHAL (1817)

Hemos visto como se pueden reconocer en Barcelona investigaciones expresivas caracterizadas por una interpretación múltiple de la tectónica: poética de la masa muraria, puesta en discusión del volumen edilicio y deformaciones de las fachadas mediante trazados oblicuos, disociación entre la envolvente y el sistema portante y reconsideración de sus relaciones en base al control de la permeabilidad a la luz natural. En este panorama se puede entrever una discreta atención por el tema de la retícula que, además de ser un instrumento para la composición de la fachada, puede ser una manifestación directa o indirecta de la estructura portante en bastidor,



además de un instrumento de soporte y ordenación de la envoltura filtrante. Desde este punto de vista, la retícula más o menos estructural y las diferentes declinaciones de la visibilidad de la misma son un elemento consistente de correspondencia entre Milán y Barcelona.

Habitualmente se ha considerado que la primera obra racionalista de la reconstrucción milanesa de posguerra<sup>814</sup> fue el Monumento en Recuerdo de los Caídos en los Campos de Concentración de Alemania (1946), realizado por el estudio BBPR<sup>815</sup> en el Cimitero Monumentale de Milán (GREGOTTI 1969, 38-39; BONFANTI *et al.* 2009, A53-A54). El monumento fue un encargo de la Asociación de Supervivientes de los Campos de Concentración y fue proyectado por Peressutti. La primera versión de esta pieza escultórica, muy ligera y transparente, fue construida con rapidez, apenas en una semana, y se componía de una sutil retícula de tubos metálicos y de cerramientos o muros ciegos de granito negro, dispuestos asimétricamente pero compuestos de tal manera que el conjunto formase una estructura cúbica de 2,12 m de lado, subdividida a su vez en módulos prismáticos que configuraban una cruz griega con los brazos proporcionados en base a una relación áurea; la estructura delinea los límites de un espacio abstracto en cuyo centro se depositó una urna con cenizas humanas provenientes de Mauthausen. Este elemento cúbico filiforme se apoya, con las esquinas en voladizo, en una base de piedra sin desbastar que forma una cruz y contrasta en su pesadez con la ligereza de la estructura metálica filiforme superior. A causa de la rápida degradación de la retícula metálica, en 1950 se dispuso una segunda versión con barras de bronce y basamento en mármol de Carrara, pero como estos materiales parecieron demasiado opulentos habida cuenta del dramatismo del tema a conmemorar, en 1955, a sugerencia del mismo equipo BBPR, se rehizo la versión original (BRAMBILLA *et al.* 2018, 22-25).

El monumento, con su hermético poder de comunicación propone simbólicamente dos tipos de cuestiones: en primer lugar, la voluntad, atestiguada por el uso de la retícula, de proseguir las investigaciones desarrolladas antes de la guerra con nuevas fuerzas y con un renovado empeño ético y moral que podría enmendar errores todavía recientes y poner en marcha, al menos a nivel de intenciones, un ciclo histórico diferente; en segundo lugar, la voluntad de abrir, en términos nuevos, una confrontación con la historia y con el ambiente que conduciría, inevitablemente, a una revisión expresiva. La misma pieza es uno de los puntos de partida de esta revisión ya que la conformación de la misma contiene una potente finalidad evocadora y catártica consecuente con la intención de que represente la memoria de todos aquellos que perdieron la vida en los *lager*, entre ellos los arquitectos racionalistas Giuseppe Pagano (1896-1945), Raffaello Giolli (1889-1945)<sup>816</sup>, Filippo Maria Beltrami (1908-1944), Giorgio Labò (1919-1944)<sup>817</sup> y el mismo Gianluigi Banfi (1910-1945), uno de los cuatro miembros del equipo BBPR (GREGOTTI 1969, 38), cuya inicial fue mantenida como homenaje póstumo en el acrónimo que daba nombre al equipo<sup>818</sup>.

<sup>814</sup> Tafuri considera que la reconstrucción en la Italia de posguerra se inauguró con esta obra y con el Monumento a los Caídos de las Fosas Ardeatinas en Roma (1944-1951), obra de Mario Fiorentino (1918-1982), Nello Aprile (1914-2012), Cino Calcaprina (1911-1989), Giuseppe Perugini (1914-1995) y Aldo Cardelli (TAFURI 1986, 7). Pero, como indica Nicoloso, son obras que representan la dificultad de la arquitectura moderna para dar forma a las instancias de monumentalidad nacional necesarias para “producir en las masas procesos de autorreconocimiento”. Así, aunque la pieza de Roma quería ser (y en buena parte lo consiguió) “punto de referencia de los valores figurativos de la Italia de la Resistencia” y “símbolo de una expiación colectiva que liberase la comunidad entera de las culpas del fascismo”, el grupo escultórico figurativo le fue encargado a un autor cercano al fascismo e incluso un grupo de familiares de los asesinados, considerando que la obra no estaba a la altura del sacrificio hecho por sus seres queridos, encargó un contraproyecto, un monumento “clásicamente romano”, a un arquitecto que frecuentaba a Mussolini en Palazzo Venezia (NICOLOSO 2012, 15-19, 114-122).

<sup>815</sup> El grupo BBPR lo constituyeron en Milán en 1932 los arquitectos Gian Luigi Banfi (1910-1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004), Enrico Peressutti (1908-1973) y Ernesto Nathan Rogers (1909-1969).

<sup>816</sup> Pagano y Giolli fueron trasladados al campo de exterminio de Mauthausen con otros prisioneros en un convoy de mercancías. El viaje duro cuatro días, “con un pan por cabeza y sin agua” (MICHELI 1967, 21-22).

<sup>817</sup> Labò y Beltrami se hicieron partisanos. Labò era estudiante de arquitectura en el Politecnico di Milano y militó, tras el armisticio de 1943, en los GAP (Gruppi di Azione Patriottica) de Roma como experto en explosivos. Fue traicionado, arrestado y fusilado. Beltrami dirigía una formación partisana comunista y cayó en un encuentro con las tropas alemanas en Megolo (Verbania Pallanza, Piamonte).

<sup>818</sup> Al día siguiente de la liberación de Milán, el 25 de abril de 1945, Rogers regresó de Suiza, donde se había exiliado huyendo de las leyes raciales mussolinianas (también habían tenido que escapar a Suiza en 1943 los hermanos Latis), y unas semanas más tarde con Belgiojoso (liberado el 5 de mayo del campo de exterminio de Gusen) y Peressutti decidieron mantener la sociedad y el acrónimo. Incorporaron, además, a un joven arquitecto alemán “en nombre de una renovada reconciliación”. Con el paso de los años, los BBPR devinieron un modelo de primer orden para la arquitectura europea y, muy especialmente, para la arquitectura catalana, tanto en su condición de “laboratorio de modernidad” como de principios éticos, además de enlace con el debate internacional y como plataforma de difusión de la cultura arquitectónica milanesa (BRAMBILLA *et al.* 2018, 7-9).

Desde el punto de vista lingüístico el monumento funerario del equipo BBPR es un refinado ejercicio de estilo que expresa la búsqueda de la esencia de las cosas y la voluntad “ascética” de renunciar a cualquier elemento compositivo que no sea necesario hasta reducir la misma estructura de la pieza a una filigrana. El léxico deriva explícitamente de las rejas metálicas experimentadas por Edoardo Persico y Marcello Nizzoli en el “castillo” publicitario levantado en el centro de la Galleria Vittorio Emanuele II de Milán (1934) y, poco más tarde, en la Sala delle Medaglie d’Oro de la Esposizione della Aeronautica Italiana (1934) montada en el Palazzo dell’Arte de Milán<sup>819</sup> (fotografías en DEL CAMPO 2004, 24). En esta exposición, también otros racionalistas como Albin, BBPR, Pagano y Palanti desarrollaron paneles y decoraciones trabajando con filigranas metálicas. Los numerosos ejemplos de este tipo de poética realizados aquellos años<sup>820</sup> hicieron que Pagano se refiriese en un artículo de *Casabella-Costruzioni* a la “estética de las estructuras sutiles” preguntándose si la estructura reticular (de madera, hierro o hormigón) no sería una tendencia natural de la arquitectura con el fin de definir el espacio de la manera más esencial posible, consiguiendo así “la máxima libertad plástica con el mínimo de volumen pasivo, [...] un deseo de concisión plástica que se puede ver a través de los siglos, ahora que la humanidad empieza a sustituir el falso simbolismo del peso y del grave acopio de piedras por la elegancia del enrejado ligero, sutil y resistente” (PAGANO 1938, 39).

La estructura en filigrana es, como hemos visto, uno de los principios fundacionales de la tectónica (DEPLAZES *et al.* 2005, 13) y tiene que ver con una particular concepción corpórea de la arquitectura: en filigrana son los edificios constituidos por elementos lineales conformados de modo similar a un sistema de trama y urdimbre, donde la correspondencia entre sintaxis analítica y lenguaje paratáctico<sup>821</sup> (es decir, formado por elementos lineales sujetos a un proceso de montaje) se refuerza por la voluntad de resaltar la verdad estructural. Persico, por ejemplo, mostró un extraordinario talento en el uso en sus obras de filigranas formadas por materiales pobres, en ocasiones simples tubos, “para expresar la idea de un espacio aéreo, transparente, simple y eficaz” (DEL CAMPO 2004, 6).

Mientras que el Novecento entendía la retícula declinada como un sistema trilitico, es decir, como un sistema de representación casi literal del clasicismo, manteniéndolo en el ámbito lingüístico, el racionalismo expandió su campo semántico, situándolo en una posición intermedia entre el lenguaje y la tectónica de tal modo que se convirtiera en un dispositivo para ocultar y enmascarar la verdad estructural y constructiva. Según Bonfanti y Porta, el motivo de la retícula en fachada, que juega un papel notable en la historia del racionalismo italiano, es una de las unidades léxicas más evidentes que caracterizan la arquitectura peninsular: “En Italia, el bastidor visto adquiere de inmediato un significado, si no indefectiblemente áulico, sí notablemente calificativo”. Bonfanti y Porta señalan que Tafuri ha trazado un recorrido de la presencia del motivo de la jaula estructural en las exposiciones del novecientos, sea como bastidor estructural, sea como división de paramentos, llegando a desembocar en su utilización en los planos urbanísticos “con una consciencia y una complacencia particulares en la traducción a gran escala de la parrilla estructural” (BONFANTI *et al.* 2009, 64).

Ya en 1932, en su obra más notable, la casa del Fascio en Como, Terragni había explorado de forma extremadamente profunda la potencialidad tectónica de la contraposición entre revelación y ocultamiento del bastidor estructural, dejando a la vista o escondiendo la retícula estructural según módulos rítmicos complejos regulados bien por la sección áurea, bien por simetrías y disimetrías superpuestas (EISENMAN 2004; FERNÁNDEZ 2004)<sup>822</sup>.

<sup>819</sup> Esta exposición fue visitada por Mussolini acompañado por Muzio, Ponti, Pagano, Maroni y Baldessari (NICOLOSO 2011, 22, 31).

<sup>820</sup> Señalemos, en particular, las tiendas Parker (1934-1935) en Milán, de Persico y Nizzoli; los pabellones INA, de Albin, en la Fiera di Levante de Bari (1934) y en la Fiera Campionaria de Milán (1935); la exposición de orfebrería antigua italiana, de Albin y Romano, en la VI Triennale de Milán (1936); la sección “La casa rural”, de Pagano y Daniel, en la misma trienal; la exposición de Scipione y del Blanco y Negro (1941), de Albin, en la milanesa Pinacoteca de Brera; el stand Olivetti de Figini y Pollini en la Fiera Campionaria de Milán (1935) (DE SIMONE 2011, 122-125); la Universidad Luigi Bocconi (1937-1941) en Milán, de Pagano; y, sobre todo, la Colonia Helioterápica (1938) en Legnano de BBPR. Un eco tardío de estas estructuras reticulares lo encontramos en la tercera exposición del Grupo R (1955) en las Galerías Layetanas de Barcelona, donde el montaje proyectado por Sostres, Bassó y Ribas i Piera se basó en el uso de andamiajes metálicos tubulares (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 39-40) (*vid. supra*).

<sup>821</sup> Según el diccionario de María Moliner, «paratáctico» y «parataxis» son términos usados en gramática con el significado de «coordinativo» y «coordinación».

<sup>822</sup> Al Duce, sin embargo, no le complació una arquitectura tan gélida y difícil de entender, carente de “reclamos figurativos a la historia de la arquitectura nacional”, tan poco adecuada para “arrastrar a las masas y representar el clima imperial” que alimentaba la política hegemónica fascista. Como observa Nicoloso, es significativo que la obra internacionalmente más famosa de toda la producción arquitectónica del fascismo y una de las obras reconocidas como maestras de la arquitectura del siglo XX, fuese tan poco querida por sus conciudadanos (hasta el punto que en 1956 una movilización popular evitó que fuese derribada), que no fuese nunca visitada por Mussolini y que su autor, ferviente fascista, miembro del partido y hermano del *podestà* de Como, no recibiese del Duce

La retícula racionalista, aunque no fuese exactamente una novedad en el mundo del arte, respondía a la necesidad de recodificar el lenguaje de la razón, haciéndolo “abierto” no solo en el sentido de una posibilidad de extensión física hasta el infinito sino, sobre todo, en el sentido de una elasticidad figurativa. Así, por una parte, la retícula se adaptaba al necesario hermetismo del monumento funerario del equipo BBPR, algo necesario porque la dimensión del exterminio había sido demasiado grande como para ser dicha; pero, por otra, también se adaptaba a la plástica y la tectónica concretas de Albini en edificios como el INA de Parma (1950), donde el estrechamiento rítmico de las pilastras o lesenas en sentido ascendente representa la disminución de las cargas a que son sometidos los soportes.

La representación y la “puesta en escena” de la retícula, como ya hemos tenido ocasión de constatar, presenta un margen de ambigüedad deseada que reenvía a la dialéctica, ya teorizada por Gottfried Semper, entre *Bekleidung* y *Verkleidung*, es decir, entre la revelación y el enmascaramiento de la estructura (FANELLI *et al.* 1994, 12).

Por otra parte, un sistema reticular es suficientemente elástico como para poder ser usado con una doble valencia: si el espesor de las vigas y los pilares es idéntico se forma una jaula isotropa con un valor prevalentemente sintáctico; sin embargo, cuando la altura de las vigas o de los elementos horizontales que señalizan los forjados asumen una dimensión mayor que el ancho de los pilares se establece una diferencia jerárquica que desde el punto de vista semántico transforma el conjunto en un sistema estructural trilítico. Gardella, en el célebre proyecto de Torre Littoria en piazza Duomo de Milán (1934)<sup>823</sup>, forzó el axioma racionalista de la jaula, ya que “para que fuese racionalista debería haber diseñado una retícula en hormigón armado con los pilares y las jácenas del mismo ancho y situados en un mismo plano” (MONESTIROLI 2009b, 19). Sin embargo, la torre ofrecía una evidente estructura trilítica ya que la altura de las vigas era mayor que el ancho de los pilares: *la trave è piú alta di quanto è largo il pilastro*, dejó escrito Gardella (en ARMESTO 2009, 20), por lo que, de hecho, no había querido proponer una retícula estructural sino un “orden períptero de pilares” alusivo a la relación entre los muros y la cella del templo griego (GARDELLA 1985, 225).

---

ni una sola palabra de halago (FERNÁNDEZ 2004; NICOLOSO 2011, 91, 220, 221). Desde otro punto de vista, el de la necesaria moralidad de la arquitectura, también Pagano criticó duramente esta obra en 1937 al considerarla un ejemplo de “resolución complicada de problemas simples”, de como “proceder contra corriente por el lujo de atreverse con la solución más difícil y más costosa” y de “búsqueda de presupuestos teóricos sobre los que fundar la explicación de una extrañeza o un error de técnica”, planteando, además, la obviedad excesiva de la solución planimétrica, la escasa originalidad del esquema de pórticos y la falta de unidad del resultado final (PAGANO 2008, 150). Terragni, por su parte, presentaba su obra en 1936 en la revista *Quadrante* como una innovación tipológica ejemplar para un partido revolucionario: “El régimen ha ofrecido a los arquitectos modernos algunos temas fundamentales para edificios típicos: la casa del balilla, el estadio, la casa del estudiante, la casa de los sindicatos, la casa del dopolavoro. Pero la más dotada de prestigio político, de valor propagandístico y de originalidad revolucionaria es la casa del Fascio. Reunirse en una sede donde concretar acciones y programas de un partido revolucionario fue la necesidad inmediata que creó la primera sede fascista” (TERRAGNI 1982, 98-99; también en CRESTI 2015, 11). No le faltaba razón al infortunado Terragni ya que las casas del Fascio, aunque no dejaban de ser unas simples sedes locales de un partido político, se convertían para la simbología mística fascista en “iglesia de nuestra fe”, “altares de la religión de la Patria”, lugares donde “cultivar el recuerdo religioso de nuestros muertos”, sitios donde “se purificará nuestra alma”. Para aumentar su significado religioso, Starace ordenó en 1932 que cada casa del Fascio tuviese una torre lictoria con campanas que sonarían en los ritos del partido (*Il Popolo d'Italia*, 9/30-10-1923; en GENTILE 2005, 222).

<sup>823</sup> En 1934 el Comune de Milán, con el fin de “glorificar el advenimiento del fascismo en la ciudad del Fascio primogénito” (CRESTI 2015, 112), convocó un concurso para construir una Torre Littoria en el frente sur de piazza del Duomo, en el solar resultante del derribo de la Manica Lunga de Palazzo Reale (1936) y la apertura de piazza Armando Diaz, concurso al que se presentaron unos 50 proyectos (ARMESTO 2009, 16; IRACE *et al.* 2015, 28-29). Como esta Torre Littoria no se llegó a construir, se celebró otro concurso entre 1937 y 1938 para construir un arengario en el mismo emplazamiento (NICOLOSO 2011, 245-247); en esta ocasión, el certamen fue ganado por el equipo de Muzio, Griffini y Portaluppi, con un proyecto clásico que fue el que se construyó entre 1937 y 1942, un edificio “rico de retórica vacía y en realidad pobre de verdaderos contenidos arquitectónicos” (GRAMIGNA *et al.* 2001, 198), que Pagano en julio de 1942 calificaba de “conjunto de desgraciadísimos armarios roperos” (en MARIANI 1975, 14). Esta obra, presentada en 1940 en la VII Triennale de Milán, evidencia, junto al barrio E42 y la Stazione Termini de Roma (*vid. supra*), la unidad estilística monumental, “a la romana”, de la arquitectura tardofascista, ya muy lejos de las “veleidades” racionalistas iniciales del régimen (NICOLOSO 2012, 107, 169-180). En términos de Bürger, con estas obras el fascismo anulaba el estatus autónomo del arte como producto precario de la sociedad burguesa, o si se prefiere, siguiendo a Walter Benjamin, “en lugar de su función ritual, el arte adopta una función política” (BÜRGER 2009, 35, 40). El arengario de Milán, un edificio tan perverso como inútil, un verdadero monumento a la nada fascista, ha sido sometido entre 2010 y 2015 a una contundente operación de taxidermia (vaciado interior, relleno de gomaespuma y maquillaje *posmodern* – y *posmortem*), que ha dado como resultado un monumento a la nada democrática. En el cadáver disecado resultante se ha instalado el Museo del Novecento (BIRAGHI *et al.* 2015, 194-195; CASTELLANETA *et al.* 2017, 241), una iniciativa municipal que ha venido a competir con la histórica Galleria Civica d'Arte Moderna instalada en la neoclásica Villa Belgiojoso o Villa Reale (1790-1811) (RICCI 1999, 126).

La retícula como instrumento de representación de la verdad estructural ha encontrado una codificación ejemplar en la obra milanesa de Luigi Figini (1903-1984) y Gino Pollini (1903-1991), en particular en dos obras: el conjunto para viviendas y oficinas de via Broletto (1947-1948) y el edificio A del Quartiere Harar (1951-1955).

El conjunto de via Broletto, aun siendo una pieza entre medianeras, aprovecha la gran profundidad del solar para componer dos bloques paralelos de siete y once plantas respectivamente, separados por un patio ajardinado; el edificio más bajo, destinado a oficinas, mantiene la alineación y la altura de cornisa de la calle mientras que el más alto, destinado a viviendas, se retranquea unos 25 m, dejando un patio interior de planta irregular, y recayendo la parte trasera al patio de manzana (BOTTONI 1954, 72-74; BORIANI *et al.* 1986, 109; GRAMIGNA *et al.* 2001, 213; GRANDI *et al.* 2008, 245, 249). El planteamiento de la ocupación del solar conjuga el principio racionalista de los bloques paralelos con la alta densidad requerida por el promotor y con la necesidad de respetar la alineación de fachada histórica en el bloque recayente a la calle. En este bloque, el más bajo como decimos, la retícula es, sobre todo, una matriz espacial que se funde con la caja muraria convirtiéndola en una figura abstracta al comprimir las relaciones entre lleno y vacío en un plano único. En el bloque interior más alto, en cambio, la retícula se destaca de la envolvente muraria, formando un pórtico que regula la composición al trabajar sobre las variaciones de los módulos espaciales. Estos módulos cambian, bien en anchura, formando una ordenación de fachada con simetría “desequilibrada”<sup>824</sup>, bien en profundidad, de forma que en unos vanos se puede entrever todo el espesor del pórtico mientras que en otros el hueco se oculta con una celosía, persiana o parasol cuyas lamas permiten la entrada de luz pero impiden la visión desde el exterior. La retícula establece, así, la medida de la construcción permitiéndonos leer una dualidad entre masa muraria y bastidor, entre continuidad de la envolvente y discontinuidad de la estructura, una solución que caracteriza el racionalismo milanés, de forma, por otra parte, no muy diferente a la que encontramos en algunas experiencias barcelonesas más tardías como el edificio de viviendas de Moragas en las calles Comte Borrell y Sant Antoni Maria Claret que ya hemos visto.

En el barrio Harar del INA-Casa los valores figurativos y lingüísticos son una demostración de la posibilidad de articular un lenguaje de gran riqueza y expresividad partiendo de geometrías esenciales y de técnicas constructivas pobres, mediante el uso de elementos simples que se combinan y se repiten de forma siempre diversa, aun formando parte de la misma identidad expresiva (PUGLIESE 2005, 184-187; GRANDI *et al.* 2008, 254). El frente sur del edificio A, de 150 m de longitud, se caracteriza por una controlada exhibición de un sistema de soporte análogo al del edificio de via Broletto. Los pilares, sobresaliendo de la envoltura diez o veinte centímetros, definen una retícula geométrica de malla rectangular donde predomina la jerarquía de las líneas horizontales que señalan los forjados. Esta retícula, a su vez, se organiza en un orden mayor representado por pilares y forjados, caracterizado por un ritmo vertical A-B (con una irregularidad entre los pórticos VII y VIII), y un orden menor que viene dado por las celosías. Estas últimas son unos paneles de enrejado que ocupan casi una cuarta parte del módulo de la retícula. El bastidor estructural deja de ser un elemento que da la medida de la construcción para convertirse en un filtro que modula y controla la entrada de luz. La separación entre el sistema de sustentación y el sistema encargado de proteger las estancias de los agentes atmosféricos introduce una forma de descomponer la envolvente que es utilizada por los proyectistas para generar una dialéctica entre ligereza y pesantez. Esta relación es legible en las sombras que el bastidor proyecta sobre las paredes, confiriendo a la fachada profundidad y plasticidad. El frente norte, en cambio, orientado hacia el estadio de San Siro, presenta una cierta introversión: la superficie muraria es continua y la envoltura engloba el sistema estructural mientras que los caracteres figurativos se confían a bandas horizontales superpuestas, ritmadas por corredores y encuadradas en una cornisa que corresponde a los límites del edificio.

El lenguaje adoptado en esta obra parece reclamar muchos de los elementos que Figini extrajo de la “determinante mediterránea”, es decir:

Simplicidad, sinceridad, [...] renuncia a lo superfluo, adecuación a la escala humana, [...] elementos intermedios entre la vida en un espacio cerrado y la vida al aire libre, [...] amor a las paredes lisas y a las soluciones plásticas elementales, colocación y encaje adecuado del edificio en el paisaje (GENTILI 1959, 19-20).

En el edificio de via Broletto y en el bloque lineal del barrio Harar las fachadas están compuestas con las mismas reglas lingüísticas, a pesar de que las obras se encuentran situadas en contextos muy diferentes: en el

<sup>824</sup> Esta “simetría desequilibrada” prevé la ligera deformación de un esquema simétrico mediante la introducción de una tensión bilateral, hacia el lado izquierdo o hacia el lado derecho, en la organización de las partes.

primer caso se trata de la ciudad histórica (via Broletto está a escasa distancia de piazza Cordusio, nudo clave, a su vez, entre el Castello Sforzesco y el Duomo) y, en el segundo, de la periferia en formación. De hecho, el lenguaje de Figini y Pollini, una vez alejados los proyectistas de las actitudes heroicas de preguerra, mantiene en los edificios milaneses la misma estructura gramatical, aunque adecuando la sintaxis a las condiciones del contexto. De esta observación cabe, en parte, excluir los edificios religiosos, que han recibido menor atención de la crítica al considerarlos habitualmente como formando un grupo específico, separados del resto de la producción de los autores (RICCI 1999, 243). Con todo, en la iglesia de la Madonna dei Poveri (1952-1956), situada en via Osteno, en Baggio, en la extrema periferia obrera del oeste de Milán, Figini y Pollini plantearon un edificio de culto basado en la estética industrial, un volumen con cubierta a dos aguas, casi un hangar, que, según Borsotti, llega a ser inquietante “por la inexpresividad violenta de su lenguaje” (BORSOTTI 2015, 19).

En esta misma línea de trabajo tenemos también el edificio de viviendas en via Circo (1953-1957), que se levanta en una parcela en esquina en una parte de la ciudad romana, cerca de los restos arqueológicos del antiguo circo, edificio cuya memoria se mantuvo en la toponimia de la calle; esta obra se articula en dos volúmenes soldados de cinco y cuatro plantas cada uno, el último de las cuales se encuentra retranqueado, con el fin de establecer una continuidad adecuada con la altura de cornisa de los edificios adyacentes (BORIANI *et al.* 1986, 192; RICCI 1999, 243; GRANDI *et al.* 2008, 295). Aquí, el orden establecido por la retícula controla tanto la organización en planta como la composición de los alzados; sin embargo se trata de un orden sujeto a contaminaciones que deforman la posición y la orientación de los pilares para adaptarlos a las preexistencias arqueológicas, constituidas por pavimentos de mosaico de época imperial. Respecto a las obras precedentes de Figini y Pollini, este edificio de via Circo presenta un léxico más sofisticado; así, en la modulación rítmica de la fachada se utilizan pilastras y lesenas, ya que solamente un pilar de cada dos (uno de cada tres en la esquina) tiene realmente una función portante; a la vez, el revestimiento presenta una elegante combinación de materiales diversos: hormigón armado, pequeñas piezas de pórfido y granito rosa de Baveno. La estructura compositiva de la fachada, basada en la repetición rítmica de módulos geométricos y en la duplicación de algunos elementos, como los pilares y la trabazón entre la planta baja y el primer piso, es uno de los “fundamentos estructurales” de la poética de Figini y Pollini, que ellos mismos denominaban “a la escocesa” (POLIN 1996a, 175). Se trata de una estructura tipológica basada en la presencia simultánea de dos jerarquías, una mayor y una menor, que controlan las disposiciones horizontal y en profundidad de los elementos compositivos del alzado. Esta estructura fue usada también por Figini y Pollini en la librería (1955-1959) de via Ulrico Hoepli (BIRAGHI *et al.* 2015, 41) y en los edificios (1963-1967) de via Giuseppe Mazzini (GRANDI *et al.* 2008, 295; BIRAGHI *et al.* 2015, 87), junto a la capilla bramantesca de Santa Maria presso San Satiro (BRUSCHI 1993, 48-49; RICCI 1999, 76, 172). En todos ellos, el principio de la verdad estructural queda infringido, pero no negado; se vuelve tan solo más huidizo y la crudeza de la estructura viene atemperada por una potente textura donde los distintos materiales interactúan con la finalidad de definir un lenguaje capaz de controlar la profundidad de la fachada y la relación entre la luz y la sombra con el fin de referirse al contexto urbano. La rugosidad de las piedras elegidas, en particular de los pequeños bloques de pórfido, resaltados ligeramente de las juntas de mortero, y los distintos planos en los que se sitúan los pilares, las líneas de forjado, los garitones de remate, los antepechos y los alféizares contribuyen a enfatizar y enriquecer la percepción de la materia construida, instaurando un diálogo con el tejido circundante (POLIN 1996b, 382).

El rigor de la retícula de estas primeras obras de posguerra de Figini y Pollini evidencia similitudes con algunos edificios barceloneses analizados en capítulos precedentes. Pero cabe todavía remarcar alguna proximidad sorprendente, como la que encontramos en el cuerpo de fábrica alto, largo y estrecho, paralelo a la calle, de la Escuela Universitaria de Altos Estudios Mercantiles (1954-1961) en la avenida Diagonal, una obra para la que se convocó un concurso que ganaron Javier Carvajal<sup>825</sup> y Rafael García de Castro (VARIOS AUTORES 1955b; HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 220; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 65; GAUSA *et al.* 2013, K16). Aquí, la retícula estructural, expuesta en fachada de forma contundente, sin concesión alguna, en abierto contraste con los

---

<sup>825</sup> Javier Carvajal Ferrer (1926-2013) fue un arquitecto muy peculiar en la España de Franco: vinculado íntimamente al régimen, pero con una obra arquitectónica moderna significativa, fue compañero de instituto y de universidad de Bohigas y Martorell, participó en los Pequeños Congresos (*vid. supra*) y de 1971 a 1973, entre violentas huelgas reivindicativas y manifestaciones estudiantiles, dirigió con mano firme y escasos resultados una conflictiva Escuela de Arquitectura de Barcelona (BOHIGAS 1989, 187-190). En 1954 participó en el Concurso de Anteproyectos para dos Colegios Mayores convocado por la Universidad de Barcelona, ganando el segundo premio; el tercero fue para el equipo Bohigas-Giráldez-López Íñigo-Martorell; el edificio fue finalmente construido por Pere Benavent entre 1955 y 1965 (VARIOS AUTORES 1954; BOHIGAS 2005, 43).

paramentos ciegos de los cuerpos inferiores, contiene tanto los caracteres sintácticos como semánticos de la construcción.

En este recorrido por algunas obras la formalización de cuya envolvente está basada en la visibilidad de la retícula estructural podemos señalar también un edificio de viviendas de Vittoriano Viganò que muestra una similitud sorprendente con el edificio de Moragas de la calle Sant Antoni Maria Claret que hemos estudiado (*vid. supra*). Se trata de un edificio entre medianeras situado en piazza Giovanni Perego (1958-1959), al norte de Milán, a poca distancia del Cimitero Monumentale, en un área urbanizada según el Plan Beruto, una pieza que ha sido poco estudiada por la crítica arquitectónica (BORIANI *et al.* 1986, 283; GRAMIGNA *et al.* 2001, 319; GRANDI *et al.* 2008, 317). La pieza se compone de dos cuerpos de fábrica diferentes: el primero está formado por un bloque de nueve plantas de altura alineado al frente de fachada y el segundo es un bloque en L de cinco plantas situado en la parte posterior del solar, proyectado para aprovechar en su totalidad la posibilidad edificatoria del mismo. El carácter formal más evidente de esta obra es la visibilidad de la malla estructural, que se convierte, así, en la matriz compositiva de todo el proyecto. Como hemos visto, el uso compositivo de la retícula estructural es un tema habitual estos años tanto en edificios de Milán como de Barcelona, pero en esta obra asume un valor particular ya que es prácticamente coetánea del Instituto Marchioni Spagliardi en vía Noale (1953-1957), del mismo Viganò (GRAMIGNA *et al.* 2001, 291; GRANDI *et al.* 2008, 296, 314), una de las obras de mayor fortuna crítica construidas por el arquitecto (cfr. TEDESCHI 2009). En el momento de su presentación pública en 1958, gracias a su potente fábrica de hormigón visto (un verdadero *tour de force*), fue considerado, primero por Zevi y a continuación por Dorfles y Banham, como una muestra significativa del New Brutalism de procedencia británica promovido por los Smithson a partir de 1955 (ZEVI 1958, 40; GRANDI *et al.* 2008, 296)<sup>826</sup> y todavía hoy, a pesar de estar abandonado y ruinoso, se sigue considerando como la gran “contribución italiana” a este movimiento (GRAF *et al.* 2009, 29). Pero más allá de los problemas de naturaleza historiográfica dirigidos a situar los límites de inclusión de la producción de Viganò en el ámbito del brutalismo, es cierto que el edificio de piazza Giovanni Perego constituye un episodio en absoluto marginal de un complejo esfuerzo del arquitecto por construir la figura edilicia a través de la estructura portante, en la cual también cabe situar la villa Bloc o La Scala (1956-1958) en Portese sul Garda (Brescia) y la ampliación de la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano (1982-1984) en via Andrea Maria Ampère, obra dirigida por el estudio Malchiodi (LA PIETRA 2007, 132-133), con la imponente presencia de una estructura metálica vista muy sobredimensionada que llega a sobresalir de las cubiertas, como pináculos góticos (BORIANI *et al.* 1986, 226). Pero lo que podría parecer un tema exclusivamente formalista representa, según Gramigna y Mazza, algo más profundo en la trayectoria poética del arquitecto, ya que su obra se enriquece con una extraordinaria profundidad cultural al considerar la arquitectura como un ejercicio capaz de expresión y movimiento (GRAMIGNA *et al.* 2001, 456). Si volvemos al edificio de piazza Giovanni Perego, el tema de la retícula, ya abstracto en sí mismo, se carga de valencias matéricas: el hormigón visto le confiere una cierta rugosidad a la malla estructural que hace inmediatamente perceptible el valor de la materia constructiva. Por otra parte, los pilares se levantan hacia arriba con una sección decreciente, como en el edificio INA de Parma (1950) de Albini ya citado, ofreciendo una “auténtica” representación formal de la disminución de las cargas estructurales. Los cerramientos son de ladrillo cara vista, un tipo de lenguaje poco habitual en la arquitectura moderna milanesa, y los taponamientos sobresalen ligeramente del paramento, de modo que, gracias a la luz, forman un refinado juego de claroscuros, por otra parte habitual en la arquitectura coetánea barcelonesa. Sin embargo, estos paramentos de ladrillo visto no ocupan todo el espacio que queda libre entre pilares y forjados, sino que se concentran en dos fajas verticales a ambos lados de las ventanas, mientras que la superficie situada por encima y por debajo de éstas está acabada en mortero, con lo que tenemos una composición análoga a los resultados obtenidos estos mismos años por Moragas en su investigación formal.

<sup>826</sup> Este instituto era un “internado para niños difíciles” y su programa había exigido una minuciosa colaboración entre educadores y proyectistas. Zevi, aunque complacido por “la nueva página que se abría en el diccionario expresivo de la arquitectura italiana”, pero con una cierta ironía ante la “violencia expresiva del lenguaje utilizado” (GRANDI *et al.* 2008, 296), señalaba en su artículo, significativamente titulado “Los muchachos no se escapan”, que “la impronta tosca y, en algunos casos, brutal de la arquitectura parece dirigida casi científicamente no tanto a compensar la falta de una familia como a invitar virilmente al niño ‘desplazado’ a convertirse en un ciudadano de pro” (en GRAMIGNA *et al.* 2001, 291; comillas del autor).

## <09.02. MÁSCARAS DESNUDAS<sup>827</sup>. LA VERDAD ESTRUCTURAL Y SU OCULTAMIENTO. EQUIPO BBPR, PONTI, LATIS, GARDELLA

Llueve sobre la ciudad. En la buhardilla del Teatro alla Scala, detrás de las ventanas estrechas, algunas jóvenes costureras preparan los vestidos para el rey, los trovadores, las castellanas de la temporada que está a punto de comenzar.

Alberto SAVINIO (1944)

El grupo de arquitectos milaneses BBPR –recordemos que eran Banfi, Belgiojoso, Peressutti y Rogers- después de la Segunda Guerra Mundial trabajó a menudo el tema del contexto, siempre de acuerdo con unos presupuestos teóricos muy sólidos, desarrollados por extenso entre los años cuarenta y sesenta (*vid. supra*). Rogers, que era el miembro del grupo más implicado en la producción teórica, se refirió a “preexistencias ambientales”, un concepto que hizo fortuna en el mundo de la disciplina, para definir el entorno físico pero también el contexto histórico en el que se proyecta la arquitectura. Rogers planteaba que el lugar ya se encuentra presente, antes que el proyecto, y que la forma del lugar se ha consolidado a través del tiempo mediante una sucesión de transformaciones. Pero la arquitectura, continuaba diciendo, introduce todavía un nuevo cambio que no afecta solo a la construcción de uno o más edificios, sino que implica una mutación de las relaciones entre estos edificios y el entorno; el proyecto se convierte, así, en la “construcción de un lugar”. Estos años Rogers, en un intento de superar la rigidez formalista del primer racionalismo, introdujo en la arquitectura del Movimiento Moderno el acertado y fructífero concepto de “contexto”, utilizando una palabra de raíz latina que indica un sistema de relaciones entre hechos, personas o cosas en un periodo determinado, pero que, a la vez, incluye la idea de tiempo y de estratificación histórica (cfr. ROGERS 1997; BONFANTI *et al.* 2009).

En aplicación de estos principios teóricos, el estudio BBPR elaboró proyectos a escalas muy diferentes que iban desde planes urbanísticos hasta casas de dimensiones reducidas, pero siempre prestando una atención constante a los tipos residenciales y a las intervenciones de transformación de espacios y piezas preexistentes en el tejido histórico de las ciudades, Milán especialmente<sup>828</sup>. A pesar de estas diferencias de escala, las arquitecturas efectivamente construidas por estos autores (o tan solo proyectadas) han sido consideradas habitualmente por la crítica como partes distintas de un único proyecto cultural en evolución donde el tema conductor tiene que ver con la figuración y con el estilo; mientras que a nivel tipológico los arquitectos trabajaban con modelos constructivos, distributivos y organizativos ya consolidados, la composición y la expresividad de los cuerpos de fábrica se cargaban de significados relacionados con la dimensión del lenguaje (BONFANTI *et al.* 2009, 159). El equipo BBPR dedicó una gran atención a las elecciones expresivas de la arquitectura, ciertamente no por frivolidad sino con la intención de encontrar para cada proyecto la solución lingüística más adecuada (PATETTA 1982, 27). El proceso proyectual era experimental ya que, habitualmente, a través de un cambio constante de opiniones entre los miembros del equipo (un proceso que no solía trascender al exterior), se agregaban elementos arquitectónicos, unidades sintácticas, partes constructivas y referencias al contexto a una construcción lingüística en evolución donde, a la vez, se injertaba un complejo mecanismo de

<sup>827</sup> *Maschere nude* (Máscaras desnudas) es el título de una recopilación de obras dramáticas de Luigi Pirandello publicada en Milán por el editor Treves en 1921. Pirandello (1867-1936) fue escritor y dramaturgo, se afilió al Partido Nacional Fascista en 1924 (DOGLIANI 2014, 240) y recibió el Premio Nobel de Literatura en 1934. En su obra se refirió a menudo al ansia del hombre que intenta recomponer la dicotomía entre la verdad del ser y la necesidad de enmascarar dicha verdad para poder adecuarse a las convenciones sociales.

<sup>828</sup> Podemos señalar algunas obras significativas del equipo BBPR posteriores a la guerra, la mayor parte situadas en el centro histórico de Milán, a muchas de las cuales nos referiremos en este libro. Entre los numerosos conjuntos residenciales que proyectaron tenemos: el barrio de viviendas para empleados (1945-1952) construido en una gran manzana triangular delimitada por via Alcuino, via Colleoni y via Gattamelata; el edificio de viviendas y oficinas Perego (1946-1948) en via Borgonuovo y piazza Sant’Erasmus; la Torre Velasca (1950-1958); un Quartiere INA-Casa (1951-1958) en Cesate; el Quartiere CECA (1955-1957) en Sesto San Giovanni; el edificio para oficinas y viviendas de la Real Mutua Aseguradora (1959) en Turín; el edificio Lurani-Cernuschi (1956-1959) en via Cappuccio; un edificio de viviendas (1960) en via Masolino da Panicale; las torres de viviendas (1959-1969) del barrio Gratosoglio; un edificio de viviendas (1969) en via Torino, via Nerino y piazza San Giorgio; el conjunto residencial (1961-1968) de via dei Cavalieri del Santo Sepolcro; y el conjunto residencial y terciario (1968-1972) de corso Vittorio Emanuele II y largo Corsia dei Servi, una obra muy alterada en la actualidad en su planteamiento cívico y urbano original. Entre los inmuebles de oficinas podemos destacar tres: el Chase Manhattan Bank (1958-1969) en via Ulrico Hoepli, via Adalberto Catena y piazza Filippo Meda (*vid. supra*); la reforma y ampliación de la Banca Privata Finanziaria (1966) en via Giuseppe Verdi y via Arrigo Boito; y el edificio Hispano Olivetti (1965) de Barcelona. Una característica de estas obras suele ser el “sobredimensionamiento vigoroso de la membratura arquitectónica” y de los elementos que están en contacto con el usuario (pasamanos, escalones, manivelas, barandillas, etc.) que ha hecho que algunos autores hablen de una “hipertrofia formalista” que a veces se aproxima al terreno del brutalismo (BRAMBILLA *et al.* 2018, 10, 16-17), algo poco aceptado en las últimas décadas.

interrelación dialéctica entre los distintos componentes, los caracteres del lugar y su pertenencia a la historia. Así lo señalaba Rogers:

Componer significa poner juntas varias cosas para obtener una sola. Pero distintas cosas se pueden convertir, todas juntas, en una sola únicamente porque entre los diversos componentes se establece una relación de influencia recíproca, estableciendo la síntesis a través de una intensa relación dialéctica. Cada acto compositivo, por el mismo hecho de traducir la idea en fenómeno, implica una cierta relación entre las categorías del espacio y del tiempo, sin las cuales ningún fenómeno puede manifestarse a nuestra condición humana, ya que cada hombre es, por su misma naturaleza, un punto de encuentro entre las dos grandes coordenadas del espacio y del tiempo; cada hombre es un nodo donde la individualidad se realiza históricamente (ROGERS 1997, 171).

En este tipo de investigación, el tema de la jaula estructural y de su relación con la envolvente de la arquitectura es una presencia constante que se manifiesta de modo multiforme y complejo como consecuencia de un trabajo de revisión continuado del acuerdo entre la matriz figurativa de la retícula, la forma arquitectónica y el contexto. A diferencia de otros arquitectos, como Figini y Pollini, en cuya obra la retícula, aunque cambiante, permanece como una presencia casi constante, el equipo BBPR tiende a adaptarla al transcurrir del tiempo y a los diversos lugares, extrayendo su esencia e incorporándola, de diversos modos, al lenguaje del edificio. Definida la regla, es decir la relación entre la retícula estructural y su compenetración o destacamento en el cuerpo de la arquitectura, la retícula viene modificada en función de la adaptación a los lugares y a la voluntad de intervenir sobre los valores figurativos de forma experimental, hasta el punto que esta técnica constructiva se ha definido como “bricolaje”<sup>829</sup> a causa de la progresiva desmaterialización de la retícula en favor de una mayor visibilidad del revestimiento y, por tanto, de enmascaramiento de la verdad estructural (BONFANTI *et al.* 2009, 87).

El equipo BBPR adoptó por primera vez una figuración aproximadamente trilitica en el que fue su primer proyecto importante de posguerra, el barrio de viviendas para empleados (1945-1951) en la manzana delimitada por via Alcuino, via Bartolomeo Colleoni y via Giovanni Gattamelata, un encargo de la Società Generale Immobiliare resuelto con el aire inconfundible del “decíamos ayer” (*Dicebamus hesternam die*). El conjunto debía ocupar 2,5 ha y estaba destinado a albergar 2.540 personas (GRAMIGNA *et al.* 2001, 231; BONFANTI *et al.* 2009, A52). Era el año que Milán había sido liberada de la ocupación nazi-fascista, que Banfi había muerto en un campo de exterminio, que Belgiojoso había podido salir con vida del mismo y que Rogers había podido regresar de su exilio forzoso en Suiza. En esta obra, por tanto, los proyectistas, que se habían vuelto a encontrar tras la guerra y habían decidido mantener el estudio y el nombre del equipo (incluso con la referencia al compañero fallecido) plantearon casi un manifiesto estético: en aquellas circunstancias dramáticas era imprescindible. Así, dejaron evidente en fachada de forma radical el dibujo de la retícula estructural de pilares y forjados de hormigón armado; los cerramientos, levemente rehundidos, fueron acabados con revocos de colores diversos en cada bloque, subrayando la malla estructural; las ventanas, ligeramente oblongas, se integraron en piezas prefabricadas de mortero que van de suelo a techo y que subrayan la “verticalidad” de la pieza<sup>830</sup>; y en la ordenación urbana, también de forma radical, adoptaron el tema de los bloques lineales en altura (nueve plantas en todos los casos), paralelos, orientados de norte a sur, siguiendo la directriz del bulevar arbolado de via Alcuino que va de piazza Domenicho Chiesa a piazza Carlo Magno. Este tema, canónico en el urbanismo del Movimiento Moderno al menos desde el III CIAM, celebrado en Bruselas en 1930 y que versó “sobre el desarrollo racional del espacio”, era el mismo que ya había servido antes de la guerra para conformar el Quartiere Fabio Filzi (1935-1938) (*vid. supra*) y el proyecto racionalista Milano Verde (1938), al cual parece

<sup>829</sup> El término “bricolaje” usado por Ezio Bonfanti y Marco Porta se debe entender contextualizado en el inicio de los años setenta, cuando estos autores escribieron su libro *Città, museo e architettura* (1973). La relativa desenvoltura del equipo BBPR en relación a otros arquitectos más “rigurosos” como Figini y Pollini o Piero Bottoni, levantaron en su tiempo alguna perplejidad crítica (que hoy no son compartidas plenamente) tanto por el uso heterogéneo de los materiales y los sistemas constructivos en una u otra obra, como en el salto que se daba entre la tectónica de los edificios más grandes y la tectónica completamente distinta de las obras de pequeña escala; esto último se puede ver en los montajes para la IX Triennale (1951), concretamente en la sala “Arquitectura, medida del hombre”, en colaboración con Vittorio Gregotti y Giovanni Stoppino, y en la sala “La forma de lo útil”, en colaboración con Francesco Buzzi Ceriani y Max Huber; pero también en los pabellones expositivos, como el de Estados Unidos en esta misma trienal (BONFANTI *et al.* 2009, A62-A63). Desde este punto de vista, la IX Triennale es ejemplar: si Coderch descontextualizó la fachada del edificio con la persiana mallorquina, al hacerla de lama ancha y transformarla en objeto expositivo, pero mantuvo una continuidad entre el objeto y la construcción, el equipo BBPR cambió radicalmente el lenguaje y el planteamiento tectónico respecto a la construcción. En cualquier caso, el término “bricolaje” explica bastante bien la voluntad de experimentación del equipo BBPR.

<sup>830</sup> El equipo BBPR utilizó estas piezas prefabricadas oblongas que contienen la ventana en muchos de sus edificios; habitualmente contienen la toma para el radiador en la parte inferior y el tambucho de las persianas en la superior (BRAMBILLA *et al.* 2018, 26).



estar homenajeando; también canónico fue que los servicios colectivos y las zonas verdes ocupasen el espacio libre entre los bloques, como una aportación al esponjamiento urbano. Era la ocasión, en efecto, para expresar claramente “la función social del arquitecto en el contexto de una ciudad bombardeada y de una sociedad que debía ser reconstruida desde los cimientos”, reafirmando, a la vez, “la bondad sustancial de las ideas del racionalismo como punto de partida tras los trágicos sucesos de la guerra” (BRAMBILLA *et al.* 2018, 18-21). Pero los arquitectos también aportaron unos principios de revisión figurativa que se centraban fundamentalmente en la pronunciada cornisa que remata algunos bloques, en los pilares de sección decreciente (como esbeltos contrafuertes), en la fragmentación compositiva de las fachadas gracias al cromatismo, en las ventanas oblongas, y en las “ornamentadas” barandillas de vidrio de los balcones. Sin embargo, la voracidad privatizadora de los usuarios contribuyó a difuminar la modernidad de los bloques lineales ya que, como en muchos otros barrios de Milán, los espacios libres entre edificios, que en el Movimiento Moderno se preveía que fuesen para un uso común integrado en la ciudad, han sido vallados y sectorializados con lo que han quedado como jardines exclusivos para las comunidades de vecinos sin que sean visitables ni transitables para todos los ciudadanos.

Un año más tarde se le presentó al equipo BBPR la primera ocasión concreta en la posguerra de confrontación proyectual con las preexistencias urbanas, y también por vez primera tomaron como opción disciplinar la conservación de la memoria histórica del lugar conjugándola con una arquitectura moderna; fue en el edificio Perego, para viviendas y oficinas (1946-1948), situado entre piazza Sant’Erasmus y via Borgonuovo, en un área cercana a la Pinacoteca de Brera, un monumento que se había visto seriamente afectado por los bombardeos aliados durante la guerra (fotografías en GALLI 2017, 30-35, 41, 300). En el nuevo inmueble se conservó la fachada ochocentista neoclásica de Palazzo Perego, recayente a via Borgonuovo, por su valor ambiental (fotografía en GALLI 2017, 112) mientras que en la fachada recayente a piazza Sant’Erasmus, que cierra el edificio de nueva planta por detrás, se dejó a la vista la retícula estructural que pauta la superficie muraria según una malla regular (BORIANI *et al.* 1986, 155; GRANDI *et al.* 2008, 310). La “sobriedad y el tono doméstico” de esta obra, caracteres que los BBPR usaron con frecuencia en otros edificios de la ciudad histórica en los años cincuenta y sesenta, contrasta con el monumentalismo de otros autores que, todavía en estos primeros años de posguerra, llevaba a que muchos edificios de nueva planta se vinculasen formalmente a las piezas historicistas construidas antes de la guerra (GRAMIGNA *et al.* 2001, 207; BRAMBILLA *et al.* 2018, 26-29).

Pocos años más tarde, los BBPR desarrollaron el mismo tema —integración de un edificio de nueva planta en un fragmento de edificación antigua dañada por las bombas— al acometer la restauración y ampliación del cercano palacio tardocuatrocenista del marqués Ponti (1950), en via Bigli, un proyecto más respetuoso todavía que el de via Borgonuovo con la arquitectura anterior. El tema era aquí especialmente delicado por la existencia de un claustro de escuela bramantesca donde se habían salvado de la destrucción unos frescos atribuidos a Bernardino Luini (1480/82-1532), un importante pintor de la escuela lombarda seguidor de Leonardo, con taller abierto en Milán y con abundante obra en la ciudad. En este edificio se restauraron tanto la fachada principal como todo el cuerpo delantero, que se habían mantenido en pie, mientras que el proyecto de nueva planta, un ala en la parte posterior recayente al jardín interior del patio de manzana, se organizó a partir del vacío del patio, como acabamiento y ampliación del mismo. Los proyectistas eliminaron un añadido superior decimonónico del edificio y sobreelevaron las alas laterales del claustro con cuerpos de tres plantas escalonadas, retranqueadas, imperceptibles desde el claustro, que forman terrazas densamente ajardinadas; en los acabados conjugaron cubiertas inclinadas y una elegante organización trilitica de la nueva fachada interior del edificio, con seis plantas de pisos, donde los módulos de la retícula se ocupan alternativamente mediante taponamientos ciegos y ventanas balconeras en toda la altura. En este proyecto, la continuidad entre pasado y presente se concreta en la modulación del ritmo de las ventanas que miran al jardín: el orden del espacio, desde la planta baja hacia arriba resulta continuo en su estructura esencial —el módulo— pero cambia en el léxico, que pasa del claustro central con columnas, arcos de medio punto, ventanas con dinteles históricos y paredes con los frescos de Luini, al cuerpo trasero con la parte trilitica racionalista y al extraordinario jardín con árboles centenarios que sirve como telón de fondo a las viviendas (PIVA 1982, 87-88; BORIANI *et al.* 1986, 155; BRAMBILLA *et al.* 2018, 30-33).

Pero la obra emblemática del equipo BBPR, y uno de los edificios más renombrados de la Europa de posguerra, fue la Torre Velasca (1950-1958), que toma su nombre de la plazoleta donde está situada (piazza Velasca), dedicada al duque de Frías, conde de Haro y X Condestable de Castilla Juan Fernández de Velasco (1550-1613), que gobernó en tres ocasiones el ducado de Milán y que tuvo aquí su mansión. La torre se alza,

ocupando casi por completo la superficie de la plaza, en el mismo centro histórico de Milán, en una zona de casi una hectárea de extensión destruida por los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial (GALLI 2017, 30-35). Se trata de un edificio de 28 plantas que alcanza los 106 m, una altura considerable que lo convierte en un rascacielos, una tipología absolutamente moderna, a pesar de sus resonancias formales históricas. Las plantas inferiores están destinadas a oficinas; las intermedias, a estudios profesionales con vivienda anexa; y las superiores, a viviendas, dúplex en las dos últimas plantas retranqueadas. El conjunto está compuesto por un sólido compacto, recubierto de paneles prefabricados de mármol veronés rosado, que se articula en tres partes: un basamento, un cuerpo vertical y un doble cubo de remate que sobresale volado todo alrededor. En el punto de transición entre estas dos últimas partes se sitúa “la parte más delicada y cuidada del edificio”: una planta rehundida, dedicada a servicios (lavandería, vivienda del portero, dormitorios del personal de servicio e instalaciones) que crea una línea de sombra continua que enfatiza el cuerpo volado superior (MONTANER 1993, 101). Todo el edificio está remarcado por unas potentes costillas como contrafuertes, mientras que la conexión entre el cuerpo prismático y el cuerpo superior volado se hace, además de con la banda de sombra indicada, mediante una especie de grandes puntales inclinados o tornapuntas, como elementos estructurales que abrazan y refuerzan la estructura mediante la resistencia a compresión longitudinal. La cubierta es de faldones inclinados de cobre (ahora ya, una vez oxidado, de un precioso color verde) y de ella sobresalen las chimeneas de ventilación, de forma que el conjunto, a pesar de su gran escala, evoca la forma de una torre medieval (BORIANI *et al.* 1986, 196; RICCI 1999, 244; GRAMIGNA *et al.* 2001, 302-303; GRANDI *et al.* 2008, 299-301, 313 BRAMBILLA *et al.* 2018, 34-39)<sup>831</sup>.

La redacción final del proyecto fue el resultado de cuatro variantes previas en todas las cuales permaneció constante el principio aditivo en tres partes con que está formalizada la torre, esto es la prótome o elemento que sobresale, el prisma vertical inferior y el cuerpo en saledizo de coronación; el primer proyecto preveía una estructura metálica formada por una retícula estructural de carácter trilitico, jerárquicamente equivalente a la envoltura, mientras que el cuerpo de fábrica venía proporcionado por una regla matemática (dieciséis módulos en el lado mayor del rectángulo en planta y ocho en el lado menor) que originaba un conjunto muy equilibrado, casi estático. En los proyectos posteriores la estructura se cambió a hormigón armado y adquirió una importancia mayor al distanciarse de la envolvente y asumir la configuración plástica del potente sistema de costillas de sección poligonal con ménsulas triangulares que sostienen el cuerpo superior en voladizo. La ejecución definitiva manifestó un léxico locuaz y argumentativo, y la obra resultante parece haber reelaborado la materia edilicia del tejido urbano circundante para transformarla, gracias a una gran fuerza plástica “en un magma compacto que de improviso [se hubiese] elevado en un potente impulso vertical” (SAMONÀ 1959, 659). Así lo describía Giuseppe Samonà cuando, desde la revista *L'Architettura. Cronache e Storia*, dirigida por Zevi, defendía la Torre Velasca tanto de las acusaciones lanzadas por Banham desde Inglaterra como de los historiadores italianos, que consideraban la obra como un flagrante ataque contra el patrimonio arquitectónico y urbano. Particularmente remarcable fueron los artículos críticos del periodista e intelectual milanés Antonio Cederna (1921-1996), titulado en letras clásicas, que, desde las páginas del semanario *Il Mondo*, cuestionó airadamente los dos proyectos fundacionales del equipo BBPR, el Museo del Castello Sforzesco (1956-1963) y la Torre Velasca. Cederna no supo ver en el primero la intensa carga expresiva y simbólica que contenía la obra, aludiendo “al pasado a través de los ojos de la modernidad” (BRAMBILLA *et al.* 2018, 9)<sup>832</sup>; y consideraba la segunda como parte integrante del proceso de demolición y

<sup>831</sup> La comprensión del edificio en su totalidad y del sutil juego de volúmenes que lo conforma, es actualmente difícil por las interferencias que origina en la percepción visual una gran estructura metálica de refuerzo que abraza las dos primeras plantas y que ocupa casi todo lo que quedó libre de la piazza Velasca. Este refuerzo se montó hace unos años debido a los problemas de sustentación que aparecieron cuando se excavó la línea 3 (amarilla) del metro que pasa por debajo del rascacielos y que tiene allí mismo la estación de Missori.

<sup>832</sup> La exquisita instalación museística que llevó a cabo el equipo BBPR en la Corte Ducale del Castello Sforzesco para instalar las colecciones municipales de escultura (planta baja) y pintura (planta piso), hoy deformada por el traslado en 2015 a otro recinto de la obra clave del itinerario, la Pietà Rondanini de Miguel Ángel, que concluía de forma íntima y recogida el recorrido por las salas, forma un conjunto con otras intervenciones coetáneas en museos italianos (Albini y Helg en Génova; Scarpa en Verona y Palermo) donde, para solventar el problema de la adaptación de grandes edificios históricos a las exigencias expositivas modernas, rompiendo, a la vez, con la “tradición clasificatoria de la museografía tradicional”, los arquitectos recogieron con maestría tanto las recientes teorías en el campo de la restauración “científica” de monumentos como las experiencias del primer fascismo en el campo expositivo. Cederna, en cambio, partía del concepto idealista que plantea que la obra de arte debe hablar por sí sola y acusaba a los arquitectos de “registri invadenti”, “directores invasivos” (BRAMBILLA *et al.* 2018, 48-53). No sabía entonces el pobre Cederna la invasión corrosiva que se nos iba a venir encima cuando los *designers* posmodernos entrasen furiosamente en los proyectos museísticos de todo el mundo, cual hunos de Atila en el Palatino de Roma; véase, sin ir más lejos, la desequilibrada y desequilibrante iluminación actual de

sustitución edilicia llevadas a cabo poco antes en corso Europa y via Larga y, por tanto, otro acto más de barbarie en relación con la historia (CEDERNA 1956, 325)<sup>833</sup>. En abierto contraste, Samonà utilizaba en su artículo argumentos estilísticos referidos a las costillas, a la posición de las ventanas y al paso súbito entre el cuerpo bajo y el cuerpo alto para sostener la presencia de una “continuidad material” entre la torre y el contexto urbano (SAMONÀ 1959, 659). No es ajeno a tal continuidad el uso como cerramiento de paneles prefabricados, alternadamente ciegos o con ventanas, que dejan en evidencia la estructura portante del edificio “en un sentido perretiano” (BRAMBILLA *et al.* 2018, 9).

En realidad, bajo la materialidad de la Torre Velasca se esconde una amalgama de referencias de origen diverso: en efecto, como otros maestros del Movimiento Moderno, el equipo BBPR fue capaz de reconocer, seleccionar y reinterpretar los valores figurativos esenciales de las preexistencias y transferirlos al proyecto de la obra de nueva planta gracias a un pensamiento de carácter metafórico. En el caso de la Torre Velasca, la metáfora tiene que ver con tres referencias: el proyecto original de la Torre del Filarete para el Castello Sforzesco<sup>834</sup>; la estructura gótica de la catedral, situada cerca de la Torre Velasca; y la disposición de los huecos de las casas históricas de los alrededores del barrio antiguo, que se retoman en el nuevo edificio. Estas referencias son fácilmente reconocibles, respectivamente, en la forma general del edificio (invertida respecto a la figura filaretiana), en la estructura del costillar o nervadura y en la ordenación de las ventanas. El sistema estructural especialmente, además de jugar un papel sintáctico de primer orden, asume un papel semántico, ya que se le confía el deber de expresar “la energía constructiva” que emana del edificio (ROGERS 1997, 163). Por otra parte, la torre incorpora analogías con la ciudad pero, a la vez, se representa a sí misma (BONFANTI *et al.* 2009, 163): con la fenestración pretendidamente espontánea se “repropone el sentido de la vivienda en cada planta” (SAMONÀ 1959, 600) estableciendo al mismo tiempo un diálogo con el tejido histórico circundante formado por casas cuyos huecos presentan una morfología próxima a los de la Torre Velasca, mientras que la estructura de costillas expresa una clara individualidad de la pieza que no se encuentra en el contexto si exceptuamos la mole del Duomo. Como concluyen Sartori y Suriano, se trata de un edificio que se ha convertido en un monumento a la arquitectura milanesa en su continuidad histórica:

[En la obra del equipo BBPR] la atención al proyecto se configura como un modo original de hacer que la experiencia de la modernidad y los caracteres del contexto sean parte del mismo problema. En la Torre Velasca, icono del perfil urbano, esta atención se lleva a sus consecuencias extremas: las razones del contexto se convierten en las razones de toda la historia de una ciudad. La Velasca es una torre cívica que mira a la complejidad de la estratificación urbana para asumir sus caracteres decisivos, primarios. No es un monumento a la memoria de la arquitectura milanesa, sino un monumento a la arquitectura milanesa en su continuidad histórica (en BRAMBILLA *et al.* 2018, 72).

Sin embargo, estos mismos aspectos historicistas medievalizantes, por una parte, y el desmesurado aprovechamiento urbanístico por otra, hicieron que la Torre Velasca haya sido uno de los edificios europeos más polémicos (y denostados) del tercer cuarto del siglo XX (MONTANER 1993, 101). Todavía en 2012, a pesar de haberse reconocido ya universalmente su valor, el periódico británico *Daily Telegraph*, siguiendo la opinión de sus lectores, la ha incluido en una lista de los edificios más feos del mundo (BRAMBILLA *et al.* 2018, 72). Pero el ataque más duro se empezó jugando en el campo profesional y, precisamente, por un equipo británico. Así, cuando Rogers presentó su obra (junto a piezas de Magistretti, Gardella y De Carlo) en el que fue el XI y último CIAM y el primer encuentro formal de los arquitectos del Team 10, celebrado, como sabemos, en

---

la Pinacoteca Ambrosiana ejecutada por el *arquistar* milanés Stefano Boeri, con salas superoscuras y obras hiperiluminadas, incluyendo el celeberrimo cartón de Rafael para *La Escuela de Atenas*.

<sup>833</sup> Cederna fue uno de los mayores críticos de la destrucción sistemática de los bienes ambientales, naturales y artificiales italianos. Fundó la agrupación Italia Nostra y denunció en sus artículos de forma abierta y radical los daños provocados por la “cementación” excesiva y sistemática de la ciudad y por las transformaciones urbanas de carácter especulativo. Sin embargo, en el caso de las obras del equipo BBPR, a la vista de la fortuna crítica posterior, es evidente que el verbo polémico y punzante de Cederna se había dirigido hacia un objetivo equivocado.

<sup>834</sup> La denominada Torre del Filarete (o de Humberto I) del Castello Sforzesco se derrumbó en 1521. Fue “reconstruida”, junto al resto del monumento, por Luca Beltrami (1854-1933) entre 1901 y 1905, sorteando las enormes presiones especulativas para la demolición del edificio; y lo hizo con tanta atención que se llegó a fabricar, incluso, una maqueta en madera de tamaño natural (BORIANI *et al.* 1986, 102-103; RICCI 1999, 66, 174-175; GRANDI *et al.* 2008, 76, 79). Para su “restauración integrativa” Beltrami trabajó a partir de testimonios iconográficos referidos a la primitiva torre ejecutada en 1452 por Antonio di Pietro Averlino, el Filarete (1400 ca.-después de 1465). El peculiar alzado de la torre novecentista, extraído de la imagen filaretiana, con cuerpos progresivamente reducidos, en forma de telescopio, situada en el eje de simetría de la fachada que mira a la ciudad (en el eje perspectivo de via Dante y via Orefici al sureste, y de corso Sempione, más allá del parque homónimo, al noroeste) se ha convertido en un elemento característico del perfil de Milán. Así, Beltrami convirtió un edificio militar en un monumento civil (BRAMBILLA *et al.* 2018, 48).

Otterlo (Holanda) en septiembre de 1959 (*vid. supra*), se desencadenó una encendida discusión y el edificio contó con la oposición radical de Peter Smithson (1923-2003) y Jacob B. Bakema (1914-1981) que consideraron la pieza formalista y representativa de un *revival* historicista de todo punto inadecuado para el tipo de reinvención de la modernidad que se perseguía desde los CIAM<sup>835</sup>. Alison Smithson (1928-1993), fiel al proverbial mal gusto arquitectónico y engreimiento inglés<sup>836</sup>, definió el edificio como “plano y pesado como un pudding” (CORREA 1977, 17). Según De Carlo, los reproches a los autores italianos vinculados a *Casabella* se debían al retorno al uso de cornisamentos que se hacía en los mismos, a las cubiertas inclinadas, a las relaciones oblongas en las aberturas de fachada (en vez de apaisadas, como mandaba el canon), al uso de materiales tradicionales, a la renuncia al progreso tecnológico como único paradigma arquitectónico, a la búsqueda de formas cerradas en contradicción con el compromiso de favorecer la formación de una sociedad más abierta, etc. (PIZZA *et al.* 2000, 138). Pero De Carlo también recordaba el mesianismo de los Smithson que “eran importantes, pero también anómalos, en el sentido de que era como si estuviesen ellos solos. Pensaban que habían fundado el Team 10 y en cierto sentido tenían razón porque habían reunido un pequeño grupo en Londres. [...] En realidad el Team 10 nació en Otterlo, cuando comenzaron las reuniones con todos nosotros” (en PIERINI 2008, 105). Curiosamente, en contraste con las opiniones violentamente desfavorables suscitadas en 1959 por el neoliberty entre los arquitectos ingleses, en 1976 el arquitecto brutalista de origen indio Basil Spence (1907-1976), autor de la celebrada reconstrucción “moderna” de la catedral de Coventry (1956-1962), destruida por los bombardeos aéreos nazis (cfr. CLEMENT 2011, 141-146), proyectó en Queen Anne’s Gate, en el mismo centro de Londres, un edificio de gran altura (14 plantas) acabado en hormigón visto (ahora ocupado por el Ministerio de Justicia británico) con una potente coronación y un denso fenestraje oblongo inspirado en la Torre Velasca y los castillos medievales italianos, concretamente el de Torrechiara en Parma (CLEMENT 2011, 38-39).

Pero como indican Grandi y Pracchi, lo que sucedió en Otterlo fue la constatación de que ya no existía (ni podría existir jamás) un frente coherente y unitario en el Movimiento Moderno puesto que, según Bakema, habían aparecido dos desviaciones simétricas: el “utopismo” del Team 10 por un lado y el “fatalismo escapista” de los italianos de *Casabella* por el otro (GRANDI *et al.* 2008, 299). Montaner hace una valoración similar:

Además de ponerse de manifiesto las enormes diferencias que empiezan a existir entre los diversos contextos nacionales, aunque en realidad se esté en la línea de búsquedas semejantes –revisión formal, continuidad con el Movimiento Moderno, voluntad de relación con el contexto, actitud humanista, replanteamiento de la estructura urbana, etc.- se evidencia que ya no existe un acuerdo sobre el significado de conceptos básicos. [...] Los Smithson –junto a Banham y otros- tienen una visión de la idea de ética, de estética o de realidad muy diferente de la que tienen Rogers y muchos de los arquitectos italianos (MONTANER 1993, 32).

Para Pizza, por su parte, las formas culturales que hacían suyas los “utopistas” del Team 10 incluían ideas y actitudes tendentes a que su arquitectura se diferenciase de la arquitectura anterior. Así, en oposición al concepto de “sustancia”, eran centrales los conceptos de “existencia” y de “relación”; se buscaba la recuperación de temas ligados a culturas no civilizadas y a formas primarias de socialización; la reflexión sobre

<sup>835</sup> Federico Correa (que, recordémoslo, se preciaba de hablar inglés desde niño y poderse comunicar con los arquitectos extranjeros, la mayoría de los cuales hablaban ese idioma, y que, además se había enamorado en un *coup de foudre* de la arquitectura moderna milanesa y de sus autores en 1952) asistió junto con Coderch a las reuniones del XI CIAM en Otterlo (1959) y también a la reunión del Team 10 de la abadía de Royaumont (1962), donde ambos firmaron con el resto de asistentes una cariñosa carta de agradecimiento a Le Corbusier por sus desvelos en pro de la modernidad (facsimilar en CAMPOS 2015, 23). Ya por su cuenta, Correa asistió también a la reunión de Urbino (1966); y, ya enemistado con Coderch, a la de Toulouse (1971), donde los congresistas visitaron la extensión de la ciudad en el barrio de Le Mirail según un proyecto de Candilis, ganador del concurso convocado al efecto. Unos años después, en 1977, Correa publicó una entrevista con Van Eyck (CORREA 1977) y más tarde, en 1986, dio una jugosa conferencia en la Escuela de Barcelona (que fue transcrita y que él mismo revisó, aunque no necesariamente sin maquillar ya que, además de a hacer buena arquitectura, Correa aprendió de Coderch a presentar cuidadosamente su autobiografía profesional) exponiendo sus recuerdos de aquellos eventos, sobre todo en relación con la práctica arquitectónica en Cataluña. En este artículo destaca la referencia a los burdos, hirientes y desconsiderados improperios que Alison Smithson lanzó contra obras de Rogers, Gardella, Van Eyck y Hollein (CORREA 1988) y que desmienten algunas lecturas que se han hecho de sus principios teóricos y críticos: “A diferencia de Le Corbusier, la aproximación abierta de los Smithson [a la arquitectura] no solo permitía el cambio sino que lo buscaba activamente y casi lo exigía” (CLEMENT 2011, 47), lo cual es cierto únicamente respecto a su propia obra.

<sup>836</sup> Giancarlo De Carlo la definió como “polémica y autoreferencial” y Aldo van Eyck la consideraba “sectaria y parcial”; ella, por su parte, no quiso acudir a la reunión de Urbino (1966) porque De Carlo había invitado también a críticos de arte y periodistas mientras que, según Peter Smithson, “nosotros pensábamos que la única actividad del Team 10 debía ser la de exponer abiertamente los proyectos ante quien exponía los suyos” (en PIERINI 2008, 105).

la persistencia de los arquetipos sancionados por la cultura tradicional era constante; y se buscaba también una estructura de pensamiento que privilegiase modos no jerárquicos y no deterministas de comportamiento. Por tanto, el “brutalismo” (llamado así por el hecho de dejar las superficies de hormigón visto en bruto, como quedan tras el desencofrado, con las huellas de las planchas metálicas o los tablones de madera a la vista, sin desbastar ni refinar ni tratar superficialmente) más que un principio formal, era el resultado de una actitud ética y moral que expresaba el interés por las raíces socio-antropológicas del comportamiento, la atención a la espontaneidad y la búsqueda de unas bases no formales del diseño vinculados a una estética vitalista: “se ha discutido el brutalismo estilísticamente cuando su esencia es ética” (PIZZA *et al.* 2000, 138). Y así lo reivindicaron los Smithson en numerosas ocasiones desde los primeros años cincuenta: “En el *béton brut* de las *Unité* ha nacido una nueva arquitectura humana. La técnica es vista una vez más como una herramienta, la máquina como un medio. Un nuevo humanismo ha visto la luz” (en COLOMBO *et al.* 2018, 36). Bohigas ha insistido en estas características figurativas, a las que no fue ajena estos años la obra de MBM, y en su condición histórica:

Los brutalistas –en su búsqueda de unas nuevas constantes estilísticas- se basaban en la expresión plástica del sistema constructivo, un sistema que era voluntariamente basto e incluso rudimentario: el hormigón, el ladrillo, el hierro, en una estética que quería recuperar las incidencias y los procesos constructivos enraizados en los oficios e incluso en su manualidad. Arquitectura basta, maciza, pobre, económica, pero de una grandeza plástica que quería responder a la imagen de la tosquedad, la pobreza y la economía de aquellos años de reconstrucción (BOHIGAS 1996, 239).

Es curioso (y descorazonador) constatar como en la actualidad, a pesar de esa base ética (¿o quizá precisamente por ello?) y de los potentes resultados plásticos, se están destruyendo (al igual que la universidad francesa Le Mirail, de Candilis, que hemos citado) muchas de las grandes y magníficas obras brutalistas británicas de los años cincuenta y sesenta: así, se derriban para obtener solares “vírgenes” que produzcan nuevas plusvalías los grandes conjuntos residenciales de Londres, como Thamesmead, en Greenwich, escenario de la célebre e impactante película de Kubrick sobre delincuencia juvenil *La naranja mecánica* (1972) y, sobre todo, el admirado conjunto Robin Hood Gardens (1966-1972) de los Smithson con sus *streets in the sky* (calles en el aire)<sup>837</sup> (COLOMBO *et al.* 2018, 35-41). Para “modernizar” estos conjuntos se recubren insensatamente las fachadas de los bloques de hormigón visto con materiales plásticos decorativos que resultan ser inflamables, como ha sucedido con la Torre Grenfell de Kensington, de 24 plantas, que se incendió en 2017 provocando un centenar de heridos y muertos y miles de afectados. Permanecen cerrados y sin uso los magníficos edificios brutalistas de la Universidad de Manchester, aquejados de aluminosis (HARTWELL 2002, 114-121); y se destruyen sistemáticamente, sin contemplaciones y sin atender a razones culturales las emblemáticas obras de John Madin (1924-2012) en Birmingham, una ciudad absolutamente insensible a su pasado: el edificio de Correos (1960), derribado en 2005; el rascacielos del National Westminster Bank (1964-1974) en Colmore Row, derribado en 2015; y, sobre todo, se derriba en 2016, desoyendo las voces que pedían su conservación y rehabilitación, la magnífica Biblioteca Central de Birmingham (1964-1971) en Paradise Circus, una obra cívica de primera fila en la escena europea (FOSTER 2007, 77-80, 95-96).

<sup>837</sup> El conjunto Robin Hood Gardens, que se empezó a derribar en 2017, se consideró paradigmático del interés de los miembros del Team 10 por el concepto de “hábitat” entendido como “lugar de condiciones apropiadas para que viva un organismo, especie o comunidad animal o vegetal” (Diccionario de la Lengua Española) y, en consecuencia, de su intención programática de “crear ambientes que estimulasen la relación entre los habitantes, los edificios y el entorno urbano, y donde se pudiesen acomodar las necesidades culturales de la gente” (SOLANO 2012, 297). La nueva arquitectura, comprometida y joven, vendría, así, a responder con optimismo a las propuestas que tanto los laboristas como los conservadores hacían en sus programas electorales de los años cincuenta y sesenta donde se insistía en la necesidad de reforzar la capacidad de acción de los gobiernos locales, que debían ser “fuertes, capaces e innovativos” para poder afrontar las demandas colectivas derivadas de la política social del Estado. Uno de los resultados de este proceso sería “el reforzamiento del orgullo cívico y el espíritu comunitario”. En la obra de los Smithson se partía de un compromiso con estos valores colectivos y, a partir del estudio de la vida en las calles de Bethnal Green, un popular barrio londinense, se los quiso recrear en el desarrollo de la vivienda masiva, primero para la clase obrera y, más tarde, para la clase media; para ello, en Robin Hood Gardens diseñaron dos largos bloques sinuosos paralelos de diez pisos que encerraban un extenso jardín central (la proporción clásica de la composición de las fachadas curvas de hormigón visto se relacionó en su momento con The Royal Crescent en Bath) y dispusieron anchos corredores o galerías para acceder a las viviendas (*streets in the sky*) formando terrazas que debían posibilitar una dinámica vida comunitaria. El fracaso fue total: el vandalismo se adueñó pronto del edificio y el envejecimiento prematuro del hormigón lo llevó a la ruina (CLEMENT 2011, 19-20, 128-131; cfr. Wikipedia.uk). Como señalaba Kenneth Frampton en 1985, además de razones sociales, económicas y constructivas, ni las galerías funcionaban como calles de verdad, con casas en ambos lados, ni podía crearse en ellas, lejos del suelo, una vida comunitaria, ni las viviendas tenían el patio posterior de las viviendas adosadas antiguas que, en los casos estudiados previamente, jugaba un papel crucial (FRAMPTON 1991, 272).

Bien es verdad que no todos los conjuntos residenciales brutalistas británicos han corrido la misma suerte adversa; edificios con los mismos principios y resultados figurativos destinados a las clases medias y altas, como un bloque de apartamentos (1958) en St. Jame's Place (Londres) de Denys Lausdun acabado con materiales de alta calidad, muestran “que la estética brutalista no solo puede ser tolerada como estilo para vivir sino también admirada y deseada”. Lo mismo sucede con The Brunswick Centre (1959-1972) en Bloomsbury (Londres), donde la mezcla de viviendas y equipamientos en una pieza de gran tamaño donde se mantienen los valores urbanos de la calle tradicional, ha permitido una valoración positiva y una adecuada conservación del conjunto. Pero ya lo sugería en 1999 *Architects' Journal*: muchos de los problemas asociados a la vivienda masiva del East End de Londres no se debían a su diseño y se habrían esfumado si los bloques, sin sus ocupantes, se hubiesen vendido en el mercado libre de Regent's Park; y, como señala Clement, esto se puede comprobar claramente en el gran conjunto multifuncional The Barbican Estate (1952-1982) en la City de Londres, una extensa área devastada por los bombardeos aéreos nazis durante la Segunda Guerra Mundial reconstruida con grandes torres de 42 pisos y bloques lineales, en buena parte de hormigón visto, que no solo se mantiene en perfecto estado y en plenas condiciones de uso sino que cuenta con protección estatal como monumento, una categoría legal que la *intelligentsia* arquitectónica británica, a pesar de su insistencia ante la opinión pública y el Gobierno británico, no pudo lograr para Robin Hood Gardens:

Aquí, encerrado en las cercanías del distrito del capital financiero, encontramos un entorno para vivir tranquilo, agradable y bien conservado, sin vandalismo y razonablemente libre de delincuencia que, sin embargo, no es menos brutal en su estética que Trellick Tower o Robin Hood Gardens (CLEMENT 2011, 107-112, 121-123, 131-134, 138-140; cfr. Wikipedia.uk).

Volviendo a la Torre Velasca, desde Barcelona, el mismo Oriol Bohigas, en el papel de *enfant terrible* polemista y provocador, rayano en la imprudencia, que siempre le gustó jugar, en un primer momento (1958) calificó el edificio de “monstruo”, nada menos que en una plataforma de tanta difusión e importancia como *Revista Nacional de Arquitectura*:

Lo feo es que, de cuando en cuando, hay alguien que quiere genializar y se pone a invocar no sé qué estúpidas precedencias históricas y, naturalmente, sale un monstruo como la Torre Velasca de Rogers. [...] La generación de los Sert y los Rogers no acaba de ser fiel a sí misma y a veces pierden el rigor inicial titubeante entre folklores e historicismos (BOHIGAS 1958a).

Sin embargo, tres años más tarde (1961), poco antes de que el equipo BBPR iniciara el edificio de la Hispano Olivetti en Barcelona que ya hemos comentado, Bohigas ya había cambiado de opinión y consideraba que la Torre Velasca era “la mejor obra de la arquitectura moderna” (BOHIGAS 1961b). Pero al margen de estas declaraciones, de un valor disciplinar e incluso crítico e histórico muy relativo en un autor abierto a todas las influencias, intereses y polémicas que le llegaban, las propuestas de Rogers tuvieron una autoridad decisiva en muchas obras barcelonesas de los años sesenta del equipo MBM como el edificio de la avenida de la Meridiana (1960-1964) que ya hemos comentado (*vid. supra*).

Siguiendo con la obra del equipo BBPR, la restauración y la reconstrucción parcial de la casa Lurani-Cernuschi (1956-1959) en via Cappuccio significó un paso adelante en el abandono de la verdad estructural a lo largo del itinerario que seguían sus construcciones hacia un diálogo con el contexto histórico. El nuevo cuerpo de fábrica del edificio, de cuatro plantas, orientado hacia el jardín interior, se aproxima y se engarza con la parte preexistente mediante una sobre elevación. La fachada de este nuevo cuerpo, por su parte, desarrolla un tema habitual estos años en Milán que fue utilizado también por Gardella, los miradores o tribunas de vidrio. Sobresaliendo hasta la línea exterior de los balcones y desplazados horizontalmente con el fin de originar una posición distinta en cada planta, estos miradores se alternan con superficies murarias de ladrillo cara vista que se hacen perforadas cuando albergan en su interior las persianas correderas (GRAMIGNA *et al.* 2001, 313; BONFANTI *et al.* 2009, A94).

Miradores y costillas estructurales apoyadas en ménsulas, como en la torre de Turín que veremos a continuación, vuelven a aparecer en el edificio Mayer de seis plantas de altura destinado a viviendas (1960) en via Masolino da Panicale, donde ya las costillas quedaron decididamente en un segundo plano respecto a la secuencia de vacíos y llenos de las terrazas y los balcones (BONFANTI *et al.* 2009, A98).

Todavía podemos citar aquí el edificio Hispano Olivetti de Barcelona, que ya hemos visto, en la fachada principal del cual se abandona la visibilidad de la conformación de la retícula estructural con una finalidad expresiva en favor de una piel en filigrana que enmascara la estructura real de la obra y que hace suya la carga comunicativa del conjunto (BONFANTI *et al.* 2009, A112-113).

Por otra parte, a partir de la torre para oficinas y viviendas (1955-1959) construida en Turín para la Reale Mutua Assicurazione, en la esquina de corso Francia y piazza Statuto<sup>838</sup>, una obra coetánea de la Torre Velasca, el sistema de ménsulas y costillas, aun siendo siempre característico y definitorio en la poética de los arquitectos y, por tanto, capaz de condensar de forma nítida la figura del edificio en su conjunto, empezaba a ser algo menos enérgico que en la Torre Velasca. Así, en la torre turinesa las ménsulas se colocan entre el orden gigante del pórtico y la segunda planta con el fin de absorber la transición entre el citado pórtico de planta baja y la parte superior de la fachada, que se encuentra ritmada por nervaduras bastante pronunciadas, pero que parecen querer aligerar la fuerza representativa del sistema estructural a favor de una acentuación del aspecto textil de los muros de cerramiento trabajados con ladrillo cara vista (BONFANTI *et al.* 2009, A92-A93).

En los años posteriores, el equipo BBPR desarrolló una actitud muy flexible respecto a la relación establecida entre estructura, revestimiento y contexto. Así, el edificio para viviendas, oficinas y comercios (1969) que ocupa la manzana triangular formada por via Torino, via Nerino y piazza San Giorgio de Milán, sigue de modo bastante aproximado las características de los edificios preexistentes que, aunque fueron derribados en una operación de renovación edilicia, se reconstruyeron con un lenguaje moderno en lo que se refiere a su volumetría y sus proporciones. La piel que recubre la construcción está formada por paneles de hormigón revestidos de traquita, una roca volcánica vidriosa de color gris oscuro, y están sujetos a una severa modulación, aunque incorpora un delicado dibujo geométrico en la superficie; estos paneles pueden ser ciegos, incorporar una ventana oblonga, o formar un mirador, también oblongo, en un módulo de anchura doble; el control de la composición se desplaza, así, de la estructura portante a la geometría de las juntas o sistema de trabazón entre un panel y otro, subrayado en ocasiones por un tapajuntas metálico. Indudablemente, el edificio resultante está bien integrado en el contexto urbano, del que recoge en parte, sobre todo, la relativa modestia de las construcciones antiguas del entorno, entendido en un sentido lato (BONFANTI *et al.* 2009, A121-A122).

Una profunda lectura de la calidad del entorno, sin que tampoco en este caso aparezca ya resto alguno del lenguaje del reticulado, sustituido por una volumetría muy fragmentada, se da también en el conjunto residencial (1961-1968) formado por tres bloques separados entre sí, pero formalizados con un mismo lenguaje. Este importante conjunto, situado alrededor de via Ancona, en via dei Cavalieri del Santo Sepolcro, via Solferino, via dei Chiostris y via Pontaccio, junto al mismo estudio del equipo BBPR, se levanta al norte de la Pinacoteca de Brera, sobre una zona dañada por los bombardeos aliados y cuyos jardines se sometieron en la posguerra a ocupación edilicia, entre la iglesia paleocristiana de San Simpliciano, fundada por San Ambrosio en el siglo IV (RICCI 1999, 31, 173), y la iglesia románica de San Marcos, modificada en el setecientos (RICCI 1999, 171). Aquí vuelve a aparecer uno de los temas recurrentes en la obra de los arquitectos: la superposición de volúmenes claramente contemporáneos a unos restos históricos, de forma que se establezca entre ambos un diálogo respetuoso, pero no mimético. Así, en dos de los inmuebles, como en otras actuaciones del equipo BBPR (*vid. supra*), se mantuvieron las fachadas antiguas recayentes a las calles que no habían sido destruidas por los bombardeos, aunque en este caso, al estar separadas perceptualmente las partes nueva y vieja, más que de un diálogo se trata de una coexistencia. Los BBPR ya habían trabajado en la zona antes de la guerra, cuando restauraron los claustros de San Simpliciano en 1939 e instalaron su estudio en un ala de los mismos al finalizar las obras. Ahora, la unidad de la intervención en tres bloques separados se consiguió con el escalonamiento de los pisos en la parte trasera de cada inmueble, recayente sobre los densos jardines privados, con los cuales se pretenden integrar los edificios gracias a una espesa vegetación superpuesta formada por plantas trepadoras<sup>839</sup> y por todo tipo de arbustos plantados en las numerosas jardineras incorporadas a los balcones. Pero la unidad del conjunto se confía, sobre todo, al tratamiento de las fachadas: una elegante piel continua, estrictamente modulada, que se forma con paneles prefabricados de piedra artificial donde el abujardado deja a la vista el árido de mármol rosa y con ventanas de madera en toda la altura, elementos que son recogidos por unas

<sup>838</sup> El edificio fue proyectado por el equipo BBPR con la colaboración de Gian Franco Fasana y Giulio Pizzetti (1915-1990). Consta de un cuerpo lineal de cinco plantas recayente sobre corso Francia que se suelda a una torre en esquina de catorce plantas recayente a piazza Statuto (COMOLI *et al.* 1999, 213; PACE 2013, 115-123).

<sup>839</sup> En toda la arquitectura residencial milanesa de posguerra destinada a la burguesía podemos observar la búsqueda por parte de los arquitectos de una manera “moderna” de vivir y de una “humanización” de la vivienda; para ello se investiga en la conexión o separación de ambientes, en la flexibilidad de la distribución, en la presencia de la luz natural y en el uso de las plantas “como material de construcción, no solo como elemento añadido” (CAPITANUCCI 2015, 16). En esta línea cabe considerar la proliferación en Milán de los edificios de *ville sovrapposte* y la abundancia de pequeños jardines privados en los edificios (*vid. supra*).

pronunciadas cornisas de hormigón que marcan los forjados todo a lo largo de los distintos edificios (GRAMIGNA *et al.* 2001, 408; BONFANTI *et al.* 2009, A122-A123; BRAMBILLA *et al.* 2018, 58-62)<sup>840</sup>.

Por lo que respecta a Gio Ponti, fue un autor que raramente compuso sus fachadas trabajando explícitamente con la retícula estructural. Pero así y todo, mallas reticulares invisibles se pueden encontrar en edificios como el segundo conjunto Montecatini para oficinas (1947-1951)<sup>841</sup>, situado en la esquina de via Filippo Turati y largo Guido Donegani, enfrente a via della Moscova, donde la retícula es un sistema cartesiano de trazados que ordena el ábaco de las piezas pétreas del revestimiento y, en consecuencia, la posición de los huecos rectangulares oblongos (IRACE 1995, 128; ROCCELLA 2009, 38-39). También en una de las obras tardías de Ponti, el Palazzo INA (1964-1966) de via Agnello y via San Paolo, que ya hemos citado (*vid. supra*), la retícula estructural de hormigón armado emerge con fuerza, aunque no se ponen en evidencia todos los forjados sino solo algunos, los correspondientes a la tercera y la última planta, de forma que se define, así, un orden gigante que se apoya en la ancha y plástica cornisa, con funciones de marquesina, situada entre la planta baja y el primer piso. A la vez, la fachada se proyecta como una fina piel continua ya que los campos definidos por la retícula se ocupan, al mismo nivel, mediante carpinterías de aluminio, en gran parte ocupando toda la altura libre, de suelo a techo, con vidrios enrasados al exterior, y mediante un revestimiento de piezas cerámicas acabadas en punta de diamante, una solución muy querida y ampliamente experimentada por Ponti con el fin de obtener reflejos de luz rasante y “formas acabadas”, cristalinas (*vid. supra*). El edificio, asimilable a un cuerpo lineal doble como ya hemos advertido, está alineado a via Agnello y via San Paolo, dos calles estrechas que se libraron de los *sventramenti* de posguerra (pero no de la intensa renovación edilicia de posguerra) situadas al norte del conjunto monumental formado por el Duomo y la Galleria Vittorio Emanuele II. Ponti, a través de un sofisticado deslizamiento de planos, avanzó ligeramente la retícula respecto a los cerramientos; estos, a su vez, hacen dialogar los vidrios a ras de la carpintería con la rugosidad geométrica del paramento cerámico, intentando evocar un contraste ilusorio entre la ligereza (entendida como esencialidad) de la relación entre ventana y pared, por un lado, y la consistencia de las teselas del revestimiento, por otro. Este contraste se puede leer también en los diferentes tipos de reflejo —directos, múltiples o facetados— según sean los de la cerámica o los del vidrio. De esta forma, Ponti trabajó aquí magistralmente uno de los principales, por repetidos, tópicos de la arquitectura moderna de los años cincuenta y sesenta que consistía en buscar resultados estéticos a través de la expresión vista de la estructura portante, enfatizando la diferencia visual entre parte sustentante y parte sustentada.

Por su parte, los hermanos Vito (1912-1996) y Gustavo Latis (1920-2016), partiendo del uso de la retícula como representación directa de la estructura de bastidor, consiguieron en los años cincuenta una figuración más tenue donde los elementos de la retícula venían constituidos por perfiles metálicos fijados al solado de los balcones, por ejemplo en el edificio de viviendas de ocho plantas de altura (1949-1950) de via Edmondo de Amicis (CAPITANUCCI 2007, 68-69). Una solución similar aparece en el edificio de viviendas (1949-1951) formado por dos bloques separados, de cinco y nueve plantas de altura, situado en via Lanzone y via San Pio V, contiguo a una obra de Asnago y Vender (*vid. infra*); aquí, el volumen del cuerpo de fábrica mantiene compacidad y solidez, sobre todo gracias a los alzados alineados a via Lanzone, formados por una superficie llena agujereada por las ventanas que contrastan con las fachadas recayentes a via San Pio V, jerárquicamente dominantes, más permeables respecto a la condición “sólida” o “masiva” de los otros frentes revocados gracias a la retícula metálica (CAPITANUCCI 2007, 74-77). La incorporación en las barandillas metálicas de los balcones de este edificio de grandes paneles cerámicos de colores vivos obra de Lucio Fontana, en abierto contrapunto con los paramentos de piedra, hizo que Bottoni calificara la obra de “fastuosa” (en GALLI 2017, 322).

La tensión dialéctica entre la estereometría figurativa de la materia llena y la ligereza de la retícula consigue un nivel de calidad muy alto en otro edificio residencial de once plantas (1953-1956) de los hermanos Latis, situado en la esquina que forman piazza della Repubblica y viale Monte Santo (CAPITANUCCI 2007, 78-81; CAPITANUCCI 2015, 50-53). Este edificio se organiza en dos volúmenes formando una L: la fachada más

<sup>840</sup> Además de estas intervenciones en el centro histórico podemos señalar también un edificio (1965) en via Maddalena, otro edificio (1965) en via Sant’Andrea y diversos proyectos no ejecutados (BRAMBILLA *et al.* 2018, 26).

<sup>841</sup> El primer gran edificio de oficinas para el consorcio químico Montecatini (1936-1938), también fabricante de aluminio, fue cuidadosamente proyectado en su totalidad por el equipo Ponti-Fornaroli-Soncini: desde la fachada hasta la decoración interior, desde la carpintería de aluminio hasta los sanitarios, desde las lámparas hasta los picaportes. Está situado en el cruce de via della Moscova y via Filippo Turati. Se trata de un volumen compacto con planta en H, modernísimo, que, con sus paramentos exteriores extremadamente tersos, no acusa al exterior la retícula estructural (ROCCELLA 2009, 34-35).



alta, recayente a la plaza, se articula en dos partes superpuestas, de tres y ocho plantas, separados por un retranqueo en la cuarta planta. La zona más baja, destinada a oficinas, se presenta compacta y escandida por la alternancia rítmica de los pilares de hormigón armado, parcialmente vistos, y las carpinterías de las ventanas situadas en los intervalos entre pilares. El orden dominante vertical se atenúa mediante elementos figurativos horizontales, tales como las bandas que señalan los forjados, el cerramiento continuo que corre por debajo de las carpinterías y que cubre los pilares, y por un ligero arquivado que recorta un hueco superior suplementario en cada ventana. En la zona más alta, en cambio, destinada a viviendas, la caracterización del edificio se consigue a dos niveles compositivos: el primero tiene que ver con una sutil retícula metálica, situada a ras de la cara externa del forjado, formada por mallas rectangulares, algunas de las cuales se cierran mediante ventanas que ocupan toda la altura libre; estas ventanas, a su vez, están formadas por dos partes: una superior más ligera, practicable, de madera, y una inferior, con función de antepecho, acabada con eternit, aunque este material ha sido sustituido en las sucesivas reformas del edificio siguiendo prescripciones legislativas<sup>842</sup>; el segundo nivel compositivo corresponde a la retícula –más consistente, pero menos visible– de los pilares de hormigón armado, ligeramente retranqueados respecto al plano de la fachada: los proyectistas no esconden por completo la verdad estructural, pero la hacen más ambigua utilizando la retícula como un instrumento gráfico de ordenación del alzado, aunque sin renunciar del todo a la visibilidad de los pilares. Digamos como curiosidad que frente al pequeño jardín de la planta baja se sitúa una de las piezas cerámicas más interesantes de Milán, el mosaico abstracto *Milano di notte* ejecutado a partir de un diseño del pintor y diseñador Roberto Sambonet (1924-1995), que trabajó en Brasil con Bardi y en Italia con Aalto.

El recorrido por la arquitectura milanesa referente al *Bekleidung*, el principio del revestimiento de Semper, encuentra un particular significado en dos edificios de viviendas de Ignazio Gardella (1905-1999) a los que ya nos hemos referido desde el punto de vista tipológico: el edificio de viviendas para empleados de la fábrica de sombreros Borsalino (1950-1952) y el condominio situado en via Paolo Marchiondi (1951-1953), proyectado, como sabemos, con Anna Castelli Ferrieri y Roberto Menghi.

El edificio de viviendas Borsalino se encuentra situada en la ciudad de Alessandria (Piamonte) pero pertenece a la cultura arquitectónica milanesa<sup>843</sup>. Ya hemos advertido que este edificio se ha puesto a menudo

---

<sup>842</sup> “Eternit” era la marca comercial de unos paneles de fibrocemento formados por cemento mezclado con amianto. Era un producto similar a los producidos en España por la empresa Uralita S. A., creada en Cataluña en 1907. En Italia los produjo la empresa suiza Schweizerische Eternitwerke AG desde 1906 hasta la mitad de los años ochenta. El eternit o uralita (nombres sustantivos derivados del nombre comercial) era un nuevo material fácil de cortar y de perforar, muy duradero y resistente a la intemperie por lo que, dadas sus muchas prestaciones, se usó para cubiertas, tuberías, depósitos y también para cerramientos exteriores de edificios, con gran contento de albañiles y constructores que veían su trabajo facilitado en gran medida. De hecho, como indica Montaner, se trataba de un material “de vocación industrial y anónima [que] despertó la admiración de los arquitectos de vanguardia” ya desde los años del GATCPAC, arquitectos que lo usaron en el dispensario antituberculoso de Barcelona, en el pabellón de España de la Exposición de París (MONTANER 2011, 145) y en las casetas desmontables de la Ciutat de Repòs i Vacances (ARNÚS 2019, 97). Sin embargo, a final de los años setenta el sindicalista Bruno Pesce y Nicola Ponderano, obrero de la empresa italiana, empezaron a ocuparse de las numerosas muertes por cáncer que se daban en los sitios donde se producía el eternit, particularmente en la localidad piamontesa de Casale Monferrato. En 2004 la Magistratura de Turín abrió una investigación en el curso de la cual se demostró la relación entre la fibra de amianto, altamente cancerígena, contenida en el eternit y las numerosas muertes por mesotelioma, no solo en las fábricas sino también en las zonas residenciales próximas a ellas. En 1986 la empresa Eternit Italia quebró (aunque la producción continúa en Brasil) y hoy está prohibida la fabricación y el uso de este material; a la vez, los edificios donde se usó el mismo tienen subvenciones para reemplazarlo a consecuencia de la tempestad mediática que se originó. El proceso por “desastre ambiental” que siguió a la encuesta judicial concluyó en 2014 con la absolución de los propietarios de la empresa. Sin embargo, continúan abiertos otros procesos judiciales por “homicidio voluntario continuo y con agravantes” contra el industrial Stephan Schmidheiny que, según la acusación, era conocedor de la toxicidad del eternit. Los problemas con la uralita han sido similares en España.

<sup>843</sup> Los Gardella son una dinastía de ingenieros y arquitectos, todavía en ejercicio, que inició su actividad en Génova, transfiriéndola posteriormente a Milán. Está formada por Ignazio senior (1803-1867), Jacopo senior (1845-1923), Arnaldo (1873-1928), Ignazio junior (1905-1999) y Jacopo junior (n. 1935). Los tres últimos trabajaron en Alessandria gracias a su relación con los Borsalino, una dinastía de industriales formada por Lazzaro (1815-1881), Giuseppe (1834-1900), Giovanni Battista (1866-1926) y Teresio (1867-1930). Los Borsalino fueron dos generaciones de millonarios orientados hacia la filantropía y el mecenazgo cultural (*vid. supra*) que financiaron en Alessandria diversas obras públicas de carácter asistencial que, entre los años veinte y cincuenta del novecientos, contribuyeron a caracterizar la ciudad (MONTANARI 2008, *passim*). Ignazio junior, además de las viviendas para empleados de la empresa Borsalino y del dispensario antituberculoso (1933-1937), realizó para el Hospital Infantil Cesare Arrigo diversos edificios, algunos en colaboración con su padre o con Luigi Martini, socio de su padre; podemos reseñar el Pabellón para Enfermedades Infecciosas (1934) y el Pabellón Pediátrico (1947-1948; 1954-1957). Otras obras significativas de los Gardella en Alessandria son la Fábrica Borsalino (1925-1926), el Hospicio de la Divina Providencia (1926-1927), la iglesia del Sanatorio Vittorio Emanuele III, anteriormente Teresio Borsalino (1928-1930), el Laboratorio Provincial de Higiene y Profilaxis (1936-1939), el taller de cortar pelo

en relación con las viviendas de la Barceloneta de Coderch y Valls. De hecho, ambos inmuebles se construyeron para empleados de sendas empresas industriales y los dos son piezas maestras de sus autores. El primero se construyó entre 1952 y 1954 (GIUSTI *et al.* 2008, 88) mientras que el segundo lo fue entre 1949 y 1952. De hecho, son dos edificios cuyos resultados ofrecen uno de los mayores éxitos en la búsqueda de una nueva modernidad por lo que se refiere a la calidad de la vivienda, incluyéndose en la corriente que reconsideró la modernidad arquitectónica prebélica, revisando sus aspectos más intransigentes, con el fin de armonizar el edificio de una forma más directa con el contexto histórico. Como ya hemos indicado, muchas de las innovaciones de estas obras se pueden reconocer en la forma de organizar el espacio interior. Los cuatro principales puntos de interés se encuentran en la continuidad espacial por lo que se refiere a la organización de los apartamentos, en la ampliación y la compresión del espacio interior gracias a la deformación geométrica de las paredes que determinan la distribución, y en las sala de estar orientadas a dos lados, en esquina.

El conjunto de Alessandria se articula en partes diferenciadas, ya que está compuesto por dos bloques cuyas paredes perimetrales son ligeramente estroflexas para conferirle dinamicidad al volumen resultante, en analogía a las viviendas de la Barceloneta de Coderch. Pero hay todavía otro punto de contacto entre ambos edificios que se puede encontrar en la afinidad entre los revestimientos, ya que en ambos casos se trata de una fina y sutil piel formada por azulejos o plaquetas (de escoria de fundición en el caso de Gardella) que reviste el cuerpo del edificio y enmascara u oculta la estructura constructiva. En ambos casos, esta piel se divide en bandas verticales que organizan la alternancia entre partes llenas o macizas del muro y partes permeables al aire y a la luz. Las primeras se caracterizan por una textura formada por plaquetas cuadradas de clinker<sup>844</sup> con difuminados de color rosa oscuro. Las variaciones de la tonalidad del material introducen un elemento aleatorio en el orden cartesiano de la piel, poniendo en tela de juicio el rigor que origina la regularidad geométrica de las piezas de clinker.

Por lo que se refiere a las ventanas, se trata de aberturas oblongas que van desde el pavimento hasta el techo y que resultan, así, estrechas y altas, como era habitual en la arquitectura tradicional lombarda y como se incorporó de inmediato a la arquitectura barcelonesa. En Barcelona, un ejemplo extraordinario de incorporación masiva de estos huecos oblongos a un edificio en toda su piel exterior es el célebre Instituto Francés (1972-1975), de Coderch (FOCHS 1989, 168-171; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 98; GAUSA *et al.* 2013, M34), donde el efecto que se obtiene es casi el de un muro-cortina al estar dispuestas las ventanas de forma extremadamente próxima y rígidamente seriadas, siguiendo un orden regular, y con los machones del mismo ancho que las aberturas, lo que crea una “ambigüedad en la lectura del edificio, según se dé prioridad al hueco elemental como generador de la imagen o se entienda el edificio a partir de muros virtualmente opacos y sistemáticamente perforados” (PIÑÓN 1977, 140-141). En el caso de los edificios de viviendas, se ha señalado que tanto Gardella como la Escuela de Barcelona apreciaron particularmente este tipo de aberturas oblongas, ya que, al mirar hacia el exterior, permiten ver simultáneamente la calle, el jardín y el cielo, incluso estando sentado<sup>845</sup> (MONESTIROLI 2009, 25). En la fachada, la elección de estas ventanas oblongas sitúa la composición en una lógica rítmica y dinámica donde la ruptura de la simetría, hecha con gran discreción, se conjuga con la continua variación de la imagen del alzado del edificio, obtenida también en parte gracias al movimiento imprevisible de las persianas. Los habitantes del edificio Borsalino o de los numerosos edificios donde están presentes sistemas análogos para la protección de la luz natural, al accionar las persianas enrollables no pueden imaginar que están haciendo un gesto estéticamente relevante. De hecho, la variabilidad de la posición de los mecanismos filtrantes es un aspecto destacado de la corporeidad de la arquitectura, ya que, más allá de influir en la forma, modifica y regula la calidad lumínica del espacio doméstico y su relación visual con el exterior mediante numerosos claroscuros. Gardella consiguió hábilmente amalgamar diversas instancias de filtrado obteniendo un resultado figurativo a la

---

para la fábrica Borsalino (1945-1946), un edificio de viviendas en via Trotti (1953) y el supermercado Esselunga (1986-1988) (GIUSTI *et al.* 2008, 78-89).

<sup>844</sup> Se denomina “clinker” o “klínker” a una masa cementosa obtenida en los hornos de cocción de la que, por trituración, se obtiene el polvo del cemento. También se denomina así a un material específico que se obtiene de la cocción de rocas calcáreas con un alto contenido de arcilla (margas) en la fase intermedia del ciclo productivo del cemento. Y con este nombre todavía se denomina una cerámica producida en forma de plaqueta, baldosa, azulejo o baldosín obtenida mediante una cocción a temperaturas muy elevadas que producen una vitrificación parcial. Gracias a este proceso, el clinker es un material muy resistente a las bajas temperaturas y a la acción de los agentes atmosféricos, incluidas las agresiones causadas por la contaminación. Además, la cocción a altas temperaturas lo hace más fuerte que un ladrillo cerámico normal. Pero, sobre todo, las superficies revestidas con baldosas de clinker originan una textura de altísima calidad sensorial y táctil, y, en caso de ser esmaltadas, se tiene la posibilidad de disponer de colores diversos.

<sup>845</sup> Hay que pensar, obviamente, en casas burguesas con estancias de grandes dimensiones donde no era un problema la disposición del mobiliario y donde, por tanto, se disponía de mucho espacio libre.

vez “refinado y sutil” (DE CARLO 1954, 19) gracias a una acertada composición que si, por un lado, se desembarazaba de la rigidez de los códigos expresivos racionalistas, por el otro se abría a una representación metafórica o figurada del contexto.

En las viviendas de Alessandria, el principio de la visibilidad de la retícula estructural se ha superado decididamente, a excepción de las esquinas este y oeste donde la piel de clinker se retrae para dejar a la vista una parte del bastidor estructural de hormigón armado. Con ello, la estructura se hace totalmente visible, pero en un solo punto del edificio, justo lo contrario que hizo Perret en el célebre edificio de viviendas (1903) de la rue Franklin de París, donde dejó que se intuyese la presencia de la osamenta bajo la piel de un modo difuso y desdibujado, a pesar de que Tafuri considera que en esta obra se “exalta el carácter innovador, acentuando el rigor estructural” (TAFURI *et al.* 1978, 111-112).

En toda la obra de Gardella encontramos la expresión, de un modo decidido pero cortés, del “precioso don de la inquietud” (DE CARLO 1954, 19), desarrollado con el fin de conseguir que las reglas del racionalismo sostuviesen una carga ligeramente expresiva. Así, por ejemplo, las proporciones del cuerpo de fábrica que se lanza hacia lo alto y es detenido con firmeza por la original cubierta volada, dotada de una leve inclinación, reclaman el tema de la elegancia propio de la arquitectura moderna milanesa que, según Bonfanti y Porta, se manifestaría de dos modos: “uno, vinculado a la retícula, lógica y abstracta, intelectual, que se resuelve en un ‘clasicismo estilístico’, y otro definido por la penetración en la materia y por su manipulación” (BONFANTI *et al.* 2009, 149; comillas de los autores). Este buen resultado se obtiene gracias a elecciones formales aparentemente poco visibles pero que actúan con la suficiente contundencia: la citada inclinación de las paredes en el alzado meridional, su escalonamiento en el alzado septentrional, la asimetría leve pero incisiva de la ordenación de las fachadas, las anomalías azarosas en la textura de las piezas de clinker, etc. Combinando entre sí todas estas variables Gardella obtuvo como resultado un potente valor figurativo en sintonía con el paisaje de la baja llanura padana occidental, hecho de uniformidad y marcado por las ligeras emergencias que conforman los ríos Tanaro y Po con sus ribazos y terraplenes, las casas de campo y las colinas.

Por su parte, en el edificio de via Paolo Marchiondi (1951-1953), Gardella experimentó, como ya hemos dicho, el tema del edificio de “villas superpuestas”<sup>846</sup>. También por este motivo se trata de una pieza que, respecto a las viviendas Borsalino, presenta una disposición tectónica ligeramente diferente. Las fachadas norte y este, recayentes al tejido urbano, tienen una organización a base de bandas verticales donde sectores macizos, revestidos del mismo clinker que el edificio Borsalino, se alternan con sectores vacíos donde están situadas las terrazas. Una de estas terrazas resuelve el giro de la esquina nordeste excavando parcialmente el volumen del cuerpo de fábrica. La fachada sur, enfrentada al jardín de Arcadia, refleja, en cambio, con más claridad la relación entre la organización del espacio y el sistema estructural constituido por vigas y pilares. El alzado se organiza mediante las bandas horizontales de los forjados que se extienden a lo largo de toda la fachada, definiendo el elemento jerárquico principal, y mediante los miradores o tribunas transparentes que se mueven de un plano a otro siguiendo las variaciones de la separación entre viviendas. Como ya hemos dicho, los balcones del segundo y tercer piso fueron, respectivamente, agujereados y deformados con el fin de adaptar la edificación al tronco de una robinia preexistente (ya desaparecida) que Gardella quiso conservar como símbolo de una manifestación literal y explícita del respeto a las preexistencias ambientales (*vid. supra*).

Concluyendo, estos dos edificios de Gardella dejan en la arquitectura “espacio para la memoria”. La cubierta con faldones inclinados<sup>847</sup>, la textura rosácea del clinker, las ventanas extremadamente oblongas, altas y estrechas, apiladas verticalmente, las persianas verde oscuro del edificio de Alessandria o los miradores del edificio de via Paolo Marchiondi son elementos que componen, en su conjunto, un lenguaje a través del cual el proyectista consigue que lo moderno se exprese con el conocimiento de la historia (QUINTAVALLE 1985, 58-63). Así, la renovación del léxico racionalista se producía, paradójicamente, mirando de forma crítica hacia el pasado, en coherencia con la “ortodoxia de la heterodoxia” planteada por Rogers (cfr. ROGERS 1997), y

<sup>846</sup> Recordemos que las “villas superpuestas” (*ville sovrapposte*) son edificios residenciales situados en áreas urbanas centrales rodeados por un entorno “verde” de parques o jardines que se prolonga en las viviendas, y que reúnen características propias tanto de las villas aisladas como de los edificios residenciales plurifamiliares (*vid. supra*).

<sup>847</sup> Conviene insistir en que el techo del edificio Borsalino es plano, pero tiene una ligera inclinación para la evacuación de aguas; está sostenido por vigas que quedan a la vista y tiene un potente voladizo todo alrededor, como la coronación de una obra clásica. La cubierta, observada desde el suelo, da la impresión de “apoyarse” como un sombrero en el edificio. Gardella retomó posteriormente este tema en los servicios técnicos de la empresa Alfa Romeo (1970) en Arese, en la campaña lombarda, al norte de Milán (GUIDARINI 2002, 181), donde la planta de coronación aparece enfatizada con un potente voladizo de 4 m, que, según Giacomo Menini, hace pensar en una “torre almenada” (en VARIOS AUTORES 2009, 64-67).

llevando este léxico a una “regeneración figurativa”<sup>848</sup> donde la “esencialidad de la palabra” se conjugaba con la consistencia histórica de la tradición.

### <09.03. ABSTRACCIONES OPUESTAS: PAREDES TEXTILES Y DE TRAYECTORIA DIVERGENTE. CACCIA DOMINIONI, ASNAGO Y VENDER, SGRELLI, MORETTI, FORTI Y MAGNI

Una ojeada, por más superficial que sea, a la planta de Milán [provoca] un sentimiento de angustia. De un núcleo central, aparentemente compacto y cristalizado en torno a piazza del Duomo, con un desarrollo poligonal sobre el trazado interno de los antiguos Navigli, y del anillo externo de los antiguos bastiones, surgen calles, plazas, edificios y canales heteróclitos, extraños, extravagantes y azarosos. La ciudad parece explotar, deshilacharse y desmenuzarse en un desorden absurdo.

Cuando se ve aquella planta, solo se está seguro de una cosa: de la anarquía urbanística de esta gran ciudad sin zonas verdes, dejada a la deriva en el caos de las aventuras urbanísticas más anárquicas.

Giuseppe PAGANO (1942)

En el ámbito del replanteamiento de los cánones expresivos del racionalismo ortodoxo desde la perspectiva de una adhesión al “Milán moderno”<sup>849</sup>, el tema del enmascaramiento de la estructura, a favor de una concentración de los valores expresivos de la obra en la envolvente muraria, se articula en torno a dos líneas de trabajo paralelas: por un lado, la envolvente muraria considerada como una piel que tiende a asumir un cierto grado de abstracción y a extender el campo semántico de la arquitectura hacia la gráfica y la pintura; por otro lado, los muros considerados como una piel transparente que se deforma siguiendo geometrías irregulares con el fin de obtener cerramientos en disposición divergente, no ortogonal. En ambos casos se trata de una característica propia, tanto de la arquitectura milanesa como de la barcelonesa, originada verosímelmente a partir de una investigación común que tendía a aumentar el dinamismo y la plástica de los alzados, trabajando conjuntamente la huella de la distribución en planta y la tectónica de las fachadas.

Componer según una “geometría del movimiento”<sup>850</sup> es un modo de proyectar que se dio claramente en Barcelona en las obras de Coderch y de Bofill, y que, de forma paralela, se consolidó en el área milanesa gracias al edificio de viviendas de cinco plantas de altura (1950) situado en el barrio Mangiagalli II, construido

<sup>848</sup> «Razionalismo e rigenerazione figurativa» fue el título de una conferencia pronunciada por Gardella en el Istituto di Composizione Architettónica del Politécnico di Milano el 8 de enero de 1976 que fue transcrita por Maria Pia Belski y Sergio Boidi. En aquella sesión intervinieron también Daniele Vitale (n. 1945), Guido Canella (1931-2009) y Luciano Patetta (n. 1935). El tema de fondo era la relación entre el cambio figurativo (que Canella entendía como relación de coherencia entre la visibilidad de la forma y el orden de la tipología) que se dio con el racionalismo respecto a la tradición, representada por el Novecento milanés. Este cambio no se habría manifestado como una ruptura brusca con el Novecento, a pesar de las posiciones a menudo polémicas y contrastadas mantenidas por los representantes de ambas corrientes, sino como una transformación y una reconsideración de algunos temas concretos como, por ejemplo, la retícula estructural, presente tanto en obras de Muzio (1893-1982) como del mismo Gardella. De hecho, Gardella consideraba que Muzio era un personaje con el cual compartía el distanciamiento de las modas (en el caso de Muzio, la Sezession vienesa; en el caso de Gardella, el racionalismo) a favor de una atención por los conceptos de orden y de medida en la composición arquitectónica. Por otra parte, Gardella consiguió encontrar una síntesis personal e innovadora desarrollando temas como la enfatización de la iluminación natural, presente tanto en las paredes de vidrio traslúcido (o pavés) del dispensario antituberculoso de Alessandria (1933-1937) como en la figuración de pintores del Novecento milanés como Bucci, Dudreville, Funi, Sironi, Malerba, Oppi, etc. (VARIOS AUTORES 1983b, pp. 20-29).

<sup>849</sup> Como sabemos, “Milán moderno” fue el eslogan repetidamente utilizado por Gio Ponti con el fin de condensar tanto la aspiración de la parte más dinámica de la burguesía milanesa tendente a encontrar nuevos símbolos con los que identificarse, como la aspiración de los arquitectos milaneses a elevar la calidad de las realizaciones experimentando nuevos lenguajes.

<sup>850</sup> El arquitecto Carlo de Carli (1910-1999), profesor de arquitectura de interiores y amueblamiento, director de la Facoltà di Architettura de Milán entre 1965 y 1968, investigó en profundidad el tema de la “continuidad” del espacio habitado con la naturaleza, interpretándola como una “geometría del movimiento” constituida por la intersección de “infinitas redes”. El resultado formal eran volúmenes deformados mediante el deslizamiento de los mismos a lo largo de ejes horizontales o verticales, como puede verse en el proyecto no realizado para una escuela profesional (1951) en Montevecchio (Cerdeña), en el de una casa unifamiliar (1944) que posteriormente se concretó en la casa Lomazzo (1948-1950), cercana a Como, o en una residencia para ancianos (1955) en Negrar, cerca de Verona (ROSSARI 1997, 12, 17-18, 22). De Carli planteó una solución similar, con un esquema radial, en estrella, para la planta de la iglesia milanesa de Sant’Ildefonso (1954-1956) en piazzale Damiano Chiesa, una arquitectura donde, además de reflejar el esquema organizativo en el dibujo del pavimento y en la estructura de la cubierta, “la luz se mueve libremente, [...] en una sucesión esencial de vacíos y llenos” (BORSOTTI 2015, 26-29), gracias a una imponente y escenográfica torre-cimborrio de pavés dispuesta sobre el altar mayor y unas vidrieras continuas estratégicamente situadas a lo largo del perímetro de la nave; el cardenal Montini, futuro papa Pablo VI se refirió a este edificio como “monumento de plegaria [que] busca un mundo difícil de conseguir y de expresar: el del espíritu” (en BIRAGHI *et al.* 2015, 30-31). Eran soluciones que introducían, como en otros muchos casos coetáneos, la “luz en el santuario” que reclamaba Paul Claudel en 1907 (vid. supra).

por Albini y Gardella<sup>851</sup> (BORIANI *et al.* 1986, 282; GRANDI *et al.* 2008, 257). La organización planimétrica de las viviendas presenta una “planta de llave” y una sala de estar pasante, pero el punto de mayor interés de esta obra es la síntesis entre la investigación de Albini sobre la extracción del cuerpo de escalera del cuerpo general del edificio, un tema también presente, por ejemplo, en la casa del mismo Albini en el barrio Vialba, en la periferia noroeste de Milán (BORIANI *et al.* 1986, 282; GRAMIGNA *et al.* 2001, 241), y la investigación de Gardella sobre muros oblicuos. Esta elección comporta la rotación del bloque formado por la cocina, situada de forma autónoma, y deviene en cierto modo una solución análoga a la del edificio barcelonés de Donato, construido años después en la avenida del Hospital Militar (1961-1965) (*vid. supra*). Algunos elementos, como la composición por bloques, la alineación vertical de las ventanas, el saledizo relativamente pronunciado de la cobertura y la superficie filtrante constituida por un emparrillado o celosía de ladrillos cerrando el cuerpo de escalera, hacen de esta obra un posible punto de transición entre el dispensario antituberculoso y el edificio Borsalino, ambos en Alessandria.

La piel incluye, por sinécdoque<sup>852</sup>, muchos valores figurativos del edificio o, al menos, los que se pueden percibir con mayor facilidad, mientras que la estructura permanece escondida dentro o detrás de la superficie muraria de cerramiento. Este tipo de sensibilidad la hemos encontrado en Barcelona, interpretada bien a través de muros continuos de ladrillo cara vista o bien mediante elaboraciones figurativas de la envolvente o de la forma en que ésta filtra o tamiza selectivamente la luz y el aire. En el caso de Milán, la piel que esconde la estructura asume una acepción similar a la promovida por la corriente de pensamiento centroeuropeo representada por Otto Wagner (1841-1918), Adolf Loos (1870-1933) y Josef Hoffmann (1870-1956), que condensaban los valores expresivos de la arquitectura en los muros y paredes entendidos como una composición “gráfica” rica de valores simbólicos (FANELLI *et al.* 1994, 67).

Gottfried Semper intuyó la importancia del origen textil de la pared de cerramiento atribuyéndole, en tanto que revestimiento, una misión esencial en la definición de la identidad de la construcción (FANELLI *et al.* 1994, 12). Como ya hemos indicado, Semper puso en evidencia que una misma raíz etimológica originaba en la lengua alemana las palabras *wand* (pared) y *gewand* (vestido), asignando al acto de vestir un papel constructivo y viceversa:

En todas las lenguas germánicas la palabra *wand*, entendida como pared ligera (y distinta de *mauer*, muro pesado), que tiene la misma raíz y el mismo significado sustancial de *gewand*, “vestido”, recuerda el antiguo origen y la tipología del cerramiento o delimitación visible del espacio. También términos como “cobertura”, “revestimiento”, “recinto”, “empalizada” [...] no son solamente expresiones lingüísticas aplicadas a la arquitectura, sino seguros testimonios del origen textil de esa parte concreta de la arquitectura (SEMPER 1992, 118)

El vestido del edificio podía asumir la acepción de masa, orientándose bien hacia una concepción estereotómica, bien hacia una idea de membrana<sup>853</sup>, conjugando en ambos casos la necesidad de protección de los agentes atmosféricos con la función estética de una superficie decorada y dotada, con ello, de representatividad. Podemos hablar de metáfora de la arquitectura textil: el foco de la figura retórica está representado, obviamente, por la acción de entretejer hilos o fibras, pero su significado puede separarse de esta dimensión literal del tejido, reconocida en el arquetipo de la cabaña primitiva recubierta de fibras naturales entretejidas (palmas, ramas, arbustos) y trasladarse a un significado figurado de muros o involucros formados o revestidos por pequeños elementos conectados figurativamente o estructuralmente entre sí.

<sup>851</sup> La colaboración entre Albini y Gardella se inició antes de la Segunda Guerra Mundial con el concurso para el Palazzo della Civiltà Italiana (1937) en la E42, en Roma, y prosiguió con los proyectos Milano Verde (1938) y el plan A.R. (1944-1948).

<sup>852</sup> Es sabido que la sinécdoque es una figura retórico-estilística de origen literario, una denominación *pars pro toto*, que consiste en extender o restringir el significado de una palabra de forma que una sola parte puede representar el todo. En italiano suele citarse como ejemplo un célebre soneto de Ugo Foscolo (1778-1827) que dice “si desde lejos mis techos saludo” (“*se da lungi i miei tetti saluto*”), donde con la palabra “techos” el poeta quiere significar “casas”.

<sup>853</sup> La concepción de la pared como membrana fue desarrollada por Mies van der Rohe a partir de sugerencias planteadas por Siegfried Ebeling (1894-1963) en su librito *Der Raum als Membran* (1926), en el que aspiraba a repensar la arquitectura dirigiéndola hacia la recuperación de una relación más auténtica con el bienestar físico y espiritual del hombre. Ebeling, miembro de la Bauhaus, influido a su vez por Friedrich Nietzsche (1844-1900) y Raul Francè (1874-1943), consideraba el espacio del hábitat, en particular la casa, como una “condición” arquitectónica ligada a la biofísica y al bienestar del hombre. El espacio no debía ser el negativo de lo construido sino una membrana capaz de adaptarse a los cambios fisiológicos. En sintonía con Ebeling, Mies transformó progresivamente la envoltura, dejando de concebirla como masa para tratarla como una frontera climática. El espacio, entendido por Ebeling como una “posibilidad”, y no como una “cosa”, se interpretó como una realidad dinámica, no delimitada ya por contenedores o recintos sino por elementos de construcción (columnas, tabiques libres, amplias coberturas) capaces de conformar ambientes vastos y abiertos (cfr. EBELING 2010).

La metáfora de la pared textil puede subdividirse, a su vez, en dos variantes: la primera sería una analogía indirecta, donde la idea del entretejido viene evocada por las relaciones sintácticas y de proximidad entre los elementos de la construcción; una segunda posibilidad, propia de las analogías fenoménicas, sería aquella donde la envolvente, en este caso casi siempre transparente o filtrante, está organizada de modo similar a la trama y la urdimbre de un tejido. En el primer caso estarían comprendidos los cerramientos revestidos total o parcialmente de pequeños elementos, como ladrillos cara vista, azulejos, baldosas o plaquetas cerámicas, etc., que pueden considerarse como un “tejido petrificado”<sup>854</sup>. En el segundo caso estarían las mallas, celosías, paneles con lamas fijas o movibles y, en general, los elementos filtrantes de apariencia y estructura ligera.

Los *condomini*<sup>855</sup> construidos por Luigi Caccia Dominioni (1913-2016) en los años cincuenta y sesenta en Milán son el testimonio de la elaboración y el uso de un lenguaje esencial y rico al mismo tiempo que fue capaz de entrelazar un diálogo sustancial entre la “tradición” milanesa y la voluntad de crecimiento y desarrollo de la ciudad. La tradición es la desarrollada a partir del Iluminismo, de la cual se hace una lectura culta y refinada. De aquí provienen tanto el sentido de la medida como un uso de la discreción y de la moderación que hace que los significados no se expresen de modo evidente, sino que sean reconocibles solamente mediante indicios y alusiones. Por este motivo, el sentido estético del arquitecto debe buscarse en una complejidad que se oculta detrás de la sobriedad y compostura del volumen arquitectónico (IRACE *et al.* 2002, 24). La obra de Caccia Dominioni, según Gavazzi y Ghilotti, presenta aquella característica de la Escuela de Milán que expresa la voluntad de concebir la arquitectura “como un arte de interés eminentemente civil y público, al servicio y en sintonía con las razones superiores del tejido urbano” con el que debe establecer una solución de continuidad. Son piezas que se generan desde el estudio de la planta como matriz de todo el proyecto, “como instrumento para conseguir un control eficaz de la configuración de los ambientes y una definición funcional de los recorridos”. Para ello, el arquitecto recurre a una

elegante manipulación de los elementos iconográficos más característicos del ambiente urbano circundante. [...] El espacio real –aquella calle, aquella plaza, aquel paisaje específico, aquel cielo, aquel agua– son y han sido los fundamentos de la arquitectura que para Caccia han dirigido sólidamente y han constituido la referencia para poder moverse libre de cualquier dictado ideológico pasajero (GAVAZZI *et al.* 2014, 16-17).

Ninguna de las obras de Caccia Dominioni aspiraba a ser ni a devenir una pieza emergente en el sentido que años después asumió este término en la cultura arquitectónica italiana y europea<sup>856</sup>. Aunque su vasta producción arquitectónica forma parte íntegramente del “recorrido cultural de la modernidad milanesa” se incorpora a ella a través de “una particular y silenciosa praxis profesional [que] no separa la propuesta cultural del acto práctico” (SARTORI *et al.* 2014, 101-102). De igual forma que algunas obras barcelonesas, como las de Barba Corsini, se trataba más bien de una actitud que prestaba poca atención a las cuestiones teóricas pero que mantenía un profundo compromiso con la profesión cuya consecuencia era que cada edificio formaría parte, con diferentes modalidades, de la construcción de un lenguaje “lombardo” y “moderno” a la vez, un lenguaje humilde pero intenso, con referencias más metafóricas que evidentes y con una gran atención al detalle constructivo, a la precisión del estilo, a la voluntad casi icástica<sup>857</sup> de “escribir” con signos gráficos el exterior de la arquitectura.

Así se presentan, por ejemplo, las fachadas del Convento e Istituto della Beata Vergine Addolorata (1946-1955) en via Calatafimi, via Sambuco y via Santa Croce<sup>858</sup> (BORIANI *et al.* 1986, 239; GRANDI *et al.*

<sup>854</sup> La imagen del tejido petrificado ha sido formulada por Kenneth Frampton (1999, 109).

<sup>855</sup> Como es sabido, tanto en italiano como en español, el “condominio” no es un tipo edilicio sino un modo de gestionar una propiedad inmueble, asignando a cada propietario una cuota porcentual del valor del mismo. Sin embargo, algunos autores, como Fulvio Irace, han acuñado el término “condominios milaneses” para referirse específicamente a los edificios proyectados y construidos para la burguesía media y alta de la ciudad en los años cincuenta y sesenta. En particular, Irace hace referencia a obras de Ponti, Caccia Dominioni, Mangiarotti, Gardella, Forti, Magni, Perogalli y Ghò. Irace plantea que detrás del término “condominio”, habitualmente usado, como decimos, para indicar un régimen de propiedad, se esconde una investigación proyectual que, como hemos visto, está orientada prevalentemente a los aspectos organizativos, técnicos y expresivos de los edificios de varias plantas situados en el tejido histórico de Milán. Refinamiento, elegancia y, al mismo tiempo, modestia fueron los adjetivos con que se han caracterizado estos edificios residenciales que si, por un lado, tenían las realizaciones estadounidenses contemporáneas como modelo de referencia, por otro lado no perdieron nunca el sentido de la “medida” propio de la tradición cultural milanesa (IRACE 1996a, 50).

<sup>856</sup> Recordemos que el concepto de “hecho primario” o “emergente”, en oposición al “tejido urbano homogéneo”, fue planteado por Aldo Rossi en su libro seminal *La arquitectura de la ciudad* (ROSSI 1996).

<sup>857</sup> “Natural, sin disfraz ni adorno” (Diccionario de la Lengua Española).

<sup>858</sup> Esta obra benéfica católica destinada a la instrucción de muchachas huérfanas, regida por las monjas de caridad Suore di Maria Bambina, está presente en Milán desde 1801, pero su primera sede fue destruida por los bombardeos aliados de agosto de 1943.

2008, 310) y del Convento de Sant'Antonio dei Frati Minori Francescani (1959-1963) en via Carlo Farini y via Pietro Maroncelli. El primer edificio estaba muy condicionado por la cercanía del riquísimo conjunto monumental de Sant'Eustorgio (siglos XI-XIX) (RICCI 1999, 36, 73, 77, 169) y el segundo, por la inmediata iglesia neobarroca de Sant'Antonio di Padova (1902-1927). En diversos puntos de las fachadas de ambos edificios, Caccia Dominioni dispuso un extenso emparrillado o celosía formada por elementos cerámicos vitrificados exagonales que se alternan con espacios vacíos, un sistema de piel cuya misión, en el primer caso, era asegurar el aislamiento de las religiosas destinatarias del edificio y en el segundo, la privacidad de los frailes franciscanos; en ambos casos, el resultado son unas fachadas “vibrantes” que, sin embargo, mantienen el continuo urbano edificado (GAVAZZI *et al.* 2014, 17, 20-23, 50-53). Por otra parte, esta solución recuerda las mallas o emparrillados cerámicos que usó Gardella en el dispensario antituberculoso (1933-1937) de Alessandria e incluso, más allá, las casas rurales (*case coloniche*) de la llanura lombarda. De hecho, según Argan, estas potentes piezas de arquitectura rural, con sus pórticos, sus celosías y sus huecos oblongos, fueron consideradas por los profesionales cultos milaneses sin pretensiones revolucionarias, no ya como “testimonios de un genio nativo” (a la manera de las arquitecturas populares mediterráneas) sino como “formas de una civilización madura y de una cultura experimentada”, algo que estaba de acorde con la clientela para la que proyectaban, “la élite restringida de una burguesía técnica o dirigente que juzga esencial para su prestigio y para su función cívica una apertura sin prejuicios, pero no revolucionaria, tanto en el campo técnico (que es el suyo propio, por eso rehúye de la exaltación, de la religión, de la mitomanía de la técnica) como en el campo social, cultural, del gusto” (ARGAN 1965, 355, 357).

Por lo general, Caccia Dominioni ha trabajado en los edificios residenciales milaneses con unos acabados superficiales que van del revoco a las baldosas de clinker, en este último caso con el material aplicado en forma de teselas o baldosines cerámicos sobre un involucro de gran sutilidad figurativa; estas piezas, cuadradas, rectangulares, triangulares o hexagonales, se van componiendo de forma que en conjunto ofrezcan una superficie dibujada, como esgrafiada o estampada, de clara ascendencia “textil”, una piel enrarecida semejante a un tejido petrificado (FRAMPTON 1999, 109). Se trata de obras donde la idea de tejido viene evocada por el diseño de mallas rectangulares o hexagonales de las piezas de litocerámica. En los años cincuenta y sesenta Caccia Dominioni utilizó este material en muchos de sus edificios de viviendas<sup>859</sup> entre los que destacan el bloque lineal ya citado de via Ippolito Nievo (1955-1957) (*vid. supra*) y, sobre todo, el edificio aislado, también residencial, de piazza Carbonari (1960-1961) (BORIANI *et al.* 1986, 303; GRAMIGNA *et al.* 2001, 340-341; GRANDI *et al.* 2008, 317; GAVAZZI *et al.* 2014, 56-59; BIRAGHI *et al.* 2015, 62-63). En todos los edificios proyectados por Caccia Dominioni con este criterio formal, al situar en el mismo plano las carpinterías y los cerramientos y disponer (muy puntualmente) grandes miradores de poco vuelo y de terrazas “excavadas” en la volumetría compacta, se originan unas fachadas cuya geometría está claramente marcada “por una gran fuerza estereométrica” (GAVAZZI *et al.* 2014, 32), cosa que induce a una percepción abstracta de la envolvente muraria enfatizando el aspecto de “piel tensada”; este efecto viene subrayado por las hileras de ventanas apaisadas, entre las cuales, además, se disponen rectángulos de opalina negra que aumentan la continuidad de las bandas estrechas y sumamente alargadas.

En el conjunto de su obra, predominantemente edificios residenciales de tamaño medio situados “intramuros” o en la inmediata periferia, Caccia Dominioni utiliza a menudo un lenguaje cuya gramática se basa en algunas opciones tectónicas constantes: el ocultamiento de la estructura, una composición gráfica en las

<sup>859</sup> La dificultad para encontrar actualmente este material al haber cerrado la mayoría de las industrias que lo producían hace difícil la restauración e incluso el simple mantenimiento de muchos edificios milaneses de los años cincuenta revestidos por completo de estas piezas cerámicas. En ocasiones todo este acabado cerámico se ha sustituido por enlucidos, aunque manteniendo el color de la fachada, como en el edificio lineal de los hermanos Latis en via Filippo Turati (CAPITANUCCI 2015, 46) (*vid. infra*). En España se rechazaron pronto todos los aplacados cerámicos en fachadas por sus frecuentes y peligrosos desprendimientos y fueron sustituido en los proyectos desde los primeros años setenta por enfoscados con pinturas pétreas, de mantenimiento más sencillo: este acabado se utilizó aquellos años con buenos resultados en muchos edificios de viviendas españoles (cfr. JAÉN *et al.* 1999, *passim*). Pero también esta influencia llegaba a España desde Milán, como puede comprobarse en los acabados superficiales de las obras de dos arquitectos que aquellos años tuvieron un gran predicamento en las escuelas de arquitectura de Barcelona y Valencia: el extenso conjunto residencial de iniciativa privada Monte Amiata de Carlo Aymonino (1967-1974) en el Quartiere Gallaratese (RICCI 1999, 250; BIRAGHI *et al.* 2015, 106-107); y el compacto edificio de viviendas (1969-1971) de Vico Magistretti situado en la manzana delimitada por piazza San Marco, via Pontaccio, via Solferino y via Ancona (BIRAGHI *et al.* 2015, 115). Más tempranos y más sutiles eran, sin embargo, los enfoscados coloristas de Ponti en sus elegantes “Domus o casas típicas” de 1931-1936 (LICITRA 2018, 35-49); y también los de Caccia Dominioni en los pequeños edificios del centro histórico integrados materially y cromáticamente en el contexto urbano, como los situados en via Santa Maria alla Porta (1958-1960), via Cavalieri del Santo Sepolcro (1962-1965), corso Monforte (1963-1966), via Catena (1968-1970) y via della Spiga – via Senato (1969-1971) (GAVAZZI *et al.* 2014, 42-45, 60-65, 80-85).

superficies, el papel determinante otorgado al sistema de filtros, la tarea asignada a las aberturas como encargadas de señalar el ritmo del involucro y, en fin, la relevancia que adquiere la cobertura o el remate del edificio. Buena parte de estas soluciones son continuidad de las fachadas planas y las superficies lisas experimentadas por Ponti en los años treinta y por Asnago y Vender en los años cuarenta (SARTORI *et al.* 2014, 101). Así, el edificio residencial citado de via Ippolito Nievo, un bloque lineal de nueve plantas, se distingue por la piel confeccionada con baldosas de clinker de color azul, mientras que el otro edificio similar del mismo autor que hemos citado, situado a poca distancia, tiene un revestimiento de color verde; en otras ocasiones utiliza, en cambio, vitrificados ocre, marrón, crema o caramelo. En muchos casos las piezas cerámicas de revestimiento están dispuestas de forma oblonga, con el fin de aumentar la sensación vertical, ascendente, del conjunto y la abstracción del resultado. El sistema estructural de pilares y forjados casi siempre está escondido, retranqueado de las esquinas de la construcción, lo que permite vaciar dichas esquinas con ventanas en ángulo que, al girar sobre la arista, “rompen” o “niegan” la caja muraria. Las carpinterías suelen tener alturas diversas pero se unifican al ser todas rectangulares, situarse a ras del revestimiento, en la cara externa del muro, y estar alineadas horizontalmente sobre un solo lado que puede ser indistintamente el lado inferior o el lado superior. Se forma, así, una especie de ventana “anómala”, como una cinta continua, de perfil irregular, compuesta por diferentes marcos de aluminio unidos entre sí; cuando este sistema de carpintería metálica continua pasa por delante de un pilar, el ancho del mismo se cubre con un falso hueco formado por una superficie maciza, metálica o vítrea, lacada de negro. El alzado aparece, así, como una superficie continua, con incisiones o grabados de un grafismo refinado, donde la luz se refleja de modo cambiante según avanza o decae el día y según transcurren las estaciones del año, ofreciendo un rico, vivo y sutil espectáculo siempre diferente.

Esta solución se puede ver también en el edificio de viviendas (1958-1963) situado en via Andrea Massena (GRAMIGNA *et al.* 2001, 348; GAVAZZI *et al.* 2014, 46-47), en el confín del Parco Sempione, un bloque aislado de planta rectangular con diez pisos de altura, donde la fachada septentrional presenta una superficie compacta, revestida de piezas cerámicas hexagonales de clinker, ritmada por los significados cortes verticales de las ventanas que ocupan toda la altura libre, de suelo a techo; mientras que en el alzado meridional las ventanas, siempre altas y estrechas, como conviene a las casas lombardas tradicionales, se organizan con un ritmo cambiante de una planta a otra y se protegen por persianas mallorquinas correderas, reconstruyendo, así, una imagen basada en la alternancia de elementos oblongos deslizantes similar a la utilizada por Coderch en muchos de sus edificios y que hizo fortuna en la arquitectura barcelonesa de los años cincuenta y sesenta.

En cambio, en el edificio de viviendas de ocho plantas de altura (1960-1961) situado en piazza Carbonari ya citado, un bloque de planta rectangular pero con proporciones próximas al cuadrado, como consecuencia de algunas limitaciones impuestas por las ordenanzas de la edificación del Ayuntamiento de Milán, Caccia Dominioni integró la cubierta en la fachada, transformando el cuerpo de fábrica en un sólido facetado en la cumbre (GAVAZZI *et al.* 2014, 57-59; BIRAGHI *et al.* 2015, 62-63), hasta el punto que se podría hablar de un híbrido figurativo entre una cubierta con faldones inclinados y una cubierta plana: la composición de la fachada es empujada hacia arriba por la secuencia de las ventanas y, al no existir una coronación propiamente dicha, es detenida delicadamente, pero con firmeza, por el perfil de la cobertura inclinada. Esta última, por tanto, se integra con el cuerpo de fábrica dando la impresión de que el techo ha sido “absorbido” por la piel y alejando ligeramente la obra del ámbito de la arquitectura para acercarla al ámbito del diseño. El perfil del edificio, potenciado por su situación exenta en medio de un gran jardín circular y rodeado de un viario complejo, caracteriza profundamente su identidad, asignándole un valor figurativo a través del cual la construcción consigue dialogar a distancia, a pesar de su tamaño reducido, con el paisaje suburbano circundante, formado por un escenario extenso todavía en formación donde aparecen edificios aislados en el espacio abierto.

El tema de la superficie envolvente también ha sido magistralmente interpretado por el equipo formado por Mario Asnago (1896-1981) y Claudio Vender (1904-1986), dos arquitectos unidos por una prolongada y fructífera asociación profesional que se inició en 1923 y continuó hasta los años setenta. Sus obras, aunque han tenido una fortuna crítica más bien tardía, tienen un valor vertebrador en la comprensión de la modernidad milanesa. La urbanidad de los edificios de Asnago y Vender, habitualmente alineados en frentes continuos de manzana cerrada que presentan a la calle unos alzados compactos y fuertemente ritmados, se basa en una relación formal extremadamente correcta con el contexto y en una sutil continuidad con el lenguaje moderno que se expresa en una investigación constante de la abstracción de las fachadas. La voluntad de situar en un mismo plano las diferentes partes del alzado consigue reducir las posibilidades expresivas a poquísimas variables, lo que no significa necesariamente una simplificación del resultado, ya que el mismo ofrece una gran



riqueza material al estar compuestas por materiales diversos de gran nobleza y elegancia: piedras, mármoles, cerámicas, revocos, vidrios y metales que, en ocasiones, incorporan algún tipo de dibujo o grafismo. Se establecen, así, unas relaciones que tienen que ver con el modo en que la luz incide sobre los materiales y se refleja en ellos con diversas vibraciones, sombras y difuminados. Un ejemplo muy claro se encuentra en el conjunto de la manzana comprendida entre via Alberico Albricci, piazza Velasca y via Paolo da Cannobbio, edificado en fases sucesivas entre 1939 y 1956<sup>860</sup>. Las soluciones inmediatas impuestas por el frente continuo de fachada y por el elevado aprovechamiento permitido por las ordenanzas no fueron seguidas por los arquitectos de una forma pasiva, sino que fueron sometidas a una interpretación. Así, las fachadas de todos los edificios son mancomunadas, no solo por seguir la alineación a la calle sino también por el carácter plano de las mismas que las transforma en una banda continua caracterizada por la partición derivada de la disposición de los huecos y por unos ligeros, casi imperceptibles, desfases de los planos de la fachada (ZUCCHI *et al.* 1999, 86). Como indica Capitanucci, en las obras de Asnago y Vender, cada elemento está diseñado y estudiado con una pasión por el detalle y por la creación de espacio “que coinciden con una pasión constructiva” (CAPITANUCCI 2015, 32)<sup>861</sup>.

Este tema de la geometría del movimiento aplicada a las paredes perimetrales de cerramiento de los inmuebles fue ampliamente practicado en la arquitectura milanesa de los años cincuenta y sesenta y se pueden individualizar, a través de dicho tema, diversas correspondencias figurativas con la arquitectura barcelonesa coetánea. Un primer ejemplo, en orden cronológico, es el constituido por el edificio de viviendas y oficinas (1949-1952) en viale Piave de los arquitectos Carlo Pagani y Vittoriano Viganò (GRAMIGNA *et al.* 2001, 233), cuya fachada es una composición dinámica de llenos y vacíos donde los muros y las barandillas de los balcones llegan a formar ángulos de cerca de 45°.

También Ezio Sgrelli (1924-1990), como ya hemos indicado, en el edificio de viviendas (1951-1952) en via della Moscova deformó toda la fachada, inclinando parte de los muros hacia el exterior en la parte correspondiente a las salas de estar cuya geometría prosigue en voladizo formando el perímetro de los balcones. De este modo, la relación entre espacio interno y espacio externo de las viviendas no se basa en una simple contraposición entre estar y balcón, donde la fachada aparece como un simple umbral de separación entre uno y otro, sino en una íntima compenetración de ambos espacios. La fachada define un intervalo entre dos umbrales donde se insinúan espacios intermedios, en el sentido de espacio de transición entre dos áreas diferentes, como los miradores o tribunas o, más en general, la prolongación del espacio habitable en un lugar suspendido sobre la calle pero protegido del clima y del ambiente externo. El sistema estructural está escondido casi por completo, a excepción de la planta baja, donde reaparecen los pilares y donde, gracias al retranqueo de los cerramientos, el cuerpo de fábrica se separa del suelo. Los valores figurativos de la fachada sacan el máximo partido de los pliegues de la envolvente, subrayados por la secuencia de las líneas de los forjados que vuelan ligeramente, lo bastante para crear una sombra bastante nítida sobre el revestimiento de aplacado pétreo (GRAMIGNA *et al.* 2001, 244).

Una de las arquitecturas milanesas más notables y expresivamente relevantes que siguen una tectónica organizada sobre la piel tensa y plegada es uno de los bloques del conjunto de viviendas, oficinas, comercios y garajes (1949-1956) que Luigi Moretti promovió y proyectó en corso Italia y via Rugabella (BUCCI *et al.* 2000, 94-99; GRAMIGNA *et al.* 2001, 255; GRANDI *et al.* 2008, 313; BIRAGHI *et al.* 2015, 14-15)<sup>862</sup>. Se trata de una

<sup>860</sup> Via Alberico Albricci fue creada mediante un potente *sventramento* programado en el Plan Albertini (1934) que preveía un extenso proyecto conocido como La Racchetta que incluía la continuación de via Pantano y la apertura de corso Europa (*vid. supra*). Se trataba de crear una nueva arteria de tres kilómetros de longitud uniendo piazza San Babila y la estación de Cadorna, al este del Castello Sforzesco, por el lado sur del Duomo, una vía rápida que atravesaba el centro histórico. El proyecto fue abandonado, pero Asnago y Vender construyeron varios edificios de viviendas y oficinas en una de las manzanas resultantes del tramo que se llevó a cabo de esta operación urbanística, los situados en via Paolo da Cannobbio, 33 (1949); piazza Velasca, 4 (1950-1952); y via Alberico Albricci, 10 (1953-1956) (BORIANI *et al.* 1986, 203; GRAMIGNA *et al.* 2001, 221, 237, 285; GRANDI *et al.* 2008, 311, 314); también el elegante Hotel Select (ahora Brunelleschi) (1957-1965) en la esquina de via Flavio Baracchini y via Larga (BIRAGHI *et al.* 2015, 55).

<sup>861</sup> Podemos citar otros cuatro edificios de viviendas de Asnago y Vender situados en el centro de Milán, dos fechados en los años treinta, y dos en los años cincuenta, donde se puede ver el proceso creciente de simplificación y abstracción formal seguido por los arquitectos, desde sus inicios novecentistas hasta el racionalismo más estricto, casi minimalista *avant la lettre*, de su madurez: edificio de viviendas (1933-1934) en la esquina de via Daniele Manin y via Iginio Ugo Tarchetti; edificio residencial Santa Rita (1937-1938) en la esquina de via Euripide y viale Cassiodoro; Condominio XXI Aprile para viviendas y oficinas (1950-1953) en via Lanzzone; y edificio de viviendas (1955-1956) en via Senofonte y via Plutarco (RICCI 1999, 218, 234; GRAMIGNA *et al.* 2001, 149, 185, 248, 290; CAPITANUCCI 2015, 30-35, 40-43).

<sup>862</sup> Luigi Moretti (1907-1973) fue un notable arquitecto romano y un *bon vivant* amante del lujo, verdadera oveja negra del racionalismo italiano (GALLI 2017, 232); de hecho ya se hizo célebre siendo aún muy joven, en los años treinta, al proyectar edificios

promoción realizada en dos fases que se compone de cinco bloques de alturas diferentes organizados con la intención de reconstruir los límites de la parte de la manzana comprendida entre las dos vías citadas destruida por los bombardeos. La ordenación de la zona, bastante compleja, se configura mediante una espacialidad densa donde los cuerpos de fábrica de menor altura se alinean a la calle, mientras que los bloques más altos, de catorce plantas sobre la rasante, tienden a disponerse ortogonalmente a ella, de modo que se compone una figura en forma de cuña con el vértice orientado hacia corso Italia de gran potencia plástica. Rogers juzgó la obra “sobreambiciosa”, tanto por su agresiva proyección hacia la calle como por su contraste con el entorno construido (RICCI 1999, 245). El conjunto edificado está atravesado por una calle interior rodeada de jardines a lo largo de la cual se dispone uno de los edificios más expresivos del conjunto. Se trata de un cuerpo de fábrica de siete plantas de altura apoyado en voladizo sobre otro más bajo, de solo dos plantas, por debajo del cual pasa la calle interior de la manzana. El efecto es análogo a una representación de la transferencia de la carga en una arquitectura barroca, ya que el edificio alto parece aplastar con su masa el más bajo. El primero, hacia el norte, se caracteriza por una superficie escalonada que, hacia corso Italia, forma un diedro muy pronunciado, una verdadera cuña, estando revestida por pequeñas piezas cerámicas de mosaico. El efecto figurativo es una masa compacta, plástica y deformada por fuerzas escondidas que convierten en inquietante las sutilísimas aberturas apaisadas continuas que perforan la superficie. El lado opuesto del bloque, que mira hacia el sur, está configurado, en cambio, por un fenestraje más común, que forma una banda continua. En esta obra, Moretti, como en otros de sus edificios milaneses, se muestra completamente ajeno al tema de la retícula. Las fuerzas representadas aquí son mucho más plásticas, huyen del orden cartesiano del bastidor de referencia y se condensan en un volumen muy potente que, sin embargo, consigue una elevada abstracción gracias a la aparente ligereza estructural de la “piel tensa”.

Vito y Gustavo Latis, a pesar de que, como hemos visto, practicaron habitualmente una expresividad preferentemente orientada hacia las variaciones de la consistencia figurativa de la retícula estructural, experimentaron también el tema de las fachadas angulosas. Así lo hicieron en el edificio para viviendas, oficinas y comercios de ocho plantas (1953-1955) levantado en via Filippo Turati, via Carlo Porta y via

---

representativos del régimen fascista, como la Casa delle Armi (1936-1937) en el Foro Mussolini (bautizado, como sabemos, con el nombre de Foro Itálico en 1945) (*vid. supra*). Según Nicoloso, aunque Piacentini era quien más frecuentaba a Mussolini, “entre los arquitectos jóvenes, más que Libera y Terragni, Moretti parecía recibir del dictador las mayores atenciones”; no en vano, a diferencia del académico Piacentini, se había formado enteramente en el clima de la “Revolución Fascista”. Un biógrafo del Duce evoca a ambos “absortos en coloquios matutinos, no en las salas de palazzo Venezia sino entre las ruinas silenciosas de los Foros Imperiales” (NICOLOSO 2011, 112-118). De hecho, el compromiso político de Moretti con el régimen y su adhesión a la Repubblica Sociale Italiana condujeron a su encarcelamiento en Milán al final de la guerra, acusado de querer organizar “un movimiento político de carácter técnico” (TRELINI 2018). Aunque estuvo en prisión solo un mes, allí conoció al conde Adolfo Fossataro (1904-¿?), con quien fundó la sociedad inmobiliaria Cofimprese (Compagnia Finanziaria per le Imprese di Construzione e di Ricostruzione) que construyó en Roma el edificio Il Girasole (*vid. supra*) y en Milán el conjunto residencial en corso Italia que comentamos, además de tres *case albergo* de grandes dimensiones situadas en via Lazaretto (1947-1950), via Edoardo Bassini (1946-1953) y via Filippo Corridoni (1947-1951) que han gozado de una gran fortuna crítica (BOTTONI 1954, 54-57; GRAMIGNA *et al.* 2001, 224-225). La primera está ocupada actualmente por un hotel, la segunda por una residencia de Università degli Studi di Milano y la tercera, en la que se ha escrito buena parte de este libro, por una residencia del Politecnico di Milano. Las casas albergue (en inglés *short term housing*) eran residencias temporales, apartamentos totalmente amueblados con zonas comunes (cocina y lavandería) que se alquilaban por periodos breves de tiempo; estaban promovidas por el Ayuntamiento de Milán como respuesta a la necesidad de viviendas en la posguerra. De un ambicioso programa de veintidós residencias proyectadas alrededor del centro histórico solo se construyeron estas tres. En los años cincuenta y sesenta Moretti prosiguió con gran éxito su actividad profesional y en sus últimos años de vida proyectó numerosas obras internacionales de envergadura como el conjunto del Hotel Watergate (1960-1965) en Washington, famoso por el *affaire* homónimo de espionaje gubernamental. Pero a pesar de su talento y de su éxito profesional, Moretti nunca fue bien visto por la cultura arquitectónica italiana de posguerra, cimentada en el antifascismo. Para Tafuri, un fascista irredento y recalcitrante como él (en 1946 apoyó financieramente el partido neofascista MSI, Movimento Sociale Italiano) no podía ser un gran arquitecto y lo acusaba de apropiarse desde la derecha política de los hallazgos de la vanguardia arquitectónica (considerada supuestamente de izquierda) (PRESTINENZA 2018). Y Zevi, en una dura necrológica publicada en la revista *L'Espresso* al día siguiente de su muerte, lo caracterizó como sigue: “Poseía un auténtico temperamento de artista, integrado por una notable, aunque asistemática cultura y por una extraordinaria capacidad profesional. Hubiera podido asumir un papel determinante en la deprimida atmósfera italiana; pero una voluntad espasmódica de afirmación individual, asociada a un intelectualismo de marca dannunziana, ávido de refinamiento y de lujo, llevó su fantasía por la vía de un conformismo insoportable. Un desperdicio, en términos cívicos y humanos” (ZEVI 1973). Era la respuesta postuma a una carta que Moretti, que siempre había estimado a Zevi y había buscado su consideración (lo llamaba “mi mejor enemigo”), le había dirigido un tiempo atrás: “Has alimentado siempre hacia mí una hostilidad preconcebida que no te permite ser objetivo. Pero tus críticas son en parte justas y, en última instancia, mantendrán viva mi obra más que un artículo hagiográfico” (en BUCCI *et al.* 2000, 211). Y, efectivamente, así ha sido (BUCCI *et al.* 2000; ROSTAGNI 2011; GARNICA 2012; RICCIUTI 2012).

Montebello, sobre los terrenos de una villa propiedad de los condes Treccani degli Alfieri cuyo extenso jardín se mantuvo en gran parte (CAPITANUCCI 2007, 70-73; CAPITANUCCI 2015, 44-49). Se trata de un área de Milán densa de contenido arquitectónico ya que aquí se encuentran la Ca' Brütta de Muzio y los dos edificios Montecatini de Ponti. La pieza de los hermanos Latis consta de un cuerpo de fábrica largo y estrecho conformado en L con el lado principal, más alto que el lateral, alineado sobre la calle y claramente articulado en basamento y elevación. La planta baja está trabajada a partir del bastidor estructural y los cerramientos transparentes de los comercios, pero el carácter definitivo del edificio le viene dado por una potente marquesina de hormigón armado que se empotra, como una lámina horizontal, en la trama de los pilares en mitad del entresuelo. La elevación del cuerpo de fábrica aparece, en cambio, como un volumen compacto interrumpido por la secuencia de los huecos rectangulares de las ventanas y por los pronunciados cortes verticales que iluminan los cuerpos de escalera. Los potentes remates de las dos cajas de escalera, situados sobre la planta ático retranqueada, sirve como elemento escultórico de la cubierta. Los arquitectos decidieron orientar las salas de estar, los dormitorios principales y las terrazas hacia el extenso jardín posterior y las zonas de servicio hacia la calle, opción esta que venía justificada por la necesidad de abrir las estancias hacia un espacio verde y tranquilo. Esta fachada sobre el jardín se articula mediante terrazas asimétricas de paredes en ángulo que, además de tamizar el sol de poniente, producen un volumen dinámico, buscando un contrapunto entre la angulosidad de las terrazas y la linealidad del resto de la fachada. Así, los hermanos Latis explotaron en este edificio, quizá el más barcelonés de los inmuebles residenciales de Milán, el contraste entre la solidez del cuerpo elevado y la tectónica de elementos lineales del basamento, si bien esta misma solidez se pone sutilmente en discusión con los cortes verticales de las escaleras y con las aberturas y los pliegues de las terrazas y de los remates de las escaleras.

Entre los edificios que han interpretado el tema de la geometría del movimiento de modo particularmente convincente se encuentra también el edificio de viviendas (1956-1957) en viale Beatrice d'Este y largo Isabella d'Aragona, de los arquitectos Giordano Forti (1910-1978) y Camillo Magni (1911-1994). El perímetro en planta de los balcones es ligeramente oblicuo, puntiagudo, hacia el exterior, y para cubrir el lado frontal, inclinado, se dispone una sutil pared volada que se configura como una lámina continua a lo largo de toda la altura del edificio situada frontalmente en el extremo del voladizo, una solución que, reforzada por la marquesina de remate de perímetro quebrado, acentúa el perfil escalonado del cuerpo de fábrica (GRAMIGNA *et al.* 2001, 299). Por su localización junto al trazado de la muralla española del siglo XVI, que en aquel punto se plegaba formando un bastión, el edificio está ligeramente angulado respecto a la situación de las manzanas circundantes, prestándose a una visión en escorzo, la cual se complementa perfectamente con las geometrías oblicuas de la fachada al enfatizar el efecto de disgregación y multiplicación de la superficie. La composición del alzado encuentra continuidad en la cubierta angulada, que deviene una parte importante en la configuración del edificio. En efecto, las geometrías oblicuas se prolongan en el ático mediante una marquesina apoyada sobre pilares ligeros y recortada según la inclinación de las barandillas macizas de los balcones. Este remate produce un sutil efecto de ligereza que cierra la composición de la obra en su extremo superior.

## <10. ESCUELA DE BARCELONA, ESCUELA DE MILÁN. POSFRANQUISMO Y TRANSICIÓN

La única arquitectura que mantuvo una fe y una continuidad rigurosa en las bases ideológicas del racionalismo fue la que se produjo con evidente efervescencia polémica en el Milán de alrededor del año 1960. Ahora, un poco subsidiariamente —hay que reconocerlo— se intenta mantener también firme y coherente en esta pretendida «Escuela de Barcelona».

Oriol BOHIGAS (1969)

El término hizo fortuna y se ha hablado mucho, no sin polémica, de Escuela de Barcelona para referirse a un grupo de arquitecturas más o menos homogéneas figurativa e ideológicamente producidas en los años sesenta y setenta por arquitectos egresados de aquel centro de enseñanza. Ya en 1979 Helio Piñón señalaba en un artículo de difusión internacional (“La scuola di Barcellona dieci anni dopo”) que el término era imprescindible para agrupar, al menos de forma taxonómica, las obras más destacadas de la arquitectura catalana entonces reciente:

Para poder trazar un panorama de la arquitectura catalana de los años setenta es indispensable referirse a la Escuela de Barcelona, bien porque constituye el último episodio unitario de su historia reciente, bien porque ha alcanzado un nivel de difusión internacional capaz de ofrecer la imagen más completa que se conoce de su actual arquitectura fuera del ámbito geográfico y cultural catalán. De hecho, durante los últimos años sesenta la homogeneidad estilística de algunas obras y la comunidad ideológica de una decena de arquitectos [...] hacían verosímil un movimiento de vanguardia local que, por otra

parte, presentaba una clara convergencia con las posturas más celebradas de la arquitectura europea del momento (PIÑÓN 1979, 50).

También Montaner, en su periodización taxonómica y figurativa de la arquitectura del siglo XX en Cataluña ha agrupado bajo el epígrafe “Las escuelas de Barcelona (1961-1979)”, con un plural cargado de intención, a “un grupo de jóvenes arquitectos con un lenguaje común” que proyectaron obras desde una “posición realista” similar, recurriendo a criterios compositivos similares, utilizando materiales como el ladrillo y la cerámica de forma recurrente y preocupándose por crear el máxímo número posible de espacios semipúblicos en los edificios, casi siempre privados; con estas obras la arquitectura catalana llegó en los años setenta a un alto grado “de madurez y modernidad” y a una “indiscutible calidad y riqueza” (MONTANER 2005, 117). Y en 1980 I. Solà señalaba tres “actitudes” propias de esta “imposible” Escuela de Barcelona —como vemos, todos hablaban de ella y la relacionaban con la crisis mundial del Movimiento Moderno tal y como fue planteado en los años veinte, aunque todos se mostrasen escépticos respecto a su “existencia real”—. La primera actitud sería “la ausencia de generalidad en los propósitos, el particularismo de las propuestas” ya que se optaba por soluciones concretas a problemas concretos, sin plantear una teorización explícita y mostrando desinterés en generalizar las aportaciones; la segunda sería el profesionalismo: a pesar de la crisis de la profesión tradicional hubo “la suficiente capacidad de subsistencia como para que las actitudes más creativas” se diesen, contradictoriamente, dentro de “un orden profesional reconocido por todos como decadente y regresivo”. Y la tercera “actitud” planteada por I. Solà sería el esfuerzo publicitario de este grupo de arquitectos “por autoafirmarse como élite cultural al margen de cualquier explicación amplia de sus propósitos o de una confrontación con otros campos de la creación formal” (I. SOLÀ 2004, 212-213).

Pero conviene advertir que Escuela de Barcelona fue un término con un amplio espectro referencial ya que en los años sesenta y setenta, además de aplicarse a la producción arquitectónica, se utilizó también en literatura en castellano (no en la literatura catalana) y en cine<sup>863</sup>, “diversos ambientes culturales que convivían en una contemporaneidad común” (MONTANER 1994, 6); debe considerarse vinculado, por tanto, al renacimiento cultural “moderno” que se generalizó en Barcelona, en Cataluña y en España durante el franquismo avanzado, casi siempre desde posturas políticas de oposición al régimen (MONTANER 2005, 120-121)<sup>864</sup>. Pero aunque algunos autores han dudado de su “existencia” (*vid. infra*), es algo de lo que no se puede dudar si opinamos, con García Calvo, que “existe” todo aquello de lo que se puede hablar (cfr. GARCÍA 1996). Hablemos, por tanto, de Escuela de Barcelona partiendo de su “existencia”. ¿Cual fue el alcance y la especificidad arquitectónica de esta, digamos, “corriente” o “escuela” que producía una “nueva arquitectura” dentro de un “nuevo estilo”? (PIÑÓN 1977, 34). En opinión de Rovira, su vida fue breve ya que se presentó de forma oficial como movimiento más o menos unitario que recogía planteamientos novedosos y características perceptibles en la arquitectura de la ciudad con el artículo de Moneo «La llamada ‘Escuela de Barcelona’», aparecido en enero de 1969 en la revista *Arquitectura* de Madrid (MONEO 1969), y se acabó con la publicación del libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de Robert Venturi (escrito en 1962 pero cuya traducción al español no fue publicada hasta diez años más tarde, en 1972) y con el edificio Iluro (Mataró, 1971-1974) que proyectó un equipo MBM “ya convertido al venturismo”<sup>865</sup>. Pero Rovira coincide con todos los

<sup>863</sup> A diferencia de la arquitectura, el cine de la Escuela de Barcelona estuvo influido por la Nouvelle Vague francesa, pero su reacción contra el realismo del cine madrileño (*vid. supra*) llevó a sus componentes a practicar “un esteticismo refinado, provocador y pretendidamente cosmopolita que solo podía despertar una curiosidad efímera en los círculos intelectuales burgueses de donde procedían los mismos autores” (RIQUER *et al.* 1989, 356).

<sup>864</sup> Ya desde sus inicios, Tusquets consideraba que la denominación “Escuela de Barcelona” convenía más a los arquitectos que a los cineastas o a los escritores porque la calidad de la obra arquitectónica era “más exportable” y porque en ella había una “unidad estilística más enraizada en ciertas tradiciones culturales de Barcelona y Cataluña” (BOHIGAS 1992, 221).

<sup>865</sup> En 1979 Piñón también observaba un giro hacia el eclecticismo en la obra de los primeros años setenta del equipo MBM interpretándolo como renuncia a “cuanto de proyecto concreto” había en los años sesenta “a favor de una idea abstracta de compromiso cultural basada en la capacidad de asimilar y la habilidad de responder”. Para Piñón, la facilidad y el eclecticismo que expresaban la obra reciente de MBM traducían “la amargura de una íntima desilusión” (PIÑÓN 1979, 52). Otros autores han insistido en este eclecticismo del estudio MBM basándose en su método de trabajo: “un planteamiento metodológico que, inspirándose en el ejercicio riguroso de una racionalidad discriminatoria, procura responder caso por caso, y en las configuraciones más adecuadas, a lo que el encargo en su concepción propone contextualmente”. Así lo han hecho Lahuerta (*El Croquis*, núm. 34, julio 1988) y Pizza: “Es como si la proliferación de los proyectos anulara cualquier pretendida solidaridad figurativa en las restituciones, imposibilitando el terreno común, el factor de individualidad del grupo a un área conceptual ubicada ‘más acá’ del momento expresivo. [...] Una arquitectura, por ende, ‘eclectica’ por necesidad, cuyo objetivo articulador consistirá en responder, reconociéndose en los límites subyacentes en cada ocasión, de la mejor forma posible a lo que sugieran las problemáticas de cada proyecto” (en BOHIGAS 2005, 21; comillas del autor).

historiadores que han planteado el tema en que los libros de Rogers de 1958 y 1961 (aunque no se distribuyeron) prepararon lo que fue la Escuela de Barcelona (en TORRES 1991 II, 194, 195, 199). En 1984 Montaner subrayaba esta influencia de Rogers en su artículo “MBM: la última modernidad y la primera memoria”, un texto poco citado y a menudo mal referenciado sobre la actividad del equipo y su relación en los años cincuenta con el Grupo R y más tarde, en los años sesenta y setenta, con las propuestas realistas que caracterizaron la Escuela de Barcelona (MONTANER 1984). Podemos remontar el origen de la misma, por tanto, al inicio de los años sesenta, situar su plataforma de expresión y de difusión de la mano de Oriol Bohigas en la revista *Serra d’Or* y vincularlo a la recatalanización cultural y política de Cataluña que promovía la revista. Bien es verdad que en la medida en que el grupo “emerge y se desarrolla como consecuencia de la convergencia de planteamientos con cierta arquitectura italiana del momento, el proyecto de una arquitectura nacional catalana planteado por el realismo se deja parcialmente de lado” (PIÑÓN 1979, 50).

Con todo, las cuestiones “teóricas” del realismo arquitectónico y la “práctica” figurativa de la Escuela de Barcelona surgieron íntimamente vinculadas ya desde los primeros años sesenta, cuando España inició su transformación sociológica en un sentido moderno y cuando la mayor riqueza del país hizo posible el aumento de la construcción de edificios en las ciudades grandes y medias y en las zonas turísticas, lo que originó necesariamente un replanteamiento profesional y figurativo. De hecho, ya en 1968 Bohigas había planteado explícitamente, primero en *Serra d’Or* y después en *Arquitectura* (BOHIGAS 1968b), la existencia *de facto* de una “jovencísima” Escuela de Barcelona lo bastante unitaria como para que se pudiesen establecer características comunes relacionadas con una forma de cultura catalana y con una actitud progresista:

Hace algún tiempo que se empezó a hablar de una “Escuela de Barcelona” de arquitectura aglutinada entre gente muy joven y vinculada a algunos grupos que apenas han superado los cuarenta. Incluso alguna vez hemos intentado definir las características de la misma: adecuación a una especie de realidades modestas, fidelidad a una tradición de lógica formal, actitud vanguardista basada en la obra abierta y ruptura de códigos establecidos, pesimismo irónico, vocación cultural y formulación de un “estilo” unitario característico (BOHIGAS 1968a; comillas del autor).

Según Bohigas, los “tres maestros” locales que habían servido de guía para esta Escuela de Barcelona habían sido Coderch, Sostres y Moragas, ya que habían revelado, respectivamente, “una nueva autenticidad formal”, “el intento logrado de recuperar la línea cultural europea” y “la creación de un gusto por el énfasis formal de los procesos tecnológicos” (BOHIGAS 1968a). El mismo Bohigas añadió posteriormente a esta trilogía a Bonet i Castellana que, como sabemos, regresó del exilio en 1953 (*vid. supra*):

Los jóvenes que terminábamos la carrera en esos años intentamos encontrar rápidamente quince arquitectos que destacaran en los que podemos fijar. En cierta forma existían dos grupos. Uno que podíamos llamar el grupo aristocrático, neopopular, elegante y conservador, representado por Coderch y sus alumnos, Correa y Milá. [...] El otro grupo era más teórico, más polémico, en el sentido de la teorización general, y estaba representado fundamentalmente por Josep Maria Sostres, Antoni de Moragas y otros arquitectos que en aquel momento estaban en el exilio, como Antonio Bonet (en NÚÑEZ 2016, 56).

También I. Solà, a la hora de estudiar críticamente la obra de la primera generación de arquitectos barceloneses de posguerra en relación a la arquitectura occidental contemporánea, definía en 1972 la triada Coderch-Sostres-Moragas como “tres maestros [...] con un peso cultural importante” (I. SOLÀ 2004, 180-188). Pero curiosa y tristemente, esos “tres maestros” desaparecieron casi simultáneamente unos años más tarde (Coderch y Sostres, en 1984; Moragas, en 1985), a una edad relativamente temprana, sin haber cumplido los setenta o poco después de haberlos cumplido, y en los tres casos murieron tras unos años de decrepitud: Coderch en silla de ruedas<sup>866</sup>; Sostres, internado en un hospital psiquiátrico<sup>867</sup>; Moragas, enfermo de páncreas (LARREA *et al.* 2005, 277) y,

<sup>866</sup> Correa, crudamente, ha atribuido el constante mal humor de Coderch a sus problemas crónicos de estómago y se ha referido a su progresivo deterioro mental (en NÚÑEZ 2016, 76-77). En ocasiones ha hablado de “desequilibrio psíquico y graves problemas de salud” (CORREA 2002, 57). “Estaba enfermo y se hizo poco tratable, huraño, poco racional, intuitivo” (en LARREA *et al.* 2005, 276).

<sup>867</sup> Para las dificultades personales y profesionales de Sostres, tanto en su juventud como en su madurez, cfr. la biografía incluida en ARMESTO *et al.* 1999, 195-204: una lesión pulmonar le apartó de la guerra obligándolo a permanecer en Barcelona entre 1936 y 1940 sometido a revisiones médicas periódicas; no se casó hasta 1981, tres años antes de morir, a los sesenta y seis años. Más cruda es la semblanza que le dedica Bohigas en sus memorias, tanto por los terribles problemas personales que decía sufrir (especialmente de carácter seminal y psíquico) como, sobre todo, por su degradante ejercicio profesional: “Trabajaba para un contratista que le traía proyectos sin ningún interés y para los que solo le pedía la firma para su legalización y quizá la solución de algún problema aislado. Solo alguna vez el contratista le dejada actuar de verdad, cuando el cliente le pedía cosas especiales o cuando la marcha y la economía de la obra lo permitían. Entonces era cuando realmente Sostres hacía de arquitecto. De esta forma hizo las casas de Ciutat Diagonal, la casa Agustí y el Hotel Maria Victòria” (BOHIGAS 1992, 34-37, 42).

además, tras el fiasco de Banca Catalana (1982) y de su jerarca Jordi Pujol, grandes esperanzas del catalanismo de derechas, pasó sus años finales “desengañado de la política y de sus derivaciones financieras; él, que había sido un auténtico espíritu político” (BOHIGAS 1992, 25)<sup>868</sup>. Pero ya en 1968, sumergido en el intenso movimiento juvenil y contestatario que se extendía por el mundo occidental, Bohigas quiso ver el declive de su influencia:

Pero su magisterio, más que en soluciones concretas de diseño, se centró en la actitud polémica e inconformista, en la forma de adherirse a una oposición beligerante. Su mayor efectividad fue crear una mentalidad en cierto modo rebelde y comprometida. [...] Pero ¿se mantienen hoy todavía como maestros vivos de las nuevas generaciones? Nos tememos que no. Y no por el posible decaimiento de su inconformismo y su empuje polémico. Aunque por causas muy diferentes, los encontramos a faltar ahora a los tres en las actitudes beligerantes, a menudo demasiado integrados en el sistema, a veces aislados en una especie de laboratorio erudito personal, alguna vez perdidos en unas complejidades comerciales que los aniquilan (BOHIGAS 1968a).

Sin entrar a discutir la injusta crítica de Bohigas hacia los “tres maestros”, lo cierto es que a partir de este arranque inicial, puede considerarse que el movimiento llamado Escuela de Barcelona, que naturalmente incluía también a Coderch, Sostres y Moragas, se prolongó hasta los años de la transición a la democracia, aunque cada vez se trataba más de una “marca” o “eslogan” con propósitos culturales y comerciales que tenía un alcance nacional e internacional y del que se benefició incluso la producción arquitectónica catalana de los años ochenta y noventa, a pesar de que la unidad de esta “escuela” y su continuidad se dieron por liquidadas en los primeros años de la transición democrática (*vid. infra*).

I. Solà indicaba en 1976 que la Escuela de Barcelona había partido inicialmente de unas posturas críticas hacia los mecanismos del mercado, hacia la “falsa modernidad de las estructuras productivas” y hacia el “carácter alienante de un mundo de objetos” que incluía la misma arquitectura. Así, a lo largo de dos décadas los arquitectos barceloneses más significativos se habían debatido entre “dos extremos irreconciliables, [...] elitismo y popularismo”, actitudes que se podían ejemplificar con “la posición ética del empirismo de Coderch” y la “voluntad de servicio cultural promovido por Bohigas”. Entre estos dos extremos, la Escuela de Barcelona presentaría tres características unitarias: una conciencia de grupo, un distanciamiento de los circuitos habituales de la producción arquitectónica y cierto “orgulloso aislamiento”. Aunque I. Solà considera que la arquitectura producida por este grupo de arquitectos fue “una opción minimalista desde el punto de vista de los objetivos alcanzables”, fue “maximalista desde el punto de vista de la atención disciplinar en la definición del entorno”, lo que permite considerarla como un precedente brillante de la arquitectura y el urbanismo producidos en Cataluña posteriormente, en los años ochenta y noventa, sobre todo por lo que se refiere a propuestas y actuaciones de cirugía y acabamiento de tejidos urbanos preexistentes, incompletos o dañados:

Los temas más polémicamente significativos son, en general, temas residuales, intervenciones sobre espacios ya existentes, remodelación o acabado de fragmentos urbanos ya definidos. La importancia del diseño de los elementos desde la pequeña escala hasta las de orden superior es básica para entender un método que va siempre de lo particular a lo general y en el que, habitualmente, se hace cada vez más tímido, menos seguro e incisivo a medida que los términos del problema tienden a ampliarse. Significativo de esta manera de afrontar los problemas es el trabajo de Federico Correa y Alfonso Milá. [...] El interés con que han trabajado temas diminutos de interiorismo; [...] la aceptación de los programas en un afán de normalidad, sin pretender otros hallazgos estilísticos que el confort, la claridad de organización, la calidad del ambiente; la intervención respetuosa sobre lo existente, aceptando las superposiciones históricas como un valor positivo, sin temor al mimetismo, [...] estos son los rasgos más destacables de su aportación (I. SOLÀ 1976a, 200).

En 1979 Piñón retomaba el mismo discurso al señalar que uno de los aspectos fundamentales de la Escuela de Barcelona (o de su “soporte teórico-ideológico”), siempre dentro de los “programas modestos determinados por la estructura económica de Cataluña”, había sido la “asunción de la profesionalidad a un ámbito moral y operativo desde donde desarrollar la propia arquitectura como garantía de eficacia”; este hecho había conducido a valorar la “eficacia instrumental del proyecto [...] en estrecha relación con el propósito de disponer de un medio de control de la forma que fuese seguro y fácilmente transmisible”, esto es, evitando la indecisión mediante la codificación del acierto ya que “la posibilidad de resolver caso por caso los problemas que surgen del proyecto con la simple aplicación de criterios unívocos que prescriben soluciones idénticas para situaciones

<sup>868</sup> Aquellos dos años fueron aciagos para la arquitectura catalana: en 1984 murió Gili, a los 68 años, tras muchos años sin ejercer por problemas de salud, y en 1985 murió Pratmarsó, a los 72 años, tras sufrir un tumor cerebral que lo fue dejando ciego y con una parálisis progresiva, aunque, a pesar de la desgracia, según Bohigas, “no perdió nunca la distinción y la bonhomía (incluso aquella coquetería del gesto) que lo habían hecho tan amigo de sus amigos” (BOHIGAS 1992, 32, 33).

similares, sedujo de inmediato a quienes, por su propio método de trabajo, no se podían permitir errores o incertidumbres” (PIÑÓN 1979, 50). A esto habría que añadir tres variables de carácter político: la “preocupación por el carácter ideológicamente ‘progresivo’ de la conducta arquitectónica”, la fijación “de la incidencia política de la arquitectura en la ‘subversión’ –aquí, tergiversación- de contenidos convencionales”, y la confianza en las posibilidades de una “alternativa catalana”, es decir nacionalista. Pero como no bastaba con elaborar una teoría que marcara las pautas de actuación, este último aspecto posibilitó la existencia, por una parte, de un “grupo coherente de consumidores” que, como “soporte socio-cultural”, garantizase el éxito de la operación cultural y, por otra, de una “base profesional” que la pudiese hacer verosímil (PIÑÓN 1977, 61, 67; comillas del autor).

En 1991, Bohigas insistía en que la Escuela de Barcelona se debía “incluir” en la propuesta del realismo, sobre todo a partir del momento en que la experiencia realista encontró una “codificación estilística” y llegó a “determinados manierismos”:

[La Escuela de Barcelona] coincide con un momento de auge de la construcción y los arquitectos que estaban más o menos del lado de una posición realista empezaron a construir bastante. Esto creó un volumen de golpe de esta arquitectura hecha de ladrillo, de esquinas cuidadas, de ventanas en esquina, de vocación muraria más que de vocación transparente, de vuelta a determinados materiales, etc. Llegó a ser como una situación general de la arquitectura catalana, o por lo menos de casi toda la arquitectura significativa, lo suficiente para considerar que aquello era una tendencia específicamente catalana o [si se quiere] barcelonesa (en TORRES 1991 II, 301).

El arquitecto devenía así, en el contexto radicalmente politizado del franquismo avanzado, entre los años sesenta y setenta, un profesional que consideraba su trabajo como una “simple posibilidad de servir los intereses colectivos de una manera relativamente inmediata y, sobre todo, muy concreta” (BOHIGAS 1969a, 163). En su memoria de cátedra de 1970, destinada, obviamente, a ser “consumida” en los politizadísimos ambientes universitarios españoles de la época, Bohigas analizaba en profundidad estos “camino profesionales posibles” y discutía la visión polémica de un arquitecto cuyo papel en la sociedad se había transformado radicalmente hasta haberse convertido en un mero “trabajador”:

Las antiguas armas y la antigua autoridad [de los arquitectos] están desapareciendo rápidamente y ha llegado el momento de preguntarse si nuestra mayor eficacia política no estaría precisamente en incluirnos en el proceso, simplemente como un obrero más. Es decir, confiar la acción política –la aplicación de una “ideología”- a la simple lucha contra unas estructuras de producción alienantes y no en los detalles –los logros reducidos y sectoriales- de la propia producción. La labor del arquitecto no sería la de introducir, incluso subrepticamente, una “buena arquitectura” sino la de esclarecer los mecanismos alienantes del proceso y denunciar el origen y los motivos de las decisiones fundamentales (BOHIGAS 1972, 153; comillas del autor).

De esta manera Bohigas se adelantaba a las posturas socialdemócratas y posibilistas que predominaron en España, también en arquitectura, durante el posfranquismo. Pero el mismo Bohigas, verdadero padre del término Escuela de Barcelona, como un Saturno que devora sus hijos, había certificado ya en 1974 el final del movimiento desde el mismo título de un artículo publicado en *Arquitecturas bis* («En Huesca, un adiós a la Escuela de Barcelona») relacionado con el concurso de ampliación de la Diputación de Huesca, una convocatoria que aquellos años tuvo una cierta repercusión en los ámbitos disciplinares y académicos españoles. Los proyectos ganador y finalista, obras de equipos de arquitectos “jóvenes” barceloneses (aunque uno de ellos era el formado por Piñón-Viaplana, ya no tan jóvenes), se apartaban de lo que el mismo Bohigas había definido como invariantes formales “realistas” de aquella escuela para acercarse a “tendencias teóricamente contrapuestas: Venturi, Rossi, Stirling [...] y, en el fondo, la persistencia de Kahn al que, seguramente, todos los demás deben las bases de esa unidad de expresión”. Según Bohigas “los jóvenes que hasta ahora no se habían pronunciado o que lo habían hecho con ciertas actitudes miméticas”, ahora se desprendían “de los últimos restos de la una vez influyente Escuela de Barcelona que había estado vegetando entre ciertas nostalgias poco creativas y ciertos exabruptos poco revolucionarios” (BOHIGAS 1974b).

Pero con los años se demostró que, en realidad, tanto la arquitectura esencialista como la arquitectura venturiana que proyectaban en los años setenta y ochenta aquellos arquitectos barceloneses entonces jóvenes, nacidos en los años cuarenta y cincuenta, no dejaba de ser una variante que, a pesar de sus diferencias figurativas, mantenía la continuidad del grupo en un sentido lato y se integraba en la marca “Escuela de Barcelona” que muy pronto, en los años noventa, se fue quedando tan solo en la marca “Barcelona”. Como ha observado Montaner, era la presencia de un “espíritu difuso de escuela” y de “una cierta voluntad orgánica de acercar diferencias” (MONTANER 2005, 144). Así lo reconocía Bohigas ya en 1977 cuando redefinía la Escuela

de Barcelona y la prolongaba en el tiempo, aunque dejándola reducida a su “capacidad estilística”, es decir a “un nuevo estilo marcado a menudo por los trazos de lo que casi podría llamarse una moda”, aunque únicamente se concretase, según Piñón, “en ese aire de familia que gusta ser reconocido por un invitado” (“Para la definición de una Escuela de Barcelona II”, *Jano arquitectura*, núm. 48, junio 1977, pp. 49-51; Helio Piñón: “¿Otra Escuela de Barcelona?”, en PIÑÓN 1977, 167-172); para Piñón esta “capacidad estilística” era realmente tan solo la “facultad o disponibilidad de hacer “cualquier cosa”, independientemente del sentido que tenga esta “cualquier cosa”; una capacidad adquirida en los años sesenta, cuando el estilo constituía el instrumento de identificación y consolación para los promotores de una arquitectura culta, en un contexto en que la burguesía en ascenso ‘proyectaba’ su futuro”; en los últimos años setenta, en cambio, “aunque con presupuestos y propósitos diversos, la práctica de la arquitectura culta más difundida en Cataluña se resuelve en un manierismo generalizado cuya habilidad (y a veces audacia) no consigue ocultar el carácter fundamentalmente consumista de la operación en que se basa” (PIÑÓN 1979, 52; comillas del autor).

El mismo Piñón en 1979 también relacionaba la situación finalista de la “primera” Escuela de Barcelona y esta “capacidad de hacer cualquier cosa” indicada por Bohigas con las “presiones de las doctrinas arquitectónicas internacionales homologadas que, en plena fase de expansión, querían lograr una estabilidad de mercado”; así, “la brusca sustitución de la ortodoxia” condujo a una “interrupción del proceso dialéctico que el realismo había iniciado en los primeros años sesenta”; pero aún más, “la intercambiabilidad de los lenguajes que se impuso con esta internacionalización y la pérdida consiguiente de capacidad comunicativa [...] contribuyó a frustrar las expectativas de una arquitectura nacional catalana”, una aspiración que, según Piñón, estaba en la base del realismo y de la Escuela de Barcelona, ya que “el ‘valor’ que determinadas relaciones simbólicas conferían a la forma quedó asimilado al plus estético generado por la adscripción a una doctrina o poética prestigiosa, de forma que el criterio de calidad se trasladaba a un nivel de significación, cuando en los primeros años sesenta el propósito fundamental de los arquitectos catalanes comprometidos era la adopción de parámetros internacionales de calidad” (PIÑÓN 1979, 50; comillas del autor).

Claro que Rovira (n. 1947), más radical y malpensado, planteaba en 1991 que desde el principio hasta el final todo aquello había sido un montaje publicitario de Bohigas en función de sus intereses personales:

Y luego la manipulación de todo esto para conseguir un grupo de presión de fieles a la cabeza. En el Grupo R Bohigas no era nadie, y en la escuela de Barcelona, Oriol era un líder: Tusquets, Clotet, etc. se acogieron a su sombra, pues todos trabajaban en su despacho o en el de Federico Correa; luego se han colocado, organizado y están en los primeros puestos. Bohigas representa esta voluntad de organizar un grupo de presión intelectual por parte de la reivindicación de una arquitectura. Correa representa este chico rico de su promoción que se ha educado en Cambridge, que recibe *Casabella* y tiene dinero, representa una aristocracia del norte, de Santander, algo trasnochada pero aún activa, la persona exquisita que nunca puede ser Bohigas, que proviene del barrio de Sants, un barrio obrero. En Correa hay esta especie de exquisitez que Oriol no puede ni imaginar y, en cambio, en Bohigas hay esta actividad política que al otro no le interesaba mucho, se dejaba llevar. Y la colaboración surge así, pero los dos representan cosas distintas, [...] van paralelos, no se tocan (en TORRES 1991 II, 201).

Más comedidos y analíticos, pero igualmente vívidos, eran los comentarios que Albert Viaplana (1933-2014, titulado en 1966), valorado arquitecto y profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, hacía en 1970 en el número 0 de la revista *CAU*, donde consideraba el monopolio ejercido por Bohigas a lo largo de lo que llamaba “Diez años de soledad”, unos años que coincidirían con toda la década de los sesenta, desde que Oriol planteó los principios para una arquitectura realista en *Serra d’Or* hasta que el Colegio de Aparejadores decidió iniciar sin su presencia la publicación de *CAU*, una revista de arquitectura y construcción que nacía con una firme intención de compromiso político y social, para romper, según se decía, el “monopolio cultural” de Bohigas y poder abrir, así, sus páginas a voces más dispares y heterogéneas:

Un grupo de excelentes arquitectos jóvenes ha llegado a una tal identidad con el maestro, con sus ideas, pero paradójicamente también con su experiencia y su madurez que han acabado por estatuir su aislamiento. Federico Correa, con una labor del todo positiva dentro de la Escuela de Arquitectura, una vez fuera ha encontrado su sentido a través, precisamente, del grupo aglutinado por el propio Bohigas. Mantener largamente esta situación crea defectos y tentaciones difícilmente soslayables. El dogmatismo, el culturalismo, el maniqueísmo, el caciquismo cultural y sus efectos secundarios, todos ellos, son formas posibles de actuación propias de una situación aislada. Creemos que todo ello ha culminado, de modo inconsciente, en una cierta fabulación de la cultura arquitectónica del país. En un gesto de impaciencia en buena parte comprensible, Bohigas se ha precipitado a proclamar arquitectos, críticos y escuelas al margen de la realidad, pero el éxito ha sido real e indiscutible. El movimiento ha encontrado el eco correspondiente en otros campos, además del arquitectónico. Es evidente que no se trata de un movimiento aislado. Existe una coherencia interna que supera a la descripción que el mismo Bohigas hace del grupo: la ambigüedad y las contradicciones que, en resumen, parecen definirlo, no son tales si lo analizamos prescindiendo de los resultados y de sus propias razones; su cohesión social —propia o



adquirida—, su profunda conexión con todas las formas institucionales del país —aceptadas o repudiadas—, con todo lo que es tradición escrita, son los que le dan su razón y su fuerza. Ha sido posible crear una escuela donde, en ocasiones, la razón más válida ha sido la de ¡No te metas con mi madre! (VIAPLANA 1970, 4).

Como vehículo de aglutinamiento y de difusión de las realizaciones de la Escuela de Barcelona, Zaera (n. 1963) ha señalado la relación con la revista del Colegio Oficial de Arquitectos, tanto en los años sesenta y setenta, con *Cuadernos de Arquitectura*, como, a partir de 1981, con *Quaderns*; en su razonamiento le da la razón a Viaplana cuando considera el éxito de la operación, de la que él mismo fue testigo en sus años de estudiante:

Difícilmente podríamos derivar la identidad de la muy aclamada Escuela de Barcelona de una serie de tradiciones vernaculares, o como un intento de construir un “lugar” a través de la identificación de tipos, figuras o idiosincrasias preexistentes. Quizá sea llevar las cosas demasiado lejos, pero hay extrañas analogías de estilo entre las características emblemáticas de la Escuela de Barcelona —una preferencia por geometrías complejas, por indicios como oposición a formas, por una construcción delicada, casi efímera— y las técnicas de extrañamiento y abstracción, de construcción de “paisajes” —en vez de lugares— que caracteriza *Quaderns* (ZAERA 2010, 187; comillas del autor).

En cambio, Domènech i Girbau (n. 1940), otro producto *malgré lui même*, de la factoría Bohigas, consideraba que hacia 1969-1970 el hipotético proyecto unitario de una Escuela de Barcelona “quedó hecho añicos” debido a la situación política de los últimos años del franquismo. Según Domènech, la Capuchinada (1966)<sup>869</sup>, el Proceso de Burgos (1970) (*vid. infra*), el encierro en Montserrat (1970)<sup>870</sup>, las detenciones de estudiantes y profesores, las expulsiones de la Universidad, etc., produjeron una reacción en los titulados más jóvenes que provocó que no se quisieran integrar en una situación “que para ellos no tenía sentido”. Domènech planteaba en 1991, como Viaplana veinte años antes, que a partir del inicio de los años setenta se dio entre los arquitectos más jóvenes una especie de ruptura y de pérdida de confianza con lo que empezó a producirse una situación cultural más dispersa que se correspondería con una ideología propia de la época y que conllevaba la pérdida del optimismo y la unidad, unas actitudes que vendrían legitimadas disciplinariamente por los libros de Robert Venturi (1925-2018) y Aldo Rossi (1931-1997) que, como hemos dicho, aparecieron estos años en castellano publicados por las editoriales Gustavo Gili y Tusquets (en TORRES 1991 II, 107-109). Este valor rupturista de los ensayos de Venturi y Rossi en una escena arquitectónica catalana marcada predominantemente hasta entonces por el “realismo” de la generación de Bohigas ha sido indicado por otros historiadores después de

<sup>869</sup> La Capuchinada es un término que alude a los hechos sucedidos en Barcelona del 9 al 11 de marzo de 1966, cuando 500 delegados estudiantiles, profesores, intelectuales y artistas celebraron la asamblea constituyente del Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de Barcelona, una organización ilegal, en el convento de capuchinos de Sarrià (RIQUER *et al.* 1989, 371), curiosamente el mismo convento que había sido incendiado por comités anarquistas el 22 de julio de 1936, un lamentable hecho que Maurici Serrahima, vecino de Sarrià, narró vivamente en sus memorias (SERRAHIMA 1978, 125-126). Ahora, en 1966, el convento fue sitiado por la policía durante tres días y asaltado posteriormente, violando el Concordato y el derecho de asilo. Casi todos los participantes en la asamblea fueron detenidos y represaliados. Este hecho represivo suscitó un movimiento de solidaridad ciudadana y fue el germen de los movimientos políticos unitarios antifranquistas desarrollados a principio de los años setenta que incluyeron por primera vez desde 1939 fuerzas comunistas, socialistas, nacionalistas y demócratacristianos junto a sectores eclesiásticos y profesionales. Según Amat, la Capuchinada fue “un hito nuclear del recorrido del catalanismo progresista” (AMAT 2018, 300). Para Di Febo, la repercusión de la carga policial se debió en gran parte a la “significación política y simbólica que le otorgaba la utilización inédita de locales eclesiásticos”. Ante la gravedad de la profanación del convento por la policía, el padre provincial de los capuchinos dirigió una carta de queja al gobernador civil de Barcelona (DI FEBO 2012, 147, 178). Serrahima recogió en su diario, en la entrada de marzo de 1966, un interesante relato coetáneo de los hechos (SERRAHIMA 2005a, 277-280). La Capuchinada ha sido narrada extensamente en sus memorias por Tàpies, que estuvo encerrado en el convento, rodeado por “un verdadero ejército de policías”, y que fue detenido y multado; según narra, el “todo Barcelona” cultural participó en la protesta junto a los estudiantes; mencionemos a Oriol Bohigas, Maria Aurèlia Capmany, Domènech i Girbau, Salvador Espriu, García Calvo, José Agustín Goytisolo, Josep Maria Martorell, Antoni de Moragas (entonces decano del Colegio de Arquitectos), Joaquim Molas, Pere Quart, Quetglas, Ràfols Casamada, Ricard Salvat, Salvador Tarragó, etc. Además, Picasso, Miró y otros artistas, en un gesto solidario, donaron obras para hacer frente a las multas (TÀPIES 1977, 14, 383-389). También Bohigas ha evocado en sus memorias aquellos hechos, con el Mercedes de Tàpies aparcado llamativamente en la puerta del convento y con la subsistencia, la confortabilidad y el reposo de los encerrados organizados eficazmente por los frailes: “Durante tres días toda la ciudad —y todo el país— estuvo pendiente de lo que pasaba en los Capuchinos: manifestaciones, declaraciones colectivas, intervención de las autoridades eclesiásticas, tomas de posición de los partidos clandestinos, interrupción de la vida universitaria, resonancia en la prensa extranjera” (BOHIGAS 1992, 277-287).

<sup>870</sup> En esta ocasión 300 intelectuales y artistas catalanes (Bohigas, Brossa, Miró, Raimon, Roig, Serrat, Tàpies, etc.) se encerraron en la abadía de Montserrat para protestar públicamente por el Proceso de Burgos (*vid. infra*) (DI FEBO 2012, 148) y constituyeron (no sin fuertes sanciones gubernamentales posteriores) la Assembla d'Intel·lectuals, Professionals i Artistes Catalans (AMAT 2018, 357) que “con su amplio espectro ideológico y su capacidad de acuerdo político, señaló las posibilidades de una tarea unitaria no limitada a los partidos políticos clandestinos que involucraba diversos grupos y movimientos sociales, profesionales, religiosos y comarcales en la lucha antifranquista” (RIQUER *et al.* 1989, 389).

Domènech (cfr. CODDOU 2012, 416). El mismo Piñón coincidía con Domenech y con Rovira al señalar que “el primer Venturi” fue el inicio del “fin de la Escuela de Barcelona como proyecto cultural e ideológicamente unitario” debido a la “conducta escindida” provocada por los “elementos más ‘inquietos’ del grupo” que “modifican sustancialmente su actuación”, en un sentido “claramente involutivo”:

La arquitectura volvería a asumir el papel de agente crítico, volvería a trascender su propio ámbito para evidenciar la “irracionalidad del medio”, “denunciar las contradicciones del sistema”, “modificar los contenidos” sobre los que tradicionalmente se había operado. La novedad respecto a actitudes críticas anteriores consiste en que ahora se interpela al “sistema” no sólo “desde la arquitectura” sino también “con la arquitectura”. [...] La denuncia simbólica –la crítica por la evocación– constituye una consecuencia lógica del nuevamente fracasado intento de que la arquitectura ejerza su “intrínseca función social” imponiendo condiciones, actuando con sus propias reglas, al margen de la lógica del capital o tratando de imponérselo, reduciéndola. [...] La repentina desaparición de la Escuela de Barcelona como actitud definida en la escena de la arquitectura catalana habría que atribuirle a su propia inoportunidad histórica, en tanto que proyecto cultural homologable en el ámbito internacional (PIÑÓN 1977, 75-76, 83; comillas del autor).

Dos años más tarde, en 1979, desde un punto de vista más disciplinar, Piñón reflexionaba sobre el cambio producido en los principios que informaban la arquitectura barcelonesa de los años setenta y que se debían tanto al contexto cultural español como a la situación internacional:

Nadie reivindica para sí mismo la condición de vanguardia; la arquitectura parece replegarse sobre los aspectos más específicos del proyecto; se ensancha el ámbito de las condiciones en que puede verificarse la producción formal y avanza la idea de arquitectura como forma de conocimiento, cuya práctica, en la medida en que no se aleja sustancialmente del resto de las bellas artes, puede producirse al margen del cuadro delineado por la estructura profesional. [...] Se incrementan las campañas publicitarias de doctrinas y tendencias; a nivel internacional se difunden nuevos criterios de gusto y parámetros de crítica y el consumo gráfico de arquitecturas de diversa índole y calidad lleva a una homogeneización del producto cultural, facilita lo híbrido e incita el sucedáneo (PIÑÓN 1979, 52).

I. Solà, por su parte, consideraba en 1976 que los textos referentes a la Escuela de Barcelona presentaban más el balance de una etapa que un programa para el futuro, pero que, en todo caso, desarrollaban “una experiencia de arquitectura de grupo, con propósitos definidos, con inclusiones y exclusiones, que han dado una característica coherencia al ciclo de los años sesenta” (I. SOLÀ 1976a, 199, 200). En un sentido similar, pero mezclada con la agitación política, Tomàs Llorens subrayaba gráficamente en abril de 1976 la confusa agitación que, como una babel de lenguas, había reinado en España en el campo artístico y arquitectónico en la primera mitad de los años setenta:

A la corriente de “la revolución por el diseño” habían venido a sumarse una multitud de voces procedentes de los más diversos lugares: artistas y arquitectos vascos, arquitectos vinculados a la Escuela de Arquitectura de Madrid, arquitectos activistas del Colegio de Arquitectos de Barcelona, diversas oleadas de diseñadores catalanes del ADI-FAD, y diversas oleadas de alumnos procedentes de la Escuela de Arquitectura y de las escuelas de diseño de Barcelona... Finalmente, a partir de 1970, y para colmo de confusión, grafistas, cibernéticos y “semiólogos” (LLORENS 1976, 142; comillas del autor).

A la descomposición disciplinar se unía el hecho de que en la vida estudiantil de la segunda mitad de los años sesenta y primeros setenta, intensamente politizada y radicalmente antifranquista, las huelgas eran continuas y la Escuela de Arquitectura era cerrada a menudo por las autoridades académicas y políticas, como recuerdan muchos de los arquitectos que entonces eran estudiantes o profesores<sup>871</sup> (BOHIGAS 2005, *passim*; NÚÑEZ 2016, *passim*), una agitación política que se extendió por toda Europa y que se dio también de forma significativa en la Escuela de Milán (*vid. infra*).

En todo caso, para valorar debidamente estas opiniones conviene que nos detengamos en la situación política española de los primeros años setenta que algunos autores, como vemos, sitúan como una variable significativa en relación a la Escuela de Barcelona. Como hemos señalado, hacia 1969 se iniciaron en España

<sup>871</sup> En la primavera de 1966, después de la Capuchinada (*vid. supra*), Bohigas le escribía a un amigo vasco lo siguiente: “Supongo que en Bilbao ya os habréis enterado de la situación universitaria en Barcelona y de los resultados de la fuerte represión gubernativa. En lo que a mí me afecta, los resultados han sido muy críticos: cuatro días de calabozo, 100.000 pesetas de multa y suspensión de empleo y sueldo en la Escuela de Arquitectura. Como veis, las cosas están que arden. A pesar de todo, en el fondo somos optimistas porque pensamos que, a la larga, ha sido un hecho positivo. El problema universitario es tan grave que, si no se enfrenta con voluntad y decisión, la Universidad acabará muriendo y desapareciendo del país”. En febrero de 1967 insistía en el tema en una carta a Carlos Flores: “¿Cómo están los acontecimientos universitarios en Madrid? Aquí la cosa está que arde. No sé si te has enterado que acaban de echar de la Escuela de Arquitectura otros 33 profesores. Con ello, la Escuela se ha quedado prácticamente sin nadie, con una cantidad de problemas ya no a nivel cultural, sino casi a nivel físico” (BOHIGAS 2005, 111, 138).

algunos cambios importantes de carácter político, alguno de ellos en relación directa con la arquitectura. Uno de ellos tuvo que ver con la enseñanza de la disciplina que, de practicarse en escuelas independientes, siguiendo el modelo ochocentista de raíz francesa, pasó a integrarse en las universidades ya existentes o en universidades politécnicas (Valencia, Madrid y Barcelona) (*vid. infra*).

Pero sobre todo, en 1970 se iniciaron con el Proceso de Burgos<sup>872</sup> los años finales del régimen franquista, pero no en un sentido liberalizador, como sucedió a partir de 1977, sino con una intensificación considerable de la represión política, una reacción propia de los estertores del sistema que tuvo un especial efecto en la Universidad. Como señala Domènech i Girbau, esta situación pudo influir en un cierto decaimiento del compromiso arquitectónico, profesional, que estaba en la base de la Escuela de Barcelona (*vid. supra*). Para comprender la situación española al inicio de los años setenta y la violencia institucional que el régimen siguió practicando, se ha de tener presente que una de las características del franquismo a lo largo de su dilatada vigencia fue, como hemos dicho, su manifiesta hostilidad a la reconciliación nacional, ni siquiera con sectores monárquicos y democristianos (RIERA 1998, 18). Esto es algo en lo que están de acuerdo todos los historiadores de este periodo: manteniendo el espíritu de la victoria se mantenía la condición de “vencedores” y “vencidos” y se interiorizaba el miedo a la violencia represiva del régimen como uno de los puntales que lo sostenían (cfr. DI FEBO *et al.* 2012; TUSELL *et al.* 2004).

Así, el 24 de enero de 1969 se decretó en España el estado de excepción<sup>873</sup> (que estuvo vigente dos meses, hasta el 25 de marzo) con la intención, según Fraga, de combatir la subversión estudiantil y la “orgía de nihilismo, anarquismo y desobediencia” imperante en las universidades: se prohibió la circulación de libros previamente autorizados, se registraron locales de editoriales “sospechosas”, se restableció la censura previa y se desencadenó una “represión indiscriminada contra el conjunto de la oposición”, estudiantes, profesores, sindicalistas, intelectuales y católicos progresistas (RIQUER *et al.* 1989, 387). Según Maragall, fueron detenidos y juzgados por el Tribunal de Orden Público<sup>874</sup>, entre muchos otros, Antoni de Moragas i Spá (n. 1941), estudiante de arquitectura, hijo del arquitecto Antoni de Moragas i Gallissà; Maurici Serrahima, abogado, escritor y político; y Jordi Maragall i Noble (1911-1999), hijo del celeberrimo poeta Joan Maragall i Gorina (1860-1911) y padre del que sería alcalde socialista de Barcelona (1982-1997) y, más tarde, presidente de la Generalitat (2003-2006), Pasqual Maragall i Mira (n. 1941). El primero fue detenido como militante del PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya)<sup>875</sup> y los otros dos por haber tomado la palabra en un acto contra la represión y la tortura celebrado en la Facultad de Derecho (MARAGALL 2008, 73; SERRAHIMA 2005, 328)<sup>876</sup>. Este estado de cosas que, por otra parte, reforzaba la unidad y la fuerza del antifranquismo (cfr. RIQUER *et al.* 1989, 388-394), había de durar hasta mediados los años setenta, en concreto hasta el inicio de la transición hacia la democracia que, iniciada en noviembre de 1975, nada más morir Franco, no se produjo de forma

<sup>872</sup> Con este nombre es conocido el Consejo de Guerra celebrado en Burgos contra 16 personas acusadas de pertenecer a ETA. El juicio tuvo lugar del 3 al 29 de diciembre de 1970, en condiciones jurídicas precarias y con graves dificultades para los defensores, originando fuertes protestas en España y en Europa, con el encierro de 300 intelectuales en Montserrat, asediados por la policía (*vid. supra*). La sentencia comportó 518 años de cárcel y seis penas de muerte que el general Franco, ante las numerosas peticiones de clemencia, incluyendo la del papa Pablo VI, conmutó el día 30 de diciembre de ese año (los condenados fueron amnistiados en 1977). El proceso actuó de catalizador de la crisis del franquismo, aceleró su desprestigio internacional y agudizó la oposición interior (CULLA 1983; RIQUER *et al.* 1989, 388-389). Según Moradiellos supuso “un proceso internacional contra la falta de libertades democráticas en España y contra la represión de la cultura y la lengua vascas” (MORADIELLOS 2002, 216).

<sup>873</sup> Se trata de un supuesto de crisis previsto en la legislación que permite al Gobierno la modificación transitoria del régimen constitucional ordinario y que puede incluir medidas como la suspensión de determinados derechos de los ciudadanos.

<sup>874</sup> El Tribunal de Orden Público (TOP) fue una jurisdicción especial creada por el franquismo en diciembre de 1963 como jurisdicción civil ordinaria para delitos políticos en sustitución de los anteriores tribunales militares. Su objetivo era “la represión de las actividades contrarias a la seguridad del Estado y a las instituciones del régimen”. Según Vázquez Montalbán, el movimiento democrático popular y los profesionales de la abogacía reivindicaron constantemente la “unidad de jurisdicciones” y la supresión del TOP, así como que se anulase la competencia de los tribunales militares para sancionar delitos políticos (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 193).

<sup>875</sup> Este dato nos fue facilitado personalmente por Antoni de Moragas Spá el 12 de mayo de 2015.

<sup>876</sup> Maurici Serrahima escribe en su diario una detallada relación de los hechos, pero fecha las detenciones tres años atrás, el 7 de noviembre de 1966. Esa misma noche el cantante Raimon dio un recital en el Teatro Romea y lo dedicó “A Maurici Serrahima y Jordi Maragall, que no han podido venir”, a lo que siguió una gran ovación. Para la asamblea de unos dos mil estudiantes en la Facultad de Derecho con el lema “Protesta contra la represión” (o solamente “Contra la represión”) Serrahima fija el 26 de octubre de 1966 (SERRAHIMA 2005a, 319-320, 323-336, 395; SERRAHIMA 2005b, 153). El diario de Serrahima constituye una extensa crónica contemporánea de la vida barcelonesa por lo que es más fidedigno que las memorias de Maragall. En una carta a Bohigas de 22 de noviembre de 1966 Castellet se refiere al “cosquilleo de las detenciones furtivas de apellidos tan ilustres como los de Maragall y Serrahima” (BOHIGAS 2005, 115).

evidente hasta que el presidente Adolfo Suárez (nombrado en julio de 1976) inició un proceso constituyente, tras la legalización del Partido Comunista de España en abril de 1977 y las primeras elecciones democráticas al Parlamento español el 15 de junio de aquel año, que culminó con las elecciones legislativas del 1 de marzo de 1979. Estos hechos llevaron a la promulgación de la Ley de Amnistía el 15 de octubre de 1977 (BOE, 17-10-1977), un acto legislativo del Parlamento democrático constuyente que tuvo una gran trascendencia política y social ya que posibilitó que saliesen de la cárcel los presos relacionados con penas de raíz política condenados por los tribunales franquistas y el inicio de una “reconciliación entre los españoles” (RIQUER *et al.* 1989, 427-428; cfr. Wikipedia.es).

Pero, mientras tanto, la represión policial continuó hasta los últimos momentos del franquismo, envuelta, eso sí, con “los más risibles tópicos del lenguaje gubernamental”: “apertura”, “asociaciones de acción política”, “contraste de pareceres”, “ordenada concurrencia de criterios” y otras fantasmagorías; así, tras un juicio “sin las mínimas garantías procesales” (RIQUER *et al.* 1989, 388, 414), el 2 de marzo de 1974, fueron ejecutados por garrote vil en las cárceles de Barcelona y Tarragona, respectivamente, sin atender las peticiones de clemencia que llegaban de toda Europa, el libertario Salvador Puig Antich (1948-1974)<sup>877</sup> y el disidente de la Alemania Oriental (aunque se dijo que era polaco) Heinz Ches (1944-1974), acusados de haber matado el primero a un policía y el segundo a un guardia civil (MORADIELLOS 2002, 226; RIEBENBAUER 2005). Y el 27 de septiembre de 1975, desoyendo también en esta ocasión las peticiones de clemencia de, entre otros, el papa Pablo VI, don Juan de Borbón y la reina de Inglaterra, fueron fusilados dos militantes de ETA y tres militantes del FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota), de un total de once condenados a muerte, incluyendo dos mujeres encintas (MORADIELLOS 2002, 235). Sheelagh M. Ellwood ha caracterizado esta última etapa de la represión franquista:

Había treinta años de adaptaciones estratégicas entre el franquismo que negociaba con Hitler en 1941 y el que daba la bienvenida al secretario de Estado norteamericano Henry Kissinger en 1973; pero ideológicamente no había ninguna diferencia entre el régimen que fusiló a miles de republicanos en los años cuarenta y el que ejecutó al anarquista Puig Antich en 1974 o a militantes de ETA y FRAPO en 1975 (en FONTANA 2000, 58).

Para Mainer, por su parte, estas últimas ejecuciones del franquismo probaron “la dureza que todavía alentaba por debajo de tanto grotesco sainete y de los síntomas de una liquidación por derribo” (MAINER 1993, 123). Y Moradiellos interpreta que el “recrudescimiento de la represión [a final de los años sesenta] y el retorno a los métodos desechados a principio de la década tras la ejecución de Grimau” (*vid. supra*), tuvo relación con el inicio de la actividad criminal de la organización ETA (Euskadi Ta Askatasuna, Patria Vasca y Libertad), “inspirada en las guerrillas tercermundistas y dispuesta a aplicar la estrategia revolucionaria de la acción – reacción - insurrección”<sup>878</sup>. Por otra parte, las últimas ejecuciones del régimen se basaron en el Decreto-ley de 26 de agosto de 1975 de “prevención y enjuiciamiento de los delitos de terrorismo y subversión contra la paz social y la seguridad personal”, algo que, en opinión de Moradiellos, “revalidaba el protagonismo indiscutido de la jurisdicción militar, como en los primeros tiempos del franquismo” (MORADIELLOS 2002, 193, 205, 233). Pero tras las ejecuciones y las protestas internacionales, en octubre de 1975, el franquismo organizó en la plaza de Oriente una concentración de apoyo al régimen, algo habitual en toda su historia, pero que en aquella ocasión tuvo una peculiaridad fatal: las palabras que pronunció el Caudillo desde el balcón del Palacio Real fueron su último discurso en público ya que el “frío primerizo de octubre” le provocó un enfriamiento que se complicó y le provocó la muerte unas semanas después; pese a todo, en ese, su último discurso, según Vázquez Montalbán, “volvió a ser el Franco de agosto de 1936, agarrado a sus ideas fijas, dando una vez más la impresión de que se consideraba casi tan eterno él como el sistema que había hecho a su medida con ayuda de

<sup>877</sup> La significación política de Puig Antich fue escasa mientras vivió. Según el historiador Joan B. Culla, formaba parte de “pequeños núcleos de raíz libertaria y orientación anticapitalista [que] reflejaban la extrema – y confusa- radicalización de un grupo de jóvenes de extracción mesocrática sin vínculos reales con la clase obrera, pero, por eso mismo, persuadidos de ser el apoyo de un proletariado en disposición prerrevolucionaria. Unos jóvenes políticamente aislados que, a pesar de despreciar la oposición antifranquista ‘clásica’ le proporcionaron la valiosa arma de un ‘mártir’” (en RIQUER *et al.* 1989, 405; comillas del autor).

<sup>878</sup> La organización ETA (“banda terrorista” en el lenguaje del Estado) inició su actividad el 2 de agosto de 1968 cuando asesinó en Irún (Guipúzcoa) a un comisario de policía. Entre 1968 y 1975, ETA asesinó a 47 personas, incluyendo al presidente del Gobierno, Luis Carrero Blanco; los etarras muertos fueron 27; ETA protagonizó secuestros, atracos y atentados espectaculares; fueron encarcelados centenares de militantes y, a la vez, hubo numerosas acciones de masas en apoyo de la organización. Según Juan Pablo Fusí, aunque la organización nació sin el apoyo de la opinión pública, “una durísima e indiscriminada represión alteró sustancialmente el problema: amplió la base popular de apoyo a ETA, provocó el resurgimiento de la conciencia nacionalista, crispó y politizó radicalmente a la sociedad vasca y dañó profundamente toda idea nacional española en el País Vasco” (en FONTANA 2000, 165-166).

cuatro o cinco técnicos y el inmenso silencio de un pueblo” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 82, 202). Decía Franco:

Todo obedece a una conspiración masónica izquierdista en la clase política en contubernio con la subversión comunista-terrorista en lo social, que, si a nosotros nos honra, a ellos los envilece (en RIQUER *et al.* 1989, 417).

Pero los movimientos antifranquistas, gracias a una cierta “permisividad predemocrática”, se multiplicaron tras la muerte del dictador y al grito que devino célebre en las masivas manifestaciones populares, “¡Llibertat, amnistia i Estatut d’autonomia!”, se fueron configurando como partidos políticos (cfr. RIQUER *et al.* 1989, 418-424), en un clima creciente de “audacia política de la oposición” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 162). Así, a principios de 1976, una huelga de funcionarios en el Ayuntamiento de Barcelona provocó la militarización de los bomberos y de la Guardia Urbana: en efecto, el 16 de febrero, coincidiendo con la primera visita que hacían a la ciudad los reyes Juan Carlos I y Sofía de Grecia, una comitiva de dos mil huelguistas, encabezados por la banda de música, se dirigió a la plaza de San Jaime con la intención de ocupar la casa consistorial; hubo conatos de enfrentamiento entre los guardias urbanos armados y los bomberos uniformados que bloqueaban la puerta del Ayuntamiento, por un lado, y por otro, dos compañías antidisturbios de la Policía Armada que intentaban desalojar a los ocupantes. Este grave conflicto comportó que al día siguiente el Gobierno decretase, como hemos dicho, la militarización del Cuerpo de Bomberos y de la Guardia Urbana barceloneses (MARAGALL 2008, 107-109). Maragall ha evocado vivamente en diversas ocasiones aquellos cruciales momentos del primer posfranquismo en Barcelona:

Yo viví escenas muy tensas en 1976 como funcionario municipal y dirigente del movimiento democrático de funcionarios<sup>879</sup>. [...] Les dirigí una arenga a los dos mil funcionarios que llenaban a rebosar la plaza del Rey. Era un auténtico mar de cabezas de bomberos, de enfermeras, de guardias, de empleados, y la policía rondaba por allí. Hicimos una marcha hasta la plaza de Cataluña para acabar entrando en el atrio de la Casa de la Ciudad. El malogrado<sup>880</sup> alcalde Viola no quiso recibir a la comisión de funcionarios y Manuel Fraga, entonces ministro de Gobernación, ordenó lanzar gases lacrimógenos al interior del Ayuntamiento. ¡Es la única vez que ha sucedido en la historia de esta casa! Las escenas de pánico hubieran podido desembocar en una desgracia (en CAPMANY 1997, 312).

Por otra parte, en medio de estos intensos acontecimientos políticos, en 1969, como decimos, se empezaron a poner en marcha en España las universidades politécnicas y en ellas se integraron las escuelas de arquitectura y de ingeniería que hasta entonces habían funcionado como centros independientes, especiales, no universitarios, siguiendo el modelo francés ochocentista. La primera universidad politécnica que empezó a funcionar en España, con un carácter experimental, de prueba de carga, no sin huelgas y protestas estudiantiles, fue la de Valencia, con el nombre de Instituto Politécnico Superior. Este centro fue creado por Decreto-ley 5/1968 de 6 de junio<sup>881</sup>, siguiendo el ejemplo de los prestigiosos institutos politécnicos de Milán y de Zúrich; sus mentores fueron los tecnócratas del Opus Dei que ocupaban el Gobierno, concretamente el político valenciano Vicente Mortes Alfonso (1921-1991), ingeniero de caminos, que ocupó numerosos cargos públicos a partir de 1957 y fue ministro de la Vivienda entre 1969 y 1973 (BAYOD 1981, 259-273). Una vez se comprobaron las posibilidades y los problemas que se podían originar con este tipo de establecimientos y se supo (más o menos) como controlarlos, se pusieron en marcha las grandes universidades politécnicas de Madrid (1971) y de

<sup>879</sup> Pasqual Maragall, licenciado en derecho y ciencias económicas, empezó a trabajar como funcionario municipal en 1965, formando parte del Gabinete Técnico de Programación creado por el alcalde Porcioles, por lo que, entre los concejales democráticos, él era quien mejor conocía las interioridades del Ayuntamiento (MARAGALL 1991, 12).

<sup>880</sup> El que fue alcalde de Barcelona de 1975 a 1976, Joaquín Viola Sauret (1913-1978), franquista ortodoxo (RIQUER *et al.* 1989, 417), dos años después de dejar el cargo fue objeto, junto con su esposa, de un trágico atentado, atribuido a un grupo armado independentista, que acabó con la vida de ambos en presencia de sus hijos.

<sup>881</sup> El Decreto-ley 5/1968 de 6 de junio, sobre Medidas Urgentes de Reestructuración Universitaria se promulgó siendo ministro de Educación y Ciencia (1968-1973), el valenciano José Luis Villar Palasí (1922-2012), vinculado al Opus Dei. Con este Decreto se crearon nuevas universidades en Madrid, Barcelona, Bilbao, Santander, San Sebastián y Badajoz, así como los Institutos Politécnicos de Valencia y de Barcelona (el Instituto Politécnico de Madrid había sido ya creado por Decreto de 2 de febrero de 1966). Unos meses más tarde, por Decreto 2.731/1968 de 24 de octubre, se integraron en el de Valencia las Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura, Ingenieros Agrónomos, Ingenieros Industriales e Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. El Instituto Politécnico Superior de Valencia se constituyó en Universidad Politécnica por Decreto 495/1971, de 11 de marzo como consecuencia de la Ley General de Educación, 14/1970 de 4 de agosto (ANÓNIMO 1972, 33-40). Las primeras instalaciones, situadas en el camino de Vera, en plena huerta valenciana, fueron inauguradas por Franco (y por uno de los autores de este libro) en octubre de 1970. Para una visión crítica de la enseñanza de la arquitectura y de la estructura profesional a final de los años sesenta, incluyendo propuestas concretas de reforma, muchas de las cuales se llevaron a cabo posteriormente (con más o menos éxito), cfr. BOHIGAS 1969a, 125-157.

Barcelona (1971), donde se integraron enseñanzas hasta entonces desarrolladas, como decimos, en “escuelas especiales” y que comprendían todas las ingenierías entonces existentes y también la música, las bellas artes y, naturalmente, la arquitectura. Esta integración “politécnica” tuvo consecuencias en el ámbito de la enseñanza y la práctica de la disciplina al primar decididamente las materias técnicas sobre las humanistas, algo que tampoco era una novedad puesto que ya la Ley de Reforma de las Enseñanzas Técnicas de 1964, promulgada desde un gobierno tecnocrático lo había prescrito:

La Enseñanza Técnica Superior se diferencia de la Universitaria propiamente dicha no solo por la índole de las disciplinas que se cursan, sino también por el carácter particular de las enseñanzas que se imparten. La finalidad esencial de las Facultades es la transmisión del saber y de los conocimientos; la de las Escuelas, la preparación de una función. La formación del Ingeniero ha de orientarse hacia la creación de una estructura mental suficientemente hábil para los nuevos aspectos de actuación que han de presentarse, asentada sobre una educación científica muy sólida que atienda, esencialmente, a un fuerte arraigo de los principios y no a una mera acumulación de conocimientos y rutina técnica (ANÓNIMO 1972, 15).

Esta ley de 1964, que ya preveía la masificación estudiantil y un importante descenso en los niveles de preparación disciplinar del alumnado, había contado con la oposición expresa en *petit comité* del cuerpo de ingenieros de caminos, canales y puertos que la consideraba como una degradación de su profesión y de su estatus al hacer desaparecer el examen de ingreso a la Escuela y disminuir los niveles de exigencia y el tiempo necesario para la obtención del título. Algunos procuradores llegaron incluso a votar en contra de la ley cuando fue aprobada por las Cortes:

Pesaba[n] mucho en nosotros los varios años de oposición para ingresar en la Escuela. Con mis matrículas de honor en la Facultad de Ciencias me suspendían en el ingreso. [...] Era el inicio de socavar un pretendido “elitismo” a base de una progresiva inflación tituladora, con lo que si aquel pudo haber sido en tiempos “minoría selecta” dejaría, lógicamente, de ser “selecta” en cuanto se convirtiera en “mayoría” (CAMPO 1992, 187, 189).

Corría un chiste, añade Ángel del Campo, que ponía en boca de Franco, en vez de su locución habitual “¡trabajadores, españoles todos!”, la locución “¡españoles, ingenieros todos!” (CAMPO 1992, 189). Y en efecto, en aquellos años de 1969-1970 se empezó a producir la masificación de todas las universidades españolas con la matriculación en las mismas de abundantes jóvenes que ya no éramos necesarios en los sectores productivos agrícola e industrial o que habíamos venido al mundo en los años cincuenta, con el *baby-boom* que suele producirse cuando se empiezan a superar las posguerras y el hambre que conllevan. Según fuentes de la Dirección General de Enseñanza Técnica Superior, en el curso 1960-1961 había en toda España 642 alumnos matriculados en la carrera de arquitectura, mientras que apenas siete años más tarde, en el curso 1967-1968 los alumnos matriculados en arquitectura ascendían a 8.155 (ANÓNIMO 1972, 459). Con el orgullo corporativo y la ironía que lo caracterizaban, el ingeniero Torán (*vid. supra*) planteaba en 1965 esta necesidad de titulados técnicos universitarios que venía demandada por el desarrollo económico español:

La Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, que por siglo y medio se ha caracterizado por una producción, aunque enjundiosa, enjuta, se ve hoy requerida por una sociedad en trance de desarrollo económico a aumentar sus promociones. No dudamos de que los nuevos ingenieros estarán tan preparados como los anteriores para su estricto cometido técnico (en CAMPO 1992, 207).

En el campo de la arquitectura la desconfianza hacia los institutos politécnicos españoles (al menos, hasta que su presencia fue inevitable y no pudo dejar de ser aceptada) fue general entre el profesorado y el alumnado. En 1972, una época de gran politización en España donde “la total transformación de la sociedad” era un objetivo posible y deseable, Bohigas interpretaba la fundación de de estas nuevas universidades de manera radical considerándolos, como la mayoría de los arquitectos españoles progresistas, instrumentos para una “desideologización” profunda de la carrera y del estudiantado:

La creación de los Politécnicos y sus vergonzantes secuelas es el intento más eficaz de desgajar la formación de estos profesionales de cualquier ideología y de cualquier espíritu crítico que pudieran sustentar los deseos de intervenir desde la profesión a la transformación de la sociedad. Los grupos de poder han eliminado ya para los arquitectos los puestos de decisión en los que podían intervenir con cierto espíritu crítico social y político y ahora van a eliminar cualquier vestigio de esas intenciones en su propia formación universitaria. Hay que reconocer que esto se consiguió hace ya muchos años con los ingenieros, cuya integración fue exigida antes por los grupos de poder porque las industrias a las que pertenecen fueron reclamadas con anterioridad al complejo juego económico (BOHIGAS 1972, 151).

Pero resulta curioso comprobar que muchas de las medidas que tomaron los gobiernos de los años setenta en relación a la enseñanza de la arquitectura en las universidades politécnicas, e incluso otras medidas que se han adoptado posteriormente por gobiernos democráticos, ya habían sido incluidas en el plan de estudios de arquitectura redactado en 1936 en la Barcelona revolucionaria bajo la dirección de Torres i Clavé (*vid. supra*): periodos lectivos semestrales, integración en centros politécnicos, reducción de la carrera a un tiempo extraordinariamente corto (pasaba de durar ocho años a durar tres), aprendizaje casi exclusivamente práctico a base de seminarios, trabajos en equipo, líneas de especialización, interdisciplinariedad, etc. (CIRICI 1976, 44-55). Estos cambios legislativos y la masificación universitaria coincidieron, parcialmente como consecuencia de las protestas de mayo de 1968 en Europa, con un incremento notable de la actividad política de izquierda en las escuelas de arquitectura españolas (en paralelo a lo que sucedía aquellos mismos años en las universidades europeas, “un espejismo sobre la revolución aun posible en Occidente y los estudiantes como nueva clase revolucionaria”: RIQUER *et al.* 1989, 372) y con el cuestionamiento de toda la enseñanza tradicional ya que, como señalaba Bohigas en 1974, con la arquitectura se debía hacer “una cierta revolución” (ROIG 1974, 83). A mitad de los años setenta, diversos autores hablaban de “crisis de las escuelas de arquitectura” como algo que se había superpuesto a la crisis de la misma práctica arquitectónica (*vid. supra*). Para I. Solà el problema docente en 1976 era “más que causa, síntoma de una vertiginosa caída hacia el vacío”:

No solo por la convulsión en la que entra a partir de este momento la Universidad y por la contestación que desde posiciones izquierdistas se despliega contra todo trabajo académico, sino también por las condiciones materiales de agotamiento de una institución capaz de establecer contacto entre una demanda de profesionales imposible de definir desde el campo enloquecido de la especulación inmobiliaria y una producción de conocimientos sometida a una crítica feroz desde la masificación de la enseñanza (I. SOLÀ 1976a, 204).

Poco después, en 1979, con un contexto político ya diferente, el ambiente universitario se distendió y aunque la masificación de las universidades continuaba aumentando se empezó a plantear la multiplicación del profesorado y de los centros de enseñanza (*vid. infra*). Con la transición política avanzada, la visión de Moneo ya apuntaba a un nuevo marco legal y docente:

El hecho de que al ejercicio de la profesión se pueda acceder solo desde las escuelas de arquitectura es en buena medida responsable del número de alumnos, estudiantes que aún confían en los privilegios que ha comportado hasta ahora la posesión del título. Y hay que señalar que la escuela de Barcelona sufre de este mal (a pesar de algunas tentativas de división llevadas a cabo) y que se hace sentir la dificultad que comporta afrontar la enseñanza de masa en una disciplina que, por lo menos hasta ahora, estaba ligada a una transmisión del saber a través del contacto personal (MONEO 1979, 71).

Por otra parte, el fenómeno de masificación de los estudiantes de ingeniería y de arquitectura coincidió con la proliferación en España a final de los años sesenta de nuevas editoriales generalistas y especializadas que, salvando al principio los escollos de una censura todavía activa, editaron una gran cantidad de libros de todos los géneros que empezaron a competir con los libros importados hasta entonces desde Argentina y Méjico. El libro que se llamó “de bolsillo” proliferó de una forma masiva, las traducciones al español desde todas las lenguas cultas de textos de cualquier materia fueron abundantísimas y, de repente, en las librerías de las ciudades grandes y medias españolas se pudieron encontrar libros baratos editados en España sobre todos los aspectos del ensayo, la creación y la cultura, con lo que los pequeños burgueses culturalizados pudimos empezar a formar con poco dinero bibliotecas particulares extraordinariamente extensas y de calidad. Dentro de este fenómeno editorial generalizado se sitúa la gran cantidad de libros de arquitectura, urbanismo y diseño que desde los primeros años setenta lanzaron al mercado la editorial Gustavo Gili y otras muchas editoriales privadas barcelonesas y madrileñas (Aguilar, Alianza<sup>882</sup>, Ariel, Blume, Destino, La Gaya Ciencia, Laia, Plaza & Janés, Seix Barral, Taurus, Tusquets, etc.) que se añadían a los libros que también se empezaban a editar desde las instituciones públicas, un fenómeno cultural que ya fue valorado en aquel mismo momento (cfr. PIÑÓN 1977, 85-87). Toda esta ingente producción editorial, en concreto los libros de arquitectura y los baratísimos libros de bolsillo, con el incremento de estudiantes, encontraba de repente un extenso mercado de nuevo cuño en España y en Hispanoamérica y este fenómeno hizo de Barcelona la gran capital mundial de libros editados en español (y también en catalán, por supuesto), incluyendo la difusión en estos dos idiomas de

<sup>882</sup> Alianza Editorial, fundada en 1966 por José Ortega Spottorno, editor de *Revista de Occidente*, “fue, en gran medida, un paliativo a los males causados por el franquismo sobre el aprendizaje cultural en España [ya que] aprovechó la oportunidad de una cierta relajación de la presión censora, ocurrida tras la ley Fraga, así como una red de buenos contactos con las autoridades del ministerio para desarrollar el libro popular de calidad con un éxito sin antecedentes desde la preguerra” (LARRAZ 2009, 322).

la extensa producción teórica italiana (y también anglosajona) en cuidadas ediciones ilustradas y con buenas traducciones que sustituyeron definitivamente los libros pobremente editados y no siempre bien traducidos que nos habían llegado con anterioridad desde Argentina<sup>883</sup>. Ello, unido a los posteriores “urbanismo democrático” y “fenómeno olímpico” de los años ochenta, llevó a un fortalecimiento de la presencia tanto en ámbitos nacionales como internacionales de la denominada, ya en un sentido lato, Escuela de Barcelona, integradora de casi todo lo que se enseñaba en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y lo que se producía (y se reproducía, gracias a los futuros arquitectos en prácticas) desde los estudios profesionales de Cataluña; justo en el mismo momento en que, según Rovira, Piñón y Domènech i Girbau, la Escuela de Barcelona estaba desapareciendo.

De forma paralela a los movimientos sociopolíticos que se dieron en España durante los últimos años sesenta y primeros setenta que acabamos de ver, cabe considerar la intensa agitación política que se dio estos mismos años por parte de profesores y alumnos en la Facoltà di Architettura del Politécnico de Milán, relacionada, a su vez, con el movimiento político revolucionario que se vivió en Italia entre los años sesenta y setenta, con huelgas, secuestros, atentados y muertes, en lo que se ha denominado “años de plomo” (“anni di piombo”)<sup>884</sup> y que no se cerró hasta que al final de los años setenta se produjo una contundente intervención policial. La diferencia fundamental entre lo sucedido en los dos países estriba en que, mientras que en España había una gran unidad a todos los niveles de la oposición política clandestina en la lucha contra la dictadura franquista (cuya liquidación era el objetivo principal del movimiento sociopolítico), en Italia se daba un enfrentamiento en la calle entre fuerzas revolucionarias de la izquierda extraparlamentaria (maoístas y anarquistas) por un lado, y fuerzas contrarrevolucionarias de extrema derecha (neofascistas) por otro, sin que los sucesivos gobiernos de la democracia cristiana, débiles y de poca duración, pudieran, quisieran o supieran controlar la situación explosiva desde unas instituciones que se demostraban incapaces de “enfrentarse a las peticiones de cambio de un mundo juvenil paulatinamente radicalizado, [...] mudas ante la revuelta de sus propios hijos” que pedían que la escuela y la universidad dejasen de ser “los sitios de transmisión de un saber que parecía ya superado y se abriesen al mundo nuevo que empezaba a florecer” (GALLI 2019, 239-240).

Milán fue la primera ciudad italiana en la que brotó, con manifestaciones, pintadas y actos callejeros, la agitación juvenil revolucionaria que se extendió por Europa en 1968. Así, en noviembre de 1967 los estudiantes ocuparon la Università Cattolica del Sacro Cuore (la más grande de Milán, con 21.000 estudiantes en 1969) como acción de protesta contra la subida en un 50 % de las tasas de matrícula y ante la negativa del rectorado a hacer público el balance de gestión e iniciar un diálogo con los sindicatos de estudiantes; el rector pidió la intervención policial y, de madrugada, los ocupantes fueron desalojados, aunque volvió a ser ocupada en dos ocasiones, con sentadas y asambleas (fotografías en GALLI 2019, 239, 252-253, 312). Unos meses después, en marzo, poco antes de la gran revuelta estudiantil de mayo en París, a la vez que era asesinado en Estados Unidos el líder negro Martin Luther King (1929-1968) y gravemente herido de bala en la cabeza en Berlín el líder estudiantil alemán Rudi Dutschke (1940-1979), ya hubo en Milán violentos enfrentamientos entre la policía y los estudiantes que pedían reformas, una situación que desembocó en la ocupación de la Facoltà di Architettura (*vid. infra*) y de las tres universidades milanesas por estudiantes que proclamaron la autogestión de los centros. Dos meses después, el 30 de mayo, diversos artistas y arquitectos encabezaron la célebre ocupación de la XIV Triennale el mismo día de la inauguración, y obreros e intelectuales unidos, reclamando la democratización de todas las instituciones culturales italianas, destruyeron una parte del material expuesto. Aquel año, la exposición estaba dedicada al tema del Gran Número y planteaba una reflexión sobre los problemas vinculados a la industrialización y a los cambios originados por el incremento cuantitativo. Entre los invitados estaban el grupo Archigram, Arata Isozaki y Renzo Piano, con trabajos sobre tipologías de

<sup>883</sup> Ya en 1976, I. Solà era crítico con este fenómeno a pesar de formar parte del mismo como ensayista y como director de la colección “Arquitectura y Crítica” de la editorial Gustavo Gili: “La demanda informativa provoca una inflación de tendencias, corrientes, materiales y análisis puestos a disposición de alumnos y profesores sin capacidad ni respaldo para establecer ningún tipo de valoración” (I. SOLÀ 1976a, 204). En cambio, un año después, en 1977, Piñón señalaba el valor concreto de esta acumulación de material crítico e informativo en español y en catalán para entender lo que estaba sucediendo en la disciplina: “Las publicaciones sobre arquitectura dejan de ser esporádicas y cristalizan en colecciones específicas con notable grado de calidad, [lo que] da idea del marco teórico próximo en el que se desarrolló la problemática arquitectónica en los primeros setenta, a la vez que es indicio del relativo interés –suprimir el adjetivo sería ingenuo– por el conocimiento de los problemas teóricos y metodológicos que se suscita en Barcelona a partir de los últimos sesenta”. La teoría y la obra de Venturi, concretamente, “socavaron los cimientos de un sistema de creencias y normas considerado inamovible hasta pocos años antes” (PIÑÓN 1977, 85, 87).

<sup>884</sup> El término proviene del título del célebre film *Die bleierne Zeit* (1981) (a su vez cita de un poema de Hölderlin), traducido en Italia como *Anni di piombo* y en España como *Las hermanas alemanas*, dirigido por la cineasta alemana Margarethe von Trotta (n. 1942), autora de diversas películas enmarcadas en la lucha armada terrorista y en la respuesta del Estado.



ambiente urbano masivo, y entre los organizadores destacaba Giancarlo De Carlo, antiguo combatiente antifascista (*vid. supra*) que se enfrentó con violencia dialéctica a los asaltantes, un hecho registrado en una célebre fotografía y en el dietario del arquitecto (fotografías en GALLI 2019, 125, 130-131, 248-249). Más tarde, en diciembre, los contestatarios lanzaron huevos y verduras contra los “burgueses” que acudían encopetados al Teatro alla Scala. Al año siguiente, 1969, los estudiantes izquierdistas secuestraron a un profesor de derecho y los neofascistas respondieron con atentados y expediciones punitivas; las fuerzas de izquierda celebraron apoteósicamente en Milán el Primero de Mayo de 1969 con desfiles, manifestaciones y consignas; en octubre, 100.000 obreros metalmeccánicos “en lucha” se manifestaron en piazza Duomo; pero a partir de este punto, y a lo largo de una década, “la crónica negra se llenó de delitos políticos” (CASTELLANETA *et al.* 2017, 155); los hechos incluyeron, en 1969, bombas en trenes, estaciones y edificios oficiales, revueltas en la milanese cárcel de San Vittore, huelgas y manifestaciones masivas en los sectores industrial y terciario, el nacimiento de un movimiento anarquista organizado y la muerte de un policía en noviembre en via Larga tras dos horas de batalla campal entre estudiantes y fuerzas del orden; pero los momentos más dramáticos se vivieron el 12 de diciembre de 1969 cuando explotó una bomba colocada por la extrema derecha neofascista en la Banca Nazionale dell’Agricoltura en piazza Fontana, un atentado que provocó 16 muertos y 88 heridos y que se sigue recordando en Milán como una gran tragedia y como un verdadero punto de inflexión en la vida cívica y política de la ciudad (CASTELLANETA *et al.* 2017, 156; GALLI 2019, 14-15, 262-285).

Con aquella bomba se intensificó en Italia una “estrategia de la tensión” que duró un decenio y que puso a prueba el régimen democrático y republicano ya que al aumento de la rebelión juvenil se contrapuso tan solo el aumento de la represión autoritaria; hubo huelgas generales continuas y lanzamiento de cócteles molotov; si por un lado, la Università degli Studi de Milán, ocupada por grupos revolucionarios en febrero de 1968, se cubrió de banderas rojas que celebraban la alianza entre estudiantes y obreros, inédita hasta entonces, por otro, las bandas neofascistas contrarrevolucionarias campaban a sus anchas en piazza San Babila: un informe de la policía calculaba que había veinte mil extremistas organizados; entre ambas fuerzas violentas se situaba una burguesía aislada y paralizada por la turbación y el miedo ante la guerrilla urbana que ensangrentaba la vía pública y amenazaba con desestabilizar las instituciones (recordemos que en 1967 comenzó la dictadura de los coroneles en Grecia y en 1973 Pinochet dio el golpe de estado contra Allende en Chile). En estas circunstancias, además de intensificarse la delincuencia común organizada a gran escala (con saqueo de comercios, robos, secuestros y asesinatos), en 1972 apareció en escena el tristemente célebre comando terrorista Brigate Rosse (Brigadas Rojas) que durante nueve años, hasta su desarticulación por la policía en 1981, con la complicidad o el silencio de algunos intelectuales, secuestró a empresarios y disparó en diversas ciudades contra políticos, industriales, policías, jueces y periodistas, entre ellos el anticomunista declarado Indro Montanelli (1909-2001), considerado “un esclavo de las multinacionales”. Ese mismo año el editor y activista comunista Gian Giacomo Feltrinelli moría mientras intentaba dinamitar una torre de alta tensión con el objetivo de dejar Milán a oscuras; los docentes universitarios fueron agredidos por los estudiantes; los nervios estaban a flor de piel y, así, en 1973 un pequeño empresario, opuesto a la convocatoria de una huelga, disparó con una escopeta de caza contra dos sindicalistas; no faltaban motivos para el miedo ya que, entre otros espacios urbanos, piazza del Duomo, ya convertida en zona peatonal, era escenario habitual de enfrentamientos entre grupos opuestos y las camionetas de las fuerzas del orden que se saldaban de vez en cuando con muertos, tanto entre la policía y los manifestantes como entre los ocasionales transeúntes.

Los puntos culminantes de esta “estrategia de la tensión” (término acuñado por la prensa británica) se alcanzaron con dos tragedias: en 1978, tras asesinar a sus escoltas, las Brigadas Rojas secuestraron y asesinaron en circunstancias oscuras al político Aldo Moro, que perseguía un “compromiso histórico” entre las fuerzas parlamentarias de izquierda y derecha para superar los enfrentamientos armados, algo que no aceptaban Unión Soviética y Estados Unidos; y en 1980 la extrema derecha hizo explotar una bomba en la estación de ferrocarril de Bolonia, el nudo ferroviario más importante de Italia, provocando 85 muertos y 200 heridos. Ante esta oleada de actos violentos, que clausuraba definitivamente el optimismo del “milagro económico” italiano, y que se había iniciado con la bomba en la Banca Nazionale dell’Agricoltura en 1969, Milán demostró, según Castellaneta, su sangre fría mediante el silencio conmovido y doliente de los centenares de miles de milaneses que siguieron desde los altavoces instalados en calles y plazas el funeral de las víctimas de piazza Fontana en el Duomo: “La laboriosidad de la gente común, la firmeza de los sindicatos, la fidelidad a los valores de la democracia fueron la respuesta vencedora al aventurerismo y a las conspiraciones”; pero la identidad de los

culpables, entre falsas investigaciones de la policía y pistas intencionadamente erróneas, no se supo jamás<sup>885</sup> (CASTELLANETA *et al.* 2017, 154-167; fotografías en GALLI 2019, 233-285).

### <10.01. LA MIRADA HACIA ESCANDINAVIA Y GRAN BRETAÑA

Rogers decía que Aalto no solo era el mejor de los arquitectos finlandeses sino, paradójicamente, también el mejor de los arquitectos italianos.  
Antonio MONESTIROLI (1997)

La influencia de Milán en la arquitectura catalana no fue exclusiva ya que, como hemos visto, las visitas de Aalto a Barcelona (y su inevitable autoridad sobre los arquitectos barceloneses) se dieron en fecha muy temprana, así como los viajes a Escandinavia de arquitectos catalanes y españoles, y también la asistencia de Coderch y Correa a las reuniones del Team 10, donde predominaban los arquitectos de Europa Septentrional (*vid. supra*). En su crónica de la IX Triennale publicada en *Destino* en 1951, Bohigas ya reseñaba, junto a la arquitectura italiana, “que sigue en conjunto el camino que inició el funcionalismo y que hoy está bajo el signo de las grandes creaciones de la arquitectura organica”, el interés de los pabellones de Finlandia, Suecia y Dinamarca por su “contención” y “libertad de expresión” (BOHIGAS 1951c). La influencia de la producción arquitectónica de estos países en Barcelona (y en toda España) a través de revistas de arquitectura oficiales y privadas, fue constante a lo largo de los años cincuenta y sesenta, algo que se complementó con las visitas a estos países de los arquitectos que trabajaban para el Estado. Así, ya en 1949, según Sambricio, *Revista de Estudios de la Administración Local* publicó algunos escritos de Baldrich donde analizaba el abaratamiento de la construcción en los países nórdicos gracias a la normalización de los elementos de la vivienda y del mobiliario (SAMBRICIO 2000, 45). También Fisac en 1949, cuando el CSIC le encargó el proyecto para el Instituto de Microbiología, viajó a Francia, Suiza, Holanda, Dinamarca y Suecia, acompañado de Josep Antoni Balcells, para adquirir documentación “sobre la estabulación de animales de experimentación: ratas, ratones, cobayas” (FERRER 2012, 478). Fisac, que ya estaba firmemente empeñado en producir arquitectura moderna, como demostró abundantemente con sus escritos a partir de 1948 y como declaró el mismo en 1981 (*vid. supra*), volvió de este viaje admirado de la calidad de las obras nórdicas ya que aprendió “como tratar sin estridencias, pero con firmeza y delicadeza a la vez, una arquitectura de ahora y para ahora”, algo que encontraba tanto en “el bien hacer arquitectónico de los suizos” como en “la meticulosidad técnica de la arquitectura en todos los países nórdicos”; para Fisac eran países donde tanto “una política económica muy estricta” como “la dureza del clima” impedía “ciertas frivolidades plásticas” como las que, según él, se daban en otros países “de menos control político y climas más benignos” (FISAC 1981). Y tempranamente, ya en 1950, concluía:

En todo el mundo se siente una gran curiosidad y un gran respeto por la arquitectura que se está haciendo en Suecia. Los norteamericanos y los italianos la comentan con encomio; los ingleses la difunden en sus revistas indicando a sus arquitectos, con toda claridad, que les debe servir de inspiración para resolver los problemas que tienen planteados en la reconstrucción de sus ciudades. No hay, en fin, revista profesional de cualquier país que no haya dedicado en los últimos meses un número monográfico a ella (FISAC 1950).

Tres años más tarde, en 1953, el arquitecto Vázquez Molezún y el escultor Amadeo Gabino consiguieron una beca para hacer un viaje de estudios a Dinamarca que reseñaron por extenso en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* (VÁZQUEZ 1953).

Además, aunque a partir de 1951 Barcelona se miraba en Italia, muy pronto, al igual que Madrid, fijó también su atención en Inglaterra, los dos países que Montaner define como “los dos focos de renovación más importantes de la Europa de posguerra” y que, además, “otorgan un papel modélico a la arquitectura nórdica” (MONTANER 1993, 83). Se configuraba así un triángulo, con Milán, Londres y Helsinki como vértices, que, envuelto en la polémica, servía de referencia a la nueva arquitectura española y catalana. Y así se reflejó en las reseñas de *Destino*, *Serra d'Or* y *Arquitecturas bis*. Como señala I. Solà, “la minoría culta española no podía ser indiferente al debate internacional en la medida en que se había esforzado por estar en él” (I. SOLÀ 1976a, 198). Si en los años cincuenta, con el Grupo R, fue significativa la influencia escandinava, en los años sesenta, con el realismo, como indica Piñón, lo fue la influencia británica:

<sup>885</sup> Cfr. Piero COLAPRICO: “Piazza Fontana, il ‘dopo’ siamo noi”, en GALLI 2019, 267-270.

La presencia cultural del brutalismo inglés se incorpora, sin grandes esfuerzos, a la poética del realismo; ambas actitudes comparten, en definitiva, no pocos aspectos: teóricos, estéticos y –sobre todo– éticos (PIÑÓN 1977, 35; comillas del autor).

Por otra parte si, como ya hemos visto, desde los primeros años cincuenta planeaba sobre todo lo que se hacía en Barcelona la influencia de Aalto y Wright como primeras figuras modernas de la arquitectura mundial cuya influencia llegaba a superar incluso la de los primeros grandes maestros (Le Corbusier, Gropius o Mies), y también la de Zevi como teórico del organicismo, la influencia de estos arquitectos se dejaba sentir también en Milán; recordemos la frase que Monestiroli le atribuye a Rogers, según la cual Aalto no solo era el mejor arquitecto finlandés sino que también era el mejor arquitecto italiano (*vid. supra*). Sin embargo las filiaciones son resbaladizas, ya que suelen basarse más en entrevistas, recuerdos y memorias que en documentos escritos o en análisis de obras concretas<sup>886</sup>. El Hotel Park de Moragas (1950-1953), por ejemplo, era calificado intermitentemente por los cronistas de aaltiano, zeviano, y wrightiano (MORAGAS 1957), coincidiendo con las fechas de las conferencias de Aalto en Barcelona y con su Pabellón de Finlandia en la IX Triennale de Milán (1951).

Pero en cambio, en opinión de Sostres, transmitida por Rovira (quien, según dice, tampoco acababa de entender la afirmación), “todo lo que se hace aquí es *noucentista*, de aaltiano nada, sino *noucentista*. Moragas es un *noucentista*” (en TORRES 1991 II, 198). Ello no es obstáculo para que en otra entrevista de 1983, un año antes de su muerte, Sostres reconociese la importancia simultánea en su obra de Aalto y del organicismo:

Yo conocí a Aalto con motivo de una reunión del Grupo R y, naturalmente, con este contacto lo que más influyó en el conjunto de mi producción fue lo que llamábamos arquitectura orgánica, una arquitectura que iba más allá del racionalismo porque el principio fundamental era el organicismo, no la función abstracta del racionalismo; el racionalismo, el post-racionalismo y después también la arquitectura orgánica, constituyen un proceso que no se relaciona de una manera continua, sino que parte de diferentes ramas, de las cuales lo que yo creo que queda más claro es la visión abierta de la composición y también la despreocupación por la forma (SOSTRES 1983b, 104).

Sin embargo, a renglón seguido se desdice, en lo que es un ejemplo más de la relativa validez de estas referencias históricas hechas por los mismos arquitectos de forma verbal, a partir de recuerdos tardíos, sobre sus obras e influencias:

A mi lo que me preocupaba y me interesaba más era el racionalismo; mi entusiasmo era por la arquitectura internacional (SOSTRES 1983b, 104).

Pero la adscripción de Sostres a las teorías organicistas debía ser algo comentado habitualmente en la Barcelona de principio de los años cincuenta, ya que, como hemos visto, Cirici lo expresaba crudamente en sus libretas en 1953: “Sostres se deja llevar por la estupidez organicista” (CIRICI 2014, 226).

Más interesantes eran las opiniones de Sostres en la encuesta «¿Un moment de crisi en el disseny i l'arquitectura?» que hizo en 1962 *Serra d'Or*. Aquí minimizaba la “crisis” y el enfrentamiento propuestos por el encuestador (un Oriol Bohigas escondido en el anonimato) y hablando como estudioso, sin referirse a su obra, y elogiando todas las intervenciones habidas en el Colegio de Arquitectos, consideraba que la arquitectura producida desde 1947 era “conformista” a pesar de haber afrontado “programas constructivos tan importantes” como la reconstrucción de las ciudades siniestradas en la guerra, los planes nacionales de vivienda y las construcciones particulares “de un volumen inigualado en una Europa que resurgía próspera y vital como nunca”. Este “conformismo”, según Sostres, había originado un “manierismo” (un uso del término realmente afortunado en este contexto) que era “el tono dominante” de esta arquitectura. Pero, por otra parte, como “todo puede aceptarse menos el vacío”, Sostres planteaba un “principio fundamental de todos los manierismos [que] hemos de aceptar como necesario para la existencia normal de la arquitectura”. Esto es, que “tanto

<sup>886</sup> Las 500 jugosas páginas de entrevistas, llenas de anécdotas y opiniones variadas, mantenidas y transcritas por Jorge Torres entre 1989 y 1991, incluidas como documento anexo de su tesis doctoral (TORRES 1991 II), confirman el valor que muchos autores especializados en la historia contemporánea le dan al “testimonio oral” de los protagonistas, sus colaboradores, conocidos y familiares, un procedimiento investigador que participa tanto de los métodos judiciales como de los programas televisivos y que en ocasiones sustituye el documento escrito como fuente de la historia (cfr. CARR 1961). De ahí la habilidad de Oriol Bohigas para dar la imagen que quería dar de su personalidad y de sus actuaciones públicas, de forma controlada por él mismo, en tres libros de memorias y tres de cartas abiertas, amenos y bien escritos. A estos seis volúmenes, fundamentales para conocer el entramado de la historia reciente de la arquitectura barcelonesa, hay que añadir otro que recoge parte de sus cartas privadas (BOHIGAS 2005).

considerando el procedimiento artístico como un hecho empírico o como un hecho intelectual, siempre se le ha dado un valor objetivo y, por tanto, transmisible y aplicable”. Su conclusión era sumamente feliz:

Los movimientos de carácter retrospectivo –neo-Art-Nouveau, neo-Noucentisme, neo-expresionismo-, o los que buscan la inspiración en la arquitectura espontánea, responden a las variadas preferencias de la personalidad singular, y llegan a constituir un haz de corrientes paralelas con practicantes fervientes, con un público entusiasta, con unas argumentaciones teóricas que justifican su existencia. Alguien ha dicho muy acertadamente que el gusto es el puente que une la creación genial y su desarrollo histórico. En la historia diaria del manierismo el gusto encuentra el terreno propicio para el cultivo de la personalidad, de la nostalgia histórica, del virtuosismo sensitivo y también del máximo rigor racionalista o de la especulación inteligente sobre los problemas de la realidad concreta. En estas tentativas estarán contenidas seguramente muchas de las posibilidades que determinarán la síntesis futura. El interés que este momento nos ofrece es vivísimo en todos los conceptos (VARIOS AUTORES 1962b, 27).

En todo caso, siguiendo con la conversación informal con Torres ya citada, entre continuas diatribas de descrédito contra Bohigas y sus adláteres, Rovira insiste en que lo que se hacía en Barcelona en los años cincuenta era de procedencia nórdica y que la influencia italiana no se daría hasta más tarde, ya en los años sesenta (en TORRES 1991 II, 198-200). Basaba esta afirmación en el componente ideológico, de progreso, que tenían los países nórdicos en España y también en que la mayor parte de las revistas que tenían los arquitectos barceloneses eran nórdicas, aunque, añade, quizá se publicaban más revistas suecas, danesas o finlandesas que italianas. Ciertamente, sin que nadie, excepto Correa, entendiese ni siquiera el inglés, esta influencia, como suele pasar en la cultura arquitectónica, debía proceder de las imágenes, planos y fotografías, que no podían ser de una gran calidad habida cuenta la época de que hablamos. En todo caso, era una información que llegaba a Barcelona vehiculada a través de la obra de Aalto, mediante sus conferencias (que tampoco se debían entender mucho), exposiciones y fotografías de sus obras, y estas sí que podían inspirar directamente a los arquitectos barceloneses ansiosos de modernidad. Para explicar la procedencia de este extraño componente proescandinavo de la cultura catalana, Rovira recurre a un curioso personaje, Francesc Pujols i Morgades (1882-1962), filósofo y escritor en catalán, fundador en su juventud de un sistema que primero denominó “Hiparxiología” y después “Pantología” para demostrar la existencia de una corriente filosófica genuinamente catalana des de Ramon Llull hasta el siglo XX. Partiendo de esta “corriente”, Pujols defendía la adscripción de la cultura catalana a Europa Septentrional y no al Mediterráneo en su libro *Concepte General de la Ciència Catalana* (1918)<sup>887</sup>.

Pero, como indica la revista *2c Construcción de la ciudad*, Aalto representaba todo aquello a lo que aspiraban los primeros arquitectos modernos de la posguerra: la superación del racionalismo ortodoxo sin abandonar sus principios disciplinares, y menciona una fotografía “altamente evocadora” de una de las visitas del arquitecto finlandés a Barcelona a principio de los años cincuenta donde “en lo alto de la escalinata del Parc Güell, junto a Aalto, aparecen el joven Sostres y el organicista Moragas del cine *Fémica* y el Hotel Park” (TARRAGÓ 1975, 11). Sin embargo aunque la intensa relación personal y amistosa establecida entre Milán y Barcelona en los años cincuenta y sesenta no se dio con el mundo escandinavo, sí que se dio algo parecido con el mundo anglosajón, con los Smithson (*vid. supra*), Stirling y Venturi. Esta extensión de las relaciones internacionales se inició cuando los arquitectos catalanes entraron en contacto directo con Inglaterra y con la incorporación en 1962 de David Mackay al estudio de Bohigas-Martorell, ya convertido en la punta de lanza de la arquitectura moderna barcelonesa por tres razones, detalladas por I. Solà: en primer lugar, por el intenso monopolio teórico ejercido por Bohigas a lo largo de diez años en las publicaciones periódicas españolas de arquitectura; en segundo lugar, por el “insólito volumen de producción cualitativa y cuantitativa” de su estudio, que muchas veces actuaba, más allá de un estudio liberal, como empresa de proyectación, ejecución y venta; y en tercer lugar, por la “función docente sustitutiva” que los MBM ejercieron con los numerosos estudiantes y jóvenes arquitectos que pasaron por el estudio buscando “un clima y una animación profesionales difíciles de

<sup>887</sup> Francesc Pujols tenía relación con Cosme Illescas i Carreras (1879-1936), el tío “bohémio” y “deportista” (y también padrino) de Sixte Illescas. Illescas hijo califica Pujols de “filósofo extravagante” (BRULLET *et al.* 2008, 51-52) y Perucho, de “desconcertante filósofo” (PERUCHO 1965). Pujols tuvo una intensa presencia pública en Barcelona antes de la guerra, llegando a publicar un libro prologado por el poeta Joan Maragall. En los veranos de 1939 y 1940, Cirici asistió con gran interés a sus charlas públicas en Montpellier durante el exilio de ambos en Francia y lo reivindica en sus memorias como notable erudito e investigador (CIRICI 1977b, 274-281). También Serrahima, a su muerte, habla elogiosamente de Pujols en su diario y lo define como “un verdadero escritor, inteligente y fino, y dotado por lo que se refiere a la lengua: podía escribir en un estilo algo rabelesiano [...] que le hubiese permitido, bien trabajado, una gran calidad de ensayista o de narrador en primera persona, más o menos implícitamente irónico, y con una dosis de poesía, de tipo popular, muy considerable” (SERRAHIMA 2004, 301-303). *Gran enciclopèdia catalana* le dedica una extensa entrada y Josep Pla se refirió a Pujols en muchas ocasiones (PLA 2000, 661-668). En 1983 se editó una selección de sus artículos periodísticos (PUJOLS 1983).

encontrar en otros lugares y, sobre todo, imposibles de obtener a través de la enseñanza anquilosada de la Escuela de Arquitectura de Barcelona”, algo que, según I. Solà, “será necesario tener en cuenta a la hora de estudiar con detalle la historia de la arquitectura” de los años del realismo y la difusión de ciertos parámetros del gusto (I. SOLÀ 2004, 198-199).

En 1961 Bohigas ya publicó un artículo en *Serra d'Or* sobre el nuevo realismo británico, poco después que los Smithson promovieran el New Brutalism en 1955 (BOHIGAS 1961c), y, según Domènech, que lo pudo vivir mientras trabajaba en el estudio de MBM (una colaboración iniciada en 1962, siendo todavía estudiante), estos años los textos de los Smithson y de Banham que servían de soporte teórico para los brutalistas ingleses, suponían también la legitimación teórica de la arquitectura realista promovida por Bohigas: articulación de grandes conjuntos, de bloques, las primeras ideas sobre los conjuntos urbanos de Londres, la misma manera de articular el discurso de la forma, y el hecho de que todo esto se diese durante el primer mandato de los laboristas británicos, incluso la misma integración de David Mackay en el estudio de arquitectura MBM, hizo que se abriese un nuevo punto de vista profesional que tuvo una gran influencia en las obras del estudio y en los escritos de Bohigas (en TORRES 1991 II, 107-109)<sup>888</sup>.

De hecho, tanto Rovira (*vid. supra*) como Piñón, aunque desde posturas contrapuestas, coinciden al plantear que el final simultáneo del realismo y de la Escuela de Barcelona, su “eclipse” (aunque quizá fue tan solo el final del primer acto) y el final de la influencia italiana en los arquitectos barceloneses se produjo con la irrupción en España en los primeros años setenta, provenientes del mundo anglosajón, de los textos y la obra de Stirling y de Venturi que suponían “un radical cambio de signo en las referencias arquitectónicas internacionales: el virtuosismo neoliberty había quedado oscurecido por la ‘prodigiosa ascensión’ del inclusivismo venturista” (PIÑÓN 1977, 83; comillas del autor); era poco después de la prematura muerte de Rogers en 1969 y se empezaba a producir el debilitamiento consiguiente de su legado ideológico, teórico y formal. En la escena milanesa sus discípulos pasaron a primer plano y la integración de la arquitectura en la ciudad dejó de producirse “en términos de preexistencias ambientales” ya que la forma arquitectónica pasó a conectar con la morfología urbana mediante el tipo, un concepto que adquiriría “el estatus de elemento generador de la arquitectura de la ciudad” (PIÑÓN 1977, 88). Por otra parte, la “rotundidad figurativa” de la obra de Stirling, en términos de Piñón, evidenció la incapacidad de la arquitectura barcelonesa para ejercer un control global de la forma, y la “ambigüedad sintáctica” con que Venturi irrumpió en la escena internacional, catapultado por los ideólogos del MoMA de Nueva York, reduciendo las formas a “señales unívocas”, disolvió la fe que los arquitectos catalanes tenían “en la precisión lingüística, garantizada hasta entonces por un código bien asimilado”; se evidenciaba, así, que “la Escuela de Barcelona como proyecto cultural se había caracterizado por una gran falta de oportunidad histórica” (*vid. supra*). Pero “nadie había dicho que aquella Escuela fuese un proyecto de futuro”, concluye Piñón; significó, eso sí,

la capitalización cultural del pasado inmediato, el fin de un ciclo en que el realismo sedujo la arquitectura catalana, abandonándola pocos años después, desorientada e indefensa, a los caprichos más despiadados de las doctrinas del panorama internacional. [...] La desorientación doctrinal y la falta de referencias formales inmediatas que pudiesen compensar el vacío teórico, dejaron el venturismo como la única actitud de vanguardia practicable. Si en los últimos años sesenta, el carácter vanguardista de la arquitectura estaba estrechamente relacionado con su dimensión comunicativa, ahora, excepto para algunos contestatarios y anticonformistas, la reducción de las formas a señales unívocas aseguraba la eficacia social de los juicios y de los principios morales (PIÑÓN 1979, 50).

Por lo que se refiere a la influencia inglesa, como la italiana y la escandinava, también es muy temprana, y también, en este caso, con visitas frecuentes al país: el primer viaje del que tenemos noticia de Bohigas a Inglaterra se remonta a 1953, cuando pasó dos semanas, con Mascaró<sup>889</sup> y Moragas (se llamaban a sí mismos MA-MO-BO), en la casa de Nikolaus Pevsner, que había dado una conferencia en Barcelona el año anterior (*vid. supra*) y que había mandado a su hijo a pasar una temporada en Barcelona en la casa de estos tres arquitectos. Bohigas se extiende en anécdotas de todo tipo (“recuerdo aquel viaje como uno de los episodios más divertidos y eficaces de mi vida”) y describe las visitas a la arquitectura inglesa, histórica y moderna, con los impagables comentarios previos de Pevsner, quien, además, publicó un artículo en *The Architectural Review*

<sup>888</sup> Sobre las circunstancias de la incorporación de David Mackay al estudio Martorell-Bohigas, cfr. BOHIGAS 1992, 174-176.

<sup>889</sup> Para Bohigas, Joaquim Mascaró, “amigo de toda la vida de Moragas”, un personaje con pocas referencias académicas, no se integró en el Grupo R “porque él mismo no se consideraba un arquitecto muy apasionado ni muy combativo, pero era un hombre de una cultura extensísima y de unos valores personales de altísimo nivel”, y hace una rica descripción de su personalidad y sus aficiones, destacando su facilidad para el dibujo, el retrato y la caricatura (BOHIGAS 1992, 62).

elogiando la obra moderna del Grupo R frente a la arquitectura *revival* que seguía promocionando el franquismo en el extranjero. En 1961 un grupo de cinco arquitectos barceloneses (Bohigas, Mackay, Martorell, Moragas y Ribas) hizo otro viaje a Inglaterra con motivo de un congreso de la UIA (Union Internacional de Arquitectos), visitando obras del movimiento Arts & Crafts, de Mackintosh y del gótico inglés (“uno de los conjuntos más sobresalientes de la cultura europea con unos rasgos diferenciales que permiten entender muchos aspectos de las renovaciones arquitectónicas del ochocientos”) (BOHIGAS 1992, 63-66). Más tarde, en el otoño de 1966, Bohigas pasó dos meses en Cambridge “siguiendo un curso intensivo de inglés” que, al parecer, no le sirvió de mucho ya que, según confesaba, su inglés seguía “gravísimamente subdesarrollado”; sin embargo aprovechó para contactar con arquitectos ingleses (quizá ya con Gowan y Stirling) y docentes de la Escuela de Arquitectura que influyeron en una cierta visión brutalista del estudio (cfr. BOHIGAS 2003b, 17); también aprovechó para disfrutar de la nueva y agresiva indumentaria inglesa: el invento de la minifalda, la nueva estética de Carnaby Street y el “disparate” visual de los *hippies*, “unos aires de modernidad, de libertad y de vida nueva quizá interpretada aún más exageradamente entre nosotros porque nos sorprendía entre los exabruptos carcas y reaccionarios del franquismo”(BOHIGAS 1992, 9-10); pero, sobre todo, le sirvió para confirmar la percepción que un español demócrata tenía todavía aquellos años, mucho antes de su decadencia definitiva, de Inglaterra y de su vida sociopolítica: un país absolutamente civilizado, sobre todo en comparación con la España reprimida, triste y bárbara del tardofranquismo, donde la amenaza policial era constante, como expresaba el mismo Bohigas en una carta del 11 de marzo de 1967 a unos amigos ingleses:

Desde un país civilizado como Inglaterra es imposible comprender los ajetreos espirituales y físicos de un país desgraciado como el nuestro. Para resumir, solo te diré que durante la última semana hemos vuelto a pasar unos días inconfortablemente instalados en los calabozos de la via Layetana. El motivo fue un homenaje al Dr. Jordi Rubió i Balaguer, investigador de Literatura Medieval y presidente del Institut d’Estudis Catalans, organizado en la Facultad de Derecho por el Sindicato Democrático de Estudiantes. Los sufridos “intelectuales” del país volvieron a ser reclutados en los sótanos de la via Layetana y tuvimos que soportar otra vez la amable y simpática compañía de polizones, “chorizos” y prostitutas. Ante este agradable panorama nacional, he decidido volver a pasar una corta temporada en Inglaterra. Espero que más o menos por Semana Santa pueda aparecer otra vez por ahí. [...] Espero encontrar esa “pérfida Albion” todavía encastillada en su torre de marfil y todavía despreocupada de estos pobres subdesarrollados que tenemos el mal gusto de tener problemas políticos tan pasados de moda (BOHIGAS 2005, 116, 142-145; comillas del autor).

## <10.02. ASPIRACIÓN AL REALISMO

El problema que a todos nos urge, por encima de otras consideraciones arquitectónicas, es el de dar casa lo más dignamente posible al mayor número de familias en el menor tiempo posible; no hay nada tan concreto y tan complejo a la vez; no hay nada tan complejo y tan difícil.  
Oriol BOHIGAS (1960)

Uno de los conceptos más utilizados a la hora de explicar la producción artística y arquitectónica de los años cincuenta y sesenta, tanto en Milán como en Barcelona, ha sido el de “realismo”. En el caso de la arquitectura el término se hizo habitual sobre todo a partir del célebre artículo programático de Oriol Bohigas de 1962 “Hacia una arquitectura realista” (BOHIGAS 1962d) (*vid supra*), una propuesta que, por otra parte, el equipo MBM intentó llevar a la práctica profesional en los años sesenta. Cuarenta años más tarde, en una conferencia de 1999, Bohigas recordaba la preocupación de entonces por hacer una arquitectura con un claro componente social, económico y político, “una arquitectura adaptada a las necesidades reales, a los problemas de carácter global”:

Se trataba de interpretar la arquitectura como un elemento a la vez de servicio y de crítica social, incluso de respuesta política y de revisión global de la cultura y de la tecnología que en aquel momento se utilizaba en España (BOHIGAS 2003b, 5).

I. Solà considera que, en el caso concreto de la obra construida de MBM, el realismo parte de “un programa moral”, de “una prudente y sobria voluntad civil de la arquitectura” y se concreta en “las posibilidades reales dado un marco institucional, [...] un determinado tamaño de la intervención y una forma predeterminada del espacio en el que se interviene”; en conclusión, “la búsqueda de una cierta subversión de los tópicos establecidos o de los excesos de la especulación se establece a través de una clarificación de las propuestas, del crecimiento gratificador de los programas [y] de la sinceridad en la lógica de la construcción” (I. SOLÀ 1976a,

201); “el compromiso del artista con la realidad, lo que equivale a decir con la sociedad, era un axioma básico para la validez de la obra de arte que aspirase a transformar la cultura y la sociedad”. Así, “a través de instrumentos simbólicos y gracias a una buena cohesión ideológica, la arquitectura del realismo dio obras de un tono menor, paradójicamente regresivas en el aspecto tecnológico y constructivo, pero de una elevada calidad estética” (I. SOLÀ 2004, 189, 194). Para Piñón, el realismo en Barcelona no fue una simple actitud, sino que se interpretó como un “estilo” que habría que relacionar con el neoliberty milanés, ya que “la fidelidad a ciertas técnicas constructivas, el uso repetitivo de ciertos materiales y la frecuencia con que se establecían programas similares generaron [en Cataluña] una cierta sensibilidad bien por el repertorio de elementos arquitectónicos, bien por el modo de articular estos elementos en unidades más complejas”, sobre todo gracias a la “sistematicidad” lograda por el neoliberty en los últimos años sesenta (PIÑÓN 1979, 50). Sin embargo, es cierto, como indica Montaner, que el concepto de realismo ha ido acumulando significados diversos a lo largo de la historia, desde Aristóteles hasta la literatura y la pintura decimonónicas, además de haber sido utilizado aleatoriamente; por tanto se trata de un término cargado de ambigüedad por la misma extensión de su campo histórico y semántico (MONTANER 1993, 108). En arquitectura, en 1934 Persico ya calificaba a Mendelsohn en la revista *Casabella* de “arquitecto realista” basándose en la “calidad ‘objetiva’ de su inspiración”, en su “fidelidad a los problemas prácticos” y en su “capacidad de hacer adherir casi siempre la resolución plástica al dato técnico”, una actitud que, como veremos, fue recurrente en el “realismo” de la Escuela de Barcelona y que en Mendelsohn se derivaba, según Persico, de la “poderosa tradición académica germánica y de su obstinada voluntad de investigación metódica y progresiva” (en DEL CAMPO 2004, 44; comillas del autor). Pero por otra parte, la defensa del realismo como canon artístico entre nosotros en los años cincuenta y sesenta fue, como señala Amat, una consecuencia más del hecho de que tras la Segunda Guerra Mundial “en los círculos ilustrados de toda Europa, el marxismo se convirtió en el paradigma interpretativo de referencia” (AMAT 2018, 382).

En España, la cuestión ha hecho correr ríos de tinta, a favor y en contra. Desde los últimos años cincuenta el término “realismo” se asoció, sobre todo, a la creación literaria y a una actitud social y política con un componente explícito de compromiso antifranquista, especialmente gracias a la obra ensayística de los críticos e historiadores de la literatura catalanes Josep Maria Castellet y Joaquim Molas; su libro *Veinte años de poesía española. 1939-1959* es de 1960, *Poesía catalana del siglo XX*, de 1963 y *Un cuarto de siglo de poesía española*, de 1966. Castellet y Molas, bajo el término “realismo histórico”, propugnaron una poesía y una novela políticamente comprometidas, como un “imperativo ético, una atención a los hechos tal como son, una voluntad exacerbada de comunicación basada en los diálogos [y] una lucha contra todo formalismo, ya sea clásico o moderno” (MONTANER 1993, 108). Esta literatura comprometida debía abdicar “del individualismo simbolista” y convertirse en “herramienta al servicio de la transformación de la sociedad” (AMAT 2018, 251). Su resultado sería un retrato verosímil y tradicional de la vida cotidiana, sin embellecimiento ni edulcoramiento, y, además, se debía ofrecer al lector mediante una comprensión fácil e inmediata. Los italianos Pavese, Moravia y Pratolini, entre otros, sirvieron de modelo, por lo general traducidos al castellano y al catalán, y encontraron su equivalente en la poesía y la novela de Espriu, Pere Quart, Ferrater, Gil de Biedma, Ferlosio y los hermanos Juan, Luis y José Agustín Goytisolo. Castellet y Molas tomaron prestado el término de la literatura y el cine italianos y, a su vez, Bohigas, que coincidía con ambos en las reuniones de la redacción de *Serra d’Or* y en las noches de diversión de la *gauche divine*, tanto en Cadaqués como en la célebre discoteca barcelonesa Bocaccio [*sic*], se inspiró en el campo de la literatura (italiana, catalana y española) para su primera propuesta de arquitectura realista. Esta propuesta se inspiraba directamente en los artículos publicados por Castellet en *Serra d’Or*, como reconocía expresamente el mismo Bohigas:

Este nuevo realismo arquitectónico se corresponde exactamente en nuestro ámbito con una corriente cultural muy generalizada y que en la literatura ha dado frutos tan importantes como la llamada “poesía social”. [...] J. M. Castellet hacía un análisis clarividente y era sorprendente comprobar que casi todos sus términos servían para la problemática de la arquitectura. Como cuando dice “la actitud personal del poeta que deja de considerarse un hombre iluminado, un genio solitario, un creador inspirado por una musa irracional para ser un hombre como los otros, un trabajador intelectual que se une a los otros hombres en el campo de la cultura, [...] el método de abstracción de la experiencia real ya no es mitológico-simbólico, sino histórico-narrativo; [...] el objeto de la poesía ya no es el arte por el arte sino una palabra, un canto o un grito dirigido a la comunidad de lectores capaces de oír y de entender” (BOHIGAS 1962d, 20; comillas del autor).

El realismo arquitectónico comportaba “fidelidad a la situación tecnológica real del lugar, voluntad de servicio a las necesidades sociales y reconsideración de la ciudad como un hecho con cualidades dadas que se manifiestan en su estructura tradicional de calles, plazas y manzanas” (MONTANER 1993, 108). Pero también

conllevar una acusación contra el Movimiento Moderno ya que, a pesar de que éste hubiese declarado la necesidad de que la arquitectura consiguiese unos objetivos de mejora social, había “alienado la práctica arquitectónica con propuestas formales propias de tecnologías que no existen y a las que solo simbólicamente se puede hacer referencia”, por lo que su práctica se convertía en “aristocrática” y “formalista” (PIÑÓN 1977, 29). Bohigas lo expresó en su manifiesto no sin beligerancia:

Es mucho más difícil de construir –y mucho más anacrónico- un pie derecho de acero perfectamente calibrado, si no se dispone de un buen equipo de maquinaria, que hacer en piedra una columna salomónica. Como consecuencia de esta mayor dificultad –de este encarecimiento y de esta falta de repetición seriada- este estilo “moderno” falsamente técnico llega a convertirse en un auténtico refugio del aristocratismo. De un golpe destruye dos de los postulados fundamentales de la arquitectura moderna: su planteamiento social y el condicionamiento industrial (BOHIGAS 1962d, 18; comillas del autor).

Curiosamente, mientras que la propuesta de escribir una literatura realista como necesidad ética y política fue abandonada pronto por el mismo Castellet, ya que su celebrada antología poética antirrealista *Nueve novísimos poetas españoles*<sup>890</sup> se publicó en 1970, en la arquitectura el uso del término y las consecuencias prácticas que podía conllevar se prolongaron durante varias décadas, al menos en lo que se refiere a un “compromiso con un diseño funcional, directo, simple” (MONTANER 1993, 108) y al uso de una tecnología y unos materiales comunes y corrientes en la industria de la construcción.

Bien es verdad que la definición del realismo arquitectónico en España (fundamentalmente desarrollada en los años sesenta, como decimos, por Bohigas desde la vulgarización teórica y por su equipo MBM desde una intensa actividad profesional) partía de unas bases programáticas claras fundamentadas en la situación tecnológica atrasada del país y encontró un eco enorme en la intelectualidad barcelonesa y en los fieles discípulos de Bohigas. A la vez, las dicotomías planteadas en esta definición (“realismo” versus “organicismo”, “realismo” versus “idealismo”, “realismo” versus “formalismo” e incluso “nacionalismo” —o “catalanismo”— versus “internacionalismo”), las raíces éticas derivadas de estas dicotomías, los principios filosóficos implícitos, los vínculos políticos que se establecían y el carácter internacional de las mismas eran fácilmente comprensibles por lectores y arquitectos “cultos” y se prestaban a tomar partido y decidir quienes eran los “buenos” y quienes eran los “malos” del relato, sobre todo teniendo a la vista el ejemplo cercano y conocido de las diferentes plantas de la sede del Colegio de Arquitectos, muy publicitadas y que se podían visitar (*vid. supra*), y también los ejemplos que el mismo Bohigas mostraba mensualmente en su sección fija de *Serra d’Or*. Este era el diagnóstico que, aunque apareció sin firmar, se acepta habitualmente como de Bohigas ya que encabezaba, dentro de la sección “Diseño. Arquitectura. Urbanismo”, la encuesta citada de 1962 «¿Un momento de crisis en el disseny i l’arquitectura?»:

En todo el mundo se dice que la arquitectura y el diseño vuelven a estar en un momento fuertemente polémico, casi en un estado de crisis, por la contraposición de dos bandos bastante diferenciados. Uno acusa al otro de haber caído en el estancamiento del formalismo casi arqueológico, en la repetición desplazada y sin sentido de los elementos del primer racionalismo; el otro acusa al primero de haber roto la evolución del racionalismo con el intento de luchar contra el formalismo y le señala el peligro de un falso retorno a las formas tradicionales y artesanas. Uno dice que intenta someterse a la realidad social e industrial del país y trabajar con las herramientas que encuentra; el otro dice que hay que seguir señalando el ejemplo de los ideales de la industrialización no conseguida. Uno no se siente demasiado lejos de los barrocos arrebatados; el otro siempre habla de módulos y proporciones. Uno hay que buscarlo en Finlandia, Japón, Italia y la Inglaterra de los laboristas; el otro se ha instalado en Alemania y Suiza y ahora brota en la Inglaterra de los conservadores. Uno utiliza a menudo las modestas y titubeantes paredes de ladrillo; el otro cree en la geometría de los rectángulos de vidrio y aluminio (VARIOS AUTORES 1962b, 22).

En esta encuesta, publicada inmediatamente después del manifiesto de Bohigas defendiendo el realismo (1962d), opinaban, como sabemos, ocho escritores arquitectos y artistas plásticos de gran influencia en la opinión pública catalana por su presencia habitual en los *mass media*: Castellet, Cirici, Cuixart, Perucho, Ràfols, Sostres, Subirachs y Teixidor. La mayoría de ellos, con la excepción notable de Cirici, rechazaban en mayor o menor medida el “idealismo” y eran partidarios del “realismo”. Pero, además, Castellet ampliaba con notoria claridad a la arquitectura las propuestas para una literatura realista que él mismo estaba desarrollando coetáneamente (*vid. supra*):

El formalismo que hoy se enfrenta al realismo no es sino la consecuencia de una vieja deformación que encontramos allá donde dirigimos la mirada: tanto en la arquitectura y el diseño como en la literatura y el arte; tanto en la filosofía y en la

<sup>890</sup> El título está inspirado en la antología *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milán, Rusconi e Paolazzi, 1961.



ciencia como en la economía y en la política. El formalismo es siempre la manifestación de una ideología abstracta que no tiene en cuenta los datos y la dinámica de la evolución de la realidad: es, en definitiva, una expresión utópica. Contrariamente, el realismo es la expresión de una voluntad de comprensión histórica de los hechos y de una interpretación objetiva de los datos, con el fin de superarlos en la transformación incesante de la sociedad. [...] En la arquitectura y el diseño se manifiesta por una simulación de las tradiciones nacionales, por una adaptación a las exigencias y a las posibilidades de la sociedad donde se desarrolla, por la utilización de los materiales que se tienen al alcance. [...] El formalismo se manifiesta por una imitación de otros modelos nacionales, por prescindir de las exigencias y posibilidades de la propia sociedad, por la utilización de materiales que exigen una elaboración complicada y costosa o, incluso, la importación del extranjero (en VARIOS AUTORES 1962b, 22-23).

Pero estas sutilidades críticas bipolares no eran algo que interesase demasiado en el mundo del arte. Joan Perucho, como otros críticos, en los años sesenta traducía la situación para el gran público en sus artículos periodísticos, insistiendo en la necesaria y conveniente convivencia entre “racionalistas” y “orgánicos” o entre “idealistas” y “realistas”:

Los primeros acusan a los segundos de arbitrariedad, de genialismo inútil y antisocial, y de traicionar el espíritu de la arquitectura moderna. Los segundos acusan a los primeros de monotonía, de esterilidad creadora, de haber caído en un formalismo y en un academicismo asfixiante. Afirman que mientras no exista un proceso industrial adecuado habrá que recurrir a elementos tradicionalmente artesanos. En realidad, las dos tendencias conviven estrechamente. [...] Creo que la una corrige a la otra, evitándose caer en absurdos, y que hay campos adecuados para las dos tendencias (PERUCHO 1965, 62).

Otro texto de los años sesenta que ofrece un cierto interés por su rareza y por ser elocuente del ambiente que se respiraba en la arquitectura barcelonesa de mitad de los años sesenta, es un extenso artículo del arquitecto Ricard Bofill, entonces adscrito a la corriente realista pero autor a partir de los años ochenta de una obra posmoderna radical muy conocida internacionalmente pero poco apreciada por la crítica. Bofill no destacó nunca como escritor, ni como crítico, ni como teórico, pero en 1965 publicó en *Siglo XX*, una revista de difusión reducida, el artículo “Crisis actual en la profesión arquitectónica”, dividido en cuatro entregas cuyos títulos eran significativos: “I - Moralidades<sup>891</sup> y prejuicios en arquitectura” (BOFILL 1965a), “II - Defensa y reproches al realismo en arquitectura” (BOFILL 1965b), “III - Contradicciones inherentes a la ocupación arquitectónica contemporánea” (BOFILL 1965c) y “IV - Ensayo sobre la necesidad de síntesis en la actuación arquitectónica” (BOFILL 1965d). En realidad, desde que Rogers usó el término “crisis” para la arquitectura en su célebre artículo de *Casabella* “Continuità o crisi?” (1957a), el concepto de “crisis” se sucedió en el pensamiento arquitectónico español (también en el italiano). En 1972, por ejemplo, Antonio Fernández Alba, desde Madrid, situaba la crisis de la arquitectura española de forma ininterrumpida a partir de 1939 (FERNÁNDEZ 1972). En la primera parte de su artículo, Bofill, con un lenguaje marxista típico de los años sesenta, empezaba examinando las contradicciones que se le planteaban al arquitecto en 1965 (“tecnología” versus “realismo constructivo”, “industrialización” versus “espacialismo”, “libertad creadora” versus “orden arquitectónico y estandarización”, estructuralismo utópico versus “realidad estructural”, “racionalismo” versus “tradicción urbanística”) y se declaraba revolucionario a medio plazo: “No me cabe la menor duda que frente a la gravedad de determinadas situaciones sociales el remedio inmediato es la revolución, pero me parece algo infantil considerar la revolución como la única posibilidad para cualquier situación social” (BOFILL 1965a, 72).

En la segunda parte, Bofill consideraba esquemática e ingenua la división de la arquitectura propuesta unos años antes por Zevi en dos tendencias, “racionalismo” y “organicismo”, ya que, en su opinión, tras la guerra mundial los arquitectos estaban empeñados “en una lucha por la forma” y eran conscientes de que una u otra tendencia no conducían sino “a una búsqueda formal”; pero ante el “continuo y desmesurado afán de originalidad” de los arquitectos, frente al “idealismo” (que calificaba de “postura engañosa y antimarxista” que conducía al “esquematismo y al peor formulismo [*sic*, por ‘formalismo’] solo aparentemente justificado después de largos razonamientos deductivos”), se alineaba con las posturas “realistas”, aunque no sin “reproches” dada la deriva de esta actitud hacia un “estilo” excesivamente preocupado por el “detalle”. Ambas posturas, planteadas como contrapuestas, venían caracterizadas *in extenso* en términos idénticos a los formulados por Bohigas desde *Serra d’Or* y por Castellet desde la crítica literaria:

<sup>891</sup> Recordemos que *Moralidades* fue el título de un libro de poesía de Jaime Gil de Biedma publicado en 1966 y que todos estos intelectuales y artistas barceloneses se encontraban a menudo en la discoteca Bocaccio (*vid. supra*) por lo que las influencias mutuas eran constantes.

Mientras el realismo arquitectónico parte de posturas concretas, particulares, específicas, el llamado estilo internacional se plantea los problemas desde la metafísica. El primero actuará a partir de una metodología inductiva: después de un análisis de la realidad intentará obtener un resultado que sea la síntesis de las mejores probabilidades [*sic*, por “posibilidades”]. Para los realistas no existe la única sino la mejor solución. [...] Esta postura implica una determinada ideología que abarca aspectos como un amor especial por los problemas particulares, por la problemática social, por la tradición cultural, etc. Frente a estos, los seguidores de Mies Van der Rohe se consideran a sí mismos progresistas y avanzados por despreciar los problemas localistas y nacionales y entender la arquitectura como una técnica para la que no existen las fronteras ni las limitaciones particulares de la economía o la industria de un determinado país. Estos que se llaman a sí mismos racionalistas, se plantean los problemas de un modo absoluto y total (BOFILL 1965b, 21).

En la tercera parte, Bofill, usando términos de raíz marxiana que hicieron fortuna en la España de los sesenta, caracterizaba las tareas profesionales del arquitecto en aquellos años, una “época donde el signo más determinante es la revolución social”; este hecho afectaba a “todos los sistemas políticos” y “todas las profesiones” e implicaba que la arquitectura estuviese definida por “contradicciones” “objetivas” y “subjetivas”: “el profesional se encuentra más que nunca sometido y condicionado por exigencias de orden extraarquitectónico”, lo que conducía a la existencia de una “arquitectura media” y de una “arquitectura culta”, una situación frente a la que “el arquitecto progresista, en acuerdo con su medio social, se está ocupando de lo inmediato, de lo urgente, teniendo en cuenta en todo momento la política arquitectónica, los límites sociales dentro de los cuales debe desenvolverse”: una formación intelectual y cultural “auténtica”, junto a un “sentido científico”, formaba parte de las necesidades nuevas del arquitecto. Y concluía con la idea alternativa de la crisis consciente y constante:

Constatar y tener consciencia de una profunda crisis me parece lo suficientemente indicativo para no caer en intentos de soluciones esquemáticas [...] que no servirán más que para darnos una falsa seguridad. [...] El proceso histórico de nuestro “arte-profesión” nos demuestra que para salir de una crisis no existe otra probabilidad [*sic*, por “posibilidad”] que volver a caer en otra y que sólo un continuado, consciente y coherente proceso en crisis puede hacer evolucionar la arquitectura de acuerdo con la realidad que la rodea (BOFILL 1965c, 6, 7; comillas del autor).

Para acabar, en la cuarta y última parte del artículo Bofill ahondaba en sus respuestas para salir de la “crisis profesional” y planteaba, siempre en términos marxianos, “la necesidad de síntesis en la actuación arquitectónica”. Así, por una parte, insistía en que la profesión solo podría salir “airosamente” de la crisis “reintroduciéndose en otra nueva crisis adaptada al nuevo medio, en acorde con la nueva realidad que se presente en cada momento histórico”; por otra parte, la metodología del proyecto, específica en cada caso, debía partir de la “intuición” del arquitecto y desarrollarse en un “continuo proceso dialéctico” para poder “crear unos espacios y unos ambientes donde todavía se pueda respirar una humanidad, donde los individuos no se sientan máquinas o corderos”. Y concluía de forma esperanzada:

A pesar de la nueva realidad, a pesar de la nueva mentalidad técnica, socialdemócrata, que va dominando necesariamente las distintas formas sociales, la actuación arquitectónica tiene una nueva razón de ser. Se trata de que este ordenador del territorio, este formalista de las técnicas, sea realmente consciente de la compleja realidad que le rodea, se sitúe en su lugar adecuado, recupere y reestructure sus verdaderos instrumentos de trabajo (BOFILL 1965d, 12, 13).

Por lo que se refiere a Italia, Gregotti, gran amigo y mentor de Bohigas a lo largo de medio siglo, al final de los años sesenta situaba la cuestión del realismo en la arquitectura italiana en relación directa con la actividad política. Gregotti se refería a “aspiración a la realidad”, distinguiendo la producción arquitectónica de otros productos del realismo (o mejor del neorealismo) en la cultura italiana: literatura, pintura, teatro y, sobre todo, cine, campo donde, como es sabido, se obtuvo el mayor éxito internacional, tanto del concepto como de las producciones. Esta “aspiración a la realidad” se desarrollaba, según Gregotti, en tres líneas: la realidad como historia y tradición; la realidad como aspecto de la ideología nacional popular de la izquierda política; y la realidad como conexión con el ambiente preexistente. Tres líneas relacionadas con la revisión de las dimensiones de la historia ya iniciada en sus orígenes por el Movimiento Moderno con la búsqueda de los caracteres locales de la arquitectura, incluso en sus aspectos populares y folklóricos, y que pertenecían, según Gregotti, a un mismo estado de espíritu y a una misma clase de equívoco: suponer que la realidad es una preexistencia que se debe respetar. Según Gregotti, en la arquitectura italiana esta aspiración al realismo sólo se pudo dar después de 1950, con la derrota de la izquierda política en 1948 y con la progresiva “burocratización defensiva” del Partido Comunista Italiano. A partir de esa fecha, las tentativas de los arquitectos no se proyectaron tanto sobre la realidad nacional como sobre imágenes a menudo sentimentales, vaciadas de los elementos que la componían: fuerzas económicas, proletariado, métodos productivos, relaciones políticas,

misión del arquitecto en la sociedad, etc., todo lo cual se transformó en una proyección imaginaria de sí misma. Para Gregotti,

el realismo en Italia terminó en verdad en 1950, terminó con la revista *Il Politecnico*<sup>892</sup> y con los esfuerzos de Elio Vittorini por dar a la izquierda un contenido acorde con la cultura moderna; terminó con la complicidad con el idanovismo<sup>893</sup> soviético, con la llegada al poder de la Democrazia Cristiana; terminó con la constitución de las estructuras de infragobierno de todos los partidos, que estaban destinadas a durar mucho tiempo (GREGOTTI 1969, 47).

Partiendo de la hipótesis planteada por Gregotti, el realismo barcelonés puede verse como un epígono más bien tardío del realismo italiano, pero con unas consecuencias éticas y formales más concretas y duraderas. I. Solà ha resumido con acierto el significado de esta figuración en relación a la situación cultural y económica del país y a la intención social y ética de los arquitectos, lo que permite vislumbrar la clara vinculación que hubo entre realismo y Escuela de Barcelona:

La traducción formal de estos propósitos significa una atención muy especial a la construcción en sus versiones más económicas, más verificadas, más comúnmente aceptables como vehículo de una deseada aunque difícil comunicación entre la arquitectura culta y el hipotético usuario. La utilización de elementos connotativos de la artesanía y de la arquitectura histórica es no solo un procedimiento barroco de resolución de la buscada complejidad, sino también un intento de establecerse en una hipotética área de consenso no instrumentalizada ni manipulada por los grandes medios de persuasión (I. SOLÀ 1976a, 201).

La incidencia del realismo en la arquitectura producida por la Escuela de Barcelona (“la difusión de estas actitudes en los círculos barceloneses fue notable”, dice I. Solà) fue tan profunda que todavía a principio de los años ochenta, después de unos años setenta caracterizados por una “extrema volubilidad de propósitos”, seguía viva una cierta búsqueda del realismo, quizá en contraposición al auge de la posmodernidad que se empezaba a extender como un cáncer de equívocos y banalidades por el cuerpo de la arquitectura (cfr. JENCKS 1981). Así, en un editorial sin firmar de 1981 de la renovada revista *Quaderns*, dirigida entre 1981 y 1991 por Josep Lluís Mateo (n. 1949), significativamente titulado “La presencia del realismo”, que encabezaba dos estudios sobre Hopper y una muestra de edificios de los años setenta francamente adscribibles al “realismo”, obra de arquitectos nacidos al final de los años treinta y principio de los años cuarenta<sup>894</sup>, todavía se planteaba una postura cercana a las tesis de Rogers y del mismo Bohigas como muestra explícita de que “los matices a la modernidad planteados por Rogers en *Casabella* se han difundido entre nosotros y han sido el origen directo de buena parte de nuestras preocupaciones actuales”:

La crítica a la modernidad desde la adecuación al contexto y al uso, desde la asunción de las tecnologías disponibles y desde la revalorización de la historia como sustrato sobre el que actúa el proyecto fueron, como es bien sabido, los argumentos centrales que llevaron a la proposición del realismo como actitud positiva frente al “idealismo” de la ortodoxia moderna, siguiendo un discurso que, interrumpido por el viento voraginoso de la década pasada [los años setenta], quizá ahora se podría entender como origen directo de actitudes actuales. La preocupación por lo que respecta a los aspectos sensibles de la realidad no rehuirá —lejos de autonomías apriorísticas— la atención a las estrategias de otras artes para aprehenderla (ANÓNIMO 1981).

En este mismo número de un *Quaderns* modernizado aparecían dos artículos elogiosos del ladrillo, aunque ya lejos, claro está, de las proclamas imperiales de Gecé (*vid. supra*) y cercanos al “Elogio del *totxo*” (1960) de Bohigas: uno de Moragas titulado “casas de ladrillo” (MORAGAS 1981) y otro del ya veterano Manuel de Solà-Morales i de Rosselló donde explicaba elogiosamente desde el punto de vista técnico y de la funcionalidad del material la historia de la fábrica de ladrillo. (SOLÀ R. 1981). No sólo el editorial y los dos artículos que acabamos de comentar mantenían la antorcha del realismo al inicio de los años ochenta; también los jóvenes más o menos “pop”, o que actuaban de *enfant terrible*, como Xavier Sust (quien ya había publicado unas

<sup>892</sup> El semanario cultural y político *Il Politecnico, settimanale di cultura contemporanea* (1945-1947), fundado por Elio Vittorini en Milán, fue una publicación “alineada a la izquierda, pero de corte autónomo, ‘herético’, con una maquetación eficaz y agresiva y con unos títulos provocadores”, en cierto modo opuesta al pensamiento oficial católico (GALLI 2017, 258-259; comillas del autor); emulaba el periódico homónimo local fundado por Carlo Cattaneo en 1839, pero prestando atención a los temas internacionales (cfr. Wikipedia.it). Italo Calvino, Vasco Pratolini y Ernesto Nathan Rogers escribieron en sus páginas (ROGERS 1945).

<sup>893</sup> En referencia al político soviético Andréi Zhdánov (1896-1948), consuegro de Stalin y máximo defensor del realismo socialista desde su puesto de comisario encargado del control ideológico de la cultura desde 1946 hasta su muerte (cfr. Wikipedia.es).

<sup>894</sup> Sin incluir los no catalanes, estos autores son: Jaume Bach (n. 1943), Gabriel Mora (n. 1941), J. A. Martínez Lapeña (n. 1941), Elías Torres (n. 1944), Jordi Garcés (n. 1945), Enric Sòria (n. 1937) y el malogrado gerundense Josep M. Masramon (1948-1979).

célebres y más o menos irreverentes *Estrellas de la Arquitectura* en 1975), y que se movían alrededor de la más o menos contracultural editorial Tusquets, planteaban una valoración realista de la decoración, de raíz claramente neoliberty, mediante unos ornamentos que se podían ejecutar con facilidad gracias a las múltiples posibilidades del ladrillo dispuesto a cara vista, tanto en exteriores como en interiores, y gracias a la cerámica vidriada, con un gran surtido de azulejos, de múltiples colores, formas y dibujos. Recordemos que en la fabricación de cerámica vitrificada destacaron en España durante los años setenta las fábricas de Mensaque en Sevilla y de la Bisbal en Girona, con un catálogo de piezas, formas y colores realmente extraordinario. El uso de estos recursos llegaba a establecer verdaderos vínculos con la tradición modernista y con el GATCPAC, tanto en edificios de Moragas por lo que se refiere al uso del azulejo, de Bofill por lo que se refiere al uso de imaginativos elementos escultóricos de hierro, o incluso de Coderch con sus complejas volumetrías de ladrillo que originaban una decoración geométrica. El mismo Coderch reconocía que en el edificio de la Barceloneta su estudio utilizó “por primera vez el revestimiento de azulejos vidriados que nos inspiró el centro antituberculoso de José Luis Sert” (VARIOS AUTORES 1980, 38). Subrayemos, por otra parte, la proximidad de este uso del azulejo en Barcelona con las superficies de baldosas de clinker utilizadas insistentemente por Gardella, Caccia Dominioni, Ponti y muchos otros arquitectos milaneses estos mismos años. Con respecto a la filiación de estas piezas, desde una postura posmoderna explícitamente reconocida, que continuaba las propuestas contenidas en los textos del libro *Las estrellas de la arquitectura* (SUST 1975), *l'enfant terrible* que quería ser Xavier Sust reconocía el híbrido que se estaba produciendo en algunos sectores “modernos” de la Escuela de Barcelona entre realismo y posmodernidad (lo que otros llamaban “venturismo”, cfr. PIÑÓN 1979, 50):

La influencia de la arquitectura italiana fue fundamental para enriquecer el planteamiento decorativo. Era posible jugar con la decoración siempre que su formalización se justificase por razones funcionales y constructivas; [...] manipulación de elementos funcionales, estructurales o constructivos para que den un sentido decorativo como un grupo de arquitectos italianos nos enseñó hace veinticinco años. No es el juego decorativo basado en cantoneras, zócalos, tapajuntas, entrega de dos materiales diferentes. [...] Es en definitiva la utilización de las artes decorativas aplicadas contra las que el Movimiento Moderno había luchado tan tenazmente. En estos momentos posmodernos la decoración ha dejado de ser de forma absoluta un tabú (SUST 1981, 7-9).

Claro que, si volvemos a los orígenes del realismo arquitectónico en Barcelona, Bohigas, como sabemos, en 1962, veinte años antes, ya había escrito en la misma línea un “Elogio de la Ornamentación” (1962), un “Elogio del ladrillo (o *totxo*)” (1960)<sup>895</sup> y un “Elogio de la chabola” (1957), recogidos los tres en su obra capital de amplio espectro, pequeño tamaño y de difusión *Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraquisme* (1963); estos tres “elogios”, junto con el manifiesto “Por una arquitectura realista”, se situaban en oposición radical a la célebre propuesta loosiana y al rigor racionalista. Eran unos manifiestos “apasionados y polémicos”, en palabras de I. Solà, que vieron la luz a final de los años cincuenta e inicio de los sesenta, y que tuvieron, como todos los textos de Oriol más o menos programáticos, una gran difusión siendo ampliamente aceptados, citados y aplicados por muchos de los jóvenes arquitectos catalanes (y españoles) que querían ser modernos. Para I. Solà, estos cuatro textos de Bohigas, en los que se intenta aunar la “fidelidad al racionalismo del GATEPAC [y la] fidelidad al modernismo, entonces vilipendiado”, contrastan con el “entusiasmo juvenil” del Grupo R, ya que, con su “valor de réplica a los tópicos tecnólogos y funcionalistas” representaban “una primera crisis de confianza en la institución de la arquitectura moderna entendida como un todo, seguro e indiscutible” que condujo en Barcelona a un “mimetismo liberty o revivalista [*sic*]” (I. SOLÀ 1976a, 198, 203). Más punzante es si cabe Rovira cuando considera que con estos textos, y merced a la “tendencia natural al ensimismamiento de la cultura catalana”, la arquitectura barcelonesa entraba “en el desierto de diez años de realismo” del que no salió hasta la difusión de las teorías de Rossi y Venturi, “sintetizadas y difundidas” por Moneo en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (ROVIRA *et al.* 2018, 9). En todo caso, como sabemos, a esta primera “crisis de confianza”, aunque con vaivenes producidos por sucesivas “mejoras” y “recaídas” de la enfermedad, siguieron

<sup>895</sup> La rápida transformación en los años sesenta de la sociedad española y, paralelamente, de las ordenanzas urbanísticas y de la industria de la construcción, hizo que muchas de las propuestas “realistas” de Bohigas quedaran pronto obsoletas: el “elogio del ladrillo”, por ejemplo, que implicaba la defensa de los muros de carga como sistema constructivo ya había quedado desfasado en 1970 según el mismo Bohigas: “Desde que el Ayuntamiento de Barcelona obliga a la construcción de un cierto espacio para aparcamiento en cada bloque de viviendas, el habitual sistema constructivo ha sufrido un cambio sustancial. [...] La estructura de paredes portantes de ladrillos –que había tenido una larga tradición en Cataluña y que había constituido durante los años cincuenta y sesenta una cierta base expresiva de la arquitectura autóctona en polémica con el purismo importado del *International Style*- ha sido súbitamente abandonada y se ha extendido el uso de la estructura reticulada de hormigón o de acero, con todas sus consecuencias económicas y formales” (BOHIGAS 1972, 167-168).

muchas otras crisis en las décadas posteriores<sup>896</sup> hasta llegar a la situación actual (líquida, virtual y evanescente) que, aunque está fuera del ámbito temporal de nuestro estudio, reseñamos más adelante (*vid. infra*).

### <10.03. ESCUELA DE ARQUITECTURA DE BARCELONA: FINAL DEL SIGLO XX

Cuando recuerdo cómo me contagiaba su entusiasmo [Germán Rodríguez Arias], lamento no haber aprovechado mejor sus enseñanzas; todos deberíamos lamentar no haberle dispensado el reconocimiento que merecía. Tal vez no esté siendo justo y me esté dejando llevar por mi estima hacia él. Sea como sea, no sé qué más puede desear un hombre que vivir en el recuerdo de los otros; ni qué más puede pedir un arquitecto que hacer vivir a los otros la luz que una vez soñó.  
Albert ILLESCAS (1987)

De algunos textos memorialísticos escritos por arquitectos nacidos en los años cuarenta y que cursaron la carrera en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en los años sesenta no se deduce que los nuevos docentes que se incorporaron a la enseñanza en esos años del desarrollo español, a pesar de su condición de “jóvenes” y “modernos”, se implicasen mayoritariamente en la docencia mucho más que los anteriores docentes de los años cuarenta y cincuenta, aunque supusiesen, eso sí, una cierta superación del anterior y desfasado modelo proyectual novecentista y clasicizante (*vid. supra*) y algunos de ellos, como Ignasi y Manuel de Solà-Morales, Correa, Viaplana, Piñón, Cantallops, Margarit o Bohigas, llegasen a entusiasmar vocacionalmente a muchos grupos de estudiantes creando un significativo discipulado en los campos de la proyectación, las estructuras y la historia de arquitectura.

Las primeras novedades en la docencia fueron introducidas por algunos miembros del Grupo R, profesionales nacidos en los años diez, como Coderch y Sostres (aunque en ambos casos resultó un fiasco, como veremos), y por otros arquitectos más jóvenes nacidos en los años veinte y treinta, como Bassó, Bohigas, Correa, Ribas, Cantallops, Margarit y Buxadé. Todos ellos formaron parte en su ejercicio profesional de la llamada Escuela de Barcelona, con la especificidad planteada por Bohigas y Moneo a final de los años sesenta en la revista *Arquitectura* (MONEO 1969) (*vid. supra*). Pero ya en 1961 Moragas, que nunca ejerció como docente, era crítico con la enseñanza de la arquitectura en Barcelona al considerar que, aunque era “el problema más importante que tiene planteado la arquitectura en nuestro país”, no lo veía en vías de solución al no darse la “entrega”, el “programa” y la “doctrina no improvisada” que eran necesarios en la enseñanza. Desafortunadamente para una formación responsable de los arquitectos, su lúcida opinión y su crítica al “diletantismo presuntuoso” de muchos profesores ha continuado siendo válida durante muchos años, quizá hasta ahora mismo:

Muchos componentes del Grupo R han entrado en la Escuela de Arquitectura como catedráticos o auxiliares y, a pesar de sus esfuerzos, han quedado perdidos dentro del nivel medio de la enseñanza. Entre los alumnos, muy exigentes, quizá desproporcionadamente exigentes, su prestigio no ha aumentado sino que se ha visto menguado por la inconsistencia debida a las improvisaciones. La enseñanza de la arquitectura en nuestra Escuela se hace con una cierta buena voluntad pero eso ya no es suficiente en estos tiempos. Por otra parte, la enseñanza está a cargo de unos profesores de la vieja

<sup>896</sup> I. Solà ya decía en 1976 que se había producido, primero, la “crisis de identidad en el Movimiento Moderno”; después, la “crisis cultural que la posición de la arquitectura sufre con la pérdida de sus convicciones reformadoras”; y unos años más tarde, “ataques frontales a la institución, a su sentido y a su fundamentación cultural”. Como respuesta al debate producido se dio, según I. Solà, una “salida hacia adelante pisando el acelerador de la propia autonomía como actividad formal y avanzando en los nexos expresivos de la obra como totalidad”. Así, una vez perdida la seguridad funcionalista y tecnológica, la respuesta adoptada por varias generaciones de arquitectos españoles fue considerar, primero, en un claro paralelismo con las artes plásticas gestuales, informalistas y constructivas, “la forma como investigación en sí” y “el lenguaje como vehículo expresivo”; para más tarde considerar que “todo eclecticismo es válido” (I. SOLÀ 1976a, 202, 204). Tres años más tarde, en 1979, Piñón matizaba esta afirmación señalando la existencia de dos actitudes teóricas en la arquitectura catalana “posrealista” de los años setenta. Una, representada por Clotet-Tusquets, consideraba el proyecto como “una *trouvaile* donde la solución justa viene garantizada por un razonamiento ejemplar, mientras que el objeto asume un carácter singular irrepitable, vinculado a su condición intrínseca de evento artístico: [...] el acto de invención que surge a partir del proyecto representa el soporte de una operación de naturaleza casi-literaria cuyo aspecto poético viene a menudo privilegiado respecto a otros componentes de la obra”. La otra tendencia, representada por Piñón-Viaplana, consideraba el proyecto “como una actitud esencialmente autoreflexiva, cognoscitiva y, por tanto, en este sentido, autónoma: [...] la forma, como sistema de relaciones abstractas entre los elementos del objeto y como hecho interno y específico del mismo, constituye el componente fundamental de esta arquitectura” (PIÑÓN 1979, 52). También Montaner se ha referido a las “escisiones trascendentales” que protagonizaron en los años setenta Bofill, Clotet-Tusquets, Piñón-Viaplana y Esteve Bonell, alejándose de la ortodoxia de la primera Escuela de Barcelona (MONTANER 2005, 129-136).

escuela que desconocen por completo el Movimiento Moderno y por otros que quizá piensan conocerlo demasiado bien. El eclecticismo de la arquitectura moderna hace que se vaya de un lado a otro sin fijar nunca los pies en un lugar seguro. Si alguna vez se fijan quizá es aún peor porque quiere decir el estancamiento y la renuncia a muchas conquistas del Movimiento Moderno. La falta de un programa concreto y el vacío de contenidos, el diletantismo, son las características más destacadas. [...] Hemos caído en el formalismo más banal, en la modulación por la modulación. [...] Faltan fe y entusiasmo (MORAGAS 1961, 72-73).

Cabe señalar que una parte del problema era que, tanto en Barcelona como en Milán, muchos arquitectos significados por su buen quehacer profesional nunca se incorporaron a la docencia. Este fue el caso, entre otros, de Bofill, Martorell o Moragas en Barcelona y de Caccia Dominioni, Asnago, Vender o Gigi Gho en Milán. En el comprometido contexto italiano de los años sesenta, De Carlo consideraba negativo este alejamiento de profesionales valiosos del ámbito de las aulas por lo que tenía de falta de implicación en la continuidad de la disciplina, ya que eran arquitectos que querían “salvar el oficio que ahora, de hecho, se ha esfumado” (PIERINI 2008, 89, 99).

Quizá el ejemplo más emblemático en la Escuela de Arquitectura de Barcelona de una enseñanza planteada de forma más o menos moderna pero con muchas limitaciones, sea el de Sostres, cuya actividad docente se desarrolló durante los años sesenta, pero que desde 1959 ocupó la cátedra de Historia de la Arquitectura y de las Artes Plásticas que había pertenecido a Ràfols, de quien Sostres había sido ayudante (ARMESTO *et al.* 1999, 202-203). El equipo de la revista *2c Construcción de la ciudad*, dentro de la revisión altamente valorativa que algunos de sus antiguos alumnos hicieron de Sostres a partir de los primeros años setenta, lo consideraba el mejor profesor de esta materia en la posguerra (TARRAGO 1975, 11). Albert Illescas, de quien fue profesor, considera que era admirado por los alumnos que iban a sus clases “esperando el día, no muy frecuente, en que perdía la reserva y nos emocionaba con su conocimiento”. Pero al parecer el carácter apocado de Sostres y sus problemas personales (*vid. supra*) fueron una barrera constante para que pudiese ejercer una influencia poderosa como docente:

Seguramente sabía demasiado para lo que nosotros podíamos entender, y era demasiado pusilánime para transmitir su conocimiento en contra de nuestra parcialidad ignorante que solo quería saber de los últimos siglos. Esta timidez y otros aspectos de su temperamento impidió que se convirtiese en el maestro indiscutible de la Escuela y en el arquitecto capaz de producir una obra de calidad tan abundante como su saber y su sensibilidad hacían prever (en BRULLET *et al.* 2008, 164-166).

Esta incapacidad comunicativa de Sostres ha sido también subrayada, aunque de forma más elegante, por I. Solà, dos años más joven que Albert Illescas:

En Barcelona habíamos tenido todos nosotros el ejemplo impagable de un profesor en parte malogrado por una difícil relación entre sus conocimientos y sensibilidad y su eficacia docente. Josep M<sup>a</sup> Sostres fue el verdadero maestro de todos los que a lo largo de los años sesenta, en la ebullición universitaria de aquellos años, sentimos un interés más que ocasional por la historia (en ROVIRA 1987, 9).

Ya que no su capacidad docente, I. Solà remarcaba de nuevo en 1972 el valor teórico de los escritos de Sostres, la ejemplaridad de su arquitectura y su voluntaria reclusión en el campo de la investigación y el estudio como respuesta “a una situación contradictoria insostenible”, esto es, la “incapacidad política e imaginativa para concluir muchos de los objetivos que ya están marcados y definidos en los orígenes de la arquitectura contemporánea”:

Nadie como él se ha hecho notar como heredero directo —sin mediaciones de lo que dijera el último producto de moda— de los grandes problemas de la arquitectura occidental, de la tradición moderna y de la incertidumbre de la situación presente. La perplejidad que flota a lo largo de los textos de Sostres es fruto de su voluntad de comprensión global, sin dejarse arrastrar por las rachas pasajeras. Es posible que esto le haya dado un papel más consistente, aunque menos atrevido, en las polémicas y las vicisitudes de nuestra historia reciente (I. SOLÀ 2004, 182-185).

Óscar Tusquets, en cambio, un año menor que Illescas y un año mayor que I. Solà, que empezó la carrera en 1959, es más directo. En uno de sus famosos e irreverentes libros de memorias lo describe directamente como un mal profesor cuya revalorización solo podía explicarse “por la voluntaria amnesia de algunos de sus antiguos alumnos o por el desconocimiento de los más jóvenes”. En un célebre artículo sobre el valor de la escalera como componente de la arquitectura, Tusquets describe una clase de 1960, en segundo curso, donde Sostres estuvo magistral, una verdadera excepción ya que no era ese su comportamiento habitual en clase:

Sostres pudo ser un arquitecto interesante, un hombre culto y pintoresco, pero era un profesor perezoso y acomodaticio. [...] Recuerdo que con aire desganado, privado del más mínimo grado de entusiasmo o pasión, el cátedro fue desgranando la sobada descripción del arte rupestre, lo de la edad de la piedra tallada, y de la pulimentada, y la de los metales..., todo ello ilustrado con unas lamentables –debían de ser coetáneas de las obras que reproducían– transparencias en blanco y negro. Aquel año Sostres nos impartió un curso completo de Historia del Arte y al año siguiente otro de Historia de la Arquitectura. A lo largo de todo ese tiempo evidenció tanto conocimiento y preparación como conformismo, abulia y ausencia de la más mínima ambición que no fuese cumplir con el expediente (TUSQUETS 1998, 84-85).

Son testimonios negativos que contrastan con el visceral elogio de combate que había hecho Quetglas quince años antes, en 1983, en el breve y apocalíptico preámbulo a la edición de los escritos completos de Sostres recopilados por Xavier Fabrè (*vid. supra*), llegando a plantear la existencia de complots contra el “maestro” por parte de los “mandarines/mandatarios de la cultura arquitectónica catalana”, es decir los “inevitables o, quizá mejor, inexcusables Bohigas, Correa, Ribas Piera, etc.” con el fin de

desplazar, anular y borrar a José María Sostres de su natural posición de guía indiscutible, referencia segura y sólido maestro. [...] El crítico y arquitecto más profundo y, por lo tanto, menos influyente en las cuatro últimas décadas de la arquitectura catalana. [...] No es casual que la respuesta de Sostres a sus tan objetivos colegas, tan vitalmente inquisitivos, tan afanosos de liderazgo, haya sido una introspección personal cada vez más extremada. Ya inútilmente, incapaces de corregir el pasado y reprochándose todo a un mal presente, publicamos aquí la opinión, reunida pero inevitablemente dispersa, es decir perdida, del mejor de los nuestros (en SOSTRES 1983a, 7-8).

Esta opinión elogiosa, aunque más matizada, por emotiva, la reiteró Quetglas en 1999 en la presentación del catálogo de la exposición sobre Sostres que organizaron Armesto y Martí Arís para el Colegio de Arquitectos de Barcelona, intentando superar el estigma de “arquitecto malogrado” (Carlos MARTÍ ARÍS: “El pensamiento arquitectónico de Sostres”, en ARMESTO *et al.* 1999, 14-21). Aquella magna muestra, además de evocar la personalidad de Sostres, presentaba un extenso catálogo razonado de su obra profesional, de la que Quetglas, con su prosa sugerente, decía:

¿Entre qué grandes capitales colocan los atlas de historia a la pequeña población de nombre Sostres? ¿Entre Sert y Coderch? Muchas guías explican que desde esas capitales sale la línea comarcal de autocares que llega a Sostres. Efectivamente, Sostres no fue ni Sert ni Coderch. Fue mucho menos. No se pagó una mesa en el despacho de la calle Sèvres: estudió a Le Corbusier, aprendió de él, y de Asplund, y de Mies, y de Aalto, y de Wright, y de todos, con los ocasionales materiales que podían encontrarse en las saqueadas y esterilizadas bibliotecas barcelonesas de los años cuarenta y cincuenta. Vivió esto aquí, a la altura de las circunstancias. Resolvió la falsa oposición entre profesión y cultura, en la que se disfrazó Coderch, rompió su actualidad sin memoria, tan propia del fascismo, ejerciendo, al contrario, un trabajo en el que el proyecto no es sino un estudio de la arquitectura del pasado, y el estudio del pasado no es sino un momento del proceso de proyecto. Supo continuar. No fue ni Sert ni Coderch. Evitó ambas imposturas. En eso está su mejor lección, en eso lo admiramos, le agradecemos su vida, en eso está aquí, entre nosotros (Josep QUETGLAS: “Josep Maria Sostres: Hombre en su siglo”, en ARMESTO *et al.* 1999, 11-13).

Una opinión similar de camaradería en defensa de Sostres, considerado como “el mejor de los nuestros”, frente a la “familia Bohigas” que, según ellos, lo minusvaloraba fue expresada por Rovira hacia 1990 en su entrevista inédita con Jorge Torres (TORRES 1991 II, 198-200). Simona Pierini, observadora ajena a la realidad barcelonesa, pero cercana al mismo tiempo por su proveniencia de la Facoltà di Architettura de Milán, fue acogida por los discípulos de Sostres en su “*passaggio*” por la ciudad en 1998 y ella escribió también una reseña encomiástica de la obra del arquitecto (que, a partir de un juicio del mismo Sostres (*vid. supra*), consideraba “una forma de manierismo”<sup>897</sup>, de “lo moderno como pasado”) y se refirió a la exposición citada

<sup>897</sup> Pierini considera que en el manierismo se da una manipulación de las reglas del lenguaje clásico mediante una trama de alteraciones sintácticas (PIERINI 2008, 75). Para Piñón, la Facultad de Derecho de Barcelona (1957-1958), obra de Giráldez, López Íñigo y Subías, ejemplifica la “conducta manierista [*sic*]” propuesta por Sostres en 1956 para “la época que nos ha tocado vivir [que] es de elaboración y desarrollo de una síntesis definitivamente lograda” (SOSTRES 1983a, 63-64); en este límpido edificio universitario radicalmente miesiano “la correcta utilización de un sistema arquitectónico perfectamente definido hasta en sus menores detalles ha dado lugar a una obra de evidente calidad arquitectónica” (PIÑÓN 1977, 16). “A pesar de las deficiencias en la industria de la construcción del momento, la escasez de materiales adecuados y la inexperiencia de sus jóvenes autores –paliados, en parte, por la racionalidad del planteamiento estructural compositivo– hay una abierta confianza en el progreso tecnológico. Para sus autores, éste es uno de los fundamentos de la arquitectura moderna, que debe estar atenta al espíritu del tiempo; aquel que, presumiblemente, conduce a una evolución industrial en el propio mundo de la construcción. [...] Esta obra adquiere la categoría de paradigma de una tendencia racionalista catalana, centrada en el avance tecnológico y en la buena factura de su ejecución. [...] Se revelan, por un lado, la calidad de los espacios interiores, con la fluidez y el juego de transparencias de los patios acristalados, la seguridad y conexión de los planteamientos, y, por otro, una resolución tipológica y formal de gran coherencia” (RODRÍGUEZ *et al.* 1994, 152).

dedicada a su maestro que Martí, Armesto, Quetglas y del Llano organizaron en 1999 en el Colegio de Arquitectos (ARMESTO *et al.* 1999):

La muestra en el Colegio de Arquitectos señala un momento importante en la comprensión del trabajo de Sostres. Pero a pesar de ser exhaustiva y rigurosa tan solo da a conocer una mínima parte de la riquísima documentación que constituye su archivo. En el Colegio de Arquitectos y en la Escuela de Arquitectura se conserva un ingente *corpus*, en su mayoría manuscrito, formado por apuntes de clases, esbozos de artículos, conferencias, impresiones de viaje, memorias de proyectos, observaciones sobre el oficio o sobre la enseñanza que documentan su pasión constante por la arquitectura, [...] la idea de colectivo y de anónimo contrapuesta al arquitecto artista. Una idea dominante que de hecho caracteriza la figura de este arquitecto tan importante para la cultura catalana y que quizá explica en parte el atraso con que la historiografía oficial ha reconocido su personalidad poética (PIERINI 2008, 71, 75, 84).

En una nota manuscrita publicada quince años después de su muerte, el mismo Sostres reconocía sus dificultades de comunicación, aunque referidas al ámbito académico y achacándolas a la miserable situación de posguerra:

Mi incompatibilidad sentimental e intelectual con la Escuela tiene sus raíces, como sucede con todos los arquitectos de mi generación, en mis años de estudiante, años inexplicable e irremisiblemente perdidos (en ARMESTO *et al.* 1999, 203).

En realidad, la personalidad seca y la actitud erudita y retraída de Sostres no podía ser apreciada por los extrovertidos arquitectos coetáneos suyos. Correa ha sido franco en sus recuerdos:

Nunca le he tenido el respeto que le han tenido otros. Sostres era un intelectual, Coderch le detestaba; yo no le detestaba, pero sí pienso que era un hombre que no me podía gustar, era imposible que me gustase porque considero que era un tipo de persona poco franca, un personaje que se cubría con su erudición, porque más que culto era erudito. A mí la erudición me aburre bastante, para eso están los libros. [...] Aunque haya sido admirada por mucha gente, nunca he tenido ningún interés por la arquitectura de Sostres, ninguno (CORREA 2002, 56).

En esta misma línea, Bohigas, que lo conocía bien como colega y como director de la Escuela, fue aun más claro en un apartado de sus memorias escrito en 1989, considerándolo, a pesar de ser un gran arquitecto, un profesor “no muy lucido” que llegó a extremos degradantes y trágicos:

Todos lo esperaban como agua de mayo, pero pasó por la docencia sin pena ni gloria, aunque a veces daba una lección magistral que parecía prometer unos métodos menos mediocres, más estimulantes, más comprometidos, menos convencionales que los de Ràfols. Y eso se agravó con los años. Al final, Sostres era como un alma en pena que deambulaba por la Escuela repartiendo somnolencias. Cuando yo era director intenté apoyarlo y reordenar toda la sección de historia [pero] no lo encontré interesado, o interesado solo en futilidades administrativas. Un día, a primera hora de la mañana, lo encontraron durmiendo —andrajoso, tronado y desfallecido— dentro del coche, mal aparcado en la Diagonal. Fue una degradación que se inició con una extraña tendencia a burocratizarse y que culminó en un hundimiento físico y mental (BOHIGAS 1992, 41-42).

Otro profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona que cabe citar como otro gran fracaso docente, fue Coderch, aunque no tanto por la repercusión que tuvo su enseñanza como por la importancia de su arquitectura que, como sabemos, adquirió muy pronto resonancias míticas y una gran difusión internacional (*vid. supra*). Coderch impartió clases de Elementos de Composición y de Proyectos entre 1965 y 1968. La forma en que entró en la escuela fue poco afortunada ya que lo hizo ocupando la plaza de Federico Correa, que tenía un gran prestigio entre los estudiantes y había sido expulsado de la Universidad por haber apoyado al Sindicato Democrático de Estudiantes (*vid. supra*). Según Tusquets, cuando Correa, sorprendido, habló con él, Coderch contestó “que se lo había pensado muy bien y que, como Federico era un compañero de viaje de los comunistas, estaba dispuesto a sustituirlo”. Coderch fue un profesor de maneras autoritarias poco o nada apreciado como docente. Según Tusquets “hacía cosas tan extravagantes como llevarse una petaca llena de whisky y beber a media tarde delante de los alumnos” (en NÚÑEZ 2016, 179). Albert Illescas, que lo tuvo de profesor en el último año de carrera, ha descrito su docencia de forma crítica, presentándola como algo consecuente con su engreimiento proverbial (*vid. supra*), propio de alguien incapaz de enseñar ni de ilusionar a los estudiantes más allá de la “adoración debida a su propio mito”:

Me sorprendió que mantuviese una postura distante, altiva. Coderch no fue un buen profesor a pesar de la aureola de estrella que lo precedía: no escuchaba a los alumnos, ni los estimulaba, quería simplemente mostrar su obra como ejemplo a seguir. Su solución era la única “posible” y se empeñaba en que todos los alumnos la siguieran. Llegaba con un whisky en



la mano, desagradable, solo miraba los dibujos, no los alumnos, nunca fue consciente de cuantas expectativas frustró su actitud. Duró poco (en BRULLET *et al.* 2008, 208; comillas del autor).

Pero como los recuerdos humanos forman parte de procesos mentales inciertos y evanescentes, Armesto, que fue alumno de Coderch en segundo curso, señala, por el contrario, su intensa dedicación a la corrección de los proyectos de sus alumnos, buscando la “serenidad” de los mismos, la “buena composición” o el uso de pocos y justos “temas y materiales”:

Entramos en el aula y un señor con una presencia bastante imponente apareció. Subió al estrado, se sentó de perfil, mirando hacia el oeste, hacia la fachada, y empezó a presentarse a sí mismo a través de los objetos en los que estaba trabajando. [...] Con su lápiz –de mina muy blanda- y una goma de borrar, corregía cosas directamente en tu hoja. Si el dibujo estaba a lápiz él intentaba mejorarlo. Nos intentaba corregir aspectos concretos de la planta, sobre todo. Y luego firmaba con las iniciales. [...] En el trabajo de corrección en la mesa, Coderch era bastante cercano y cotidiano. Le teníamos un gran respeto y nos sentíamos un poco intimidados mientras corregíamos. Era muy dado a hacer digresiones personales, sobre la familia, sobre ciertos apuros económicos. O ponía ejemplos sobre la vida cotidiana, sobre la higiene personal... y de esa forma llegabas a conocer cosas de su propia vida. Eso lo hacía más cercano y menos temible (en NÚÑEZ 2016, 18-22).

Sin embargo, las clases “lo cansaban mucho” y ésta fue la razón, según Armesto, para abandonar la docencia; en realidad un temperamento tan rígido y conservador como el suyo no podía adaptarse al politizado ambiente universitario español de final de los años sesenta. Sin juzgar su dedicación, también Carlos Ferrater refiere la parca metodología didáctica que tenía Coderch; en esta ocasión, los alumnos tenían que proyectar una vivienda unifamiliar en el Maresme; después de dos semanas de trabajo, Ferrater había dibujado “una casa muy coderchiana” que, según él, “no estaba nada mal”, pero el “maestro” no fue de la misma opinión:

“Ferrater, esto está mal. Su proyecto no tiene estructura y está desordenado. Ordénelo”. “¿Y como debo hacerlo, señor Coderch?”, le pregunté. “Mire, yo he construido algunas casas. Visítelas, mírelas con atención y aprenda”. Esto fue toda la corrección (en NÚÑEZ 2016, 89).

Bohigas es el más conclusivo con respecto a la docencia de Coderch en un escrito de 1989 donde subraya su entrada en la Escuela haciendo el esquírol y demostrando su oposición al compromiso político de Correa, pero también su carencia de dotes pedagógicas:

Además de su falta de sensibilidad política (o de su exceso de beligerancia política a favor del régimen), se comprobó enseguida su falta de sensibilidad pedagógica. Fue un fracaso bastante estrepitoso, seguramente porque la aparente esquizofrenia entre la modestia y la pedantería, entre la buena profesión y la incredulidad cultural no es una buena actitud para la enseñanza (BOHIGAS 1992, 42).

En contraste con las opiniones negativas sobre Coderch, enredadas en su propio mito y antimito, la relación de los estudiantes con Rafael Moneo (n. 1937), uno de los grandes e indiscutidos maestros de la arquitectura moderna española, durante el tiempo que ocupó en Barcelona la cátedra de Elementos de Composición (1971-1980), se considera de forma unánime como muy productiva ya que tuvo una gran influencia tanto en la práctica profesional como en el desarrollo teórico de la enseñanza<sup>898</sup>. Así lo señala Pierini y lo confirma Quetglas al opinar que a Moneo se le debía una nueva y alentadora forma de ver la arquitectura en la Escuela: “Las palabras que nosotros sabemos utilizar, los que pasamos por la Escuela de Arquitectura de Barcelona durante los años sesenta y setenta, tienen su origen en Rafael Moneo. Él las fabricó, de él viene nuestra capacidad de hablar, es decir, de mirar y de imaginar” (“La danza y la procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo”, *El Croquis*, núm 64, enero 1994, pp. 26-45; en PIERINI 2008, 126-127). El mismo Moneo señalaba su intensa vinculación con Barcelona, con profesores y estudiantes, en una emocionada carta de despedida dirigida a Bohigas, entonces director de la Escuela, el 12 de mayo de 1980:

Tengo la sensación de que ha llegado la hora de abandonar la Escuela. [...] Los años pasados en Barcelona han sido para mí muy buenos y esto se ha debido a todos vosotros, con quienes he convivido en tantos momentos y de quienes he aprendido tantas cosas. [...] Pero sin embargo noto que, indefectiblemente, el tiempo pasado –aquel tiempo- es ya tiempo pasado, que ha dejado de ser mi presente. No sabría decirte bien porqué y quiero creer que es, simple y tristemente, una cuestión de años, dado que uno ya no se ve como aquel que era y se siente un poco desplazado de todo lo que en un momento dado fue el objeto de sus deseos. [...] La sensación del final de trayecto está prevista y debo, por tanto, decírtelo para que tomes las medidas oportunas” (en BOHIGAS 2005, 234-236).

<sup>898</sup> Para un estudio del material docente que elaboró Moneo en Barcelona, cfr.: Carolina B. GARCÍA: *Rafael Moneo: una manera de enseñar arquitectura. Lecciones desde Barcelona, 1971-1976*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2017, 547 pp.

En 1985, desde su cargo de decano de la Escuela de Arquitectura de Harvard (1985-1990), Moneo volvía a evocar sus años barceloneses en otra afectuosa carta personal a Oriol Bohigas: “Miro atrás y veo cuanta ayuda me habéis prestado desde los días de los pequeños congresos hasta ahora. Cuanto los amigos de Barcelona, y entre ellos tú el primero, han sido el soporte de una discusión continua en la que, si no siempre ha habido completa coincidencia en lo que a gustos y preferencias se refiere, sí que ha dado lugar a que aprendiésemos todos, encandilados a veces en el fragor de la pelea dialéctica, disfrutando otras de la contemplación conjunta de la arquitectura” (BOHIGAS 2005, 292).

Pero el profesor que ha sido evocado con más aprecio entre los estudiantes de arquitectura de los años sesenta por su amenidad, didactismo y cercanía, y que se mantuvo toda su vida en la docencia, fue Federico Correa, “arquitecto, crítico y profesor” como lo define la Universidad de Navarra (CORREA 2002). Bohigas le reconoció el mérito de haber iniciado “una transformación pedagógica en la Escuela” (BOHIGAS 1992, 134). Y Albert Illescas consideraba que “en la clase de composición encontramos dos maestros, Federico Correa y Jaume Rodrigo<sup>899</sup>, los primeros de los pocos maestros que encontraríamos en la Escuela” (en BRULLET *et al.* 2008, 192). También para Helio Piñón (n. 1941) el magisterio de Correa fue crucial, sobre todo por la “flexibilidad” que mostraba en las correcciones:

Correa contribuyó a difundir un particular entendimiento de las relaciones entre forma, función y “ambiente”, que, por encima de credos teóricos más o menos explicitados, subyacía en su obra. [...] Es en la capacidad de sistematización de formas procedentes de los más variados repertorios –lo cual no impide su evidente preferencia por algunos muy concretos– donde hay que situar la aportación fundamental de la obra y la didáctica de Correa. Esta implícita creencia, puesta en evidencia en una y en otra, en un sistema de relaciones entre las formas, independiente de su cualidad estética, capaz de asegurar su consistencia como estructura figurativa (lo que le permitiría repetir en las clases: “es un ejemplo de cómo acepto un ejercicio que particularmente me parece horrendo”), sitúa su incidencia más allá de la simple propagación de determinado “gusto” (PIÑÓN 1977, 44; comillas del autor).

Según confesión propia, la vocación docente de Correa fue precoz ya que, preocupado por “el ambiente político social, [...] consciente de que debía hacer alguna cosa contra una dictadura asfixiante”, ya pidió incorporarse a la enseñanza a principio de los años cincuenta, nada más acabar la carrera, aunque no empezó como profesor hasta el curso 1958-1959 cuando Robert Terradas, recién nombrado director de la escuela<sup>900</sup>, le ofreció una plaza “como ayudante de prácticas de composición elemental” en la cátedra de Luis Canals quien “a las dos semanas le dejó ocupar su plaza” (en LARREA *et al.* 2005, 276). Y como los problemas docentes le llegaron enseguida, según cuenta él mismo, iba a Milán y les planteaba sus dudas a Gardella y a Rogers:

Fui a Rogers y le dije que estaba desesperado, que no sabía qué hacer, que estaba angustiadísimo porque no sabía qué se debía enseñar en primer curso. [...] Al final de la conversación me dijo que un profesor que lee a Gide ya es algo<sup>901</sup>. Y lo recordé siempre después, al ver cómo eran de bestias los profesores que había. Así empezó mi docencia. Se me ocurrió hacer el diseño de un banco de parque... había que poner algo que tuviese la posibilidad de tener distintas soluciones según la gente y según los casos (FREIXES 1981, 55-56).

Este ejercicio de diseño de un banco de parque que Correa proponía para los alumnos de primer curso dio tan buenos resultados que lo mantuvo insistentemente como tema de iniciación a la proyectación hasta su jubilación en 1989, haciendo incluso que se pueda hablar de un cierto paralelismo “práctico” entre Rogers y Correa como profesores en Milán y Barcelona, sobre todo por la difusión de las maneras de hacer que se dio en ambas ciudades a través de los centros de enseñanza y que originó incluso una cierta ambivalencia

<sup>899</sup> Recordemos que el arquitecto Jaume Rodrigo i Dalmau (1932-1965), socio de Lluís Cantallops, murió prematuramente, a los 32 años, en un accidente de tráfico.

<sup>900</sup> Bohigas ha caracterizado en sus memorias a un joven Robert Terradas (1916-1976) y ha referido elogiosamente el papel que jugó en la Escuela como profesor de Instalaciones y, sobre todo, de Proyectos: “Las persianas blancas al estilo Coderch, las ventanas apaisadas al estilo Gropius, los *pilotis* al estilo de Corbusier, las estructuras reticulares de hormigón al estilo del último Perret y las barandillas al estilo del primer Mitjans sustituyeron las columnas, los frontones y las cúpulas romanizadas. Fue el primer soplo de aire fresco en la Escuela, un aire fresco que superaba la simple formalización de los proyectos y que se extendía a otra forma de tratar a los alumnos y a una nueva diversificación de intereses. Fue la primera ventana abierta” (BOHIGAS 1989, 294-298). También Donato dice que era el único “moderno” entre los profesores de Proyectos y, además, el primer director renovador de la Escuela desde la Guerra Civil que supo integrar “una nueva generación de profesionales y de jóvenes posgraduados” (en RAMON *et al.* 1996, 130-132).

<sup>901</sup> La cita de Gide que Correa dijo a Rogers y que más tarde usó en sus clases como principio metodológico procedía del prefacio al poema en prosa *Les Norritures terrestres* (1897) y venía a decir: “Escúchame, respétame y ámame mientras te hablo, pero, después, olvídame”; con ello pretendía “encontrar una manera de enseñar sin crear dependencia” (BOHIGAS 1992, 141).

terminológica entre el sustantivo “escuela” aplicado a la institución docente y al movimiento arquitectónico. Para Bohigas, el “banco de Federico”, como se le conocía, tenía la virtud de “introducir el diseño con razonamientos directos sobre la función, los materiales y la realidad del entorno más que en la abstracción de criterios formales o referencias estilísticas”; además, insiste Correa, era un tema “sin problemas constructivos o con problemas constructivos que se pueden resolver sin grandes conocimientos, simplemente razonando el propio proceso de diseño” (BOHIGAS 1992, 141).

Además de los profesores de Historia y de Proyectos vinculados al Grupo R que hemos citado, cabe destacar también la docencia de Francesc Bassó que en los años sesenta y setenta impartió clases de Estructuras, una materia quizá menos emblemática de la arquitectura pero igualmente nuclear. Los celebrados catedráticos de Cálculo Estructural Margarit y Buxadé elogiaban esta dedicación en 1996:

Bassó es un hombre pragmático, un excelente arquitecto y un gran constructor que sabe lo que todo arquitecto debe pedirle a la construcción y a las estructuras si desea desarrollar una buena arquitectura. A principios de la década de los sesenta, Basso introdujo los métodos de aproximaciones sucesivas – el Cross- y combinó de forma extraordinariamente didáctica (pues no en vano su influencia ha sido determinante hasta el presente) la construcción y el cálculo, la realidad y el modelo, la práctica y la teoría (en RAMON *et al.* 1996, 112).

También Emilio Donato se ha referido a “un Bassó entregado que conseguía un clima de compromiso y de rigor con la técnica y el cálculo del hormigón armado que siempre me ha acompañado en la concepción de los proyectos” (en RAMON *et al.* 1996, 130-132).

Una segunda “modernización” de la Escuela se dio en la segunda mitad de los años setenta como consecuencia de los cambios políticos producidos en España con la restauración democrática (1975-1979). El más importante fue que Oriol Bohigas ocupó la dirección de la Escuela entre 1977 y 1980, poniendo tres condiciones previas para ocupar el cargo (que es de suponer que le fueron aceptadas): “Renovación o reestructuración del profesorado para lograr una mayor eficacia pedagógica; mentalizar a los estudiantes hacia una mayor exigencia y un esfuerzo de selectividad; lograr una mayor subvención económica y una autonomía administrativa”. Una de sus primeras acciones fue invitar a un Sert de 75 años y a un Mitjans de 70 a dar clases en la Escuela; el primero, además, fue nombrado doctor *honoris causa* por la Universitat Politècnica de Catalunya (BOHIGAS 2005, 222, 224-225, 232, 245). Oriol, junto a Correa y Rubert de Ventós, ya había sido “encargado de curso” entre 1964 y 1966<sup>902</sup>, hasta que fue expulsado de la Universidad por haber participado en la Capuchinada (*vid. supra*). Unos años más tarde, en 1971, Bohigas ganó la cátedra de Composición II<sup>903</sup>, aunque por motivos políticos no tomó posesión de la misma hasta 1977, tras la muerte de Franco, ya que, consecuente con la intensa politización provocada en toda España por el Proceso de Burgos (*vid. supra*), se negó a acatar los principios del Movimiento<sup>904</sup> (BOHIGAS 1972, 4, 12; LARREA *et al.* 2005, 273). Recordemos que inmediatamente después, siguiendo los pasos de Solans, Bohigas desarrolló un intenso plan de

<sup>902</sup> Según Bohigas, aquellos dos cursos estuvieron “marcados por dos líneas fundamentales: una pedagógica y una política. La primera se esforzaba en continuar las nuevas fórmulas docentes que Correa había puesto en marcha, es decir, la voluntad analítica y la tendencia hacia la racionalidad de las funciones y de la construcción; a mi primera clase teórica –el análisis funcional y las bases tipológicas de la cocina y el comedor- vino el mismo Correa, asegurando así esta continuidad. La línea política seguía dos objetivos coincidentes: la reivindicación de un nuevo estatus para los profesores no numerarios y el apoyo a los esfuerzos de los estudiantes por crear el Sindicato Democrático” (BOHIGAS 1992, 276).

<sup>903</sup> La memoria de cátedra de Oriol Bohigas fue redactada en 1970 y se publicó en 1972 con el título provocador, inspirado en Susan Sontag (que decía que “en vez de una hermenéutica, necesitamos un erotismo del arte”), *Proceso y erótica del diseño*, donde “diseño” equivalía a “proyección”. Según Bohigas, más que “la interpretación del pensamiento que ha motivado un objeto, necesitamos las técnicas, la voluntad de fruición y los impulsos pasionales –la erótica, diríamos- para ‘leer’ el objeto y disfrutar de él, con su lectura. [...] Plantear, no una teoría del diseño, sino un método de experiencia del diseño”. Se trata de un agudo documento de amplio espectro que sirve tanto para comprobar cuales eran las inquietudes intelectuales de muchos arquitectos españoles en los primeros años setenta, como para aproximarse a los planteamientos de entonces para una nueva didáctica de la arquitectura en España y la influencia en la misma de la Escuela de Milán a través, sobre todo de Argan, Rogers, Gregotti y Rossi. Como un juego de espejos, el libro está dedicado a Federico Correa “en homenaje a su reconocida capacidad de análisis y a su comprobada exigencia erótica” (BOHIGAS 1972, 9, 196; comillas del autor).

<sup>904</sup> Bohigas, consecuente con sus “criterios” académicos que incluían, según él, “la debida libertad ideológica de la vida universitaria”, en una carta dirigida al ministro de Educación expuso su negativa a jurar fidelidad a los “principios fundamentales inspiradores del nuevo Estado” y citó los expedientes a que había sido sometido como docente, enviando copia de la misiva a diversas personalidades (BOHIGAS 2005, 175-178). Esta declaración levantó una gran polvareda en toda España y la revista política de extrema derecha *Fuerza Nueva* aprovechó para publicar un inventario de las “maldades” cometidas entre 1963 y 1970 por aquel “agitador revolucionario”. En 1976, con el inicio de la transición política, el Ministerio readmitió a todos los profesores apartados de la Universidad (BOHIGAS 2005, 162-163, 210).

modernización de Barcelona desde el Ayuntamiento (*vid. infra*). No fue un mérito menor de Bohigas durante su etapa como director el encargo a Coderch de la ampliación del edificio de la Escuela, un proyecto que Coderch resolvió con unas sorprendentes y características líneas sinuosas (*vid. supra*). En 1979 Bohigas presentaba ante un público internacional, casi de forma programática, las intenciones docentes en este periodo de transición política, bajo su dirección, dentro de un proceso general “de reestructuración de la universidad española” cuyo objetivo era abandonar “el bagaje de ineficacia y corrupción del franquismo” y centrarse de un modo “prevalentemente técnico y con una clara voluntad de eficiencia pedagógica” en “la exigencia de autonomía, la revisión de las áreas pedagógicas y profesionales, la selección de profesores y alumnos, etc.” Decía Bohigas:

La politización alternativa que la Universidad asumió durante el franquismo ha dado paso a consideraciones que podemos definir más disciplinares. [...] La Escuela de Arquitectura ha empezado a plantearse problemas propios pedagógicos e institucionales lo que ha llevado a incorporar profesionales que hasta ahora se mantenían aparte, [...] a revisar la tradición académica del dibujo y del proyecto, a crear cursos de especialización para posgraduados, a reinsertar el tema de la historia como elemento operativo, etc. Pero también los problemas de masificación han llevado a decisiones que pueden producir resultados deletéreos. La Escuela ha pasado en pocos años de mil a cinco mil estudiantes y vive constantemente la tentación de organizarse según criterios caóticos de masificación. Al contrario, se reivindica su subdivisión en tres escuelas y el mantenimiento de métodos pedagógicos personalizados (BOHIGAS 1979b, 8).

Y poco después, con motivo de sus “mil días” como director, Bohigas volvía a repasar la situación de la Escuela y de la enseñanza de la arquitectura y los problemas profesionales del arquitecto, a la vez que planteaba algunas respuestas posibles desde su cargo:

Mi idea de lo que debía ser la Escuela cuando me hice cargo de ella, era sobre todo la de la “Escuela Posible” y para ello tenía que partir, por un lado, de cuatro datos básicos: el número de alumnos creciente en el momento de mi llegada, los medios económicos y materiales de los que disponía, el cuadro de profesores y los problemas de relación con el funcionamiento general de la Universidad. Por otra parte, y a un nivel más conceptual, parece que un problema básico era tratar de definir cuál es la identidad de la arquitectura, qué es propiamente la disciplina y qué es la profesión, para decidir qué hay que enseñar y cómo hacerlo (DOMÈNECH 1980).

También en 1979, cuando estaba a punto de trasladarse a la Escuela de Madrid, Moneo hizo una radiografía de la Escuela de Barcelona en un artículo publicado en *Lotus International*. Era el momento en que se iniciaba la conversión de la capital catalana en un centro de primer orden mundial de producción de arquitectura y el optimismo de las “transformaciones del cuadro institucional y político en que se mueve la sociedad española” y que habían hecho que la universidad “se hubiese calmado notablemente”, aminorando las tensiones tanto en el cuerpo del estudiantado como del profesorado”, se vislumbra también en el texto de Moneo, de claro contenido político:

La nueva situación ha permitido incorporar a la escuela un grupo de profesores antes ausentes con lo que el cuerpo académico se ha visto reforzado en el momento mismo en que la incipiente autonomía parece dar a la Escuela una mayor agilidad administrativa. Esta nueva situación ha hecho posible que la dirección haya pasado a manos de Oriol Bohigas, produciéndose después de muchos años una cierta concordancia entre vida académica y actividad profesional, lo que se traduce en notables ventajas para la Escuela dado el reconocimiento de las dotes de Bohigas, incluso entre quienes sostienen visiones contrastadas, permitiendo una amplia posibilidad de gestión. La Escuela de Arquitectura de Barcelona es hoy, por tanto, un ejemplo más de las profundas transformaciones de las instituciones que se está realizando en Cataluña con el simple mecanismo de hacer responsables de su gestión a personas que las sientan como auténticamente suyas, [...] una escuela plural, sin una directriz estable donde la diversidad de las tendencias es quizá su rasgo característico más evidente, una diversidad que, por otra parte, se acentúa por la nueva estructura departamental del centro (MONEO 1979, 71).

Así, muchos de los objetivos que planteaba Bohigas en 1979 se fueron cumpliendo en los años ochenta y noventa: la autonomía universitaria fue proclamada por ley, se produjo la reconsideración de las diversas disciplinas que conforman la arquitectura (matemáticas, física, dibujo, historia, proyectos, urbanística, estructuras, construcción), se crearon nuevas escuelas en toda España, se flexibilizó el acceso al profesorado incorporando arquitectos con obra construida de valor, etc.

Otro hecho destacable en el campo docente fue que ya en los años setenta, después de la generación del Grupo R, empezaron a dar clase en la Escuela una nueva hornada de jóvenes arquitectos nacidos en los años cuarenta y primeros cincuenta y titulados entre final de los sesenta y mitad de los setenta: Bru, Colomina, Mateo, Martí Arís, Miralles, Montaner, Paricio, Piñón, Quetglas, Viaplana, etc. Muchos de ellos, como es tradicional en la enseñanza de la arquitectura, ocupaban plazas de profesores de proyectos y estaban considerados como grandes profesionales (Viaplana, Miralles, Paricio, Bru, Mateo, Piñón), pero del grupo

destacaba un tipo de profesor de nuevo cuño que también ha proliferado en la Escuela de Madrid y que todavía es más habitual en las facultades de arquitectura italianas: se trata de arquitectos (en este caso, generalmente, como decimos, nacidos en los años cuarenta, titulados entre los años sesenta y setenta y actualmente ya mayoritariamente jubilados) que, por voluntad propia o por otras circunstancias no han ejercido nunca la profesión o lo han hecho de manera escasa y marginal, habiéndose dedicado con preferencia a la investigación (generalmente en el campo de la historia de la arquitectura) refugiados en la enseñanza universitaria como *modus vivendi*.

En Barcelona, aunque eran de edades parecidas, a partir de 1979 se agruparon fundamentalmente alrededor de la cátedra de Elementos de Composición de Ignasi de Solà-Morales i Rubió (1942-2001) quien ocupó el puesto que dejó vacante Rafael Moneo cuando se trasladó a Madrid después de haber ocupado la cátedra de Barcelona desde 1972 hasta 1980. I. Solà leyó su tesis doctoral muy joven, en 1973, con treinta años recién cumplidos, con un trabajo que versó sobre un arquitecto modernista abuelo suyo, Joan Rubió i Bellver (1871-1952), que jugó un papel político similar al de Puig i Cadafalch en el catalanismo conservador (I. SOLÀ 2004, 45-53); a lo largo de su vida, Ignasi de Solà-Morales escribió numerosos artículos y libros —siempre sutiles y sagaces— sobre historia de la arquitectura; además, mantuvo estudio profesional abierto y continuó el trabajo de su padre arquitecto (*vid. supra*), colaborando en ocasiones con su hermano Manuel, también arquitecto y catedrático de Urbanística. Con este perfil profesional, I Solà sí que desarrolló en los años ochenta importantes proyectos de arquitectura en Barcelona durante la época que Bohigas y los bohiguistas manejaban los hilos de la arquitectura barcelonesa, sobre todo gracias a encargos municipales, como la reconstrucción del pabellón de Mies (1983-1986) (*vid. supra*) y la reconstrucción del Gran Teatre del Liceu (1994-1999)<sup>905</sup>. De hecho, I. Solà siempre insistió en que cuando un arquitecto escribe un libro sobre historia de la arquitectura debería hacerlo desde los problemas de la proyectación y construcción de la misma arquitectura, no como un ejercicio meramente académico<sup>906</sup>. Zevi, entre otros, ya había sustanciado esta postura disciplinar docente desde la escuela italiana de pensamiento arquitectónico:

Si la historia encuentra salida como componente metodológica de la proyectación, la proyectación estimula a su vez una operación histórico-crítica de nuevo tipo, una historia de la arquitectura redactada con los instrumentos expresivos del arquitecto, no sólo con los del historiador del arte. [...] La historia de la arquitectura enseñada por arquitectos sólo es válida en la medida en que consiga exteriorizarse, no ya sólo con los instrumentos verbales y escritos de la historia del arte, sino con una crítica operativa gráfica y tridimensional, es decir, que induzca a pensar arquitectónicamente. [...] Se trata de expresar un pensamiento crítico, de reconstruir el proceso formativo de una arquitectura con los medios de la arquitectura, esto es, de proyectar una crítica arquitectónica igual que se proyecta un edificio (ZEVI 1999, 112).

I. Solà, un verdadero sabio, erudito, culto y generoso, desaparecido prematuramente, dirigió las tesis doctorales de muchos de los más conspicuos componentes de este grupo de arquitectos-historiadores más o menos “puros”: Rovira (*La arquitectura catalana de la modernidad*, 1982), Montaner, diez años más joven que los otros y de una dedicación constante a una escritura de carácter enciclopédico, histórico y descriptivo (*Anàlisi del procés de transformació del cos de concixcurcuts [sic] arquitectònics a Catalunya en el període 1714-1859*, 1984), y Antonio Pizza Nano, un italiano que seguía el modelo profesoral de aquel país —con una incidencia importante en la historiografía— y que, como muchos otros personajes variopintos, se instaló en Barcelona al inicio de los años ochenta (*Barcelona 1929-1936. Il ponte incompiuto dell'architettura*, 1989). Con anterioridad, el predecesor de I. Solà en la cátedra, Rafael Moneo, había dirigido también la tesis de Quetglas (*La casa de Don Giovanni*, 1980), una de las cabezas pensantes más brillantes, disolventes e inconclusas de la historiografía arquitectónica española de final del siglo XX que tampoco ejerció nunca la profesión<sup>907</sup>.

En 1986, I. Solà repasó este capítulo de la historiografía arquitectónica barcelonesa (considerándola en un marco español más general) precisamente en el prólogo a la publicación de la tesis doctoral de Rovira, donde se historia la arquitectura catalana “de la modernidad” —entre 1900 y 1951— en relación a su contexto político, social y económico. I. Solà situaba el origen de esta nueva historiografía en el ámbito universitario

<sup>905</sup> Para Montaner, la reconstrucción del Liceo, un edificio decimonónico “mediocre”, tras el incendio de 1994, fue “más una operación política, administrativa y técnica que una obra creativa y arquitectónica” cuyo resultado final, más allá de su utilidad, carece de interés disciplinar (“El Liceo años después”, *El País*, 25-10-2000, en MONTANER 2003, 158-159).

<sup>906</sup> Debemos esta sugerencia a Xavier Fabré, que trabajó con I. Solà en arquitectura teatral.

<sup>907</sup> En 2008 Bohigas se refería a Quetglas como “un personaje muy complejo precisamente porque reúne una serie de calidades básicas, apoyadas en criterios que le parecen indiscutibles, pero que a menudo entran en cortocircuito y estallan con violencia. Admiro mucho estas culidades —gran investigador, pedagogo sugerente, escritor brillante, discutiador sin freno— pero siempre temo el disparate provocar”; por tanto, las relaciones entre ambos habían sido “poco fluidas” (BOHIGAS 2012, 40).

español en la inmensa influencia que ejercieron Tafuri y el Istituto Universitario di Architettura de Venecia en Barcelona desde final de los años sesenta<sup>908</sup> (*vid. supra*) y en la tradición historiográfica protagonizada en España por arquitectos como Puig i Cadafalch, Lampérez y Chueca Goitia, unos autores que I. Solà sitúa en abierta oposición a los que Lacuesta, por ejemplo, ha señalado como arquitectos artífices de la explicación acumulativa de la historia del arte (de la arquitectura) catalana, desde Elies Rogent hasta Puig Boada (LACUESTA 2014). I. Solà considera desdeñosamente que estos últimos cultivaron la historia para el consumo interno de arquitectos y diletantes de la arquitectura aunque dejasen abierto el “reducto de la historia erudita y documental para arqueólogos e historiadores profesionales que en contadas ocasiones se atrevieron a saltar la barrera de los estudios monográficos y de los interminables inventarios filológicos”. En cambio, según I Solà, los nuevos arquitectos-historiadores partían de otras premisas analíticas:

Resulta casi embarazoso prolongar [*sic*, por “prologar”] el trabajo de un colega que ha hecho también de la historia de la arquitectura una parte importante de sus intereses, con quien se comparte un mismo talante generacional y con el cual, posiblemente, son comunes no pocas «fobias» y «filias». [...] Esta generación, en la que me incluyo, la de Carlos Sambricio en Madrid, la de Víctor Pérez Escolano en Sevilla, la de Manuel Torres [i Capell], Josep Quetglas, José Emilio Hernández Cros, Pere Hereu o Josep M<sup>a</sup> Rovira en Barcelona, tuvo un papel homogéneo a lo largo de los años setenta y su trabajo que, como sucede casi siempre, tardó años en aflorar, tiene, respecto a la manera de afrontar el problema de la historia de la arquitectura, unos rasgos comunes que tal vez hoy ya estemos en condiciones de autoanalizar (en ROVIRA 1987, 9)

Estos arquitectos-historiadores irrumpieron en la escuela en los años setenta deslumbrando a muchos de los estudiantes, un grupo social ya ultramasificado que veía ya muy reducidas sus salidas profesionales en la práctica estricta de la arquitectura. Además, la situación revolucionaria del final del franquismo en la universidad española permitía que se incorporasen también a la enseñanza de la arquitectura filósofos y escritores como Eugenio Triás<sup>909</sup>, Xavier Rubert de Ventós y Félix de Azúa que también tuvieron un gran predicamento entre el sector “progresista” de los estudiantes. Hay que advertir que en una cultura minorizada y pretenciosa como la catalana, que se desarrolla desde la Renaixença con constantes autopromoción y autocitas como forma de supervivencia y desarrollo, abundan las referencias personales a casi todos los episodios de la contemporaneidad, también en arquitectura. I. Solà sostenía en 2000 que la sociedad catalana, situándose entre actitudes eclécticas —como forma de consenso— y vanguardistas —de escasa entidad— “parece tener mecanismos potentes para expulsar a los demasiado radicales o para domesticar suavemente a los que, en otras condiciones, quizá también hubieran desarrollado tareas de innovación más fuertes y propuestas críticas más capaces de remover las calmadas aguas de nuestra sociedad y nuestra cultura” (I. SOLÀ 2004, 227). Juli Capella (n. 1960), director del FAD entre 2001 y 2005, que tuvo como profesores a este grupo de arquitectos, ya en 2003 hacía una semblanza de su “desembarco” en la Escuela y entre los “polluelos” de I. Solà destacaba la brillantez de Montaner debida a su intensa dedicación al estudio y a su capacidad de trabajo:

En la Escuela teníamos a buenos arquitectos pero que eran malos como profesores. A cambio, pululaban eminencias pensantes como Eugenio Triás, Xavier Rubert de Ventós o Félix de Azúa, que apenas daban clases<sup>910</sup> y cuando lo hacían era difícil encontrar un hueco en el aula, de la que salían pitando. A otros, también brillantes, como Quetglas, Azara, Lahuerta o Montaner, los teníamos más a mano. Montaner, bajo las alas del reputado Ignasi de Solà-Morales, emprendía un ambicioso vuelo, que hoy en día sigue su ascenso (en MONTANER 2003, 5).

Pero, como hemos dicho, a excepción de I. Solà, estos arquitectos, se dedicaron en exclusiva a la docencia y a la investigación y participaron poco o nada en las empresas arquitectónicas, urbanas, cívicas y editoriales

<sup>908</sup> La influencia del Istituto Universitario di Architettura de Venecia en ciertos ambientes de la Escuela de Barcelona era tanta que en las conclusiones del primer centenario de la institución (1977) se planteaba que Barcelona podría ser la “nueva Venecia” al considerar que “intentar traducir en nuestra Escuela el ensayo iniciado este curso [1976-1977] por los venecianos (adoptado en intención, no en forma ni en condiciones) puede ser el elemento innovador que supere la progresiva degradación de la Universidad heredada de Franco” (VARIOS AUTORES 1977b, 242-243). Sin embargo, lo que sucedió realmente en la ciudad y en la Escuela a partir de 1979 estaba lejos de aquellas propuestas experimentales.

<sup>909</sup> El filósofo Eugenio Triás (1942-2013) impartió clases de Estética entre 1977 y 1992. En una carta de agosto de 1979 a Oriol Bohigas consideraba que, gracias a su dirección, la Escuela era “un oasis en el erial universitario barcelonés” y planteaba la necesidad de darle “una amplia proyección pública, ciudadana e incluso estatal” que la situase como “un modelo a seguir por la universidad en su conjunto” (BOHIGAS 2005, 229-230).

<sup>910</sup> Como los canónigos de ciertas catedrales que, por su elevada posición, tenían “dispensa de coro” y no tenían que cantar en el mismo, estas “eminencias pensantes” tenían “dispensa de clases”, ya que en estos años la Escuela de Arquitectura consideraba que para su prestigio como institución docente bastaba con tenerlos en nómina.

capitaneadas por Bohigas, quien siempre defendió el ejercicio profesional de los arquitectos como su actividad básica, practicó la docencia desde la enseñanza de la profesión y menospreció a los arquitectos que no ejercían de tales. Esta situación ha ido produciendo una indeseable escisión en las escuelas de arquitectura españolas entre profesionales y docentes; a la vez, en Barcelona ha originado una actitud negativa de estos últimos contra lo que ellos consideraban el mandarinato cultural (el término es de Quetglas) de Oriol y los bohiguistas.

Dos arquitectos y profesores nacidos en los años cuarenta, uno teórico-práctico y fiel bohiguista, Piñón (n. 1941), y el otro solamente teórico y más o menos antibohiguista, Quetglas (n. 1946), se han referido a este grupo de arquitectos docentes de nuevo cuño dedicados solo (o prioritariamente) a la enseñanza y a la investigación. Piñón lo hizo en 1977 en tanto que observador de un fenómeno nuevo que se estaba produciendo en aquellos momentos como resultado de las “modificaciones en la cualificación del arquitecto como profesional”:

Por un lado, la reducción de su incidencia a determinadas fases de un proceso de producción cada vez más complejo y menos controlable desde la “profesión” –cada vez más directa y absolutamente controlado por el capital-. Por otro lado, la recesión económica de los primeros setenta –unida al progresivo aumento de titulados en arquitectura- favorecía la opción de la actividad teórica –investigadora y/o docente- como alternativa al paro profesional que las nuevas circunstancias determinan. Aparece así en el panorama de la arquitectura la figura del estudioso con dedicación exclusiva o casi exclusiva a la actividad didáctica, al margen de los procesos de producción material (PIÑÓN 1977, 89; comillas del autor).

Treinta años más tarde, en 2005, Quetglas señalaba el fenómeno, del que él mismo formaba parte, de manera mucho más belicosa, como una disociación indeseada y “aberrante”:

Una de las mayores, no debilidades, sino auténticas aberraciones de la EtsaB [es] esa discordancia absoluta entre los grupos que controlan la escuela y los arquitectos de los cuales aprendemos por sus proyectos. [...] Sería capaz de leerlos una lista de quince o dieciséis nombres y os preguntaría: de estos nombres, ¿de cuantos conocéis un proyecto? Vaticino la respuesta. En mi caso concreto, de dos de ellos. El resto son profesionales, en términos despectivos, de la academia, profesionales de colocarse en los lugares de rentabilidad académica. (QUETGLAS 2012).

Todos los que estudiamos arquitectura en España hemos sufrido situaciones similares de un profesorado incapaz y sin interés. Pero los estudiantes de arquitectura españoles de los años sesenta y setenta (también Quetglas), además de los profesores que teníamos en las escuelas, nacidos en los años treinta o cuarenta, buscábamos unas raíces originales que en Barcelona todavía se podían encontrar fácilmente fuera de la universidad, acudiendo directamente a las enseñanzas personales de los miembros del GATCPAC o, al menos, de los supervivientes que habían vivido el exilio interior, como Illescas, o de los que volvían del verdadero exilio como Sert, Bonet o Rodríguez Arias (*vid. supra*). Pero como recuerda Albert Illescas (1940-2011), la arquitectura que hacían estos maestros en los años sesenta y setenta nos defraudaba<sup>911</sup>; lo que nos parecía admirable cuando se hacía en Escandinavia nos disgustaba cuando se hacía en España; pero así íbamos aprendiendo, dentro y fuera de las universidades, como lo evocó Albert Illescas en la sentida necrológica que escribió a la muerte de Rodríguez Arias en 1987, un año después de que muriera su padre, Sixto Illescas, en 1986:

Los estudiantes de Barcelona que peregrinábamos a Ibiza queríamos las cosas más claras, deseábamos aquella arquitectura combativa de preguerra que fue expulsada, pedíamos una arquitectura emblemáticamente moderna. Así, la bóveda catalana del salón [de la casa de Rodríguez Arias en Ibiza] que aparece en el proyecto para resolver un problema de transporte de viguetas, da precisamente la talla del arquitecto que saca provecho de las dificultades, pero nos ponía nerviosos porque no se ajustaba a nuestra concepción de la arquitectura. Sin embargo, aquella arquitectura, la que después se ha llamado de la Segunda Generación, ya existía en la isla (y naturalmente en otros lugares), mas nosotros preferíamos ir a buscarla a los países nórdicos (ILLESCAS 1987, 150)

Ya a final del siglo XX Moneo señalaba la formación en la Escuela de cuatro grandes áreas departamentales independientes claramente definidas, cada una con sus cabezas visibles y con su línea de trabajo establecida: estructuras, urbanística, teoría e historia y proyectos, una división que originaba un cierto “eclecticismo” y una cierta “multiplicidad” que parecía negar la enseñanza de la “arquitectura”, ideal anhelado tanto por los profesores como por los alumnos”, pero que según Moneo se debía considerar una demostración de que se

<sup>911</sup> Puede verse la recepción poco entusiasta que desde *Arquitecturas bis* se hizo del conjunto residencial Les Escales Park que Sert construyó en Barcelona entre 1966 y 1973, calificado de “inseguro retorno arquitectónico” y de “desorden epidérmico en los paramentos” (FERRER 1975; ROVIRA 2000, 376-378). En los primeros años setenta esta opinión desfavorable hacia la obra madura de Sert era general en las escuelas de arquitectura españolas.

habían asimilado los “factores externos que actúan sobre la Escuela, dando fe de una vitalidad y un interés por la disciplina” que, aun dentro de las “paradójicas contradicciones”, representaban el mayor valor del centro:

El trabajo de los estudiantes se mueve entre dos polos extremos: una enseñanza que forme profesionales y una investigación teórica que tiende hacia una arquitectura abstracta, no contaminada, lo que conduce a la definición de muchas otras posiciones intermedias donde caben todas las arquitecturas que seducen, al menos por un momento, a los profesores y a los alumnos. Así, algunos se sentirán llamados todavía a las predicas de los arquitectos de la Tendencia y no verán más que ejes infinitos sobre los que aplicar “tipos” de forma insistente y obstinada. Otros, atraídos por la brillantez formal de los “neoracionalistas” americanos buscarán aplicar, más o menos adecuadamente, la idea de la planta libre a cualquier proyecto. Otros, por último, intentarán, con algunos profesores, una tímida síntesis donde se integren los conceptos abstractos de “realismo” y “formalismo” (MONEO 1979, 74; comillas del autor).

En contraste con esta visión “académica”, unos años más tarde, en 1997, un protagonista de relieve de la cultura arquitectónica barcelonesa, Josep Maria Montaner, catedrático de Composición y articulista prolífico y brillante (*vid. infra*), ofrecía un panorama menos halagüeño de la Escuela. Así, en su artículo “El Titánic de la arquitectura catalana” (18-01-1997) señalaba déficits profundos que tienen que ver con el desinterés generalizado por la arquitectura en la sociedad actual, su banalización y el envejecimiento del profesorado, lo que se reflejaba en actitudes mayoritariamente pasivas y acomodaticias de profesores y alumnos que hacían que el “nivel creativo, innovador y cultural sea el más bajo de los últimos tiempos”:

No hay el más mínimo interés e inquietud por introducir nuevos métodos, los estudiantes abandonan veleidades experimentales para proyectar aquello que aprueban sus profesores y aquello que creen que sus hipotéticos clientes pueden desear. Por otro lado, la plantilla de profesores está prácticamente cerrada, con muy pocas posibilidades de que la escuela sirva como lugar de formación para jóvenes que entren como profesores o becarios (MONTANER 2003, 119).

Y ya en el siglo XXI, con una situación plenamente democrática, con la autonomía universitaria ampliamente reconocida, y con las escuelas públicas y privadas de arquitectura multiplicadas y diseminadas por todas las comunidades autónomas de España, los problemas de la enseñanza de la arquitectura, como era de esperar, siguen sin resolverse. Dos textos de dos de los arquitectos y profesores más significativos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona en el último tercio del novecientos, Bohigas y Quetglas, daban cuenta de forma conclusiva de la situación de la enseñanza en esta escuela. El primero se refería a la crisis de la institución en una carta abierta a Jaume Sanmartí (n. 1941), nuevo director de la misma elegido en 2002, señalando la falta de “impacto cultural y profesional” que debía tener la institución, de la que carecía por culpa de unas “estructuras envejecidas y difíciles de modernizar o que se modernizan agravando los defectos”. El comentario de Bohigas se basaba en cuatro aspectos: “falta de unidad pedagógica”, en parte por la subdivisión en departamentos; “falta de clara jerarquía en las cátedras y exceso de estabilidad vitalicia de los profesores”; falta crónica de medios económicos que permitiesen desarrollar la investigación y la enseñanza; y una excesiva introversión ya que “la indispensable exigencia cultural y social se debe extender a todos los acontecimientos del entorno y participar en ellos como protagonista” (BOHIGAS 2003a, 237-240).

Quetglas, por su parte, desde su proverbial “distanciamiento” (el término es suyo) e ingenio (el término es nuestro), planteaba en una mesa redonda celebrada en 2005 en el Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, lo que podría ser “enseñar arquitectura en el Cielo, en la Tierra y en el Infierno”. Tras definir las dos primeras posibilidades (en el cielo, leer lo que Wright, Loos o Le Corbusier cuentan de su propio aprendizaje; en la tierra, explicar la profesión como “ya” no se hace y como “todavía” no se hace) definía la tercera posibilidad como lo que se hacía efectivamente en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (o en cualquier otra escuela española) en aquellos momentos:

Si el Paraíso sólo lo conozco, quizá cuando sueño, y si la Tierra la conozco mirando a mi alrededor, para conocer el Infierno creo que uno puede desplazarse hasta la EtsaB, y ahí tiene la imagen de la enseñanza de la arquitectura en el Infierno. Digo la EtsaB porque es lo que tengo más próximo, pero estoy convencido que cualquier persona de Valencia, de Madrid, de La Coruña, nombraría inmediatamente su infierno particular, y no coincidirían con el mío en el nombre aunque posiblemente sí en el sistema de comportamiento. Las legiones al servicio de Satanás son numerosísimas. (QUETGLAS 2012).

Según Quetglas, las formas políticas y sociales dominantes en 2005 en la Universidad española eran lo que llamaba “Franquismo constitucional” y “Mafiacracia”, es decir, “vínculos de servicio y obediencia a cambio de protección y favores”. A la vez, según su lectura, se había roto el equilibrio entre profesión e investigación propios de la base de la enseñanza de la arquitectura en Barcelona, “ese entretejido entre la profesión y la



escuela” que era una de las partes más valiosas que la había caracterizado durante décadas (¿quizá cuando él estudiaba en los años sesenta?) ya que “en sus aulas uno encontraba dando clase a los arquitectos que definían el modo de hacer arquitectura en Barcelona”, sin que hubiesen “despachos por un lado y endogámicos académicos por el otro”. Así, según Quetglas, se había llegado a una “discordancia absoluta entre los grupos que controlan la escuela y los arquitectos de los cuales aprendemos por sus proyectos”, y esta “aberración” era la nota dominante en la enseñanza. Curiosamente, él mismo, catedrático en exclusiva, promotor de un pensamiento arquitectónico poético y fugaz, absolutamente alejado de los problemas concretos de la práctica profesional, era uno de los mayores responsables de la situación “infernal” que tan dantescamente presentaba. Pero así, desde este nuevo infierno metafórico, en el paso del novecientos a los primeros años del siglo XXI, con una enseñanza de la arquitectura democratizada, masificada y banalizada, Quetglas enlazaba en su interpretación con el infierno palpable de la posguerra y con la enseñanza de una profesión académica y clasista en la Escuela de Arquitectura de Barcelona de aquellos oscuros años cuarenta, verdaderamente infernales en toda España.

#### <10.04. FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DE MILÁN. GRUPO 2C

La elección de exponer mis proyectos con los jóvenes arquitectos españoles de este grupo no considera la afinidad ni la diferencia entre Italia y España u otros países latinos (incluso si un análisis sentimental pudiese convencerme de ello). El propio país está representado por algo: un lago, un río, una casa, el semblante de una persona. La patria, por el contrario, es una búsqueda. Búsqueda de los problemas, de los ideales, de las luchas comunes. [...] Les estoy muy agradecido por haberme escogido casi como un emblema en el cual reconocerse. Pero ahora el problema es superar las huellas del reconocimiento y continuar el propio camino con obstinación, sin renunciar a los problemas concretos. [...] Creo que estas obras y la cultura que representan están destinadas a ser desde ahora una realidad, a suscitar nuevas investigaciones y nuevos sentimientos, a ser decisivas para el aspecto de nuestras ciudades.

Aldo ROSSI (1977)

Sin necesidad de remontarnos a los maestros altomedievales de Como y la Lombardía, como hace I. Solà (*vid. supra*), el tejido de relaciones personales e intelectuales y de coincidencias tipológicas y figurativas entre Milán y Barcelona y entre las escuelas de arquitectura de ambas ciudades desde los años cincuenta hasta los años ochenta es sumamente tupido y complejo. Uno de los ámbitos donde se pueden encontrar paralelismos es en la agitación contra el franquismo en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y contra los planes de estudio considerados obsoletos en la Facoltà di Architettura de Milán. Veamos algunas de estas reivindicaciones estudiantiles. A la vez que se daban de forma generalizada los movimientos antifranquistas en las universidades españolas, en la Facoltà di Architettura de Milán se dieron profundas transformaciones entre 1963 y 1978, animadas por un fuerte deseo de renovación de la enseñanza y del modo de concebir el papel de la arquitectura en la sociedad, unos cambios que tenían relación con la influencia de las ideologías de izquierda y con el movimiento estudiantil europeo en los años sesenta. Así, en una carta fechada en enero de 1963 y dirigida al decano, Piero Portaluppi, los estudiantes y los profesores más jóvenes pidieron una enseñanza de la proyectación más atenta a las exigencias sociales y también una serie de innovaciones concretas, como la posibilidad de proyectar en grupo, más espacio para la investigación individual y la posibilidad de escoger los temas de proyecto. Tales demandas fueron ignoradas, a lo que siguió una primera ocupación de la facultad el 25 de febrero de 1963 que desembocó finalmente en un acuerdo entre el Rectorado y los ocupantes. En base a las propuestas delineadas por Gio Ponti, ya jubilado pero todavía miembro del Consejo de la Facultad, se estipuló un programa muy receptivo en relación a las demandas de los estudiantes, orientado a innovar la enseñanza en la dirección de abrirse al Movimiento Moderno. De hecho, hasta entonces en la facultad se seguía un itinerario de estudios académico basado en la acumulación de datos, poco inclinado a la práctica proyectual, impartido por profesores como Antonio Cassi Ramelli y el mismo Portaluppi, el primero decididamente retrógrado y el segundo, aunque algo más abierto a la modernidad<sup>912</sup>, muy alejado del racionalismo. Paralelamente, se dio una cierta renovación del cuerpo docente: al grupo de arquitectos modernos se incorporaron, además de Carlo De Carli que ya estaba presente en el Consejo de Facultad, Lodovico Belgiojoso, que fue nombrado director del Istituto di Composizione, Franco Albini, transferido desde Venecia, y Ernesto Nathan Rogers que se convirtió

<sup>912</sup> Cfr., entre otros ejemplos, la moderadísima modernidad de la villa Necchi-Campigli (1932-1935) en Milán, proyectada por Portaluppi para una familia perteneciente a la más alta burguesía italiana, cercana al Gobierno de Mussolini, que incluye numerosos detalles art-déco caros al arquitecto.

en profesor de Elementos de Composición. A partir de 1964 se incorporaron arquitectos más jóvenes, como Guido Canella, Aldo Rossi y Vittorio Gregotti, a la sazón ya redactor de *Casabella*. Para Scolari fue en la experiencia milanesa, a partir del curso 1967-1968, donde, “con mayor precisión que en las demás sedes, la docencia democrática y el empeño estudiantil han conseguido alcanzar, aunque por pocos años, un singular y quizá único punto de contacto” y destacaba la relación entre docentes:

Muy en particular, en torno al curso intercátedras de E. Rogers, A. Rossi, G. Canella, centrado sobre el tema de realización de un proyecto del “Teatro en la ciudad”, se articula una confrontación de ideas que por primera vez consigue implicar la reflexión disciplinar en el compromiso político, el análisis del sistema productivo en una profunda crítica de las instituciones universitarias, y por último consigue aclarar en el “hecho del proyecto” las diferentes posiciones, superando las ambigüedades programáticas y proponiendo los presupuestos para la constitución de una facultad de tendencia (SCOLARI 1974, 38; comillas del autor).

Pocos años más tarde, la universidad italiana inició su expansión numérica: en 1969 el número de estudiantes universitarios ascendía en Milán a 21.000 en la Università Cattolica del Sacro Cuore, 18.000 en la Università degli Studi, 8.000 en el Istituto Politecnico y 5.000 en la Università Commerciale Luigi Bocconi (GALLI 2019, 239); pero el aumento de la cantidad de estudiantes no se correspondió con un crecimiento similar del cuerpo docente, constituido en gran parte por profesores encargados, asistentes y voluntarios. En el Politecnico, el consiguiente malestar, tanto por lo que respecta al contenido como a la forma de la enseñanza, volvió a ser ignorado y entre enero y marzo de 1967 los estudiantes ocuparon de nuevo la facultad. La brecha abierta entre, por una parte, el aparato del poder del Istituto Politecnico, detentado por ingenieros y sostenido por el Gobierno, y, por otra, la voluntad de progreso de la mayor parte de la Facoltà di Architettura fue muy significativa y se concretó en una decidida protesta que vio unidos a estudiantes, profesores asistentes y profesores titulares. En 1968 –el año de las revueltas de mayo en París y de la ocupación violenta de la XIV Triennale (*vid. supra*)–, en un seminario propuesto por Gregotti (ya profesor titular) y Portoghesi (catedrático) se consolidaron propuestas de desarrollo de la investigación llevadas a cabo por varios grupos de trabajo. Tales propuestas dieron empuje a la idea de “experimentación”, sancionada oficialmente por el Consejo de Facultad del 23 de marzo de 1968. Se abrió así un periodo que duró cerca de cuatro años donde la actividad de la facultad se articulaba en clases y lecciones, trabajos de investigación por grupos y seminarios didácticos. La decisión de parte del Senado Académico de anular el acuerdo citado del Consejo de Facultad exacerbó la situación, ya tensa, entre docentes de las disciplinas científicas, estudiantes de ingeniería y arquitectos, llevando a una ulterior ocupación de la facultad entre el 4 de marzo y el 20 de junio de 1968. El ministro de la Instrucción Pública, Giovanni Battista Scaglia, opuesto a la ocupación del centro y a la experimentación, destituyó al decano De Carli, que fue sustituido por Portoghesi quien, a pesar de todo, mantuvo la política de compromiso emprendida por De Carli (cfr. PORTOGHESI 2021). Massimo Scolari, uno de los mediadores, explicaba el proceso en 1974 con la “densa” prosa de los intelectuales marxistas milaneses de los años sesenta, que ni siquiera suavizaba la coetánea traducción al castellano:

En el curso 1967-1968 la Facultad de Milán localiza de esta forma, y por vez primera, en la demolición del plan de estudios, el instrumento esencial para prevenir el cambio total de las relaciones institucionales de poder y hacer sitio en el espacio político para plantear un trabajo nuevo de producción cultural y científica. [...] Esta nueva articulación ha dado lugar a tres orientaciones generales, claramente diferenciadas, que aún hoy [1974] podemos encontrar en el debate arquitectónico. La primera niega el discurso disciplinar en su sentido específico para alcanzar una problemática política más general. La segunda es la que podríamos definir como profesionalismo. La tercera intenta plantear la construcción de una escuela de arquitectura restituyendo la dignidad y la especificidad al problema disciplinar de la arquitectura (SCOLARI 1974, 39).

La enseñanza se planteó de un modo abierto ya que el estudiante podía organizar libremente su propio itinerario de estudios en el ámbito de un grupo de áreas de investigación. En el curso académico 1969-70 el Consejo de Facultad remarcó algunos trabajos llevados a cabo por los grupos Albini-Garzena, Bottoni-d’Angiolini-Meneghetti, Campos Venuti-Morpurgo, Canella-Acuto, Magnaghi-Perelli, Sarfatti-Stevan, y Rossi-Monestiroli-Grassi. Pero en 1971 se agudizó el conflicto: el Consejo de Facultad, en el ámbito de una investigación sobre la vivienda, acogió en el interior del edificio universitario a un grupo de desahuciados que había ocupado viviendas vacías del Istituto Autonomo de le Case Popolari. La reacción del Ministerio fue inmediata: el decano, Paolo Portoghesi, y los profesores Albini, Belgiojoso, Bottoni, Canella, De Carli, Rossi y Viganò (ocho de los mayores exponentes de la cultura arquitectónica milanesa) fueron denunciados a la autoridad judicial y

apartados de la enseñanza<sup>913</sup>; el Consejo de Facultad fue sustituido por un Comité Técnico presidido por Corrado Beguinot (1924-2018), un profesor de urbanística que había dado clase en Nápoles y en el extranjero y que había redactado numerosos planes urbanísticos, territoriales, municipales y paisajísticos. Entre ocupaciones y enfrentamientos, hacia 1978 se llegó a una lenta normalización con la dimisión de Beguinot y la elección de Bernardo Secchi como nuevo decano. Las consecuencias a largo plazo fueron, sobre todo, un desencuentro, todavía existente, entre las ciencias exactas y el alma artística y humanística de la arquitectura, refractaria a la rigidez y a la estandarización. En segundo lugar, los grupos que dirigieron la investigación dieron vida a unas líneas de pensamiento que en el curso del tiempo asumieron una identidad muy precisa. Algunos, como los grupos referidos a Guido Canella y Antonio Acuto, además de a Rossi, Grassi y Monestiroli, más orientados al proyecto de arquitectura como práctica profesional que se transmite a través de la enseñanza en el taller. Otros, sin embargo, más propensos a entender el proyecto como búsqueda e instrumento de conocimiento a desarrollar en la escuela y no en el estudio profesional (SERRAZANETTI 2013, 18-24).

Estos acontecimientos fueron el sustrato en que se definieron los distintos grupos de trabajo (denominados también “escuelas”) de la Facoltà di Architettura de Milán, los cuales se polarizaron entorno a algunas figuras clave muy presentes en las actividades universitarias de las distintas disciplinas. En la proyectación arquitectónica, por ejemplo, a un primer grupo consolidado en los años sesenta formado por Albini, Belgiojoso, De Carli, Ponti y Rogers (fallecido prematuramente en 1969, como sabemos), siguieron otros constituidos por jóvenes que se habían formado con los anteriores (entre los cuales estaban Canella, Grassi, Gregotti –más tarde desplazado a Venecia- Monestiroli, Rossi y Garzena) los cuales, a su vez, dieron paso a otros docentes que formaron la trabazón de la facultad hasta mitad de los años noventa. Las relaciones de Milán con Barcelona enraizaron no sólo en la práctica profesional sino también en estos grupos de trabajo.

En este contexto docente milanés, la relación que se venía dando desde los años cincuenta entre arquitectos de Milán y de Barcelona (vehiculadas sobre todo entre Coderch con Ponti y Bohigas con Gregotti), se enriqueció y se intensificó a lo largo de los años setenta con la aparición de nuevos personajes, con las revistas barcelonesas *CAU* y *Arquitecturas bis* (vid. *supra*) y con la constitución más o menos formal en Barcelona de un grupo de arquitectos autodeclaradamente “rossianos” que fundaron y redactaron la revista *2c Construcción de la ciudad*, de gran influencia en las escuelas de arquitectura de toda España en los años setenta. La revista *2c Construcción de la ciudad* era de iniciativa privada ya que quienes la hacían estaban agrupados en una sociedad cooperativa de trabajo industrial, desvinculada de las instituciones y, por tanto, con una gran libertad de acción y de “tendencia”; entre 1972 y 1985 publicó 22 números (algunos eran dobles) con un carácter altamente profesional, una cuidada maquetación y una buena impresión. Su atención a la arquitectura en relación a la ciudad supuso una novedad refrescante en el ya anticuado panorama de las publicaciones españolas más o menos oficiales de arquitectura. El director y *alma mater* de la revista *2c Construcción de la ciudad* fue Salvador Tarragó i Cid (n. 1941), un carismático arquitecto vinculado a los estudios históricos muy valorado en los ambientes jóvenes de la arquitectura española de mitad de los años setenta; el subdirector fue Carlos Martí Arís (1948-2020), que ha producido posteriormente, como sabemos, un importante cuerpo de estudios tipológicos; y el consejo de redacción lo integraban ocho arquitectos nacidos a mitad de los años cuarenta y titulados a principio de los años setenta, entre los cuales se encontraban Antonio Armesto (n. 1947) y Yago Bonet Correa (n. 1936). Este grupo de arquitectos barceloneses, que desde el principio y desde el mismo nombre se reclamaban “herederos” del mítico mundo del GATCPAC y de la revista *A.C.*, se empezó a formar en 1962 cuando, siendo todavía estudiantes, algunos de ellos se encontraron haciendo

---

<sup>913</sup> Con motivo del 50 aniversario de aquel conflicto, Portoghesi, a sus noventa años, lo ha recordado en 2021. Según él, la policía desalojó la facultad mientras se desarrollaba un seminario sobre el problema de la vivienda por dos razones: una, porque profesores y estudiantes habían puesto en práctica un experimento autorizado por el Ministerio para intentar “colmar el vacío que separaba estudiantes y profesores tras la revuelta del 68”, y dos, por albergar a los sin techo que, forzados a pasar las noches dando vueltas por la ciudad dentro de un autobús, habían ocupado un edificio de viviendas subvencionadas en via Tibaldi, en cuyo brutal desalojo por la fuerza murió un niño de ocho meses. El cantautor Virgilio Savona (1919-2009) se inspiró en estos hechos para componer la *Ballata de Via Tibaldi*. Portoghesi subraya el valor didáctico y político de la dramática experiencia: “La extraña unión de estudiantes, profesores y sin techo ha quedado en la memoria de quien lo vivió como un suceso fugaz pero emocionante, en cierto modo incluso festivo, que daba una referencia real a las aspiraciones de los arquitectos que, construyendo viviendas populares, raramente pueden conocer a los destinatarios de sus obras. El tema del seminario sobre la vivienda se transformó de improvisado en algo real y al mismo tiempo simbólico que permitía completar la ideal cercanía política con una cercanía física, algo sobre lo que era importante reflexionar e interrogarse; [...] una experiencia que se planteó el problema de adecuar la disciplina a las exigencias de la sociedad y del ambiente con el fin de que la arquitectura volviese a ser un instrumento válido para mejorar la vida de los hombres” (PORTOGHESI 2021).

el servicio militar. Los intercambios con Rossi se iniciaron en 1964 cuando los estudiantes de arquitectura de Barcelona viajaron a Milán y tuvieron una primera entrevista con Rossi y Canella (Rogers ya estaba enfermo y no los pudo recibir); y de aquel ambiente milanés les resultaron fascinantes las propuestas derivadas de la consideración de las preexistencias ambientales:

Un nuevo punto de vista que relacionaba de un modo claro y dialéctico la arquitectura como sedimento de cada época y la construcción de la ciudad como ente vivo en continua evolución, despertando una nueva conciencia histórica de construir sin destruir, una *sfumatura* muy importante en el proceso proyectual arquitectónico, matiz que era obviado por el divorcio entre el urbanismo oficial de ese momento y el desarrollismo de la destrucción-construcción especulativa” (ROVIRA *et al.* 2018, 221-223)<sup>914</sup>.

La relación se sustantivó con el prólogo de Tarragó a la versión española del libro de Rossi *Arquitectura de la ciudad*, publicado por Gustavo Gili en 1971, y con la sentida introducción que escribió Rossi en 1977 para la exposición de sus obras junto a las de los ya conocidos como “arquitectos rossianos españoles” (*vid. infra*):

La elección de exponer mis proyectos con los jóvenes arquitectos españoles de este grupo no considera la afinidad ni la diferencia entre Italia y España u otros países latinos (incluso si un análisis sentimental pudiese convencerme de ello). El propio país está representado por algo: un lago, un río, una casa, el semblante de una persona. La patria, por el contrario, es una búsqueda. Búsqueda de los problemas, de los ideales, de las luchas comunes. [...] Les estoy muy agradecido por haberme escogido casi como un emblema en el cual reconocerse. Pero ahora el problema es superar las huellas del reconocimiento y continuar el propio camino con obstinación, sin renunciar a los problemas concretos. [...] Creo que estas obras y la cultura que representan están destinadas a ser desde ahora una realidad, a suscitar nuevas investigaciones y nuevos sentimientos, a ser decisivas para el aspecto de nuestras ciudades (*2c Construcción de la ciudad*, núm. 8, marzo 1977, p. 23).

La revista, producida en parte desde el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, dedicó estudios monográficos a arquitectos entonces ya maduros (Kleihues, Stirling, Sostres) o al “histórico” Torres i Clavé, fallecido en 1939 en la Guerra Civil y que se empezó a reivindicar públicamente en los años setenta tras décadas de silencio; en otro número monográfico reivindicó el valor del Ensanche de Cerdà; y también hizo incursiones esporádicas en territorios alejados de nuestro interés como la ciudad de Mallorca, la colonización del territorio argentino, la casa rural catalana y la arquitectura popular de Sevilla. En este contexto tan amplio de intereses, la difusión de las obras de Aldo Rossi fue especialmente significativa ya que se le dedicaron tres números monográficos; otro fue para Giorgio Grassi, otro para el territorio véneto y otro para el Instituto Universitario de Venecia, donde Rossi era docente por entonces<sup>915</sup>.

El Grupo 2c, con una gran capacidad de trabajo, de difusión y de autopromoción, con una gran base teórica y con un planteamiento muy diferente, por lo que se refiere a intereses profesionales, del que había tenido el Grupo R y del que tenían los miembros del equipo redactor de *Arquitecturas bis*, organizó en 1976 una célebre exposición titulada “Arquitectura y racionalismo. Aldo Rossi + 21 arquitectos españoles” con obras propias expuestas junto a las obras de Rossi que, a su vez, se habían expuesto en Berlín<sup>916</sup>. Esta muestra tuvo una gran influencia en la arquitectura española joven del primer posfranquismo ya que fue inaugurada en el palacio de la Virreina de Barcelona, pero posteriormente se expuso en Santiago de Compostela, Sevilla, Cádiz, Málaga, Huelva, Granada, Guadalajara y Valencia<sup>917</sup>. El número 8 de la revista fue un monográfico dedicado a «Grupo 2c. Las etapas de un trabajo colectivo» donde el grupo tomaba como propio el nombre de la revista y se encargaba de su promoción al publicar proyectos y obras (en general de tamaño bastante reducido pero de gran impacto figurativo) desarrolladas en Cataluña, Galicia, Euskadi y Andalucía. A la vez, daban a conocer el montaje hecho unos años antes de la sala dedicada a Barcelona en la XV Triennale de Milán de 1973 (“Barcellona: Tre epoche, tre proposte”), la sección internacional de la cual había sido dirigida por Rossi y organizada, entre otros, por Raggi, Scolari, Bonicalzi, Braghieri y Vitale (ROVIRA *et al.* 2018, pp. 223). En aquella ocasión, el Grupo 2c se presentó en Milán, además de en Barcelona, Nápoles, Berlín, Roma, Bolonia,

<sup>914</sup> Una evocación en primera persona de la formación del colectivo en: Yago BONET; Juan Francisco CHICO; Juan Carlos THEILACKER PONS: “El Grupo 2c: la *Tendenza* en Barcelona” (en ROVIRA *et al.* 2018, pp. 220-231).

<sup>915</sup> El archivo personal de Tarragó fue donado al Arxiu Nacional de Catalunya. Se conserva su correspondencia con Canella y Rossi entre 1964 y 1979.

<sup>916</sup> Una primera noticia crítica del Grupo 2c y de la exposición, en PIÑÓN 1977, 93-96.

<sup>917</sup> En la Escuela de Arquitectura de Valencia, donde uno de los autores de este libro cursó la carrera entre 1969 y 1976 y los estudios de doctorado entre 1976 y 1980, tuvieron una gran influencia a mitad de los años setenta la *Tendenza* milanese, el Grupo 2c y los “rossianos” españoles, originando abundantes mimetismos formales entre los estudiantes (y los arquitectos recién titulados) que sustituyeron la influencia brutalista anteriormente mayoritaria.

Trieste y Stuttgart, con lo que la red de relaciones europeas de la Escuela de Arquitectura de Barcelona se fue ampliando gracias a estos arquitectos, haciendo más compleja la red que desde 1949 venían tejiendo los arquitectos de la generación anterior que habían formado parte del Grupo R o que se habían movido en su área de influencia.

Mientrastanto, en 1983 la Generalitat Valenciana, por iniciativa del director general de Patrimonio, Tomàs Llorens i Serra (1936-2021), estrechamente vinculado a la Escuela de Barcelona (de donde fue profesor en los años setenta y donde era miembro del consejo de redacción de *Arquitecturas bis*) y profesor en Portsmouth (1972-1984) (*vid. supra*), encargó a Grassi, junto con los arquitectos valencianos Portaceli y Estellés, la célebre y polémica intervención en el teatro romano de Sagunto, una obra que se llevó a cabo entre 1990 y 1993 (GRASSI *et al.* 1987; GRASSI 2003, 64-77, 150-161; INSAUSTI *et al.* 1994, 166-183). Unos años antes, entre 1983 y 1985, Grassi y Portaceli ya habían trabajado juntos en el proyecto del Belleveret, una zona del centro histórico de Xàtiva (Valencia), y habían restaurado el almodín medieval de la misma ciudad, una delicada obra que gozó de prestigio en el mundo profesional (INSAUSTI *et al.* 1994, 150-159).

Pero, por otra parte, gracias a Grassi se publicaron los textos de Martí Arís traducidos al italiano. Y el mismo Grassi le dirigió la tesis doctoral, leída en 1988, y prologó su libro sobre el tipo, cuya edición príncipe apareció en 1990 en Italia y en italiano (MARTÍ 2014). Por su parte, como director de la colección de arquitectura de Ediciones del Serbal, Martí Arís publicó traducidos al español libros de Grassi y de Monestiroli (GRASSI 2003). Este último, a su vez, como director del Dipartimento di Progettazione del Politecnico di Milano, acogió al valenciano Torres Cueco en la revista *Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura*, un nombre, DPA<sup>918</sup>, que coincide curiosamente con el de la colección de monografías “DPA” que desde 1997 publica el Departamento de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, bajo la dirección de Martí Arís<sup>919</sup>. La tesis doctoral de Torres Cueco, redactada al final de los años ochenta y leída en 1991, versó sobre relaciones entre las arquitecturas de Italia y de Cataluña. Torres, posteriormente, en 1994, publicó, con Carme Rodríguez, una extensa monografía sobre el Grupo R editado por Gustavo Gili. Un cierto punto de inflexión en el tema se dio el año 1991, cuando el citado profesor Jorge Torres leyó en la Universidad Politécnica de Valencia, como decimos, su tesis doctoral sobre relaciones e influencias entre las arquitecturas producidas en Italia y en Cataluña entre 1945 y 1968, con una cierta intención de establecer taxonomías estilísticas paralelas entre la arquitectura producida en ambos lugares (TORRES 1991). Esta tesis, que nunca se publicó, estaba dirigida por Emilio Giménez, arquitecto discípulo de Coderch, perteneciente al mismo grupo valenciano que Manolo Portaceli, Juanjo Estellés y Tomàs Llorens. Pero digamos todavía, para seguir tejiendo la red de enlaces, que Martí Arís dirigió en Barcelona la investigación que desarrolló la arquitecta milanesa Simona Pierini sobre arquitectura española del siglo XX en su larga estancia en Barcelona a partir de 1998, con lo que se pudo difundir en Milán la obra de algunos arquitectos españoles de los años sesenta poco conocidos en Italia (PIERINI 2008, 11). Pierini era discípula de Grassi y editó en Electa un volumen con sus proyectos, obras y escritos con un extenso estudio introductorio de Juan José Lahuerta (GRASSI 1996). Y todavía podemos reseñar aquí en el campo de la proyectación de arquitectura la proficua relación sentimental y profesional entre el arquitecto barcelonés Enric Miralles (1955-2000) y la arquitecta milanesa formada en el Istituto Universitario di Architettura de Venezia Benedetta Tagliabue (n. 1963), relación que fue origen de importantes obras arquitectónicas, como la célebre sede del Parlamento de Escocia en Edimburgo (1998-2004), que se han prolongado incluso más allá de la muerte prematura del primero (sobre el “universo” Miralles-Pinós-Tagliabue, cfr. MONTANER 2005, 169-175).

Si volvemos a la Facoltà di Architettura de Milán, a mitad de los años noventa, recién terminados los Juegos Olímpicos de Barcelona, las discrepancias entre diversos grupos disciplinares se hicieron incandescentes, sea por diferentes visiones de los proyectos formativos, sea por antiguas fricciones nunca

<sup>918</sup> En el Politecnico di Milano, DPA es el acrónimo de Dipartimento di Progettazione dell'Architettura. En este departamento (en la ordenación universitaria italiana los “departamentos” sustituyeron, conforme al decreto 32/80, lo que habían sido los “institutos”) entre 1980 y 2012 (año en que el mismo departamento se clausuró) se concentró el estudio y la investigación sobre composición y proyectación arquitectónica y urbana. El departamento tuvo una revista que en un primer periodo se denominó *Quaderni* (1984-1989) y posteriormente *Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura* (1990-2009).

<sup>919</sup> En la necrológica de Carlos Martí Arís publicada en *Il manifesto* en 2020, Daniele Vitale (n. 1945) insistía en que los intercambios entre Milán y Barcelona habían sido “asimétricos en el tiempo” pero que entre los años sesenta y ochenta, la arquitectura italiana fue la que ejerció un papel hegemónico. Martí fue “una de las almas de un grupo que tomaba como referencia dos maestros italianos entonces jóvenes, Aldo Rossi y Giorgio Grassi: “Se miraba a la ciudad; la pasión eran los estudios tipológicos y urbanos; la idea, la de construir una nueva ‘arquitectura de la razón’. Había que actuar con espíritu de ruptura para fundar una tendencia” (VITALE 2020; comillas del autor).

apaciguadas entre militantes comunistas ortodoxos, por una parte, y, por otra, socialistas-comunistas no militantes, más pluralistas. Esta situación, junto al creciente número de estudiantes (unos 3.000 alumnos matriculados) llevaron en 1997 a los órganos de gobierno del Politecnico, a petición de más de cincuenta docentes, a decretar la división en dos facultades de arquitectura: Milano-Leonardo, dirigida por Cesare Stevan, y Milano-Bovisa, dirigida por Antonio Acuto (BORDOGNA 2019, 51-52). En la primera confluyeron unas disciplinas, desde la urbanística a la sociología, que tenían un papel relativamente marginal respecto a la proyectación arquitectónica; en la segunda, en cambio, se concentró el núcleo “duro” de la proyectación, entre cuyos docentes estaban Matilde Baffa, Guido Canella, Enrico Mantero, Antonio Monestiroli (que fue director muchos años), Gianni Ottolini y Maurizio Boriani<sup>920</sup>, convirtiéndose, gracias a algunos “canellianos” y “rossianos”, en plaza fuerte de la arquitectura racionalista “a la antigua”. La escisión coincidió con el momento en que se estaba produciendo el desmantelamiento industrial de Milán, lo que tuvo importantes consecuencias en la didáctica de la arquitectura y la urbanística en ambas facultades, sobre todo porque el centro de Bovisa, hasta su disolución *manu militari* por el rector y el desmantelamiento físico de su sede en 2015 (*vid. infra*), se convirtió en un centro de referencia europeo, ya que puso

en el centro de su identidad y de su programa el ‘proyecto’ —proyecto de arquitectura, proyecto urbano y de urbanística, proyecto de conservación y de restauración, proyecto de interiores— provechosamente cultivado en la dialéctica entre las diversas tendencias culturales presentes en la escuela y en la misma arquitectura italiana, buscando entrelazar operativamente en la estructura de los laboratorios didácticos de los diferentes cursos los diversos componentes cognitivos y disciplinares que convergen en la proyectación. [...] La elección de instalarse [en régimen de alquiler] en las naves de un establecimiento industrial abandonado como respuesta, a la vez, a la crisis de las periferias milanesas y a la necesidad de articulación territorial de las sedes universitarias, asumió el carácter y la fuerza de una decisión casi demostrativa, consustancial con este proyecto formativo (BORDOGNA 2019, 71; comillas del autor).

Aunque aquí no podemos profundizar más en el análisis de esta compleja situación, podemos intuir que las divisiones en grupos de opinión y de pensamiento de la Facoltà di Architettura de Milán son aproximadamente paralelas, coincidentes y contemporáneas con las divisiones interdepartamentales e intradepartamentales de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y su subdivisión por motivos políticos en la Escuela de Arquitectura del Vallès en 1973.

### <10.05. GRACIAS Y DESGRACIAS DE LOS MODELOS BARCELONA

Para Pasqual Maragall, el impulso de los Juegos ha sido la gran ocasión para que Barcelona reencuentre la dimensión interior de su energía vital y su sensibilidad cotidiana, para hacer una ciudad no solo más orgullosa, sino sobre todo más atenta y más llena de confianza en sí misma, más preparada para hacer frente a los grandes y pequeños problemas de cada día. De aquí el título de este libro, *Barcelona, la ciutat retrobada*  
Jaume GUILLAMET (1991)

Los grandes cambios urbanísticos producidos en la Barcelona del último cuarto del siglo XX se empezaron a gestar con la muerte de Franco en 1975 y el consiguiente final de la dictadura, pero el gran punto de inflexión en la historia urbana reciente de la ciudad se dio en los años que mediaron entre las elecciones municipales democráticas de 1979, con el triunfo mayoritario en toda España de partidos de izquierda, y las elecciones generales de 1982, con el abrumador triunfo del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), lo que supuso el nombramiento del sevillano Felipe González como presidente del Gobierno. En 1979 se produjo la llegada de los socialistas a la alcaldía barcelonesa, donde permanecieron treinta y dos años, hasta 2011<sup>921</sup>. El primer alcalde de la nueva etapa democrática fue el economista Narcís Serra (n. 1943) y cuando fue nombrado ministro de Defensa en el primer Gobierno socialista de Felipe González, el cargo fue ocupado por Pasqual Maragall i Mira (n. 1941), economista y funcionario municipal, un líder con una fuerte personalidad que se mantuvo en la alcaldía hasta 1997; en su largo mandato de quince años Maragall se sintió “intérprete e impulsor de la obra que

<sup>920</sup> Además de Matilde Baffa (1930-2016), citada por una cuestión, podríamos decir, “de afecto”, ya que uno de los autores de este libro fue indirectamente discípulo suyo, citamos aquí los directores del Dipartimento di Progettazione dell’Architettura.

<sup>921</sup> Tras la restauración democrática, han ocupado la alcaldía de Barcelona Narcís Serra i Serra (1979-1982), Pasqual Maragall i Mira (1982-1997), Joan Clos i Matheu (1997-2006), Jordi Hereu i Boher (2006-2011), Xavier Trias i Vidal de Llobatera (2011-2015) y Ada Colau i Ballano (2015). El alcalde de la transición fue José María Socías Humbert (1976-1979), “un hombre formado en el sindicalismo vertical pero capaz de adaptarse ágilmente a los nuevos aires de apertura y diálogo” (RIQUER *et al.* 1989, 427).

Barcelona tenía que llevar a cabo en un momento importante de su historia” así como de las inaplazables “reparaciones físicas y morales de una vida ciudadana dañada por una larga época de opacidad y desgobierno” (MARAGALL 1991, 13, 14). En 1980 Serra nombró a Oriol Bohigas delegado de Urbanismo, cargo que confirmó Maragall y que Bohigas ocupó hasta 1984, aunque posteriormente todavía se hizo cargo de la Concejalía de Cultura (1991-1994). Bohigas, junto a los más destacados arquitectos barceloneses (funcionarios municipales de carrera y también profesionales liberales contratados por su reconocida capacidad y solvencia proyectual), desarrollaron una intensa labor de gran calidad disciplinar que transformó por completo la ciudad y que culminó con la sonada celebración de los Juegos Olímpicos de 1992. Esta transformación de la ciudad se acompañó de la transformación de la imagen que la ciudad tenía de sí misma y de la imagen con que se presentaba ante el mundo. En 1991 un triunfante Maragall, en sus años de máxima gloria local, nacional e internacional, resumía el alcance de esta transformación:

El impulso de los Juegos ha sido la gran ocasión para que Barcelona vuelva a encontrar la dimensión interior de su energía vital y de su sensibilidad cotidiana, para hacer una ciudad no solo más orgullosa sino, sobre todo, más atenta y más llena de confianza en sí misma, más preparada para hacer frente a los grandes y los pequeños problemas de cada día (MARAGALL 1991, 6).

Pero aunque en Barcelona la calidad del proceso de transformación urbana adquirió una intensidad notable, conviene tener presente que este fue un fenómeno generalizado en todas las ciudades españolas grandes y medias gobernadas por partidos de izquierda en el periodo de la transición y los años ochenta. De hecho, durante esta década se inició en toda España un proceso intensísimo de reforma (o reconstrucción) de la ciudad, un cambio de base socialdemócrata que conllevó grandes inversiones en infraestructuras e importantes transformaciones de la escena urbana tendentes a suplir los déficits que se arrastraban desde el desarrollismo franquista de los años sesenta<sup>922</sup>, produciendo un acabado digno del espacio urbano y planificando con sensatez la transformación y el crecimiento de las urbes. Seguramente, la característica más notoria de la etapa del urbanismo municipal barcelonés y español que se abrió en 1979 y que se fue cerrando entre 1989 y 1995 fue el voluntarioso intento que hicimos políticos y técnicos para idear y llevar a cabo unas formas de diseño y de gestión de la ciudad que, en primer lugar, se querían diferentes de las practicadas por los ayuntamientos franquistas a lo largo de cuarenta años de dictadura, especialmente en los años sesenta y setenta, la época de desarrollismo económico más intenso; en segundo lugar, debían ofrecer alguna clase de continuidad con el mejor urbanismo —moderno, culto, sensato, sensible, abierto— desarrollado en España desde mitad del ochocientos hasta la Guerra Civil; y en tercer lugar, debían dar una respuesta plausible a las necesidades de la población y a las reivindicaciones del potente, extendido y concienciado movimiento vecinal que, formado al calor de las primeras fisuras del régimen, se había desarrollado en las grandes ciudades del Estado, con una amplia cobertura periodística, a lo largo de los años sesenta y setenta<sup>923</sup>. El bagaje cultural de los nuevos

<sup>922</sup> El “desarrollismo”, término que conlleva un matiz despectivo o, por lo menos, crítico, se refiere, en definición de Vázquez Montalbán, a la “doctrina generada en los años cincuenta por el sistema capitalista en sustitución del ‘crecimiento económico’ para estimular la producción y el consumo, garantizar el pleno empleo, con su consecuente tranquilidad social, y ofrecer así un modelo de prosperidad ‘para todos’ dentro del sistema capitalista. La paz y la democracia eran equivalentes a integración social a través del bienestar y el consumo. Esta doctrina trataba de oponerse a las tesis revolucionarias de los comunistas o reformistas del sistema de los socialistas, y fue reivindicada sobre todo por sectores centristas, generalmente democristianos” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1987, 174; comillas del autor).

<sup>923</sup> Según Maragall, en los años sesenta y setenta “Barcelona acumuló un capital político propio que solo ahora [1991] podemos valorar en toda su importancia: el potencial del municipalismo democrático y la calidad del movimiento ciudadano predemocrático” que incluían tanto la movilización reivindicativa como la elaboración de estudios técnicos alternativos: “pocas ciudades como Barcelona habían llegado a las primeras elecciones democráticas de 1979 con este bagaje de información y de proyectos, de experiencia política ciudadana y de personas preparadas para ejercer el gobierno municipal”, lo que, según su alcalde, convirtió Barcelona, “desde el principio, en el centro moral del nuevo municipalismo democrático” (MARAGALL 1991, 15-16). Joan B. Culla considera que las asociaciones de vecinos (más de 600 en Cataluña en 1979), plataformas donde se formaron muchos futuros políticos de izquierda, fueron en los años setenta “un actor básico en la lucha por las libertades políticas y nacionales, un foco generador de conciencia de barrio, un elemento de integración de los inmigrantes y una escuela de democracia práctica para miles de ciudadanos” (RIQUER *et al.* 1989, 402-403). En los años ochenta, sin embargo, el movimiento vecinal fue sistemáticamente integrado y desactivado, descalificando sus reivindicaciones cuando no coincidían con la política municipal (CAPEL 2009, 104) que, por otra parte, se fue haciendo más y más privatista. Este sometimiento no era ya consecuencia de la represión política, sino de la “capacidad estupefaciente de la nueva ciudad-espectáculo, una ciudad trivializada que ha acabado por generalizar el conformismo acrítico de gran parte de los ciudadanos”, lo que ha permitido que muchas decisiones relativas a la ciudad se hayan tomado “contando con la indiferencia de sus habitantes” (DELGADO 2007, 26, 237). Para Bohigas, los primeros ochenta no eran ya “el momento de exigir y contestar, sino de consultar, dialogar y participar en las soluciones”: la conclusión era que “hay que aceptar que, al menos en

profesionales que accedían a cargos de responsabilidad en la nueva administración municipal democrática o que recibían importantes encargos de la misma se basaba en la tradición arquitectónica local y en las teorías elaboradas a partir de los años sesenta sobre la arquitectura y la morfología urbana (INGROSSO 2011, 29), especialmente en las Escuelas de Milán y de Barcelona, además de en una decidida actitud política progresista que, a partir de un método inductivo, reclamaba una urgente modernización física de las ciudades españolas.

En efecto, a medida que se recomponía la oposición política al franquismo y España, gracias al Plan de Estabilización (*vid. supra*) entraba en un proceso acelerado de desarrollo económico en los años sesenta, marcado, como hemos visto, por el *boom* turístico, la emigración a Europa de trabajadores españoles (y el consiguiente envío de divisas) y la llegada de capital americano, habían ido surgiendo múltiples cuestiones urbanas de diversa índole cuya consideración y resolución eran ya de todo punto ineludibles: la irresponsable destrucción de los centros históricos y del territorio natural, la escandalosa destrucción de tramas urbanas y de arquitecturas valiosas, la descarada especulación urbana y las ganancias que originaba —inmorales por desmesuradas—, la gravísima falta de equipamientos públicos, obras de urbanización y servicios urbanos, la falta de claridad y transparencia en los procesos de planeamiento urbanístico, la imposibilidad de que hubiese una participación ciudadana reglada, la creciente pujanza del movimiento vecinal, etc. Estos temas y muchos otros preocupaban a la opinión pública al final de los años setenta, aparecían a menudo en los diarios y en 1979 formaron parte de los programas electorales de los partidos políticos progresistas para transformar los municipios españoles, en un intento más que loable de reconstruir la ciudad que, como el territorio, habían sido arrasados por el franquismo desarrollista de los años sesenta y setenta (JAÉN 2008, 63-64)<sup>924</sup>. En el Estado español, Barcelona, que, como hemos visto, no había perdido nunca la conexión con Europa y no se había embarcado todavía en los fastuosos preparativos para los Juegos Olímpicos (1992) ni en la consiguiente vorágine de gasto público y de obras omnipresentes que el evento comportaría (un proceso que, recordemos, tardó aún siete años en iniciarse y con el que se dio un primer punto de inflexión en la etapa que comentamos<sup>925</sup>), encabezó aquella nueva visión de la ciudad, de los mecanismos de actuación en la ciudad y, en resumidas cuentas, de los resultados palpables, planteando un nuevo modelo urbano que empezaba a surgir de las ruinas del porciolismo (*vid. supra*). El urbanismo de la nueva democracia era “expresión de una voluntad política que a la vez recogía la crítica urbanística intelectual del periodo anterior y las reivindicaciones y demandas de los sectores sociales populares que se habían movilizadado contra el urbanismo de la dictadura”. La

---

Barcelona, gracias a las circunstancias políticas del cambio de régimen, las beneméritas asociaciones de vecinos ya no tienen el valor representativo que tenían o que se les podía atribuir cuando los partidos no habían aglutinado sus esferas de influencia y la administración todavía no ofrecía medios de participación e información” (BOHIGAS 1985a, 186, 194). Un análisis de interés desde bases marxistas de esta “desactivación ciudadana” o “formación de consenso” en la Barcelona de los años ochenta, como consecuencia del “pacto social” y de las medidas de precarización laboral, en UTE 2004, 105-106; cfr. también Ivan MIRÓ I ACEDO: “Accions en la participació. La cotització del consens i la mediació per a la pau social”, en UTE 2004, 178-181, donde se critica el concepto institucional de ciudadanía desde principios libertarios. En el mismo libro se puede comprobar también que, con mayor o menor cobertura mediática, la contestación social y política “fuera de control” ha seguido existiendo y se ha incluso radicalizado, aunque sean diferentes los actores, los problemas sociales planteados y las formas de protesta: okupación de inmuebles en desuso, luchas ecologistas, medioambientales y antiglobalización, denuncias de actuaciones especulativas con nombres de empresas, técnicos y ejecutivos, manifestaciones multitudinarias, resistencia callejera pasiva o activa, acciones directas más o menos pacíficas, desobediencia civil, etc. Así, aunque a veces puedan ser acciones “fundamentalmente de resistencia y excesivamente voluntaristas” (UTE 2004, 295, 327-342, *passim*), este movimiento comprometido, con Ada Colau a la cabeza, consiguió la alcaldía de Barcelona en las elecciones de 2015 y 2019 (*vid. infra*) como un efecto más de la precarización laboral que siguió a la crisis económica global iniciada en 2008, tras el estallido de la burbuja inmobiliaria. Otros autores “integrados” más precozmente, como Jordi Borja, se han referido también al renacimiento de las luchas sociales en Barcelona al inicio del siglo XXI: “Sobre algunos temas, la crítica urbana ha adquirido un alto nivel de generalidad, como la falta de viviendas para jóvenes, la pobre oferta en transporte público, el urbanismo que rompe con la cultura del espacio público ordenador del proyecto edificatorio, la insuficiencia de los mecanismos y la escasa voluntad política a la hora de promover la participación ciudadana, o el excesivo protagonismo de los promotores privados en la configuración de la ciudad” (BORJA *et al.* 2004, 180-181).

<sup>924</sup> Así, por ejemplo, en el programa electoral de los socialistas barceloneses de 1979, bajo el lema “devolver la ciudad a los ciudadanos”, se podía leer: “Será un objetivo fundamental conseguir una ciudad equilibrada, eliminando la segregación, buscando la igualdad social y territorial de todos los ciudadanos en el acceso a los equipamientos sociales y al nivel de urbanización de su barrio, impidiendo la expulsión de los sectores populares del centro de la ciudad” (en INGROSSO 2011, 34).

<sup>925</sup> En 1989 Bohigas observaba un frenazo en la dinámica de nuevos proyectos iniciada en Barcelona en 1979 y acelerada en 1986, y también en la ilusión ciudadana que provocaban: “Cuando en una ciudad comienzan a producirse cambios muy intensos gracias a unas circunstancias favorables, la gente se suma con entusiasmo. Pero cuando esos cambios sobrepasan cierta medida, casi sin darse cuenta, la misma sociedad empieza a acobardarse, no solo por la posible dificultad de la empresa, sino por el trasiego psicológico de la transformación. Y este amedrentamiento se transforma en rechazos sectoriales, en desasosiego, en avisos de cordura” (BOHIGAS 1992, 127-129).



prioridad inmediata fue la ejecución de forma pragmática de un conjunto unitario y coherente de proyectos de construcción de equipamientos y de sistematización de espacios públicos en todos los barrios, a corto plazo y con los pocos recursos disponibles: unas trescientas actuaciones a mitad de los años ochenta (BORJA 2010, 33-34, 204-205, 211). Estas actuaciones adquirieron una intensa finalidad social y simbólica ya que debían servir para reequilibrar las desigualdades creadas por la deficiente política urbana de la dictadura en todos los campos: vivienda, equipamientos, zonas verdes, infraestructuras, transporte público, participación vecinal, protección del patrimonio histórico, etc. (INGROSSO 2011, 34). Pero Barcelona no fue tampoco un caso aislado en Europa ya que a final de los años setenta e inicio de los ochenta, con independencia de la “antigüedad” y “estabilidad” de sus sistemas políticos democráticos, otras grandes ciudades europeas plantearon estrategias similares de transformación que, dentro de la nueva economía global, partían de la mutación de sus antiguas bases industriales en unas nuevas bases terciarias y turísticas, para lo que se debían fabricar una nueva “identidad”<sup>926</sup> que les permitiese ser competitivas y atraer inversiones y actividades de última generación (INGROSSO 2011, 76). Así tenemos Berlín con la Internationale Bauausstellung (IBA) (1979)<sup>927</sup>, París con los Grands Travaux del presidente Mitterrand (1982) y Londres con los Docklands (1981); pero solo en Barcelona se fue capaz de “integrar actuaciones de diferente naturaleza en un ambicioso plan de conjunto que transformaba la ciudad entera” (SUSTERSIC 2018, 284)<sup>928</sup> ya que lo más característico del urbanismo barcelonés fue que la calidad del diseño no era una “concesión a los arquitectos” por parte de las fuerzas políticas, sino “una cuestión de justicia social”: que el urbanismo era considerado una actuación pública destinada a la gente y de su calidad formal dependería en gran medida su éxito social (BORJA 2010, 206)

En realidad, el primer cambio de rumbo se había producido ya en 1977 cuando el Ayuntamiento de la ciudad, presidido por José María Socías Humbert (1937-2008), último alcalde franquista de Barcelona (1976-1979), de la mano de su delegado de Urbanismo, el arquitecto Joan Antoni Solans (1941-2019), inició la compra masiva de suelo industrial en desuso (93 ha) y convocó a un grupo de arquitectos barceloneses para que empezasen a proyectar y dirigir las numerosas obras de arquitectura que ya eran imprescindibles o que iban a hacer falta en la ciudad durante los años posteriores; con estas medidas se perseguía la “reconstrucción urbana y social” de la ciudad mediante la transformación de la deficiente periferia, la adquisición pública de suelo y la introducción de criterios de calidad en la arquitectura y el espacio urbano de nueva planta, tres medidas ignoradas por el desarrollismo franquista. Esta operación, según escribía Donato en 1979 en un corto artículo extremadamente lúcido e ilusionado aparecido en *Lotus International*, se desarrolló “con riesgo y energía en la fase de transformación democrática [y era] tan inusual en nuestra historia reciente como para calificarla en su conjunto como ‘esencia práctica’ de una nueva política urbana”. Los encargos recayeron en dos tipos de arquitectos: los que gozaban de prestigio y los que estaban vinculados al movimiento vecinal de los barrios, “brillantes más por generosidad social que por calidad profesional”. Todos tuvieron que enfrentarse, según Donato, a dos retos: la complejidad de los encargos, nuevos e insólitos, y el agotamiento disciplinar de la Escuela de Barcelona, “sustituida por un estilismo más culto, pero gris, privado de ambición y de espontaneidad”, lo que originó “proyectos buenos y con un innegable dominio del oficio, pero no particularmente bellos”; así mismo, la administración municipal se tuvo que enfrentar a la actitud de una población militante, sumamente politizada, que desconfiaba de cualquier iniciativa del tardofranquismo (DONATO 1979, 59, 62; comillas del autor). El mismo Manuel de Solà-Morales en 1979, manteniendo una actitud irónica (o frívola) que ahora nos parece impensable, ponía en duda la capacidad de la arquitectura para resolver los problemas de la ciudad:

<sup>926</sup> Como observa Chiara Ingrosso, la clase dirigente barcelonesa, “expresión del sector industrial y comercial que había promovido el modernismo y las exposiciones universales, promovió la transición de la industria al terciario y al turismo, replanteando la política de grandes eventos según un programa post-fordista de *marketing* urbano. La identidad de la capital catalana fue remodelada *ad hoc* sobre la base de algunas de sus características locales, físicas, históricas, culturales, políticas, económicas; y toda su historia fue releída con una actitud típicamente posmoderna por lo que las arquitecturas tradicionales, la época dorada y sus protagonistas, la Edad Media, el modernismo, Cerdà, Gaudí, fueron seleccionados para construir una imagen a explotar con fines turísticos. Todo ello favorecido por las condiciones geográficas y climáticas de la ciudad y por su proverbial calidad de vida” (INGROSSO 2011, 76-78).

<sup>927</sup> Como indica Paolo Sustersic, la IBA, principal fuente de inspiración para el Modelo Barcelona, fue considerada en los años ochenta “como el mayor laboratorio de arquitectura de Europa” (SUSTERSIC 2018, 285). En 1984 Bohigas felicitaba a Aldo Rossi considerando que su edificio de viviendas en la Wilhelmstrasse era la mejor obra de la exposición (BOHIGAS 2005, 290-291).

<sup>928</sup> Para las bases teóricas del Modelo Barcelona y su relación con otras experiencias urbanas coetáneas (“conexiones, paralelismos y características específicas”), cfr. MONCLÚS 2003 donde se analiza también la debilidad del modelo considerado tanto desde una óptica metropolitana (no estrictamente municipal) como de urbanismo de avanzada.

Hay, en el encargo de las “Arquitecturas para Barcelona” por parte de Juan Antonio Solans, sobre todo un acto voluntarista de confianza. Desde la Arquitectura, quizá sea éste el principal motivo de reconocimiento que en justicia se deba a quien ha pretendido introducir en la abstracta administración de la ciudad una apuesta a favor del espacio y de la forma. Y quien cree que la forma de la ciudad es algo concreto y tangible, que la “política de obras” no puede ser demagógicamente descuidada, y que la arquitectura llega a los vecinos y a los barrios con más inmediatez que ningún otro servicio, puede probar sus razones con el interés de toda clase de ciudadanos que cada día llena su despacho. Claro que apostar por la arquitectura de la ciudad —¡todavía!— es también un brutal acto de fe en el socorro de una profesión y una técnica que el administrador llama en su auxilio en el “momento de la verdad”. ¿Cuánto se sentirá decepcionado en su arrebató? Un velo de soledad enfría la sonrisa de Mefistófeles. Se diría que es demasiado. Creer en la arquitectura como para afrontar los barrios, las escuelas, los infinitos trámites, los ministerios... ¡qué pasada! (Manuel de SOLA-MORALES: “Acto de fe”, *Arquitecturas bis*, núm. 28-29, mayo-junio / julio-agosto 1979, p. 24; comillas del autor).

Sin embargo, a pesar de dificultades e incredulidades, tanto los encargos como la calidad y la novedad de los resultados supusieron una conmoción que llenó de esperanza los ambientes sociales, profesionales y académicos de toda España<sup>929</sup>. En 1979, también en *Lotus International*, Bohigas reseñaba aquel proyecto municipal del tardofranquismo, una iniciativa que poco después, en la etapa democrática, él mismo, como delegado de Urbanismo, asumió y multiplicó, junto a otros técnicos y políticos municipales, para cumplir con los *Grand Travaux* emprendidos por el Ayuntamiento:

Adoptando una cierta metodología de “despotismo culto” que las circunstancias parecían aconsejar, las autoridades municipales, siguiendo el empuje del arquitecto J. A. Solans ha encargado casi cincuenta intervenciones a arquitectos que pueden considerarse de un cierto nivel cualitativo. [...] Si la tradicional posición realista de la arquitectura catalana se fundaba en su modestia o en su marginación, ahora deberá basarse en una real integración en las estructuras políticas y productivas. La experiencia se encuentra ahora en pleno desarrollo y deja suponer que será posible verificar dos aspectos significativos: la capacidad de transformar la ciudad mediante programas arquitectónicos puntuales y el desarrollo de una arquitectura catalana característica mediante su integración en programas urbanísticos de una cierta envergadura (BOHIGAS 1979b, 6; comillas del autor).

Además, como prolongación de aquellas brillantes e inteligentes actuaciones, a partir de los años ochenta se multiplicó con respecto a las décadas anteriores el material impreso en Barcelona sobre arquitectura; pero, a la vez, se dio un importante cambio de dirección en el contenido del mismo ya que si en los años setenta los libros eran mayoritariamente traducciones de textos extranjeros destinados al consumo de los hispanohablantes, en los años ochenta eran libros sobre arquitectura barcelonesa y catalana reciente destinados a su promoción internacional. Se seguía, así, en Cataluña con treinta años de retraso la iniciativa que se dio en los años cincuenta en Milán por parte de arquitectos, críticos e historiadores que difundían la arquitectura moderna milanesa proyectada tras la guerra como parte de la reconstrucción de la ciudad mediante la publicación de revistas y libros monográficos que mostraban las virtudes de la misma (BOTTONI 1954; CAPITANUCCI 2015, 13).

Posteriormente, tras los primeros encargos de Solans, la actuación clarividente y resolutiva de Bohigas<sup>930</sup> —y de los dos alcaldes socialistas que, primero, lo buscaron y, después, lo apoyaron<sup>931</sup>—, junto a un extenso grupo de arquitectos barceloneses de calidad que fueron invitados a participar en la empresa (los conocidos como *golden pencils*, «lápices de oro», ganadores de algún Premio FAD de Arquitectura: LARREA *et al.* 2005, 183), y junto a una cuidada selección de grandes arquitectos españoles y extranjeros (Aulenti,

<sup>929</sup> Cfr. el número doble 28-29 de *Arquitecturas bis* (“Arquitecturas para Barcelona: la escuela, la vivienda y el resto, verde”, mayo-junio / julio-agosto de 1979) dedicado monográficamente a la Barcelona de la transición, que apareció cuando ya se habían celebrado los comicios municipales del 3 de abril de 1979 con el triunfo de la izquierda y la posterior firma del Pacte de Progrés por los tres partidos políticos catalanistas mayoritarios (*vid. supra*). La revista, en un loable esfuerzo de difusión, se hizo eco de la exposición del mismo título montada en el Colegio de Arquitectos en febrero de aquel año y del ciclo de conferencias que se organizó, acompañándolos con artículos de opinión de los miembros del consejo de redacción y del mismo Solans.

<sup>930</sup> En los primeros años ochenta, definiendo las estrategias de transformación de Barcelona, junto a Bohigas estaban los arquitectos Albert Puigdomènech, Josep Antoni Acebillo y Joan Busquets, vinculados de una forma u otra al Ayuntamiento, ocupando cargos de responsabilidad técnica, a lo largo de los años ochenta y noventa (SUSTERSIC 2018, 282).

<sup>931</sup> En realidad, la actuación profesional de los arquitectos en aquellos primeros años de ayuntamientos democráticos (como antes, como después) estuvo plagada de sinsabores por las discrepancias que surgieron con muchos políticos recién llegados al poder que, desde un planteamiento personalista, electoral, inculco y de cortas miras, querían acaparar todo el protagonismo en las actuaciones en la ciudad. Es aleccionadora la larga carta privada de Bohigas al concejal de Urbanismo de 28 de junio de 1982 donde se quejaba de interferencias en su labor como delegado de Urbanismo y razonaba sus criterios y objetivos técnicos y políticos: “Sólo vale la pena trabajar en estas difíciles circunstancias si todos estamos de acuerdo, si no nos estorbamos mutuamente y si tenemos plena confianza y aclaramos amistosamente las posibles diferencias, poniendo todas las cartas sobre la mesa y sabiendo qué juego hemos de jugar” (BOHIGAS 2005, 265-266).

Calatrava, Foster, Ghery, Gregotti, Isozaki, Meier, Moneo, Oiza, Siza, etc., cfr. SUSTERSIC 2018), afianzó y expandió aquellas actuaciones iniciales, que, por otra parte, se reforzaron con la instalación de varias decenas de grandes esculturas urbanas que conformaron un extraordinario conjunto al aire libre del mejor arte contemporáneo nacional e internacional: *Dona i ocell*, de Miró; *Fish*, de Ghery; *A Joan Salvat Papasseit*, de Krier; *Homenatge a Picasso*, de Tàpies; *Elogi de l'aigua*, de Chillida; *A majúscula*, de Brossa, etc. (cfr. VARIOS AUTORES 1987e). La intención del Ayuntamiento democrático con estos encargos era dotar a cada actuación urbana “de elementos diferenciales, con atributos culturales y simbólicos” que permitiesen una adecuada integración ciudadana al proporcionar al barrio “un plus de visibilidad o de reconocimiento social respecto al conjunto de la ciudad” (BORJA *et al.* 2004, 172)<sup>932</sup>.

Y así, a pesar de que por razones operativas todas las actuaciones se tuvieron que ejecutar basándose en el Plan General Metropolitano elaborado por el franquismo tardío pero propicio a la conversión de áreas o edificios obsoletos (infraestructuras o industrias) en equipamientos colectivos y espacios públicos (BORJA *et al.* 2004, 173), la adopción del afortunado lema que proclamaba la necesidad de “higienizar el centro, monumentalizar la periferia” (BOHIGAS 1989, 21) (y que no dejaba de ser una variación del conocido principio de Cerdà según el cual “hay que urbanizar el campo y ruralizar la ciudad”), estuvo en el origen de un nuevo modelo de actuación urbana que, por unos años, fue acompañada de una “renovación de la vida cívica, social y cultural de la ciudad” (MARAGALL 1991, 22, 32). De hecho, Maragall siempre planteó en sus escritos la estrecha relación existente entre la vida comunitaria y el espacio urbano: “Resulta crítico entender que la mejora del espacio público es relevante para la resolución de los problemas económicos y sociales” (en MONCLÚS 2003, 3)<sup>933</sup>. Por tanto, lo que había que hacer era “actuar directamente en el espacio público y actuar con la doble intención de hacer un equipamiento de calidad y convertirlo en un punto de transformación espontánea” con el fin de que, mediante una “metástasis positiva”, todo el municipio se convirtiese en ciudad (BOHIGAS 1985a, 19, 21). Este planteamiento se difundió de inmediato con gran fortuna en España y en los años ochenta del novecientos nos sirvió de guía, inspiración y pauta de conducta a muchos arquitectos y políticos (cfr. BORJA *et al.* 2004). Con referencia a los Juegos Olímpicos, Bohigas lo resumió así en sus memorias:

Se trataba de adoptar una política urbanística a partir de la situación estratégica de las instalaciones olímpicas. Esta estrategia se ordenaba según unos parámetros muy claros: ubicar las actividades en puntos de frontera entre la ciudad acabada, organizada y formalizada, y la ciudad caótica de la periferia para poder transmitir de dentro afuera unas estructuras de centralidad urbana; hacerlas coincidir con realidades operables y con problemas de extensión y reconstrucción evidentes, pero no solucionados hasta ahora; [y] establecer, a partir de ellas, unos sistemas de “contaminación” o de “ósmosis” para que la acción puntual se convirtiera en un centro de regeneración (BOHIGAS 1989, 126; comillas del autor).

La base teórica de la actuación era considerar la ciudad no como un cuerpo compacto sino como “una suma de realidades relativamente autónomas, definidas por estructuras y caracteres propios, que se identificaban con el

<sup>932</sup> El antropólogo Manuel Delgado, en su ataque radical al Modelo Barcelona (*vid. infra*), es muy crítico con esta monumentalización oficial de la ciudad que califica como “política de ritualización del espacio urbano”, “metaforización territorial destinada a proveer sentimientos de identidad” y “operación de dramatización espacial”, pero que no sería, en el fondo, mas que una coartada técnica: “El establecimiento de elementos primarios o singulares basados en la memoria tendría como objetivo, entre otros, encontrar solución a conflictos derivados de la falta de comunicabilidad, comprensibilidad y popularidad de las innovaciones en materia urbanística, [...] una producción fuertemente dirigida marcada por el más absoluto despotismo con respecto a una opinión pública a veces francamente hostil a sus propuestas”; pero, además, los monumentos supondrían la “usurpación” política del espacio urbano, una “auténtica ocupación simbólica de la ciudad” que el poder efectúa al superponer sus producciones simbólicas a las que generan “los practicantes de lo urbano” que lo “penetran y colonizan con innumerables memorias aparentemente menores”. Para Delgado, el monumento es tan solo “la consecuencia de la preocupación de toda administración política por mantener puntos poderosos de estabilidad, lugares exactos que representan lo que no transcurre, lo que está a salvo del tiempo” (DELGADO 2007, 97-106).

<sup>933</sup> Algunos estudiosos han criticado *a posteriori*, desde planteamientos sociológicos de izquierda, esta visión “pacificadora” de la ciudad que partía de la concepción del espacio público “como la realización de un valor ideológico, lugar en que se materializan diversas categorías abstractas como democracia, ciudadanía, convivencia, civismo, consenso y otras supersticiones políticas contemporáneas. [...] Las instancias políticas y urbanísticas que concibieron y emprendieron el Modelo Barcelona trabajaban a partir del supuesto de que la intervención en materia de diseño urbano y las sistemáticas campañas en pro del nuevo patriotismo ciudadano que se quería como su base ideológica bastarían para que, como por arte de magia, la ciudad entera se entregara con entusiasmo a la tarea de su reconstrucción simbólica y morfológica. Pero no fue así. [...] Lo que se mantuvo a flote fueron las pruebas de que la desigualdad, la exclusión, la anomia e incluso la violencia continuaban siendo, y en aumento, ingredientes consustanciales a la existencia de una gran ciudad capitalista, [...] una sociedad cuya materia prima es la desigualdad y el fracaso” (DELGADO 2007, 220, 226).

concepto de barrio y que eran interpretadas como entornos significativos para la experiencia y la vida de sus habitantes”. Como indica Paolo Sustersic, situar el “barrio” en el centro de la actuación era consecuente con el crecimiento polinuclear de Barcelona, que se presentaba oficialmente como una “ciudad de barrios” y se estructuraba en distritos municipales como base de una intensa descentralización administrativa que tenía en cuenta factores morfológicos, históricos y sociales. Ya desde el primer momento, esta elección podía representar un principio de acuerdo entre los intereses municipales, el potente movimiento vecinal y los inversores privados (SUSTERSIC 2018, 283).

Para Ignasi de Solà-Morales, en una carta privada de felicitación a Bohigas del 4 de abril de 1984, las consecuencias permanentes de la acción del primer gobierno socialista municipal barcelonés se centraban, gracias a su intervención, en dos aspectos: en primer lugar, “la conciencia de la necesaria dignidad del marco físico en el que vivimos”, algo que “te tendremos que agradecer todos los que habitamos en Barcelona”; y en segundo lugar, “el reconocimiento público de la arquitectura de calidad como un bien colectivo”. Y Solà apostillaba empáticamente: “Dado que a menudo la cultura arquitectónica queda restringida en los límites de la propia profesión, hacer saltar este límite e interesar a la gente por la arquitectura intencionada, con contenidos culturales y estéticos, es también un resultado novedoso y trascendente de tu trabajo del cual la opinión arquitectónica mundial está dando pruebas cada día” (en BOHIGAS 2005, 283-284). Quince años más tarde, en 2000, poco antes de su muerte, I. Solà mostraba de nuevo en un breve texto conclusivo sobre la arquitectura catalana actual su reconocimiento al papel jugado por Bohigas a lo largo de su ya casi medio siglo de actividad pública:

Con Oriol Bohigas, la arquitectura catalana del siglo xx tendrá una deuda importantísima. No solo como protagonista de los combates culturales, estéticos y urbanísticos del día a día, sino también como alguien que ha reflexionado sobre la historia de este siglo, ha hecho interpretaciones brillantes y ha sabido, en todo momento, entender la autoestima que representa para un pueblo la dignidad de sus paisajes edificados (I. SOLÀ 2004, 228)

Pero el éxito del proceso urbanístico barcelonés encabezado por Bohigas condujo pronto al colapso ya que uno de sus efectos fue que, al pasar la economía de la ciudad rápidamente y con éxito notorio de basarse en recursos industriales en decadencia a basarse en una economía puntera de servicios, se produjo la atracción de verdaderas masas empresariales y turísticas<sup>934</sup> que, en íntima alianza con los indígenas, convirtieron Barcelona, entre otras cosas, en “la capital europea del desmadre” (MENDOZA 2017), con los tremendos problemas de congestión que, al margen de las ganancias materiales, comportó este hecho para la vida cotidiana de los barceloneses, al hacer de la “marca Barcelona” un producto exportable y sobreexplotado contra el que se alzaron numerosas voces críticas (*vid. infra*). Una de las fuentes para la “creación de riqueza” fue la peculiar difusión del Modelo Barcelona en el mercado iberoamericano donde, a la vista del éxito obtenido, muchos bancos, países y ciudades (Sao Paulo, Porto Alegre, Buenos Aires, Montevideo, Bogotá, Méjico, Monterrey, Ciudad Vallejo, El Salvador, La Habana, Banco Mundial, Banco Internacional para el Desarrollo, Banco Interamericano de Desarrollo, etc.) empezaron a contratar los servicios de empresas catalanas de urbanismo, gestión y consultoría para que redactasen estudios, planes estratégicos y proyectos técnicos, a requerir el desplazamiento como asesores de profesionales y políticos catalanes o a enviar a Barcelona a sus propios técnicos, estudiantes y políticos para que observasen *in situ* el fenómeno (MONCLÚS 2003, 8; UTE 2004, 88; BORJA 2010, 29-31). No en balde el Institut Municipal del Paisatge Urbà i Qualitat de Vida, creado en 1997, tenía entre sus objetivos la promoción de la ciudad “y su modelo de transformación como referencia para las ciudades del mundo” (CAPEL 2009, 8)<sup>935</sup>. Esta situación “dinámica” de la economía, iniciada hacia 1980, ha

<sup>934</sup> Según Jordi Borja, “la importante cualificación de la oferta urbana, tanto en lo que se refiere a espacios públicos y equipamientos en prácticamente todas las áreas del término municipal como el salto en cuanto a áreas de centralidad y grandes infraestructuras, hizo a la ciudad mucho más atractiva para la residencia de sectores de altos o medios ingresos y sobre todo para el terciario de calidad” (BORJA *et al.* 2004, 177) con el aumento espectacular y desproporcionado del precio de los inmuebles y el consiguiente fenómeno de gentrificación (ocupación por clases altas y medias de antiguos barrios populares).

<sup>935</sup> Pero como señalaba Capel en Méjico en 2004, es improbable que se puedan conseguir los mismos resultados en ciudades con situaciones diferentes de las que vivió Barcelona en los años ochenta del novecientos: crecimiento económico, estabilidad política, grandes inversiones públicas (municipales, estatales y europeas), reforma fiscal y voluntad de pagar impuestos, valoración de lo público, tradición empresarial, tejido económico activo y dinámico, tradición asociativa, coyuntura de disminución de la inmigración y del crecimiento demográfico, movimientos sociales críticos, gestores eficaces y no corruptos, administración pública bien organizada, intenso ambiente intelectual, técnico y científico, marco legal adecuado, etc. Consideraba, por tanto, que no puede haber “modelos exportables” sino tan solo “enseñanzas útiles” (CAPEL 2009, 21-22, 25-26). Otros muchos autores se han referido a los factores históricos que hicieron posible el Modelo Barcelona: Jordi Borja, uno de los máximos responsables municipales entre 1983 y

perdurado como mínimo hasta 2017 cuando la agresividad y la extensión del independentismo ha hecho que se empezase a entrar en una fase de emigración de empresas y de capitales del territorio catalán y de división del conjunto de la sociedad en dos bandos políticos radicalmente enfrentados<sup>936</sup>, y se ha visto agravada en 2020 con la epidemia de COVID-19 que no deja de extenderse por el mundo y mantiene cerrados o bajo mínimos aeropuertos, hoteles y restaurantes.

Junto a los programas electorales y a la abundante propaganda que elaboraron los partidos políticos en los años ochenta, son muchas y tienen un gran interés para el estudio del Modelo Barcelona las publicaciones de instituciones oficiales y editoriales privadas que fueron recogiendo los proyectos y las obras barcelonesas de arquitectura y urbanismo proyectadas en el último cuarto del siglo XX. Tanto el Ayuntamiento como la Diputación Provincial lanzaron al mercado colecciones de estudios sobre todos los aspectos imaginables de la arquitectura, el urbanismo y el diseño contemporáneos. Y además de los textos específicamente disciplinares (monografías, artículos en revistas especializadas, vademécums de proyectos y obras, etc.), tanto Bohigas como Maragall escribieron diversos libros divulgativos, escritos desde el presente, refiriendo sus intenciones, sus programas, su experiencia y sus aciertos en los años en que dirigían la vida pública de la ciudad. Es habitual que en estas obras de los años ochenta, ya desde el mismo título, se subrayen las ideas subyacentes de “reconstrucción”, “recuperación” y “reencuentro” de una ciudad y una sociedad urbana que vuelve sobre sus pasos para corregir errores del pasado, una especie de “búsqueda del tiempo perdido” que, por otra parte, como decimos, animó toda la vida política española tras la muerte de Franco, en los años de la transición democrática. Pasqual Maragall, entonces todavía primer teniente de alcalde, exponía en los diarios de Barcelona el objetivo urbano del nuevo Ayuntamiento democrático, en una actuación que necesariamente debía ser a largo plazo:

Una de las mayores brutalidades cometidas en este país en las últimas décadas es la destrucción de la ciudad. [...] Reconstruir la Ciudad, con mayúscula, la ciudad como centro de vida social y política, va a ser la tarea de dos o tres generaciones. [...] Estamos ante la ocasión histórica de salir de la dicotomía decimonónica (centro rico-suburbio pobre) sin caer en la dicotomía americana (centro pobre-suburbio rico). Lo esencial es afirmar la vitalidad y solidaridad de la aglomeración urbana como tal, de la ciudad como tal (“Una ocasión histórica”, *La Vanguardia*, 18-08-1979; en SUSTERSIC 2018, 280).

Pocos años más tarde este programa urbano se empezó a concretar en libros: *Reconstrucción de Barcelona* fue el título más significativo de Bohigas como ideólogo de la nueva Barcelona (BOHIGAS 1985a) y *Refent Barcelona* y *Barcelona, la ciutat retrobada*, dos de los títulos más políticos, programáticos y conclusivos del Maragall preolímpico (MARAGALL 1986; MARAGALL 1991). También el arquitecto Josep María Montaner, como observador atento y analista lúcido del proceso urbano, tituló en el mismo sentido propositivo una extensa recopilación de artículos periodísticos descriptivos y analíticos publicados entre 1984 y 2001 sobre los mecanismos que se ponían en marcha desde el nuevo Ayuntamiento democrático, usando ya definitivamente el nombre de la ciudad como “marca registrada”: *Repensar Barcelona* (MONTANER 2003). Sin embargo, tanto estos cuatro títulos como el concepto subyacente fueron puestos patas arriba, entre otros (*vid. infra*), por uno de los autores más críticos con estas actuaciones, el arquitecto y gestor cultural Juan José Lahuerta, en su libro *Destrucción de Barcelona* (LAHUERTA 2004), “una de las reflexiones más profundas y sentidas sobre la desolación” que, entre “el error y el horror”, sufre la ciudad (DELGADO 2007, 111), y cuya aparición coincidió con la iniciativa del Fórum de las Culturas, minusvalorada cultural y socialmente de forma mayoritaria (*vid. supra*). Así, doce años después de los Juegos ya se empezaba a poner seriamente en cuestión el Modelo Barcelona, considerando cerrado el “modelo” original y hablando ya de diferentes “modelos” sucesivos muy diferentes (MONTANER *et al.* 2002). Eran las actuaciones discontinuas, “realizadas con peligrosa autonomía, que olvidan los principios de la ciudad plurifuncional, compacta y legible” a que se refería el mismo Bohigas en 2005 (en LARREA *et al.* 2005, 274).

---

1993, señalaba los siguientes: una acumulación “cultural” urbana crítica y propositiva, las victorias políticas sucesivas de la izquierda, la movilización social en los barrios, el dinamismo social y cultural de los primeros años de la transición, la reactivación económica de los ochenta, el saneamiento financiero municipal y “el potente liderazgo político de la alcaldía que estimuló y unificó un amplio consenso cívico”, (BORJA *et al.* 2004, 175-176; comillas del autor).

<sup>936</sup> Este enfrentamiento insalvable que se vive en Cataluña hace pensar, en términos de Josep Pla (hablando con Papasseit de las revoluciones), en “una especie de diarrea histórica colectiva a la que son proclives los pueblos en general y específicamente los que no tienen demasiada cabeza (*seny*) y no saben prever nada” (PLA 2000, 759).

Pero dos décadas antes, Maragall, en una conocida conversación con Maria Aurèlia Capmany titulada “Caminando por las calles de la ciudad” (1983)<sup>937</sup>, señalaba sus prioridades como alcalde: las grandes infraestructuras urbanas (ciertamente, para el automóvil privado) que, como la ronda Litoral, debían completar el anillo de circunvalación viario de la ciudad, continuando junto al mar las rondas situadas al pie de la Sierra de Collserola<sup>938</sup>; los centros históricos envejecidos, donde proponía actuar en áreas y sectores concretos mediante las herramientas del “proyecto urbano” con las que en aquellos años se intentaba “reblandecer” y “socializar” los tejidos urbanos centrales inhabitables por su dureza, degradación o conflictividad; para ello se crearían “pequeñas ramblas entendidas como conjunto de espacios de encuentro” y “espacios esponjados”, se buscaría una “mayor interrelación entre los barrios”, se procuraría la “permeabilidad de la red viaria de la ciudad tomada en su conjunto”, se plantaría arbolado en grandes cantidades donde fuese posible para hacer “pequeños bosques urbanos” y “revitalizar las plazas”, etc; además aparecía, por supuesto, un tema que fue clave y que ha sido la base del éxito turístico de la ciudad: “abrir Barcelona al mar” y hacerlo construyendo puertos y paseos marítimos y reconstruyendo playas a lo largo de una decena de kilómetros, desde el final de la Rambla hasta más allá de la Villa Olímpica (en CAPMANY 1997, 292-294, 310)<sup>939</sup>. En una síntesis de su programa urbanístico municipal de 1983, Maragall concluía:

Barcelona se debe abrir y se debe esponjar, y para hacerlo ha de apoyarse en su cultura abierta, mediterránea y, a partir de ahora, metropolitana, entendiendo por metropolitana la dimensión de la capitalidad catalana. Cataluña tiene una capital de más de tres millones de habitantes, no nos engañemos. Formada por municipios autónomos, pero, al fin y al cabo, solidarios a la hora de proyectar el país hacia dos hitos: la dimensión exterior y la igualdad interior (en CAPMANY 1997, 321).

Con todo, el alcalde ya admitía como algo necesario lo que sería uno de los aspectos más traumáticos, controvertidos y rechazados del Modelo Barcelona: la destrucción sistemática de edificios y tejidos urbanos antiguos, especialmente los de origen industrial, y la expulsión de sus habitantes en beneficio de la construcción privada de nueva planta, convertida en un modelo nuevo y triunfante de *sventramento* y especulación “democrática” de la ciudad: esto, obviamente, no lo decía el alcalde, pero sí que reconocía que “crear estas nuevas plazas para orear los barrios comportará a veces tener que cargarse alguna cosa” (en CAPMANY 1997, 297). Y Bohigas insistió siempre de una forma radical en que derribar edificios antiguos era la única solución posible para lograr la alternativa urbana que planteaba para Barcelona, algo que, según él, no admitía contestación ni crítica (cfr. BOHIGAS 1985a). Pero, muy a su pesar, la pérdida del patrimonio edificado ha sido sumamente contestada y criticada desde un amplio espectro político y disciplinar ya que se ha considerado que sus razonamientos, además de inexactos, servían intereses personales y profesionales (MOIX 1994, 98). En 1987 el mismo FAD manifestó al Ayuntamiento su preocupación por la destrucción de muestras valiosas del patrimonio histórico industrial, aunque era consciente que “para la gente corriente eran solo detritus fabriles” (LARREA *et al.* 2005, 187). Y el antropólogo Manuel Delgado, a medida que avanzaba el proceso, fue examinando minuciosamente y criticando con dureza la operación de “desmemoria” llevada a cabo por el Modelo Barcelona que, en aras de la codicia, “convierte el recuerdo en una parodia basada en la réplica y el

<sup>937</sup> Esta obra inauguró una interesante colección municipal de libros, “Diàlegs a Barcelona” (Diálogos en Barcelona), de los que se publicaron más de cuarenta títulos en los años ochenta y noventa. En cada entrega, dos personajes públicos relevantes de la vida cultural barcelonesa (Bohigas, Castellet, Foix, Hernández-Cros, Ràfols, los Solà-Morales, Tàpies, Tarradellas, Tusquets, etc.) expresaban de forma desuelta, entre críticas y elogios, su percepción y valoración de la ciudad que se “reconstruía”.

<sup>938</sup> Decía Maragall en 1991: “El Cinturón del Litoral dibuja una U en el mapa con su base paralela al mar y las dos líneas que suben por los ríos Besòs y Llobregat hasta el Segundo Cinturón y las autopistas de acceso; de manera que, además de la función colectora-distribuidora en relación al centro y a la fachada marítima, enlaza áreas tan importantes como el aeropuerto, la Zona Franca, el Anillo Olímpico, el puerto, Poblenou y la Villa Olímpica” (MARAGALL 1991, 26). Frente a la visión optimista del alcalde, se ha señalado que la gran inversión en vías rápidas frente a la escasa inversión en la red de transporte colectivo fue uno de los aspectos negativos del Modelo Barcelona: “La red perimetral de las rondas fue necesaria para evitar el colapso de la ciudad y disminuir los flujos circulatorios en el centro histórico, pero ha sido inútil para resolver los problemas globales de tránsito. Fue una inversión dedicada exclusivamente al transporte privado en unas obras olímpicas que dedicaron muy poco al transporte público. [...] La mejora del transporte público (especialmente de la red de metro), la experimentación de nuevos medios de transporte colectivo e individual y un drástico control del tránsito en el centro, junto a la construcción de los prometidos *park and ride*, siguen siendo las únicas soluciones, aun por realizar, a este problema crucial de la ciudad” (MONTANER 2004, 213).

<sup>939</sup> En 1991 Maragall concluía: “Abrir la ciudad al mar ha sido el resultado de una feliz combinación de urbanismo de proyectos, de gran urbanismo olímpico y de urbanismo litoral metropolitano. La apertura de Barcelona al mar ha sido, a la vez, la solución de un problema pendiente y una operación de restructuración urbana, de cambio profundo en la fisonomía de la ciudad y de las costumbres de vida de los barceloneses en relación a una parte sustancial de la geografía de Barcelona” (MARAGALL 1991, 18).

simulacro, evocación de espacios inexistentes que contrastan con la proliferación de espacios desmemoriados, pérdidas en masa de significado en nombre de una pseudomemoria cosificada y fraudulenta”. El resultado del proceso, por tanto, estaba siendo la proliferación de “lugares de olvido” en todos los barrios de la ciudad:

La puesta en escena de los imaginarios urbanos oficiales no ha respetado apenas nada, chimeneas, dependencias fabriles aisladas y nombres de antiguas instalaciones, [...] restos reconvertidos en un mero acompañamiento decorativo de un estilo urbanístico uniforme y uniformizador. [...] Toda política de producción de identidad requiere una institucionalización de la memoria pero al mismo tiempo una institucionalización igualmente severa del olvido (DELGADO 2007, 103, 106-119).

En abierto contraste, Bohigas, como arquitecto e ideólogo máximo del proceso en sus primeros años, cuando se inició la demolición de las fábricas de Poblenou el 3 de agosto de 1987 escribía ufanosamente en su diario:

Ayer empezaron los grandes derribos de buena parte de las viejas industrias que ocupan el sitio de la futura Villa Olímpica. Unos derribos grandilocuentes. Por primera vez el ciudadano se da cuenta de que las cosas van en serio y que la reconstrucción de este trozo de Poblenou es ya un hecho irreversible. Ha sido emocionante. [...] Pero la oposición preservacionista no está satisfecha. Hay que conservar, conservar y conservar, aunque sea perdiendo una gran oportunidad para transformar la fachada al mar de Barcelona. Y me parece que el problema no se reduce a este caso. Estamos viviendo en toda Europa la gran enfermedad de la preservación a ultranza. Y en España eso alcanza unas dimensiones alarmantes (BOHIGAS 1989, 135-136)<sup>940</sup>.

Y más tajante en 2011 era aun Acebillo, su discípulo más aventajado, ante los derribos de Poblenou: “Si hay que reutilizar un edificio, lo haremos, y excepto que se trate de un monumento, lo derribaremos para hacer uno nuevo. Porque aquel edificio industrial se puso donde antes había un campo de tomates. Yo en esto soy muy darwiniano” (en INGROSSO 2011, 178). En realidad, como sugiere Montaner, se trataba de una elección tácita, ideológicamente motivada, de los dirigentes barceloneses de los años ochenta, cuyo máximo representante técnico era Bohigas, para cancelar definitivamente una parte de la historia de la ciudad, no deseada porque no encajaba con la imagen de ciudad “emprendedora y competitiva” que el Ayuntamiento quería ofrecer al mercado mundial. Además, aunque liderado por el sector público, “la política de Maragall fue la expresión local del nuevo realismo de las socialdemocracias europeas contemporáneas”:

Cada sociedad tiene una memoria colectiva que potencia y otra que quiere esconder: la sociedad barcelonesa quiere esconder la memoria industrial, obrera, anárquica y reivindicativa. [...] Barcelona ha escogido la imagen del modernismo, de una ciudad exuberante, vibrante, moderna, y sacrifica el resto. La burguesía catalana, representada por el PSC [Partit dels Socialistes de Catalunya], que controla el Ayuntamiento, es una burguesía europeísta, moderna, culta, iluminada, que ha viajado, pero es una burguesía que quiere ver el esplendor y no la miseria, las fábricas o la gente sin *glamour*. [...] Para la mentalidad del PSC y de la burguesía catalana, de quienes dominan y mueven los hilos del progreso inmobiliario, posindustrial, la memoria es un obstáculo (en INGROSSO 2011, 96, 99).

Todo este proceso, con los debates y derribos masivos consiguientes, culminó, como es sabido, en los dos acontecimientos internacionales que marcaron el urbanismo y la arquitectura de la ciudad entre los siglos XX y XXI: los Juegos Olímpicos (1992) y, con poco éxito, el Fórum de las Culturas (2004). La gran cantidad de dinero disponible en las administraciones públicas españolas en los años ochenta y noventa (algo impensable unos años antes), tras la entrada de España en la Comunidad Económica Europea (1986), y la gran cantidad de inversiones programadas para estos acontecimientos multitudinarios<sup>941</sup> supusieron la modernización de la ciudad (en paralelo a la del Estado) a todos los niveles (económico, político, social, territorial, legislativo, etc.) y el alejamiento paulatino de la dictadura franquista, que iba quedando atrás como una pesadilla inolvidable pero lejana.

Es verdad que, desde una perspectiva actual, muchos advierten que se trató de una efímera etapa situada entre el “desarrollismo depredador” practicado bajo la dictadura y la “corrupción generalizada” practicada en la democracia avanzada del siglo XXI. Para Jordi Borja, el urbanismo “ciudadano y redistributivo” que estaba en la base del primer Modelo Barcelona fue siendo sustituido, ante la debilidad del proyecto urbano

<sup>940</sup> Son conocidos los enfrentamientos que tuvo Bohigas en el mismo Ayuntamiento, donde convivían “concepciones contrapuestas sobre el trato que hay que dar al patrimonio arquitectónico”. Montaner concluye que en Barcelona, siguiendo criterios exclusivamente económicos, se han derribado todos los edificios antiguos que, sin ser monumentales, estaban situados en zonas de transformación radical (MONTANER 2004, 211, 212).

<sup>941</sup> Desde el Ayuntamiento de Barcelona se señalaba en vísperas de la celebración de los Juegos Olímpicos que la organización de los mismos había permitido “emprender un conjunto de obras y reformas inéditas por su volumen en la historia de la ciudad y en la misma actualidad europea y mundial” (MARAGALL 1991, 5).

público y la fuerza de la iniciativa privada, por un urbanismo “de promotores y de negocios” (BORJA *et al.* 2004, 177). Juan Calduch ha expresado de forma radical estas tres fases de la política y la práctica urbana española en los últimos ochenta años:

La fase anterior utilizó la ciudad como filón y plataforma idónea para sus fáciles y rápidos beneficios privados. La vorágine de la [fase] siguiente la ha convertido en pura mercancía para apropiársela. Entre ambas, durante un breve periodo, pareció que otra forma de vivir y construir la ciudad era posible. Pero todo aquel esfuerzo, hecho en gran medida de buenas intenciones, quedó reducido finalmente a una capa efímera y superficial, a veces incluso trivial porque dejaba inalteradas sus raíces económicas y de poder (CALDUCH 2016, 21).

También Manuel Delgado ha señalado la pervivencia y el fortalecimiento de las estructuras socioeconómicas capitalistas en el posfranquismo, lo que (unido, en nuestra opinión, a la incompetencia generalizada de técnicos y políticos) ha impedido el desarrollo de un urbanismo que resolviese las necesidades de la población: “Ciertas constricciones para el desarrollo de una ciudad verdaderamente abierta no procedían del régimen autoritario liquidado, sino de estructuras socioeconómicas intrínsecamente injustas que han continuado generando un urbanismo adecuado a sus intereses” (DELGADO 2007, 236). El mismo Bohigas también lo planteaba en fechas tempranas, ya en 1989, cuando, en una carta privada a Manuel de Solà-Morales, se refería a “las cosas que están pasando en esta ciudad, o en este país”, donde las actuaciones en la Feria de Muestras, el Port Vell<sup>942</sup>, el puerto olímpico, los nuevos hoteles, los cinturones de ronda, etc. “parecen haber perdido aquel tono de moralidad colectiva que había comenzado a funcionar hace unos años”; y concluía: “Tal vez estábamos en un error. Quizá aquella moralidad no era debida a un cambio político, sino solamente a la recesión económica. Ahora que vuelve a haber dinero mandan los mismos de siempre y cometen los mismos errores” (BOHIGAS 2005, 302).

Pero a pesar de todos estos condicionantes y de sus efectos perversos, los brillantes y aplaudidos proyectos puestos en marcha a partir de 1979 por Serra, Maragall y Bohigas desde la administración municipal (con la ayuda del Estado y de la Diputación Provincial y con las trabas frecuentes de la Generalitat) sorprendieron a los mismos interesados y acabaron con muchas de las teorías que en la década anterior se habían generalizado en la ciudad, fundamentalmente de la mano de arquitectos nacidos en los años cuarenta, que habían planteado interpretaciones diversas para entender los fenómenos de transformación de Barcelona que ellos mismos estaban viviendo en los años sesenta y setenta.

Así, desde la perspectiva que da el paso del tiempo, medio siglo después nos parece extremadamente ingenua la observación que Clotet hacía en 1970, en un contexto cultural de aguda politización antifranquista y de dura represión del régimen, en su celebrado y escéptico artículo «A Barcelone pour une architecture de l'évocation», publicado simultáneamente en las revistas *L'Architecture d'Aujourd'hui* y *CAU*, donde se intentaba una aproximación “al tema de la posible incidencia de nuestra obra arquitectónica sobre el marco socio-político en el que surge”:

A esta paulatina toma de conciencia de las limitaciones del hecho arquitectónico han contribuido fundamentalmente los análisis teóricos de Eco y Gregotti, así como la reflexión sobre nuestra experiencia profesional, que ahora nos parece comprender más claramente. Experiencia realizada a través de unos estudios montados a la usanza liberal, a la espera de unos encargos que en su mayoría proceden de una burguesía que ha perdido su fuerza progresiva y de pequeños y medianos promotores; estudios que desconocen prácticamente los encargos administrativos y de gran escala; y desde los que no es factible afrontar trabajos de investigación a corto o largo plazo (CLOTET 1970, 104).

<sup>942</sup> En contraste con la modélica reforma cívica del Moll de la Fusta (1981-1986) según un proyecto de Manuel de Solà Morales y su acondicionamiento como paseo urbano lineal (800 × 200 m), con la ronda Litoral semienterrada entre el puerto y la ciudad (BOHIGAS 1992, 121-122; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 127; GAUSA *et al.* 2013, N6; MONTANER 2003, 37-38; INGROSSO 2011, 47), la conversión del Port Vell (Puerto Viejo) en un espacio densamente construido “para el consumo y el negocio” a cargo del organismo Puerto Autónomo con la connivencia interesada del Ayuntamiento, fue uno de los episodios más vergonzantes del urbanismo barcelonés de los años noventa: como en muchas ciudades portuarias europeas, americanas y asiáticas, los muelles donde antaño habían atracado las naves trasatlánticas y trasmediterráneas (el Moll d'Espanya y el Moll de Barcelona) se llenaron de edificios hoteleros, lúdicos y comerciales destinados al ocio de masas, casi siempre con firma de autor (GONZÁLEZ *et al.* 1995, 174-175; GAUSA *et al.* 2013, P35, P36, P37, P44), ocupando densamente aquella jugosa reserva de suelo exindustrial y formando una voluminosa barrera que impide la visión del horizonte e incluso del mar (INGROSSO 2011, 107-108). Para Montaner, “en contraposición a aquello que sería deseable – paseos libres para contemplar tranquilas masas de agua y rememorar la cultura extraviada de la ciudad que nos ha precedido-, lo que va emergiendo es el ya consabido espectáculo del consumo y el negocio; [...] todo lo que colmata la densa ciudad interna vuelve a repetirse en lo que debería ser el espacio vacío del mar, el límite de lo construido” (“Poco mar en el puerto”, *El País*, 19-07-1993, en MONTANER 2003, 79-80). Martorell, Bohigas y otros arquitectos combatieron denodadamente sin éxito este desenfreno portuario-comercial tan contrario a los intereses colectivos (BOHIGAS 1992, 124-127; BOHIGAS 1996, 165-168).



Bien es verdad que esta actitud “pesimista” era generalizada en los ambientes intelectuales españoles de los primeros años setenta —recordemos el título *La crisis de la arquitectura Española (1939-1972)* de Antonio Fernández Alba, destinado al gran público— y se debe considerar encuadrada en la sorda politización que se produjo en toda Europa tras el fracaso de las revueltas europeas de 1968 y que fue especialmente intensa en los ámbitos académicos y sociales españoles al final del franquismo, cuando la dictadura parecía no terminar nunca. En 1970, I. Solà planteaba que “la crisis de la arquitectura, la pregunta sobre su significado y su sentido, es algo que se encuentra por doquier” (I. SOLÀ 2004, 207). Y apenas seis años más tarde, en 1976, insistía en que

una mala conciencia aflora en los arquitectos como profesionales no solo del desorden y de la especulación, sino de su directa aportación a los mecanismos de segregación y de explotación de los nuevos ciudadanos urbanos. El surgimiento de movimientos sociales urbanos, reivindicativos primero, alternativos y autogestionarios después, no deja indiferentes a quienes están directamente implicados en la producción de estos conflictivos espacios (I. SOLÀ 1976a, 202, 205).

Pero la situación cambió en tres o cuatro años. Nada más lejos de la realidad a partir de 1979 que el desconocimiento de los encargos administrativos y de gran escala por parte de los estudios de arquitectura barceloneses “a la usanza liberal” que indicaba Clotet en 1970. A partir de 1977 y, sobre todo, a partir de las elecciones municipales de 1979, se hizo necesaria una nueva producción arquitectónica y estos estudios pasaron de la exclusión al protagonismo ya que los encargos públicos proliferaron de una forma inesperada y explosiva a lo largo de veinticinco años, conllevando la posibilidad de renovar la profesión y transformar la ciudad posfranquista desde unas instituciones renovadas que llegaban con una explícita exigencia de modernidad y de colaboración —no siempre exitosa— con el vecindario. Pero los encargos no solo provenían de todas las administraciones públicas —municipios, diputaciones, comunidades autónomas y Estado— sino que también llegaban desde promotores y clientes privados, grandes, medianos y pequeños: una burguesía con fuerzas renovadas que invertía en hoteles, apartamentos, viviendas, comercios, industrias, etc., ejecutando tanto obras de nueva planta como de restauración, rehabilitación, reconstrucción, demolición, reforma, etc. en un sorprendente y vertiginoso ritual de nueva modernidad que encabezaban las multinacionales del sector que acudieron pronto al festín. Era la respuesta entusiasta y optimista de la arquitectura barcelonesa al llamamiento sociopolítico que Donato había hecho desde *Lotus International* en 1979:

Si durante años nos hemos lamentado del ostracismo de que éramos víctimas, hoy tenemos que desarrollar al límite todas nuestras capacidades. Si no lo hacemos, nuestra credibilidad frente a cualquier nueva oportunidad desaparecerá como una pompa de jabón, tornasolada, ligera, vacía. Permítasenos, por tanto, indicar el peligro (y también las ventajas) de ciertos resultados provisionales, confiados en que la operación de Solans no ha hecho más que inaugurar una línea de intervención audaz a la que aún le queda mucho por caminar y mucho por mejorar. Quiero creer que la nueva administración municipal sabrá escoger los mejores arquitectos para hacer arquitectura y los mejores administradores y políticos para hacer política. Y que para “construir la ciudad” apoyará a los que, aislados, solos entre una burocracia perezosa y una intelectualidad cansada, han sabido indicar dos objetivos basilares de una nueva política urbana: recuperar la ciudad “marginada” social y materialmente, pero también recuperar la “marginación de la arquitectura” (DONATO 1979, 62; comillas del autor).

Con la ingente cantidad de encargos de proyectos producidos en Barcelona a partir de 1977 también se cerró, como hemos dicho, la polémica disciplinar sobre el hipotético valor de la arquitectura castiza y neovinecentista de la autarquía y la continuidad o ruptura entre las situaciones anterior y posterior a la Guerra Civil. Esta liquidación se produjo en gran medida porque los principales protagonistas de la controversia (los arquitectos I. Solà, Piñón, Bohigas, Domènech i Girbau) repentinamente se encontraron ocupados proyectando y construyendo grandes conjuntos edificados e importantes piezas de arquitectura y ciudad. Quedó un remanente crítico formado por algunos arquitectos, profesores de universidad, que no fueron invitados a participar (o que renunciaron a ello) en el opulento banquete arquitectural de los años ochenta y que han continuado con sus investigaciones, en muchos casos corrosivamente antibohiguistas, de forma más o menos solapada (*vid. supra*). Entre los más notorios, todos ellos, como hemos dicho, situados “bajo las alas del reputado” I. Solà (Juli Capella en MONTANER 2003, 5), podemos citar a Rovira, Pizza, Lahuerta, Montaner y Quetglas. Ninguno de ellos aparece en el índice onomástico ni en el divertido árbol de la “familia Bohigas” incluido en *La ciudad de los arquitectos*, vademécum de los complejos hilos de relaciones personales, políticas y profesionales que están

en la base de la deslumbrante arquitectura y urbanismo barceloneses producidos entre 1979 y 1993 y la hoguera de las vanidades en que se movían sus protagonistas (MOIX 1994, 255, 269-275)<sup>943</sup>.

En todo caso, las grandes inversiones urbanas y los brillantes resultados obtenidos supusieron el triunfo de lo que se ha denominado Modelo Barcelona, un término que se ha considerado en muchos ámbitos disciplinares y de opinión como sinónimo de una transformación de la ciudad oportuna, adecuada y modélica, gracias, en parte, a la excelente imagen que se supo transmitir y a los premios internacionales de prestigio que se consiguieron en reconocimiento a la calidad de las obras ejecutadas. De todos ellos destacan el Premio Príncipe de Gales de Diseño Urbano (Prince of Wales Prize in Urban Design) de Harvard University (Cambridge, Massachusetts) en 1990 (MARAGALL 1991, 81), los premios de la Biennale di Venezia en 2002 (como ciudad líder en el panorama arquitectónico mundial) y en 2006 (como mejor ejemplo de desarrollo urbano) (INGROSSO 2011, 76) y, sobre todo, la prestigiosa Royal Gold Medal, otorgada en 1999 por el Royal Institut of British Architects (RIBA) del Reino Unido (por primera vez a una ciudad y no a un autor) (BOHIGAS 2012, 15-16), con mención expresa a los arquitectos Bohigas y Acebillo y a los alcaldes Serra, Maragall y Clos, por un “compromiso con el urbanismo” que había producido una “combinación de espectaculares proyectos urbanos y de mejoras de pequeña escala en plazas y calles” (MONCLÚS 2003, 2). O dicho en términos macroeconómicos:

Desde la década de 1980, el Modelo Barcelona se ha propuesto como referente de una estrategia urbanística en la que la estrecha relación entre política, arquitectura e inversión ha facilitado los procesos de reconversión de la ciudad industrial en una ciudad global que se ha posicionado como una marca asociada con lo mediterráneo y la creatividad, la arquitectura y el diseño, los negocios y el éxito (SUSTERSIC 2018, 279).

Sin embargo, el Modelo Barcelona ha sido también fuente de polémica y desagrado, generalizado sobre todo a partir de 2004, cuando el Fórum de las Culturas fue considerado mayoritariamente como un despropósito económico, social, urbano y arquitectónico, de puro diseño mediático y especulativo, vacío de contenido ciudadano, y empezaron a hacerse patentes los efectos negativos que conllevaba el proceso que se había puesto en marcha en 1979, “debido a las nuevas dinámicas y a las tensiones que la ciudad vio surgir al convertirse en uno de los destinos más codiciados del turismo y las inversiones internacionales, hasta el punto de que sus propios habitantes a veces han sido incapaces de reconocerse, identificarse y seguir viviendo en la urbe en la que nacieron” convertida en una “ciudad escenario, modelo no solo del urbanismo contemporáneo, sino también fotogénica modelo que construye su imagen para ser foco de atención mediática e identidad de marca [...] haciendo de cualquier elemento singular un valor susceptible de ser promovido y consumido” (SUSTERSIC 2018, 279, 313). En definitiva, el término Modelo Barcelona se ha convertido en un concepto equívoco, tanto por el extenso campo semántico y cronológico a que parece aludir<sup>944</sup> como por las adhesiones apasionadas y críticas furibundas que ha levantado, a pesar de lo cual pensamos que sigue siendo un concepto útil para el estudio de la historia urbana de la ciudad en el paso del siglo XX al XXI. A efectos de nuestro trabajo podemos definir el Modelo Barcelona precisamente como las grandes transformaciones urbanísticas y arquitectónicas que se llevaron a cabo en la ciudad entre 1979 y 2004, veinticinco años durante los que la izquierda –socialista y comunista– tuvo el poder municipal y en los que lanzó, con una gran disposición de medios económicos y publicitarios, los dos acontecimientos internacionales de gran alcance arquitectónico y urbanístico a los que repetidamente nos hemos referido, los Juegos Olímpicos (1992) y el Fórum de las Culturas (2004), que fueron el motor de la transformación urbana y supusieron el lanzamiento de Barcelona al primer plano de la economía

<sup>943</sup> El encuentro feliz entre Pizza y Bohigas se dio finalmente en 2004, cuando el primero editó una extensa colección de cartas personales escritas o recibidas por el segundo entre 1951 y 1994 (BOHIGAS 2005).

<sup>944</sup> Según se deduce de los 20 libros de la colección “Model Barcelona. Quaderns de Gestió” promovida por el Ayuntamiento (1999-2006), el Modelo Barcelona, con sus pretensiones de ser exportable y universal, afectaba a todos los ámbitos de competencia municipal: urbanismo, vivienda, renovación urbana, paisaje urbano, planeamiento estratégico, descentralización administrativa, fiscalidad, estrategias culturales, cohesión social, tecnologías de la información, gestión de la deuda pública, seguridad, movilidad, universidades, colaboración sector público-sector privado, etc. (CAPEL 2009, 8, 21). Sobre este último aspecto Delgado señala irónicamente las “virtudes” de la combinación: “el público, para comprar suelo y propiedades a precios públicos; el privado, para venderlos a precios privados –es decir, de mercado– y producir grandes plusvalías; el público, para imponer mandatos gubernamentales inapelables y contar con empleados para ejecutarlos de forma imperativa, si fuera preciso por la vía judicial o policial; el privado, para ir en pos del beneficio económico a toda costa, invirtiendo para ello tantos métodos opacos como sea preciso” (DELGADO 2007, 56-57).

y el turismo mundiales<sup>945</sup>. Después de estos años, como señala Montaner, ya no se puede hablar de un “modelo propio” porque lo que se da es un modelo importado, y hasta cierto punto impuesto, de raíz estadounidense, que demuestra “la huella de la globalización en Barcelona” (MONTANER 2004, 219)<sup>946</sup>, un modelo que también se ha impuesto en Milán en las últimas décadas (*vid. infra*).

Llama la atención que los procesos urbanos desencadenados por ambos eventos hayan gozado, por un lado, del aplauso internacional fervoroso y unánime de los ámbitos disciplinares y de una gran parte de los barceloneses y que, en cambio, por otro lado, en abierto contraste, hayan sido rabiosamente criticados desde todos los campos antisocialistas (aunque también desde el campo socialista), fundamentalmente desde el campo de la derecha catalanista y desde el campo de la izquierda más o menos libertaria y anticapitalista. En muchas ocasiones, los ataques han apuntado directamente a Bohigas considerado como padre del modelo en tanto que máximo ideólogo disciplinar, sin que Bohigas, a su vez, haya dejado de responder contundentemente a las opiniones contrarias a sus años de gestión, haciéndolo siempre desde unas bases disciplinares claras, erróneas o acertadas pero absolutamente transparentes y sin que él mismo haya dejado de criticar también la deriva urbanística de la ciudad. El tema es tan apasionante como extenso y aunque se aparta del objetivo central de nuestro trabajo nos ha parecido interesante revisar, como epílogo del mismo, algunas de estas aproximaciones críticas al Modelo Barcelona, habitualmente menos conocidas que las loas a sus virtudes, tan repetidamente expuestas en multitud de estudios y publicaciones que han calado en la opinión pública.

Con respecto a la denominación en si misma, “Modelo Barcelona”, ahora sumamente difundida, discutida y utilizada (aunque, con el paso del tiempo, como vemos, cada vez más de forma “arqueológica” y dando por sabido que ha habido diversos modelos), es cosa comúnmente aceptada que se debe al mismo alcalde Pasqual Maragall, que la lanzó en 1990 (INGROSSO 2011, 90) como parte de la intensa campaña publicitaria que acompañó toda su gestión política entre 1982 y 1997, intensificada, como es natural, en los años electorales: 1983, 1987, 1991 y 1995.

Desde una plataforma disciplinar encontramos el término utilizado por Montaner en un interesante artículo de 1990 donde, todavía bajo los efectos del intenso deslumbramiento producido durante los primeros años del modelo, resume y comenta los intensos y generalizados procesos urbanos que se estaban desarrollando en la ciudad. Montaner, como buen discípulo de Ignasi de Solà-Morales en su faceta de historiador, intenta situarse en un espacio intermedio entre “las interpretaciones triunfalistas de los técnicos y políticos orgánicos, y la crítica descalificadora y visceral de los sectores minoritarios abiertamente enfrentados a la opción olímpica de Barcelona” aunque reconoce la complejidad que en aquellos momentos (1990) ofrecía cualquier análisis disciplinar, habida cuenta de la falta de datos de primera mano y del carácter político tanto de la construcción de la ciudad como de las opiniones del movimiento vecinal, con el consiguiente e inevitable conflicto que se originaba (MONTANER 1990a, 2). Pero más allá de la interesante exposición y valoración que hace Montaner de las numerosas obras que se estaban ejecutando en Barcelona y de las intenciones programáticas que estaban en la base de las mismas (más de cien nuevos espacios públicos, el replanteamiento de numerosos equipamientos, la ejecución de cuatro áreas olímpicas<sup>947</sup>, la renovación de infraestructuras como viales y alcantarillado, etc.)<sup>948</sup>,

<sup>945</sup> Tras los Juegos Olímpicos Barcelona, gracias a la calidad del diseño de edificios, parques, plazas y calles y a la rehabilitación del frente marítimo, devino meta tanto del turismo de playa como del turismo cultural, y un polo de atracción para los inversores. El número de hoteles pasó de 118 en 1990 a 295 en 2006; las pernoctaciones, de 3.795.522 (1.732.902 visitantes) en 1990 a 13.620.347 (6.709.175 visitantes) en 2007 (INGROSSO 2011, 159, 167-168).

<sup>946</sup> Montaner señala algunas características de la ciudad global: encargos a *arquistars* como supuesta garantía de calidad arquitectónica, fragmentación de las actuaciones en objetos autónomos para favorecer la actuación de los grandes operadores urbanos (bancos, inmobiliarias, cadenas hoteleras, compañías inversoras y aseguradoras, etc.), escisión urbana como realidad ineludible, discursos políticamente correctos de espacio público y de sostenibilidad para justificarse y dificultar toda discusión, barrios residenciales que tienden a cerrarse vigilados por policías privados, centros comerciales efímeros y antiurbanos, proliferación de infraestructuras de comunicación rápida (autopistas, trenes de alta velocidad, aeropuertos). (MONTANER 2004, 210, 219).

<sup>947</sup> Las cuatro áreas olímpicas se situaron en los extremos de la ciudad consolidada (Montjuich, Poblenou, Vall d’Hebron y el oeste de la Diagonal), una dispersión inédita hasta entonces en unos Juegos Olímpicos pero que, según diversos autores, respondía “a la voluntad de abordar problemas de gran escala pendientes de solución y de activar dinámicas de transformación en las zonas colindantes”. Se señalaban, así, “los vértices de un gran cuadrilátero situado en el corazón de la metrópoli, entre la retícula del Ensanche de Cerdà y las zonas de crecimiento desordenado de la segunda mitad del siglo XX, en cuyo perímetro se proponía concentrar, potenciar o regenerar viejas y nuevas actividades”. Con ello se pretendían resolver cuatro grandes temas urbanos: la apertura de la ciudad al mar, una relación armónica con la Sierra de Collserola y el desarrollo de dos polos culturales, uno en la plaça de les Glòries y el otro en la calle Tarragona (SUSTERSIC 2018, 283). Estas cuatro áreas olímpicas se unieron a las ocho Áreas de Nueva Centralidad ya planteadas por Joan Busquets desde el Ayuntamiento en 1987; es éste un concepto urbano que Montaner, siguiendo las teorías de Kevin Lynch (*The Image of the City*, 1960), denomina “nudos”, es decir, “puntos clave, cruciales para enriquecer la cohesión

la aportación más interesante de su artículo es la consideración de dos periodos diferentes durante los años ochenta en el urbanismo barcelonés: mientras que antes de la proclamación de la ciudad como sede olímpica (1979-1986), las obras planteadas pretendían, efectivamente, una regeneración y reconstrucción de tejidos urbanos vitales y de zonas dañadas o deficitarias provenientes del porciolismo franquista, entendiendo Barcelona como un laboratorio urbano y social, a partir de octubre de 1986<sup>949</sup> hubo un giro en el planteamiento urbano que Montaner denomina de “ruptura” y de “cambio radical” y que aunque fuese, por otra parte, imprescindible, habida cuenta del alcance internacional del acontecimiento olímpico, hizo que las grandes infraestructuras, especialmente viarias, ejecutadas con gran urgencia y precipitación, pasasen a ser el tema dominante, transformando así las leyes del mercado y aumentando de forma significativa las expectativas y las posibilidades de especulación urbana (MONTANER 1990a, 3-4). Montaner mantuvo este esquema en sus escritos posteriores, ampliando la periodización y refiriendo la existencia de diferentes “modelos” sucesivos que van desde el primer intento de democratizar la ciudad hasta la “oferta de suelos para la especulación” (INGROSSO 2011, 90), con un punto de inflexión significativo en el periodo 1995-1998, después que el Ayuntamiento expusiese en 1994 en el Saló del Tinell “Barcelona *New Projects*”<sup>950</sup>, promoviese el Fórum de las Culturas a celebrar en 2004 (*vid. supra, vid. infra*), y aprobase los planes especulativos de baja calidad urbana para Diagonal Mar de la inmobiliaria multinacional tejana Hines Real Estate Investments (*vid. infra*): “Los conceptos motores del urbanismo barcelonés se habían dividido en argumentos contrapuestos e irreconciliables: intereses inmobiliarios [y] grandes operaciones infraestructurales [versus] participación ciudadana [y] sostenibilidad” (MONTANER 2004, 206). La pretensión municipal era continuar tras los Juegos Olímpicos las

---

urbana, hacia los que orientar y dirigir el impulso inversor”, de forma que tras los Juegos Olímpicos se convirtiesen en áreas al servicio de toda la ciudad. Esta iniciativa, sin embargo, aunque ineludible dado el ámbito municipal de las actuaciones, fue en detrimento, según Montaner, del área metropolitana ya que fortaleció el centralismo de Barcelona (MONTANER 2003, 47-49; MONTANER 2004, 207, 209). De hecho, mientras que el Plan General Metropolitano preveía la creación de centros direccionales en el área metropolitana, el plan de Busquets los localizaba en puntos clave de la ciudad consolidada para atraer, así, las inversiones privadas hacia oficinas, equipamientos deportivos y culturales, nuevas estructuras turísticas y comerciales etc., que serían accesibles mediante las nuevas infraestructuras proyectadas (INGROSSO 2011, 50).

<sup>948</sup> Entre la abundante bibliografía, destaca el libro *Barcellona. Architettura, città e società. 1975-2015* que, dirigido a un público italiano, presenta de forma sistemática y con numerosas referencias bibliográficas la visión global de un observador foráneo, tanto de los proyectos ejecutados como de las críticas al Modelo Barcelona (INGROSSO 2011). También dirigido al público italiano: SCARNATO, Alessandro (2015): *Top Model Barcelona. 1979-2011. Un racconto urbano tra architettura, politica e società*, Firenze, Altralinea edizioni, 325 pp.

<sup>949</sup> El 17 de octubre de 1986 el Comité Olímpico Internacional reunido en Lausana decidió que los Juegos Olímpicos de 1992 se celebrarían en Barcelona. En aquellos momentos muchas de las construcciones e instalaciones deportivas necesarias ya estaban en obras o se habían proyectado (BOHIGAS 1989, 132), pero la nominación tuvo implicaciones cualitativas y cuantitativas en las obras municipales que sufrieron “un cambio de ritmo, de escala y de contexto”: las intervenciones menores (parques o plazas) pasaron a un segundo plano; se impuso un ritmo contrario al proyecto pausado y al diálogo; y se tuvo que negociar con las grandes empresas el acabado en poco tiempo de las actuaciones urgentes. Desaparecía, así, el carácter de laboratorio del primer Modelo Barcelona, “un modelo empírico que no partía de ambiciosas planificaciones tecnológicas sino de intervenciones fragmentarias que estratégicamente iban recomponiendo la ciudad a partir de los instrumentos del proyecto arquitectónico” pero que, según Montaner, adoleció de falta de coordinación dentro del Ayuntamiento y de suficiente discusión más allá de los círculos profesionales (MONTANER 2004, 206, 207).

<sup>950</sup> Montaner, ya en 1994, hizo una aguda crítica de esta exposición: “Parece más un stand de feria que pretende atraer a futuros clientes e inversores extranjeros que una exposición para los ciudadanos. Se supone que estos visitantes, futuros inversores, buscan la seguridad de una ciudad igual a todas las demás, con una arquitectura despersonalizada, internacional y tecnocrática, [...] una arquitectura de menor calidad, más impersonal, hecha de una mezcla de estilos comerciales y de híbridos tipológicos que pretenden gustar a todos los públicos” (“Barcelona tecnocrática”, *El País*, 02-05-1994, en MONTANER 2003, 92). Este artículo, junto a otros en el mismo sentido de Juli Capella y Quim Larrea, merecieron una “reprimenda” del concejal de Cooperación Empresarial del Ayuntamiento de Barcelona (“De especulación, nada”, *El País*, 24-05-1994; MONTANER 2003, 85). El gran defensor técnico desde una postura posibilista de los *New Projects* para Barcelona, incluyendo las zonas 22@ y Fórum, grandes ideaciones suyas, fue el arquitecto aragonés radicado en Barcelona Josep Antoni Acebillo (n. 1946) que, durante la alcaldía de Joan Clos (1997-2006), desarrolló con éxito notable un “pragmatismo crítico urbano” que perseguía que la arquitectura no quedase al margen “de la globalización y de la nueva economía”: apertura internacional sin trabas en busca de inversores, omnipresencia del sector privado, grandes vías de comunicación locales e internacionales, potenciación del turismo y de las actividades logísticas, etc. (INGROSSO 2011, 99-106, 171-179). Acebillo, extendiendo paulatinamente su “área de influencia”, ocupó altos cargos de gestión municipal entre 1981 y 2011 con un elevado grado de implicación ya que, según Bohigas, sus alegatos tenían a veces una violencia verbal que llegaba al insulto personal (BOHIGAS 1989, 134; BOHIGAS 1992, 126, 233). Según Moix, cuando sustituyó a Bohigas como “locomotora oficial de la transformación ciudadana, [...] la máquina Acebillo, una vez reconocidos sus atributos, multiplicó su potencial y se dispuso a avanzar paralelamente en todos los frentes abiertos. Había sido el visir y se le ofrecían ya las dignidades del califa” (MOIX 1994, 98-99). El mismo Acebillo ha reconocido su capacidad para el medro, que considera comparable a la de Santiago Calatrava: somos, decía, “gente que al principio hemos tenido pocas posibilidades y que al disponer de ellas las hemos agarrado con fuerza y no las hemos soltado hasta exprimir las” (en MOIX 2016, 42).

iniciativas que ya estaban en marcha, promoviendo la oferta inmobiliaria, cultural y turística de calidad de Barcelona, cuyos precios relativamente bajos en el mercado global podían resultar atractivos para los grandes inversores internacionales, considerados como el verdadero motor económico del proceso de renovación de la ciudad, aunque fuese en ocasiones bajo la cada vez más equívoca fórmula de “sociedades mixtas público-privadas”. El mismo alcalde Maragall decía en 1994 que en Barcelona “se encontrará la oferta urbana de mayor calidad de Europa y al mejor precio” (en INGROSSO 2011, 106). Así, con el paso de los años y el desleimiento del primer Modelo Barcelona, la opinión de Montaner devino claramente favorable, ya sin sombra de duda, a todo el proceso seguido en los años ochenta en su ciudad, sobre todo porque comparaba las medidas actuaciones “preolímpicas” con el desarrollo urbano posterior que, desde diferentes puntos de vista (privatización salvaje, difusión urbana, modelo global, falta de transparencia, etc.), se alejaba más y más del Modelo Barcelona originario:

A mediados de los años ochenta, el plan de las Areas de Nueva Centralidad planteado por Joan Busquets era transparente y claro, unitario y coherente, un documento de disciplina urbanística nítidamente delimitado tanto para interpretar como para gestionar la ciudad. [...] En la actualidad, en el momento del planeamiento dirigido por Barcelona Regional y José Antonio Acebillo, se trata de un urbanismo hecho de objetos autónomos que no están relacionados por una trama urbana sino por ejes infraestructurales a los que unos dedos de paisaje, de nueva topografía verde, intentan dar entramado. Se trata de un urbanismo opaco, que no se negocia abiertamente, que no sale a la luz pública hasta que todo está decidido. Mientras tanto, este urbanismo difuso, fragmentario e inacabado *ex profeso*, continuamente va variando la definición de sus piezas sin ninguna razón que se pueda explicitar (MONTANER *et al.* 2002, 263, 264).

Aunque con las inevitables repeticiones, Montaner ha seguido desarrollando el tema en muchos trabajos posteriores, sobre todo en artículos de carácter periodístico (recordemos que sus artículos publicados en *El País* y *La Vanguardia* merecieron en 2005 el Premio Nacional de Urbanismo del Ministerio de la Vivienda en el apartado de periodismo) hasta el punto que se puede considerar que sus interpretaciones son una pieza clave para entender el Modelo Barcelona desde un punto de vista urbanístico (cfr. MONTANER *et al.* 2002, MONTANER 2003, MONTANER 2004, entrevistas en: INGROSSO 2011, 90-97 y FALAGÁN 2019, 182-184). No podemos examinar aquí las interesantes aportaciones disciplinares, sociales y políticas que hace Montaner al tema, sobre todo en lo que se refiere a transparencia, debate y participación en la ejecución del Modelo Barcelona considerado dentro de una economía capitalista neoliberal, ni en lo que se refiere a la destrucción de barrios y edificios antiguos que el modelo ha comportado, puntos en los que, como casi todos los autores que han tratado el tema, vierte importantes críticas<sup>951</sup>, pero podemos señalar que con el resultado de las elecciones municipales de mayo de 2015 y el ascenso a la alcaldía barcelonesa de la mediática activista social Ada Colau (cabeza de una coalición de izquierda alternativa, Barcelona en Comú, que ha contado con el apoyo de las izquierdas socialista, anticapitalista e independentista), Montaner, consecuente con sus posturas socialmente comprometidas, ha sido hasta 2019 concejal de vivienda y rehabilitación, dos de los temas más débiles de la actuación de los consistorios democráticos anteriores: “La política de vivienda es, sin duda, la gran omisión del urbanismo barcelonés”, decía Jordi Borja en 2010 (BORJA 2010, 228); será interesante estudiar cómo se han desarrollado ambos temas en esta legislatura bajo la batuta de Montaner, lo que él mismo ha denominado el “post-Modelo Barcelona”. Las declaraciones y los artículos en la prensa del Montaner concejal han sido abundantes, pero, como es habitual en los políticos en ejercicio, se han limitado a un discreto autoelogio y a una exposición programática de intenciones políticamente correctas (cfr. la entrevista “Els arquitectes hem de tornar a decidir l’urbanisme de Barcelona”, en *El País. Cultura*, edición digital, 03-06-2015, y las tribunas de opinión publicadas en *El País*, *El Periódico de Catalunya*, *Avui-El Punt*, *Ara* y *La Vanguardia*). Como decimos, será interesante estudiar el tema si el frenesí independentista que se ha desatado en Cataluña en las dos primeras

<sup>951</sup> Ya en 1986 Montaner publicó un artículo exponiendo los efectos perversos que podría tener la escasa participación popular promovida por el Ayuntamiento: “Parece que a la trascendencia del salto hacia delante que está haciendo Barcelona le correspondería un ambiente más riguroso de explicaciones y reflexiones críticas y complejas, que potenciasen un mejor conocimiento colectivo de lo que sucede y de hacia donde vamos” (“Barcelona i la propaganda”, *El País*, 21-09-1986, en MONTANER 2003, 31-33); pero entre 1990 y 2002, con el paulatino debilitamiento de la iniciativa pública frente a las aspiraciones de los operadores urbanos privados, se fue suavizando su crítica política a lo que en los primeros años de funcionamiento tenía de positivo el Modelo Barcelona. En 2002 ya consideraba que, en contraste con las operaciones “globalizadoras de importación” del Fórum, lo que se había hecho en los años ochenta “era un modelo de adecuación de la discusión urbanística del momento a una realidad local, en el que la participación, el reequilibrio territorial y la calidad de los nuevos espacios y edificios” podían considerarse ejemplares (MONTANER *et al.* 2002, 267). El punto de inflexión del urbanismo de la democracia en los primeros años noventa y su posterior caída en picado ha sido señalado por diversos autores para muchas ciudades españolas, sobre todo aquellas, como Madrid y Valencia, donde la derecha arrebató el poder a los socialistas, volviendo a plantear soluciones urbanas especulativas y privatistas (cfr. BORJA *et al.* 2004).

décadas del siglo XXI y la epidemia de COVID-19 iniciada en 2020 permiten prestar atención a algún otro tema ciudadano que no sean hospitales, fármacos y banderas. No sabemos si el perfil cultural de la alcaldesa<sup>952</sup>, al margen de su popularidad, ha podido ayudar a Montaner en su tarea, pero la “emergencia habitacional” y el derecho a la vivienda se han situado en uno de los centros de actuación de la poderosa maquinaria municipal (Josep Maria MONTANER, “Política de vivienda pública”, en FALAGÁN 2019, 332-337)<sup>953</sup>. Por otra parte, desde el departamento de Urbanismo, en una línea popular, efímera y de bajo coste, a partir de 2020, ya sin Montaner en el Consistorio, el arquitecto y político Xavier Matilla (n. 1975), siguiendo propuestas que se remontan a 2003 y que fueron experimentadas en 2016 y 2019 (BOHIGAS 2020), ha emprendido en el Ensanche de Barcelona lo que se ha denominado un “urbanismo táctico”, de actuación inmediata y bajo nivel cultural, carente de una reflexión de conjunto, que consiste en cortar calles y eliminar carriles de tránsito para pintar de colores el pavimento y colocar obstáculos en la calzada en beneficio del desplazamiento de ciclistas y peatones, un polémico maquillaje vivamente aceptado o rechazado desde múltiples ámbitos ciudadanos (cfr. Juli CAPELLA, “Urbanismo táctico, estratégico o cuántico”, *El Periódico*, 03-10-2020; Clara BLANCHAR, “Barcelona: la reconquista táctica del asfalto”, *El País Semanal*, 07-11-2020; se pueden consultar online). Especialmente dura ha sido la opinión del arquitecto gestor Josep Antoni Acebillo, que ocupó altos cargo municipales con Maragall y Clos (1981-2011) y fue, con Bohigas, máximo responsable de los proyectos urbanísticos de la ciudad, una crítica no exenta de valoraciones políticas contra la ideología de Barcelona en Comú, la coalición de Ada Colau, acusada a menudo por sus oponentes de “populismo demagógico”:

Ni se puede considerar una estrategia disciplinar ni es el instrumento que Barcelona necesita para renacer. Solo es una forma de paraurbanismo cutre, que lamina la iniciativa de la sociedad civil y menosprecia la sensibilidad cultural que, si perdura y no se corrige, acarreará a corto plazo graves consecuencias socioeconómicas para la ciudad y para el país, precisamente cuando más necesitamos una capital fuerte, resiliente y creativa. El urbanismo táctico, propiciado por el populismo demagógico, no es ningún invento. Su fobia por lo urbano ya fue argumentada por el Desurbanismo, una corriente urbanística desarrollada durante 1929-1930 en la Rusia soviética: desconfía de la idea moderna de progreso humano y en aras de su idea, más emocional que científica, sobre el decrecimiento, desprecia la producción a cualquier escala (emprendedores o empresas), propiciando una sociedad altamente subvencionada que a medio plazo generará una proletarianización de las clases medias (“Barcelona no merece un paraurbanismo tan cutre”, *La Vanguardia*, 22-02-2021 y 24-02-2021; se puede consultar online).

Cabe señalar que un urbanismo táctico similar se está llevando también a la práctica en muchos barrios de Milán con un cierto éxito entre el vecindario (cfr. IRACE 2019).

Además de estas primeras referencias disciplinares, a partir de 2000, numerosos autores se han referido críticamente al Modelo Barcelona, utilizando o no el término para denominar las transformaciones urbanas desarrolladas en la ciudad a partir de 1979. En realidad, como ya hemos dicho, las primeras críticas aparecieron

<sup>952</sup> Además de ser una bestia negra para los poderes fácticos capitalistas (ella los llama en público “criminales”), el personaje público que representa Ada Colau levanta grandes odios y grandes pasiones. Según Montaner, que trabajó “codo a codo con ella durante cinco años”, la “escasa formación cultural” de la alcaldesa, algo “desmentido por la realidad”, y el hecho de no haber terminado su licenciatura en letras, se ha convertido en un cliché reaccionario promovido por la derecha (de una carta personal de 28 de julio de 2021). Entre los ataques virulentos podemos citar el libro *Barcelona, ciudad sin ley: la herencia de la Alcaldesa Ada Colau* (Barcelona, Punto Rojo Libros, 2019, 140 pp.), “un demoledor retrato sobre la gestión de la líder de los comunes” escrito por el exconcejal del Partido Popular Alberto Villagrasa. Y entre las defensas apasionadas, Steven FORTI; Giacomo RUSSO SPENA: *Ada Colau, la ciudad en común*, Barcelona, Icaria, 2019, 176 pp. [primera edición en italiano: *Ada Colau, una città in comune*, Roma, Alegre, 2016], donde se expone lo que se ha hecho en la ciudad a partir de 2015: “lucha contra las desigualdades, movilidad sostenible, innovación digital, participación de la ciudadanía, feminización de la política, ciudad refugio”. Ambos libros fueron publicados en periodo electoral pero en ninguno se consideran el urbanismo y la arquitectura, aunque en el segundo es un tema central la vivienda como derecho constantemente vulnerado.

<sup>953</sup> Una primera evaluación de conjunto de las actuaciones municipales en el campo de la vivienda entre 2015 y 2018, de carácter oficial, se presenta en el libro *Innovación en vivienda asequible. Barcelona. 2015-2018*, una extensa obra que trata, con herramientas en buena parte estadísticas, los aspectos sociales, organizativos, económicos, legislativos, participativos, punitivos y políticos del tema, pero que también considera aspectos específicamente arquitectónicos y urbanísticos. Así, se presentan los múltiples organismos administrativos implicados en el tema, la normativa promulgada, el amplio abanico de actuaciones programadas y numerosos edificios proyectados o construidos (muchos procedentes de legislaturas anteriores), habitualmente pequeñas promociones en solares entre medianeras con varias decenas de viviendas y alojamientos (en ocasiones más de 100), repartidas por toda la ciudad, siempre con un alto grado de innovación tipológica y figurativa, a veces destinadas a sociedades cooperativas. Véase una muestra del discurso desarrollado: “La implicación de agentes comunitarios no públicos, la innovación en la gestión de alojamientos temporales, la rehabilitación como eje transversal de trabajo, el refuerzo de procesos para generar y localizar suelo disponible o la promoción activa de concursos de arquitectura son algunas de las herramientas que permiten activar un servicio público eficaz e innovador para la dotación de vivienda asequible” (FALAGÁN 2019, 47).

muy pronto, cuando se empezaron a ver los resultados de las primeras obras y proyectos gestionados por el Ayuntamiento socialista e ideados por Bohigas. Estas críticas se centraban en aspectos formales y provenían en buena parte de miembros descontentos del movimiento vecinal o de periodistas a la búsqueda de noticias y su base solía ser bastante banal y carente de principios disciplinares, pero hubo también desde el principio un estado generalizado de opinión pública y de participación que, como sugería en 1986 un Montaner a la vez ilusionado y crítico, procedía de la peculiar relación afectiva que los barceloneses mantienen con su ciudad:

Para los barceloneses, la ciudad de Barcelona lo es todo: casa, escenario, arte, historia, imaginación, amor, diversión, revuelta. Lo es todo; y los barceloneses seguimos su evolución más reciente con la pasión del amante. [...] Barcelona se ha convertido en el tema estelar de toda tertulia y discusión entre profesionales o ciudadanos. [...] La ciudad como lugar de la política, como centro de la información, como espacio del intercambio, como foco y escenario del conflicto (“Barcelona i la propaganda”, *El País*, 21-09-1986, en MONTANER 2003, 31).

Así, cuando se terminó la célebre y premiada plaça dels Països Catalans (1981-1983), frente a la estación de ferrocarril de Sants, de los arquitectos Piñón, Viaplana y Miralles, una obra altamente “abstracta y conceptual, necesariamente dura en su materialidad por el hecho de situarse sobre los tuneles del ferrocarril, pero a la vez ligera y metafórica en su mobiliario urbano” (MONTANER 2005, 171), considerada de inmediato todo un símbolo programático de la nueva arquitectura barcelonesa y una obra maestra de la arquitectura europea (BOHIGAS 1983b; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 116; GAUSA *et al.* 2013, N1), se lanzó, por parte de quienes esperaban arriates y macizos de flores en vez de pavimentos de piedra y elementos metálicos abstractos, una furibunda campaña crítica contra lo que se llamó “plazas duras”. Según Bohigas, cuando *La Vanguardia* y *Avui*, “aleccionados por las tropas convergentes”, iniciaron en 1983 (año electoral) una campaña contra la obra urbanística del Ayuntamiento con una serie de reportajes que pretendían demostrar que las “plazas duras” eran rechazadas por los ciudadanos y estaban siempre vacías, cosa que no podía ser más falsa, “el adjetivo nunca ha podido ser utilizado con algo de racionalidad y algún acento cultural” (BOHIGAS 1989, 73). Tuvo un cierto interés ideológico por implicar dos actores de la izquierda comprometida y activa la controversia mantenida en 1983 en el diario *Avui* entre Bohigas y la escritora comunista Teresa Pàmies (1919-2012). El primero escribió uno de sus artículos provocadores, “No hi ha res pitjor que la gent de bé quan l’erra” (“No hay nada peor que la gente de bien cuando se equivoca”), donde defendía las actuaciones socialistas en espacios públicos basadas “en la modernidad, es decir en la actitud agresiva y progresiva de la cultura” y arremetía contra ciertos críticos, “intelectuales de derecha y pequeños comerciantes de izquierda”, que no eran “los padres de la patria y los defensores de las buenas costumbres” sino los hijos de los burgueses “que vieron pasar por Barcelona todo el impresionismo, todo el cubismo, todo el surrealismo, sin comprar ni una sola obra y que abrieron las puertas del exilio a Picasso, Miró, Gargallo, González, etc.” (*Avui*, 07-06-1983; BOHIGAS 2015, 13-16). Teresa Pàmies le respondió a los pocos días con otro artículo, “Els arquitectes també l’erren” (“Los arquitectos también se equivocan”) (*Avui*, 17-06-1983), donde reprochaba a los diseñadores que ignorasen “la opinión de los usuarios, a los que se considera reaccionarios y, naturalmente, ignorantes en materia de arte”. Finalmente Bohigas escribió una contemporizadora carta privada a la escritora señalando la proximidad de los criterios de ambos, subrayando la importancia de diseñar espacios para actividades colectivas y felicitándola por su interés en los asuntos de la ciudad: era una carta que aun rebosaba el optimismo y la esperanza de los primeros años de ayuntamientos democráticos, en una España que acababa de salir de la pesadilla del franquismo, bastantes años antes de que Bohigas volviera a las trincheras de la crítica a las instituciones en los primeros años del siglo XXI en lo que llamó una “reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad” (cfr. BOHIGAS 2004):

Te repito sinceramente la felicitación, pero, sobre todo, el agradecimiento de que después de tantos años de silencio y de tantas barbaridades urbanísticas, el espacio público sea tema de polémica ciudadana y en plumas tan agudas como la tuya. Me gustaría estar más de acuerdo con algunas de tus observaciones, pero estoy seguro que muy pronto lo estaríamos si tuviésemos la ocasión y el tiempo de contrastar criterios y, por tanto, de aprender el uno del otro (BOHIGAS 2005, 242-243, 278-279).

Otra crítica de aquellos primeros años ochenta se refirió a la abundante plantación de palmeras datileras en la vía pública y en los parques, considerando que la *phoenix dactylifera* no es una especie vegetal adecuada para Barcelona, un tema verdaderamente insustancial, además de inexacto. Más directamente político fue el llamamiento hecho por grupos independentistas a boicotear al rey y al alcalde “en el desastroso acto” (AMAT 2018, 394) de inauguración del estadio olímpico y del Campeonato Mundial de Atletismo en septiembre de 1989, con pitada, lluvia, goteras e inundación incluidas (BOHIGAS 1992, 183-188). Pero dejando aparte estas

críticas viscerales o partidistas, podemos señalar otras visiones críticas mucho más interesantes del urbanismo barcelonés del final del siglo XX. La más divertida de todas, que en cierto modo se hacía eco de las opiniones “populares”, fue la recogida con ironía y complicidad por Llàtzer Moix en *La ciudad de los arquitectos* (1994), donde se presenta nuestro gremio como tiranos que imponen sus decisiones ilustradas sin contar con la población y a Bohigas como un sibilino nigromante que mueve los hilos de los personajes con inaudita astucia premeditada. El seguimiento que Moix había hecho de la actualidad barcelonesa en las décadas anteriores le permitió escribir, en tono de sainete humorístico, una crónica festiva, cáustica y documentada de los eventos arquitectónicos olímpicos y pre-olímpicos, una línea periodística que ha desarrollado posteriormente en otros libros como *Queríamos un Calatrava: viajes arquitectónicos por la seducción y el repudio* (MOIX 2016) y *Arquitectura milagrosa: hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim* (Barcelona, Anagrama, 2010, 288 pp.).

Otras críticas de interés, ya con un claro carácter partidista, provienen de ambientes catalanistas de derecha, más o menos cercanos al partido *Convergència Democràtica de Catalunya* y a su programada (ya desde los años sesenta, según Amat) hegemonía exclusivista dentro del nacionalismo cultural y político catalán (sobre todo frente a “un catalanismo progresista que se iba marxistizando”), una hegemonía que logró gracias a su “fusión” con la *Generalitat* (AMAT 2018, 289, 292-293, 342). Recordemos que en los años ochenta y noventa *Convergència Democràtica de Catalunya*, coaligada con *Unió Democràtica de Catalunya* bajo la marca *Convergència i Unió*<sup>954</sup>, ostentaba el poder en el Gobierno catalán y se disputaba el voto con los partidos socialista y comunista que gobernaban Barcelona. Este cuerpo de estudios críticos se ha centrado más en aspectos sociológicos y políticos que propiamente arquitectónicos y urbanísticos y considera que la ideación y gestión del Modelo Barcelona ha sido desafortunada, sobre todo, por lo que ha tenido de “españolidad” contra “catalanidad”. Esta lectura se relaciona, como ya hemos visto, con el fenómeno de intensa inmigración de mano de obra desde regiones españolas castellanohablantes, en su mayoría votantes de partidos de izquierda, y la consiguiente y evidente descatalanización de una gran parte de la ciudad y de la nación catalana a partir de los años cincuenta. Estos autores suelen tomar como punto de partida el hecho de que, en su opinión, el Partido Socialista de Catalunya (PSC) debe obediencia política al Partido Socialista Obrero Español (PSOE), por lo que concluyen que ha habido una importante pérdida de peso cualitativo de Barcelona como capital de Cataluña a cambio de haberse convertido en “la segunda ciudad de España”<sup>955</sup>. Se trata de una interpretación que plantea también a menudo el enfrentamiento entre Barcelona y Cataluña (la “ciudad” contra la “nación”) y que, como espejo de las situaciones políticas y sociales, ha originado numerosas situaciones literarias con personajes más o menos proletarios, lumpen o desarraigados que encarnaban una Cataluña popular, “otra Cataluña”, como señala Mainer al referirse a un personaje del novelista Juan Marsé:

Sabe que encarna “otra” Cataluña, no una anti-Cataluña: la que perdió de veras la Guerra Civil y todas las guerras anteriores, la Cataluña barcelonesa que es popular y radical, burlona y apasionada, la que inventó las caricaturas de *L'Esquella de la Torratxa* y desdeña *Els pastorets*<sup>956</sup>, la que se identifica con el sainete de Pitarra y desconfía de *La Ben Plantada* (MAINER 1993, 106; comillas del autor).

Jordi Amat, con fina ironía, escribió en 2013 un polémico artículo referido a la situación de la historiografía catalana y los usos espurios de la historia que, en su opinión, se vienen haciendo en Cataluña; venía a decir que esta línea de desarrollo ideológico (“encrucijada donde se confunde la historia con la ideología y la política”)

<sup>954</sup> Debido a los monumentales y escandalosos fraudes y corrupciones del partido que han salido a la luz y a las consiguientes causas judiciales abiertas, la coalición se deshizo y el partido ha cambiado de nombre varias veces a partir de 2014.

<sup>955</sup> Son interesantes los apuntes del socialista Maragall relativos a la relación entre Barcelona y España: “Barcelona y Madrid forman en España un modelo dual, a la italiana, como Milán y Roma. España no es Francia, ni en el buen sentido de los frutos de una revolución temprana y de un jacobinismo rico y lúcido, ni en el no tan bueno del centralismo extremista de *Paris et le désert français*. España se expresa a través de Cataluña y a través de Barcelona. Sin Barcelona, España sería una caricatura de sí misma. [...] La aspiración de Barcelona al reconocimiento político de una cierta bicapitalidad de España es un elemento sustancial de una concepción de España como una estructura dinámica, abierta y enriquecedora. La función histórica de Barcelona como segunda capital española tiene una dimensión dinamizadora de la vida social y económica, así como un componente cultural característico. [...] España no sería lo que es si Barcelona no hubiese desarrollado su papel de puente con Europa impulsando los grandes saltos culturales vividos desde el siglo XVIII” (MARAGALL 1991, 128, 130, 132). Esta idea de “bicapitalidad”, como la idea de federalismo que la acompaña, ha sido combatida con hechos y con palabras tanto por el independentismo catalán como por el nacionalismo español.

<sup>956</sup> *L'Esquella de la Torratxa* fue un semanario satírico republicano que se publicó, con un gran éxito popular, de 1872 a 1939. *Els pastorets* son representaciones teatrales populares de Cataluña y Mallorca, originadas en el siglo XVI, que celebran el nacimiento de Jesús.



implica, en nuestro caso, la minusvaloración de las actuaciones urbanas hechas en Barcelona por los gobiernos progresistas de la ciudad en los años ochenta y noventa, y significaba “matar a Cobi” (AMAT 2018, 379, 412). Recordemos que Cobi era el nombre de la simbólica y célebre mascota de los Juegos Olímpicos de Barcelona, una imagen definitivamente moderna que, en comparación con otros trabajos gráficos similares coetáneos, fue bien acogida por el progresismo catalán, español e internacional aunque su “radicalismo anticonvencional” desagradó desde el primer momento a la derecha catalanista conservadora (cfr. BOHIGAS 1989, 316-319). Este famoso y simpático ideograma “socialista” le fue encargado al dibujante y diseñador valenciano establecido en Barcelona Xavier Mariscal (n. 1950), ganador del concurso convocado al efecto en 1988, y representa un *gos d’atura*, un perro de caza típico de Cataluña. Pero “internar al perro garabateado en el geriátrico del olvido no es una operación inocua”, sigue diciendo Amat, ya que supone un ajuste de cuentas con los años en que Cataluña tuvo, a través de Barcelona, “una proyección al mundo fastuosa, [algo que] o casi no se recuerda [...] o empieza a connotarse negativamente”. La interpretación política de este hecho planteada por Amat es que “el recuerdo de aquella Barcelona [...] podría distorsionar el relato teleológico que hace de la independencia condición *sine qua non* para garantizar la pervivencia de Cataluña” ya que en el actual “relato soberanista, el Maragall alcalde [...] entra con calzador”. “Matar a Cobi”, por tanto, supone un ajuste de cuentas con “la hegemonía intelectual –una determinada idea de ciudad, de país, de ciudadanía, de afán de modernidad- que apoyó e impulsó uno de los personajes clave del catalanismo contemporáneo: el Pasqual Maragall alcalde”; también supone, podemos añadir, ajustar cuentas con la nueva ciudad que se construyó durante su mandato, la “ciudad laica, jovial y cosmopolita” que Cobi representaba (AMAT 2018, 408, 409, 412, 421).

La primera manifestación “seria” de esta crítica al nuevo urbanismo barcelonés de los primeros años ochenta, aunque sin basarse en variables disciplinares, una mera opinión política electoralista, apareció en la campaña para los comicios municipales de 1983, cuando el arquitecto Ricard Bofill, avalando la candidatura de *Convergència i Unió*, en su papel de *prima donna* despechada (había perdido el concurso para el Parc de l’Escorxador), atacó duramente la gestión del alcalde Maragall y del delegado de Urbanismo Bohigas:

[El responsable de] la desastrosa política urbanística del Ayuntamiento es Oriol Bohigas, un arquitecto habituado a hacer casas con la burguesía local pero que no tiene idea de diseño urbano. Barcelona ha pasado de no hacer nada a hacer mal las cosas, con lo que seguimos donde estábamos. Quiero poner en evidencia la ausencia total de política urbanística en Barcelona y la falta de preparación de una gente que se limita a encargarse proyectos entre ellos mismos (en BOHIGAS 1989, 71-72).

El ataque fue tan extemporáneo que diecisiete catedráticos de la Escuela y treinta y cinco arquitectos galardonados con el Premio FAD, publicaron una carta abierta defendiendo los trabajos municipales. Unos años más tarde, sin embargo, en 1987, cuando su estudio ya había recibido sustanciosos encargos públicos de arquitectura, para el “eclectico ideológico” Ricard Bofill, que entonces apoyaba la candidatura socialista, todo lo que había hecho el alcalde Maragall “era maravilloso” y Barcelona estaba “más esplendorosa cada día” (BOHIGAS 1989, 72, 74).

Otro ejemplo significativo de esta visión crítica negativa de derecha, con agudas críticas a Maragall y a Bohigas, es el libro publicado por la Universidad de Stanford (U.S.A.) *Barcelona’s Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image* (2008) al que ya nos hemos referido, escrito por un celebrado profesor de Literatura Catalana de aquella universidad (RESINA 2008, 245-284). Se trata de un tipo de crítica a la actuación de los gobiernos socialistas de Barcelona y a su política urbana que ha echado raíces en el mundo universitario anglosajón fundamentalmente por tres motivos: en primer lugar porque la universidad anglosajona acogió una gran parte de los intelectuales catalanes (y también españoles) que tuvieron que exiliarse en 1939 tras la Guerra Civil y que en su nuevo destino mantuvieron con mayor pureza “la fe catalanista”, sin los juegos posibilistas a que se vieron obligados para sobrevivir intelectualmente los que habían permanecido en España (cfr. SERRAHIMA 1972); un segundo motivo es que desde el Gobierno autónomo se ha subvencionado generosamente la presencia internacional de nuevas generaciones de profesores de lengua y literatura catalanas que han difundido una catalanidad vinculada a propuestas independentistas y antiespañolas que situaban el “movimiento de construcción nacional como eje central” del relato histórico (AMAT 2018, 380); y un tercer motivo sería el desenfoque en la visión de la realidad cotidiana que el alejamiento de los acontecimientos y las vivencias del país de origen suele provocar en gran parte de esta mano de obra intelectual desplazada. Ya hemos citado las críticas radicales que levantaron en los primeros años cincuenta en las revistas catalanas del exilio los congresos de poesía celebrados en Segovia, Salamanca y Santiago por intelectuales catalanes y españoles. Albert Manent, que vivió de cerca los hechos, ha explicado las dificultades para ver con claridad desde la distancia:

Alexandre Galí y otros escritores de menos relieve y algún radical de la clandestinidad criticaron duramente el «diálogo». Se sumaron las revistas del exilio, sobre todo las de Méjico. Era casi imposible que desde tan lejos, y aislados en su propia ambientación sin matices, los del exilio pudiesen llegar a hacerse cargo del valor de aquel reencuentro, que recordaba el de los tiempos de la dictadura de Primo de Rivera (MANENT 2008, 172; comillas del autor).

Tiene interés transcribir, aunque sea en forma de collage, algunos fragmentos de este aparato crítico reciente producido en Estados Unidos, con metodologías típicamente norteamericanas, para denunciar las “maldades” del Modelo Barcelona ideado por la izquierda socialista:

A lo largo de estos años el populismo del Ayuntamiento ha ignorado y a veces ha combatido los rasgos más visibles del legado cultural catalán. [...] El Partit dels Socialistes de Catalunya ha promovido un proyecto social donde el imaginario histórico catalán tiene un papel muy pequeño o nulo, mientras que se postula una identidad tenuemente catalana como el aspecto que toma localmente la identidad española. [...] La ambición de Barcelona de convertirse en un peso político pesado por sí misma va contracorriente de la realidad moderna de las naciones. Y, sin embargo, este arcaísmo debilitador resurgió en la era posfranquista ligado a una ideología imprecisa de ciudades globales. [...] En realidad, Maragall proponía un pacto: la definitiva hispanización de Barcelona a cambio de un trato de acuerdo al sacrificio de su enorme potencial histórico. [...] Durante este periodo los arquitectos han evitado deliberadamente cualquier «regresión» a la naturaleza. En cambio, se han recreado en un virtuosismo conceptual que, desgraciadamente, ayuda poco a mitigar la sensación de una ciudad excesivamente construida. [...] Durante las tres últimas décadas, una depredación sin precedentes del patrimonio ha generado los espacios donde la coalición del capital privado y el poder público ha actuado para modificar la morfología de la ciudad. En la Barcelona socialista la renovación de la identidad, por no decir la identidad en sí, es tabú. [...] Los nuevos estilos de vida opulentos y la liquidación de la familia tradicional proporcionaban argumentos a Bohigas para promover la ciudad compacta y reducir el tamaño de los pisos en los jugosos negocios de la recalificación urbanística. [...] La identidad histórica de la ciudad se veía como un estorbo para la capitalización del territorio. El resultado fue una ciudad cada vez más abstracta poblada por individuos desenraizados sin una relación a largo plazo con el país, mientras que los altos precios de los inmuebles enviaban muchos jóvenes nativos a la periferia o a viviendas minimalistas inadecuadas para crear una familia. [...] Insistir en la representación de Cataluña a través de su lengua y sus símbolos políticos perjudicaría la recepción de los visitantes extranjeros. [...] Gaudí, el genio incontestado de la arquitectura en Barcelona, por quien millones de turistas acuden a la ciudad cada año, era todo lo que los socialistas del Ayuntamiento y su séquito cultural odiaban. [...] Barcelona vive bajo la dictadura de lo moderno como otras ciudades viven bajo el embrujo de la religión, el romanticismo o un imperio periclitado (RESINA 2008, 253-276).

Pero la crítica más radical y fundamentada al Modelo Barcelona (o más bien a sus derivas del siglo XXI) proviene de los movimientos llamados antisistema o anticapitalistas. En el libro *Barcelona, marca registrada. Un modelo per desarmar* (2004) se recogen 26 artículos y un epílogo de una treintena de autores y colectivos donde se analiza, desde una sociopolítica de base marxista (“la producción del espacio considerado como mercancía es parte integrante fundamental de la dinámica de la acumulación de capital y de la geopolítica de la lucha de clases”, se afirma), el contenido económico y clasista del urbanismo reciente barcelonés, interpretado como “un proyecto capitalista de reordenación de la ciudad gestado al margen de sus habitantes” y como el resultado de la integración de Barcelona “en los circuitos del capital multinacional” gracias a la “conjunción de las instituciones públicas y el capital privado”. El libro busca, además, explicar por qué “una transformación de tan gran envergadura y con efectos tan negativos no solo no generaba más resistencias sino que gozaba de un aparente elevado nivel de consenso social” (UTE 2004, 5, 13, 42-43). La investigación se refiere a los aspectos sociales y económicos claves del proceso (nuevas tecnologías, *marketing*, publicidad, servicios sociales, participación ciudadana, vivienda, inmigración, empleo, luchas urbanas, seguridad, turismo, sostenibilidad, cultura, marginalidad, pobreza, etc.); también se analizan específicamente once grandes actuaciones urbanísticas concretas del área metropolitana avaladas unánimemente por partidos políticos, sindicatos y movimientos vecinales “oficiales”, pero que se consideran emblemáticas de la impostura que supone el Modelo Barcelona tal y como es presentado por las instituciones. Vale la pena detenerse en estas once actuaciones críticas:

1 - El Plan Delta del Llobregat, en el municipio del Prat<sup>957</sup>, con la desviación del río 2,5 km hacia el sur para ampliar el puerto (que, como puerto logístico de transporte de contenedores, pasaría de tener 374 a 786 ha de superficie marítima y de 558 a 1.265 ha de superficie terrestre) y el aeropuerto (para posibilitar vuelos intercontinentales, llegando a 40 millones de pasajeros/año y 90 aviones/hora, y crear una ciudad aeronáutica

<sup>957</sup> Para Montaner, El Prat de Llobregat es “el ecosistema más complejo de la sociedad posindustrial en Cataluña”: valores naturales y agrícolas en el Delta, playas protegidas, un pequeño centro histórico tradicional y tranquilo, un gran polígono de viviendas del desarrollismo, conjuntos terciarios, nudos de autovías y ferrocarriles y uno de los mayores aeropuertos de Europa con necesidades endémicas de crecimiento (“Ecología del Prat”, *El País*, 22-02-1994, en MONTANER 2003, 87).

con hoteles, parques empresariales y centros de convenciones); esta macroactuación territorial, a pesar de los sucesivos “maquillajes ecológicos” con que se ha ido presentando ante la opinión pública, ha conllevado hasta ahora mismo (2021) la destrucción de extensos espacios naturales y agrícolas y graves impactos ambientales y sociales en la zona (UTE 2004, 219-231; INGROSSO 2011, 146).

2 - La inacabable macroestación intermodal de La Sagrera para trenes internacionales de alta velocidad, proyectada en un principio por Bofill, después por Ghery, en una parte de los terrenos dejados vacantes por la antigua estación de mercancías de RENFE (100 ha) y por industrias y cuarteles próximos abandonados; se trata de un sector situado alrededor de la avenida de la Meridiana, en los antiguos municipios de Sant Andreu y Sant Martí que, oportunamente recalificado, fue objeto de una gran operación inmobiliaria especulativa para construir nuevas áreas residenciales y terciarias (oficinas, hoteles, comercio y ocio) ajenas al entorno urbano (que, adquirido en gran parte por empresas constructoras, vio aumentar su valor de mercado), pero que deja 18 ha de vías al aire libre, sin cubrir, en medio de la ciudad consolidada (UTE 2004, 233-241; BORJA 2010, 105-106, 167; INGROSSO 2011, 142).

3 - La construcción del tranvía hacia el Llobregat o Trambaix, reputado como innecesario desde la lógica de la movilidad, toda vez que viene a sustituir el servicio de autobuses existente (que se verá disminuido o eliminado) impidiendo la prolongación del metro demandado por vecinos y por profesionales; una operación justificada tan solo por la necesidad económica de usar las patentes de las empresas tecnológicas del sector del ferrocarril y avanzar en el proceso de privatización del transporte público metropolitano, procediendo, a la vez, a una intensa renovación urbana que “dinamizaría la economía de los municipios implicados” (UTE 2004, 243-252)<sup>958</sup>.

4 - La gran operación especulativa Districte Gran Via, en el municipio de l’Hospitalet de Llobregat, está centrada en la nueva plaça d’Europa proyectada por Albert Viaplana y se vincula a las ampliaciones del aeropuerto y del puerto, con 1.500.000 m<sup>2</sup> de techo edificable, una inversión de 1.800 millones de euros, grandes centros comerciales y direccionales, parques empresariales, palacio de congresos, diez hoteles de lujo (con el segundo más alto de Barcelona), el conjunto judicial más grande del mundo (once torres para albergar los 200 juzgados de Barcelona y de l’Hospitalet en una única Ciutat de la Justícia, con 3.500 trabajadores y entre 12.000 y 20.000 usuarios / día), el segundo recinto ferial más grande de Europa y una de las plazas más grandes de Barcelona (UTE 2004, 253-260). Esta “nueva centralidad del sur” representa, según Jordi Borja, un proyecto “inquietante”, “polémico”, “ostentoso y discutible” que, promovido por el Ayuntamiento de l’Hospitalet y la Generalitat sin contar con el municipio de Barcelona, se concreta en un gran espacio público rodeado de una treintena de torres de oficinas y de viviendas, en medio de una babel de “municipios, zonas naturales protegidas, conjuntos de viviendas sociales, centros comerciales aislados, tejidos industriales en crisis o en reconversión, autopistas y vías férreas, nuevas instalaciones portuarias, la principal zona industrial de la región (Zona Franca), etc.” Borja es crítico con este “conjunto de operaciones, de centralidad a gran escala, pero que sufre la diversidad (o el exceso) de actores públicos y la falta de un marco urbanístico metropolitano coherente capaz de garantizar la articulación y la calidad de los proyectos”. Su conclusión es que “la vida urbana quizá se reencontrará en el interior de cada torre, en los ascensores y en los aparcamientos, pero no en un espacio que tendría que ser espacio público y que difícilmente podrá ser otra cosa que un ‘no lugar’, es decir un ‘mal lugar’” (BORJA 2010, 111, 114-115; comillas del autor). Chiara Ingrosso insiste en la misma crítica: a lo largo de la Gran Via “el recorrido entre l’Hospitalet y Barcelona se constela de numerosos e imponentes rascacielos que marcan el ingreso desde el sur a este nuevo polo económico y comercial de dimensiones metropolitanas” pero donde falta “un instrumento urbanístico de gran escala que confiera al mosaico de proyectos una coherencia morfológica y funcional, tanto interna como externa respecto al contexto donde se sitúa” (INGROSSO 2011, 148-149). Según Unió Temporal d’Escribes, estas actuaciones, posibles por la nueva centralidad del sector creada con la prolongación de las líneas del metro y del ferrocarril, acabarán integrando el municipio de l’Hospitalet de Llobregat, por encima de sus límites, “de forma ‘natural’, en la gran metrópoli

<sup>958</sup> Según Oriol Bohigas, la idea de reimplantar el tranvía en Barcelona, “a los cincuenta años de su defunción”, fue “un paso atrás en la especialización funcional de los distintos niveles de circulación” en las ciudades. Y concluía: Déjenme ser mal pensado: las grandes industrias ferroviarias están lanzando al mercado –con mercadotecnia sofisticada– unos nuevos tipos de tranvías con algunos avances tecnológicos del ferrocarril. Es curioso que en todas las ciudades donde se vuelve a hablar de tranvías aparezcan siempre dos multinacionales que ofrecen los argumentos más peregrinos e incluso los dictérios más disparatados, a menudo teñidos de demagogia consumista” (“Tribuna: arte y parte. Contra el tranvía”, *El País. Cataluña*, 04-09-2001; se puede consultar online). La concesión del Trambaix se la disputaban Alstom y Siemens. En el complejo entramado de actores e implicaciones sociales, políticas y económicas del proyecto, tanto el Ayuntamiento como la Generalitat tenían interés en que la primera resultase favorecida (UTE 2004, 245).

global”, a lo que colaborarán los edificios proyectados por los *arquistas* Rogers (GAUSA *et al.* 2013, T6), Ito (GAUSA *et al.* 2013, T4, T5) y Chipperfield (GAUSA *et al.* 2013, T1) y el logo de Mariscal, que dotará “de personalidad” al nuevo centro direccional. Así, en la que fue durante el franquismo la gran ciudad proletaria y combativa del cinturón rojo de Barcelona, ahora convertida en “ciudad emergente”, las multinacionales globalizadas, con el apoyo de las instituciones públicas (que presentan el macroproyecto como “motor económico, dinámico, generador de riqueza y de puestos de trabajo y, a la vez, espacio para las personas”), se enriquecen sin encontrar resistencia, ocultando con su brillo *high tech* los “barrios en crisis, con planes comunitarios pendientes de implementar por falta de recursos, donde se concentran los inmigrantes y los jubilados más pobres y donde hay serios conflictos de convivencia”:

Los macroproyectos urbanísticos no solo no solucionan los déficits, sino que los acentúan. [...] Dado que las transformaciones urbanísticas van de la mano con las transformaciones del mercado de trabajo, y siguen las mismas pautas de flexibilidad y movilidad permanente, las relaciones sociales se precarizan hasta tal punto que convierten las ciudades en espacios hostiles, imposibles de cohesionar. [...] Las estrategias de fomentar una identidad local y de controlar las redes horizontales de comunicación (asociaciones) y verticales (medios de comunicación), unido a las características demográficas (inmigración y envejecimiento) y a una cultura asociativa de pacto y subvención han anulado la capacidad crítica. El Ayuntamiento [de izquierda] ha diseñado la ciudad del futuro sin permitir a sus ciudadanos, a muchos de los cuales probablemente expulsará, opinar sobre ella. [...] El entorno de Gran Via no es un espacio urbano ganado para l’Hospitalet sino perdido para la vida (UTE 2004, 253-260; comillas de los autores).

5 – El barrio 22@BCN (y “su trastero marginal”, La Mina), al que ya nos hemos referido (*vid. supra*), que con sus 3.100.000 m<sup>2</sup> de techo edificable y 190 ha de superficie (equivalentes a 117 manzanas del Ensanche de Cerdà), representa la mayor operación inmobiliaria de Cataluña gracias a que las autoridades forzaron la obsolescencia y la expulsión de empresas y habitantes de lo que fue también el área industrial y obrera más importante de Cataluña desde mediados del siglo XIX. Aquí se prosiguieron las actuaciones clasistas de la Villa Olímpica (*vid. supra*) y del frente marítimo iniciadas en 1985 que, por otra parte, continúan en los municipios limítrofes del norte, más allá del río Besos (Sant Adrià y Badalona), y siguen por las comarcas vecinas del Maresme y l’Empordà hasta la Costa Brava. La pretensión era, al parecer, “controlar la locura inmobiliaria de los alrededores, con viviendas de lujo y pocos equipamientos y espacios libres”, y crear “una ciudad del conocimiento” usando las “palabras fetiche de moda” (información, cultura, comunicación, tecnología punta, investigación, innovación, etc.) y buscando “un entorno favorable al desarrollo de las industrias y empresas de la nueva economía, mucho más dinámicas que las anteriores”; el sector debía ser adecuado, por tanto, a “las nuevas formas de vida de los empleados en estas actividades y a las condiciones de flexibilidad e individualidad que imponen las nuevas formas productivas”. En realidad, era tan solo una estrategia para conseguir sin obstáculos la recalificación urbanística del barrio mediante la modificación del Plan General Metropolitano y mantener Barcelona “en una buena posición en el *ranking* de atracción de inversiones”, aumentando el valor del suelo al aumentar notablemente su coeficiente de edificabilidad y poder destinarlo a usos diversificados (residencial, oficinas, pequeñas industrias no contaminantes, pequeño comercio, hoteles, aparcamientos, equipamientos, etc.). La movilización de vecinos, afectados y grupos de protección del patrimonio histórico<sup>959</sup> no impidió que el proceso continuase y que constructores, promotores, inmobiliarias e inversores, a cambio de algunas concesiones a los contestatarios, lograsen aumentar los beneficios en los sucesivos planes especiales de reforma interior: más edificabilidad, menos equipamientos y más alejados, menos espacios libres, menos viviendas sociales, privatización de la gestión, derribo de edificios históricos, etc. La operación 22@BCN se prolonga en el vecino barrio marginal gitano de La Mina, construido en los años setenta en lo que entonces eran terrenos muy distantes del centro para alojar a los barraquistas de diversas partes de la ciudad, “la población menos integrada tanto económica como socialmente y que no siente como necesidad el acceso a una vida social y de igualdad”, según un informe de 1972 del Patronato de la Vivienda. En este barrio, donde viven más de 15.000 personas, se plantearon reformas urbanas con el fin de abrir una nueva rambla central y construir 900

<sup>959</sup> Fue paradigmática la lucha encarnizada por el mantenimiento de los edificios industriales de Can Ricart, una fábrica textil del siglo XIX reconvertida en talleres en el siglo XX que ocupa cuatro manzanas del Ensanche. La resistencia se inició cuando el plan 22@BCN previó la expulsión de los usuarios y el derribo de los inmuebles para construir oficinas con lo que la zona se convirtió en objeto de litigio entre los afectados, el promotor, el Ayuntamiento y los grupos que defendían el valor patrimonial del conjunto y su uso público. El proceso quedó registrado en el documental *Fragmentos de una fábrica en desmontaje* (2007, 47 min; se puede ver online), donde puede comprobarse “como un conflicto de clase, directamente asociado a la dinámica de terciarización, acaba convirtiéndose en un problema de conservación del patrimonio” (DELGADO 2007, 110). Finalmente, la Generalitat de Catalunya declaró en 2008 el conjunto fabril bien cultural de interés nacional pero el desmantelamiento del mismo ha seguido adelante (cfr. [Viquipèdia.cat](http://Viquipèdia.cat)).

nuevas viviendas y un cuartel de los mossos de esquadra, unas actuaciones que contaron con el consenso de la crítica arquitectónica (cfr. GAUSA *et al.* 2013, R20), pero que implicaron el derribo de numerosos edificios (viviendas, escuelas, centro cívico, polideportivo) y la expulsión forzosa y la sustitución de sus habitantes. Como en todas las actuaciones analizadas por Unió Temporal d'Escribes, había que “desestabilizar todos los rasgos del territorio para adaptarlo y hacerlo rentable” (UTE 2004, 276):

Hasta hace unos años todos los proyectos de transformación del barrio partían de la necesidad de desmasificar la zona; ahora, en cambio, la presión especulativa aconseja construir más viviendas para permitir la mezcla de la población. Por el mismo motivo se invierte más en aspectos urbanísticos que en aspectos sociales, a pesar de ser básicos, [...] una inversión que permite mantener la ilusión de la posibilidad de conservar el tejido social del barrio mientras se desarrolla la total transformación del frente marítimo y la ribera del Besòs (UTE 2004, 261-267).

6 - El Fórum de las Culturas que, como hemos visto, a pesar de ser la actuación urbanística encargada de resolver un enclave estratégico de Barcelona, el final de la Diagonal por el este y su encuentro con la fachada marítima de la ciudad, fue puesto en cuestión desde múltiples frentes sociales y políticos por su escaso contenido social y cultural, por su mal diseño urbano y por el despilfarro económico que supuso, un mero escaparate publicitario de nuevas arquitecturas y buenas intenciones que escondía una gran operación especulativa. Como era de esperar, el Fórum fue también denostado por Unió Temporal d'Escribes, que redactaron el capítulo correspondiente (“Unas segundas olimpiadas de la especulación”) poco antes de que tuviera lugar el acontecimiento:

El Fórum 2004 es una pantalla y un pretexto para continuar removiendo y atravesando la tierra y la vida de Barcelona, y crear una nueva referencia territorial histórica y simbólica. La maquinaria que se puso en marcha a partir de 1996 ha trabajado prácticamente sobre la nada: solo hay un nombre, una fecha y la aprobación de la UNESCO; el resto deber ser literalmente inventado. Sin entrar en detalles, se puede decir que el “concepto Fórum” no ha existido nunca. [Sin embargo,] mientras a pocos meses del día de la inauguración todos se preguntaban sobre el significado, la necesidad y el contenido, prácticamente las obras de todos los edificios estaban en marcha (UTE 2004, 269-278; comillas del autor).

Finalmente, los actos del Fórum, inaugurados por el rey de España, se celebraron de mayo a septiembre, como estaba previsto, e incluyeron congresos, debates, encuentros, espectáculos y exposiciones, unas actividades efímeras y un gran consumo cultural que se hizo extensivo a toda la ciudad y que no dejaban de ser similares a las que se desarrollan en las exposiciones universales, en los parques temáticos o en los grandes centros comerciales; pero aquí, la opinión negativa fue tan generalizada que muchas entidades y personalidades invitadas se negaron a participar desconfiando del decoro del evento: “un hábitat de ocio a cielo abierto, multifuncional y adaptable, capaz de albergar diferentes actividades económicas, momentos y espectáculos; pero no solo un recipiente; su potencial radica en la capacidad de ser un objeto de consumo en sí mismo, con sus propios sistemas de generación espectacular, mercantil y de explotación. [...] Las referencias políticas e intelectuales, el debate y la exposición pública, presentes antes de forma marginal en algunos macrofestivales musicales, son aquí convertidos en una fuente central de estímulo al consumo” (UTE 2004, 274-275). Pero para colmo de males las expectativas económicas no se cumplieron (a pesar de contar con casi tres millones y medio de visitantes) y el balance final evidenció irregularidades en la gestión. A pesar de ello se decidió, con el apoyo de la UNESCO, celebrar un Fórum Universal de las Culturas cada tres años para defender “la cultura de la paz”, “el desarrollo sostenible” y “la diversidad cultural”. Así, en 2007 el evento se celebró en Monterrey; en 2010, en Valparaíso; en 2013, en Nápoles; y en 2016 se debía haber celebrado en Quebec y en Ammán, pero no se llevó a cabo; finalmente, en 2017 el organismo encargado de impulsar el Fórum anunció su disolución (cfr. Wikipedia.es).

7 – Otro de los fracasos del Modelo Barcelona para Unió Temporal d'Escribes es el mantenimiento en condiciones aceptables de la Sierra de Collserola, una extensión de 11.000 ha, con cerros de 400 y 500 m de altura, situada en el centro del área metropolitana, en contacto con el continuo edificado. Esta sierra ha sido paulatinamente ocupada desde finales del ochocientos hasta ahora mismo por edificios de todo tipo (bloques de viviendas, urbanizaciones de lujo, escuelas, equipamientos deportivos, campos de golf, cocheras de autobuses, cementerios) siguiendo planes parciales y especiales redactados con codicia por los nueve municipios “propietarios” que han buscado sin cesar expandir en el bosque la mancha urbana; ha sido troceada por líneas eléctricas, vías de comunicación, túneles y otras infraestructuras locales y regionales que hacen de barreras a veces infranqueables para personas y animales; se han abandonado sus usos silvicultores, forestales y agrícolas; ha sido explotada abusivamente por actividades extractivas (minas y cementeras), dañada por decisiones

administrativas medioambientales erróneas (incluyendo el derribo de masías agrícolas antiguas), degradada por cazadores, motoristas, ciclistas de montaña, jinetes y excursionistas desaprensivos; todas estas agresiones hacen que Collserola, a pesar de contar con protección legal, esté muy lejos de ser el gran parque natural metropolitano de que hablan los políticos responsables de su gestión, el espacio natural que no han cesado de pedir la gente y los grupos conservacionistas y que necesita una región metropolitana de tres millones de habitantes (UTE 2004, 278-288).

8 – Otra de las actuaciones analizadas en el libro es el campo de golf privado de Torrebonica, construido en el municipio de Terrassa sobre una extensión de 270 ha para sustituir el Real Club de Golf de 170 ha existente en el Prat de Llobregat desde 1952. Se sigue aquí, según los autores, una estrategia de especialización funcional del área metropolitana, resituando actividades molestas (como vertederos y plantas de tratamiento de residuos), algo posible gracias a la construcción de nuevas infraestructuras viarias, con túneles incluidos, que han especializado la comarca del Vallès en zona de servicios industriales. Entre 1998 y 2004 este proyecto generó una intensa oposición entre habitantes y entidades proteccionistas (más de cien) que consideraban que, además del consabido despilfarro de agua y del vínculo hospitalario que pesaba sobre los terrenos, la obra tendría un fuerte impacto social y ambiental al situarse en uno de los corredores verdes que unen los parajes naturales de Cataluña. Pero la obra siguió adelante ya que la determinación política de la administración no se vio afectada ni por las movilizaciones masivas ni por las acciones directas ni por los recursos judiciales: “los que gobernamos nos regimos por otras cosas”, declaró el alcalde socialista de Terrassa y presidente de la Diputación de Barcelona ante una gran manifestación anti-campo de golf con miles de personas en la calle: demostraba una vez más la escandalosa connivencia de políticos y empresarios en la España democrática (UTE 2004, 289-296).

9 – Otro tema de crítica es la “rehabilitación” del Raval o barrio chino (que ha significado, en realidad, un *sventramento* del tejido histórico), quizá la actuación del Modelo Barcelona que más críticas ha levantado, tanto por la contundencia de las expropiaciones y por los elevados costes sociales originados con la expulsión de la gente como por la destrucción patrimonial que ha implicado (*vid. supra; vid. infra*)<sup>960</sup>. La Unió Temporal d’Escribes califica esta operación de cirugía urbana de “falacia” y de “anestesia” ya que fue presentada por el Ayuntamiento, con mecanismos a la vez publicitarios y represivos, como algo necesario y bueno en si mismo, ocultando “las consecuencias negativas que conllevaba y jugando a la vez con el desconocimiento y los prejuicios que históricamente han existido respecto al barrio”, un lugar problemático ya desde su origen medieval, estigmatizado y degradado en la edad moderna por ser centro de prostitución y tráfico de drogas y lugar de asentamiento de todo tipo de lumpen y marginales, algo que, si bien ha originado históricamente una abundante literatura (cfr. VÁZQUEZ MONTALBÁN 1992b), ya fue denunciado en el último número de *A.C.*, dedicado a “Problemas de la revolución”, donde se proponía un plan de saneamiento integral de toda la zona a partir de derribos puntuales que esponjasen la densa trama urbana (núm. 25, junio 1937), una actuación drástica en la que Torres i Clavé insistió constantemente en artículos y conferencias (cfr. TORRES *et al.* 1994, 170-199). Como muestra de “consenso”, la misma asociación de vecinos colaboró con el Ayuntamiento, tras la redacción del Plan Especial de Reforma Interior (1982-1985), en neutralizar las voces críticas y acelerar el cambio de imagen mediante su cooperativa de viviendas y las empresas municipales creadas *ex profeso* para redactar los estudios de detalle que aumentaban los derribos y las expulsiones de vecinos. A la vez, la ubicación en el Raval, en lo que se llamó “eje cívico”, de grandes equipamientos culturales (MACBA, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), Facultad de Ciencias de la Comunicación, Facultades de Geografía, Historia y Filosofía, Filmoteca), a la manera del parisino barrio del Marais, en un “proceso de comercialización de Barcelona como marca de ocio y producto de consumo cultural”, hizo que se contase con el beneplácito de la opinión pública y quedasen en un segundo plano las voces discordantes de los que resistían; mientras tanto, junto a los “nuevos equipamientos ‘dinamizadores’, promotores privados, hacen rehabilitaciones integrales (llamando a los pisos *lofts*) y construyen viviendas para una población nueva que se puede permitir el lujo de

<sup>960</sup> Solo para abrir la Rambla del Raval (58 m de ancho y 317 de largo, inaugurada el 21 de septiembre de 2000) se afectó una superficie de 12.000 m<sup>2</sup>, con más de 50 edificios antiguos derribados y 5.000 vecinos expulsados: un *sventramento* haussmanniano de primer orden. Delgado concluye: “he ahí un nuevo ingrediente del Modelo Barcelona: el proceso inexorable de ilegalización de la pobreza” (DELGADO 2007, 58, 61; CAPEL 2009, 53; INGROSSO 2011, 53-58). Se hizo célebre y obtuvo numerosos premios el film documental *En construcció* (2001, 125 min), de José Luis Guerin, rodada a lo largo de dos años y medio, que muestra la demolición de antiguas casas del Raval y la expulsión de sus habitantes para levantar nuevos edificios destinados a “gente bien”; se puede ver online. Sobre los cambios humanos y morfológicos del barrio también tienen interés los films documentales *De nens* (2003, 181 min), de Joaquim Jordà, y *Raval, Raval* (2006, 91 min), de Antoni Verdaguer.

comprarlos” y que, curiosamente, está haciendo aumentar la densidad poblacional del barrio y la “mercantilización de todos los aspectos de la vida” (UTE 2004, 297-307; comillas de los autores). Sin embargo, a medida que el Modelo Barcelona se iba transformando y surgían opiniones críticas, el mismo Bohigas llegó en algún momento a admitir que los derribos en el Raval “parecían haberse desmadrado” y que, aunque conseguían “la higienización de un barrio terriblemente degradado, comenzaban a desballestarlo formalmente ya que su consecuencia inmediata no era la reformalización y la reutilización bien planificada” (BOHIGAS 1998, 118).

10 – También situado en el centro histórico, al este de la Catedral, en el barrio de Santa Caterina, cerca del mercado homónimo completamente reformado (1997-2005) por Miralles-Tagliabue, que añadieron una vistosa cubierta ondulada recubierta con piezas cerámicas de colores (MONTANER 2005, 173; GAUSA *et al.* 2013, Q1), está el Forat de la Vergonya (Agujero de la Vergüenza), un solar de unos 6.000 m<sup>2</sup> (ahora plaza pública) que se formó tras el derribo en 1999 de los edificios existentes. En esta zona el Ayuntamiento estaba ejecutando reformas urbanas que conllevaban una intensa gentrificación (ocupación por clases altas y medias de antiguos barrios populares), pero tras años de lucha encarnizada, los vecinos lograron que el Comsitorio abandonase sus proyectos de construir en este solar (primero, viviendas y, después, un gran aparcamiento para 150 coches) y, a partir de las propuestas formales de la gente, eludiendo el diseño habitual de los arquitectos, rechazado por los usuarios, hiciese un jardín, como estaba previsto en el plan especial antes de que se recalificasen los terrenos. Esta actuación, fuertemente simbólica, se considera un ejemplo de la resistencia del movimiento vecinal en los primeros años dos mil, con acciones directas de la gente, que ajardinó el solar plantando árboles e instalando mobiliario urbano casero e hizo asambleas, exposiciones, actos festivo-gastronómicos, caceroladas y manifestaciones de protesta, pero también con contundentes acciones represivas de la policía antidisturbios, que arrancó la plantación y cargó contra los vecinos, lesionando al cabecilla y practicando detenciones; también fue firme la respuesta de la gente del barrio, que prosiguió en sus acciones directas y sus reivindicaciones, elevando denuncias a la Unión Europea que financiaba el proyecto y derribando de forma festiva y violenta, con el apoyo de okupas, libertarios y artistas callejeros llegados de todas partes y con la inhibición final de la policía, el muro que había levantado el Ayuntamiento en el perímetro del solar. Finalmente, sus quejas encontraron tanta resonancia pública (aumentada entre 2006 y 2011 por el ataque en un desalojo cercano a un policía que quedó tetrapléjico, los turbios juicios políticos posteriores y el oscuro suicidio de una joven inocente<sup>961</sup>) que tuvieron que ser parcialmente aceptadas por las autoridades (realojo de vecinos, zona verde y residencia para ancianos), haciendo de este episodio un emblema de “disidencia generalizada, confrontación constante con las autoridades e incluso de un temprano sentimiento antiturístico” que se generalizó posteriormente en la ciudad. Pero en realidad, fue un triunfo pírrico, ya que la reforma del barrio y su gentrificación ha seguido adelante (el 70 % del barrio de Santa Caterina fue derribado), incluyendo como valor añadido de las nuevas viviendas tanto la veneración de su reciente historial combativo, incorporado a la Barcelona “rebelde”, “disidente” y “libertaria”, como el “parque autogestionado del Forat de la Vergonya”, un topónimo ya oficial (cfr. Google maps) (UTE 2004, 309-317; INGROSSO 2011, 127-128; Adrián HERNÁNDEZ CORDERO, “El Forat de la Vergonya: el conflicto entre la ciudad planificada y la ciudad habitada”, *Hàbitat y Societat*, núm. 9, noviembre 2016, pp. 37-53; se puede consultar online).

11 – En contraste con el conflictivo caso anterior, el barrio de Trinitat Nova, con características específicas al estar encerrado entre el río Besòs, la ronda de Dalt y la avenida de la Meridiana, se presenta como ejemplo de una buena colaboración entre el denso tejido de entidades vecinales y el Ayuntamiento democrático, lo que permitió mejorar un barrio crónicamente deficitario calificado como “el más pobre de Barcelona”, aunque “muy cohesionado” y “con orgullo identitario de barrio” (*La Vanguardia*, 07-01-2015; se puede consultar online). Trinitat Vella era un pueblo de las afueras de la ciudad, en las primeras estribaciones de la sierra de Collserola, junto al que se levantó en 1953 Trinitat Nova, un polígono de viviendas (*vid. supra*) para trabajadores inmigrantes donde se reunió a 15.000 personas, un “paradigma de chabolismo vertical” a cuyos materiales de baja calidad y falta crónica de equipamientos y servicios urbanos se le fue añadiendo mucho más tarde el problema de la aluminosis del hormigón, el deterioro sociolaboral provocado por las sucesivas crisis económicas del capitalismo y la marginalización, envejecimiento y despoblamiento consiguiente, lo que hizo del barrio uno de los puntos más combativos de la ciudad. Pero con la llegada de la democracia, la asociación de vecinos se planteó una línea de entendimiento y de actuación “constructiva” más

<sup>961</sup> Sobre estos hechos, cfr. los films documentales *El Forat / El agujero*, de Falconetti Peña (2004, 75 min) y *Ciutat Morta*, de Xavier Artigas y Xapo Ortega (2014, 128 min); se pueden ver online.

que de enfrentamiento sistemático con cortes de tránsito y manifestaciones callejeras (sirvan de ejemplo los acuerdos firmados en 1997 y 2002 con el Ayuntamiento y la Generalitat para “conjurar la maldición que planeaba sobre el barrio desde su construcción”), lo que permitió que desde los años ochenta hasta la actualidad mejorase la calidad de la zona: llegaron tres líneas de metro, se creó un magnífico parque de 8 ha de superficie en el nudo viario de la Trinitat (1989-1992) (GAUSA *et al.* 2013, O2), se construyeron mercado, ambulatorio, colegio, biblioteca y centro social, se abrieron vías rodadas y puentes de conexión, se fueron sustituyendo los bloques de viviendas dañados, se gestionaron los abundantes recursos públicos asignados al movimiento vecinal para redactar estudios y planes específicos de actuación, se buscó un urbanismo sostenible, se combatió el paro y la droga, se repartió comida a las personas necesitadas y se incrementó la presencia policial. Ciertamente, se trata de una visión del barrio que no cuestionaba el marco legal y que se planteó como el resultado de un consenso máximo que incluía “desde vecinos anónimos a fuerzas del orden”. Con todo, la conclusión de la Unió Temporal d’Escribes es crítica:

La complicidad de los representantes vecinales, disfrazada de dinámicas transformadoras, supone el papel inverso al que representaron años atrás. Ahora se encargan de transmitir a los vecinos los valores adecuados emanados desde las instituciones para neutralizar el conflicto social, promoviendo un simulacro de participación con un guion preestablecido. [...] Se llega incluso a plantear la corresponsabilidad en el mantenimiento de las empresas suministradoras de agua y energía en barrios donde se luchó contra los abusos de estas empresas. [...] Con la idea de la sostenibilidad se consigue no solo esconder el conflicto social bajo el espejismo de la participación, sino hacer responsable directamente al ciudadano-consumidor de los gastos y los perjuicios derivados de un modelo productivo y económico insostenible. [...] La operación en Trinitat Nova no es, de momento, tan importante en términos económicos como en términos simbólicos: primero, porque consigue inscribir en el cuerpo social la cultura de la cogestión instaurada por el mundo empresarial; y segundo, porque la publicidad que generan experiencias como esta, con el reconocimiento público mediante premios, tiene un efecto de contagio que impulsa experiencias similares en otros barrios (UTE 2004, 319-326).

En estas once actuaciones —por otra parte similares y coetáneas a las producidas en Milán con los terrenos desindustrializados (*vid. infra*)— se puede ver cómo, con la globalización y la consolidación de la democracia, el modelo urbanístico barcelonés iniciado en los años de la transición ha sido reconducido hacia operaciones urbanas y territoriales tan especulativas como lo fueron las del franquismo, sumamente denostadas en los años sesenta y setenta por la oposición política clandestina o tolerada; pero, además, se han utilizado a menudo los mismos métodos autoritarios y fraudulentos de entonces, aunque legitimados ahora por el sistema democrático y su poderoso aparato publicitario: recalificaciones urbanísticas con grandes aumentos de superficie edificable y cambios de uso, construcciones en zonas verdes, ocultamiento de información a la opinión pública, retirada de subvenciones a los grupos contestatarios, expulsión de habitantes con rentas bajas de las zonas afectadas, destrucción sistemática del patrimonio natural y arquitectónico, etc. Todo ello, sin embargo, oculto ahora tras “un idealismo retórico algo cándido y grandilocuente, medido y equilibrado por un pragmatismo de pocos escrúpulos que no repara en daños sociales y urbanísticos para imponer su plan de acción” (UTE 2004, 278).

A pesar del planteamiento crítico incontestable de la obra, para estudiosos del ámbito académico, como Horacio Capel, los autores forman parte de grupos que “se van radicalizando por la misma evolución de la economía mundial y los procesos de precarización laboral que comporta”, colectivos que “perciben cualquier medida de reforma social como una estrategia del sistema capitalista para la reconstrucción del poder político” y que “descalifican la paz social, la democracia representativa y el mismo concepto de ciudadanía al considerar que éste disuelve otras identidades colectivas disfuncionales al capital y constituye una mordaza para la lucha política”<sup>962</sup>; son sectores sociales que consideran, por tanto, que todo diálogo relativo al urbanismo con el

<sup>962</sup> Transcribimos el párrafo al que se refiere Capel, de clara ascendencia libertaria, no exento, como el conjunto del libro, de una saludable impudicia: “Si entendemos por ‘ciudadanismo’ la ideología y práctica social que defiende la capacidad de la democracia de oponerse al capitalismo, que incorpora el proyecto de reforzar el Estado para apoyar tal ‘oposición’, y que señala a los ciudadanos como base social de esta política, es obvio que estos argumentos han penetrado en parte de los llamados movimientos sociales. [...] En el ‘ciudadanismo’ se renuncia a sustituir la política existente —la institucionalizada—, porque se renuncia a desarrollar las potencialidades de la lucha autónoma. La ciudadanía es un agente social amordazado. [...] Si en la fábrica el antagonismo entre empresarios y obreros estaba claro, ¿quién es el antagonista del ciudadano? No lo hay, porque ‘todos somos ciudadanos’. [...] El ‘ciudadano’, de tan global, es un sujeto incompleto, volátil, que solo puede enfrentarse a los fantasmas de su virtualidad y, no pudiendo negar nada porque no tiene nada que superar, solo es capaz de realizarse en la afirmación de lo existente. La cooperación con las instituciones, por ejemplo. [...] El civismo no va más allá de expresar la difusión de la ideología de la seguridad: ‘Vigila tú también’” (Ivan MIRÓ I ACEDO: “Accions en la participació. La cotització del consens i la mediació per a la pau social”, en UTE 2004, 185-187, comillas del autor). Y más adelante: “Los nuevos planes demandan un nuevo perfil de ciudadano, colaborador y cívico, ilustrado y digital, del que se pueda aprovechar por igual su fuerza de trabajo-tiempo y sus hábitos de gasto y consumo o su



sector empresarial está destinado a “modelar las políticas públicas a fin de que sirvan a sus intereses” (CAPEL 2009, 105). A pesar de estas opiniones, el resultado es una obra crítica panorámica que, ciertamente, parte de la “rebeldía” y la “revuelta” pero que desvela las contradicciones y falsedades de los discursos institucionales, una obra bien planteada y bien desarrollada, basada en un aluvión de series estadísticas (rebuscando entre las fisuras de esta “ciencia del Estado”, “aritmética política del poder”: UTE 2004, 144), a veces presentadas en crudo, como suele ser habitual en el lenguaje de la economía política. La discusión disciplinar, sin embargo, no siempre original y en ocasiones situada voluntariamente fuera del ámbito y los modos académicos, tiene para nosotros, a pesar de su intensidad, un interés limitado ya que el corolario inmediato es considerar devaluados desde su origen los procesos de producción y los resultados obtenidos no solo en el terreno de la arquitectura y el urbanismo, sino de cualquier manifestación artística, tanto histórica como contemporánea, por estar ya desde su mismo origen al servicio de los poderes económicos y políticos dominantes que la han promovido y subvencionado en función de sus intereses.

Tiene también interés la “crítica feroz y deliberadamente negativa”, que “apenas se detiene en indicar éxitos, logros y virtudes” (DELGADO 2007, 20), planteada sin concesiones desde una sociología urbana de izquierda radical por el catedrático de antropología Manuel Delgado en su libro *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del “Modelo Barcelona”*.<sup>963</sup> Aunque una gran parte del libro está centrada, siguiendo los trabajos desarrollados en Francia en los años setenta del novecientos<sup>964</sup>, en el estudio de los motines urbanos, luchas urbanas o movimientos sociales urbanos desarrollados en Barcelona entre los siglos XX y XXI (un tema en el que siempre han insistido los estudiosos de la “contestación al sistema”: cfr. UTE 2004, 87-108), por lo que se refiere a la gestación, desarrollo y efectos del urbanismo reciente de la ciudad, Delgado considera que se trata tan solo de una gran operación financiera tardocapitalista, algo que se ha dado en “otras muchas ciudades del mundo” pero que aquí alcanza un alto grado de “refinamiento”, un “modelo de intervencionismo tecnocrático y despotismo centralizador que ha hecho bien poco para promocionar la democracia participativa”:

Quien ansía ocupar Barcelona y avasallarla es, hoy, un capitalismo financiero internacional que ha descubierto en el territorio una fuente de enriquecimiento y que aspira a convertir la capital catalana en un artículo de consumo con una sociedad humana dentro. [...] Lo que hace sobresalir el caso de Barcelona es la manera en que esas dinámicas globalizadoras han alcanzado el mayor refinamiento en lo que se da en llamar “presentación del producto”, consecuencia de un cuidado extraordinario en la puesta en escena de una falsa victoria sobre las patologías urbanas y una engañosa eficacia a la hora de producir bienestar humano y calidad formal, [...] una ciudad que no existe ni ha existido nunca, que solo es esa imagen que de ella se vende, un mero decorado, una vitrina, un espejismo (DELGADO 2007, 11-12; comillas del autor).

Pero Delgado no solo plantea una cuestión económica y publicitaria, sino también, y quizá, sobre todo, de legitimación y dominio social; y de este caso práctico deduce una teoría política de la ciudad que incluye las memorias urbanas inducidas y espontáneas y la conflictividad siempre presente en los espacios comunes. Así, la actividad pública en el urbanismo de Barcelona habría desarrollado históricamente un “pleito entre política y ciudad” ya desde el mismo arranque del proceso de modernización de Cataluña a mediados del ochocientos, cuando la “nueva aristocracia mercantil, industrial y financiera” buscó imponer una idea de ciudad adecuada a sus intereses, empezando por el “plano de las representaciones”, con el fin de adaptar a ellas la realidad. El

---

capacidad política y asociativa. Una población flotante, traída por las diferentes formas de turismo, y otra estable, que habite en las nuevas áreas residenciales, han de forzar el crecimiento de un nuevo mapa social que desplace el conflicto social y urbano” gracias a la “retórica progresista: ahorro energético, uso de materiales reciclados, corrección ecológica” y a los “activos intangibles: civismo, creatividad, inteligencia, valores” (UTE 2004, 277-278).

<sup>963</sup> Manuel Delgado (n. 1956), desde su cátedra de Antropología religiosa en la Universidad de Barcelona, desde la prensa y desde su blog en Internet ha lanzado ataques feroces (que han devenido “canónicos”) contra el urbanismo barcelonés considerado como una manifestación ejemplar del capitalismo: “La clave de mi aportación, a parte de la crítica al Modelo Barcelona, radica en el hecho de que nuestras investigaciones evidencian que la sociedad humana, y en particular la variante llamada sociedad urbana, continua existiendo. Uno solo debe ponerse en la puerta y esperar que suceda algo, sabiendo que la mayor parte de las cosas que suceden no se pueden prever. Aquí radican nuestra esperanza y nuestro optimismo” (en INGROSSO 2011, 180-188).

<sup>964</sup> Cfr. Manuel CASTELLS: *Movimientos sociales urbanos*, Madrid, Siglo XXI, 1974, 116 pp. Primera edición en francés: *Luttes urbaines et pouvoir politique*, París, François Maspero, 1973. También, Francisco DELGADO: *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea*, Barcelona, RBA, 2012, 288 pp., donde se plantean en un sentido exculpatorio, buscando “una lógica oculta”, situada más allá de la “presunta irracionalidad de turbas desquiciadas, que, fuera de todo control, despleaban instintos sanguinarios y destructores”, causas y responsabilidades en la destrucción de edificios religiosos, templos e imágenes sagradas cometida por agitadores y revolucionarios durante la Setmana Tràgica de Barcelona (1909), la Segunda República (1931-1939) y la Guerra Civil (1936-1939), cuando “un inmenso tesoro artístico y arquitectónico era arrasado con auténtica saña” (de la contraportada del libro).

objetivo de la clase dominante habría sido desde entonces “someter la pluralidad compleja y paradójica de la vida urbana a una conciencia compartida de pertenecer a una misma comunidad, regida por valores afines a los objetivos políticos y económicos hegemónicos en cada momento, [...] imponer una identidad colectiva que subordinase, asimilase o disolviese una cultura popular fragmentada, heterogénea, y en la que la expectativa revolucionaria ocupaba un lugar crecientemente protagonista” con el fin de llegar a una “homogeneización y unificación simbólicas”. Este objetivo político se ha concretado en una planificación que intenta “someter lo urbano por la vía de su simplificación, reduciendo al máximo la impredecibilidad, la complejidad, las paradojas cognitivas que la caracterizan”. En la Barcelona reciente, según Delgado, ninguna parte de la ciudad podía quedar “sin redimir por la vía del proyecto y del monumento”, había que “arquitecturizarlo todo a toda costa, [...] administrar de manera significativa recursos emocionales” con el fin de evitar “la tendencia que todo espacio socializado experimenta hacia la ambigüedad, hacia la indefinición, como consecuencia de la propia naturaleza indeterminada de los usos que registra”:

El llamado “espacio de calidad” hace asequibles determinados indicios que son auténticas instrucciones de uso tanto práctico como simbólico: orientan la acción, controlan las interacciones, exorcizan cualquier sobresalto, señalan qué conviene hacer, pero también qué convendría pensar, sentir, anhelar. Tal voluntad didáctica y de refuerzo conductual no parece ajena a la concepción del urbanismo como máquina de homogeneizar y clarificar el medio ambiente urbano. [...] Contra el murmullo de las calles y de las plazas, contra los emplazamientos efímeros y las trayectorias en filigrana, contra la infinita e inabarcable red latente que trazan las evocaciones multiplicadas de las microsociedades y los individuos que conforman la diversidad contradictoria de la ciudad, el poder político ocupa la ciudad e intenta sobreponer, instituyendo sus propios nudos de sentido, la ilusión de su autoridad, [eliminando] la crónica tendencia al conflicto que experimenta el espacio público en cuanto se le deja de veras ser público, es decir, accesible a todos (DELGADO 2007, 72-73, 89-91, 101, 112; comillas del autor).

Desde este punto de vista crítico, tan alejado de la especificidad de nuestra disciplina, cualquier práctica arquitectónica o urbanística deviene sospechosa porque irremisiblemente deberá obediencia al sistema dominante, al poder político; la impugnación a la disciplina es absoluta: desde su invención, urbanismo moderno sería una “forma de control y sometimiento de lo urbano” (DELGADO 2007, 126). Por tanto, como señala Sustersic, el grupo de técnicos que desarrollaron el Modelo Barcelona son considerados colectivamente como demiurgos, “una élite al servicio del poder que acaba por avalar los intereses del capital financiero y las dinámicas especulativas de la ciudad post-industrial”, técnicos que, por otra parte, “impusieron autoritariamente” una “política de diseño urbano tecnócrata y dirigista”; desde este punto de vista, por tanto, no se puede entender ni aceptar el papel “salvífico” que las instituciones públicas le otorgaron a la arquitectura, con unos resultados, por otra parte, de una calidad sin precedentes (desde un punto de vista disciplinar), “como medio útil no solo para la educación del gusto sino también para la generación de valor económico” y esto aun a costa de “primar los valores del diseño, del material o del detalle sobre el sentir de los habitantes”; tampoco se podía aceptar que los aspectos formales de la arquitectura y el urbanismo pudiesen ser competencia tan solo de arquitectos e ingenieros, en tanto que “únicos expertos en la construcción de la ciudad” (SUSTERSIC 2018, 282, 283), algo que Bohigas no se cansó nunca de repetir; un “despotismo ilustrado” que los críticos procedentes de las ciencias sociales tampoco se cansaron nunca de recriminarnos: “En casi ningún caso se ha realizado estudio alguno de cuáles son los referentes sensitivos que los usuarios habituales de las zonas reformadas utilizaban en sus prácticas cotidianas” (DELGADO 2007 107). Pero incluso desde su punto de vista antropológico, Delgado dice estar lejos de un “libertarismo urbano” que, en su opinión, suele “justificar el más descarnado de los liberalismos económicos” y reconoce “mejoras sustantivas en el campo de los equipamientos”, una “transformación estética de calidad en el paisaje urbano” y una “producción masiva de exteriores concebidos de manera creativa, no pocas veces eficaz para propiciar espacios de sociabilidad”, por lo que “sería injusto no aceptar que ha habido una voluntad de aumentar el bienestar de los vecinos y la felicidad de los visitantes”, aunque el conjunto “se ha podido antojar a veces más como un proyecto de mercado que como un proyecto de convivencia”, con los efectos perversos consiguientes. Para Delgado, por tanto, el “espíritu olímpico” no fue sino un

clima de consenso estupefaciente que las autoridades lograron generar en torno a sus propósitos de reconversión urbana, [...] un dispositivo puramente retórico al servicio de la terciarización y tematización de Barcelona, de su conversión en un espacio de y para el consumo y su plegamiento a los requerimientos del capital internacional: incorporación a la mundialización, nuevas periferias sociales, refuncionalización del espacio urbano en clave de mercado, reapropiación capitalista de la ciudad (DELGADO 2007, 15-16, 38-39).

Y la conclusión es que los resultados urbanos obtenidos, a pesar de su calidad reconocida, devinieron un círculo cerrado, autocontemplativo y ensimismado que no supo ir más allá de su propia caricatura:

Gran parte de la creatividad urbana y arquitectónica desplegada a lo largo de los años ochenta en Barcelona –pero también en muchos otros sitios- fue colocada al servicio de la autocontemplación de las élites políticas y económicas, pero ni fue capaz de reclamar los logros de las etapas anteriores, ni supo asumir con radicalidad las posibilidades de un futuro de veras innovado (DELGADO 2007, 238).

Otras críticas han surgido desde el interior de los mismos grupos políticos que gobernaban la ciudad, socialistas y comunistas; en este grupo destacan los lúcidos artículos literarios contracorriente del periodista Manuel Vázquez Montalbán publicados en *Arquitectura Viva* y *El País* con una visión crítica, irónica y punzante a partir de 1992, todavía en plena euforia olímpica, pero donde ya se veía la operación exclusivamente como una inmensa fuente de beneficios empresariales y se acusaba a las autoridades políticas “de haber temido más el fracaso olímpico que el fracaso de la ética, [...] de haber quemado la primera posibilidad histórica de llevar a cabo un modelo de crecimiento democrático a la medida de las necesidades objetivas de la ciudad” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1992a, 5); el escritor también denunciaba la enorme pérdida cultural que aquel proceso comportaba para una ciudad que “destruye su arqueología de la lucha de clases, dispersa sus barrios residenciales o los pinta de *yuppy*, derriba sus carnes marginales y las expulsa hacia la periferia, fumiga su mezquindad hasta convertirla en fantasmas risibles que vagan por laberintos destapados por *bulldozers*”. Y concluía: “Yo no sé quien hará en el futuro literatura de esta ciudad de *yuppies*, dividida entre pensadores de la nada y del poco y habitada por empleados transitorios y ricos *fastfoods*” (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1992b).

También el geógrafo, sociólogo y político Jordi Borja i Sebastià (n. 1941), autor de una extensa obra escrita, militante antifranquista que sufrió procesos políticos y pena de cárcel, funcionario municipal (1968-1971), concejal del Ayuntamiento de Barcelona por el PSUC (1983-1995)<sup>965</sup> y vicepresidente ejecutivo del Área Metropolitana de Barcelona (1987-1991) (BORJA 2010, 18-29, 125-126; SUSTERSIC 2018, 282), hizo una presentación descriptiva de la ciudad y una evaluación crítica del proceso de transformación urbana que él mismo había ayudado a impulsar teórica y prácticamente, en el extenso libro *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*; se trata de una obra en gran medida autobiográfica, con prólogo de Manuel Castells, que recoge textos anteriores y que resulta clave para entender las bases, el desarrollo y la transformación del urbanismo reciente de la ciudad; el objetivo era, además de describir y valorar el proceso seguido (“conjunto de políticas públicas que han configurado unas prácticas y unos discursos coherentes y que se han reflejado tanto en las formas físicas como en los usos sociales del territorio”), “desmitificar” la visión que se tenía de este proceso desde fuera, ya que ni se trataba de un modelo en tanto que “construcción conceptual, abstracta, que facilita el análisis de realidades concretas” ni era un diseño formal o una propuesta urbanística “ideal y reproducible”; lo que se hizo en Barcelona, según Borja, fue el resultado, en todo caso, de “un método urbanístico” y de un “proyecto político” en el que confluyeron tres factores: unas políticas públicas propias de una sociedad civil comprometida con el urbanismo, una relación de fuerzas tendente al equilibrio entre los actores económicos capitalistas y las movilizaciones populares, y una densa acumulación de cultura urbanística; en todo caso, fue “un modelo de método, no un modelo morfológico”, una estrategia que, además, empezó a cambiar en los primeros años dos mil cuando, veinticinco años después de haberse iniciado el proceso, se pudo comprobar el agotamiento de aquella “promesa renovada de una ciudad moderna y democrática” (BORJA 2010, 30-33, 120, 153-176, 181) o, dicho en términos cuasiinstitucionales, cuando se inició “el ocaso del urbanismo de consenso” (cfr. FONTOVA, Rosario: “El model Barcelona. Debat sobre l’ocàs d’un urbanisme de consens”, *Barcelona. Metròpolis mediterrània*, núm. 69, primavera-verano 2007, pp. 8-18; se puede consultar online).

En realidad, Jordi Borja, cuando dejó los cargos públicos, en su calidad de profesor universitario y propietario de una empresa consultora con encargos en todo el mundo, escribió numerosos artículos y libros sobre las prácticas urbanas recientes en Cataluña y en España en relación con las prácticas social y política; en sus libros, Borja analiza, como técnico y como político, el proceso seguido en la ciudad y los resultados obtenidos, en un estilo laudatorio si procede, pero que incluye también, siempre con lúcida crudeza, numerosas opiniones críticas, sobre todo por lo que se refiere a la deficiente y difícil (por no deseada) articulación metropolitana (*vid. supra*), a las injerencias partidistas en la acción de los gobernantes y a la óptica privatista

<sup>965</sup> En su etapa de teniente de alcalde, Jordi Borja fue el gran impulsor de la descentralización administrativa: institucionalizó los 10 distritos municipales, estableció mecanismos de participación, multiplicó los centros cívicos y potenció el urbanismo a escala de barrio, los programas sociales y las iniciativas microeconómicas (BORJA 2010, 29), una tarea que le ha valido un reconocimiento generalizado.

dominante en el urbanismo español y barcelonés a partir de los últimos años noventa, lo que ha originado numerosos despropósitos y situaciones insostenibles empezando por el desmesurado aumento del precio del suelo y de los inmuebles (BORJA 2004, 176-177; BORJA 2010, 164-166, *passim*); así, ya en 2005, desde una perspectiva sociológica, Borja se refirió al “sentimiento de desposesión” que tenían los ciudadanos” barceloneses de muchos barrios (no todos: BORJA 2010, 189) en la revista *Geograficando* de la Universidad Nacional de la Plata (Argentina), uno de los muchos centros universitarios iberoamericanos atentos a los resultados del Modelo Barcelona que solicitaban el asesoramiento de sus artífices:

Barcelona, su gente, creo que siente un cierto malestar urbano. El encanto de los años 80, el momento mágico del 92, el consenso activo que tuvo el urbanismo de entonces es hoy pasado. No hay duda que la ciudad es hoy reconocida mundialmente como muy atractiva y ello debe redundar en la autoestima de los ciudadanos. Y tampoco es exagerado afirmar que ofrece una calidad de vida a sus habitantes que la colocan en los primeros puestos del ranking. Sin embargo, el placer de vivir aquí es agri dulce, los nuevos proyectos no generan el entusiasmo o el asentimiento de los de antes, el éxito en lo global no se reproduce en el ámbito local. Apuntamos una hipótesis explicativa: la desposesión. Los ciudadanos se sienten progresivamente desposeídos de su ciudad. Los grandes proyectos no parecen hechos para ellos; la discutible “arquitectura de objetos singulares” no es aún un elemento identitario; la ciudad “central”, histórica, monumental y cívica es ocupada por turistas y las “atracciones” a ellos destinadas; y las transformaciones en los barrios tradicionales son percibidas como operaciones de prestigio o de negocio poco acordes con las necesidades y demandas de la población residente. La inmigración concentrada en barrios visibles refuerza involuntariamente este sentimiento de desposesión, a pesar de que contribuye a su manera a revitalizar áreas degradadas y crea unos interesantes ámbitos de diversidad. En resumen, la arquitectura *for export* ha substituido al urbanismo ciudadano. La ciudad se ha hecho “global” y los ciudadanos “locales” se sienten expropiados. (BORJA 2005, 13-15; comillas del autor).

En efecto, al principio del siglo XXI, la gente había ido dejando de considerar de forma mayoritaria que la ciudad les pertenecía puesto que se estaba convirtiendo “en un espacio colonizado por intereses, fenómenos y figuras procedentes de un entorno global que les acaba desplazando, dejando en una posición marginal o expulsando” (SUSTERSIC 2018, 315). En esta percepción tampoco parecía que el turismo, convertido en un fenómeno de masas, superficial y vacío, mero consumidor de una imagen estereotipada de la ciudad, fuese capaz de aportar nuevos valores más allá del beneficio económico y publicitario. Curiosamente, entre las quejas que proliferaron estaba la del mismo Oriol Bohigas que en un célebre artículo de 2005 protestaba por la “gravísima incuria municipal” ante la degradación de los alrededores de la Plaça Reial<sup>966</sup> (“un albañal de miseria, mierda y degradación permanente, utilizado sólo por un falso turismo asimismo miserable, sucio y degradado”), reclamando medidas firmes de carácter policial contra el panorama maloliente de noctámbulos sucios y marginales de todo tipo instalados en la zona para molestia de los vecinos (uno de ellos, él mismo):

Alguien debe explicarnos con urgencia cuál es la intención del Ayuntamiento respecto a ese nauseabundo albañal. Si no se explica y no se actúa inmediatamente, los ciudadanos que conocen y sufren el problema no podremos perdonar nunca ese abandono, y mucho menos en el momento en que tengamos que elegir nuevos ediles. ¿Habrá que rebajarnos y reconocer que la política proclamada honestamente por las izquierdas en favor de una tolerancia democrática está siendo un fracaso y que hay que pedir prestada a la derecha intolerante unos métodos que nos dan asco, pero que, por lo visto, no sabemos sustituir por una autoridad fuerte y democrática? (Oriol BOHIGAS: “Cloaca de miseria”, *El País. Cataluña*, 26-07-2005; se puede consultar online).

Pero esta no era la primera vez. Ya siete años antes, en 1998, desde el diario *Avui* Bohigas se había quejado de la suciedad existente en Ciutat Vella y en toda Barcelona: “El problema de los residuos no se limita a la basura doméstica y comercial. Es casi más importante la que producen los viandantes o los sin-techo. Los bancos de la plaça Reial terminan siendo cada tarde un depósito de porquería casi enraizada. Se ha convertido en el gran urinario de Barcelona. No basta con un golpe de manguera de vez en cuando: hace falta un barrendero permanente. Es decir, hay que tomarse en serio el tema de la limpieza como un problema esencial de la convivencia, es decir, de la política urbana” (“Els urinaris i els gossos de Barcelona”, *Avui*, 14-06-1998; en BOHIGAS 2003a, 65-70, ). “Es duro ser burgués en Barcelona”, concluía irónicamente Félix de Azúa en su réplica, un artículo, por otra parte, de un anticatalanismo radical y radicalmente de derecha (Félix de AZÚA:

<sup>966</sup> La Plaça Reial (1848-1859), un elegante espacio urbano neoclásico con dos farolas de Gaudí, fue reformada delicada y contundentemente por Correa-Milá (1981-1984) aunque su trabajo, que la convirtió en un “gran salón urbano” peatonal, recibió duras críticas por la eliminación de los parterres de flores decimonónicos que la convirtieron en una “plaza dura” y por el arriesgado trasplante de las altísimas palmeras centenarias allí situadas (que, sin embargo, sobrevivieron) para rebajar 1,5 m la rasante del pavimento continuo de piedra (HERNÁNDEZ *et al.* 1973, 76-77; BOHIGAS 1992, 191-196; CORREA 2002, 20-21; GAUSA *et al.* 2013, N5).

“Canícula elemental y fúnebre”, *El País. Cataluña*, 10-08-2005; se puede consultar online). Como consecuencia de la polémica de aquel verano, el otoño de 2005 el Ayuntamiento aprobó de forma urgente una ordenanza de “civismo” titulada “Ordenanza de medidas para fomentar y garantizar la convivencia ciudadana en el espacio público de Barcelona”, una norma básicamente represiva que para algunos autores no sería sino una versión actualizada de la Ley de Vagos y Maleantes (1933) (DELGADO 2007, 223, 227); esta ley de la República, que el franquismo amplió y aplicó contundentemente, perseguía reprimir la pobreza, la marginalidad y la homosexualidad, pero fue muy denostada ya que no sancionaba delitos sino que intentaba evitar la comisión futura de los mismos mediante la retención de los individuos supuestamente peligrosos hasta que se determinara (con un elevado grado de arbitrariedad, como puede suponerse) que se había terminado su peligrosidad; aunque no se aplicó tras la restauración democrática, la ley no fue derogada íntegramente hasta 1995 (cfr. Wikipedia.es). También Jordi Borja ha sido muy crítico con estas “normas de civismo que criminalizan a los colectivos sociales y los comportamientos colectivos que puedan ‘desagradar o molestar a los ciudadanos normales’”, un factor de exclusión contrario a la vida urbana y a la riqueza del espacio público, a la expresión de las diferencias y a la visibilidad de los problemas sociales, producto de un “populismo reaccionario, caricatura de democracia a la soviética” (BORJA 2010, 212, 231-232, 299-311; comillas del autor; cfr. Jordi BORJA: “Miedos urbanos y demandas de seguridad: la represión preventiva”, *Revista de seguretat pública*, núm. 16, noviembre 2006, pp. 83-90).

Entre las críticas más “reposadas” de carácter disciplinar al Modelo Barcelona destaca la contenida en el libro *El modelo Barcelona: un examen crítico* (2005), escrito desde una perspectiva académica por el reputado catedrático de Geografía Horacio Capel (n. 1941) como compilación del informe presentado en 2004 en el X Coloquio Internacional sobre Arquitectura y Patrimonio celebrado en Guadalajara (Méjico). Dado el origen divulgativo y académico del trabajo, destinado a un público internacional interesado en la arquitectura y el urbanismo de la experiencia barcelonesa, el autor va exponiendo de forma metódica y documentada la historia antigua y reciente de la ciudad hasta llegar a las transformaciones de final del siglo XX cuya calidad, según él, “no siempre ha sido buena, aunque haya sido generalmente jaleada por los arquitectos”, mientras que tampoco la cantidad “ha sido siempre suficiente, por ejemplo en vivienda social”, y esto a pesar del comentario elogioso que Richard Rogers hizo en 1999<sup>967</sup> señalando que el acierto del Modelo Barcelona radicó en “anteponer la calidad a la cantidad” (CAPEL 2009, 6, 15). Capel, entre “optimista y realista”, considera que el urbanismo democrático barcelonés posee grandes virtudes pero centra su crítica en las partes más evidentemente discutibles de lo realizado, problemas que, por otra parte, son los mismos en todas las grandes ciudades del mundo occidental en el capitalismo avanzado y cuya enumeración se ha convertido en un lugar común. En primer lugar, la desaparición en el interior de la ciudad del suelo industrial (y de talleres y pequeñas empresas manufactureras) debido a las numerosas recalificaciones urbanísticas que han beneficiado exclusivamente a los promotores inmobiliarios y han empobrecido el espacio urbano al limitarlo a usos residenciales y terciarios (CAPEL 2009, 30-32)<sup>968</sup>. En segundo lugar, la imposibilidad administrativa de considerar los problemas de la “ciudad real”, ciudad región o área metropolitana (grandes parques regionales, integración del entorno agrícola y natural en las zonas urbanas, establecimiento de servicios comunes intermunicipales, etc.), por lo restringido del ámbito de actuación del municipio barcelonés, a pesar de que los municipios limítrofes también se han beneficiado del desarrollo de la ciudad central: “Está por resolver la contradicción entre las pretensiones de control por parte de Barcelona y las reticencias de los municipios periféricos” en lo que ha sido “un fracaso de la coordinación metropolitana”, en parte por los obstáculos puestos por el gobierno regional que disolvió la Corporación Metropolitana en 1987 (*vid. supra*) (CAPEL 2009, 37-41). Esta situación de aislamiento del municipio barcelonés en el área metropolitana se agrava si consideramos que la ciudad de Barcelona no ha sido nunca “prioritaria ni para el gobierno español ni para el gobierno catalán”

<sup>967</sup> El célebre elogio de Richard Rogers al Modelo Barcelona estaba incluido en el informe *Towards an Urban Renaissance* (1999), encargado a un equipo de arquitectos y urbanistas por el primer ministro británico con el fin de planificar la construcción de cuatro millones de viviendas en el Reino Unido en los 25 años siguientes (INGROSSO 2011, 159-161; cfr. Wikipedia.en).

<sup>968</sup> Este imparable fenómeno empobrecedor de la vida urbana de Barcelona (y de todas las ciudades europeas grandes y medias) empezó ya a final de los años sesenta cuando emigraron muchas fábricas, especialmente textiles y del metal, a municipios de la corona metropolitana. Los motivos del traslado eran la gran oferta de suelo industrial a bajo precio en los polígonos industriales (más de 125 en 1970) situados a una distancia de 10 a 30 km de Barcelona, la búsqueda de menores impuestos municipales y, a veces, de mano de obra más barata y, sobre todo, las grandes plusvalías generadas por los terrenos industriales recalificados como zona residencial (en unos años de gran demanda de viviendas por el aumento de la población y la mejora del nivel de vida). Este fenómeno alteró el perfil socioeconómico de los municipios receptores, hizo aumentar la jornada laboral de los operarios y estimuló el proceso de motorización de las capas populares (RIQUER *et al.* 1989, 331).

(BORJA 2010, 207). Para Capel, el resultado ha sido un consumo de suelo excesivo y desordenado similar al producido durante el franquismo que ha llevado a la proliferación generalizada del automóvil, con el predominio consiguiente de vías rápidas interurbanas y la perniciosa proliferación de aparcamientos subterráneos en la vía pública<sup>969</sup>, una “incontinencia urbana” ambientalmente insostenible que también fue denunciada en 2004 por dos de los máximos responsables del primigenio Modelo Barcelona, Oriol Bohigas y Jordi Borja:

Lo peor han sido los últimos veinticinco años, es decir los de la democracia y la autonomía, durante los cuales Cataluña ha sufrido la peor degradación territorial a manos de unos ayuntamientos volcados en aprovechamientos abusivos y sometidos al empuje de los promotores, sin ningún control por parte de los gobiernos o con controles aun más perjudiciales (BOHIGAS 2004, 48).

En los últimos veinte años se ha urbanizado tanto suelo en la región metropolitana como en toda la historia anterior, sin que la población haya aumentado; [...] entre 1980 y 2000 se ha pasado de 52 a 110 m<sup>2</sup> de suelo urbano por habitante; [...] entre 1987 y 2001 un tercio de las viviendas nuevas construidas en Cataluña fueron unifamiliares (BORJA *et al.* 2004, 179; BORJA 2010, 138)<sup>970</sup>.

En tercer lugar, Capel se refiere a los fenómenos de gentrificación, a la casi nula promoción de viviendas protegidas, a la escasa preocupación social y capacidad de diálogo demostrada por las autoridades políticas en la aplicación del modelo (CAPEL 2009, 51-53) y a la destrucción sin contemplaciones de una parte importante de barrios y arquitecturas antiguas, de los siglos XVIII, XIX y XX, incluyendo el llamado patrimonio arquitectónico industrial (los ejemplos son numerosos y han sido inventariados por estudiosos y críticos del Modelo Barcelona: cfr. DELGADO 2007, 108-110); en su lugar se han levantado edificios de nueva planta destinados mayoritariamente a la especulación inmobiliaria que, tanto en el centro como en la periferia, han provocado numerosos deshaucios y han aumentado considerablemente la densidad edificada del territorio, originando, además, un paisaje banal idéntico al de cualquier gran ciudad americana: “La obsesión del Ayuntamiento por la modernidad y las grandes intervenciones urbanísticas, como el Foro de las Culturas, por pensar en la dimensión internacional de la ciudad, ha hecho olvidar las necesidades de los ciudadanos” (CAPEL 2009, 19, 20, 27, 63-78, 82, 104). Para Capel, a pesar de las declaraciones de respeto y los numerosos estudios realizados sobre el centro histórico y otros barrios antiguos, no puede considerarse que lo que finalmente se ha ejecutado, con una gran insensibilidad de políticos y técnicos, sea un modelo de valoración para nadie: “en lugar de haber intentado hacer una delicada obra de marquería, se ha preferido actuar a martillazos” (CAPEL 2009, 63). Por otra parte, la figuración de estas nuevas obras no ha contado siempre con el beneplácito de la población, en lo que considera, como otros estudiosos procedentes de las ciencias sociales, “la dictadura del diseño de los arquitectos”. Contra estas “imposiciones” incluye, de forma “paternal”, algunas instrucciones o “consejos” proyectuales que, aunque no vayan desencaminados, hablan de la rancia sensibilidad cultural que desde la disciplina arquitectónica, no exenta de corporativismo, percibimos en este tipo de profesionales ajenos al “gremio”. Veamos algún ejemplo:

<sup>969</sup> Capel reconoce que esta situación no es específica de Barcelona, sino que es común a toda Europa: “Al igual que en otros países, se está configurando una nueva forma de vida con amplia dispersión, intensa movilidad y un estilo de vida suburbano, con gasolineras que se convierten en centros comerciales, áreas comerciales que se convierten en centros de ocio y uso intenso del automóvil tanto para el trabajo como para la relación social” (CAPEL 2009, 41). Para Delgado estaríamos ante “un inmenso suburbio incompatible con los ideales de sostenibilidad promovidos oficialmente, porque supone la depredación masiva del territorio y el aumento no menos masivo de los desplazamientos, tanto para trabajar como para acceder a cualquier servicio o práctica de aprovisionamiento” (DELGADO 2007, 51).

<sup>970</sup> Ya unos años antes que Bohigas y Borja, en 1997, Montaner denunciaba unas previsiones demográficas “hinchadas” en el planeamiento territorial de Cataluña para justificar “opciones desarrollistas”: “A pesar de que muchos municipios casi ya no crecen demográficamente o, incluso, disminuyen su población, la realidad es la de la expansión continua. Los sectores inmobiliario, comercial e industrial, especialmente el del automóvil, promueven un modelo basado en la necesidad de un continuo crecimiento de los núcleos urbanos y, por lo tanto, exigen una continua preparación de suelo urbano para consumir”, lo que conlleva un “modelo territorial disperso” y un “crecimiento descontrolado en forma de mancha de aceite”, lo que genera, a su vez, “una periferización continua” “enfermiza y deformante, estructuralmente débil” (“Contra el consumo de territorio”, *El País*, 19-12-1997, en MONTANER 2003, 128-130). En 2010 Borja insistía en el tema analizando las causas y consecuencias del despilfarro territorial en España, un proceso de dispersión urbana generalizado que facilitan los agentes públicos y privados (coincidentes en muchas ocasiones) mediante inversiones en vías rápidas, recalificación de suelos, apoyo de la industria automovilística, planeamiento urbanístico compartimentado, potenciación de “formas de vida” individualistas y aisladas, dispersión de los puestos de trabajo, rentabilidad del negocio inmobiliario, etc. (BORJA 2010, 136-138).

En ningún caso se deben aceptar en los centros históricos pretensiones de intervención “desinhibida”, “audaz”, “informal” o “divertida”, como han pretendido algunos arquitectos; y debe reprobarse cualquier proyecto de actuación que esgrima la “libertad del artista” para destruir la trama histórica o la estructura de la edificación existente.[...] En ese sentido, hay que rechazar la escultura realizada por Tàpies situada en el Paseo Picasso, construida con muebles viejos y material desechado, la cual puede ser percibida como un sarcasmo o incluso como un insulto por los residentes de Ciutat Vella. Lo que podría tener algún sentido en un edificio moderno (un aeropuerto o un banco) está totalmente fuera de lugar en ese espacio del centro histórico en el que abundan los viejos edificios y las familias pobres (CAPEL 2009, 43, 46, 67, 85-88; comillas del autor).

Este libro tuvo una réplica de Bohigas (“El Model Barcelona segons Horacio Capel”, *Avui*, Barcelona, 08-05-2005, p. 21) y una dura y razonada contrarréplica de Capel (“De nuevo el Modelo Barcelona y el debate sobre el urbanismo barcelonés”, *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, Vol. XI, núm. 629, 25-01-2006; se puede consultar online); en ambos escritos, a partir de su especificidad disciplinar respectiva, los autores, con inteligencia pero con una ironía mordaz, profundizaban en sus discrepancias, sobre todo al reafirmarse en lo que se refiere al precario diálogo social y a la participación ciudadana domesticada a la necesaria o innecesaria destrucción del patrimonio arquitectónico y urbanístico, y a la necesaria o innecesaria modernidad y “libertad personal” en la práctica arquitectónica.

Y con estos debates han ido pasando los años y, hoy por hoy, la crítica más fundada que se le puede hacer a los sucesivos Modelos Barcelona (y sobre todo a sus secuelas privatistas y especuladoras) tiene que ver con las consecuencias negativas que han tenido para la vida en la ciudad, sobre todo por la grave alteración que ha supuesto en los comportamientos cotidianos de la gente, una alteración, por otra parte, similar a la que sufren todas las grandes metrópolis europeas monumentales, turistizadas y terciarizadas que están “agonizando de éxito”: por una parte, la exagerada masificación turística y el consiguiente incremento de alojamientos temporales (hoteles, *hostels*, pisos, residencias y apartamentos turísticos) ha modificado la estructura social y demográfica de la ciudad antigua y de una gran parte del ensanche originando la expulsión de sus habitantes y una terciarización intensa y abusiva; además, se ha intensificado la renovación urbana, con la consiguiente destrucción de tejidos urbanos y edificios históricos, agudizando las quejas de los afectados, enfrentados a una administración pública a menudo ineficaz o cómplice, desbordada por la dimensión del problema. Por otra parte, una intensa inmigración multirracial y la ocupación de determinadas áreas antiguas por comunidades desarraigadas y por grandes masas del lumpen<sup>971</sup> ha originado graves conflictos ciudadanos agravados por todo tipo de comercio ilegal, desde productos del “*top manta*” hasta estupefacientes, y por múltiples agresiones a la seguridad física de las personas<sup>972</sup>: “una convivencia fragilísima entre turistas, inmigrados extracomunitarios y residentes de larga duración” (INGROSSO 2011, 134). Pero en el fondo, como señala Delgado, quizá esto sea la “verdadera multiculturalidad” y no la que se dice defender desde el poder:

Irrumpe en escena una dinámica intrincada de superposiciones, mixturas, encuentros y topetazos, que constituye la interculturalidad real, no la que imagina el discurso oficial sobre la “diversidad cultural” y sus bondades éticas abstractas, es decir, no en el sentido trivial que han popularizado los políticos y los medios de comunicación, sino como una madeja de definiciones y redefiniciones, de conjunciones y disfunciones, de dobles lenguajes y de malentendidos. En cada barrio, en cada calle, en cada escalera de vecinos, un nudo que no se puede deshacer y en que se mezclan inercia cultural, estereotipos, astucias, construcciones ideológicas, intereses, proyectos vitales..., precipitado de que el juego de las identidades es el resultado, no la causa, como a menudo se cree y se proclama (DELGADO 2007, 52; comillas del autor).

Es sabido que estas dificultades de convivencia se dan en todas las grandes ciudades europeas (formarían parte consustancial de “lo urbano” según Delgado), pero en Barcelona, aunque se afrontan con medidas policiales y de inserción social, lejos de remitir, se han incrementado con el paso de los años, al menos hasta la aparición de

<sup>971</sup> “A partir de la mitad de los años noventa, atraídos por los nuevos puestos de trabajo ligados al turismo, al comercio y a la construcción, muchos inmigrantes extracomunitarios empezaron a instalarse en Barcelona y a compartir la ciudad con los hijos de los inmigrantes españoles y con los hijos de los inmigrantes catalanes de los suburbios. Una población compuesta de marroquíes, pakistaníes, filipinos, chinos, ecuatorianos, colombianos que, en el arco de diez años, ha aumentado vertiginosamente, llegando a final de los años dos mil a constituir más del 12 % de los habitantes de la ciudad y el 16 % de los de Ciutat Vella” (INGROSSO 2011, 128). Desde una visión “optimista”, estos nuevos inmigrantes “contribuyen a mantener el carácter popular, pero más multicultural que en el pasado, de Ciutat Vella”, pudiéndose cifrar en el 10 % de la población total española (BORJA 2010, 109, 140). Para una visión crítica de esta nueva inmigración en Barcelona, el marco legal, las dificultades, injusticias y problemas que se derivan, cfr. Mariel ARAYA, “Migracions: reservat el dret d’admissió” (en UTE 2004, 139-152).

<sup>972</sup> Para una visión crítica del tema de la inseguridad ciudadana y la respuesta punitiva del Estado, “a partir de una concepción más vinculada a la esfera de la criminalidad que a la libertad o la justicia social”, cfr. Jaume ASENS (Col·lectiu Layret), “Penalitats del malestar: control i criminalització de les pobreses i dissidències” (en UTE 2004, 153-165).

la inacabable epidemia de COVID-19 en febrero de 2020 y los cambios en los comportamientos colectivos que está comportando. Estas consecuencias alejan la realidad urbana en su conjunto de los objetivos que en los años sesenta y setenta planteaban los actores del urbanismo europeo más avanzado y comprometido para conservar los centros históricos y revitalizar las ciudades, unas propuestas que las administraciones municipales españolas, con mayor o menor fortuna, convencimiento y sentido de la oportunidad, intentaron poner en práctica a partir de 1979, tras la restauración de los ayuntamientos democráticos: mantener la población autóctona en los barrios antiguos, conservar y restaurar tramas y arquitecturas históricas, dotar el conjunto de la ciudad con equipamientos adecuados, establecer mecanismos de participación y de toma compartida de decisiones, etc. (cfr. “La cultura delle città”, en ARGAN 1965, 116-120). El colapso de tales propuestas en la España del siglo XXI, tanto porque se ha visto la dificultad, cuando no la imposibilidad, de llevarlas a cabo como por un cambio radical de las prioridades políticas, económicas y sociales de las instituciones, forma parte también, de forma ejemplarmente negativa, de los efectos del Modelo Barcelona. Por lo que respecta a los resultados en el espacio físico de la ciudad, han pasado ya tantos años que, como decía Vázquez Montalbán en 1992, se han convertido ya en inevitables:

Desarmada críticamente una ciudad que ha reconvertido a los críticos del urbanismo franquista en concejales del urbanismo olímpico y que ha desmantelado cuantitativa y cualitativamente los movimientos sociales y vecinales que tanta guerra dieron, el posibilismo campa por sus respetos y los pragmáticos se llevan el gato al agua. El combate entre el pragmático y el crítico siempre es desigual porque las obras del pragmático quedan y en cambio la opinión del crítico solo permanece en las hemerotecas. En el futuro, el ciudadano barcelonés paseará por el Anillo Olímpico de Montjuïc sin plantearse si pudo haberse hecho de otra manera, e igual actitud asumirá ante la Villa Olímpica, los túneles, los cinturones, las antenas de telecomunicación... Para ese ciudadano del futuro ya será imposible un cálculo dialéctico entre lo viejo y lo nuevo, lo bueno y lo mejor, porque ante él solo aparecerá lo inevitable. [...] Estas consideraciones se las llevará el viento, y todo lo hecho hoy es tan inevitable como impune. Cuando en el futuro la Villa Olímpica acabe siendo el centro radial de una política recalificadora de hectáreas y más hectáreas de suelo construable, nadie se planteará si las cosas habrían podido hacerse de otro modo. Lo más inevitable de todo es lo que ya se ha hecho. Es inevitable la ciudad franquista y ya es inevitable la ciudad olímpica. Ante esta consideración, quizá sea lo más inteligente considerar que lo inevitable coincide con lo necesario y lo menos inteligente con empeñarse en un discurso cuestionador. Ni siquiera sé si vale la pena sembrar la inquietud futurista proponiendo una reflexión sobre la oportunidad perdida para que el gobierno socialista de la ciudad demostrara que es posible una política urbana socialista (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1992a, 5).

En todo caso vemos que a partir de 1979, con las nuevas condiciones políticas, los grandes trabajos urbanos y los planes económicos internacionales que hemos expuesto, se puede dar por terminada la influencia de la arquitectura milanesa en la construcción de la capital catalana y aunque se siguió manteniendo la presencia de arquitectos milaneses en Barcelona y de arquitectos barceloneses en Milán (tanto en obras como, sobre todo, en publicaciones, en relaciones interuniversitarias y en encuentros amistosos), las potentes y costosísimas transformaciones urbanas producidas en Barcelona (y en toda España) a lo largo de los años ochenta y noventa hicieron que lo que había sido, en expresión de Torres, la mirada hacia Italia desde España, se convirtiera en la mirada hacia España desde Italia (*vid. supra*). Una manifestación de esto fue el proyecto no realizado de Sartoris para el final de la Diagonal (*vid. supra*) y la presencia de Gregotti, junto a Correa, Milá, Margarit y Buxadé, en el equipo designado por el Ayuntamiento para restaurar y ampliar el antiguo estadio olímpico de Montjuïc (1928), de Pere Domènech i Roura, una intervención ejecutada entre 1986 y 1990 (BOHIGAS 1992, 184-185; GONZÁLEZ *et al.* 1995, 154; CORREA 2002, 28-30; GAUSA *et al.* 2013, O10; SUSTERSIC 2018, 285-293). Por otra parte, a partir de 1979, con la normalidad democrática se normalizaron también las relaciones políticas de España con Europa y una vez situada Barcelona “en el mapa” y definida una línea de “política exterior” congruente con su “vocación internacional” (*vid. supra*), proliferaron los intercambios institucionales entre ayuntamientos europeos<sup>973</sup>. Así, el alcalde de Milán, Carlo Tognoli (junto a los alcaldes de Birmingham, Frankfurt, Lyon y Rotterdam, ciudades ninguna de ellas capital de estado), formó parte desde su creación del proyecto de ciudades europeas Eurocities, fundado en 1986 en Bruselas, que cuenta actualmente con 170 miembros de una treintena de países, y cuya Primera Conferencia se celebró en Barcelona en 1989 convocada por Maragall. Éste consideraba que “el sistema europeo de ciudades se caracteriza por su cohesión global y por su diversidad interna, lo que le da una gran potencialidad”, algo que en los años ochenta había llevado a los

<sup>973</sup> Se ha insistido a menudo que el área económica propia de Barcelona es una gran eurrregión policéntrica que incluye Valencia, Zaragoza, Toulouse, Montpellier y Perpiñán: “Solamente los equipamientos de alto nivel que requiere Barcelona exigen en algunos casos (por ejemplo los culturales o sanitarios) una demanda potencial de una población de 10 o 15 millones de personas” (BORJA 2010, 59, 117).



alcaldes a tomar conciencia de su papel “como motor del desarrollo económico” y a generar una nueva cultura de colaboración entre ciudades (MARAGALL 1991, 97, 98, 104, 113; MARAGALL 2008, 337; cfr. Wikipedia.es). Se internacionalizaba, así, desde Barcelona, el programa europeísta de raíz municipal que ya había sido formulado desde el Ayuntamiento de Milán en sesión plenaria de 10 de junio de 1958, según el cual para hacer posibles los verdaderos intereses de Europa había que recurrir a las ciudades: “solo en una ciudad que no sea capital de estado y que mantenga un contacto estrecho con la comunidad se podrá establecer una sede idónea para promover el libre intercambio de ideas y valores espirituales que debe servir de fundamento de la mentalidad europea” (en GALLI 2019, 61)<sup>974</sup>.

#### <10.06. MILÁN: DESINDUSTRIALIZACIÓN Y URBANÍSTICA

Uno se pregunta porqué las decisiones más importantes de estrategia urbanística (entre las que se encuentra la disposición de los nudos direccionales) se tienen que tomar siempre a partir de vagos empeños sobre el mantenimiento de los puestos de trabajo que las empresas asumen en los momentos de coyuntura, sin valorar la funcionalidad de tales decisiones desde una verdadera perspectiva de relanzamiento productivo, de ocupación y de beneficios para el conjunto de la ciudad.

Guido CANELLA (1985)

A la vez que se daba la aparición, el desarrollo y la decadencia del Modelo Barcelona se daba la desindustrialización de Milán, un fenómeno económico con consecuencias urbanas y territoriales que supuso el final de los años dorados del renacimiento arquitectónico y urbano milanés durante las décadas de posguerra. La desindustrialización fue un fenómeno que coincidió con el paulatino final profesional y biológico de los principales protagonistas de aquel renacimiento arquitectónico, empezando por Rogers, fallecido prematuramente a los 60 años en 1969, y acabando por Gregotti, muerto a los 93 años en 2020; entre uno y otro nos dejaron Ponti, Gardella, Rossi, Aymonino, Caccia Dominioni e *tutti quanti*. Estos hechos conclusivos contrastan con la euforia de la industrialización expansiva que vivieron Milán y Barcelona en los años cincuenta y sesenta del novecientos, cuando se pensaba en “un crecimiento sin fin, un progreso sin repercusiones” (GALLI 2019, 53). Fueron los años del “milagro económico” italiano y español que abrieron la puerta a fenómenos urbanos nuevos, propios de un mundo globalizado y de un capitalismo avanzado, posmoderno y agresivo, que, a su vez, también está entrando en crisis mientras escribimos estas líneas (2020) con la epidemia mundial de COVID-19, un virus al parecer desconocido hasta ahora cuyos efectos inmediatos, nunca vistos antes en el mundo y magnificados por la sociedad global y sus *mass-media*, han sido la orden de los gobiernos para que casi toda la población del mundo occidental se quedase confinada en sus casas durante meses, con la consecuencia inmediata de frenar en seco la producción de bienes de consumo, el consumo de los mismos y, en consecuencia, el “crecimiento” económico.

Volviendo a los años finales del desarrollo industrial en Italia, podemos considerar que la urbanística milanesa afrontó este acontecimiento de forma compleja, siguiendo los cambios que se produjeron en la política y en la vida económica de la ciudad y del país. Entre el final de los años sesenta y la mitad de los años ochenta se asistió a un intento de la cultura arquitectónica de contener la expansión indiscriminada de la urbanización mediante una reglamentación actualizada de los instrumentos de planificación y de las leyes estatales que culminó con la Ley núm. 10 de 28 de enero de 1977 sobre Edificación, denominada Bucalossi (nombre del ministro que la promovió)<sup>975</sup>). La posibilidad de edificar dejó de ser un derecho privado, asociado a la propiedad del suelo, y pasó a considerarse un derecho que la administración pública “concedía” a los agentes privados a cambio de una compensación monetaria o en términos de cesión de terrenos. Este fue a partir de entonces el fundamento de toda la urbanística italiana (como también de la española): si un agente privado quería construir debía ceder a la ciudad las áreas destinadas a zonas verdes y a servicios. Pero, de hecho, a mitad de los años ochenta se inició en Milán el periodo conocido como “desregulación”: la ciudad afrontó las transformaciones urbanas mediante instrumentos urbanísticos más simples que el anterior Piano Regolatore, por ejemplo, el Progetto Casa de 1982, que originaron una serie de contradicciones entre los operadores privados y la

<sup>974</sup> Cabe señalar que esta “Europa de las ciudades” se contraponen a la “Europa de las naciones” propuesta desde movimientos nacionalistas no estatales y a la “Europa de los estados” de los países centralizados políticamente (DELGADO 2007, 86).

<sup>975</sup> Pietro Bucalossi (1905-1992), oncólogo y político, formó parte de la resistencia antifascista, fue elegido diputado del Parlamento Italiano (1953-1964, 1968-1977) y alcalde de Milán (1964-1967); ocupó las carteras ministeriales de Ciencia y Universidades y de Obras Públicas (1974-1976) y abandonó el Parlamento tras votar “en conciencia” contra la Ley del Aborto (1978). Su capilla ardiente fue instalada en Palazzo Marino, sede del Ayuntamiento de Milán (cfr. Wikipedia.it).

administración municipal (cfr. OLIVA 2002, 259, 263). De hecho, a partir de la segunda mitad de los años ochenta acabó prevaleciendo el interés privado, en buena medida gracias al enorme poder contractual de empresarios como Salvatore Ligresti (1932-2018) o el conocido personaje público Silvio Berlusconi (n. 1936), pero también de otros agentes urbanos como bancos, compañías de seguros y fondos de inversión, que acabaron dominando la gestión concreta del suelo (cfr. BRENNA 2008).

En aquel momento los problemas que la ciudad tenía que afrontar eran sustancialmente los siguientes: la expansión del hinterland milanés, debido al desarrollo de las redes de transporte y al aumento de los precios de las viviendas, algo que obligó a muchas familias a buscar alojamiento a precios más económicos fuera de los reducidos límites del término municipal; la creciente e imparable gentrificación (recordémoslo, ocupación por clases altas y medias de antiguos barrios populares) que se iba extendiendo más allá de la Cerchia dei Navigli en un proceso de crecimiento del valor inmobiliario según el cual la calidad del espacio se hacía coincidir con ese valor; la excesiva centralización de la ciudad que hacía que la mayor parte de las funciones direccionales se acumulasen en el centro histórico, haciendo fracasar el policentrismo planteado en las décadas anteriores (*vid. supra*); la crisis permanente y nunca resuelta del transporte público ferroviario, con pocas líneas de metro, construidas con lentitud y obstinadamente dirigidas hacia el centro de la ciudad (*vid. supra*); y, sobre todo, una feroz desindustrialización acelerada que provocó el abandono de inmensas extensiones de suelo industrial hasta entonces ocupado por grandes empresas dedicadas a la producción y exportación de bienes en un ámbito internacional (cfr. OLIVA 2002).

En la jerga urbanística y periodística italiana el fenómeno de la desindustrialización se denominó “*dismissione industriale*” y las zonas que quedaron vacías, “*aree dismesse*”, aunque conviene advertir que en este término se comprenden espacios urbanos de grandes dimensiones que, por la obsolescencia de sus actividades, fueron quedando sin uso: estaciones de ferrocarril de mercancías, cuarteles militares, servicios y equipamientos, etc.; como consecuencia, en un corto lapso de tiempo se originó la posibilidad de modificar profundamente la forma y el uso de extensas partes de la ciudad; sin embargo, los intentos de reutilizar estas áreas abandonadas mediante proyectos oficiales, públicos o privados, concursos internacionales o inyecciones monetarias, han sido, en la mayoría de los casos, ocasiones perdidas para producir un adecuado reequilibrio urbano y una sutura de la fragmentación territorial existente en la periferia milanesa, una extensa área que básicamente se sitúa más allá de los ensanches dibujados en el ochocientos, pero que se introduce también en el interior de estos ensanches; con todo, la fuerza de este fenómeno urbano ha sido tanta que en unos casos para bien (pocos) y en otros casos para mal (la mayoría) ha sido posible que el proyecto arquitectónico modificase profundamente muchas partes de la ciudad.

La historia de este reciente episodio desindustrializador en el mundo occidental es conocida: a partir de la mitad de los años setenta del siglo XX se inició un intenso proceso de reorganización de la producción industrial en los países de Occidente que llevó a la fragmentación e internacionalización productiva y a la deslocalización de la producción hacia Europa Oriental y Asia. Esta tendencia se aceleró con la caída de los regímenes comunistas a partir de 1989 o su conversión en capitalismo de estado (caso de China). El fenómeno, aunque con características e intensidad distintas, afectó todos los países europeos, empezando por aquellos donde la industrialización se había originado en el siglo XIX, Inglaterra y Alemania. Si nos referimos a las grandes ciudades italianas, sobre todo a aquellas con una fuerte y antigua vocación industrial como Milán, Turín y Génova, el desmantelamiento y cierre de actividades productivas se manifestó como un proceso de desindustrialización relativa o absoluta ya que a la desaparición total de actividades industriales, en particular las vinculadas a las grandes áreas ocupadas por la industria pesada y metalmecánica, se sumó la reconversión o desaparición de actividades de menor tamaño esparcidas por todo el tejido urbano.

El mismo fenómeno, aunque con peculiaridades propias, se produjo en España con la intensa y problemática reconversión industrial (y agraria) que, aplazada en los últimos años setenta por miedo a una involución política, tuvo que ser dirigida por los gobiernos socialdemócratas de Felipe González a partir de 1982, año en que el PSOE ganó las elecciones generales, para que España pudiese formar parte de la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte) y de la Comunidad Económica Europea. La reconversión industrial en España se prolongó a lo largo de los años ochenta, tuvo múltiples caras negativas e implicó el desmantelamiento de amplios sectores industriales –minería, industria pesada, naval (astilleros) y siderúrgica (altos hornos), alimentación, etc.-; sus tremendas afecciones se extendieron por todo el territorio español (Andalucía, Asturias, Vizcaya, Sagunto, Ferrol, Cartagena o Cádiz) y llegaron a su punto culminante en 1986 cuando se utilizó el Ejército contra la movilización obrera contraria a la desindustrialización (cfr. Wikipedia.es). Bien es verdad que en España no todas estas reconversiones industriales dejaron grandes

espacios urbanos vacíos que pudieran ser objeto de proyectación urbana (los más notorios fueron los existentes en Barcelona y en Bilbao) ya que en muchas ocasiones las industrias desafectadas no estaban cerca de las ciudades o tenían relación con la agricultura.

Según Secchi la desindustrialización en Europa fue un fenómeno económico que señaló “el fin de la ciudad moderna” o, al menos, el fin de aquella forma de ciudad ligada a las concentraciones industriales donde la producción necesitaba de grandes espacios monofuncionales situados cerca de los nudos de infraestructuras (SECCHI 2005, 34). La desaparición de las actividades productivas, producida en un arco de tiempo bastante corto, liberó en las ciudades industriales europeas una gran cantidad de superficie urbanizada que quedó, así, dispuesta para su reutilización y, por tanto, para el proyecto urbano. Los problemas proyectuales planteados por la transformación de estas grandes áreas productivas abandonadas tenían que ver con la recomposición del tejido urbano, con la reconsideración de los límites en el interior de la ciudad, con la conexión *ex novo* con las redes infraestructurales y, no en último lugar de importancia, con la relación entre las nuevas actuaciones y la memoria y las preexistencias industriales. Las áreas urbanas desmanteladas se configuraron, así, como una gran posibilidad de transformación ya que gracias a ellas era posible repensar sustancialmente la forma urbana de grandes fragmentos de ciudad. La posición de estas áreas, según fuesen periféricas o semicentrales, influyó en la redefinición de los márgenes de la ciudad y modificó la relación entre las diversas partes de la misma. Así, en la Barcelona preolímpica de los años ochenta se aprovecharon muchos de estos espacios urbanos que habían perdido su uso primigenio (establecimientos industriales, zonas ferroviarias, equipamientos, canteras, fincas señoriales abandonadas o en mal estado, etc.) para dotar los barrios periféricos, densamente construidos y crónicamente deficitarios de equipamientos, de grandes parques como l’Escorxador (1983), la Pegaso (1986), el Clot (1986), el Fossar de la Pedrera (1985), la Espanya Industrial (1985), la Creueta del Coll (1987), el Parc del Laberint (1994), Vil·la Amèlia y Vil·la Sicília (1986), etc. (cfr. VARIOS AUTORES 1987e; MARAGALL 1991, 32, 79). En Milán, un ejemplo de redefinición acertada y exitosa de tejidos urbanos consolidados, aunque de escala reducida y sin que se reordenase urbanísticamente el sector, se dio en la zona centrada por via Tortona, donde a partir de 1999 los edificios abandonados por la industria pesada se reconvirtieron y se destinaron a actividades terciarias y culturales: Museo delle Culture, Cariplo Factory, talleres del Teatro alla Scala, Armani Silos, Teatro Armani, etc. (BIRAGHI *et al.* 2015, 181, 200, 267); pero, además, gracias a su cercanía al centro, esta intervención ha comportado una transformación más general y difusa de la zona con la instalación de negocios de pequeño comercio y de hostelería.

En la urbanística, la economía y la sociedad milanesas de final del novecientos, las áreas abandonadas se han convertido en un constante tema de estudio y de debate, tanto por los problemas de orden funcional y social que originan como por las oportunidades renovadas que presentan para que el proyecto arquitectónico pueda incidir en la transformación urbana, sobre todo por la gran extensión superficial que representan estas áreas y por su elevado valor de uso y de cambio. En 1987 el Ayuntamiento de Milán estimaba en el Piano Intercomunale Milanese (PIM) que la superficie “desindustrializada” se elevaba a 461 ha, aunque otros cálculos la elevaban a 530 ha (OLIVA 2002, 293), pero todavía habría que añadir el suelo y los edificios de los cuarteles militares sin uso (cfr. PUGLIESE 2016) así como los terrenos, también ya sin uso, de las estaciones ferroviarias de mercancías y sus extensísimas playas de vías y zonas de almacenamiento (cfr. MONTEDORO 2018). Ante las posibilidades que esta ingente cantidad de suelo urbano abandonado y “disponible” abrían para el mercado inmobiliario y, consecuentemente, para la proyectación arquitectónica, las dos escuelas de arquitectura milanesas han producido en las últimas décadas una enorme cantidad de trabajos universitarios, tanto en el campo de la investigación como en el de la didáctica. Así, en la base de datos del Politecnico di Milano se encuentran nada menos que 632 trabajos final de carrera (*tesi di laurea magistrale*) relativos a nuevos usos en las áreas industriales desmanteladas (*aree dismesse*) que fueron elaborados entre 1983 y 2019; aunque no todos ellos se refieren a Milán, la mole de documentos da idea del interés que la sociedad y la universidad milanesas han mostrado por este fenómeno. Entre la ingente cantidad de propuestas desarrolladas fueron especialmente significativas las hipótesis de mantenimiento y reactivación de la llamada “cultura de la fábrica” mediante la inserción de actividades ligeras adaptadas a las nuevas condiciones socioeconómicas (artesanía, oficinas, residencias) en los mismos lugares donde se había formado dicha cultura, esto es, en la periferia urbana (cfr. PUGLIESE 1988), así como los proyectos desarrollados para instalar un segundo polo universitario del Politecnico en la zona de Bovisa (*vid. infra*).

Una de las aportaciones más significativas a la teoría disciplinar fue la consideración del proyecto urbano como “modificación”, un tema que se desarrolló dentro del cuadro teórico elaborado en los años ochenta y noventa desde revistas como *Rassegna* y *Casabella*. Desde el punto de vista de la proyectación

urbana las áreas industriales urbanas abandonadas fueron consideradas de dos maneras diferentes: como vacíos que se debían rellenar y, por tanto, sobre los que se llevaría a cabo una práctica de “refundación” de la ciudad (construcción de un nuevo asentamiento dentro del recinto de la fábrica primitiva); o bien como una realidad de la que reapropiarse instaurando un “diálogo” con las preexistencias y su memoria, tanto cuando estas eran conservadas parcialmente como cuando se hacían desaparecer. La primera estrategia, utilizada en la mayoría de los casos, se basaba en premisas culturales que tendían a rellenar el vacío con significados cualitativos, además de con valores cuantitativos (cfr. SECCHI *et al.* 1984). El caso más ejemplar fue la urbanización del sector Bicocca-Pirelli (*vid. infra*) ya que desde el principio conllevó un programa cultural reconocible, tanto por el hecho de haberse convocado un concurso (cosa que es, a la vez, un acto cultural y una ocasión para hacer avanzar el conocimiento) como por la indiscutida capacidad de Vittorio Gregotti para controlar el proyecto de la forma urbana anclando las elecciones morfológicas Ba un potente aparato teórico. Así, a pesar de los límites cerrados del sector, originados por la rigidez de la planificación, sobre todo a la hora de establecer confines “arbitrarios”, se planteó un sistema que consiguió “hacer” ciudad y que produjo un efecto urbano notable en la zona. Los casos posteriores, sin embargo, se han limitado a agrupar edificios según el sistema habitual de la manzana decimonónica (y sus múltiples variaciones), incluyendo tan solo más zonas verdes porque las normas obligaban a ello, aunque conviene remarcar que detrás de esta colmatación siempre hay un significado cultural, incluso cuando el proceso se ha limitado a rellenar un vacío.

La segunda estrategia citada hacía referencia a la necesidad de determinar la resistemización de las áreas abandonadas a la luz de una idea de ciudad<sup>976</sup> y de un proyecto de recomposición urbana, como una parte de la metrópoli integrada en el contexto, ya que solo de ese modo se podrían infundir contenidos que expresasen nuevos valores arquitectónicos gracias a los cuales el estereotipo negativo de “áreas abandonadas” se pudiese traducir en la acepción positiva de “áreas restituidas” (CROTTI 1990, 70). Pero el único caso parcialmente logrado de esta estrategia ha sido el sector de Nuovo Portello donde, sin embargo, la ruptura del límite se ha hecho muy débilmente mediante el puente peatonal sobre via Renato Serra y con una cierta fuerza tan solo en el asentamiento residencial situado junto a via Marco Ulpio Traiano (*vid. infra*).

Así, hacia mitad de los años noventa se vio con claridad que la clave urbanística de la desindustrialización no estaba solo en la suspensión de las actividades productivas sino, sobre todo, en las características cuantitativas y temporales del fenómeno, en particular su intensidad y simultaneidad; se reconocía, además, que para poder realizar un control proyectual de las áreas abandonadas era necesario “reenganchar” estas áreas “a un sistema relacional en el que las dimensiones absolutas cediesen a la intensidad de las interconexiones” (CROTTI 1990, 70). El abandono afectaba no solo a las grandes actividades industriales, sino también a la red de transportes que garantizaba el aprovisionamiento de materias primas y la distribución de productos acabados, además de a una extensa área de influencia constituida por un sistema capilar de actividades a pequeña escala. Pero, por otra parte, el crecimiento industrial milanés había originado ya desde sus inicios en el ochocientos una intensa demanda de viviendas en las que alojar la mano de obra que la industria necesitaba, algo que se había resuelto en parte gracias a la construcción de grandes barrios de edificación residencial pública que, a su vez, habían jugado un papel determinante en la conformación de los nuevos tejidos urbanos de la periferia; a pesar de los problemas iniciales de aislamiento y discontinuidad con la ciudad consolidada, solucionados paulatinamente mediante el desarrollo de las infraestructuras públicas de transporte, estos barrios populares, gracias también a una figuración del espacio unitaria y reconocible, se estaban ya revelando como sistemas “permanentes” de larga duración capaces de dotar de identidad a los nuevos tejidos urbanos.

Las “interconexiones” planteadas por Sergio Crotti concernían a las relaciones entre forma, espacialidad, modo de habitar, procesos económicos y manifestaciones del poder financiero, elementos que, junto a los cambios de escala del espacio, han constituido a lo largo del tiempo la “dialéctica entre permanencia y cambio” propia de la ciudad europea (GREGOTTI 1999, 103). Esta dialéctica, a su vez, ha representado una “fuente de energía” para el proyecto urbano, manifestándose con formas de asentamiento abiertas, cerradas o híbridas, en continuidad o discontinuidad con la ciudad histórica. Desde este punto de vista es todavía posible considerar la ciudad como un organismo, es decir como un conjunto de partes conectadas por relaciones

<sup>976</sup> “La idea de ciudad” es una locución sustantiva que, por metonimia, representa un modelo urbano claro y reconocible en el que se expresa, según Rykwert, “una base de certeza en la acción de dar forma al ambiente del hombre” (RYKWERT 2002, XX). La expresión representa, además, la relación entre los caracteres figurativos del espacio y la sociabilidad. Durante los años ochenta y noventa el término tuvo una gran fortuna en la literatura especializada, aunque hoy tiende a ser poco usada, quizá porque han disminuido las condiciones de “certeza” a que hacía referencia Rykwert en 1963.

complejas y dialécticas donde, en un contexto determinado, la acción conjunta (pero no necesariamente sincrónica) de diferentes actores (empresarios, capital financiero, políticos, técnicos, habitantes, naturaleza, hábitat informal) provocan inadaptaciones que son seguidas por cambios que se presume que conducirán a una mejora de las condiciones precedentes (PUGLIESE 1997, 88)<sup>977</sup>.

En el concepto de “modificación” formulado por Gregotti en 1984 en un célebre artículo de *Casabella*, el cambio encontraba sus razones de necesidad en la pertenencia a ciertos vínculos morfológicos e históricos que se condensaban en la noción de “lugar” y que formaban la base sobre la que constituir un parangón del que debían surgir las “diferencias” que interactuaban con los elementos estructurantes de la morfología urbana, es decir el tejido de ocupación, los hechos urbanos primarios, la geometría de las calles y los márgenes del espacio (cfr. GREGOTTI 1984). En escritos sucesivos Gregotti perfeccionó el concepto vinculándolo a la sucesión de “fundamentos” y “renacimientos” en la ciudad europea y a la “necesaria distancia crítica” que el proyecto debía administrar para confrontarse eficazmente con el contexto. Los confines de la modificación se comprendían en un campo donde el proyecto sintetizaba, reelaborándolas, instancias presentes y pasadas con el fin de obtener una “síntesis de cosas diversas” en un equilibrio entre “universalidad” y “particularidad” (GREGOTTI 1999, 104). El proyecto de arquitectura ejercía, así, una crítica tendente a escoger lo que debía permanecer y lo que no, moviéndose en una “oscilación constante” entre la práctica concreta de la arquitectura (definida como “sujeto”) y su sentido cultural (definido como “contenido”); la legitimidad de tales oscilaciones venía establecida por el “espesor” disciplinar sobre el que se fundamentaban las elecciones del proyecto (GREGOTTI 1994, 74).

Más allá de las teorías sobre el proyecto de arquitectura formuladas por Gregotti, el conjunto teórico al que nos referimos encuentra verificación en un cuadro cultural conectado con el estructuralismo (*vid. supra*), es decir con un sistema según el cual las obras de arquitectura, con independencia de su escala (pero con más razón cuando tienen una escala territorial), se encuentran vinculadas por relaciones “distintivas” y “opuestas”. En consecuencia, ninguna entidad de la arquitectura estaría completa e irrevocablemente definida, sino que tendría un componente fijo y otro componente versátil y, por tanto, modificable; así, no hablamos de “forma” sino de “estructura formal” para indicar un “esqueleto” tipológicamente permanente sobre el que se dispone la envoltura de la variabilidad (GARZENA 1970). Se da, por tanto, una estructura general, representada por la ciudad y por el hábitat, a la que se oponen unas diferencias que actúan a escalas diversas. Una de ellas es la constituida por la vivienda y su contexto tipológico que determina el horizonte de sentido de la actuación: la dimensión sistémica es la de la *langue*<sup>978</sup>, constituida por la relación entre reglas y constricciones que vinculan la residencia a una afiliación tipológica. En otras palabras, la vivienda no sería una manufactura “monádica” que se “coloca” en un *cluster* o “racimo” de forma autoreferencial<sup>979</sup>, sino una *parole* donde la accidentalidad tiene que ver, entre otras cosas, con las variaciones de la organización del espacio interno.

Si la estructura general de la realidad a que hemos hecho referencia está articulada en una dialéctica entre permanencia y mutación, lo “nuevo” tiene un valor relevante. Para los arquitectos modernos, lo nuevo, además de ser una manifestación de algo “diverso” desde el punto de vista técnico, referido a las vanguardias artísticas del inicio del siglo xx y a la mecanización, fue sobre todo una dimensión inventiva que ponía “en movimiento” el pensamiento: se trataba de una marcha veloz y lineal que presentaba continuidad con el mundo clásico representado por una hipotética “cultura mediterránea”, una mediterraneidad que tenía que ver con una imagen ideal de orden y armonía, con un retorno a la pureza y al origen (*vid. supra*) que las obras del Movimiento Moderno se encargaban de evocar mediante referencias, alusiones y metáforas (GRAVAGNUOLO 1994, 9). Como indica Jordi Oliveras, el enlace de la arquitectura racionalista del sur de Europa con una pretendida tradición mediterránea, “en un proceso de ida y vuelta”, le confería simultáneamente “legitimación y

<sup>977</sup> Raffaele Pugliese ha desarrollado una teoría basada en una concepción estructuralista (donde la estructura misma se entiende como un conjunto orgánico de elementos) según la cual la ciudad es capaz de adaptarse a las mutaciones siguiendo una ley darwiniana: cuando se da una “desadaptación” del organismo (la aparición de un nuevo edificio, por ejemplo), la ciudad se modifica con el fin de integrar la nueva transformación: si ésta es de calidad, la ciudad en su conjunto mejora, “evolucionando” en un sentido positivo; en caso contrario, se produce una “involución” negativa (cfr. PUGLIESE 1997).

<sup>978</sup> Los conceptos *langue* y *parole* acuñados por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) expresan una relación entre lo universal y lo particular: el primero no puede subsistir sin el segundo; lo universal corresponde a reglas tipológicas generales que tienen que ver con la escala de los asentamientos territoriales.

<sup>979</sup> Encontramos un ejemplo de “clusterización” en el planteamiento del conjunto Milanofiori Nord (2003-2012) situado en el municipio de Assago, al sureste de Milán, proyectado por el arquitecto holandés Erick van Egeraat (n. 1956); se trata de un recinto cerrado entre infraestructuras donde surgen edificios aislados de carácter residencial y terciario con un alto nivel lingüístico en sí mismos, pero con poca capacidad para configurar el espacio abierto (BIRAGHI *et al.* 2015, 204-205, 215, 256-257).

método” relativizando, a la vez, la influencia germánica (en TORRES *et al.* 1994, 44). En efecto, tanto en Italia como en España, según Sustersic, “al mismo tiempo que se manifestaba la necesidad de conocer los términos del debate internacional, se presentaba también el problema de encontrar razones locales que justificasen las ideas y las formas del racionalismo”. Se configuraba, así, la idea de una arquitectura homogénea que, al poner en segundo plano la influencia en su gestación de sistemas económicos y sociales, hábitos y tradiciones, hacía que la vuelta a esta “fabulosa arquitectura mediterránea” se pudiese producir únicamente en el plano poético del lenguaje: “Mientras que la lucha contra los estilos históricos había planteado una sustitución en el ámbito de la alta cultura, la reivindicación de lo popular representaba el intento de apoderarse de algo diferente que, sin embargo, ya no era tradición viva, sino vestigios de un mundo a punto de desaparecer” por lo que “hacer revivir la arquitectura mediterránea eliminando las bases de su razón de ser era intentar alcanzar el espejismo de los orígenes inevitablemente perdidos”: una quimera (SUSTERSIC 2004, 236, 239).

Pero con el advenimiento de la condición posmoderna el itinerario proyectual de la modernidad posbélica, relativamente lineal y continuo<sup>980</sup>, se hizo más fragmentado y evanescente. No es que el “pensamiento débil” renegase por completo de la modernidad: si dejamos de lado el mal gusto estilístico de la copia del pasado, en general ha intentado mejorar las condiciones dialógicas, por un lado reduciendo la importancia de la arquitectura y, por otro, incentivando procesos inventivos heterodoxos como la “contaminación”, la “hibridación” o la “colisión” (PURINI 2000, 20). Es significativa la posición del diseñador posmoderno Andrea Branzi (n. 1938) para quien la transición de una “civilización arquitectónica a una nueva civilización mercadológica e informática” ha despojado la arquitectura de su papel de “protagonista de la escena urbana”; así, la ciudad ya no sería un sistema de obrajes y de espacios sino “una especie de acuario contaminado lleno de flujos de información donde la arquitectura ya no consigue presentarse como una categoría emergente sino solo como un complejo sistema de relaciones diferentes y multidireccionales” (BRANZI 2014, 57-59). Sería por tanto imposible definir la realidad urbana mediante entidades geométricas finitas ya que el espacio, el trabajo y la ciudad se comportarían de forma análoga a un flujo de informaciones que se condensan o se difunden de manera elástica e imprevisible (cfr. BRANZI 2006). Pero en esta posición, en ciertos aspectos nihilista, podemos señalar algunas contradicciones.

En primer lugar, aunque los autores posmodernos han planteado la desaparición de las grandes narraciones, que se habrían dispersado en una multiplicidad de fragmentos, irreductibles unos a otros y en conflicto permanente entre ellos (cfr. LYOTARD 1985), la misma posmodernidad puede ser considerada una forma narrativa ya que se habla de ella desde hace más de cincuenta años y, como en otros hechos humanos, una vez codificada mediante un lenguaje verbal o icónico se convierte en narración. Por otra parte, el mismo “pensamiento débil” ha favorecido la recuperación de una dimensión narrativa para la arquitectura (cfr. DEROSI *et al.* 2000), una línea de trabajo interesante siempre que no se confunda la narración —contar una historia— con la narratividad, un sistema de reglas que concierne a la estructura profunda de una composición, es decir a sus características constantes y esenciales. Para la semiótica, la narratividad es “una hipótesis interpretativa” y una “generación de sentido” que se hace efectiva a través de un proceso de transformación (MARRONE 2011, 31, 36). Este sistema es una de las estructura fundamentales de la crítica arquitectónica entendida como proceso dirigido a discernir lo que, en relación a un contexto ambiental o cultural, tiene sentido en un determinado proyecto de lo que no lo tiene, algo que sería válido para todo tipo de arquitectura, independientemente de su colocación histórica, estilística o lingüística.

Otra crítica tiene que ver con la idea según la cual los procesos de reactivación del patrimonio abandonado son vistos como una posibilidad ofrecida por la informática y por el pensamiento “fuzzy” (es decir impregnante y borroso) (BRANZI 2006, 19, 62) y no, como parecería obvio, por la flexibilidad inserta en la parte variable de todo tipo edilicio, gracias a la cual una cierta organización del espacio se puede adaptar a usos diversos.

El legado de la posmodernidad, por tanto, se debe considerar en relación a dos fenómenos paralelos y entrelazados propios de la sociedad hodierna: por un lado, el crecimiento del individualismo, estimulado por la búsqueda de la satisfacción de pulsiones de corto alcance, prevalentemente vinculadas al consumo, al deseo, al capricho y al miedo de perder los privilegios del bienestar; por otro, la fragmentación del espacio y de las arquitecturas que le dan forma y la privación de sentido de los lugares colectivos (BAUMAN 2011, 74-79, 107) sostenida por la creciente potenciación y difusión de las comunidades digitales como “nueva forma de

<sup>980</sup> Como sabemos, el tema de la “continuidad” fue una de las bases de la investigación teórica de Ernesto N. Rogers (cfr. ROGERS 1997) y de Carlo de Carli (DE CARLI 1982, 81).

sociabilidad” (CASTELLS 2004, 62). El desarrollo de las redes sin hilos para las comunicaciones y del *hardware* de los dispositivos (convertidos en prótesis del cerebro) ha acelerado de hecho la “e-topía” de lo digital (MITCHELL 1999), “contaminando” el espacio de los flujos con el espacio físico, modificando el poder y la fuerza de la comunicación de manera alevosa e impregnante. La narración está todavía presente pero parece haber sido controlada por poderes fuertes que manipulan sutil y engañosamente, mediante los instrumentos de comunicación, el pensamiento de las personas, sobre todo con motivo de las votaciones políticas (cfr. POLITO 2019).

La fragmentación como concepto arquitectónico no es una novedad en si misma ya que no deja de ser un proceso de reducción de la forma “acabada” a partes que se agregan o que se disponen en el espacio de una manera (aparentemente) estocástica, azarosa, análogamente a lo que se obtendría tras una colisión de dos cuerpos. Según Tafuri, Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) fue el intérprete histórico de esta técnica, donde el objeto empieza a asumir un valor debido tan solo a la fuerza autorreferencial de la diferencia. Tafuri atribuyó un valor simbólico a las célebres colecciones de grabados *Carceri d’Invenzione* (1745-1761) y *Campo Marzio dell’Antica Roma* (1762) en los que vio una preconización de la crisis del Movimiento Moderno causada por el dominio de las máquinas y por la exasperación del individualismo. En los años setenta y ochenta del siglo XX esta crisis obligó a los arquitectos a una condición de solipsismo<sup>981</sup> figurativo con una reducción de los lenguajes a una alternativa entre “fragmentación” y “silencio”. De hecho, Tafuri solo reconoció un carácter lingüístico coherente con la modernidad en los trabajos de Mies, Rossi, Scarpa y Stirling, ya que sus obras están trabajadas a partir de “fragmentos” y “silencios” (BIRAGHI 2005, 66, 172). Recordemos que para I. Solà el “silencio” era también la mayor cualidad de la obra de los maestros de la arquitectura española, como Sostres, Coderch y de la Sota, en la primera mitad de los años setenta, al final del franquismo (I. SOLÀ 1976a) (*vid. supra*).

La fragmentación trabajada a escala arquitectónica como estrategia compositiva en equilibrio con un orden de conjunto se encuentra en algunas obras célebres, como la casa de verano experimental (1952-1954) que Aalto construyó para él y su familia en Muuratsalo (Finlandia) o el convento de las hermanas dominicas (1965-1968) de Khan en Media (Pennsilvania), dos edificios donde el orden contrapuesto a la fragmentación está representado por el recinto geométrico que cierra y delimita el conjunto (MONEO 2012, 54-59). También Colin Rowe y Fred Koetter abordaron el tema del fragmento en 1978, aunque entendiendo con este término no tanto un objeto (el mismo Rowe consideraba que la ciudad racionalista es una agrupación de objetos sin relaciones recíprocas) sino un principio de relativismo antitético a las visiones totalizadoras y utópicas propias del Iluminismo y del Movimiento Moderno. A través de metáforas como la contenida en la fábula “El erizo y la zorra”<sup>982</sup>, el primero inclinado al pensamiento único y la segunda a la multiplicidad, el “pensamiento civilizado” opuesto al “pensamiento salvaje”, los autores contraponen las formas proyectuales determinísticas, sistemáticas y jerárquicas a aquellas otras más flexibles y elásticas, mudables e inclusivas. La contraposición se plantea de forma dialéctica y se expresa en la concomitancia<sup>983</sup> entre las intenciones del método científico y del bricolaje, términos que, por otra parte, Rowe y Koetter toman prestados del ensayo *La pensée sauvage* (1962) de Claude Lévi-Strauss (1908-2009). No por casualidad estos autores toman como referencia la Roma del siglo XVII, fascinados por su “dialéctica de tipos ideales [...] unida a un contexto empírico” (ROWE *et al.* 1981, 168, 171).

Pero el problema real de la “pos-ciudad” es la fragmentación de los asentamientos, bien en los territorios suburbanos, bien en las áreas sujetas a transformación situadas en los vacíos intersticiales de los tejidos más compactos. En el primer caso, la expansión sigue la red viaria y compone extensas conurbaciones que son descritas con nuevas categorías tipológicas (cfr. BOERI *et al.* 1993) o edulcoradas con fórmulas nominalistas (la “ciudad difusa” de Francesco Indovina o la “ciudad infinita” de Aldo Bonomi), sin considerar de manera realmente crítica la falta de sentido de la espacialidad que produce esta dispersión pseudourbana (*urban sprawl*) y los daños que provoca en términos de consumo de recursos ambientales y de disipación de la

<sup>981</sup> “Forma radical de subjetivismo según la cual solo existe aquello de lo que es consciente el propio yo” (Diccionario de la Lengua Española).

<sup>982</sup> “La zorra sabe muchas cosas; el erizo sólo una, pero decisiva”: es un verso del poeta lírico griego Arquíloco (680 a.C. ca–645 a.C. ca) que resume la moral de la fábula “El erizo y la zorra”: la zorra, con todas sus infinitas argucias puede poco frente a las púas del erizo; esta fábula ha sido muy utilizada por pensadores y filósofos, entre los que destaca el politólogo e historiador de las ideas británico de origen judío Isaiah Berlin (1909-1997) que la utilizó como título de un célebre ensayo, *The Hedgehog and the Fox* (1953) (cfr. Wikipedia.es).

<sup>983</sup> “Coincidencia deliberada o casual de dos o más factores en la producción de un efecto” (Diccionario de la Lengua Española).

calidad del espacio público. Porque ya no podemos hacernos ilusiones sobre las falsas esperanzas mantenidas por quienes promueven las aspiraciones a la residencia individual o al pequeño burgo autosuficiente y orquestadas por posmodernos y representantes del *new urbanism* o, más cínicamente, por los inversores que se han beneficiado con los numerosos enclaves del hábitat de lujo, de primera o segunda residencia, construidos en las extensas coronas periféricas de las ciudades “de verdad”.

En las zonas compactas, en cambio, las transformaciones urbanas trataron las grandes áreas desindustrializadas como vacíos apetecibles a rellenar mediante grandes operaciones inmobiliarias, aunque, en contraste con estas cuantiosas inversiones, se dejaron a merced de su destino otros terrenos en desuso, de tamaño pequeño o medio, esparcidos por toda la ciudad y todavía ocupados por edificios degradados o ruinosos, cuya transformación en los años noventa no era lo bastante remunerativa, bien por su extensión reducida o porque la elevada contaminación del suelo hacía costosa su rehabilitación. Las condiciones de incerteza en el conjunto de la ciudad parecerían deberse a lo que denunciaban Rowe y Koetter en 1978, esto es, a la concepción totalizante y rígida del espacio. Pero lo absoluto del “pensamiento único” en un espacio urbano deformado en función de las exigencias de la especulación viene dado esta vez por el individualismo, la autoreferencialidad de las formas y la fuerza de los poderes inmobiliarios, una situación muy alejada del legado intelectual del Movimiento Moderno incluso en sus manifestaciones menos logradas. Se debería haber puesto freno a la producción de “multiplicidades” (en realidad, de “desorden”) de lo que se autodefine como pos-urbano, pos-industrial o pos-moderno, quizá sin rechazarlo completamente, pero resituándolo en su propia categoría, sin que aniquilase la coherencia con la historia de larga duración propia de la ciudad europea.

Otras variables que hubieran podido dar coherencia al proyecto de arquitectura a la escala de ocupación urbana y contrapesar derivas excesivas tienen que ver con el límite y con la densidad, factores determinantes que pueden ayudar a distinguir un proyecto realmente urbano de otro que se queda en un nivel de manufactura; pero el tema del límite no ha sido nunca objeto de un verdadero interés proyectual en las transformaciones llevadas a cabo en las áreas abandonadas milanesas mientras que el tema de la densidad se ha limitado a ser el resultado de la aplicación de unas normas y no de un razonamiento sobre la morfología urbana. Es evidente que proyectos de prestigio han renunciado a enfrentarse a la recomposición morfológica de los márgenes: la irreversibilidad de la fragmentación del espacio urbano ha sido aceptada e incluso teorizada, desplazando el foco de atención del proyecto al control de figuras simbólicas que pudiesen evocar un imaginario culto. Esta ha sido la estrategia preferida de Rem Koolhaas que, una vez negadas las condiciones de existencia del tejido urbano a favor del *junk space* (espacio basura, chatarra espacial), ha recurrido a menudo a metáforas para construir el horizonte de sentido de sus proyectos: la caja flotante (*floating box*), la superficie plegable (*folding surface*) o el plano deslizante (*sliding plane*) son algunos de los términos icónicos usados por el arquitecto holandés con independencia de la escala del contexto (GARGIANI 2006, 77, 192). No ha sido este, sin embargo, el caso de una célebre obra de OMA en Milán, la nueva sede cultural de Fondazione Prada (2013-2015), situada en una antigua fábrica, frente al gran vacío dejado por la estación de mercancías abandonada de Porta Romana, donde se ha recuperado la memoria de la destilería preexistente con un equilibrio muy bien medido entre los nuevos y nítidos volúmenes arquitectónicos y los pabellones antiguos que se han conservado, siguiendo la filosofía del autor sobre la “congestión de funciones” (BIRAGHI *et al.* 2015, 262-263). Aquí, las conexiones con el contexto no son físicas sino visuales y relacionales gracias a la torre de 60 m de altura y a la fama de la Fundación Prada y del correspondiente aparato mediático de promoción de las obras de arte expuestas y las actividades desarrolladas en el edificio. La potente torre, que alberga espacios expositivos en las plantas inferiores y un restaurante en la superior, es una metáfora constructivista inspirada, probablemente, en el monumento a la Tercera Internacional (1919) de Vladímir Tatlin (1885-1953) y una autocita del proyecto no realizado para un edificio de viviendas con una torre de observación (1982) en Rotterdam. Lo que se puede considerar ejemplar de esta obra de recalificación de un área industrial abandonada es la capacidad de utilizar temas retóricos para sobrepasar los límites físicos del espacio, ya que aunque el perímetro de la fábrica original y el viario correspondiente se han conservado sin modificaciones, la actuación ha sabido instituir nuevas relaciones inmateriales (además de visivas) con una red cultural que abarca toda la ciudad.

Los límites pueden ser entendidos en un sentido tipológico, en cuyo caso se pueden enunciar de forma unívoca como “demarcación” (por ejemplo, el recinto), como “extensión” (por ejemplo, el intervalo) o como “correlación” (por ejemplo, el umbral) (BERTELLI 2004, 16, 18, 20). El proyecto de transformación urbana debe escoger “qué hacer” con el recinto, un dato siempre presente en las áreas industriales abandonadas, a menudo reforzado incluso por la presencia de barreras formadas por infraestructuras como ferrovías o autopistas. Esta frontera puede ser reelaborada y transformada en una “membrana” que permita dejar pasar selectivamente por



ciertos sitios flujos y objetos, difuminando la transición entre la ciudad preexistente y el nuevo asentamiento; o bien puede ser mantenida como “megaestructura utópica” para reabsorber la complejidad de la ciudad. Pero también puede ser “reinventada” como secuencia de espacios abiertos interconectados por umbrales invisibles que conduzcan gradualmente de la escala urbana de los márgenes a la escala doméstica del confin entre espacio colectivo y espacio privado. El límite todavía puede ser entendido en un sentido más abstracto, como diferencia entre la expresión individual (circunscrita a veces a la autocomplacencia hedonística del proyectista) y la participación en una *koiné* o lenguaje común del que se aceptan las reglas.

En relación a un determinado contexto histórico, morfológico y social, la evocación del pasado constituye una de las bases de la identidad que, en el caso del proyecto de arquitectura, puede considerarse un proceso de reconocimiento entre uno o más fabricados de nueva ideación donde la espacialidad relativa es un sustrato preexistente. Este reconocimiento mutuo se repite en el tiempo, pero en ese proceso se van añadiendo diferencias de manera que el resultado se convierte en un entretejido entre el significado total y el más pregnante de lo “nuevo” en el que lo “igual” se va contaminando con lo dialécticamente diverso. Este proceso fue el seguido en la elaboración del lenguaje de los arquitectos de la Escuela de Milán (cfr. MONESTIROLI 2010): repetición, memoria, diferencias y conciencia de los límites permitieron a los profesionales de los años cincuenta y sesenta hacer operativa la dialéctica entre continuidad e innovación, profundamente caracterizadora de la modernidad milanesa, de la que fueron exegetas Enzo Paci y Ernesto N. Rogers desde las páginas de *Casabella*, en coherencia con la propuesta expresada por el mismo Paci sobre el papel de la ciudad como lugar de encuentro entre delimitación y relación (cfr. ARNARDÓTTIR 2007). En el caso de las áreas abandonadas, la repetición es referible al valor de la memoria de la ciudad industrial, “cuyo sentido y significado se recupera y se conserva” (RUSSO 1998, 197). Se trata de un valor que, con el abandono de la actividad, se ha renovado para convertirse en un valor diferente, reclamando la “fuerza metafórica de la ciudad” a que se ha referido Rykwert a propósito de la capacidad de un conjunto urbano para representar la vida de los hombres (RYKWERT 2003, *passim*).

Desde el punto de vista del espacio físico, las áreas abandonadas también invocan opciones relativas a la densidad, bien aumentando el peso de la ocupación, bien, al contrario, enrareciéndolo, pero en cualquier caso trabajando sobre la forma del espacio. Son áreas que pueden ser repensadas a partir de la hipótesis de grandes atractores<sup>984</sup> residenciales, trabajando por tanto con una elevada densidad de ocupación; pero también, desde una orientación distinta, se podría tender a una baja intensidad volumétrica, en ocasiones más concorde con las preexistencias, interviniendo sobre todo con las zonas verdes para producir una espacialidad diferente a la de un tejido compacto pero manteniendo su carácter urbano. De hecho, la densidad es uno de los parámetros esenciales en la determinación de las alternativas de ocupación territorial ya que establece la forma de la cantidad relativa a la relación entre vacíos y llenos, y aunque la relación entre la superficie ocupada por las construcciones y la superficie que se deja libre se expresa con una simple relación entre cantidades numéricas, también entraña un juicio cualitativo sobre la morfología urbana. Como es sabido, los modos más usados para establecer la densidad de un plan urbanístico son las relaciones numéricas viviendas/hectárea, habitantes/hectárea, volumen total construido/hectárea y superficie útil total construida/hectárea. Este último coeficiente no solo se ha considerado prioritario por las legislaciones urbanísticas europeas sino que se ha demostrado el más útil a efectos de investigación ya que mide la cantidad de lo construido en función de la masa efectiva dada por la suma de las plantas útiles, desvinculándola de la altura de los edificios. Como subraya Martí Arís, los elementos relevantes de la proyectación urbana en la ciudad moderna son el contrapeso entre el espacio construido y el espacio abierto, unido al control de la relación entre ambos mediante instrumentos tipológicos, y no mediante normativas legales (MARTÍ 1991, 43). También Pugliese ha insistido en este hecho: “la densidad constructiva expresada por los coeficientes de edificación no es un dato abstracto, sino que es portadora de formas y figuras espaciales” (PUGLIESE 2005, 30). Esto confirma la importancia de la densidad en la determinación de la calidad del espacio abierto y su consideración como un factor tipológico que se debe definir junto a la forma y no mediante un aparato normativo previo; la densidad no puede ser considerada como un parámetro normativo sino figurativo con el objetivo de darle un sentido al espacio abierto. Sin embargo, en Italia la densidad se sigue estableciendo mediante los coeficientes de edificación fijados por la normativa del planeamiento y sirven para asignar un valor económico a los terrenos; estos valores, expresados como “índice de edificabilidad territorial” pueden variar en función de la situación del área urbana, de su accesibilidad y de

<sup>984</sup> Conjunto de valores numéricos hacia los cuales un sistema tiende a evolucionar, dada una gran variedad de condiciones iniciales en el sistema (cfr. Wikipedia.es).

otras circunstancias, pero siguen siendo parámetros independientes de la morfología urbana fijados de forma determinística por la normativa.

La relación entre fondo y figura es diferente en la modernidad, como es obvio, de la que se daba en la ciudad tradicional ya que el efecto delimitador de una cornisa o de la frontera que supone una alineación de fachada no es coherente con las prácticas de uso del espacio moderno. Sin embargo, en la mayor parte de las áreas abandonadas milanesas actualmente ya edificadas, la reiteración de las relaciones entre lo lleno y lo vacío es similar a la que se daba en la ciudad decimonónica y ha acabado por generar figuras urbanas inciertas y anodinas, ni modernas ni tradicionales. Y sin embargo las áreas abandonadas todavía no reconvertidas en “ciudad” podrían ser una ocasión única para someter a prueba el proyecto urbano trabajando el tema de los límites y la modulación de la densidad. Probablemente será difícil poder rediseñar de manera unitaria grandes extensiones de suelo urbano pero eso no significa que no sea posible reconstruir fragmentos de tejidos vacíos existentes y conectarlos con el sistema de malla viaria que los rodea. Las interconexiones entre las distintas partes de tal sistema vendrían dadas por la urbanidad, entendida como el conjunto de relaciones entre la vida del hombre tal y como se expresa en sociedad, el espacio abierto y el espacio construido, especialmente las zonas de vivienda ya que, de hecho, la residencia no deja de ser el material fundamental de la ciudad y “la expresión arquitectónica de un modo de vida” (MARTÍ 1991, 43). Los rasgos comunes de esta “reconstrucción” de fragmentos urbanos quizá debieran ser los que Oriol Bohigas señalaba con motivo del concurso para el área de Bicocca-Pirelli, es decir, la importancia de hacer coexistir en las áreas abandonadas la flexibilidad y la variabilidad funcional con la precisión del proyecto de arquitectura, el cual imprime una imagen destinada a permanecer constante en la ciudad a pesar de las posibilidades de cambio que debe ofrecer (BOHIGAS 1986, 24).

La transformación de las áreas abandonadas milanesas se ha dividido, no tanto por su cronología como por su método de intervención, en dos periodos diferentes aunque parcialmente superpuestos en el tiempo (BIRAGHI *et al.* 2013, 38-46). El primero se inició en 1985 con la célebre convocatoria para el área Bicocca-Pirelli, un concurso internacional restringido promovido conjuntamente por la empresa Pirelli de productos de goma (neumáticos y cables), por Regione Lombardia y por la Provincia y el Ayuntamiento de Milán con el fin de reconvertir el área de la antigua zona industrial, limitada al este por la barrera infranqueable e inamovible del ferrocarril, en un polo tecnológico que se debía apoyar en el potente eje que formaban, al oeste, *viale Zara*, *via Fulvio Testi* y, posteriormente, la línea MM5-lila del metro, según un programa redactado por Bernardo Secchi (cfr. SECCHI *et al.* 1988). El concurso, que afectaba 66,3 ha, fue ganado por el equipo Gregotti Associati cuya propuesta daba, a juicio del jurado, “una respuesta adecuada a las necesidades de planificación avanzadas de los comitentes” ya que, además de zonas verdes, planteaba una trama regular con grandes manzanas y espacios libres interiores. Este equipo proyectó, además, entre 1993 y 2003 casi todos los edificios emblemáticos del sector, tanto de iniciativa pública como privada: una nueva sede de la Università degli Studi di Milano, grandes bloques y torres de viviendas, la Sede General Pirelli y el Teatro degli Arcimboldi, que debía albergar temporalmente los espectáculos del Teatro alla Scala, sometido a obras de ampliación y modernización (BIRAGHI *et al.* 2015, 146-147, 164-165, 171-172, 175). El resultado fue la creación de una imagen urbana conocida, que quizá en algún momento puede resultar pesada y monótona por su excesiva repetición y por el diseño debido a un solo arquitecto, además de presentar un salto de escala excesivo en relación al contexto, pero que, a fin de cuentas, ha supuesto una novedad para la ciudad y la construcción de edificios valiosos (*vid. supra*), así como la restauración de la histórica Bicocca<sup>985</sup> degli Arcimboldi del siglo XV, un edificio que presenta, a la vez, elementos arquitectónicos propios de las haciendas rústicas lombardas (grandes chimeneas y gruesas paredes de ladrillo) y refinados elementos de la vida urbana (galerías porticadas, frisos y cornisas); esta mansión ya había sido restaurada en 1953 por Piero Portaluppi y en 1978 se habilitó como sala de juntas para la Fundación Pirelli (RICCI 1999, 78).

Ya con anterioridad al proyecto Bicocca-Pirelli se había iniciado la redacción de los diversos proyectos para reutilizar los terrenos industriales abandonados de la zona de Bovisa, entre ellos el antiguo establecimiento Ceretti-Tanfani, una empresa fundada en 1894, emplazada en el antiguo poblado de Bovisa, que construía instalaciones de teleférico y que fue clausurada en 1989. En las 90,7 ha de suelo resultantes del desmantelamiento industrial de la zona, que incluía extensos terrenos rodeados por una potente curva muy cerrada del trazado ferroviario (la Goccia) donde permanecían en pie los característicos esqueletos estructurales metálicos cilíndricos de dos gasómetros, se redactaron en los años setenta y ochenta numerosos proyectos de urbanismo y arquitectura firmados por significativos arquitectos italianos y extranjeros (Acuto, Battisti,

<sup>985</sup> “Bicocca” significa en dialecto milanés “casa de campo” o “hacienda agrícola”.

Canella, Grassi, Hejduk, Monestiroli, etc.) y el tema estuvo presente en la XVII Triennale de 1987 (“Le città immaginate. Un viaggio in Italia. Nove progetti per nove città”) bajo la dirección de Guido Canella y Antonio Acuto (MAFFIOLETTI 1994, 78-81, 92-96; BORDOGNA 2019, *passim*). Ganaba fuerza, así, la idea de Politecnico-Bovisa frente a la opción predominante en los primeros años setenta de ampliar la institución académica hacia levante, en dirección a Crescenzago, Cascina Gobba, Cernusco o Gorgonzola, siguiendo el trazado este de la MM2-verde, la denominada Linee Celeri dell’Adda. En todo caso, estos proyectos de ampliación descentralizada, fuera de la ciudad, del Politecnico di Milano se deben entender en relación con una lógica antiurbana institucional consecuente con el clima de conflictividad política que se vivía en la universidad occidental en los años setenta y que llevó a proyectar estos años en toda Europa campus universitarios “recluidos en su propio aureo aislamiento” (BORDOGNA 2019, 13). Así se hizo, de hecho, en casi todas las grandes universidades españolas, tanto técnicas como literarias (Madrid, Barcelona, Valencia). En Milán se consiguió finalmente un acuerdo entre todas las instituciones públicas implicadas y entre 1989 y 1998, tras “una larga batalla de ideas, de polémicas encendidas y de posiciones fuertemente contrapuestas” (BORDOGNA 2019,11), se proyectó en Bovisa y se construyó (pero solo en una mínima parte) un centro universitario del Politecnico di Milano que en la parte efectivamente edificada se presenta dividido en dos fragmentos alejados entre sí, al este y al oeste de la estación Bovisa del ferrocarril; la parte destinada a Facoltà di Architettura se independizó pronto, en 1997, de la escuela de arquitectura madre, que permaneció en piazza Leonardo da Vinci (*vid. supra*), aunque también muy pronto, el 31 de diciembre de 2015, como resultado de la política ingenieril y empresarial del rectorado, los órganos de gobierno del Politecnico decidieron que la sede de Bovisa-arquitectura desapareciese y se reintegrase en la histórica sede del campus Leonardo en unos nuevos departamentos “integrados” (BORDOGNA 2019, 68). La ingente cantidad de anteproyectos y estudios urbanos redactados para el campus de Bovisa del Politecnico (desde los primeros dibujos de Canella y Acuto de 1974 hasta el anteproyecto de conjunto del sector de 1990 coordinado por Monestiroli) supusieron el momento más proficuo de colaboración entre instituciones oficiales milanesas para desarrollar “una operación conjunta de gran transformación urbana dentro de una visión general del papel de la periferia histórica en la construcción metropolitana” (BORDOGNA 2019, 34); pero a pesar de su brillantez y densidad disciplinares (BORDOGNA 2019, *passim*; cfr. web oficial de Antonio Monestiroli), en la práctica, y por la hostilidad de los rectores sucesivos del Politecnico, estos proyectos sirvieron de muy poco a la vista del escaso interés de lo efectivamente construido. De hecho, la animadversión pública y notoria del rectorado hacia la Facoltà di Architettura de Bovisa alcanzó cotas increíbles e inesperadas cuando en 1997 se prohibió a los profesores del Politecnico que participasen en el concurso internacional convocado por el mismo rectorado para definir la ocupación de la zona libre del sector, ignorando los esfuerzos proyectuales del personal docente y discente en los veinte años anteriores y el proyecto de 1990 de Monestiroli, Grassi, Canella y Acuto. El concurso fue ganado *ex aequo* por un equipo japonés y uno francés, pero todo quedó otra vez en papel mojado (BORDOGNA 2019, 62). Finalmente, al este de la estación se mantuvo sin alteraciones el perímetro preexistente del recinto de la empresa Ceretti-Tanfani de via Giovanni Durando (6,5 ha), en el interior del antiguo núcleo urbano, donde se instalaron secciones del Politecnico que utilizaron por lo general “las mismas estructuras físicas oportunamente reconvertidas” y que activaron en el barrio deprimido “un proceso de recuperación casi tumultuoso en términos de nuevas actividades y relaciones, negocios especializados, estructuras receptoras, vida social y cultural con una rapidez y una evidencia física inesperadas” (BORDOGNA 2019, 57); bien es verdad que, por otra parte, también originaron intensos procesos especulativos que siguen aun en marcha. En cambio, en la parte situada al oeste de la estación el campus se limitó a utilizar, de los extensos terrenos disponibles, tan solo una pequeña parte (5,7 ha), dejando el resto del suelo para futuras operaciones especulativas el dibujo de las cuales se encargó a Rem Koolhaas en 2008, aunque de todo aquello solo quedaron los terrenos vacíos de la Goccia (ahora reivindicados como un bosque urbano), “los costes y las polémicas” (BORDOGNA 2019, 60-62); mientras tanto se construyeron en el sector algunos edificios de nueva planta dispuestos desordenadamente alrededor de las preexistentes vías Raffaele Lambruschini y Giuseppe La Masa que unen las estaciones ferroviarias de Bovisa y Villapizzone, sin que se llegase a realizar un nuevo urbanismo específico para el sector, por otra parte encerrado entre potentes e inamovibles vías de tren que suponen un límite infranqueable. El resultado de este campus, con su bajo nivel de urbanidad, representa otro de los lamentables guetos cerrados milaneses, monofuncionales y sin continuidad urbana, que, como sabemos, tanto abundan en la inmediata periferia de la ciudad (cfr. OLIVA 2002, 317-319).

Más tarde fueron recalificados los terrenos de las grandes empresas automovilísticas Alfa Romeo y Lancia en el Portello (2001-2011), al noroeste de Milán, cerca del centro, unas instalaciones que ocupaban 26,6 ha y que empezaron a desmantelarse en 1982. En 1984 esta área industrial abandonada se incluyó en un plan

estratégico de desarrollo que perseguía aumentar el atractivo terciario de la ciudad, pero las obras se prolongaron durante tres décadas ya que el acuerdo de la propiedad con el Ayuntamiento no se logró hasta 2001 y el plan urbanístico no se aprobó hasta 2003. La actuación ha contado, junto a los estudios milaneses de los arquitectos Gino Valle (1923-2003) y Cino Zucchi (n. 1955), autores también de buena parte de los edificios, con la participación estelar del arquitecto americano Charles Jencks (n. 1939), principal promotor del posmodernismo arquitectónico (*vid. supra*), que proyectó la zona verde denominada Parco al Portello (2005-2012), con un característico monte-mirador de 20 m de altura, con dos caminos de subida en espiral, entrelazados, que quiere evocar el cercano Monte Stella de Bottoni en el QT8 (*vid. supra*). A diferencia de otras áreas desmanteladas, en el Portello no se daba la presencia de vías férreas, pero sí de diversas vías rápidas de entrada a Milán por el noroeste que, por otra parte, estaban al servicio de la inmediata Fiera Campionaria, también desmantelada y con los terrenos recualificados con el nombre de CityLife (2004-2015) (*vid. infra*). Pero dado que la actuación fue exclusivamente sobre el área ocupada por los antiguos establecimientos industriales, sin considerar el entorno ni el problema de los “márgenes”, todas las barreras físicas que rodeaban la zona se mantuvieron en pie dando origen a un urbanismo cerrado en sí mismo, introvertido, sin conexión con la ciudad a excepción del límite oriental, recayente a via Marco Ulpio Traiano, la única vía que se integró en el nuevo barrio. Las nuevas áreas construidas al norte del oprimente y ya arcaico viaducto que ocupa viale Renato Serra fueron tres, todas ellas con una extensión superficial parecida: el parque ya citado de Jencks, elevado varios metros sobre el nivel de la calle, con sus colinas artificiales y su lago central oculto; el centro comercial urbano con vocación de espacio público Piazza Portello (2002-2005), apoyado en via Grossotto; y una zona residencial con cinco torres y tres bloques lineales de viviendas (2004-2008) apoyado en la citada via Marco Ulpio Traiano, el único frente permeable del sector y el único punto a través del cual la ciudad consolidada entra en contacto con la nueva urbanización de una forma abierta y sin interrupciones; aquí se conservó, además, la fachada del antiguo comedor de la empresa Alfa Romeo adherida a un nuevo edificio de oficinas (2004-2007). Al sur del citado viale Renato Serra hay todavía dos sectores de esta misma actuación de renovación urbana: uno está dedicado a viviendas de alto standing y forma una urbanización totalmente cerrada por un muro infranqueable, sin conexión con el exterior; el otro, relacionado con el pabellón principal de lo que queda en pie de la antigua Fiera Campionaria, ahora llamada Fiera Milanocity (1987-1997), forma un centro terciario y se compone de tres grandes bloques de oficinas dispuestos alrededor de una plaza elevada inclinada de grandes dimensiones totalmente pavimentada (2003-2013); esta desmesurada implantación urbana suscita no poca perplejidad por lo que respecta a su coherencia con la forma y medida del tejido histórico de esta parte de la ciudad y a su nula integración con los espacios circundantes. Sobre el viale Renato Serra un largo y esbelto puente colgante para peatones une, aunque muy débilmente, los dos sectores del sur con los tres sectores del norte (BIRAGHI *et al.* 2013, 210-213; BIRAGHI *et al.* 2015, 149, 190-192, 208-209, 224, 267).

También podemos mencionar como ejemplo de las áreas vacías dejadas por antiguas industrias y del tortuoso itinerario seguido en su posterior recalificación y reedificación los terrenos de las empresas Montedison y Redaelli en Rogoredo, un pequeño y antiguo poblado (ahora barrio) al sureste de Milán, y de la empresa Ercoli Marelli en el municipio de Sesto San Giovanni, al nordeste de la capital.

En Rogoredo quedaron vacías dos grandes áreas industriales correspondientes a las empresas Montedison y Redaelli que se incluyeron en un gran sector urbanizable de 96,2 ha situado entre via Giacomo Manzú - via Sordello al noroeste, via Futurismo al sureste y la Tangenziale al este. La empresa Montedison fue uno de los grandes grupos industriales y financieros italianos formado en 1966 mediante la unión de dos empresas nacidas en el ochocientos, Montecatini y Edison, algo habitual, como es sabido, en el mundo de los negocios. La Montecatini había nacido en 1888 para la explotación de unas minas de cobre del Piamonte, pero unas décadas más tarde entró en el sector químico y, gracias a patentes y adquisiciones se convirtió en la mayor empresa química italiana. Recordemos que sus dos edificios para sede social (1936-1938 y 1947-1951) en via della Moscova, proyectadas por Gio Ponti, son piezas clave del racionalismo milanés (*vid. supra*). La Edison, por su parte, nació en Milán en 1884 para explotar la energía hidroeléctrica construyendo numerosas presas en el arco alpino lombardo, que la llevaron a controlar el mercado eléctrico en la Italia septentrional, al menos hasta la nacionalización de la industria eléctrica en 1966. La principal actividad de la sociedad Montedison era la química y petroquímica (sector donde era la primera empresa italiana, la quinta europea y la séptima mundial), pero también operaba en farmacia, energía, metalurgia, agroalimentación, seguros, edición y finanzas. De hecho, en la fábrica de Rogoredo se produjeron insecticidas hasta 1970 y hasta 1987 hubo el proyecto de construir un hipermercado del grupo Standa (*vid. supra*). El grupo Montedison perduró con este nombre hasta 2002 cuando, tras diversas operaciones de alianza y compraventa de acciones, se integró o se

fragmentó en otras multinacionales, dejando el terreno de muchos establecimientos industriales abandonados en la periferia de unas quince ciudades italianas (desde Brindisi a Mántua, desde Ferrara a Rieti, desde Marghera a Milán) apto para la recalificación urbanística y para la consiguiente creación de plusvalías (cfr. Wikipedia.it).

La empresa Radaelli, por su parte, es un ejemplo del desarrollo de un pequeño negocio iniciado por emprendedores lombardos que, convertido en una gran multinacional, todavía mantiene su actividad originaria, habiendo llegado a ser líder mundial en la producción de cables metálicos: se constituyó en 1870 pero su actividad se había iniciado cincuenta años antes, en 1819, junto al lago de Como, como taller dedicado a la elaboración del hierro y a la confección de alambres y estampados metálicos. A partir de 1890 empezó a producir hilos trenzados de acero de alta resistencia para funiculares y teleféricos dedicados al transporte de personas y de materiales, convirtiéndose en líder del sector. Su fábrica de Rogoredo se instaló a principios del novecientos, al mismo tiempo que se instalaban otros establecimientos industriales en Lecco, Nápoles y otras ciudades italianas. En 1967, gracias a la unión con Trafilerie e Corderie Italiane (TECI), otra empresa de producción de cables de acero, abrió otra fábrica en el municipio de Sesto San Giovanni, al norte de Milán. Todavía en los años setenta amplió la actividad de la planta de Rogoredo a derivados de hilo metálico, incluyendo la producción de maquinaria para fabricar hilos, cordones, trenzados y filamentos de acero. En 2009 abrió un gran establecimiento en Trieste especializado en cables gigantes dedicados al sector de ultramar. Cuenta con varios productos ganadores del Guinness World Record como ejemplo de excelencia y calidad. En 2011 amplió sus actividades a China y Brasil; en 2015, a Rusia; y en 2017 se integró en el Grupo Teufelberg, deviniendo líder mundial en la producción de cables de acero de altas prestaciones (cfr. web oficial de Radaelli Tecna).

El proyecto para la zona Montedison-Redaelli, una vez rebautizada como Quartiere Santa Giulia, fue redactado entre 2002 y 2005 por un equipo de empresas técnicas encabezado por Norman Foster (n. 1935) y contaba con las estaciones de Rogoredo (metro y ferrocarril), con su aparcamiento de intercambio, y con la autopista de circunvalación (Tangenziale Est) como principales puntos de acceso al nuevo sector; en el mismo se preveía, como es habitual, la ejecución de residencias de lujo, residencias para clase media, edificios para actividades terciarias, hoteleras y comerciales de prestigio, un centro de congresos, algún equipamiento cultural y un gran parque; pero, como en otros casos, la ejecución del sector fue problemática, con intervención estatal de la propiedad tras acusaciones de contaminación de la capa freática por las obras de urbanización, fraudes, quiebras, juicios y cambios en las sociedades propietarias y promotoras. Finalmente se ha ejecutado tan solo una parte del sector (unas 17 ha de las 96,2 ha totales), la situada en los terrenos inmediatos al núcleo urbano de Rogoredo y a las estaciones de metro y ferrocarril; los edificios forman una área compacta y unitaria centrada por el Parco Trapecio Santa Giulia y una amplia calle peatonal, via Bruno Cassinari, alrededor de los cuales se desarrollan de forma unitaria los nuevos bloques de edificación en manzana semiabierta, todos de diez plantas de altura y de altura de cornisa continua lo que ofrece un carácter de gran homogeneidad al conjunto construido. Sin embargo, la realización de la unidad edificable no solo ha quedado incompleta respecto al proyecto inicial aprobado sino que no ha conseguido producir el efecto de ciudad que debería estar en la base de cualquier operación de recalificación y transformación urbana; así, la enorme extensión de terrenos comprendida entre viale Ungheria (que señala por este lado el margen no solo metafórico sino bien palpable de una periferia urbana milanesa disciplinar y socialmente difícil) y el arranque de la strada Paultese (carretera provincial 416 a Lodi y a Cremona) ha quedado sin edificar (aquí estaba proyectada la construcción de Residenze Ellisse, una característica pieza lineal en espiral de Foster), como también todo el sector oriental del proyecto, planteado mediante la habitual edificación en fachada continua. Pero incluso si se hubiera construido en su totalidad, el Quartiere Santa Giulia no habría sido una pieza particularmente original, si exceptuamos el gesto de “marca *arquistar*” citado que proponía una imagen de una cierta ambición análoga a ejemplos célebres como el Hufeisensiedlung (1925-1929) de Bruno Taut (1880-1938) en el distrito Britz de Berlín; el principal defecto del proyecto en su conjunto es que deja sin resolver las relaciones urbanas del sitio donde se emplaza ya que permanecen en pie los problemas derivados de la presencia de los márgenes que suponen el ferrocarril y la autopista de circunvalación como barreras infranqueables, problemas, por otra parte, crónicos en toda la periferia milanesa. Actualmente nos encontramos con un fragmento incompleto de ciudad, aislado, con una trama viaria interna (la efectivamente construida) regular pero discontinua, situado entre otros fragmentos periféricos mal compuestos, con numerosos espacios intersticiales abandonados, una tierra de nadie vallada e infranqueable que no es ni campo ni ciudad donde los problemas sociales y urbanos no llevan camino de resolverse.

El otro caso de estudio que hemos escogido entre las áreas industriales abandonadas de Milán por su carácter paradigmático está situado geográficamente en el extremo opuesto, al nordeste de la capital; se trata del sector urbanístico que incluyó los terrenos abandonados de la empresa Ercole Marelli, situada en el municipio de Sesto San Giovanni pero colindante con el municipio milanés. En realidad, Sesto San Giovanni, como otros municipios limítrofes con Milán o con Barcelona (Badalona o l'Hospitalet), son antiguos burgos agrícolas de pequeño tamaño que originaron unidades administrativas que desde hace décadas tienen poca razón funcional de ser y que, si no fuera por motivos de inercia y por intereses políticos, hace ya tiempo que estarían integrados en el municipio central, como se integraron en su momento en la ciudad central los pueblos del Pla de Barcelona (*vid. supra*) y, en Milán, los Corpi Santi (1873) y, entre 1904 y 1923, la primera corona de municipios limítrofes (Affori, Baggio, Crescenzago, Chiaravalle, Greco, Lambrate, Lorenteggio, Morsenchio, Musocco, Niguarda, Precotto, Ronchetto, Turro, Trenno, Triulzio, Vigentino) extendiendo, así, la capital hasta un radio de entre tres y seis kilómetros más allá de la muralla española (GAMBI *et al.* 2003, 292-293). De hecho, tanto en Milán como en Barcelona estos municipios limítrofes forman una unidad urbana compacta con la gran ciudad y las diferentes políticas urbanas o de servicios en un área metropolitana de tal densidad y extensión, basadas en supuestas “identidades municipales” de pequeña escala, colaboran a la fragmentación y la disfuncionalidad de la escala territorial metropolitana. El caso de Sesto San Giovanni (81.400 habitantes en 2018) en relación a Milán es casi tan significativo como el de l'Hospitalet de Llobregat (261.000 habitantes en 2018) en relación a Barcelona; ambos municipios forman con Milán y Barcelona, respectivamente, una sola ciudad, un continuo construido; de hecho, se trata de municipios totalmente urbanizados que apenas cuentan con término municipal no edificado y cuya vida económica depende por completo de la gran ciudad de la que son extensión y de la que forman parte.

En el caso de Sesto San Giovanni, tanto su centro histórico como muchos de sus barrios estuvieron de inmediato conectados con el centro de Milán por metro gracias a la línea MM1-roja, la primera que se puso en servicio; además, ésta era una población situada en el camino real de Milán a Monza y contaba ya desde 1840 con estación de ferrocarril propia de la línea Milán-Monza, un trayecto ferroviario importantísimo ya que por aquí, a través del túnel de San Gotardo (1872-1882), se conectó Italia con Suiza y Europa Central permitiendo la llegada de materias primas y carbón a las regiones industriales de la llanura padana. Por otra parte, ya a final del ochocientos Sesto San Giovanni había desarrollado, en parte por influencia milanesa, una industria textil de hilaturas y tejidos, particularmente de seda; y desde principio del novecientos había absorbido una parte significativa de las actividades industriales de Milán, sobre todo de las pertenecientes al sector mecánico y siderúrgico; estos establecimientos abandonaron los valles alpinos y subalpinos donde habían nacido, ya que allí estaban los yacimientos de materias primas y se podía aprovechar la energía hidráulica, el único recurso energético disponible en Italia (podemos señalar el ejemplo de Lecco, en el lago de Como, y los valles adyacentes), y se acercaron a la periferia del gran centro comercial atraídos por las estaciones de mercancías, tanto de la periferia milanesa (Certosa, Quarto Oggiaro, Bovisa, Affori, Greco-Pirelli, Lambrate, Porta Vittoria, Porta Romana, Rogoredo, Romolo, San Cristoforo, Porta Genova) como de los poblados limítrofes (Rho, Bollate, Novate, Sesto San Giovanni, San Donato Milanese, Corsico). El movimiento de los establecimientos industriales en el Milanésado fue espectacular: entre 1883 y 1886 el 46 % de las industrias existentes, herederas de manufacturas artesanales, todavía seguía estando en el interior del recinto medieval definido por la Cerchia dei Navigli: orfebrería, metalurgia, tipografía, tejeduría, peletería, curtiduría; y el 51 % (químicas y mecánicas) se situaba entre los Navigli y la muralla española, a lo largo de los ejes viales definidos por las puertas de ambos recintos, sobre todo hacia el norte (Porta Orientale, Porta Nuova) y hacia el sur (Porta Ticinese, Porta Romana), buscando la proximidad de las estaciones de mercancías del ferrocarril; hasta final de siglo la mayoría de nuevas industrias ya se establecieron extramuros, en la zona de Corpi Santi, cerca de estas estaciones; pero ya entre 1903 y 1910 el conjunto de industrias instaladas en Sesto San Giovanni (98 establecimientos y 7.300 trabajadores en 1911) había hecho de este municipio el quinto polo metalúrgico y siderúrgico italiano por lo que se la conocía como “la Mánchester de Italia”. Aun así, la industria milanesa siguió creciendo: 100.000 trabajadores en 1910, 266.000 en 1927 y 348.000 en 1938; la ciudad se transformaba en el centro de una extensa área metropolitana “exasperadamente monocéntrica” en cuyo “corazón” estaban concentradas las actividades terciarias y las “estructuras funcionales de alta cualificación” (finanzas, comercios, espectáculos, sociedades inversoras, sedes de instituciones públicas, centros de esparcimiento, culturales y museísticos); esto implicó que ya en 1938 la red del transporte público metropolitano alcanzase los 400 kilómetros de longitud, con un desarrollo, en consecuencia, también monocéntrico (GAMBI *et al.* 2003, 204-206).

Las empresas de Sesto San Giovanni, concretamente, se aprovechaban de estrategias de proximidad geográfica, pero también del hecho de poder contar con una mano de obra ya de carácter industrial procedente del sector textil local o de otros sectores de antigua tradición industrial o preindustrial radicados en Milán, Como, Lecco, Brescia o Bérgamo. Por referirnos tan solo a las empresas más grandes, algunas de las cuales también construyeron viviendas para sus empleados, podemos citar, en el sector mecánico y metalúrgico, Acciaierie Elettriche, Acciaierie e Ferrerie Lombarde Falck, Acciaierie OSVA (Officine Sesto San Giovanni & Valsecchi Abramo), Fonderia Luigi Balconi, Fonderia Attilio Franco, Officine Elettromeccaniche Menin, Pompe Gabbioneta, Società Anonima Laminatoio Nazionale, Società Anonima Trafilerie e Punterie Lombarde, Società Elettrica Banfi, Società Enrico Muller, Società Ercole Marelli, Società Italiana Ernesto Breda, Trafilerie e Corderie Luigi Spadaccini y Trafillerie Barelli; en el sector textil, las fábricas de cintas Sigmund Strauss y Fratelli Kruse; Pirelli en el sector de la automoción; Edizioni Madella en el sector editorial; y, en el alimentario, Distillerie Moroni, Stabilimento Società Italiana dei Prodotti Alimentari Maggi y Davide Campari.

Muchas de estas empresas, a pesar de los altibajos de la posguerra y las luchas políticas y sindicales de la Italia democrática, dedicaron buena parte de su actividad en los años cincuenta y sesenta a la llamada industria pesada, es decir producción de acero o similares semielaborados, material rodante para ferrocarriles, grandes máquinas útiles para otras industrias y una innumerable cantidad de otros productos mecánicos o electromecánicos que encontraban su mercado en el ámbito de una población que estaba viviendo la época del “milagro económico” italiano que, como sabemos, comportó también una gran difusión de bienes de consumo de masas (radios, televisiones, frigoríficos, lavadoras, automóviles, etc.) que no hubieran podido ser fabricados sin los semielaborados y los productos que venían del área de Sesto San Giovanni. Como Badalona y l’Hospitalet, la población de Sesto San Giovanni fue transformada por completo por el desarrollo industrial: de núcleo agrícola que en 1901 contaba con 7.000 habitantes, la mayoría dedicados a la agricultura, había pasado a ser en 1961 una amalgama enorme de grandes fábricas y de barrios obreros donde vivían 70.000 personas, a los cuales había que añadir los trabajadores pendulares de poblaciones vecinas. La concentración obrera reforzaba la imagen de Sesto San Giovanni como “ciudadela de las fábricas” donde, por otra parte, las huelgas en estas mismas décadas fueron continuas y fulminantes. Si durante la Segunda Guerra Mundial se la denominó la “Stalingrado italiana” por su beligerante proletariado y pagó su antifascismo con la deportación de centenares de obreros a los *lager* nazis, durante los “años de plomo” (*vid. supra*) la ciudad se debatió impotente, como toda Italia, entre los atentados de las Brigadas Rojas, los atentados simétricos de grupos neofascistas y la violenta represión policial. Pero la crisis de la siderurgia y la crisis energética empezaron a liquidar en los años setenta tanto la opulencia empresarial como la virulencia proletaria, una liquidación que se completó en los años ochenta y noventa con el desmantelamiento de todo el tejido industrial casi centenario. Así, entre 1980 y 1986, solo la Falck despidió siete mil trabajadores (cfr. Wikipedia.it).

La urbanística de Sesto San Giovanni afrontó con dificultad estas transformaciones radicales del municipio. En 1946, tras la derrota del nazifascismo, los cuadros dirigentes del Ayuntamiento provenían del mundo obrero, lo que implicó una mayor atención a los problemas del trabajo, pero las cuestiones relativas a la forma del espacio urbano fueron descuidadas. La posguerra fue, además, un periodo difícil ya que las fábricas tuvieron que reconvertir su producción bélica a la civil, para lo que se requirió tiempo y transformaciones sustanciales. La gestión del suelo devino estrictamente funcional para resolver necesidades urgentes como el aumento de puestos de trabajo o la construcción de servicios públicos y casas para obreros. Por otra parte, el suelo público municipal era escaso, la vialidad heredada del primer novecientos, con calles trazadas en modo casual, en función de la parcelación industrial, sin un componente orgánico, no era óptima y, sobre todo, la fuerza contractual del Ayuntamiento, dominado por fuerzas de izquierda y, por tanto, “sospechoso” para el gran capital, era sumamente débil frente al poder de los industriales. El primer verdadero documento urbanístico para el municipio no se redactó hasta 1958; se trataba de un planeamiento que si, por un lado, permitía una gran expansión destinada a residencia y servicios que en cierto modo contrapesaba la enorme extensión de las áreas industriales existentes, por otro no prestaba demasiada atención a la calidad de la forma urbana ni del espacio público. El siguiente Plan General, en cambio, fue redactado por Piero Bottoni en 1962 como revisión del anterior. Bottoni intentó desarrollar un documento que prestase mayor atención a la dimensión humana de la urbanística considerando la ciudad como un organismo que debía ser proyectado para alcanzar la “belleza”, aunque no se trataba de perseguir un concepto abstracto sino de re proyectar los márgenes de la ciudad y sus relaciones con Milán y con el territorio circundante. Bottoni proyectó extensas zonas verdes, en particular el Parco Volo, situado al oeste, en el límite con el municipio de Bresso, ahora integrado en el gran Parco Nord de Milán, y una zona destinada a viviendas con grandes dotaciones de jardines al sur de viale Thomas Alva Edison

planteada según el principio de la *strada vitale* que Bottoni ya había proyectado en 1955 para el Quartiere Gallarate de Milán (*vid. supra*). El plan de Bottoni tuvo continuidad en el Piano Regolatore de 1973 que se ejecutó, sin embargo, solo con una atención parcial a las directrices del proyectista, que falleció aquel mismo año.

Pero Bottoni todavía llegó a terminar dos obras significativas en Sesto San Giovanni, una al lado de la otra: el Monumento alla Resistenza (1962-1963), con la escultora polaca Anna Praxmayer (n. 1937), un muro de hormigón de 35 m de largo que concluye con una dinámica figura femenina lanzada hacia el cielo rodeada de pájaros, y, sobre todo, el Palazzo Comunale (1961-1971). Este edificio se compone de dos cuerpos de fábrica soldados entre sí: una torre alta de 12 plantas destinada a oficinas y un bloque más bajo, de planta poligonal, apoyado sobre columnas acanaladas, que alberga la sala del concejo. Ambos cuerpos se apoyan en un basamento que los eleva del suelo y los hace figurativamente relevantes, contribuyendo a acentuar el carácter representativo de las instituciones públicas en una plaza cívica (CONSONNI *et al.* 1990, 397-400). La figuración viene todavía remarcada por la expresividad de las opciones lingüísticas elegidas que juegan con los contrastes entre la densidad de los paramentos “sólidos” (las partes macizas que predominan sobre los huecos) y la ruptura de la caja de cerramiento que en el volumen menor retoma el tema de la separación de la cubierta del cuerpo de fábrica mediante una ventana apaisada, una solución, por otra parte, ya experimentada por Gio Ponti en la villa Planchart de Caracas (1953-1960) (ROCCCELLA 2009, 56-59). Otro dualismo viene dado por el contraste entre el color gris de los lados cortos de la torre y el rojo anaranjado de las fachadas largas (la planta de la torre es direccional y no central), revestidas de paneles de terracota; también por la vivaz policromía granate con difuminados amarillos del edificio destinado a sala del concejo. La torre, además, se caracteriza por la ventana “bottoniana”, un particular dispositivo inclinado dispuesto en la parte alta del muro de cada estancia que permite mirar hacia lo alto, garantizando “el derecho al cielo” (BOTTONI 1982, 350). Estas dos piezas, cargadas de mensaje cívico y político, permiten que el centro del poder municipal sea reconocible, también gracias a su arquitectura, en el interior de un tejido urbano confuso y desestructurado (BIRAGHI *et al.* 2015, 74-75).

En las circunstancias que hemos expuesto, la intensa desindustrialización de Milán a final del siglo XX (que, por otra parte, implicó, simultáneamente, la desaparición de la alta burguesía y del proletariado) se correspondió con la de Sesto San Giovanni, no solo por la gran cantidad de extensas áreas industriales abandonadas y de trabajadores que quedaron en paro o que tuvieron que cambiar de ocupación, “terciarizándose”, sino también por los grandes espacios dedicados al transporte ferroviario de mercancías que quedaron sin uso. El planeamiento urbanístico metropolitano se encargó de programar esta transformación territorial a gran escala a partir de los años noventa y las antiguas empresas industriales se dedicaron al negocio inmobiliario y a las finanzas, especulando con un suelo que ya estaba destinado por el planeamiento urbanístico a residencias, comercios y oficinas: dos arquitectos de prestigio, Kenzō Tange y Renzo Piano, redactaron proyectos de recalificación urbana para el grupo Falck aprobados por la administración a partir de 2008 bajo el nombre de Città della Salute e della Ricerca, un proyecto que se pretendía altamente cualificado donde se debían instalar centros de investigación neurológicos y oncológicos pero que no se han llevado a efecto. Extraño destino el de Sesto San Giovanni: una ciudad obrera y “roja” que ha terminado en las manos de un capitalismo posindustrial avanzado que ha decidido su destino desmantelando las fábricas cuando ya no le eran rentables y dejando extensas áreas industriales vacías, abandonadas, a la espera de una transformación urbanística todavía lejana, en parte para viviendas, en parte para centros de servicios, comercios y oficinas. Piero Bottoni, arquitecto racionalista y poético, hizo aquí lo que otros arquitectos modernos hicieron en Milán: construir obras maestras de la arquitectura cuya capacidad, sin embargo, para influir en el tejido urbano más allá de su entorno inmediato es muy limitada porque las grandes decisiones a escala urbana las toman otros, quienes controlan la propiedad del suelo, la política y los flujos financieros.

Pero centrémonos ahora en el origen y el desmantelamiento de una empresa “ejemplar”, la Ercole Marelli. En el contexto sociopolítico y territorial que hemos descrito, el milanés Ercole Marelli (1867-1922), un *self-made man* d’origen comasca que había empezado como aprendiz mecánico y que con tan solo veinte años ya había montado en Paraguay una central eléctrica, fundó en 1891 en el centro de Milán una modesta fábrica de aparatos eléctricos que llevaba su nombre y que producía instrumentos de física y geodesia, pilas, acumuladores, aparatos electromédicos, ventiladores y motores de corriente alterna. Aquella pequeña empresa se convirtió en sociedad limitada en 1900 y en 1905 se trasladó a Sesto San Giovanni ya transformada en una gran empresa metalmeccánica (1.500 trabajadores en 1911) que producía motores eléctricos, electrobombas centrifugas y transformadores; en 1917 y 1918, gracias a la investigación en el campo de los generadores



eléctricos para motores de explosión (en sus laboratorios trabajó Enrico Fermi, ganador del Premio Nobel de Física en 1938, que estudió teoría cuántica, física nuclear y de partículas y mecánica estadística), consiguió hacerse con la propiedad de diversas patentes relativas al encendido de motores de automóviles y aviones mediante un dispositivo electromecánico denominado “magneto”<sup>986</sup>, con lo que en 1919 Ercole Marelli y FIAT crearon la empresa Fabbrica Italiana Magneti Marelli especializada en este tipo de artefactos de arranque de motores. En 1921, en el establecimiento llamado Grande Costruzioni, se fabricaban transformadores, generadores, electromotores, turboalternadores y grandes bombas destinadas a centrales hidroeléctricas y térmicas de todo el mundo. Cuando murió en 1922, Ercole Marelli era considerado un empresario iluminado, tanto por sus boyantes negocios como por su actividad filantrópica de construcción de viviendas, campos de recreo, escuelas y colonias infantiles para las familias de sus empleados. Tras la muerte del fundador, la empresa fue todavía ampliada en 1927 y en los años treinta producía grandes maquinarias como alternadores, transformadores y laminadoras para las grandes acerías del mundo, máquinas de propulsión para barcos, equipamientos de trenes y electrobombas de agua para obras de saneamiento agrícola, llegando a tener 5.000 trabajadores. Vivió su época dorada en los años sesenta, cuando, gracias a sus productos tecnológicamente avanzados, exportaba locomotoras de gran potencia a Chile y máquinas diésel-eléctricas a Argentina, además de suministrar los sistemas de tracción del metro de Milán; en 1963 tenía 7.100 operarios. Sin embargo, a partir de 1968 tuvo que iniciar una gran reorganización empresarial para hacer frente a la competencia, hasta que en 1981, después de pasar grandes dificultades financieras, se vio sometida a administración judicial y a la liquidación posterior. Diferentes empresas se ocuparon de los distintos sectores de actividad (ferrocarriles, aerotécnica, energía, sistemas industriales de tracción terrestre y naval, etc.) y la Ercole Marelli cerró definitivamente sus puertas en 1993. La filial Magneti Marelli, que había sido comprada en su totalidad por la FIAT en 1967, también desapareció en 1993 por diversas absorciones entre grupos empresariales, aunque su nombre se ha mantenido como empresa multinacional con sede social en Corbetta (Milán), así como su producción de sistemas, módulos y componentes para la industria de la automoción (34.269 empleados en 2010) en 53 plantas de todo el mundo. Pero antes de su desaparición, a lo largo de su larga historia, las fábricas de Ercole Marelli, como todas las grandes industrias milanesas, acogieron primero, en los años treinta y cuarenta, grandes movimientos antifascistas y, después, en los años sesenta, el movimiento unitario revolucionario de estudiantes y trabajadores. Los archivos históricos de ambas empresas están depositados en la fundación Istituto per la Storia dell’Età Contemporanea, en Sesto San Giovanni (cfr. Wikipedia.it; web oficial de Magneti Marelli).

La reutilización del terreno de las fábricas abandonadas de Ercole Marelli en Sesto San Giovanni fue prevista por el Programma Integrato di Intervento (PII) Ercole Marelli (2001), que se planteó servido por la densa red de infraestructuras públicas existentes, en especial las cercanas estaciones de metro Sesto Marelli y Villa San Giovanni de la línea MM1-roja, al oeste (las mismas que en su momento servían a los trabajadores para llegar a las fábricas ahora desmanteladas), y comprendía un sector de 40,1 ha, limítrofe con el municipio de Milán, situado al sur; de hecho, forma una área unitaria con otros dos PII del municipio milanés, todos ellos sin acabar, el Adriano-Cascina San Giuseppe (2001-2006; 16,9 ha) y el Adriano Marelli (2003-2006; 30,6 ha); a pesar de sus diferentes características proyectuales, el conjunto constituye una gran extensión urbanizable continua de casi 100 ha donde se han ejecutado algunas obras de urbanización y de edificación, pero donde siguen estando vacías inmensas extensiones de terrenos abandonados u ocupados por edificios industriales residuales u obsoletos. En el sector Ercole Marelli apenas hay siete piezas arquitectónicas ya construidas, en construcción, o solamente proyectados; todas se localizan en solares estratégicamente situados, siempre junto a la frontera con Milán y cerca de las estaciones de metro citadas, y todos son obra del estudio de Giancarlo Marzorati (n. 1946), arquitecto muy activo en la localidad, colaborador de Mario Botta y autor también del plan parcial del área. Las obras acabadas están situadas en una manzana trapezoidal parcialmente rodeada por viales: se trata de un hotel NH con 180 habitaciones en forma de torre compacta de 11 pisos; tres inmuebles para oficinas de empresas del sector terciario (ABB-Italia, Medtronic, U2-Oracle), con la consabida planta sinuosa, volumetría irregular y fachada en muro cortina; un centro comercial; un polo de la Università degli Studi di Milano para los 3.000 alumnos previstos de la Facoltà di Mediazione Culturale; tenemos, además, el

<sup>986</sup> “Una ‘magneto’ o ‘magneto de alta tensión’, es un dispositivo electromecánico que proporciona pulsos de corriente de alto voltaje para alimentar el sistema de ignición de distintos tipos de motores de explosión, como los que utilizan gasolina, etanol o gases combustibles. El uso de la magneto fue masivo en la industria del automóvil hasta que fue sustituida progresivamente por el ‘distribuidor’ o ‘delco’ (de la empresa Dayton Engineering Laboratories Co., de Dayton, Ohio) a partir de los años treinta, a medida que los coches fueron disponiendo de baterías eléctricas fiables” (cfr. Wikipedia.es).

proyecto (ni siquiera iniciado) de un gran conjunto de viviendas, ya previsto por Bottoni en 1962 en via Edison, ahora convertido en “residencias prestigiosas” agrupadas en torres o en bloques lineales esparcidos por el “verde” (cfr. [ordinearchitetti.mi.it](http://ordinearchitetti.mi.it); web oficial de Marzorati Architettura); todas las piezas, a pesar de su gran volumetría, están concebidas como elementos individuales, aislados, rodeados de extensas áreas de aparcamiento, sin relacionarse con el contexto, por otra parte muy inconsistente, y sin seguir ninguna planificación urbana previa unitaria para el sector en su totalidad más allá de la delimitación de espacios públicos residuales e informes mediante una arquitectura ocasional y sobrevenida de escasa pregnancia cultural.

Como hemos dicho, en la primera fase de reutilización de suelos abandonados por las empresas industriales, la cultura arquitectónica todavía consiguió establecer un discurso urbano y controlar (en el caso de Pirelli-Bicocca gracias al siempre adecuado instrumento del concurso) las figuras y las tipologías de ocupación a partir de instrumentos propios del proyecto de arquitectura urbana, entendido como síntesis de urbanidad y figuración unitaria, algo que fue desapareciendo en la segunda fase de este proceso de recualificación; como hemos dicho, esta segunda fase se superpuso parcialmente a la anterior ya que la diferencia entre ambas, más que cronológica fue de método de actuación. En efecto, a partir de un determinado momento que vino marcado por las presiones del capital inmobiliario, la cultura del proyecto urbano tuvo que renunciar, *malgré lui même*, a controlar la transformación de la ciudad dejando el campo libre a una praxis urbanística que, por otra parte, ya se había consolidado durante la posguerra y que comprendía de forma prioritaria la creación de las condiciones normativas y legislativas necesarias para que actuase la iniciativa privada y pudiese extraer de la ciudad los beneficios programados. Se asistió así a la promulgación de instrumentos de planificación *ad hoc* que permitían hacer lo que bajo un plan de ordenación urbana tradicional hubiese sido difícil llevar a cabo. Se trataba de establecer una estrategia genérica, no prescriptiva y no constringente, para las áreas abandonadas por la actividad industrial y por equipamientos considerados obsoletos. Para ello se redactó todo un cuerpo jurídico-urbanístico de carácter general: el Documento Direttore del Progetto Passante (1984), el Documento Direttore per le Aree Industriali Dismesse (1989) y el Documento di Inquadramento delle Politiche Urbanistiche, conocido como “La Grande Milano” (1999). Las instrucciones específicas se aprobaron en momentos diversos y con resultados no homogéneos mediante documentos particularizados. Así, los Progetti di Area (Proyectos de Área) (1984-1985), similares a un plan parcial, eran el resultado de un acuerdo officioso entre el Ayuntamiento, la propiedad inmobiliaria y los constructores; y los Programmi Integrati di Intervento (Programas Integrados de Intervención) y, a partir de 1998, los Programmi di Riqualificazione Urbana (Programas de Recalificación Urbana), ambos apoyados en la Ley 179/92, supusieron una verdadera desregulación urbanística ya que se configuraron como variantes que se imponían automáticamente al Plan General (Piano Regolatore Generale, PRG) mediante la delimitación de ámbitos individuales de intervención y mediante la aplicación de la técnica legal que se llamó *perequazione urbanistica*, el caballo de batalla de la urbanística en Italia, un principio jurídico de compensación basado en la atribución de un valor edificatorio uniforme a todas las propiedades involucradas en la actuación urbanística de uno o más ámbitos territoriales, prescindiendo de factores de localización y de uso finalista, y en la posibilidad de transferencia de derechos edificatorios entre áreas diferentes; todo ello con el fin de garantizar a la administración pública la posibilidad de disponer de suelo para infraestructuras y equipamientos. Se trata, como vemos, de un sistema de técnica jurídica y urbanística idéntico al establecido por la legislación española en los años ochenta y noventa. Los ámbitos que se definieron comprendían tanto áreas centrales como periféricas, tanto de la ciudad consolidada como del término municipal e incluían desde zonas ferroviarias en desuso (Porta Romana, Porta Vittoria, Scalo Farini, Porta Garibaldi, Porta Genova) hasta instalaciones industriales abandonadas (Portello-Fiera, Bovisa, Tecnomasio Italiano Brown Boveri - TIBB en piazza Lodi, Officine Meccaniche en via Pompeo Leoni) y grandes equipamientos obsoletos (cuarteles, mercados, matadero, Istituto Sieroterapico) hasta totalizar 370 ha (OLIVA 2002, 314). En todos los casos, estas grandes extensiones de áreas libres se incluyeron en sectores mucho más extensos que quedaban sujetos a planes de reparcelación y reurbanización. A pesar de la ingente cantidad de documentos proyectuales producidos, muchas de estas áreas siguen estando abandonadas y en desuso, por lo que una acertada actuación pública todavía las podría utilizar para modificar adecuadamente la forma de una parte de la ciudad (áreas ferroviarias de Porta Romana, Porta Vittoria, Porta Genova y Farini; plaza de armas del cuartel de Santa Barbara), mientras que en otras áreas se han ejecutado, como hemos visto, zonas residenciales, nuevos equipamientos culturales y docentes y grandes parques o jardines urbanos (en general informes y circunstanciales) que totalizan centenares de hectáreas de superficie (Collina dei Ciliegi - Bicocca, Parco la Goccia - Bovisa, Parco Alfa Romeo - Portello, Parco Vittorio Formentano, Parco Ripamonti - Officine Meccaniche, Parco del Istituto Sieroterapico, Giardino Marcello Candia - TIBB).

Sin embargo, las actuaciones realizadas mediante proyectos de área, programas integrados de intervención y programas de recalificación urbana evidenciaron muchos puntos débiles. En primer lugar se dio una mezcla inadecuada entre proyecto de arquitectura y plan urbanístico que sumó los aspectos negativos de uno y otro instrumento, sin poner en valor los aspectos positivos de ninguno de los dos. Los volúmenes construidos se definieron mediante una modalidad proyectual propia de la escala arquitectónica que, además de superficial y, por tanto, completamente inadecuada para valorar eficazmente la relación entre forma y espacio, resultaba excesivamente vinculante para la escala urbanística. Las transformaciones urbanas eran simplemente el fruto de decisiones tomadas con anterioridad mediante acuerdos entre las fuerzas empresariales y los poderes políticos, a los cuales se le adjudicaba el deber de hacerlas posibles mediante la promulgación de una legislación específica. Como escribió Tafuri a propósito del proyecto para Cannaregio en Venecia<sup>987</sup>, la “operación puntual y delimitada” (entendiendo con esta locución el proyecto de arquitectura a escala territorial) tendía a quedar prisionera “en las redes de las contradicciones que se derivan de la falta de clarificación de las reglas del juego” (TAFURI 1986, 186). El juego a que ha sido sometida la urbanística milanesa, en particular por lo que se refiere al fenómeno de la reutilización de las áreas obsoletas y abandonadas, ha visto prevalecer sustancialmente la lógica ligada a la revalorización económica de los terrenos vacíos (BRENNA 2008, 69-83). Los quince o veinte proyectos efectivamente realizados en Milán en estas áreas, tanto centrales como periféricas, desde el área del Nuovo Portello al norte hasta las del Tecnomasio Italiano y del Istituto Sieroterapico<sup>988</sup> al sur, han seguido siempre el mismo modelo funcional: un reparto caracterizado por usos residenciales y terciarios y, entre estos últimos, una notable cantidad de áreas comerciales para la gran distribución, además de grandes zonas de aparcamientos y una vasta extensión, cuantitativamente nada despreciable pero cualitativamente desdichada, de zonas verdes obtenida gracias a los aspectos más avanzados de la legislación urbanística. La conformación de los sistemas de ocupación se ha hecho casi siempre mediante edificaciones en bloque abierto, con tipos preferentemente en torre, en patio o semipatio, o, más raramente, en línea; sin embargo, aunque siempre eran piezas que se situaban dentro de las reglas tradicionales de la proyectación urbana, no han conseguido evocar ni el sentido de continuidad del tejido de la ciudad histórica ni la fluidez de los modelos de ocupación del Movimiento Moderno que encontramos, por ejemplo, en célebres barrios milaneses de viviendas públicas como el Harar Dessiè (1951-1955), el QT8 (1946-1965) o el Feltre (1957-1963) (*vid. supra*).

Los conceptos de contexto, modificación, lugar, estructura, entrelazado de tramas, tipo, tejidos de asentamiento, todos ellos hechos primarios que formaron parte del notable equipo instrumental teórico de la modernidad italiana, parecen haberse quedado en letra muerta a la vista de la arquitectura efectivamente construida, a pesar de que son términos que los profesionales han repetido constantemente en las memorias de sus proyectos. Desde este punto de vista, los casos donde, a pesar de todo, se puede encontrar una coherencia con las reglas urbanas de la gran ciudad moderna son, como hemos dicho, la Bicocca de Vittorio Gregotti y el Nuovo Portello de Gino Valle (*vid. supra*).

Otra característica significativa, común a la mayoría de las transformaciones de las áreas desindustrializadas, ha sido la rápida eliminación de cualquier resto de la memoria de los establecimientos fabriles preexistentes: a la demolición de toda la arquitectura industrial que permanecía en pie ha seguido una nueva urbanización de los sectores con poca o ninguna consideración del orden urbano anterior. Una de las excepciones significativas han sido las naves industriales del sector de via Tortona (*vid. supra*) y también de la

---

<sup>987</sup> El proyecto del área “Ex-Saffa Cannaregio” de Venecia fue redactado por Vittorio Gregotti entre 1981 y 1985 para una zona industrial abandonada situada entre la Fondamenta di San Giobbe, donde estaba la fábrica de cerillas SAFFA (Società Anonima Fabbriche Fiammiferi ed Affini), y la estación ferroviaria de Santa Lucia. Entre los proyectos italianos de aquellos años, este es el que mejor consiguió leer los caracteres del lugar mediante la disposición de una doble edificación continua que, sin ser imitativa, daba continuidad al tejido histórico al mantener su disposición y su densidad espacial.

<sup>988</sup> El Istituto Sieroterapico Milanese Serafino Belfanti, dedicado a la investigación médica, es uno de los grandes equipamientos desmantelados en la ciudad a final del novecientos. Fue fundado en 1894 por miembros destacados de la industria farmacéutica y de los estudios inmunológicos con aportaciones de miles de ciudadanos, llegando a ser uno de los primeros productores de vacunas en Italia, en particular de suero antidiftérico. Sus instalaciones llegaron a ocupar una superficie de más de 20 ha entre la ronda de tránsitos sur (viale Cassala), el Naviglio Pavese y el Naviglio Grande. Quebró en 1991 por falta de financiación estatal a la investigación científica (cfr. Wikipedia.it). La mayor parte de sus terrenos y edificios fueron incluidos por el planeamiento municipal en dos áreas de reparcelación urbanística (una de 9,5 ha y otra de 3,5 ha) donde se previeron zonas destinadas a oficinas, viviendas libres, aparcamientos privados, centros escolares y zonas verdes públicas (6 ha); la gestión se realizó entre 1998 y 2002 y la mayor parte de las obras, derribando casi toda la arquitectura preexistente, se ejecutó entre 2006 y 2012 (cfr. [ordinearchitetti.mi.it](http://ordinearchitetti.mi.it)).

Fabbrica del Vapore en via Procaccini y via Messina<sup>989</sup>, cerca del Cimitero Monumentale, que han sido rehabilitadas y reutilizadas por el Ayuntamiento de Milán para actividades culturales y sociales. A esta *tabula rasa* generalizada han seguido una serie de nuevas fundaciones que han arrastrado los problemas de desconexión de las grandes áreas industriales del tejido urbano circundante pero sin conservar la memoria de los lugares de trabajo; y eso a pesar de que el Ayuntamiento de Milán ha calificado algunas de estas fábricas como “parte de la memoria histórica” de la ciudad, incluyéndolas en la categoría de bien patrimonial. Pero a pesar de ello, las áreas abandonadas han sido tratadas meramente como “enclaves” y se han aceptado sus límites de forma acrítica. Se ha asistido, así, a una paradoja: derribados los grandes artefactos industriales la única traza que ha permanecido de aquellos establecimientos fabriles ha sido el recinto o límite que separaba la actividad productiva de la ciudad. A pesar de haber desaparecido físicamente, este límite ha conservado su eficacia más que dudosa, ya que ningún proyecto ha logrado integrar la nueva arquitectura con el tejido consolidado de los alrededores, más bien ha confirmado de forma superficial e inadecuada los antiguos límites, creando macromanzanas cerradas, de perímetro casi siempre azaroso e irregular.

Consideradas en su conjunto, las transformaciones de las áreas industriales abandonadas milanesas han sido una ocasión perdida debida a varios motivos: al escaso contenido cultural en la configuración de los espacios abiertos, a la falta de control de las relaciones entre los edificios y a la indeterminación de los límites y de los puntos de ingreso. Como hemos indicado, los modelos de ocupación propuestos han repetido miméticamente los principios de la alineación de vial y de los bloques de edificación abierta sin conseguir expresar ni una continuidad crítica con la ciudad tradicional ni una adhesión a la ciudad del Movimiento Moderno (cfr. GRANDI *et al.* 2009). Se diría que no ha habido una consciencia clara ni del potencial innovador que tenían las antiguas áreas industriales ni de la necesidad de vincular su “papel estructurante” a una idea de conjunto de la ciudad (BAROSIO 2009, 9). En Milán, la relación directa entre la administración pública y los agentes urbanizadores privados ha dado como resultado, entre otros yerros, planes directores con jerarquías y geometrías obvias y predecibles fundadas en principios de simetría ingenuos o banales, una organización de parques y zonas verdes según figuras simplistas y azarosas, la fagocitación del espacio colectivo y de relación por los grandes contenedores comerciales o por los aparcamientos subterráneos y, sobre todo, una gran desconexión entre distintas partes de la ciudad. Milán ha sido la ciudad europea donde el capital financiero ha hecho lo que ha querido y como ha querido. En estas condiciones la arquitectura se ha convertido en una mercancía como cualquier otra que se vende en el mercado del sector inmobiliario y que se ofrece envuelta en este o aquel “lenguaje”, un mero “papel de regalo” brillante y colorista que en algunos casos viene firmado por un *arquistar* de moda (*vid. infra*) (BIRAGHI *et al.* 2013, 40-46).

En las actuales circunstancias políticas es objetivamente difícil pensar que todavía se pueden dar grandes proyectos de transformación urbana capaces de plasmar la forma de fragmentos completos de ciudad. La mayor parte de las áreas susceptibles de modificación son ya espacios intersticiales y las dos grandes transformaciones recientes con que acabaremos este capítulo, Porta Nuova y CityLife, que habrían podido (y habrían debido) asumir un valor ejemplar, se han resuelto en una yuxtaposición de antiurbanización y formalismos con escaso valor cívico, en una banal carrera por conseguir el record de edificio más alto y más vistoso donde la calidad principal es la sustanciación del capital financiero en metros cúbicos edificados.

El caso del sector Porta Nuova-Varesine (denominado con anterioridad Garibaldi-Repubblica) es particularmente significativo de este fracaso por su elevado volumen edificado y por su debilidad conceptual urbana y metropolitana que contrasta con los numerosísimos proyectos desarrolladas para el área a lo largo de cuatro décadas. Destinado a centro direccional ya desde el Plan A.R. (1944), las dificultades surgieron de inmediato porque la compañía ferroviaria estatal, Ferrovie dello Stato, se mostró reacia a desplazar hacia atrás la antigua Stazione Porta Nuova, llamada popularmente Stazione delle Varesine porque de aquí partían los trenes hacia Varese desde 1865), pero también por la incapacidad de los planos parciales para definir un diseño urbano convincente unánimemente aceptado. Finalmente, la nueva Stazione Porta Garibaldi entró en servicio en 1961, dejando libres los terrenos entre piazza della Repubblica y la nueva estación que constituyeron una nueva calle, viale della Liberazione. Los primeros edificios relevantes de gran altura que se construyeron en la zona

<sup>989</sup> Fabbrica del Vapore es un centro cultural creado por el Ayuntamiento de Milán en 2001 en la antigua fábrica Carminati & Toselli, una sociedad fundada en 1899 que se dedicaba a la producción de chasis, bastidores y material rodante tranviario y ferroviario, así como a servicios de asistencia y mantenimiento. La colaboración con Tecnomasio Italiano Brown Boveri (TIBB), situada en piazza Lodi, permitió el suministro de una gran cantidad de locomotoras y vagones a las compañías de tranvías y ferrocarriles italianas en su periodo de despegue. En 1920 ocupaba a 1.300 trabajadores. La empresa quebró en 1935 y sus instalaciones quedaron abandonadas (cfr. Wikipedia.it; web oficial de Comune di Milano).

durante los años cincuenta, como el rascacielos Pirelli (1955-1960), la Sede dei Servizi Tecnici Comunali (1955-1966) y la torre Galfa (1956-1959) (BIRAGHI *et al.* 2015, 42-46), aunque célebres y emblemáticos, se quedaron como hechos urbanos aislados en un sector donde, a pesar de estar planificado como zona de expansión para actividades terciarias (GRANDI *et al.* 2008, 324), aun estuvo instalado entre 1972 y 1998 un gran parque de atracciones, el Luna Park Varesine, que ocupaba *viale della Liberazione*, construido, a su vez, sobre las vías elevadas de la antigua estación ferroviaria de Porta Nuova. Ya en 1979 la revista *Casabella* promovió un concurso para la zona entonces llamada Isola-Garibaldi con el fin de reclamar atención sobre la importancia de aquella área central, y en el mismo participaron estudiantes y docentes del Politecnico di Milano (MAFFIOLETTI 1994, 74-77). En 1991 la Associazione Interessi Metropolitanani (AIM), una entidad “sin ánimo de lucro” formada por empresas, bancos e instituciones que promueve “actividades de investigación y proyectos en pro de Milán y su área metropolitana” (cfr. web oficial de AIM), promovió, junto al Ayuntamiento, un concurso de ideas para el sector entonces denominado Garibaldi-Repubblica. El resultado de la convocatoria fue decepcionante ya que, a pesar de la alta calidad de los proyectos presentados, el concurso tuvo que ser anulado tras un recurso legal y, más allá de los exponentes de la cultura arquitectónica, nadie se percató de lo que aquel certamen representaba: la última posibilidad de reflexionar sobre la forma de la ciudad desde el proyecto de arquitectura (MONESTIROLI 1994, 14). En 2000 la zona se incluyó en el documento de desarrollo *Ricostruire la Grande Milano* y en 2003 la inmobiliaria multinacional Hines Real Estate Investments, una de las mayores empresas mundiales del ramo<sup>990</sup>, lanzó un vasto proyecto de transformación del área Garibaldi-Repubblica que condujo, mediante diversos concursos y la definición de hasta cuatro PII (Programma Integrato di Intervento), al rediseño definitivo de un extenso sector de 35 ha comprendido entre *piazza della Repubblica* al este, *Porta Nuova* al sur, *Stazione Porta Garibaldi* al oeste y, al norte, el barrio de *Isola* y el extremo meridional de *viale Melchiorre Gioia*, donde se levantó el rascacielos curvo de vidrio *Regione Lombardia* (2010) (BIRAGHI *et al.* 2015, 202-203, 236-237). El destino final previsto de las construcciones, apoyadas en un precario sistema interno de viario público (de propiedad privada), ha sido un denso híbrido de oficinas, centros comerciales, aparcamientos, viviendas y zonas verdes.

El deslumbrante “acontecimiento” arquitectónico milanés se desarrolla a lo largo de un kilómetro y sigue la directriz de una estrecha y zigzagueante calle peatonal, pública pero de propiedad privada, absurda e inconvenientemente elevada seis metros sobre el nivel del viario circundante, sensiblemente paralela a *viale della Liberazione*, sedimento, a su vez, del citado *Luna Park Varesine*. El itinerario, con difícil o imposible conexión con la trama urbana inmediata, se inicia frente a *Stazione Porta Garibaldi*, en *piazza Sigmund Freud*, mediante dos estrechas escaleras mecánicas, una que sube y una que baja, que conducen al pequeño espacio circular, público pero de propiedad privada, denominado *piazza Gae Aulenti*, elevado, como decimos, del entorno y rodeado por el complejo de tres rascacielos de planta curva y muro cortina *Unicredit* (231 m), el más alto de Milán y de Italia con su “extravagante pináculo” (BIRAGHI *et al.* 2015, 244) visible desde toda la ciudad; el sistema edilicio prosigue hacia el este con una densa secuencia de inmuebles de vidrio de diversa altura alrededor de la estrecha calle central elevada; se llega así hasta un pequeño espacio intersticial intermedio, también privado, denominado *piazza Alvar Aalto*; y mediante otros edificios en altura se concluye en *piazza Lina Bo Bardi*, situada junto a *via Galileo Galilei* y *piazza San Gioachimo*, presididos por la iglesia homónima, espacios públicos que forman ya parte del tejido histórico dibujado en el ochocientos.

La impresión más evidente que se tiene al recorrer la actuación de Hines es que está fuera de escala respecto al tejido histórico de *Porta Nuova* y *Porta Garibaldi* al sur, pero también del barrio de *Isola*, al norte,

---

<sup>990</sup> Hines Real Estate Investments fue fundada en 1957 en Houston (Texas) por Gerald D. Hines (1925-2020) “basándose en una idea tan clara como sencilla: los edificios de gran calidad y valor arquitectónico consiguen mantener su valía a pesar de los altibajos de los ciclos inmobiliarios”. Antes que en Milán, Hines ya se había instalado en Barcelona con el proyecto de urbanización del centro comercial *Diagonal Mar* (1996-2001), parte de la gran operación urbanística *Fórum de las Culturas* (2001-2004) y del plan *22@BCN* (*vid. supra*). Posteriormente, los negocios inmobiliarios de Hines se extendieron también a Madrid (cfr. web oficial de Hines). En contraste con las actuaciones de los años ochenta en Barcelona, *Diagonal Mar* supuso la imposición de todo tipo de decisiones urbanas y arquitectónicas al Ayuntamiento por parte del promotor (ya hemos visto la opinión negativa que les mereció a Bohigas y Montaner). La zona comprendía un centro comercial o *mall*, el segundo más grande de la ciudad, 1.400 viviendas, tres hoteles con 950 habitaciones, tres edificios de oficinas, el Centro de Convenciones, de Josep Lluís Mateo (2000-2004) (GAUSA *et al.* 2013, R2) realizado por el Ayuntamiento y un parque público proyectado por Miralles-Tagliabue (1997-2002) (GAUSA *et al.* 2013, R1). Entre 1996 y 2016 el sector fue objeto de una especulación encarnizada con un baile al alza y a la baja (ganancias y pérdidas) de centenares de millones de euros en las operaciones de compra-venta. No en balde era “la última gran área de suelo edificable” que quedaba libre en Barcelona (SUSTERSIC 2018, 307). En 2004, Hines colaboró con 140.000 € a la restauración de la fachada de la catedral de Barcelona; el eslogan era “Renovar lo más emblemático para construir lo más innovador” (*El País*, 06-11-2004; CAPEL 2009, 102).

sobre todo con los edificios que tenían que haber servido de nexo de enlace, como el residencial Corte Verde (2006-2013) de Cino Zucchi (n. 1955), el más meritorio de la zona. La refinada estación ferroviaria de Porta Garibaldi (1957-1963) de Eugenio Gentili Tedeschi (1916-2005), al este del sector, alterada en su interior por la habitual “recalificación” que ha transformado las estaciones de tren de casi toda Europa en centros comerciales, parece casi desaparecer, hundida y con difícil acceso, frente a los nuevos rascacielos que, aun consiguiendo ligar sus propios espacios internos de forma a veces convincente, permanecen ajenos a la ciudad. Como indica Richard Ingersoll, la imagen del conjunto, incluido el Bosco Verticale (2007-2013), dos torres situadas al norte de la estación (*vid. supra*), fuera del itinerario lineal descrito más arriba, obra del milanés Stefano Boeri (n. 1956), hijo de la arquitecta Cini Boeri (n. 1924), ofrece “una aproximación proyectual claramente no italiana” al tejido urbano (INGERSOLL 2019, 16). Esto es cierto, pero la clave del problema no estriba en una cuestión lingüística ya que el edificio de Cino Zucchi, por ejemplo, con sus referencias constantes a la obra de Gardella, sí que alude claramente a la modernidad milanese (BIRAGHI *et al.* 2015, 255); la clave estriba en la gran indiferencia que muestra el conjunto de esta actuación (como la de CityLife) cuando se enfrenta a la morfología urbana preexistente. La misma Biblioteca degli Alberi (2004-2019), una gran explanada destinada a jardín público, con un cuidado diseño de reconocidos paisajistas holandeses, a pesar de su loable calidad de zona verde (o más bien plaza) abierta, no consigue resolver el problema de los márgenes, más bien los acentúa con un diseño en planta de trazados reticulares triangulares que evoca los grandes parques del *Ancient Regim* y con los inconvenientes añadidos de su gran inclinación, de la indefinición de su contorno y de su pecado original: estar situada sobre un aparcamiento subterráneo.

Si confrontamos los proyectos redactados para el concurso de 1991, como los de Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Guido Canella, Josef Paul Kleihues, Bernard Huet (1932-2001) o Emilio Battisti (n. 1938) (MAFFIOLETTI 1994, 16-62), con lo que efectivamente se ha ejecutado en el sector, podemos observar claramente la incapacidad del proyecto de Hines para enlazar figurativamente las diferentes partes de la ciudad que quedaron separadas por el trazado de la ferrocarril Varesine: Stazione Porta Garibaldi, el barrio de Isola, viale Melchiorre Gioia, viale della Liberazione, via Galileo Galilei y la zona extramuros de las históricas Porta Garibaldi y Porta Nuova de la muralla española del siglo XVI. En contraste con el planteamiento general de los proyectos del concurso de 1991, que reflexionaban sobre la *forma urbis* de Milán, se ha levantado una arquitectura que ni asume el “papel representativo del sentido de las instituciones y de los lugares donde se asienta”, ni hace evidente el sentido de estos lugares para que los ciudadanos puedan reconocerse en ellos y reconocer en ellos su cultura, algo que hubiera sido imprescindible, ya que “solo a través de este reconocimiento es posible que aparezca aquel orgullo cívico que hace de la ciudad un cuerpo colectivo” (MONESTIROLI 1994, 22).

Aun peores, si cabe, han sido las consecuencias urbanas y cívicas de la actuación denominada CityLife (2004-2015), el macroyecto de recalificación privada de los terrenos de la antigua Fiera di Milano (36,5 ha) que comprende, además de otras edificaciones residenciales de menor altura, el área denominada Tre Torri, compuesta por los rascacielos Torre Isozaki (Il Dritto, 207 m), Torre Hadid (Lo Storto, 175 m), y Torre Libeskind (Il Curvo, 173 m), proyectadas, respectivamente por los *arquistas* Arata Isozaki (n. 1931), Zaha Hadid (1950-2016) y Daniel Libeskind (n. 1946) (CASTELLANETA *et al.* 2017, 237); los dos últimos autores han proyectado también dos grandes conjuntos escalonados y retorcidos para viviendas de lujo, de altísima densidad pero de menor altura (entre 23 y 59 m) que sirven de “propileos” del área en el acceso sur, a un lado y otro de piazzale Giulio Cesare. La crítica especializada ha sido demoledora con esta actuación y ha señalado como todas las piezas, tanto en su emplazamiento como en su figuración, han sido pensadas prescindiendo de la lógica de la ciudad para asumir individual y autoreferencialmente el lenguaje expresivo propio de cada proyectista, lo que ha llevado a evidenciar grandes desencuentros entre las obras; el conjunto, por su parte, ha sido caracterizado por su discutible relación con el contexto (ejes visuales, planos de fachada, alturas de los inmuebles, relación entre bloques), por su nula compacidad y por su escaso orden y coherencia: “una planificación deshinchada, carente de formas reconocibles” que, sin embargo, pretende simbolizar el “nuevo Milán” (BIRAGHI *et al.* 2015, 246-249, 258). Si ya en la planta de Milán construida a partir del Plan Beruto (1884-1887), el terreno de la Fiera Campionaria (originalmente destinado a plaza de armas)<sup>991</sup>, con su inconveniente perímetro romboidal, era un incomprensible obstáculo para la continuidad viaria, resulta difícil

<sup>991</sup> La Fiera Campionaria de Milán, creada por un grupo de industriales, se instaló en este terreno en 1926. Previamente, durante cincuenta años, había servido como plaza de armas pero ya en 1906 había albergado la Esposizione Internazionale (GAMBI *et al.* 2003, 319).

entender que, más allá de las plusvalías originadas y la imagen provincianamente tecnológica e identitaria de los rascacielos con formas “atrevidas” y “originales”, se hayan mantenido los límites cerrados del sector, sin dar continuidad a las vías que chocan contra ellos ni al tránsito de automóviles y transeúntes ni de las líneas de transporte público de superficie. Los edificios volumétricamente compactos de la antigua feria se han sustituido por un “verde” peatonal, difuso e intersticial (a pesar de sus 16,5 ha) que se extiende sobre los grandes aparcamientos subterráneos (2,7 ha) que, junto a las torres, forman una plaza elevada y un centro comercial o *mall* subterráneo; toda la zona aparece cerrada, aislada del resto de la ciudad, por una potente valla interrumpida tan solo por la apertura de algunas pequeñas y escondidas “puertas de entrada” estratégicamente colocadas. La codicia monetaria y la impericia técnica del plan urbanístico ha llegado a no definir siquiera un perímetro poligonal geoméricamente claro de este cierre periférico, con lo que esta ciudad irregular amurallada, empotrada en el interior de la verdadera ciudad, ni siquiera se puede rodear con facilidad. En medio del recinto se sitúa una estación de metro (Tre Torri) prácticamente pensada en beneficio exclusivo de los edificios de viviendas y oficinas que se levantan en el interior del área, sin conexión con la ciudad que la rodea.

Las conclusiones de Biraghi y Micheli para el sector de Porta Nuova-Varesine sirven para la mayoría de los sectores urbanos milaneses de construcción reciente: se trata, sobre todo, de grandes operaciones inmobiliarias de nuevo cuño que se insertan en un circuito global de producción económica: “el elevado número de proyectistas implicados, su heterogénea procedencia geográfica y sus diferentes lenguajes reflejan con gran elocuencia la parcelación proyectual del área y evidencian una complejidad de la gestión en el sector inmobiliario sin precedentes en Milán (BIRAGHI *et al.* 2015, 236-237). Son conjuntos, por lo que se refiere a la figuración arquitectónica, que exhiben

un convencional lenguaje neointernacionalista de importación americana que se hace bandera del –provinciano-renovamiento milanés. [...] Los edificios recubiertos de acero y vidrios brillantes aportan un fenómeno de uniformación del lenguaje arquitectónico desconocido hasta ahora en Milán a no ser por alguna intervención esporádica y periférica [confirmando] el uso instrumental de la arquitectura concebida con fines mayormente comerciales; la arquitectura, en definitiva, utilizada para la poco emocionante misión de “vender el producto” mediante el diseño de fachadas y formas seductoras; reducida, de instrumento de estructuración de la ciudad, a factor de *marketing* (BIRAGHI *et al.* 2013, 209, 217-218; comillas del autor)<sup>992</sup>.

Por nuestra parte podemos concluir diciendo, con Alberto Savinio, que en Porta Nuova y en CityLife, como en tantas otras actuaciones de la urbanística reciente milanesa y europea que ha operado sobre grandes extensiones de suelo urbano vacío, procedente de industrias abandonadas o de equipamientos obsoletos, “los ediles de Milán creyeron hacer una obra meritoria, pero se equivocaron” (SAVINIO 1986, 293). Y todavía, si queremos ser más incisivos, podemos concluir con un fragmento de las contundentes consideraciones que escribió Alessandro Manzoni ante los criminales hechos recogidos en su *Storia della Colonna Infame* (1840):

Es un consuelo pensar que si no sabían lo que hacían era porque no lo querían saber, era por aquella ignorancia que los hombres asumen y pierden a su conveniencia, y que no es una excusa sino una culpa<sup>993</sup>.

## <CONCLUSIONES

Da gusto en el juego del lenguaje proyectar luz sobre el significado apagado de las palabras; ver como estas pequeñas se despiertan, muestran una cara que nadie recordaba, algunas se adelantan y sonríen como amigas reencontradas, otras se escapan perseguidas por la vergüenza.  
Alberto SAVINIO (1944)

A lo largo del presente estudio hemos visto como Barcelona y Milán, a pesar de ser dos ciudades muy diferentes por lo que se refiere a la morfología y a la historia urbana (además, obviamente, de la diferente

<sup>992</sup> Una visión periodística, “optimista” aunque moderadamente crítica, del fenómeno “globalizador” y privatista que está en la base de la recalificación urbana actual de Milán en IRACE 2019.

<sup>993</sup> El fragmento completo dice así: “Ma quando, nel guardar più attentamente a que’ fatti, ci si scopre un’ingiustizia che poteva esser veduta da quelli stessi che la commettevano, un trasgredir le regole ammesse anche da loro, dell’azioni opposte ai lumi che non solo c’erano al loro tempo, ma che essi medesimi, in circostanze simili, mostrarono d’averne, è un sollievo il pensare che, se non seppero quello che facevano, fu per non volerlo sapere, fu per quell’ignoranza che l’uomo assume e perde a suo piacere, e non è una scusa, ma una colpa; e che di tali fatti si può bensì esser forzatamente vittime, ma non autori” (*Storia della Colonna Infame*, 1840, Introduzione).

situación sociopolítica que vivieron sus habitantes entre 1945 y 1977), presentan en gran parte del novecientos características tipológicas convergentes que se pueden reconocer con facilidad, especialmente por lo que se refiere a muchas piezas arquitectónicas de la modernidad construidas a partir de los primeros años cincuenta, cuando los arquitectos más significativos de ambas ciudades entraron en un contacto amistoso y profesional intenso y continuado que se prolongó con la incorporación de actores diferentes hasta final del siglo XX. Pero los edificios que proyectaron estos arquitectos muestran afinidades más complejas y profundas de las que se podría pensar que se derivan de un simple cambio de ideas entre profesionales y tienen que ver con aspectos comunes del *genius loci* de ambas ciudades y con estrategias de difusión de los principios proyectuales. La interrelación entre ambas ciudades era, por una parte, una forma de escapar del sofocante control de la dictadura franquista, pero, por otra, era una forma de difundir la concepción de la modernidad de la Escuela de Milán, lejos del mito de la tecnología y cercana a la valoración del contexto urbano y a una visión crítica de la historia. Pero esta conexión no solo fue en un sentido, ya que si Milán influyó en Barcelona, también Barcelona influyó en Milán, y no solo en términos urbanos y arquitectónicos, sino también políticos, económicos y sociales.

Como hemos visto, los “operadores” cognitivos de la investigación han sido “diferencias”, “semejanzas” y “continuidad / discontinuidad”. Los dos primeros han suscitado el subtema de la “identidad” (entendida como la relación que un ente mantiene consigo mismo, excluyendo al “otro”), una cuestión sobre la que se juega la crisis de la sociedad contemporánea y que, en cierto modo, reenvía al ámbito de la “fragilidad”. En el caso de Barcelona y Milán, la identidad de ambas ciudades se vincula con una relación de complementariedad que limita parcialmente la exclusión ya que cada una ha encontrado en la otra un complemento recíproco en un recorrido en el que la capital catalana ha mirado inicialmente a la capital lombarda como sitio de modernidad, renovación y libertad política; mientras que a partir de los últimos años setenta la dirección se invirtió y los arquitectos italianos empezaron a buscar referencias en los proyectos y construcciones de Cataluña y, más en general, de España y Portugal.

En el periodo temporal objeto de nuestro estudio la “continuidad” se presenta bajo múltiples aspectos. Como ejemplo podemos referirnos al método común de proyectación, básicamente empírico, que tendía a encuadrar un determinado tema de arquitectura en un contexto físico y cultural del que extraer referencias y con el que dialogar. El punto nodal de este método estaba relacionado con la “fluidez” entre las escalas del proyecto, una relación más compleja que la simple progresión lineal entre objeto, vivienda y ciudad planteada por el racionalismo; se trataba de una complejidad que expresaba la investigación sobre la “continuidad” iniciada por Rogers en Milán y retomada y desarrollada poco después por Bohigas en Barcelona. Las enseñanzas de Rogers se afirmaron y se difundieron en el contexto catalán con particular fuerza gracias, sobre todo, al sustrato preparado por los exponentes de la segunda modernidad (en ocasiones organizados, como en el caso del Grupo R) que promovieron la superación de la línea rígida del funcionalismo y de su esquematismo formal en favor de una voluntad de síntesis más amplia entre elementos heterogéneos también pertenecientes a la tradición. Desde final de los años cincuenta, Bohigas, gracias a Correa, comenzó a acercarse a Rogers, entrando, así, en contacto con el cuadro teórico de la Escuela de Milán: los conceptos de “continuidad” y de “preexistencias ambientales” impactaron a Bohigas, que los reelaboró a través de una serie de escritos en los que se refería a “continuidad dinámica” y a “realismo”, muy difundidos en España, con los que promovió una actitud general según la cual la proyectación y la práctica del construir debían tener una relación orgánica con los problemas del presente y una conexión directa con la situación económica y técnica de Cataluña.

Respecto a las corrientes nordeuropeas del Movimiento Moderno, más centradas en la arquitectura como objeto tecnológico, el pensamiento proyectual madurado en Milán y en Barcelona trabajó sobre una concepción más amplia donde la realidad física se consideraba algo que se debe investigar a través de las nociones de estructura, relación, forma, espacio y tiempo con el fin de alcanzar, mediante el proyecto arquitectónico, el conocimiento de aquella misma realidad. Si la forma, por ejemplo, era expresión de un particular momento histórico, la modernidad debía manifestarse como contaminación entre lo universal (es decir, la historia) y los caracteres particulares del presente que tenían que ver con la especificidad del proyecto. Rogers teorizó sobre la presencia de estructuras profundas en la base de la identidad, un concepto después retomado por Gregotti y destinado a tener una fortuna crítica notable en el ámbito internacional. Las preexistencias, incluyendo las tradiciones constructivas, se consideró que eran testimonios de la historia y las formas debían expresar su sentido integrándolo en el presente.

La historia, por tanto, debía ser una condición de fondo que le daba sentido al proyecto arquitectónico ya que se configuraba como una transformación que conectaba pasado y futuro. Frente a la posición dogmática



y neoidealista, que tendía a considerar el arte como una disciplina que carecía (y que debía carecer) de aplicaciones prácticas y concretas, el proyecto de arquitectura se consideró en los años cincuenta y sesenta una práctica experimental, antidogmática y abierta. En este libro, los edificios construidos en Milán y en Barcelona han sido estudiados a la luz de estas consideraciones, asumiendo, por tanto, un punto de vista orientado a subrayar similitudes, analogías y diferencias. Hemos podido observar, por ejemplo, como la configuración planimétrica es bastante diferente en una y otra ciudad por razones de las disimilitudes del tejido urbano, mientras que, en cambio, son fácilmente reconocibles asonancias y puntos de contacto en las elecciones expresivas. En relación a esto conviene recordar que tanto en Milán como en Barcelona los vínculos y límites impuestos por el mercado inmobiliario han limitado en gran medida las posibilidades de transformación de los asentamientos, tanto a escala de edificio como a escala de grandes barrios residenciales, y en relación a este punto, nuestra investigación se debe considerar ligada con el trabajo desarrollado con anterioridad sobre el tema de la vivienda protegida (o *casa popolare*) que concluyó con la exposición *La casa popolare en Lombardia, 1903-2003. Cento anni di edilizia residenziale pubblica* (cfr. PUGLIESE 2005).

Volviendo a las relaciones entre Barcelona y Milán, podemos concluir que en ambas ciudades la proyectación arquitectónica ha conseguido recuperar el diálogo con el contexto urbano, bien mediante la composición de los alzados, bien mediante la relación entre la construcción y el espacio colectivo, activando una relación con la dimensión de la ciudad que el Movimiento Moderno de los años treinta perdió en gran parte, al fijar su atención en la abstracción de los volúmenes referida a las vanguardias artísticas. Otro intenso elemento de cohesión entre Milán y Barcelona radica en el hecho de haber considerado la arquitectura como representación de su proceso constructivo; así, las determinaciones técnicas dieron consistencia al cuerpo del producto arquitectónico conjugándose con la intencionalidad de forma y, en este caso, fue la tectónica lo que estableció las reglas de coherencia del proceso. Sustancialmente, aspectos formales como el fenestraje oblongo, las celosías, las persianas, el ladrillo cara vista, los paneles prefabricados, las discontinuidades de los muros, el falseamiento de los volúmenes, no fueron, de hecho, el resultado de un arbitrio personal, sino que eran componentes sometidos a reglas gramaticales y sintácticas en las que se debía basar la coherencia entre las partes que componen la arquitectura. Y todavía podemos considerar que las formas arquitectónicas que aparecen estos años en Milán y en Barcelona forman parte de un mundo oculto. En la investigación se nos ha ido desvelando esta realidad, rica de conexiones interdisciplinares entre arquitectura, arte y filosofía. Resulta evidente, por ejemplo, la influencia en la Escuela de Milán de los movimientos filosóficos cercanos a la fenomenología, algo que fue posible gracias a las relaciones de amistad y magisterio de los filósofos Antonio Banfi y Enzo Paci con Ernesto Rogers y a la difusión que este hizo de las ideas de aquellos en la revista *Casabella*.

Se puede hablar, por tanto, de una fascinación recíproca entre las culturas arquitectónicas de ambas ciudades que se inició en 1949 y que se prolongó durante tres décadas. Esta correspondencia fue continuada y cuajó en abundantes obras de arquitectura, próximas entre sí, como hemos visto, a pesar de partir de principios diferentes, y en algunos aspectos concretos esta relación formó parte del potente motor que condujo al gran relanzamiento cultural y económico de Barcelona tras la restauración democrática municipal de 1979 en España y los Juegos Olímpicos de 1992 que convirtieron la ciudad en un hito turístico y monetario mundial de primer orden.

Las consecuencias de esta atracción mutua se pueden leer especialmente en la forma en que el proyecto arquitectónico plantea la relación con la morfología urbana. Esta relación depende, más allá del modo en que un edificio se sitúa en un lugar y la manera en que su configuración define el espacio (cfr. ARGAN 1965), de los caracteres formales y organizativos del espacio interno resultante, así como de los aspectos materiales de la obra por lo que se refiere a la tectónica. Estos aspectos, además de tener una influencia obvia sobre la configuración del volumen exterior del edificio, determinan la calidad y el carácter de los espacios interiores. Podemos concluir que lo que realmente tienen en común las arquitecturas de Barcelona y de Milán es que se da en ellas, tanto en la teoría como en la práctica, un mismo tipo de diálogo proyectual con el contexto. Podríamos decir que los proyectistas le hablan a la ciudad en la misma lengua.

Por tanto, en ambas ciudades el proyecto reacciona de idéntica manera al reconocimiento de la existencia del “otro” y de sus diferencias. Y el “otro” viene representado por la contaminación entre caracteres tipo-morfológicos diferentes. Por ejemplo, el tema del edificio de cuerpo lineal doble, característico de las manzanas con gran profundidad edificable de Barcelona, lo encontramos también en Milán en las casas de Gardella, Ponti o Ghò; también los muros oscilantes y las fachadas escalonadas tendentes a optimizar la relación con la luz solar se encuentran presentes tanto en Barcelona como en Milán, aunque sea por razones

opuestas: buscar el sol para disfrutar del mismo en el primer caso, evitarlo para defenderse de él en el segundo; y la misma observación serviría para las transparencias selectivas, es decir para todos los artificios imaginables para filtrar el paso de la luz natural. Las razones del proyecto hacen, en fin, referencia a los mismos principios, es decir trabajan sobre una distancia crítica en el enfrentamiento con el contexto y traducen esta distancia en arquitectura: temas compositivos que aparentemente tienen que ver tan solo con la ordenación de las fachadas, por ejemplo, son en realidad formas de considerar la ciudad como el lugar donde la unicidad del edificio se expresa en el conjunto urbano (PIERINI 2008, 67).

## <EPÍLOGO: LAS DOS LÍNEAS<sup>994</sup>

Tomàs LLORENS

*J'ai assis la Beauté sur mes genoux  
Et je l'ai trouvée amère  
Et je l'ai injuriée  
Artur Rimbaud*

Hacia mediados del siglo XX, cuando los relatos de la historia del Movimiento Moderno empezaban a tomar forma transmisible en la enseñanza universitaria, se hablaba de dos líneas separadas, dos tradiciones contrastantes. Por un lado había una tradición crítica, negativa, Rimbaud, Jarry con su bicicleta y su revólver, Duchamp y su urinario, Breton, Bataille, Artaud (aunque estos dos últimos se añadieron más tarde). Por otro lado una tradición propositiva, constructiva, el cubismo, De Stijl, Mondrian, van Doesburg, la Bauhaus y, más allá (después de Auschwitz), el bloque de habitación de Marsella, los constructores de Léger. Estas dos tradiciones se complementaban. El placer oscuro de destruir se redimía con el placer luminoso de construir. Destruir un mundo viejo —à la fin tu es las de ce monde ancien (Apollinaire)— absurdo, injusto, para construir en su lugar un mundo nuevo, racional, justo. Y joven, eternamente joven.

Luego, hacia los años 1970, la historia (la grande, la historia política y económica) se hizo opaca y la dualidad se fue haciendo borrosa.

Me ha venido a la memoria ahora que estoy en Bilbao y veo, desde la ventana de mi habitación de hotel, la silueta del Guggenheim con el adminículo del *puppy* verde de Jeff Koons en primer término. Detrás, bastante cerca, pero al otro lado de la Ria del Nervión, veo algunos edificios que trepan por la ladera. Dos palacetes de la Universidad de Deusto y la masa ancha y chata de ladrillo y mampostería del asilo de las Siervas de Jesús. Arquitectura ecléctica de finales del siglo XIX o comienzos del XX.

Fantaseo. Pienso que, dentro de unos pocos siglos, cuando todo esto sea un yacimiento arqueológico, algún historiador especializado en la arquitectura del siglo XX, recordará la teoría de las dos líneas a la que se refieren las fuentes de la época. En el edificio del Guggenheim nuestro historiador verá sin duda un ejemplo claro de la línea destructiva. ¿Cómo entender, si no, un esfuerzo tan grande, tan costoso (las fuentes documentales hablaran incluso de titanio, un metal raro y carísimo del que, por supuesto, no quedará para entonces ninguna evidencia arqueológica). Todo para crear la impresión de que el museo recién construido no era otra cosa que un montón de ruinas sin excavar, o a medio excavar. En cambio, el dibujo claro y rectilíneo y la construcción racional de los restos arqueológicos de la otra orilla se entenderán, lógicamente, como un ejemplo de lo que los comentaristas del siglo XX llamaban línea constructiva de la modernidad.

Otros historiadores, otros arqueólogos, encontrarán otros ejemplos. Algún profesor francés podrá llevar a sus alumnos a la antiquísima estación de Orsay, un edificio cuidadosamente mantenido en pie a lo largo de los siglos y de los cambios de uso, y hablarles de la flexibilidad y variedad de apariencias que podía adoptar la línea constructiva. Como contraste les hablará de una pequeña casa unifamiliar construida en las afueras de París apenas dos o tres décadas más tarde, un edificio muy famoso en el siglo XX, llamado pomposamente Villa Savoye, un ejemplo tan claro de la tradición destructiva que no habrá quedado de él resto material ni evidencia arqueológica alguna.

Otro profesor citará el ejemplo de la Torre Eiffel, mantenida artificiosamente en pie por medio de una cadena de impresiones tridimensionales, y lo contrastará con unas ruinas recientemente descubiertas, casi a su

<sup>994</sup> Este texto fue escrito por el profesor Llorens en abril del 2015 y se ha publicado traducido al italiano, con errores, en *Domus* (LLORENS 2015a), permaneciendo hasta ahora inédito en castellano. La versión que aquí se presenta es la original y ha sido autorizada por el autor.

lado, en el Quai Branly. Unas ruinas controvertidas, por cierto. Algunos historiadores, basándose en documentos de la época, las identificarán con un cierto museo que se construyó allí hacia finales del siglo XX. Pero esa identificación será enfáticamente negada por la mayoría de los arqueólogos. Alegarán que su reconstrucción virtual demuestra que el edificio era incompatible con su uso como museo. Para ellos se trataría de un gran barracón provisional construido, para proteger de la intemperie la línea de sacrificio y despiece de un matadero de cerdos, instalado provisionalmente en aquel lugar probablemente al terminar la guerra de 1941-45. En defensa de su interpretación citarán un capítulo de una novela de Sinclair Lewis, muy leída a mediados del del siglo XX, donde se describe un interior industrial de Chicago, construido exactamente para ese propósito, y morfológicamente idéntico al que permitirían reconstruir las ruinas del Quai Branly.

Aunque contruidos en momentos históricos diferentes, todos los edificios que he citado pertenecen a la era moderna, entendida en un sentido amplio. Su cronología precisa, sin embargo, parece contradecir la teoría de las dos líneas tal como fue elaborada hacia mediados del siglo XX. Y es que los ejemplos de la línea constructiva tienden a ser más antiguos, mientras que los de la línea destructiva tienden a ser más tardíos. Más aún, si nos fijamos en el ejemplo de la pareja formada por la estación de Orsay y la casita llamada Villa Savoye, es fácil deducir, generalizando, que hacia los comienzos de la era moderna la línea constructiva era hegemónica. (Es cierto que en esta lectura hay una dificultad. Deriva del hecho de que los autores antiguos nos han transmitido una imagen confusa de este periodo alto de la modernidad. Muchos pretendían que la Villa Savoye, y otras manifestaciones concomitantes, como por ejemplo la pintura de Mondrian, debían verse como ejemplos de la línea constructiva. Una pretensión absurda. Vistas en el contexto de la literatura de la época, es evidente que la arquitectura del primer Corbusier, o la pintura del Mondrian de los años 20 están más cerca de la herencia de Nietzsche, paradigma supremo de negatividad, que de la de Tolstoy, por ejemplo. Y si nos atenemos a las evidencias materiales, parece claro que, frente al esplendor de la pintura de Bonnard o el vigor de la de Hopper, por ejemplo, los cuadros de Mondrian sólo pueden ser históricamente significativos por lo que niegan, no por lo que son.) En cambio, si nos desplazamos hacia la baja época moderna, allá a finales del siglo XX o comienzos del XXI, los ejemplos de la línea destructiva se encuentran por todas partes. Y crecen de tamaño. Enormemente. El edificio del Guggenheim es lo primero que ven los pasajeros cuando se acercan en avión a Bilbao.

Esto contradice frontalmente el argumento central de la teoría de las dos tradiciones. La modernidad del siglo XX no destruía para luego construir. Destruía para luego destruir más aún, a mayor escala.

Es cierto, concedo, que no estamos hablando del mundo real sino de simulacros estéticos. Sombras en las paredes de la caverna. Pero eso me trae a la cabeza otra teoría, más antigua que la de las dos tradiciones, que explica mejor esa deriva del movimiento moderno a lo largo del siglo XX. Se llamó en su día (finales del siglo XVIII) *architecture parlante*.

La silueta de falsa ruina que tengo ante mis ojos en la ventana del hotel de Bilbao sería una *architecture parlante*. ¿Y de qué hablaría, exactamente, esa enorme masa hueca y gesticulante que parece querer anonadar los modestos edificios contruidos al otro lado de la ría por hombres de una generación anterior? ¿Por qué viene tanta gente a verla, a oír lo que dice? Sin duda porque habla de algo que les resulta familiar, una nueva fe que todos comparten. Los economistas la llaman “innovación destructiva” y la identifican como el motor, el principio activo de un concepto, o imagen, que está en el núcleo central de su disciplina: la expansión infinita de la economía de mercado. Los historiadores, menos sometidos que los economistas a las exigencias retóricas de la política, la llamamos simplemente destrucción.

Tomàs LLORENS (2015)

## <BIBLIOGRAFÍA<sup>995</sup>

- AALTO, Alvar (1960): «Carta de Alvar Aalto», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 39, enero-marzo 1960, p. 4.
- ABAD, Francesc (1973): “Arte conceptual nuevo”, *La Vanguardia Española*, 07-06-1973. Facsímil en LAHUERTA 2015, 208.
- ABELLA, Rafael (2002): *Anécdotas para después de una guerra. España, 1939-1957*, Barcelona, Planeta, 298 pp.
- ABRAMS, Sam (ed.) (2015): *Homenatge. Joan Teixidor*, Barcelona, Generalitat de Catalunya – Departament de Cultura, 108 pp.

<sup>995</sup> En la bibliografía no se han incluido las consultas realizadas en Internet que, por otra parte, hemos procurado contrastar siempre con documentación escrita. Para datar los edificios hemos utilizado las publicaciones aquí indicadas. Cuando hay diferencias significativas entre las fechas que dan los diferentes autores, hemos optado por escoger la que nos merecía mayor confianza. En el caso de Milán, hemos utilizado cuando ha sido posible los datos contenidos en el extenso trabajo constantemente actualizado *Architettura in Lombardia dal 1945 ad oggi*, coordinado por Fulvio Irace y consultable online.

- ACILU FERNÁNDEZ, Aitor (2012): «Cortijos y rascacielos. La vanguardia y retaguardia de la arquitectura», en POZO *et al.* 2012, pp. 71-78.
- ACILU, Aitor; LABARTA, Carlos (2020): «M. Michaelis: la fotografía como testimonio. Érase una vez en El Garraf», *RITA. Revista Indexada de Textos Académicos*, núm. 13, mayo 2020, pp. 102-109.
- AGUILERA CERNI, Vicente (ed.) (1975): *La Postguerra. Documentos y testimonios*, “Artistas españoles contemporáneos 100”, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 2 vols., 276 + 180 pp.
- AGUILERA CERNI, Vicente (ed.) (1986): *Diccionario del arte moderno. Conceptos, ideas, tendencias*, “Biblioteca valenciana”, Valencia, Fernando Torres, 574 pp.
- AIZPURUA AZQUETA, José Manuel (1930): «¿Cuándo habrá arquitectura?», *La Gaceta Literaria*, núm. 77, 01-03-1930, p. 9.
- ALARCÓ, Paloma (ed.) (2007): *Estudios de Historia del Arte en honor de Tomàs Llorens*, Madrid, Antonio Machado Libros, 575 pp.
- ALBERTI, Leon Battista (1989): *L'Architettura*, Milán, il Polifilo, 582 pp. Primera edición en latín: *De Re Aedificatoria*, Florencia, Nicolò di Lorenzo Alemanno, 1485. Versión española: *De Re Aedificatoria*, «Fuentes de arte 10», Madrid, Akal, 1991, 476 pp.
- ALIX TRUEBA, Josefina (ed.) (1987): *Pabellón español. Exposición Internacional de París, 1937*, catálogo de la exposición celebrada en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) del 25 de junio al 15 de septiembre de 1987, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 286 pp.
- ALOMAR, Gabriel (1950): «El momento actual en la arquitectura norteamericana», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 11-12, enero-junio 1950, pp. 28-37.
- ALOMAR, Gabriel (1980): *Teoría de la ciudad. Ideas fundamentales para un urbanismo humanista*, «Hombre. Sociedad. Ciudad», Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 256 pp. Primera edición: 1947.
- ÁLVAREZ, Fernando; ROIG, Jordi (1996): *Antoni Bonet Castellana. 1913-1989*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 216 pp.
- AMAT FUSTÉ, Jordi (2018): *Largo proceso, amargo sueño. Cultura y política en la Cataluña contemporánea*, “Tiempo de memoria 118”, Barcelona, Tusquets, 448 pp.
- ANÓNIMO (1933): «El lido di Barcelona nel progetto GATCPAC», *Quadrante*, núm. 13, mayo 1935, pp. 32-33.
- ANÓNIMO (1936): «Profanación y barbarie», *Aquí estamos. Órgano oficial de Falange Española de las JONS de Baleares*, núm. 7, 05-09-1936, portada.
- ANÓNIMO (1942): “Arquitectura moderna alemana. Exposición en Madrid. Parque del Retiro”, folleto de la exposición celebrada del 6 al 26 de mayo de 1942, organizada por “el Inspector General de Arquitectura de la capital del Imperio Alemán, Ministro del Reich, Albert Speer”, sin editor, sin paginar [16 pp.].
- ANÓNIMO (1944): «Génesis y gestiones sobre la idea de construir un nuevo campo de deportes para el Real Madrid. Concurso de ideas y croquis», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 34, octubre 1944, pp. 345-365.
- ANÓNIMO (1950): “Notas colegiales”, *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 11-12, enero-junio 1950, p. 60.
- ANÓNIMO (1952): «El Hospital de Traumáticos. Los arquitectos formulan su protesta», *Destino*, núm. 752, 05-01-1952, p. 8.
- ANÓNIMO (1958): «¿Crisis o continuidad?», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 32, abril-junio 1958, pp. 3-4.
- ANÓNIMO (1972): *Memoria. Año Académico 1970-1971*, Valencia, Ministerio de Educación y Ciencia – Universidad Politécnica de Valencia, 470 pp.
- ANÓNIMO (1981): «La presencia del realisme», *Quaderns*, núm. 147, julio-agosto 1981, p. 1.
- ANÓNIMO (2014): «Motor de Modernitat. Grup R. Arquitectura, art i diseny», Barcelona, MACBA, 2 pp.
- APARICIO, Miquel Àngel (1976): «Falange Española», *Gran enciclopèdia catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, vol. 7, p. 274.
- ARCO BLANCO, Miguel Ángel del (2020): *Cruces de memoria y olvido. Los monumentos a los caídos de la Guerra Civil española (1936-2021)*, “Contrastes”, Barcelona, Crítica, 456 pp.
- ARGAN, Giulio Carlo (1965): *Progetto e Destino*, “La Cultura 102”, Milán, Il Saggiatore, 374 pp. En especial: «Sul concetto di tipologia architettonica», pp. 75-81 (primera edición: 1962). También: “Valore di una polemica (Giuseppe Pagano)” pp. 229-235 (primera edición: *Costruzioni-Casabella*, núm. 195-198, diciembre 1946, monografía dedicada a Giuseppe Pagano). Versión española: *Proyecto y destino*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1969.
- ARGAN, Giulio Carlo (1966): «Ad vocem tipo», *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma, Unedi, vol. I, pp. 430-432.
- ARMESTO, Antonio (1996): *Edificio de viviendas en la Barceloneta, 1951-1955*, Almería, Colegio de Arquitectos, 112 pp.
- ARMESTO, Antonio (2009): «*La trave è piú alta di quanto è largo il pilastro*. Proyecto para la torre de la plaza del Duomo en Milán (1934)», en VARIOS AUTORES 2009, pp. 16-21.
- ARMESTO, Antonio; MARTÍ ARÍS, Carles (1999): *Sostres. Arquitecto*, catálogo de la exposición celebrada en Col·legi d'Arquitectes (Barcelona) del 5 de mayo al 12 de junio de 2008, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya - Actar, 216 pp. Incluye versión inglesa
- ARMESTO, Antonio; DÍAZ, Rafael (2008): *José Antonio Coderch*, Barcelona, Santa & Cole, 331 pp.
- ARNARDÓTTIR, Halldóra (2007): “Architettura e modernità nella Milano del dopoguerra”, en John FOOT; Robert LUMLEY (eds.): *Le città visibili. Spazi urbani in Italia: culture e trasformazione dal dopoguerra a oggi*, “La cultura 621”, Milano, Il Saggiatore, 2007, 300 pp., pp. 108-121.
- ARNEDO LÁZARO, José Vicente (2013): *De Alicante a El Escorial. Villena, José Antonio Primo de Rivera y el traslado a hombros de sus restos mortales en 1939*, Villena (Alicante), Comparsa de Estudiantes, 116 pp.
- ARNÚS, María del Mar (2019): *Sert(t) arquitecto*, “Biblioteca de la memoria 41”, Barcelona, Anagrama, 296 pp. + ilustraciones fuera de texto.
- AROCA, Ricardo (1994): «Necrológica: Víctor d'Ors, catedrático», *El País*, 09-12-1994.
- ARRANZ, Manuel (1977): «Mussolini, Benito», *Gran enciclopèdia catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, vol. 10, p. 407.
- ARRESE, José Luis de (1943): *Escritos y discursos*, Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular [de Falange Española], 248 pp.
- ARRESE, José Luis de (1982): *Una etapa constituyente*, «Documento 94», Barcelona, Planeta, 306 pp.

- ARRIBAS BLANCO, Ruth (2012): “El caso de Adriano Olivetti, el Movimiento Comunità y la revista *Comunità*”, en POZO *et al.* 2012, pp. 87-96.
- ARROYO, Eduardo; BENASSAR, Bartolomé; SAURA, Antonio (2017): *Mentira y sueño de Franco. Una parábola moderna*, Ginebra, Fondation Archives Antonio Saura – Éditions Médecine et Hygiène Georg, 136 pp.
- ASENJO, Felipe (2012): «Carlos de Miguel. La *Revista Nacional de Arquitectura* a través de sus portadas», en POZO *et al.* 2012, pp. 363-372.
- AULENTI, Gae; BOHIGAS, Oriol; GREGOTTI, Vittorio (1979): “Avanguardia e professione / Avant-Garde and Profession” *Lotus International*, núm. 25, octubre-diciembre 1979, pp. 1-3.
- AVELLANEDA, Jaume; AGUILÓ, Claudi (2006): «Materiales fiables y técnicas robustas», *Quaderns*, núm. 252, octubre-diciembre 2006, pp. 92-95. Incluye versión catalana y versión inglesa.
- AYMONINO, Carlo (1977): *Lo studio dei fenomeni urbani*, Roma, Officina, 168 pp.
- AYMONINO, Carlo; BENEVOLO, Leonardo (1961): «Sei domande sull’architettura italiana», *Casabella-continuità*, núm. 251, mayo 1961, pp. 3-34.
- AYUNTAMIENTO DE BARCELONA (1957): *Exposición. La vivienda en Barcelona. 15-27 Octubre*, Barcelona, Imprenta la Polígrafa, sin paginar [20 pp.].
- AZCOAGA, Enrique (1945): “Epístola a un arquitecto enamorado de El Escorial”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 43, julio 1945, pp. 247 y 276.
- BAFFA, Matilde; MORANDI, Corinna; PROTASONI, Sara; ROSSARI, Augusto (1995): *Il Movimento Studi per l’Architettura. 1945-1961*, Roma-Bari, Laterza, 608 pp.
- BAGLIONE, Chiara (2008): *Casabella. 1928-2008*, Milán, Mondadori - Electa, 800 pp.
- BAGLIONE, Chiara (ed.) (2012): *Ernesto Nathan Rogers. 1909-1969*, “Nuova serie di architettura 19”, Milán, Angeli, 414 pp.
- BAHAMÓN, Alejandro; LOSANTOS, Ágata (2007): *Barcelona. Atlas Histórico de Arquitectura*, Barcelona, Parramón, 120 pp.
- BALDRICH TIBAU, Manuel (1950): «El Plan de Ordenación de la provincia de Barcelona en la Exposición del Día del Urbanismo», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 14, octubre-diciembre 1950, pp. 12-22.
- BANFI, Gian Luigi; BANFI, Julia (2009): *Amore e speranza. Corrispondenza tra Julia e Giangio dal campo di Fossoli, aprile-luglio 1944*, Milán, Archinto, 231 pp.
- BANHAM, Reyner (1958): «Tornare ai tempi felici», *The Architectural Review*, núm. 742, noviembre 1958, p. 281.
- BANHAM, Reyner (1959a): «Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture», *The Architectural Review*, núm. 747, abril 1959, pp. 231-235.
- BANHAM, Reyner (1959b): «Neoliberty: The Debate», *The Architectural Review*, núm. 754, diciembre 1959, pp. 341-344.
- BANHAM, Reyner (1961): «Balance 1960», *Arquitectura*, núm. 26, febrero 1961, pp. 2-18.
- BARBA CORSINI, Juan Francisco (1954): «Dos casas de alquiler en Barcelona», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 17, enero-marzo 1954, p. 16.
- BARCENA, Carles; GRATACÒS, Ricard (2010): «Al tanto, que va de canto! Variacions del xamfrà cerdà», *Diagonal*, núm. 23, invierno 2009-2010, pp. 33-39; se puede consultar online.
- BAREY, André (1980): *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*, Barcelona, Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, 168 pp.
- BAROSIO, Michela (2009): *L’impronta industriale. Analisi della forma urbana e progetto di trasformazione delle aree produttive dismesse*, “Collana di architettura 41”, Milán, Franco Angeli, 191 pp.
- BARRAL I ALTET, Xavier (ed.) (1996): *L’art de la victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*, Barcelona, Columna, 252 pp. + ilustraciones fuera de texto.
- BARREIRO PEREIRA, Paloma (1987): “J.A. Coderch y el Grupo R”, *Arquitectura*, núm. 268, septiembre-octubre 1987, pp. 104-113.
- BARREIRO LÓPEZ, Paula; DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (eds.) (2014): *Crítica[s] de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, “Ad Hoc 28”, Murcia, CENDEAC, 432 pp.
- BASSEGODA, Buenventura (1942): “La nueva arquitectura alemana”, *Destino. Política de Unidad*, núm. 276, 31-10-1942, p. 7.
- BATLLORI, Miquel (1980): «Vidal i Barraquer, Francesc», *Gran enciclopèdia catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, vol. 15, p. 429-430.
- BAUDELAIRE, Charles (1991): *Las flores del mal*, edición a cargo de Alain VERJAT y Luis MARTÍNEZ DE MERLO, «Letras Universales 149», Madrid, Cátedra, 616 pp. Primera edición en francés: *Les fleurs du mal*, París, 1857. Versión italiana: *I fiori del male*, Milán, Rizzoli, 1997, 443 pp.
- BAUMAN, Zygmunt (2011): *Modernità liquida*, “I Robinson. Letture”, Roma-Bari, Laterza, 272 pp. Primera edición en inglés: *Liquid modernity*, Cambridge (Reino Unido) – Malden (Massachusetts), Polity Press - Blackwell, 2000, 228 pp.
- BAYOD, Ángel (ed.) (1981): *Franco visto por sus ministros*, «Espejo de España 75», Barcelona, Planeta, 464 pp.
- BELGIOJOSO, Lodovico Barbiano di (2000): «Note sulla Torre Velasca», en Federico BRUNETTI, *La Torre Velasca*, Florencia, Alinea, 36 pp., p. 6.
- BELGIOJOSO, Lodovico Barbiano di (2009): *Noite, nebbia. Racconto di Gusen*, Milán, Hoepli, 126 pp.
- BENET, Juan (1981): «Torán», *El País*, 29-12-1981, p. 11; incluido en CAMPO 1992, 286-289; se puede consultar online.
- BERDINI, Paolo (2002): «Osservazioni sulla retorica comparata di Colin Rowe», en MONICA 2002, pp. 128-139.
- BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, Amparo (2012): «Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura de 1960 a 1970: El carácter de las revistas a partir del análisis bibliométrico», en POZO *et al.* 2012, pp. 381-388.
- BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, Amparo (2013): «El dibujo de una crítica. La arquitectura de Gio Ponti para el edificio del Colegio de Arquitectos en Barcelona», *EGA, Expresión Gráfica Arquitectónica*, núm. 22, julio-diciembre 2013, pp. 132-141.
- BERTELLI, Guya (2004): “Variazioni sul concetto di limite”, *Territorio*, núm. 28, enero-abril 2004, pp. 15-22.
- BIANCIARDI, Luciano (2013): *La vita agra*, “Universale economica 8164”, Milán, Feltrinelli, 208 pp. Primera edición: Milán, Rizzoli, 1962, 219 pp.

- BIRAGHI, Marco (2005): *Progetto di crisi. Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*, "Vita delle forme 4", Milán, Christian Marinotti, 317 pp.
- BIRAGHI, Marco; MICHELI, Silvia (2013): *Storia dell'architettura italiana. 1985-2015*, «Piccola Biblioteca Einaudi 602», Turín, Einaudi, XXXII + 378 pp.
- BIRAGHI, Marco; LO RICCO, Gabriella; MICHELI, Silvia (eds) (2015): *Guida all'architettura di Milano. 1954-2015*, Milán, Hoepli, 304 pp.
- BLANCO, Manuel (1985): «La arquitectura de Regiones Devastadas», *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, núm. 3, enero-junio 1985, pp. 38-41.
- BLANCO, Manuel (1987a): «España una», en VÁZQUEZ DE CASTRO 1987, 16-40.
- BLANCO LAGE, Manuel (1987b), «El otro Coderch», en VARIOS AUTORES 1987c, pp. 34-39.
- BOERI, Stefano; LANZANI, Arturo; MARINI, Edoardo (1993): *Il territorio che cambia. Ambienti, paesaggi e immagini della regione milanese*, Milán, Abitare Segesta, 269 pp.
- BOFILL, Ricardo (1965a): «Crisis actual en la profesión arquitectónica I. Moralidades y prejuicios en arquitectura», *Siglo XX*, núm. 9, 26-06-1965, pp. 72-73.
- BOFILL, Ricardo (1965b): «Crisis actual en la profesión arquitectónica II. Defensa y reproches al realismo en arquitectura», *Siglo XX*, núm. 10, 03-07-1965, pp. 20-21.
- BOFILL, Ricardo (1965c): «Crisis actual en la profesión arquitectónica III. Contradicciones inherentes a la ocupación arquitectónica contemporánea», *Siglo XX*, núm. 11, 10-07-1965, pp. 6-7.
- BOFILL, Ricardo (1965d): «Crisis actual en la profesión arquitectónica IV. Ensayo sobre la necesidad de síntesis en la actuación arquitectónica», *Siglo XX*, núm. 12, 17-07-1965, pp. 12-13.
- BOHIGAS, Oriol (1945): «Reconstrucción de los templos de Barcelona: la Sagrada Familia», *Barcelona Atracción*, núm. 309, diciembre 1945, pp. 230-243.
- BOHIGAS, Oriol (1946a): «La llamada Casa de Cervantes, en Barcelona, ha desaparecido», *Destino*, núm. 482, 12-10-1946, p. 14.
- BOHIGAS, Oriol (1946b): «A raíz de la casa de Cervantes. Restauraciones», *Destino*, núm. 493, 28-12-1946, p. 20.
- BOHIGAS, Oriol (1950): «La doble lección de Gigiotti Zanini», *Destino*, núm. 681, 26-08-1950, pp. 14-15.
- BOHIGAS, Oriol (1951a): «Posibilidades de una arquitectura barcelonesa», *Destino*, núm. 702, 20-01-1951, p. 23.
- BOHIGAS, Oriol (1951b): «Posibilidades de una arquitectura», *Destino*, núm. 705, 10-02-1951, p. 2.
- BOHIGAS, Oriol (1951c): «En torno a la "Nona Triennale di Milano"», *Destino*, núm. 727, 14-07-1951, pp. 12-13.
- BOHIGAS, Oriol (1951d): «La Sagrada Familia», *Destino*, núm. 746, 24-11-1951, p. 9. También en BOHIGAS 2015, 141-142
- BOHIGAS, Oriol (1952a): «Un homenaje al arquitecto Coderch de Sentmenat», *Destino*, núm. 757, 09-02-1952, p. 16.
- BOHIGAS, Oriol (1952b): «Nuestros arquitectos jóvenes se definen», *Destino*, núm. 776, 21-06-1952, p. 18.
- BOHIGAS, Oriol (1953a): «9 comentarios a la 9ª. "Triennale di Milano"», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 15-16, enero-diciembre 1953, pp. 45-50.
- BOHIGAS, Oriol (1953b): «R Arquitectura», en VARIOS AUTORES: *Joc net*, Barcelona, C. Gráficas Martell, sin paginar [12 pp.]. También en *Carrer de la Ciutat*, núm. 1, enero 1978, p. 14.
- BOHIGAS, Oriol (1954): «A los veinticinco años de la obra maestra de la Exposición del 29», *Destino*, núm. 896, 09-10-1954, p. 28.
- BOHIGAS, Oriol (1955a): «La obra barcelonesa de Mies Van der Rohe», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 21, enero-abril 1955, pp. 17-21.
- BOHIGAS, Oriol (1955b): «Un Urbanismo nuevo para una Sociedad nueva», *Inquietud*, núm. 2, octubre 1955, pp. 6-7. También en *Carrer de la Ciutat*, núm. 1, enero 1978, pp. 15-16.
- BOHIGAS, Oriol (1955c): «La última obra de Miguel Fisac», *Destino*, núm. 917, 05-03-1955, p. 25.
- BOHIGAS, Oriol (1956): «Arquitectura y arquitectos: Nuevas tiendas en Barcelona», *Destino*, núm. 980, 19-05-1956, pp. 34-35. También en BOHIGAS 2015, 147-151.
- BOHIGAS, Oriol (1958a): «Piezas maestras de la arquitectura actual», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 196, abril 1958, pp. 20-21.
- BOHIGAS, Oriol (1958b): «Una noticia sensacional: Mies van der Rohe se ofrece a reconstruir el famoso pabellón de 1929», *Destino*, núm. 1.080, 19-04-1958, pp. 36-37.
- BOHIGAS, Oriol (1960a): «Un art nou per a una societat nova», *Serra d'Or*, año II, núm. 1, enero 1960, pp. 24-26.
- BOHIGAS, Oriol (1960b): «L'òpera de Sidney, símptoma de la crisi actual de l'arquitectura», *Serra d'Or*, año II, núm. 1, enero 1960, p. 27.
- BOHIGAS, Oriol (1960c): «L'arquitectura entre la indústria i l'artesania», *Serra d'Or*, año II, núm. 10, octubre 1960, pp. 24-25.
- BOHIGAS, Oriol (1960d): «La arquitectura, la enseñanza y la enseñanza de la arquitectura», *Arquitectura*, núm. 14, febrero 1960, pp. 3-5.
- BOHIGAS, Oriol (1960e): «El Segon P.C. a Barcelona», *Serra d'Or*, año II, núm. 6, junio 1960, p. 31.
- BOHIGAS, Oriol (1961a): «Actualitats: La Ben Plantada», *Serra d'Or*, año III, núm. 7, julio 1961, p. 29.
- BOHIGAS, Oriol (1961b): «Rogers i Casabella, un nou camí de l'arquitectura», *Serra d'Or*, año III, núm. 9, septiembre 1961, pp. 25-26.
- BOHIGAS, Oriol (1961c): «El nou realisme britànic», *Serra d'Or*, año III, núm. 9, septiembre 1961, p. 27.
- BOHIGAS, Oriol (1961d): «Case per operai a Barcellona», *Domus*, núm. 377, abril 1961, pp. 1-2.
- BOHIGAS, Oriol (1961e): «Després de l'Exposició del Romànic», «El IV P.C. a Còrdova», *Serra d'Or*, año III, núm. 11, noviembre-diciembre 1961, p. 74.
- BOHIGAS, Oriol (1961f): «Carta al director», *Arquitectura*, núm. 32, agosto 1961, p. s/núm.
- BOHIGAS, Oriol (1962a): «Actualitats: la Banca Catalana», *Serra d'Or*, año IV, núm. 3, marzo 1962, p. 27.
- BOHIGAS, Oriol (1962b): «Realistes i idealistes a l'arquitectura catalana», *Serra d'Or*, año IV, núm. 3, marzo 1962, pp. 27-29.

- BOHIGAS, Oriol (1962c): «Preludi[o] ad un'urbanistica democratica», «La Rinascente» y «L'església de l'Autostrada del Sole», *Serra d'Or*, año IV, núm. 4, abril 1962, pp. 27-29.
- BOHIGAS, Oriol (1962d): «Cap a una arquitectura realista», *Serra d'Or*, año IV, núm. 5, mayo 1962, pp. 17-20.
- BOHIGAS, Oriol (1962e): «Actualitats. El Col·legi d'Arquitectes», *Serra d'Or*, año IV, núm. 5, mayo 1962, p. 21.
- BOHIGAS, Oriol (1963a): *Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraquisme*, «Llibres a l'abast 6», Barcelona, Edicions 62, 160 pp.
- BOHIGAS, Oriol (1963b): «Hacia una arquitectura menos moderna», *Suma y sigue*, núm. 4, junio-septiembre 1963, pp. 41-42.
- BOHIGAS, Oriol (1964a): «Vico Magistretti y la actual situación de la arquitectura italiana», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 62, abril-junio 1964, p. 48.
- BOHIGAS, Oriol (1964b): «L'arquitectura. Noucentisme i Novecento», *Serra d'Or*, año VI, núm. 8, agosto 1964, pp. 15-18.
- BOHIGAS, Oriol (1965a): «Actualitats i revisions. La mort de Casabella», *Serra d'Or*, año VII, núm. 10, octubre 1965, pp. 28-30.
- BOHIGAS, Oriol (1965b): «Actualitats i revisions. Una nova Olivetti a la ronda de la Universitat», *Serra d'Or*, año VII, núm. 10, octubre 1965, pp. 30-31.
- BOHIGAS Oriol (1965c): «El polígono de Montbau», *Cuadernos de Arquitectura*, “Barrios 2”, monografía, núm. 61, julio-septiembre 1965, pp. 22-33.
- BOHIGAS, Oriol (1966): «Problemes urbanístics a les ciutats velles», *Serra d'Or*, año VIII, núm. 7, julio 1966, pp. 61-63.
- BOHIGAS, Oriol (1967): «Les dretes i les esquerres publiquen textos», *Serra d'Or*, año IX, núm. 1, enero 1967, pp. 63-65.
- BOHIGAS, Oriol (1968a): «Revisió i actualitat. Tres mestres», *Serra d'Or*, año X, núm. 105, junio 1968, p. 119.
- BOHIGAS, Oriol (1968b): «Una posible “Escuela de Barcelona”», *Arquitectura*, núm. 118, octubre 1968, pp. 24-30. También en BOHIGAS 1969a, 159-173; y en BOHIGAS 1970b, 74-87.
- BOHIGAS, Oriol (1968c): «A Portugal també els arquitectes fan la guerra pel seu compte», *Serra d'Or*, año X, núm. 101, febrero 1968, pp. 59-61.
- BOHIGAS, Oriol (1969a): *Contra una arquitectura adjetivada*, «Biblioteca breve de bolsillo», Barcelona, Seix Barral, 182 pp.
- BOHIGAS, Oriol (1969b): «Aspectos ya históricos en la obra de Vico Magistretti», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 72, abril-junio 1969, pp. 35-50.
- BOHIGAS, Oriol (1969c): «En la muerte de Adolfo Florensa», *Arquitectura*, núm. 121, enero 1969, pp. 50-52.
- BOHIGAS, Oriol (1970a): *Arquitectura española de la Segunda República*, «Cuadernos ínfimos 5», Barcelona, Tusquets, 144 pp. Versión italiana: *Architettura spagnola della Seconda Repubblica*, Bari, Dedalo Libri, 1978, 132 pp.
- BOHIGAS, Oriol (1970b): *Polèmica d'arquitectura catalana*, «L'escorpí 15», Barcelona, Edicions 62, 96 pp.
- BOHIGAS, Oriol (1972): *Proceso y erótica del diseño*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 240 pp.
- BOHIGAS, Oriol (1974a): «La ‘Tendenza’ en la XV Trienal de Milán», *CAU*, núm. 24, marzo-abril 1974, p. 32.
- BOHIGAS, Oriol (1974b): «En Huesca, un adiós a la ‘Escuela de Barcelona’», *Arquitecturas bis*, núm. 3, septiembre 1974, p. 27.
- BOHIGAS, Oriol (1975): «Abitazione e avanguardia architettonica», *Lotus International*, núm. 9, febrero 1975, pp. 60-61.
- BOHIGAS, Oriol (1976): «Actualidad de la arquitectura catalana», *Arquitecturas bis*, núm. 13-14, mayo-junio 1976, pp. 2-26.
- BOHIGAS, Oriol (1978a): «Bohigas segons Bohigas», *Carrer de la Ciutat*, núm. 1, enero 1978, p. 15.
- BOHIGAS, Oriol (1978b): «Casabella e la cultura architettonica spagnola negli anni '50», *Casabella*, núm. 440-441, octubre-noviembre 1978, p. 87.
- BOHIGAS, Oriol (1978c): «La arquitectura para después de una guerra y el buen gusto de antes de la guerra», *Arquitecturas bis*, núm. 20, enero 1978, pp. 31-32.
- BOHIGAS, Oriol (1978d): «Comentario de textos. Esperanzas y desesperanzas en *Arquitecturas catalanas*», *Arquitecturas bis*, núm. 21, marzo 1978, pp. 18-19.
- BOHIGAS, Oriol (1978e) «Sartoris: la primera vocación clasicista en la vanguardia», *Arquitecturas bis*, núm. 25, noviembre 1978, pp. 1, 14-28.
- BOHIGAS, Oriol (1978f): «Tres revistas», *Arquitecturas bis*, núm. 23-24, julio-septiembre 1978, p. 59-60
- BOHIGAS, Oriol (1979a): «Otra vez la arquitectura de los 40. Gracias y desgracias de los lenguajes clásicos en Barcelona», *Arquitecturas bis*, núm. 30-31, septiembre-diciembre 1979, pp. 2-35. Versión catalana: «Sobre l'arquitectura dels anys quaranta a Barcelona», en BARRAL 1996, pp. 67-89.
- BOHIGAS, Oriol (1979b): «L'architettura catalana. Il proceso di istituzionalizzazione democratica», *Lotus International*, núm. 23, abril-junio 1979, pp. 5-8.
- BOHIGAS, Oriol (1982): «Un programma per Barcellona», *Casabella*, núm. 483, septiembre 1982, pp. 12-23.
- BOHIGAS, Oriol (1983): «Barcelona: Catálogo para una reconstrucción de la ciudad», *Arquitecturas bis*, núm. 43, marzo 1983, pp. 21-31.
- BOHIGAS, Oriol (1985a): *Reconstrucció de Barcelona*, «Llibres a l'abast 198», Barcelona, Edicions 62, 304 pp.
- BOHIGAS, Oriol (1985b): «Antoni de Moragas: més guerriller que president», *Quaderns*, núm. 165, abril-junio 1985, p. 230.
- BOHIGAS, Oriol (1985c): «José Antonio Coderch 1913-1984», *Casabella*, núm. 511, marzo 1985, p. 28.
- BOHIGAS, Oriol (1986): «Carattere e processo», *Casabella*, núm. 524, mayo 1986, pp. 24-29.
- BOHIGAS, Oriol (1989): *Combat d'incerteses. Dietari de records*, «Biografies i memòries 11», Barcelona, Edicions 62, 400 pp. + ilustraciones fuera de texto.
- BOHIGAS, Oriol (1992): *Dit o fet. Dietari de records II*, «Biografies i memòries 16», Barcelona, Edicions 62, 312 pp. + ilustraciones fuera de texto.
- BOHIGAS, Oriol (1996): *El present des del futur. Epistolari públic (1994-1995) Cartes obertes d'un gran polemista sobre política i cultura*, «Biografies i memòries 27», Barcelona, Edicions 62, 286 pp.
- BOHIGAS, Oriol (1998): *Del dubte a la revolució. Epistolari públic (1995-1997)*, «Llibres a l'abast 327», Barcelona, Edicions 62, 320 pp.
- BOHIGAS, Oriol (2003a): *Cartes de la baralla. Epistolari públic sobre cultura i política*, «Textos 57», Barcelona, Columna, 264 pp.

- BOHIGAS, Oriol (2003b): *Realismo, urbanidad y fracasos*, «Lecciones / Documentos de Arquitectura 8», Pamplona, Universidad de Navarra, 72 pp.
- BOHIGAS, Oriol (2004): *Contra la incontinència urbana: reconsideració moral de l'arquitectura i la ciutat*, «Espai públic urbà 8», Barcelona, Diputació de Barcelona, 252 pp.
- BOHIGAS, Oriol (2005): *Epistolario: 1951-1994*, edición a cargo de Antonio PIZZA y Martha TORRES, «Colección de arquitectura 50», Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores – Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia – Fundación Cajamurcia, 360 pp.
- BOHIGAS, Oriol (2006): «Pautes per a un altre internacionalisme», *Quaderns*, núm. 250, abril-junio 2006, pp. 20-25.
- BOHIGAS, Oriol (2012): *Passar comptes. Dietari de records III*, «Biografies i memòries 86», Barcelona, Edicions 62, 158 pp.
- BOHIGAS, Oriol (2015): *Elogi de la modernitat*, edición a cargo de Ignasi ARAGAY, Barcelona, Arcàdia, 176 pp.
- BOHIGAS, Oriol; MONEO, Rafael (1974): «El Modernismo y la arquitectura española del siglo XIX», *Arquitecturas bis*, núm. 1, mayo 1974, pp. 11-15.
- BOHIGAS, Oriol; CLOTET, Lluís; CORREDOR MATHEOS, José; LAHUERTA, Juan José; MILÀ, Miguel; NADAL, Lluís; PEÑA, Luis; PLA, Maurici; VIAPLANA, Albert (1983): «Arquitectura terminal: la plaza de la estación de Sants», *Arquitecturas bis*, núm. 45, septiembre 1983, pp. 2-15.
- BOHIGAS ARNAU, Josep (2020): «Hirviendo la rana. Urbanismo táctico y supermanzanas de un modelo en transición», *Equipamiento y Servicios Municipales*, núm. 194, octubre-diciembre 2020, pp. 118-125; se puede consultar online
- BONET CORREA, Antonio (ed.) (1981): *Arte del franquismo*, «Cuadernos Arte Cátedra», Madrid, Cátedra, 336 pp. + ilustraciones fuera de texto.
- BONET CORREA, Antonio (2000): «Alberto Sartoris y España», en VARIOS AUTORES 2000, pp. 9-13.
- BONET GARÍ, Luis (1947): «Edificio social del Instituto Nacional de Previsión en Barcelona», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 7, enero-junio 1947, pp. 21-29.
- BONET PLANES, Juan Manuel (1979): «Después de la batalla», *Pueblo*, 17-11-1979; reproducido en CALVO 1985, 999-1.001.
- BONET PLANES, Juan Manuel (1995): *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza, 656 pp.
- BONET PLANES, Juan Manuel; GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; RIVAS, Francisco (1979): «1980», *Arquitecturas bis*, núm. 30-31, septiembre-diciembre 1979, p. 55. Primera versión: Madrid, Galería Juana Mordó, octubre 1979; reproducido en CALVO 1985, 995-996.
- BONFANTI, Ezio; PORTA, Marco (2009): *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana. 1932-1970*, Milán, Hoepli, [14 +] 224 + A177 pp. + ilustraciones fuera de texto. Primera edición: Milán, Vallecchi, 1973.
- BONFANTI, Ezio; SCOLARI, Massimo (1981): *La vicenda urbanistica e edilizia dell'Istituto Case Popolari a Milano. Dagli esordi alla seconda guerra mondiale*, edición a cargo de Luca SCACCHETTI, Milán, Librería Clup, 150 pp.
- BONOMI, Aldo; ABRUZZESE, Alberto (2004): *La città infinita*, «Sintesi», Milán, Mondadori, 319 pp.
- BONTA, Juan Pablo (1975): *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*, Barcelona, Gustavo Gili, 128 pp.
- BONTEMPELLI, Massimo (1978): *Opere scelte*, edición a cargo de Luigi BALDACCI, «I Meridiani», Milán, Mondadori, LII + 988 pp.
- BORDOGNA, Enrico (2019): *La Scuola di Architettura Civile a Bovisa e il disegno della città*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli S. p. A., 92 pp.
- BORIANI, Maurizio; MORANDI, Corinna; ROSSARI, Augusto (1986): *Milano contemporanea. Itinerari di architettura e urbanistica*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli S. p. A., 330 pp. Reedición: Milán, Librería Clup, 2008.
- BORJA, Jordi (2004): «Barcelona y su urbanismo. Éxitos pasados, desafíos presentes, oportunidades futuras», en BORJA *et al.* 2004, pp. 171-181.
- BORJA, Jordi (2005): «Un futuro urbano con un corazón antiguo», *Geograficando*, vol. 1, núm. 1, enero-diciembre 2005, pp. 11-22; se puede consultar online. Versión catalana: «Un futur urbà amb un cor antic», en PERA, Rosa (ed.): *Quòrum*, catálogo de la exposición celebrada en Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu (Barcelona) del 23 de junio al 26 de setiembre de 2004, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, 2005, 330 pp.
- BORJA, Jordi (2010): *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*, «Gestión de la ciudad 2», Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 363 pp.; se puede consultar online. Existe versión catalana: *Llums i ombres de l'urbanisme a Barcelona*, «Biblioteca Universal 235» Barcelona, Empúries, 2010, 250 pp.
- BORJA, Jordi (2018): «Transiciones, ilusiones, frustraciones y esperanzas», *Debats*, vol. 132, núm. 1, enero-abril 2018, pp. 25-38; se puede consultar online.
- BORJA, Jordi; MUXÍ, Zaida (eds.) (2004): *Urbanismo en el siglo XXI: Una visión crítica. Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*, «Arquitext 30», Barcelona, Edicions UPC, 231 pp.
- BORSOTTI, Marco (2015): *Chiese e modernità*, «Itinerari di Architettura Milanese 4», Milán, Solferino – Ordine e Fondazione dell'Ordini degli Architetti, 101 pp. Incluye versión inglesa.
- BOTTONI, Piero (1945): *La casa a chi lavora*, Milán, Görlich, 30 pp.
- BOTTONI, Piero (1954): *Antologia di edifici moderni in Milano. Guida compilata da*, Milán, Domus, 314 + 42 pp. + encarte fuera de texto.
- BOTTONI, Piero (1973): «Il QT8: un impegno per uno sviluppo diverso di Milano», *Controspazio*, monografía sobre Piero Bottoni a cargo de Giancarlo CONSONNI, Lodovico MENEGHETTI y Luciano PATETTA, núm. 4, octubre 1973, pp. 64-65.
- BOTTONI, Piero (1982): «Diritto al cielo», en DE CARLI 1982, pp. 350-355.
- BOTTONI, Piero; CEREGHINI, Mario; FIGINI, Luigi; FRETTE, Guido; GRIFFINI, Enrico A.; LINGERI, Pietro; POLLINI, Gino; BANFI, Gian Luigi; BARBIANO DI BELGIJOSO, Lodovico; PERESUTTI, Enrico; ROGERS, Ernesto Nathan (1933): «Un programma di Architettura», *Quadrante*, núm. 1, mayo 1933, pp. 5-6.
- BOX VARELA, Zira (2005): «Pasión, muerte y glorificación de José Antonio Primo de Rivera», *Historia del presente*, núm. 6, julio-diciembre 2005, pp. 191-216.



- BOX VARELA, Zira (2010): *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*, Madrid, Alianza, 392 pp + ilustraciones fuera de texto.
- BOX VARELA, Zira (2012): «El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo», *Revista de Estudios Políticos*, núm. 155, enero-marzo 2012, pp. 151-181.
- BOZAL, Valeriano (1976): “La polémica. Documentos para una cronología”, *Comunicación XXI*, núm. 31-32, diciembre 1976, pp. 93-112. Facsímil en RUBIRA 2018, pp. 34-54.
- BOZAL, Valeriano; LLORENS, Tomàs (eds.) (1976): *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, «Comunicación visual», Barcelona, Gustavo Gili, XX + 220 pp. + ilustraciones fuera de texto.
- BRAMBILLA, Paolo; GUIDARINI, Stefano; MOLINARI, Luca (2018): *Lo studio BBPR e Milano*, “Itinerari di Architettura Milanese 2”, Milán, Solferino – Ordine e Fondazione dell’Ordini degli Architetti, 81 pp. Incluye versión inglesa. Primera edición: 2015.
- BRANZI, Andrea (2006): *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all’inizio del XXI secolo*, Milán, Skira, 180 pp.
- BRANZI, Andrea (2014): “Architettura e scena urbana”, en PUGLIESE et al. 2014, pp. 57-59.
- BRENNAN, Sergio (2008): *La strana disfatta dell’Urbanistica pubblica. Breve ma veridica storia dell’inarrestabile ma controversa fortuna del privatismo nell’uso di città e territorio*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli S. p. A., 106 pp.
- BRULLET TENAS, Manuel; ILLESCAS DE LA MORENA, Albert (eds.) (2008): *Sixte Illescas, arquitecte (1903-1986). De la vanguardia al ovidio*, Barcelona, Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, 428 pp. Incluye versión catalana y versión inglesa.
- BRUNETTI, Fabrizio (1933): «Eduardo Persico, la coscienza critica del Razionalismo italiano», en DENTI 1989, pp. 11-34.
- BRUSCHI, Arnaldo (1993): *Bramante*, Roma-Bari, Laterza, 339 pp. Primera edición en inglés: Londres, Thames & Hudson, 1973.
- BÜRGER, Peter (2009): *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 146 pp. Primera edición en alemán: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, 1974.
- BUCCI, Federico; MERIGGI, Maurizio (2008): *Architetti milanesi. Tre generazioni*, Boves (Cuneo), Arabafénice, 88 pp.
- BUCCI, Federico; MULLAZZANI, Marco (2000): *Luigi Moretti. Opere e scritti*, “Documenti di architettura 130”, Milán, Electa, 228 pp.
- BUSQUETS I GRAU, Joan (1987): «I grandi progetti di Barcellona: L’olimpico Bohigas», *Casabella*, núm. 533, marzo 1987, pp. 36-39.
- BUSQUETS I GRAU, Joan (1989a): «Barcelona, una reflexione complessiva», *Casabella*, núm. 553-554, enero-febrero 1989, pp. 70-77.
- BUSQUETS I GRAU, Joan (1989b): «Verso la nuova Barcellona» y «Le scale di intervento», *Rassegna*, núm. 37, marzo 1989, pp. 6-7, 45-48.
- BUSQUETS I GRAU, Joan (1999): *La urbanización marginal*, “Col·lecció d’Arquitectura 2”, Barcelona, Edicions UPC, 254 pp.
- BUSQUETS I GRAU, Joan (2004): *Barcelona. La construcción urbanística de una ciudad compacta*, «La estrella polar 43», Barcelona, Ediciones del Serbal, 480 pp.
- BUSQUETS I GRAU, Joan; COROMINAS I AYALA, Miquel; EIZAGUIRRE GARAITAGOITIA, Xabier; SABATÉ I BEL Joaquim (1992): *Treballs sobre Cerdà i el seu Eixample a Barcelona*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona – Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 396 pp.
- BUSQUETS I SINDREU, Xavier (1987): «Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d’Arquitectes de Barcelona», discurso de ingreso en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, leído en el salón de actos de la institución el 09-12-1987, incluye discurso de contestación de Joan Bassegoda i Nonell, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 28 pp + ilustraciones fuera de texto.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (1996): *La política artística del franquismo. El hito de la [I] Bienal Hispano-Americana de Arte*, «Biblioteca de Historia 30», Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 752 pp.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (2016): “La apropiación de la modernidad artística”, en JIMÉNEZ 2016, pp. 298-313.
- CALDUCH, Juan (2016): «Prólogo», en Sergio GARCÍA DOMÉNECH, *Transformación del espacio público en Alicante (1975-1995). Reflejo urbano de una sociedad en transición*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 416 pp., pp. 21-22.
- CALVET, Agustí (Gaziel) (2018): *Meditacions en el desert (1946-1953)*, edición a cargo de Jordi AMAT FUSTÉ, “L’Altra Assaig”, Barcelona, L’Altra Editorial, 352 pp. Primera edición: Edicions Catalanes de París, 1974.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1985): *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Madrid, Fundación Santillana – Ministerio de Cultura, 2 vols., 1.396 pp.
- CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del (1992): *José Torán. Un ingeniero singular*, «Ciencias, Humanidades e Ingeniería 44», Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos Canales y Puertos, 394 pp.
- CAMPOS URIBE, Alejandro (2015): “Team 10 out of CIAM: Sobre el papel de Le Corbusier. Identificación y legado”, en *Le Corbusier, 50 years later. International Congress. Valencia 18th-20th November 2015*, 24 pp.; se puede consultar online.
- CAMPRUBÍ BUENO, Lino (2017): *Los ingenieros de Franco. Ciencia, catolicismo y guerra fría en el Estado franquista*, «Contrastes», Barcelona, Crítica, 320 pp. Primera edición en inglés: *Engineers and the Making of the Francoist Regime*, Cambridge (Massachusetts)-Londres, The MIT Press, 2014, 298 pp.
- CANELLA, Guido; GREGOTTI, Vittorio (1963): «Il Novecento e l’architettura», *Edilizia Moderna*, monografía, núm. 81, 98 pp.
- CANO BALLESTA, Juan (1994): *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*, «Linguística y teoría literaria», Madrid, Siglo XXI de España, 214 pp.
- CANTALLOPS I VALERÍ, Lluís (1983): «Records d’una visita al Cementiri del Bosc», *Quaderns*, núm. 157, abril-junio 1983, pp. 28-31.
- CAPDEVILA, Mireia; VILANOVA, Francesc (2017): *Nazis a Barcelona. L’esplendor feixista de postguerra (1939-1945)*, Barcelona, Ajuntament – L’Avenç, 232 pp.
- CAPEL, Horacio (2009): *El modelo Barcelona: un examen crítico*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 120 pp. Primera edición: 2005.
- CAPITANUCCI, Maria Vittoria (2007): *Vito e Gustavo Latis. Frammenti di città*, Milán, Skira, 192 pp.
- CAPITANUCCI, Maria Vittoria (2015): *Il professionismo colto nel dopoguerra*, “Itinerari di Architettura Milanese 1”, Milán, Solferino – Ordine e Fondazione dell’Ordini degli Architetti, 80 pp. Incluye versión inglesa. Primera edición: Abitare, 2012.
- CAPITEL, Antón (1976): «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *Arquitecturas bis*, núm. 12, marzo 1976, pp. 25-31.

- CAPMANY I FARNÉS, Maria Aurèlia (1997): *Obra completa 6. Memòria*, Barcelona, Columna – Diputació de Barcelona, 602 pp.
- CARBAJOSA, Mónica; CARBAJOSA, Pablo (2003): *La corte literaria de José Antonio: la primera generación cultural de la Falange*, “Contrastes”, Barcelona, Crítica, XXVIII + 372 pp.
- CARDONA ESCANERO, Gabriel (2010): *Cuando nos reíamos de miedo*, “Imago mundi 184”, Barcelona, Destino, 288 pp.
- CAROZZI, Carlo (1984): «1884: el primer plano urbanístico del Milán moderno», en VETGES TU *et al.*, *El Ensanche de la ciudad de Valencia de 1884*, Valencia, Colegio de Arquitectos, 230 pp., pp. 137-147.
- CARR, Edward H. (1984): *¿Qué es la historia? Conferencias "George Macaulay Trevelyan" dictadas en la Universidad de Cambridge en enero-marzo de 1961*, Barcelona, Ariel, 1984, 224 pp. Primera edición en inglés: *What is history?*, 1961.
- CARREÑO CORBELLÀ, Pilar (2000): *Eduardo Westerdhal: suma de la existencia*, Santa Cruz de Tenerife, Instituto Oscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea – Cabildo Insular de Tenerife, 208 pp.
- CASAMAYOR, Enrique (1952): “Croniquilla del año muerto 1951”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 26, febrero 1952, pp. 277-283.
- CASTELLANETA, Carlo; MARZO MAGNO, Alessandro (2017): *Storia di Milano. Dalle origini ai giorni nostri*, “Storie delle Città 6”, Pordenone, Biblioteca dell’Immagine, 328 pp.
- CASTELLET, José María (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 268 pp.
- CASTELLET, Josep Maria (ed.) (1977): *La cultura bajo el franquismo*, «Ediciones de bolsillo 500», Barcelona, Laia, 320 pp.
- CASTELLS, Manuel (2004): *La città delle reti*, “I libri di Reser”, Venecia, Marsilio, 81 pp.
- CASTEX, Jean; PANERAI, Philippe; DEPAULE, Jean Charles (1981): *Isolato urbano e città contemporanea*, Milán, Clup, 200 pp.
- CASTILLA, Luis de (1937): «El racionalismo en arquitectura», *FE. Doctrina del Estado Nacional Sindicalista*, II época, núm. 1, diciembre 1937, pp. 51-57.
- CAVALCANTI, Lauro (2001): *Quando o Brasil era moderno: guia de Arquitetura 1928-1960*, Río de Janeiro, Aeroplano, 468 pp.
- CEDERNA, Antonio (1956): *I vandali in casa*, Bari, Laterza, 422 pp.
- CENNAMO, Michele (ed.) (1976): *Materiali per l’analisi dell’architettura moderna: il MIAR*, Nápoles, Società Editrice Napoletana, 521 pp.
- CENTELLAS, Miguel; JORDÁ, Carmen; LANDROVE, Susana (eds.) (2009): *La vivienda moderna. Registro DOCOMOMO Ibérico 1925-1965*, “Arquia/temas 27”, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos - Fundación DOCOMOMO Ibérico, 500 pp.
- CERASI, Maurice (1973): *Città e periferia: condizione e tipi della residenza delle classi subalterne nella città moderna: analisi di un’area della periferia milanese – Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Gruppo di ricerca diretto da Maurice Cerasi*, Milán, Clup, 173 + 27 pp.
- CIRICI, Alexandre (1945): “Visión retrospectiva de la arquitectura en hierro”, *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 4, julio-diciembre 1945, pp. 16-26.
- CIRICI, Alexandre (1960): “El martes en Barcelona. Nuevo Museo de Arte Contemporáneo”, *Revista Gran Vía de Actualidades, Artes y Letras*, 18-06-1960, p. 14. Facsímil en LAHUERTA 2015, 62.
- CIRICI, Alexandre (1962): “El nuevo edificio del Colegio de Arquitectos”, *La Vanguardia*, 03-05-1962, p. 7.
- CIRICI, Alexandre (1965): “Los frisos barceloneses de Picasso”, en Alexandre CIRICI-PELLICER; Francesc CATALÀ-ROCA: *Esgrafiados de Picasso en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 10 + 10 + 10 pp. + ilustraciones fuera de texto. Incluye versiones inglesa y francesa.
- CIRICI, Alexandre (1966): “Cuixart, encarnació de la dreta”, *Serra d’Or*, año VIII, núm. 6, junio 1966, pp. 59-61.
- CIRICI, Alexandre (1971): “Assaig: Mots i maons o a cascú el seu”, *Serra d’Or*, núm. 147, diciembre 1971, pp. 95-96.
- CIRICI, Alexandre (1976): *A cor batent*, Barcelona, Destino, 240 pp.
- CIRICI, Alexandre (1977a): *La estética del franquismo*, “Punto y Línea”, Barcelona, Gustavo Gili, 196 pp.
- CIRICI, Alexandre (1977b): *Les hores clares*, Barcelona, Destino, 318 pp.
- CIRICI PELLICER, Alexandre (2014): *Diari d’un funàmbul. Les llibretes d’Alexandre Cirici Pellicer*, edición a cargo de Glòria SOLER, Barcelona, Comanegra – Ajuntament de Barcelona, 492 pp.
- CIUCCI, Giorgio (1989): *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città, 1922-1944*, Turín, Einaudi, 222 pp.
- CIUCCI, Giorgio (ed.) (2006): *Giuseppe Terragni. Opera completa*, Milán, Electa, 652 pp.
- CLEMENT, Alexander (2011): *Brutalism: Post-War British Architecture*, Ramsbury (Wiltshire, Reino Unido), The Crowood Press Ltd., 160 pp.
- CLOTET, Lluís (1970): «A Barcelone pour une architecture de l’évocation», *L’Architecture d’Aujourd’hui*, núm. 149, abril-mayo 1970, pp. 103-105. Versión española: «En Barcelona: por una arquitectura de la evocación», *CAU*, núm. 2-3, septiembre 1970, pp. 104-109.
- CODDOU, Flavio (2012): «La génesis de *Arquitecturas bis*», en POZO *et al.* 2012, pp. 411-418.
- CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio (1961): «Non è di genii che abbiamo bisogno», *Domus*, núm. 384, noviembre 1961, pp. 27-28. Versión española: «No son genios lo que necesitamos ahora», en VARIOS AUTORES 1980, pp.15-18.
- CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio (1979): «Espiritualidad de la arquitectura. Discurso de Ingreso del Académico electo Ilmo. Sr. Don [...] leído en la Sala de Actos de la Academia [de San Jorge] el martes 31 de mayo de 1977» *Carrer de la Ciutat*, núm. 6, enero 1979, pp. 5-9.
- CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio (1980): «Ampliación de la Escuela de Arquitectura de Barcelona», *Arquitecturas bis*, núm. 32-33, enero-abril 1980, pp. 1-4.
- CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio; VALLS VERGÉS, Manuel (1945): «Refugio de Montaña de 200 camas en el Puerto de Navacerrada para “Educación y Descanso”», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 4, julio-diciembre 1945, pp. 36-39.
- CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio; ABAURRE, Ricardo; LEDESMA, José (1945): «Albergue en Navacerrada», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 128, agosto 1952, pp. 11-14 y 34.
- CODERCH DE SENTMENAT, José Antonio; VALLS VERGÉS, Manuel (1981): «Sobre la exposición Coderch y de Sentmenat», *El Noticiero Universal*, 17-03-1981, p. 11.

- CODERCH, Gustau; FOCHS, Carles (1999): *Coderch. La Barceloneta*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya - Actar, 112 pp.
- CODINACHS, Marcià (1984): «Josep M. Sostres. 1915-1984», *Quaderns*, núm. 163, noviembre-diciembre 1984, p. 56-59.
- COLOMBO, Cristina F.; SAIITO, Viviana (2018): *Utopia, S[ocietà]. R[esponsabilità]. L[imitata]. Icone sconfitte dell'housing sociale*, «Alleli / Research 23», Siracusa, Lettera Veintidue, 190 pp.
- COLOMINA, Beatriz (1994): *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, XI + 389 pp. Versión española: *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, «Arquitectura y crítica», Murcia, CENDEAC - COAMU, 2010, 237 pp.
- COLOMINA, Beatriz (2012): «Little magazines: small utopia», en POZO *et al.* 2012, pp. 13-20.
- COLQUHOUN, Alan (1981): *Essay in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, Londres, The MIT Press, 215 pp. Versión española: *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976*, «Arquitectura y crítica», Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 190 pp.
- COMITATO PROMOTORE PER L'UNIVERSALE ECONOMICA DELL'EDITORE FELTRINELLI (ed.) (1962): *Fascismo e antifascismo. (1918-1936) - (1936-1948). Lezioni e testimonianze*, «Universale Economica Feltrinelli 393-394», Milán, Feltrinelli, 2 vols., 708 pp.
- COMOLI, Vera; OLMO, Carlo (eds.) (1999): *Torino. Guida di architettura*, Turín, Umberto Allemandi & C., 240 pp.
- COMPAIN-GAJAC, Catherine (ed.) (2012): *Conservation – restauration de l'architecture du Mouvement Moderne. Choix d'architectures – États des lieux – Regards croisés*, «Histoire de l'art 2», Perpiñán, Presses Universitaires, 272 pp.
- CONSONNI, Giancarlo (2013): «Il '68 di Milano-Architettura. Tutti i giorni per oltre un decennio», en Alessandro BRECCIA (ed.): *Le istituzioni universitarie e il Sessantotto*, «Studi / Centro Interuniversitario per la storia delle università italiane 20», Bolonia, Clueb, 2013, XIV + 331 pp., pp 95-106.
- CONSONNI, Giancarlo; MENEGHETTI, Lodovico; TONON, Graziella (eds) (1990): *Piero Bottoni, opera completa*, Milán, Fabbri, 463 pp.
- CORAZZA, Simonetta; MISITI, Cristina (eds.) (1995): *La grande Milano tradizionale e Futurista: Marinetti e il futurismo a Milano*, catálogo de la exposición celebrada en Biblioteca Nazionale Braidense (Milán) del 10 de octubre al 18 de noviembre de 1995, Roma, De Luca, 127 pp.
- CORREA, Federico (1965): «La enseñanza de la arquitectura en España», *Zodiac*, núm. 15, julio-diciembre 1965, p. 183.
- CORREA, Federico (1966): «Consideraciones visuales sobre la ciudad-jardín», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 64, abril-junio 1966, pp. 20-25.
- CORREA, Federico (1969): «Nuevos establecimientos Olivetti en España», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 74, octubre-diciembre 1969, pp. 13-22.
- CORREA, Federico (1977): «Aldo Van Eyck. Una conversación biográfica», *Arquitecturas bis*, núm. 19, noviembre 1977, portada y pp. 17-21.
- CORREA, Federico (1983): «Casabella: ¿Otra continuidad?», *Arquitecturas bis*, núm. 43, marzo 1983, pp. 13-14.
- CORREA, Federico (1988): «Memoria personal del Team 10», *El Croquis*, núm. 36, octubre-noviembre 1988, pp. 5-13.
- CORREA, Federico (2002): *Arquitecto, crítico y profesor*, «Lecciones / Documentos de Arquitectura 7», Pamplona, Universidad de Navarra, 60 pp.
- CORREA, Federico; MILÁ, Alfonso (1956): «Progetto per Barcellona», *Domus*, núm. 319, junio 1956, p. 2.
- CORREIA, Nuno (2018): «Los Pequeños Congresos, 1959-1968: tras los pasos del Team 10», en ROVIRA *et al.* 2018, pp. 207-219; se puede consultar online.
- CORT BOTÍ, César (1932): *Murcia, un ejemplo sencillo de trazado urbano*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 367 pp. + ilustraciones fuera de texto.
- CORT BOTÍ, César (1941): *Campos urbanizados y ciudades rurizadas*, Madrid, Federación de Urbanismo y de la Vivienda de la Hispanidad, 317 pp.
- COUCHOUD SEBASTIÁ, Rafael; ARÉVALO Y MARCO, Emilio; SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1965): *Efemérides hidrológica y fervorosa. Compendio cronológico de las riadas, avenidas e inundaciones que sufrió la huerta del río Segura desde 1535, año en que falleció la célebre y piadosa iluminada Maricastaña hasta la devastadora riada de Santa Teresa acaecida el mes de Octubre de 1879 con grave quebranto y peligro de la Ciudad y Reino de Murcia, con noticia de las grandes Sequías, Calamidades y Trabajos que padecieron sus moradores en dichos tiempos, así como de las Rogativas y Oraciones que, en Acción de Gracias y demanda de Auxilio contra tan graves daños, elevó al Cielo la Esperanza y Piedad Cristiana de este Reino*, Madrid, Centro de Estudios Hidrográficos, proemio + 110 pp. + encarte fuera de texto. Edición facsímil: Murcia, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1984.
- CRESTI, Carlo (2015): *Architetti e architetture dell' "Era Fascista"*, «Architettura & Arte», Florencia, Angelo Pontecorboli, 254 pp.
- CROTTI, Sergio (1990): «Luoghi urbani ritrovati», *Rassegna*, núm. 42, junio 1990, pp. 69-72.
- CULLA I CLARÀ, Joan B. (1983): «Burgos, procés de», *Gran enciclopèdia catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, primer suplement, pp. 161-162.
- CHOAY, Françoise (2003): *Espacements. Figure di spazi urbani nel tempo*, edición a cargo de Ernesto D'ALFONSO, Milán, Skira, 127 pp.
- CHUECA GOITIA, Fernando (1981): *Invariantes castizos de la arquitectura española [incluye Invariantes en la arquitectura hispanoamericana y Manifiesto de la Alhambra]*, «Dossat bolsillo 2», Madrid, Dossat, 254 pp. + ilustraciones fuera de texto. Primera edición: Madrid, Dossat, 1947, 102 pp.
- CHUECA, Fernando; ABURTO, Rafael; FISAC, Miguel; CABRERO, Francisco A.; MIGUEL, Carlos de (1951): «El arquitecto Alvar Aalto en Madrid», *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, s/núm., abril-junio 1951, pp. 13-20.
- D'ALFONSO, Ernesto (2004): «Misura e scala. Trasformazione paradigmatica e biografia urbana», *Territorio*, núm. 28, enero-marzo 2004, p. 55.
- DALÍ, Salvador (1994): *¿Porqué se ataca la Gioconda?*, edición a cargo de María J. VERA, Madrid, Siruela, XXXVI + 308 pp. Primera edición en francés: *Oui. Méthode paranoïaque-critique et autres textes*, edición a cargo de Robert DESCHARNES, París Denoël / Gonthier, 1971.

- DALMAU, Bernabé (1977): «Opus Dei», *Gran enciclopèdia catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, vol. 10, p. 777.
- DANTE [ALIGHIERI] (1985): *La Divina Commedia. Inferno*, edición a cargo de Natalino SAPEGNO, Florencia, La Nuova Italia, 365 pp. Obra escrita entre 1304 y 1321. Primera edición en italiano: Venecia, 1555. Versión española a cargo de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo: *La Divina Comedia*, «Letras Universales 100», Madrid, Cátedra, 2014, 792 pp.
- DE CARLI Carlo (1982): *Architettura: spazio primario*, Milán, Hoepli, 1982, 1.040 pp.
- DE CARLO, Giancarlo (1954): «Architetture italiane», *Casabella-continuità*, núm. 199, diciembre 1953 - enero 1954, pp. 19-35.
- DEGLI ESPOSTI, Lorenzo (ed.) (2015): *Milano, capitale del Moderno (1936-1975)*, catálogo de la exposición celebrada en Padiglione Architettura, Expo Belle Arti, Expo Milano 2015 (Milán) del 5 de mayo al 26 de noviembre de 2015, Nueva York - Barcelona, Actar, 608 pp. Existe versión inglesa.
- DEL CAMPO, Marcello (2004): *Edoardo Persico. Scritti di architettura*, “Universale di architettura 148”, Turín, Testo & Immagine, 96 pp.
- DELGADO, Manuel (2007): *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del “Modelo Barcelona”*, Madrid, Catarata, 248 pp.
- DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo (1992): *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, “Biblioteca de Historia 13”, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, XXII + 514 pp.
- DELGADO ORUSCO, Eduardo (2006): *Entre el suelo y el cielo: arte y arquitectura sacra en España, 1939-1975*, “Orbis Tertius 2”, Madrid, Fundación SEK, 494 pp.
- DENTI, Giovanni (ed.) (1989): *Profezia di Persico*, Milán, Clup, 168 pp.
- DEPLAZES Andrea; WIESER Christoph (2005): «Solid and filigree construction», en Andrea DEPLAZES: *Constructing Architecture. Materials, Processes, Structures. A handbook*, Basilea-Boston-Berlín, Birkhäuser, 560 pp., pp 13-15.
- DEROSSI, Pietro, DE LUCA, Claudio, TONDO, Emanuela (eds.) (2000): *Architettura e narrativa*, “Ricerche di architettura”, Milán, Unicopli, 94 pp.
- DE SETA, Cesare (1985): *Il destino dell'architettura. Persico, Giolli, Pagano*, Roma-Bari, Laterza, 314 pp.
- DE SETA, Cesare (1987): *Edoardo Persico*, Nápoles, Electa Napoli, 156 pp.
- DE SIMONE, Rosario (2011): *Il Razionalismo nell'architettura italiana del primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 292 pp.
- DESVOIS, Jean-Michel (ed.) (2005): *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean-François Botrel*, Burdeos, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3 – PILAR, IV + 584 pp.
- DÍAZ LANGA, Joaquín (1977): «Depuración político social de arquitectos», *Arquitectura*, núm. 204-205, enero-abril 1977, pp. 43-49.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2013): *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, “Ensayos Arte Cátedra”, Madrid, Cátedra, 352 pp.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2016): “El debate de la abstracción”, en JIMÉNEZ 2016, pp. 278-297.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián; LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel (2004): *La crítica de arte en España (1939-1976)*, «Fundamentos 215», Madrid, Istmo, 570 pp.
- DIÉGUEZ, Sofia (1976): «Nueva política, nueva arquitectura», *Arquitectura*, núm. 199, marzo-abril 1976, pp. 57-62.
- DI FEBO, Giuliana (2012): *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, «Història i memoria del franquisme», Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 188 pp. Primera edición: «Palimpsesto. Memoria del cristianismo, memoria humana 15», Bilbao, Descleé de Brouwer, 2002, 240 pp.
- DI FEBO, Giuliana; JULIÁ, Santos (2012): *El franquismo. Una introducción*, «Contrastes», Barcelona, Crítica, 192 pp. Primera edición en italiano: *Il franchismo*, Roma, Carocci, 2003.
- DI PUOLO, Maurizio (1978): *Edoardo Persico 1900-1936. Autografi, scritti, disegni*, catálogo de la exposición celebrada en Galería de Arte Moderno de Roma en enero de 1978, Roma, Arti Grafiche Privitera, 88 pp.
- DOGLIANI, Patrizia (2014): *Il fascismo degli italiani. Una storia sociale*, Novara, De Agostini, 368 pp. Primera edición: Turín, UTET, 2008. Versión española: *El fascismo de los italianos. Una historia social*, “Historia 178”, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2017, 400 pp.
- DOMÈNECH I GIRBAU, Lluís (1975a): «Josep Maria Sostres, más allá de cualquier convicción», *Arquitecturas bis*, núm. 7, mayo 1975, pp. 1-3.
- DOMÈNECH I GIRBAU, Lluís (1975b): «Al otro lado del paraíso», *Arquitecturas bis*, núm. 9, septiembre 1975, pp. 6-8.
- DOMÈNECH I GIRBAU, Lluís (1978): *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, «Cuadernos ínfimos 83», Barcelona, Tusquets, 160 pp.
- DOMÈNECH I GIRBAU, Lluís (1980): «Los mil días de un director», *Arquitecturas bis*, núm. 32-33, enero-abril 1980, pp. 11-14.
- DOMÈNECH I GIRBAU, Lluís (1987): «La célula y el organismo», en VARIOS AUTORES 1987c, pp. 22-33.
- DONATO, Emili (1965a): «Barrios altos de San Andrés», *Cuadernos de Arquitectura*, “Barrios 1”, monografía núm. 60, abril-junio 1965, pp. 19-40.
- DONATO, Emili (1965b): «Viviendas en la avenida del Hospital Militar», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 62, octubre-diciembre 1965, p. 19.
- DONATO, Emili (1979): «La Barcellona di Solans. La politica degli interventi del comune di Barcellona», *Lotus International*, núm. 23, abril-junio 1979, pp. 59-62.
- DONATO, Emili (1981): «El jove Coderch», *Quaderns*, núm. 144, enero-febrero 1981, pp. 18-20.
- DORFLES, Gillo (1968): *El diseño industrial y su estética*, “Nueva colección Labor 86”, Barcelona, Labor, 156 pp. Primera edición en italiano: *Il disegno industriale e la sua estetica*, Bolonia, Capelli, 1963.
- DREW, Philip (1993): *Real Space. The architecture of Martorell, Bohigas, Mackay, Puigdomènech*, Berlín, Ernst Warsmuth, 226 pp.
- DULIO, Roberto (2008): *Introduzione a Zevi*, Roma-Bari, Laterza, 180 pp.
- EBELING, Siegfried (2010): *Space as Membrane*, edición a cargo de Spyros PAPANETROS, Londres, Architectural Association, XXIV + 35 pp. Primera edición en alemán: *Der Raum als Membran*, Dessau, 1926.
- ECO, Umberto (2018): *El fascismo eterno*, “Le Onde 24”, Milán, La nave di Teseo, 64 pp. Primera edición en inglés: “Eternal Fascism”, *The New York Review of Books*, 22-06-1995. Primera versión en italiano: *Cinque scritti morali*, Milán, Bompiani, 1995, 113 pp.

- EISENMAN, Peter (2004): *Giuseppe Terragni. Scomposizioni e trasformazioni critiche*, Macerata, Quodlibet, 304 pp.
- FABRE, Jaume (2003): *Els que es van quedar. 1939: Barcelona, ciutat ocupada*, “Biblioteca Serra d’Or 317”, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 368 p.
- FABRE, Jaume; HUERTAS, Josep M.; BARRAL I ALTET, Xavier (2017): “A los Caídos”, documento online, sin paginar. Consultado el 5 de diciembre de 2017.
- FABRE, Jaume; FEBRÉS, Xavier (2007): *Tío Alberto: vida, secreto y fiesta de Alberto Puig Palau*, Barcelona, La Esfera de los libros, 208 pp. + ilustraciones fuera de texto.
- FABRÉ I CARRERAS, Xavier (1999): «Sobre arquitectura a Serra d’Or. 1959-1969: el paper d’Oriol Bohigas», *Serra d’Or*, núm. 478, octubre 1999, pp. 99-103.
- FALAGÁN, David H[ernández]. (ed.) (2019): *Innovación en vivienda asequible. Barcelona. 2015-2018*, Barcelona, Ayuntamiento, 344 pp.
- FANELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto (1994): *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell’architettura contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 304 pp. Versión española: *El principio del revestimiento. Prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*, «Akal Arquitectura 21», Madrid, Akal, 1999, 288 pp.
- FARRANDO, Jordi; NADAL, Lúcia; PIZZA, Antonio; ROVIRA, Josep Maria (eds.) (2002): *Coderch, 1940-1964. En busca del hogar*, catálogo de la exposición celebrada en Facoltà di Architettura (Florencia) del 7 al 21 de junio de 2002, Florencia, Mandragora, 48 pp.
- FEDUCHI, Luis M[ARTÍNEZ-]. (1951): «Trienal de Milán», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 115, julio 1951, pp. 9-15.
- FEDUCHI, Luis (1954): «Viaje a Italia», *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, s/núm., abril-junio 1954, p. 23.
- FELIPE, León (1957): *Antología rota*, «Biblioteca clásica y contemporánea 16», Buenos Aires, Losada, 180 pp.
- FERLENGA, Alberto; FERRARI, Massimo; TINAZZI, Claudia (2017): *Aldo Rossi e Milano*, “Itinerari di Architettura Milanese 5”, Milán, Solferino – Ordine e Fondazione dell’Ordini degli Architetti, 120 pp. Incluye versión inglesa.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio (1972): *La crisis de la arquitectura Española (1939-1972)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 180 pp.
- FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban (2005): *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 693 pp.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Luis (2004): «Terragni en punto de fuga», *El País*, suplemento *Babelia*, 17-04-2004, p. 20.
- FERRANT, Ángel (1952): “Una definición de la Escuela de Altamira en 1951”, *Ver y Estimar*, núm. 27, abril 1952, pp. 37-41.
- FERRARI, Alberto (2003): *Le azioni del progetto*, Mantova, Tre Lune, 94 pp.
- FERRER, David (1975): “Las últimas obras de J. Ll. Sert en Barcelona: Les Escales Park. ‘Roda el món i torna al Born’”, *Arquitecturas bis*, núm. 6, marzo 1975, pp. 2-6
- FERRER I AIXALÀ, Amador (1996): *Els polígons de Barcelona. L’habitatge massiu i la formació de l’àrea metropolitana*, “Col·lecció d’Arquitectura 3”, Barcelona, Edicions UPC, 228 pp.
- FERRER I AIXALÀ, Amador (1997): “El Pla General Metropolità de Barcelona. La versió de 1976”, *Papers. Regió Metropolitana de Barcelona*, núm. 28, noviembre 1997, pp. 43-54.
- FERRER FORÉS, Jaime (2012): «La arquitectura nórdica a través de las revistas españolas», en POZO *et al.* 2012, pp. 474-482.
- FERRER, David; DEL LLANO, Manuel (2006): «Arriba España. La depuración de los arquitectos catalanes en 1939», *Quaderns*, núm. 252, enero-marzo 2006, pp. 146-148. Incluye versión catalana y versión inglesa.
- FIELL, Charlotte; FIELL, Peter (eds.) (2006): *Domus II. 1940-1949*, Milán, Domus, 580 pp.
- FISAC, Miguel (1948a): «Iglesia del Espíritu Santo, en Madrid», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 78, junio 1948, pp. 199-206.
- FISAC, Miguel (1948b): «Lo clásico y lo español», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 78, junio 1948, pp. 197-198.
- FISAC, Miguel (1949): “Estética de la arquitectura”, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, núm. 11, junio 1949, pp. 13-14.
- FISAC, Miguel (1950): “Notas sobre la arquitectura sueca”, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, núm. 14, abril-junio 1950, pp. 15-17).
- FISAC, Miguel (1981): “Asplund en el recuerdo”, *Quaderns*, núm. 147, julio-agosto 1981, p. 33.
- FLORENSA, Adolfo (1951): “La arquitectura de la plaza Villa de Madrid”, *Destino*, núm. 706, 17-02-1951, p. 2.
- FLORES, Carlos (1961): *Arquitectura española contemporánea*, Madrid, Aguilar, 623 pp. + 228 ilustraciones fuera de texto.
- FLORES, Carlos (1978): «Hogar y Arquitectura», *Arquitecturas bis*, núm. 23-24, julio-septiembre 1978, p. 60-61.
- FLORES, Carlos; BOHIGAS, Oriol (1965): «Panorama histórico de la arquitectura moderna española», *Zodiac*, núm. 15, julio-diciembre 1965, pp. 4-33.
- FOCHS ÁLVAREZ, Carles (ed.) (1989): *J. A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Barcelona, Gustavo Gili, 256 pp.
- FOCHS ÁLVAREZ, Carles (ed.) (2000): *Coderch, fotógrafo*, “Arquithemas 5”, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 100 pp.
- FOIX, Josep Vicenç (1962): «Lletra a en Joan Salvat-Papasseit», *Serra d’Or*, año IV, núm. 3, marzo 1962, pp. 31-34.
- FOIX, Josep Vicenç (1971): *Mots i maons o a cascú el seu*, Barcelona, L’amic de les arts, 80 pp. Segunda edición: «Assaig minor 11», Barcelona, Quaderns Crema, 1995, 104 pp.
- FONT, Antonio (2002): «Territorio y ciudad en la Cataluña de los Sesenta», en PIZZA *et al.* 2002a, pp. 54-85.
- FONTANA, Josep (ed.) (2000): *España bajo el franquismo*, “Biblioteca de bolsillo”, Barcelona, Crítica, 272 pp. Primera edición: 1986.
- FONTBONA, Francesc (2015): «Barcellona e la Catalogna del modernismo», en LLORENS 2015b, pp. 158-167.
- FORINO, Imma (2011): *Uffici. Interni, arredi, oggetti*, Turín, Einaudi, 377 pp.
- FOSTER, Andy (2007): *Birmingham*, «Pevsner Architectural Guides», New Haven-Londres, Yale University Press, 326 pp.
- FOXÁ, Agustín de (1937): “Arquitectura hermosa de las ruinas”, *Vértice. Revista Nacional de la Falange*, núm. 1, abril 1937, p. s/núm.; se puede consultar online.
- FOXÁ, Agustín de (1940): *Canción de la Falange*, Sevilla, Ediciones Españolas, sin paginar [46 pp.]; se puede consultar online.

- FRAMPTON, Kenneth (1984a): *Bohigas, Martorell, Mackay*, Milán, Electa, 152 pp. Versión española: *Martorell-Bohigas-Mackay*, Madrid, Xarait, 1985, 152 pp.
- FRAMPTON, Kenneth (1984b): «Anti-Tabula rasa: verso un regionalismo crítico», *Casabella*, núm. 500, marzo 1984, pp. 22-25.
- FRAMPTON, Kenneth (1985): «El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural», *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, núm. 3, enero-junio 1985, pp. 20-25.
- FRAMPTON, Kenneth (1991): *Modern Architecture. A Critical History*, “World of Art”, Londres, Thames & Hudson, 376 pp. Primera edición: 1985.
- FRAMPTON, Kenneth (1998): «Costruzioni pesanti e leggere. Riflessioni sul futuro della forma architettonica», *Lotus*, núm. 99, diciembre 1998, pp. 24-30.
- FRAMPTON, Kenneth (1999): *Tettonica e Architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Milán, Skira, 448 pp. Primera edición en inglés: *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge (Massachusetts)-Londres, The MIT Press, 1995, 430 pp. Versión española: *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, «Akal Arquitectura 22», Madrid, Akal, 1999, 384 pp.
- FRANZINI, Elio (2001): *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milán, Raffaello Cortina, 234 pp.
- FREIXES, Dani (1981): «L'entrevistador entrevistat. Una conversa amb Federico Correa», *Quaderns*, núm. 148, septiembre-octubre 1981, pp. 54-57.
- FULCO, Elisa (ed.) (2015): *Il cinema con il cappello. Borsalino e altre storie*, catálogo de la exposición celebrada en Triennale di Milano (Milán) del 18 de enero al 20 de marzo de 2011, Mantua, Corraini, 170 pp. Incluye versión inglesa.
- FULLAONDO, Juan Daniel (1978): «Vieja Forma», *Arquitecturas bis*, núm. 23-24, julio-septiembre 1978, p. 61-62.
- FUNDACIÓ LLUÍS CARULLA (2011): *Dau al Set. La segona avantguarda catalana*, “Nadala 2011, any 45”, Barcelona, Fundació Lluís Carulla, 96 pp.
- FUSTER, Joan (1971): *Literatura catalana contemporània*, “Biblioteca de cultura catalana 23”, Barcelona, Curial, 446 pp.
- GABANCHO, Patricia (1990): *L'Eixample vist per 20 veïns*, Barcelona, La Campana, 274 pp.
- GABETTI, Roberto; ISOLA, Aimaro d'; GREGOTTI, Vittorio (1957): «L'impegno della tradizione» (dos cartas cruzadas), *Casabella-continuità*, núm. 215, abril-mayo 1957, pp. 62-69.
- GALLI, Stefano (ed.) (2017): *Milano. Storia di una rinascita*, catálogo de la exposición celebrada en Palazzo Morando (Milán) del 10 de noviembre de 2016 al 12 de febrero de 2017, Milán, Spirale d'Idée, 330 pp. + encartes fuera de texto.
- GALLI, Stefano (ed.) (2019): *Milano. Anni '60. Storia di un decennio irripetibile*, catálogo de la exposición celebrada en Palazzo Morando (Milán) del 6 de noviembre de 2019 al 9 de febrero de 2020, Milán, Milano in Mostra, 320 pp.
- GAMBI, Lucio; GOZZOLI, Maria Cristina (2003): *Milano*, «Le città nella storia di Italia», Roma-Bari, Laterza, [12 +] 382 pp. Primera edición: 1982.
- GARCÍA BRAÑA, Celestino; LANDROVE, Susana; TOSTOES, Ana (eds.) (2005): *La arquitectura de la industria, 1925-1965. Registro DOCOMOMO Ibérico*, Barcelona, Fundación DOCOMOMO Ibérico, 276 pp.
- GARCÍA CALVO, Agustín (1996): *De Dios*, Zamora, Lucina, 299 pp.
- GARCIA-FUENTES, Josep M. (2018): «1942. Albert Speer y la nueva arquitectura española», en ROVIRA *et al.* 2018, pp. 100-115.
- GARCÍA HERRERO, Jesús (2011): «Diálogos entre arte y arquitectura: Arcadio Blasco y Luís Cubillo», *Actas de las I Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*, Madrid, 24/25-11-2011, p. 251-259.
- GARCÍA MARTÍNEZ, P[epe] (1977): *Los chistes de Franco*, Barcelona, Ediciones 99, 160 pp.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando (1981): *La casa popular en España*, “Punto y línea”, Barcelona, Gustavo Gili, XXIV + 94 pp. + ilustraciones fuera de texto. Primera edición: Madrid, Espasa Calpe, 1930.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1993): *Confesiones poéticas*, «Colección Maillot amarillo», Granada, Diputación Provincial, 248 pp.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2009): *Mañana no será lo que Dios quiera*, «Punto de lectura», Madrid, Santillana, 424 pp.
- GARDELLA, Ignazio (1985): «Gli ultimi cinquant'anni dell'architettura italiana. Riflessi nell'occhio di un architetto», en GUIDARINI 2002, pp. 223-230.
- GARDELLA, Jacopo (2009): «Pentimento. Palazzo dell'Agricoltura en la feria de Milán (1958-63)», en VARIOS AUTORES 2009, pp. 58-63.
- GARGIANI, Roberto (2006): *Rem Koolhaas / OMA*, “Gli architetti”, Roma-Bari, Laterza, 229 pp.
- GARNICA, Julio (2012): «1950-1953. La alternativa de Spazio», en POZO *et al.* 2012, pp. 183-194.
- GARZENA, Biagio (1970): *Lezione del 10 giugno*, mecanoscrito, archivo particular.
- GASCH, Sebastià; FONTBONA, Francesc (1974): «Dalí i Domènech, Salvador», *Gran enciclopèdia catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, vol. 6, pp. 24-25.
- GAUSA, Manuel (1987): «El purisme a Catalunya: una línea interrompuda», *Quaderns*, núm. 172, enero-marzo 1987, p. 15.
- GAUSA, Manuel; CERVELLÓ, Marta; PLA, Maurici; DEVESA, Ricardo (2013): *Barcelona, Guía de arquitectura moderna*, Barcelona, Actar - Ajuntament de Barcelona, sin paginar.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1974): «El Museo de Arte Contemporáneo. Una broma pesada en Madrid», *Diario de Barcelona*, Suplemento Dominical, 01-09-1974, en JIMÉNEZ 1989, 297-299.
- GAVAZZI, Alberto; GHILOTTI, Marco (2014): *Luigi Caccia Dominioni*, “Itinerari di Architettura Milanese 3”, Milán, Solferino – Ordine e Fondazione dell'Ordini degli Architetti, 112 pp. Incluye versión inglesa.
- GENTILE, Emilio (2005): *Fascismo. Storia e interpretazione*, «Economica 346», Roma-Bari, Laterza, 330 pp. Primera edición: 2002. Versión española: *Fascismo. Historia e interpretación*, “Alianza ensayo 248”, Madrid, Alianza, 2004, 328 pp.
- GENTILE, Emilio (2010): *Fascismo di pietra*, «Economica 520», Roma-Bari, Laterza, 274 pp. Primera edición: 2007.
- GENTILI TEDESCHI, Eugenio (1959): *Figini e Pollini*, Milán, Il Balcone, 160 pp.
- GIEDION, Sigfried (1977): *Escritos escogidos*, edición a cargo de Josep Maria ROVIRA, «Colección de arquitectura 33», Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores - Librería Yerba - Cajamurcia, 256 pp.

- GIL DE BIEDMA, Jaime (1982): *Las personas del verbo*, «Biblioteca breve. Poesía 481», Barcelona, Seix Barral, 192 pp. Primera edición: 1975.
- GILI GOLFETTI, Gustau (1997): *Pisos piloto. Células domésticas experimentales*, Barcelona, Gustavo Gili, 144 pp.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1979): *Memorias de un dictador*, «Espejo de España 49», Barcelona, Planeta, 334 pp.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1985): *Retratos españoles (bastante parecidos)*, «Espejo de España 104», Barcelona, Planeta, 240 pp.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (2009): *Arte y Estado*, edición a cargo de Enrique SELVA ROCA DE TOGORES, «Pensamiento Político 4», Madrid, Biblioteca Nueva, 280 pp. Primera edición: 1935.
- GIMFERRER, Pere (1973): “Implicacions d’un debat”, *Serra d’Or*, junio 1973, p. 41. Facsímil en LAHUERTA 2015, 208-209.
- GIMFERRER, Pere (1985): “Retrato de un retratista”, en GIMÉNEZ 1985, 9.
- GÍNZBURG, Moiséi Yákovlevich (1977): *Saggi sulla architettura costruttivista. Il ritmo in architettura. Lo stile e l’epoca. L’abitazione*, edición a cargo de Emilio BATTISTI, Milán, Feltrinelli, 251 pp. Primera edición en ruso: 1922.
- GIRARDI, Vittoria (1961): «Casa d’abitazione in via Gran S. Bernardo, a Milano», *L’Architettura. Cronache e Storia*, núm. 64, febrero 1961, pp. 658-661.
- GIRONELLA, José María; BORRÀS BETRIU, Rafael (1979): *100 españoles y Franco*, «Espejo de España 50», Barcelona, Planeta, 616 pp.
- GIUSTI, Maria Adriana; TAMBORRINO, Rosa (2008): *Guida all’architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Turín, Umberto Allemandi & C., 408 pp.
- GÓMEZ SERRANO, Eliseo (2008): *Diarios de la Guerra Civil (1936-1939)*, edición a cargo de Beatriz BUSTOS y Francisco MORENO, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 720 pp.
- GONZÁLEZ GALÁN, Ignacio (2012): «Building an interior for modern society, building a society for that interior (*Domus and Casabella*, 1928-1936)», en POZO *et al.* 2012, pp. 195-204.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (1977): “La estética del franquismo”, *El País*, suplemento *Arte y Pensamiento*, 23-10-1977, p. XI. Transcrito en CALVO 1985, 947-949).
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni; LACUESTA CONTRERAS, Raquel (1995): *Barcelona: Architecture Guide, 1929-1994*, Barcelona, Gustavo Gili, 200 pp. + encartes fuera de texto. Existe versión catalana y versión española.
- GOROSTIZA LANGA, Santiago (2013): “Diagonal 666. Un monument a l’ocupació franquista”, *L’Avenç*, núm. 389, abril 2013, p. 42-53.
- GRACIA, Jordi (2004): *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, “Argumentos 314”, Barcelona, Anagrama, 416 pp.
- GRAF, Franz; TEDESCHI, Letizia (eds.) (2009): *L’Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2009, 300 pp.
- GRAMIGNA, Giuliana; MAZZA, Sergio (2001): *Milano. Un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca*, Milán, Hoepli, 589 pp. Incluye versión inglesa.
- GRANDAS, Mari Carmen; JULIÁN, Imma; QUETGLAS, Josep (1986): «Mies van der Rohe, 1929-1986: relato en tres actos y un epílogo en torno al pabellón oficial alemán de la Exposición de Barcelona de 1929», *On Diseño*, núm. 73, 1986, pp. 12-23.
- GRANDI, Aldo (2001): *I giovani di Mussolini. Fascisti convinti, fascisti pentiti, antifascisti*, “I Nani 250”, Milán, Baldini & Castoldi, 376 pp.
- GRANDI, Maurizio; PRACCHI, Attilio (2008): *Milano. Guida all’architettura moderna*, Milán, Libraccio - Lampi di Stampa, 476 pp. Primera edición: Milán, Zanichelli, 1980, 424 + VII pp.
- GRANDI, Maurizio; PRACCHI, Attilio (2009): “Le vite degli altri. Osservazioni sull’edilizia milanese recente”, *Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell’Architettura del Politecnico di Milano*, núm. 24, pp. 84-103.
- GRANELL, Enric (2018): «¿Arquitectura funcional o arquitectura orgánica? Las visitas de Sartoris, Ponti, Zevi, Aalto y Pevsener a Barcelona, 1949-1952», en ROVIRA *et al.* 2018, pp. 130-143.
- GRANELL, Enric; RAMON, Antoni (2012): *Col·legi d’Arquitectes de Catalunya: 1874-1962*, Barcelona, Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, 228 pp.
- GRASSI, Giorgio (1987): «L’architettura come mestiere», en Heinrich TESSENOW: *Osservazioni elementari sul costruire*, Milán, Franco Angeli, 222 pp., pp. 21-68.
- GRASSI, Giorgio (1996): *I progetti, le opere e gli scritti*, edición a cargo de Giovanna CRESPI y Simona PIERINI, “Documenti di Architettura 94”, Milán, Electa, 432 pp.
- GRASSI, Giorgio (1998): *La costruzione logica dell’architettura (1967). Scritti scelti; vol. I*, Turín, Umberto Allemandi & C., 216 pp.
- GRASSI, Giorgio (2003): *Architettura lengua muerta y otros escritos*, «Arquitectura / teoría 7», Barcelona, Ediciones del Serbal, 224 pp.
- GRASSI, Giorgio (2004): «Il carattere degli edifici», *Casabella*, núm. 722, mayo 2004, pp. 4-14.
- GRASSI, Giorgio; PORTACELI, Manuel (1987): *Restauració i rehabilitació del teatre romà de Sagunt*, catálogo de la exposición celebrada en Museo Arqueológico de Sagunto del 20 de noviembre al 13 de diciembre de 1987, Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, sin paginar.
- GRAVAGNUOLO, Benedetto (1991): *La progettazione urbana in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 450 pp.
- GRAVAGNUOLO, Benedetto (1994): *Il mito mediterraneo nell’architettura contemporanea*, Nápoles, Electa Napoli, 62 pp.
- GREGOTTI, Vittorio (1965): «Premisa», *Zodiac*, núm. 15, julio-diciembre 1965, p. 3.
- GREGOTTI, Vittorio (1969): *Nuevos caminos de la arquitectura italiana*, Barcelona, Blume, 130 pp.
- GREGOTTI, Vittorio (1984): “Modificazione”, *Casabella*, núm. 498-499, enero-febrero 1984, pp. 2-7.
- GREGOTTI, Vittorio (1985): «L’integrità dell’architettura. Una monografia su Bohigas, Martorell, Mackay», *Casabella*, núm. 517, octubre 1985, p. 33.
- GREGOTTI, Vittorio (1989): «Ernesto Nathan Rogers. 1909-1969», *Casabella*, núm. 557, mayo 1989, pp. 2-3.

- GREGOTTI, Vittorio (1994): *Le scarpe di Van Gogh. Modificazioni nell'architettura*, "Einaudi contemporanea 29", Turín, Einaudi, 143 pp.
- GREGOTTI, Vittorio (1999): *L'identità dell'architettura europea e la sua crisi*, "Einaudi contemporanea", Turín, Einaudi, 177 pp.
- GREGOTTI, Vittorio; MARZARI, Giovanni (eds.) (1996): *Luigi Figini - Gino Pollini. Opera completa*, Milán, Electa, 560 pp.
- GUBERN, Roman (1977): *Raza: un ensueño del General Franco*, "Historia secreta del franquismo", Barcelona, Ediciones 99, 125 pp.
- GUIDARINI, Stefano (2002): *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Milán, Skira, 264 pp.
- GUILLAMON, Julià (2019): *La Ciutat interrompuda, seguit de El gran novel·loide sobre Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 507 pp.
- GUTIÉRREZ LLORET, Sonia (2017): "Memorias de una Dama. La Dama de Elche como 'lugar de la memoria'", en MORENO 2017, pp. 67-88 + ilustraciones fuera de texto.
- HABA, Juan de la (1999): "La ciudad y sus metáforas. Formulación ideológica y procesos de reestructuración urbana en la Barcelona contemporánea", *Astrágalo*, núm. 12, septiembre 1999, pp. 43-67.
- HARTWELL, Clare (2002): *Manchester*, «Pevsner Architectural Guides», New Haven-Londres, Yale University Press, 374 pp.
- HERMOSO VILLAVERDE, Borja (2017): "El franquismo hecho caricatura", *El País*, 20-10-2017, p. 31.
- HERMOSO CUESTA, Miguel (2017): "El monasterio de El Escorial y el franquismo", en MORENO 2017, pp. 271-306.
- HERNÁNDEZ CROS, J. Emili (1973): «Churruga y Dotres, Ricardo de», *Gran enciclopèdia catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, vol. 4, p. 86.
- HERNÁNDEZ CROS, J. Emili (1984): «Joaquim Gili: in memoriam», *Quaderns*, núm. 163, octubre-diciembre 1984, pp. 144-151.
- HERNÁNDEZ CROS, J. Emili; MORA, Gabriel; POUPLANA, Xavier (1973): *Guía. Arquitectura de Barcelona*, Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 338 pp.
- HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip (1984): *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores – Galería Yerba, 260 pp. Primera edición en inglés: *The International Style: Architecture since 1922*, Nueva York, W.W. Norton & Co. Inc., 1932.
- HOBBSAWM, Eric (2011): *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 56 pp. Primera edición en inglés: *Behind the times. The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*, 1998.
- ILLESCAS, Albert (1987): *Germán Rodríguez Arias (1902-1987)*, *Quaderns*, núm. 175, septiembre-diciembre 1987, pp.150-151.
- INGERSOLL, Richard (2019): "La privatizzazione dello spazio pubblico", en IRACE 2019, pp. 16-18.
- INGROSSO, Chiara (2011): *Barcellona. Architettura, città e società. 1975-2015*, Milán, Skira, 192 pp.
- INSAUSTI, Pilar; LLOPIS, Tito (eds.) (1994): *Giorgio Grassi. Obras y proyectos 1962-1993*, catálogo de la exposición celebrada en Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia) del 28 de enero al 20 de marzo de 1994, Valencia, Electa - Institut Valencià d'Art Modern, 356 pp. Incluye versión inglesa.
- IRACE, Fulvio (1995): *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Milán, Electa, 208 pp.
- IRACE, Fulvio (1996a): *Milano moderna, architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, Milán, Motta, 167 pp.
- IRACE, Fulvio (1996b): «Confronti: il laboratorio milanese negli sviluppi dell'architettura razionale», en GREGOTTI *et al.* 1996, pp. 33-53.
- IRACE, Fulvio (ed.) (2019): «Milano. Italia», *Domus*, monografía, núm. 1.041, diciembre 2019, 116 pp. Incluye versión inglesa.
- IRACE, Fulvio; MARINI, Paola (eds.) (2002): *Stile di Caccia, case e cose da abitare*, Venecia, Marsilio, 240 pp.
- IRACE, Fulvio; NERI, Gabriele (2015): *Milano Mai Vista*, catálogo de la exposición celebrada en Triennale di Milano (Milán) del 27 de enero al 22 de febrero de 2015, Milán, Domus, 48 pp.
- JAÉN I URBAN, Gaspar (1989): *Guía de la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Elche. Vol. 1*, Alicante, Colegio Oficial de Arquitectos, 405 pp. Se puede consultar online.
- JAÉN I URBAN, Gaspar (2008): «Esculturas urbanas d'Arcadi Blasco», en José PIQUERAS (ed.): *Arcadio Blasco, narrador de objetos*, Alicante, Universidad de Alicante - CAM, 2008, 240 pp., pp. 62-75.
- JAÉN I URBAN, Gaspar (2017): *Formació d'una ciutat moderna de grandària mitjana: Elx, 1740-1962. Del pont i el raval de Santa Teresa al Pla General d'Ordenació Urbana*, Alicante, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 732 pp. Un pre-print se puede consultar online.
- JAÉN I URBAN, Gaspar (dir.); BALDOMÀ SOTO, Montserrat; CARRASCO MARTÍ, Maria Antònia (2013): *One Century of Photography and Preservation in Catalonia: the Service for Local Architectural Heritage*, «Serie EGA.ua 2», Alicante, Departament d'Expressió Gràfica i Cartografia, Universitat d'Alacant, 24 p.
- JAÉN I URBAN, Gaspar; LUCCHINI, Marco (2016a): «J. V. Foix: Avantguarda, poesia i arquitectura. Foix a la V Triennal d'Arquitectura, Milà 1933», *L'Espill, segona època*, núm. 52, Valencia, primavera 2016, pp. 12-29; se puede consultar online.
- JAÉN I URBAN, Gaspar; LUCCHINI, Marco (2016b): «Milà 3 – Barcelona 3: arquitectura als anys 60», *Rivista Italiana di Studi Catalani*, núm. 6, otoño 2016, pp. 55-76; se puede consultar online.
- JAÉN I URBAN, Gaspar; LUCCHINI, Marco (2016c): «A Tale of two Cities: Milà-Barcelona, urbanisme als anys cinquanta-seixanta del segle XX», *Catalan Review*, núm. 30, otoño 2016, pp. 147-166; se puede consultar online.
- JAÉN I URBAN, Gaspar; LUCCHINI, Marco (2019a): «Poesía, architettura moderna e avanguardie. Il poeta catalano J. V. Foix alla V Triennale di Milano del 1933», *Rassegna iberistica*, vol. 42, núm. 112, diciembre 2019, pp. 383-407; se puede consultar online.
- JAÉN I URBAN, Gaspar; LUCCHINI, Marco (2019b): «El Colegio de Arquitectos de Barcelona (1956-1962)», *Rivista Italiana di Studi Catalani*, núm. 9, otoño 2019, pp. 71-117; se puede consultar online.
- JAÉN I URBAN, Gaspar (dir.); MARTÍNEZ MEDINA, Andrés; OLIVA MEYER, Justo; OLIVER RAMÍREZ, José Luis; SEMPERE PASCUAL, Armando; CALDUCH CERVERA, Juan (1999): *Guía de Arquitectura de la provincia de Alicante*, Alicante, Colegio de Arquitectos - Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 314 pp.; se puede consultar online.
- JEFFETT, William (2007): «The Artist and the Dictator: Salvador Dalí (1904-1989) and Francisco Franco Bahamonde», en ALARCÓ 2007, pp. 347-366.
- JENCKS, Charles (1981): *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 136 pp. Primera edición en inglés: *The Language of Post-Modern Architecture*, Nueva York, Rizzoli, 1977.



- JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, María Dolores (1989): *Arte y Estado en la España del siglo XX*, «Alianza Forma 83», Madrid, Alianza, 300 pp.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (ed.) (2016): *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, catálogo de la exposición celebrada en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) del 27 de abril al 26 de septiembre de 2016, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 400 pp.
- JUAN PENALVA, Joaquín (2003): «*Poema de la Bestia y el Ángel*, de Pemán: configuración literaria de una estética de guerra», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, VI, núm. 6, enero-diciembre 2003, pp. 175-191.
- JULIÁ, Santos (2002): «¿Falange liberal o intelectuales fascistas?», *Claves de Razón Práctica*, núm. 121, abril 2002, pp. 4-13.
- KESKA, Monika; MARTÍN LÓPEZ, David (2009): “El concepto de vanguardia y neovanguardia en el cine y en el arte contemporáneo”, en Cristina GIMÉNEZ NAVARRO; Concha LOMBA, *El arte del siglo XX. Actas del XII Coloquio de Arte Aragonés celebrado en Zaragoza del 12 al 14 de diciembre de 2006*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico – Universidad de Zaragoza, 703 pp., pp. 425-434.
- KOENIG, Giovanni Klaus (1974): «Carta de Giovanni Klaus Koenig», *CAU*, núm. 25, mayo-junio 1974, pp. 35-37. Publicada en *L'Architettura*, diciembre 1973.
- KRIER, LEÓN (1978): «Homenaje a Barcelona. Proyecto-revisión de la manzana ochocentista del Ensanche de Barcelona», *Arquitecturas bis*, núm. 20, enero-febrero 1978, pp. 1-6.
- LA PIETRA, Ugo (ed.) (2007): *Gian Carlo Malchiodi, architetto*, Milán, Giampaolo Prearo, 148 pp.
- LACUESTA, Raquel (1981): «Recordem Ràfols», *Quaderns*, núm. 144, enero-febrero 1981, pp. 44-45.
- LACUESTA, Raquel (1998): *Cèsar Martinell*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 72 pp.
- LACUESTA, Raquel (2000): *Restauración monumental en Cataluña (siglos XIX y XX). Las aportaciones de la Diputación de Barcelona*, Barcelona, Diputación, 264 pp.
- LACUESTA, Raquel (2014): *La historia de l'art –de l'arquitectura- català explicada per arquitectes*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 144 pp.
- LAGARDE, Eduardo (1944): «Cripta de los mártires del Alcázar de Toledo», *Reconstrucción*, núm. 47, noviembre 1944, pp. 309-314.
- LAHUERTA, Juan José (1981): «Sobre la exposición “Coderch de Sentmenat”», *El Noticiero Universal*, 10-03-1981, p. 20.
- LAHUERTA, Juan José (2004): *Destrucción de Barcelona*, Barcelona, Mudito & Co., 26 pp.
- LAHUERTA, Juan José (2010): *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos*, Madrid, Ricardo S. Lampreave, 360 pp.
- LAHUERTA, Juan José (ed.) (2015): *Arts a Catalunya. 1950-1977*, Barcelona, Museu Nacional de Catalunya, 28 + 284 pp.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1937a): “Meditación apasionada sobre el estilo de la Falange”, *Jerarquía. La revista negra de la Falange*, núm. 2, octubre 1937, pp. 164-169; se puede consultar online.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1937b): “Un médico ante la pintura”, *Vértice. Revista Nacional de la Falange*, núm. 7-8, diciembre 1937, sin paginar; en TUSELL *et al.* 1993, 73.
- LARIOS, Jordi (2009): “La España imperial en la poesía de Luis Cernuda: ecos de Ortega en ‘El ruiseñor sobre la piedra’, ‘Quetzalcóatl’ y ‘Silla del rey’”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 15, núm. 2/3, agosto-diciembre 2009, pp. 139-152.
- LARIOS, Jordi (ed.) (2013): *La cara fosca de la cultura catalana. La col·laboració amb el feixisme i la dictadura franquista*, “Temps obert 25”, Palma, Lleonard Muntaner, 400 pp.
- LARRAZ ELORRIAGA, Fernando (2009): *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, “Ensayo”, Madrid, Biblioteca Nueva, 356 pp.
- LARREA, Quim; SERRAHIMA, Claret (2005): *FAD. Més d'un segle d'arquitectura, disseny i creativitat: millorant les nostres vides*, Barcelona, FAD, 588 pp.
- LAUGIER, Marc Antoine (1987): *Saggio sull'Architettura*, edición a cargo de Vittorio UGO, Palermo, Aesthetica, 204 pp. Primera edición en francés: *Essai sur l'Architecture*, París, 1775.
- LAVIÑA, Juli; LAVILLA, Pilar de (1985): «Josep Pratmarsó: un arquitecte, un senyor», *Quaderns*, núm. 165, abril-junio 1985, p. 241.
- LAZARILLO [Rafael Santos Torroella]: “Correo de Barcelona: Más arte que literatura”, *Correo Literario*, núm. 15, 01-01-1951, p. 7.
- LE CORBUSIER (1977): *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 254 pp. Primera edición en francés: *Vers une architecture*, París, Crès, 1923.
- LECEA, Ignasi de; FABRE, Jaume; GRANDAS, Carme; HUERTAS, Josep M.; REMESAR, Antoni; SOBREQÜÉS, Jaume (2009): *Art públic de Barcelona*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona – Àmbit de Serveis Editorials, 545 pp.
- LEÓN RIVERO, Francisco (2015): *Arquitectura y novela: la Sagrada Familia de Gaudí en la novela española moderna (Luis Goytisolo, Eduardo Mendoza, Max Aub y Juan Marsé)*, Arizona State University, Dissertation Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy; documento inédito, xvii + 230 pp.; se puede consultar online.
- LICITRA PONTI, Lisa (2018): *Gio Ponti e Milano. Guida alle architetture. 1920-1970*, Macerata, Quodlibet, 272 pp.
- LONGARI, Elisabetta (2007): *Sironi e la V Triennale di Milano*, Nuoro (Cerdeña), Ilisso, 160 pp.
- LÓPEZ SEGURA, Manuel (2013): «Neoliberty & co. *The Architectural Review* frente al historicismo italiano de los años cincuenta», *CPA. Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos. Publicación de teoría y crítica*, núm. 4, enero-diciembre 2013, pp. 100-109.
- LUCCHINI, Marco (2008): *L'identità molteplice. Architettura contemporanea in Sardegna dal 1930 al 2008*, Cagliari, Aisara, 428 pp.
- LUCCHINI, Marco (2012): *Oltre Babele. Architetture per linguaggi vivi*, Milán-Udine, Mimesis, 200 pp.
- LUCCHINI, Marco (2014): «El edificio Mitre: permanencias y continuidad tipológica», en Teresa COUCEIRO (ed.): *Pioneros de la arquitectura moderna española. Vigencia de su pensamiento y obra*, Madrid, Fundación Alejandro de la Sota - Ministerio de Fomento, publicación digital en disco compacto, 2014, 1.026 pp., pp. 533-543.
- LUCCHINI, Marco (2020): *La casa popolare a Milano – Social Housing in Milan*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 130 pp. Incluye versión inglesa.
- LUCCHINI, Marco; JAÉN I URBAN, Gaspar (2016): «Barcelona and Milan: two cities, one Architecture: typological similarities in residential Architecture from the 1950's – 60's», actas de 11<sup>th</sup> Congress Virtual City and Territory, Cracovia 6/8-07-2016, publicación digital en UPC Commons Centre de Política de Sòl i Valoracions, julio 2016, pp.106-116.

- LUCCHINI, Marco; JAÉN I URBAN, Gaspar (2018a). «Homage to Catalonia: A Glance to Barcelona Architecture through the Milanese Architectural Magazines of the '50s-'60s», *Przestrzen i Forma / Space & FORM*, núm. 35, Szczecin (Polonia), Polish Academy of Sciences - West Pomeranian University of Technology, verano 2018, pp. 9-24.
- LUCCHINI, Marco; JAÉN I URBAN, Gaspar (2018b). «Composizione planimétrica nella residenza a Barcellona, anni 1940-1960», *Territorio*, núm. 86/2018, Milán, Politecnico di Milano – Franco Angeli, pp. 125-135.
- LUCCHINI, Marco; JAÉN I URBAN, Gaspar (2019). «The “double slab”: Features and Meaning of a Residential Building Type in Barcelona Modern Movement», *Przestrzen i Forma / Space & FORM*, núm. 40, Szczecin (Polonia), Polish Academy of Sciences - West Pomeranian University of Technology, otoño 2019, pp. 107-120.
- LYOTARD, Jean-François (1985): *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milán, Feltrinelli, 123 pp.
- LLOPIS ALONSO, Amando (ed.) (2009): *Juan José Estellés Ceba. Escritos y obra plástica (1935-2007)*, Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 302 pp.
- LLOCA, Pablo (2012): “Bonet a través del espejo”, en POZO *et al.* 2012, pp. 645-654.
- LLORENS, Tomàs (1972): «El lenguaje de la arquitectura en el marco urbano», *CAU*, núm. 14, julio-agosto 1972, pp. 42-49.
- LLORENS, Tomàs (1976): «Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta», en BOZAL *et al.* 1976, pp. 136-167.
- LLORENS, Tomàs (1979a): «La modernità nella cultura catalana. Caratteri domestici e salto nell'avanguardia», *Lotus International*, núm. 23, abril-junio 1979, pp. 96-103.
- LLORENS, Tomàs (1979b): «El espejo de Petronio», *Arquitecturas bis*, núm. 30-31, septiembre-diciembre 1979, p. 56. Primera versión: *Batik. Panorama General de las Artes. Arte, diseño, arquitectura*, núm. 52, noviembre 1979; reproducido en CALVO 1985, 995-996.
- LLORENS, Tomàs (1983): *Manfredo Tafuri: neovanguardia e historia*, Valencia, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1983, 30 pp. Primera edición en inglés: «Architecture and Utopia. Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History», *Architectural Design*, núm. 51, junio-julio 1981, pp. 82-95.
- LLORENS, Tomàs (ed.) (2008): *Miró: la terra*, catálogo de la exposición celebrada en Palazzo dei Diamanti (Ferrara) del 17 de febrero al 25 de marzo de 2008, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 224 pp.
- LLORENS, Tomàs (2015a): «Le due linee», *Domus*, núm. 989, marzo 2015, p. 142.
- LLORENS, Tomàs (ed.) (2015b): *La rosa di fuoco. La Barcellona di Picasso e Gaudí*, catálogo de la exposición celebrada en Palazzo dei Diamanti (Ferrara) del 19 de abril al 19 de julio de 2015, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 248 pp.
- LLORENS, Tomàs (2015c): “Para quién y para qué son los museos. Conservar obras de arte y educar al público: tales son las funciones museísticas”, *El País*, 09-05-2015, p. 31; se puede consultar online.
- LLORENS, Tomàs (ed.) (2015d): *Equipo Crónica*, catálogo de la exposición celebrada en Museo de Bellas Artes de Bilbao del 10 de febrero al 18 de mayo de 2015, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 312 pp.
- LLORENS, Tomàs; PIÑÓN, Helio (1979a): «La arquitectura del franquismo. A propósito de una nueva interpretación», *Arquitecturas bis*, núm. 26, enero-febrero 1979, pp. 12-19. Versión catalana: «L'arquitectura del franquisme. A propòsit d'una nova interpretació», en BARRAL 1996, pp. 45-66.
- LLORENS, Tomàs; PIÑÓN, Helio (1979b): «Respuesta a nuestros oponentes», *Arquitecturas bis*, núm. 27, marzo-abril 1979, p. 29.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel (1993): “La propaganda por la imagen y el arte en la postguerra. La Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria y el Departamento de Plástica entre 1939 y 1945”, en TUSELL 1993, vol. 1, pp. 453-462.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel (1995): *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, “La balsa de la Medusa 73”, Madrid, Visor, 352 pp.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel (2002): “La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas en el primer franquismo (1936-1945)”, *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, “Materiales para una iconografía de Francisco Franco”, monografía, núm. 42-43 (1), julio-septiembre 2002, pp. 46-75 pp.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel (2007): “Una década de revolución plástica. Paralelismos, divergencias y tangencias entre la abstracción y la figuración en la década de los cincuenta”, en ANÓNIMO 2007: *Arte español de los 50. Una década de revolución plástica*, catálogo de la exposición celebrada en Galería Guillermo de Osma (Madrid) del 31 de enero al 31 de marzo de 2007, Madrid, Guillermo de Osma, 84 pp., pp. 3-16.
- MACK SMITH, Denis (1972): *Storia d'Italia dal 1861 al 1969*, Roma-Bari, Laterza, 810 pp. Primera edición en inglés: *Italy. A Modern History*, Ann Arbor (Michigan, U.S.A.), The University of Michigan Press, 1959.
- MACKAY, David (1965): «Viviendas del Congreso Eucarístico», *Cuadernos de Arquitectura*, “Barrios 2”, monografía, núm. 61, julio-septiembre 1965, pp. 17-21.
- MAFFIOLETTI, Serena (ed.) (1994): *Le nuove figure architettoniche delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso Garibaldi-Repubblica Milano*, Venecia, Istituto Universitario di Architettura di Venezia - Il Cardo, 144 pp.
- MAINER BAQUÉ, José-Carlos (1971): *Falange y literatura*, “Textos hispánicos modernos”, Barcelona, Labor, 300 pp.
- MAINER BAQUÉ, José-Carlos (1993): *De postguerra (1951-1990)*, “Filología”, Barcelona, Crítica, 200 pp.
- MAINER BAQUÉ, José-Carlos (2005): “Los primeros años de *Revista* (1952-1955): diálogo desde Barcelona”, en DESVOIS 2005, pp. 405-421.
- MANENT, Albert (1988), *Solc de les hores. Retrats d'escriptors i de polítics*, Barcelona, Destino, 272 pp.
- MANENT, Albert (1990), *Semblances contra l'oblit. Retrats d'escriptors i de polítics*, Barcelona, Destino, 280 pp.
- MANENT, Albert (2008), *La represa. Memòria personal, crònica d'una generació (1946-1956)*, «Biografies i memòries 73», Barcelona, Edicions 62, 312 pp.
- MARAGALL I MIRA, Pasqual (1986): *Refent Barcelona*, “Ramon Llull, sèrie Assaig 3”, Barcelona, Planeta, xv + 200 pp.
- MARAGALL I MIRA, Pasqual (1991): *Barcelona, la ciutat retrobada*, edición a cargo de Jaume GUILLAMET, “Llibres a l'abast 263”, Barcelona, Edicions 62, 160 pp.
- MARAGALL I MIRA, Pasqual (2008): *Oda inacabada. Memorias*, Barcelona, RBA, 360 pp.

- MARCH ROIG, Eva (2015): “Franquismo y vanguardia: III Bienal Hispanoamericana de Arte” *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, núm. 3, 2015, pp. 33-54.
- MARGARIT, Joan (1987): *Poema per a un fris. Façana de la Rambla*, Barcelona, Escola Tècnica Superior d’Arquitectura, sin paginar.
- MARÍ, Antoni (1981): «L’arquitectura com a experiència interior», *Quaderns*, núm. 147, julio-agosto 1981, pp. 2-8.
- MARIANI, Riccardo (1975): «Giuseppe Pagano Pogatschnig. Architetto fascista, antifascista, martire», *Parametro*, núm. 35, abril 1975, pp. 4-37.
- MARIANI, Riccardo (1989): *Razionalismo e architettura moderna: Storia di una polemica*, «Fondazione Adriano Olivetti», Milán, Edizioni di Comunità, IX + 373 pp.
- MARÍN VEGA, Celia (2012): «CAU. Disidencias desde la arquitectura (1970-1974)», en POZO *et al.* 2012, pp. 671-678.
- MARRONE, Gianfranco (2011): *Introduzione alla semiotica del testo*, “Universale Laterza 922”, Roma-Bari, Laterza, XI + 193 pp.
- MARTÍ ARÍS, Carlos (ed.) (1991): *Las formas de la residencia en la ciudad moderna. Vivienda y ciudad en la Europa de entreguerras*, “Col·lecció d’arquitectura 15”, Barcelona, Servicio de Publicaciones de la UPC, 206 pp.
- MARTÍ ARÍS, Carlos (2014): *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, «Arquitemas 36», Barcelona, Fundación Arquia - Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona, 180 pp. Primera edición en español: «Arquitectura / teoría 1», Barcelona, Col·legi d’Arquitectes de Catalunya - Ediciones del Serbal, 1993. Primera edición en italiano: *Le variazioni dell’identità. Il tipo in architettura*, Milán, Clup, 1990, 180 pp.
- MARTÍN GIJÓN, Mario (2011): *Los (anti)intelectuales de la derecha en España. De Giménez Caballero a Jiménez Losantos*, «Temas de actualidad. Serie Historia de España», Barcelona, RBA, 416 pp.
- MARTÍNEZ MEDINA, Andrés; GUTIÉRREZ MOZO, María Elia (2012): «Nuevas Formas, Nueva Forma: Revistas de arquitectura», en POZO *et al.* 2012, pp. 687-694.
- MARTÍNEZ DE VEGA, Cristina; LAHUERTA, Víctor (2018): *Kautela. Un fotógrafo en la España franquista (1928-1944)*, “Serie negra”, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 206 pp.
- MARZÁ, Fernando, ed. (1988): *Le Corbusier i Barcelona*, catálogo de la exposición celebrada en Universitat de Barcelona (Barcelona) del 29 de septiembre al 31 de octubre de 1988, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 142 pp.
- MARZO PÉREZ, Jorge Luis (2007): *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l’avantguarda i de la política artística a l’Estat espanyol*, Girona, Fundació Espais d’Art Contemporani, 2007. Un pre-print en castellano se puede consultar online (2006, 135 pp.). Esta misma versión está incluida en MARZO 2010, 11-139.
- MARZO PÉREZ, Jorge Luis (2010): *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, “Ad Hoc 27”, Murcia, CENDEAC, 436 pp.
- MATEO, Josep Lluís (1981): «Quaderns 1981: La recuperació de la revista col·legial», *Quaderns*, núm. 144, enero-febrero 1981, p. 1.
- MATEO, Josep Lluís (ed.) (1996): *Barcelona Contemporània, 1856-1999*, catálogo de la exposición celebrada en Centro de Cultura Contemporánea (Barcelona) del 4 de junio al 30 de septiembre de 1996, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 276 pp.
- MAURE, Lilia (2006): *Zuazo, arquitecto del Madrid de la Segunda República*, catálogo de la exposición celebrada en Biblioteca Nacional de España del 3 de octubre al 19 de noviembre de 2006, Madrid, Biblioteca Nacional. Ministerio de Cultura, 1982, 128 pp.
- MAZZUCHELLI, Anna Maria (1978): *Gli anni di Casabella*, entrevista de Maurizio di Puolo, en DI PUOLO 1978, pp. 7-10.
- MEDINA MURUA, José Ángel (2011): *José Manuel Aizpurua y Joaquín Labayen*, San Sebastián, Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, 208 pp.
- MENDELSON, Jordana (ed.) (2007): *Revistas y guerra, 1936-1939*, catálogo de la exposición celebrada en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 16 de enero al 30 de abril de 2007, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 384 pp.
- MENDINI, Alessandro; DOMÈNECH; Lluís (1976): «Casabella – Arquitecturas bis», *Arquitecturas bis*, núm. 12, marzo 1976, p. 32.
- MENDOZA, Eduardo (1986): *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral, 400 pp.
- MENDOZA, Eduardo (2017): «El descarrilamiento del ‘procés’», *El País*, 27-09-2017, p. 13.
- MERINI, Alda (2007): *Canto Milano*, “Pretesti 308”, San Cesario di Lecce (LE), Manni, 112 pp.
- MESQUIDA, Biel (1976): «Bienal Venecia 76 o como 40 años de franquismo envenan los verdes prados», *El viejo topo*, núm. 2, noviembre 1976, pp.14-17.
- MICHELI, Mino (1967): *I vivi e i morti*, “I Record 40”, Milán, Mondadori, 176 pp.
- MIGUEL, Carlos de (1978): «Revista Nacional de Arquitectura», *Arquitecturas bis*, núm. 23-24, julio-septiembre 1978, p. 63.
- MINGUET, Josep Maria (ed.) (2013): *Slat façades. Fachadas en celosía*, Sant Adrià del Besos (Barcelona), Instituto Monsa de ediciones, 224 pp.
- MITCHELL, William J. (1999): *E-topia: urban life, Jim - But not as we know it*, Cambridge (Massachusetts) – Londres, The MIT press, 184 pp.
- MITJANS, Francesc (1981a): «Classicisme, “espontaneisme” i estil internacional. Una incursió per l’obra de Francesc Mitjans», *Quaderns*, núm. 145, marzo-abril 1981, pp. 54-76.
- MITJANS, Francesc (1981b): «A propòsit d’Asplund», *Quaderns*, núm. 147, julio-agosto 1981, p. 32.
- MITJANS, Francesc (1996): *Francesc Mitjans, arquitecto*, Barcelona, Col·legi d’Arquitectes de Catalunya - Actar, 70 pp.
- MITRANI, Alex (2016): “Primitivismos de posguerra: entre ingenuidad y radicalidad”, en JIMÉNEZ 2016, pp. 262-277.
- MOHOLY-NAGY, Sibyl (1965): «In Barcelona, an Architectural Heritage is transformed into a Modern Tradition», *The Architectural Forum*, núm. 123-1, julio-agosto 1965, pp. 52-57.
- MOIX, Llätzer (1994): *La ciudad de los arquitectos*, “Crónicas Anagrama 30”, Barcelona, Anagrama, 280 pp.
- MOIX, Llätzer (2016): *Queríamos un Calatrava: viajes arquitectónicos por la seducción y el repudio*, “Crónicas Anagrama 112”, Barcelona, Anagrama, 320 pp. + 46 ilustraciones fuera de texto.
- MOLINA FOIX, Vicente (1997): *La edad de oro*, Madrid, El País - Aguilar, 302 pp.
- MONCLÚS, Francisco Javier; OYÓN, José Luis (1987): “Vivienda rural, regionalismo y tradición agrarista en la obra de Regiones Devastadas”, en VÁZQUEZ DE CASTRO 1987, 102-120).

- MONCLÚS FRAGA, Francisco Javier (2003): “El ‘modelo Barcelona’, ¿una fórmula original? De la ‘reconstrucción’ a los proyectos urbanos estratégicos (1979-2004)”, *Perspectivas Urbanas / Urban perspectives*, núm. 3, julio-diciembre 2003, pp. 1-13; se puede consultar online.
- MONCLÚS, Javier; Díez, Carmen (2015): «El legado del Movimiento Moderno. Conjuntos de vivienda masiva en ciudades europeas del Oeste y del Este. No tan diferentes...», *RITA. Revista Indexada de Textos Académicos*, núm. 3, abril 2015, pp. 88-97.
- MONEO, Rafael (1967): “Madrid, los últimos veinticinco años (1940-1965)”, monografía, *Información Comercial Española*, núm. 4.021; en *Madrid: cuarenta años de desarrollo urbano (1940-1980)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1981, pp. 79-93.
- MONEO, Rafael (1969): «La llamada ‘Escuela de Barcelona’», *Arquitectura*, núm. 121, enero 1969, pp. 1-5.
- MONEO, Rafael (1976): «La obra de Cantallops, Martínez-Lapeña y Torres», *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 117, enero-marzo 1976, pp. 10-13.
- MONEO, Rafael (1979): «Progettazione e insegnamento. La riorganizzazione della scuola di architettura», *Lotus International*, núm. 23, abril-junio 1979, pp. 71-74.
- MONEO, Rafael (2012); *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, edición a cargo de Carmen Díez Medina y Orsina Simona Pierini, “Il pensiero della architettura 5”, Milán, Christian Marinotti, 151 pp.
- MONESTIROLI, Antonio (1994): “Verso la città policentrica. Il concorso Garibaldi-Repubblica come occasione per una riflessione sulla forma urbis a Milano”, en MAFFIOLETTI 1994, pp. 14-26.
- MONESTIROLI, Antonio (1997): *L'architettura secondo Ignazio Gardella*, Roma-Bari, Laterza, 223 pp.
- MONESTIROLI, Antonio (2002): *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Roma-Bari, Laterza, 176 pp.
- MONESTIROLI, Antonio (2009a): *La scuola di Milano / The school of Milan*, Milán, Electa, 156 pp.
- MONESTIROLI, Antonio (2009b): *Ignazio Gardella*, Milán, Electa, 80 pp.
- MONESTIROLI, Antonio (2010): *La ragione degli edifici. La scuola di Milano e oltre*, Milán, Christian Marinotti, 160 pp.
- MONICA, Luca (ed.) (2002): *La critica operativa e l'architettura*, Milán, Unicopli, 204 pp.
- MONTANARI, Guido (2008): *I Gardella ad Alessandria, 1900-1996. Architetture*, catálogo de la exposición celebrada en Palazzo del Monferrato (Alessandria) del 26 de junio al 15 de julio de 2008, Alessandria, Astigrafica, 132 pp.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria (1983); *L'ofici de l'arquitectura. El saber arquitectònic dels mestres d'obres analitzat a través dels seus projectes de revàlida*, Barcelona, Universitat Politècnica, 116 pp.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria (1984): «MBM: la última modernidad y la primera memoria», *On diseño*, núm. 49, abril 1984 ca, pp. 12-17.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria (1985): «La búsqueda de una arquitectura nacional», *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, núm. 3, enero-junio 1985, pp. 60-63.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria (ed.) (1988a): «La arquitectura de la tercera generación (II)», *El Croquis*, monografía, núm. 35, agosto-septiembre 1988, pp. 4-29.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria (1988b): «El Pavelló de Mies a Barcelona: una reconstrucció polèmica», *Elisava Temes de Disseny*, núm. 2, enero-diciembre 1988, pp. 47-54.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria (1990a): «El modelo Barcelona», *Geometría*, núm. 10, julio-diciembre 1990, pp. 2-19.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria (1990b); *La modernització de l'utilatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1759)*, «Arxius de la Secció de Ciències, XCVI», Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 834 pp.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria (1993): *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 272 pp.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria (1994): «Prólogo», en RODRÍGUEZ et al. 1994, pp. 6-9.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria (2003): *Repensar Barcelona*, Barcelona, Edicions UPC, 172 pp.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria (2004): «La evolución del modelo Barcelona (1979-2002)», en BORJA et al. 2004, pp. 203-220.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria (2005): *Arquitectura contemporània a Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 192 pp.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria (2011): *La modernidad superada. Ensayos sobre arquitectura contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 192 pp. Primera edición: 1997.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria (2013): *Arquitectura y crítica*, Barcelona, Gustavo Gili, 128 pp. Primera edición: 1999.
- MONTANER I MARTORELL, Josep Maria; MUXÍ, Zaida (2002): «Los modelos Barcelona: de la acupuntura a la prótesis», *Arizona Journal of Hispanic Studies*, núm. 6, enero-diciembre 2002, pp. 263-268; se puede consultar online. También en *Arquitectura Viva*, núm. 84, mayo-junio 2002, pp. 28-32. También, con modificaciones, en MONTANER 2004, pp. 214-219.
- MONTEDORO, Laura. (ed.) (2018). *Le grandi trasformazioni urbane: una ricerca e un dibattito per gli scali milanesi*. Milán, Fondazione OAMi, 168 pp.
- MONTEYS, Xavier (2006): «Distribució és un terme massa estret!», *Quaderns*, núm. 250, abril-junio 2006, pp. 56-67.
- MONTEYS, Xavier (2007): «La ciutat, la cantonada i la casa», *Quaderns*, núm. 255, octubre-diciembre 2007, pp. 56-68.
- MONTEYS, Xavier (2009): «Orden y liberación. Casa al Parco y edificio en via Marchiondi, Milán (1947-56)», en VARIOS AUTORES 2009, pp. 48-51.
- MONTEYS, Xavier; FUERTES, Pere (1998): *Mitre. Barcelona. F. J. Barba Corsini. 1959-64*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya - Actar, 84 pp.
- MORADIELLOS, Enrique (2002): *Francisco Franco. Crónica de un caudillo casi olvidado*, «Perfiles del poder 8», Madrid, Biblioteca Nueva, 288 pp.
- MORADIELLOS, Enrique (2012): *La guerra de España (1936-1939). Estudios y controversias*, «Temas de actualidad. Serie Historia de España», Barcelona, RBA, 384 pp.
- MORADIELLOS, Enrique (dir.) (2016): *Las caras de Franco. Una revisión histórica del Caudillo y su régimen*, Madrid, Siglo XXI de España, 288 pp.
- MORAGAS I GALLISSÀ, Antoni de (1951a): «Posibilidades de una arquitectura», *Destino*, núm. 704, 03-02-1951, p. 2.

- MORAGAS I GALLISSÀ, Antoni de (1951b): «El arquitecto Alvar Aalto», *Destino*, núm. 713, 07-04-1951, pp. 14-15; reproducido en CALVO 1985, 291.
- MORAGAS I GALLISSÀ, Antoni de (1953a): «Arquitectura moderna en los Estados Unidos», *Destino*, núm. 813, 07-03-1953, p. 20.
- MORAGAS I GALLISSÀ, Antoni de (1953b) «Cine Fémica en Barcelona», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 138, junio 1953, pp. 31-34.
- MORAGAS I GALLISSÀ, Antoni de (1954): «Exposición G. R. Industria y arquitectura», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 18, abril-junio 1954, pp. 18-21.
- MORAGAS I GALLISSÀ, Antoni de (1957): «Hotel Park en Barcelona», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 182, febrero 1957, pp. 26-28.
- MORAGAS I GALLISSÀ, Antoni de (1961): «Els deu anys del Grup R d'arquitectura», *Serra d'Or*, año III, núm. 11-12, noviembre-diciembre 1961, pp. 66-73. Versión española: “Los diez años del Grupo R”, *Hogar y Arquitectura*, núm. 39, marzo-abril 1962, pp. 16-27.
- MORAGAS I GALLISSÀ, Antoni de (1981): «Cases de maó», *Quaderns*, núm. 146, mayo-junio 1981, pp. 48-49.
- MORAGAS I GALLISSÀ, Antoni de (1983): «Entrevista realitzada per Pepita Teixidor», *Quaderns*, núm. 157, abril-junio 1983, pp.102-103.
- MORAGAS I GALLISSÀ, Antoni de (1997): *Antoni de Moragas i Gallissà arquitecte*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya - Actar, 120 pp.
- MORAGAS I GALLISSÀ, Antoni de; RIBA I DE SALAS, Francesc de (1960): «Bloque de tres casas con un total de 132 viviendas en Barcelona», *Arquitectura*, núm. 18, junio 1960, pp. 29-31.
- MORANDI, Corinna (2007): *Milan, the great urban transformation*, «Universale architettura 171», Venecia, Marsilio, 95 pp. Primera edición en italiano: 2005.
- MORENO MARTÍN, Francisco José (ed.) (2017): *El franquismo y la apropiación del pasado: El uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 335 + 16 pp.
- MORENO TORRES, José (1941): «El santuario de Nuestra Señora de la Cabeza. Aspectos de la reconstrucción», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 1, enero 1941, pp. 235-241.
- MORETTI, Luigi (1951): “Tradizione muraria a Ibiza”, *Spazio*, núm. 5, 1951, pp. 35-36.
- MORRESI, Manuela (1995): «Lezione di architettura di Ignazio Gardella», *Zodiac*, núm. 14, septiembre 1995 – febrero 1996, pp. 62-87.
- MOURE, Gloria (1976): “Venecia. España, protagonista de la Bienal”, *Destino*, núm. 2.024, 15/21-07-1976, pp. 34-35.
- MOURA, Beatriz de (ed.) (2020): *Un maestro de arquitectos en Barcelona. Conversaciones con Federico Correa*, “Tiempo de memoria”, Barcelona, Tusqtes, 208 pp.
- MOYA BLANCO, Luis (1950a): «Tradicionalistas, funcionalistas y otros (I)», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 102, junio 1950, pp. 261-269.
- MOYA BLANCO, Luis (1950b): «Tradicionalistas, funcionalistas y otros (y II)», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 103, julio 1950, pp. 319-326.
- MUGURUZA OTAÑO, Pedro (1942): «Monumento Nacional a los Caídos», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 10-11, julio-octubre 1942, pp. 55-63.
- MUGURUZA OTAÑO, Pedro (1945): *La arquitectura en España*, Madrid, Ministerio de Trabajo. Escuela Social de Madrid, 14 pp.
- MULAZZANI, Marco (2004): *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Milán, Mondadori Electa Spa, 136 pp. Primera edición: Milán, Elemond Editori Associati, 1988.
- MURATORE, Giorgio (2004): “L'architettura italiana del secondo dopoguerra: occasioni di continuità, dalla riscotruzione all'espansione”, en POZO *et al.* 2004, pp. 49-59.
- MUÑOZ RUANO, Juan (2007): «El Alcázar: seña y cúspide en el sistema defensivo de Toledo», *BIA-Aparejadores de Madrid*, núm. 143, marzo 1991, pp. 52-64.
- MUVIM [MUSEU VALenciÀ DE LA IL·LUSTRACIÓ I LA MODERNITAT] (2022): *¿25 Años de paz? El llavat d'imatge del franquisme el 1964*, catálogo de la exposición celebrada en MuVIM (Valencia) del 13 de abril al 2 de octubre de 1964, Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, 56 pp.
- NADAL I OLLER, Lluís (1999): *Habitatge: il·lusió i sentit comú (Lliçó inaugural del curs acadèmic 1999-2000)*, Sant Cugat del Vallès (Barcelona), Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, 33 pp.
- NAVARRO SEGURA, María Isabel (2000a): «La concepción poética de la arquitectura» y «Notas biográficas», en VARIOS AUTORES 2000, pp. 15-145 y 166-173.
- NAVARRO SEGURA, María Isabel (2000b): «Alberto Sartoris y el itinerario de la recuperación de la modernidad en España en 1949-1950: Barcelona-Santander-Bilbao-Canarias-Madrid», en POZO 2000, pp. 265-273.
- NAVARRO SEGURA, María Isabel (2004): «La crítica italiana y la arquitectura española de los años 50. Pasajes de la arquitectura española en la segunda modernidad», en POZO *et al.* 2004, pp. 61-100.
- NEUMEYER Fritz (1996): *Ludwig Mies Van der Rohe. Le architetture; gli scritti*, edición a cargo de Michele CAJA y Mara DE BENEDETTI, Milán, Skira, 346 pp.
- NEWMAN, Oscar (1961): *CIAM'59 in Otterlo. Group for the research of social and visual inter-relationships. Documents of Modern Architecture*, Londres, Alec Tiranti Ltd., 224 pp. También: *CIAM'59 in Otterlo. Documents of Modern Architecture edited by Jürgen Joedicke uitgeverij g van saane lectura architectonica Hilversum*, Stuttgart, Krämer, 1961.
- NICOLOSO, Paolo (2011): *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, «Piccola Biblioteca Einaudi 555», Turin, Einaudi, XXXII + 320 pp. Primera edición: «Einaudi Storia», 2008.
- NICOLOSO, Paolo (ed.) (2012): *Architetture pe un'identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti*, «Le Architetture», Udine, Gaspari, 256 pp.
- NÚÑEZ, Pati (ed.) (2016): *Recordando a Coderch*, «Testimonia», Barcelona, Librooks, 208 + XXXII pp.

- OECHSLIN, Werner (2004): *Wagner, Loos e l'architettura moderna*, Milán, Skira, 218 pp. Primera edición en alemán: *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Zürich-Berlín, GTA - Ernst & Sohn, 1994, 238 pp.
- OLIVA, Federico (2002): *L'urbanistica di Milano: quel che resta dei piani urbanistici nella crescita e nella trasformazione della città. Con sei itinerari*, Milán, Hoepli, 428 pp.
- OLMEDA, Fernando (2009): «El último viaje de José Antonio», *La aventura de la historia*, núm. 133, noviembre 2009, pp. 30-34.
- OLMOS, Ricardo; TORTOSA, Trinidad (eds.) (1997): *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, «Lynx. La Arqueología de la Mirada 2», Madrid, edición de autor - AGEPASA, 324 pp.
- ORS, Eugenio d' (1944): *Teoría de los Estilos y Espejo de la Arquitectura*, Madrid, Aguilar, 392 pp.
- ORS, Eugenio d' (ed.) (1949): *Séptimo Salón de los Once. Invierno 1949*, Madrid, Academia Breve de Crítica de Arte – Galería Biosca, 31 pp.
- ORS, Víctor d' (1937): «Hacia la reconstrucción de las ciudades de España», *Vértice. Revista Nacional de la Falange Española, Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, núm. 3, junio 1937, p. s/núm.; se puede consultar online.
- ORS, Víctor d' (1938): «Confesión de un arquitecto», *FE. Doctrina del Estado Nacional Sindicalista*, II época, núm. 2, enero-febrero 1938, pp. 207-221.
- ORTEGA SPOTTORNO, José (1981): «José Torán, ingeniero de caminos», *El País*, 30-12-1981, p. 24. Incluido en CAMPO 1992, 289-292; se puede consultar online.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César; BARBERO, Manuel; JOYA, Rafael de la (1956): «Edificio para comedor en la factoría SEAT», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 28, octubre-diciembre 1956, p. 9.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César; ECHAIDE IRIARTE, Rafael (1960): «Depósito de automóviles SEAT», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 41, julio-septiembre 1960, p. 22.
- OTTOLINI, Gianni (1996): *Forma e significato in architettura*, Roma-Bari, Laterza, 230 pp.
- OTTOLINI, Gianni (2010): *La stanza*, Cinisello-Balsamo (MI), Silvana, 194 pp.
- OTTOLINI, Gianni; DE PRIZIO, Vera (1993): *La casa attrezzata. Qualità dell'abitare e rapporti di integrazione fra arredamento e architettura*, Nápoles, Liguori, 300 pp.
- PACE, Sergio (2013): «L'altra torre. Concezione strutturale, architettura e città nell'edificio in corso Francia a Torino (BBPR, Gian Franco Fasana e Giulio Pizzetti: 1955-1959)», en Paolo DESIDERI; Alessandro DE MAGISTRIS (eds.): *La concezione strutturale. Ingegneria e Architettura in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, Turín, Umberto Allemandi & C., 2013, 296 pp., pp. 115-128.
- PACI, Enzo (1956): «Problemática dell'architettura contemporanea», *Casabella-continuità*, núm. 209, febrero-marzo 1956, pp. 41-46.
- PAGANO, Giuseppe (1938): «Estética delle strutture sottili», *Casabella-Costruzioni*, núm. 129, septiembre 1938, pp. 38-29.
- PAGANO, Giuseppe (1939): «Un'oasi di ordine. Franco Albini, Giancarlo Pianti, Renato Camus», *Casabella-Costruzioni*, núm. 144, diciembre 1939, pp. 39-45. También en PAGANO 2008, pp. 242-243.
- PAGANO, Giuseppe (1942): «Presagi per la città di domani, in occasione del progetto di 4 moderni quartieri milanesi», *Costruzioni - Casabella*, núm. 176, agosto 1942, pp. 2-3.
- PAGANO, Giuseppe (2008): *Architettura e città durante il fascismo*, edición a cargo de Cesare DE SETA, “Di fronte e attraverso 843”, Milán, Jaca Book, CXIV + 310 pp. + 61 ilustraciones fuera de texto. Primera edición: Roma-Bari, Laterza, 1976.
- PALOMARES, Maite; MERI, Carlos (eds.) (2007): *Juan José Estellés Ceba, arquitecto*, Valencia, Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 228 pp.
- PANOFKY, Erwin; SAXL, Fritz (1933): «Classical Mythology in Medieval Art», *Metropolitan Museum Studies*, núm. 2, pp. 228-280, citado en TAFURI 1968, p. 21.
- PAPI, Fulvio (1990): *Vita e filosofia. La scuola di Milano. Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Milán, Guerini e Associati, 290 pp.
- PARICIO, Ignacio; SUST, Xavier (2000): *La vivienda contemporánea*, Barcelona, ITeC, 96 pp.
- PATETTA, Luciano (1982): «L'edilizia residenziale tra il 1933 e il 1970», en PIVA 1982, pp. 24-39.
- PATRONATO MUNICIPAL DE LA VIVIENDA (1973): *La vivienda en Barcelona, 1973*, Barcelona, Patronato Municipal de la Vivienda – Ayuntamiento de Barcelona, 152 pp.
- PEGHIN, Giorgio (ed.) (2019): *L'architettura delle miniere. Paesaggio, suolo, sottosuolo, terra*, Melfi (Potenza), Libria, 276 pp.
- PEMÁN, José María (1938): *Poema de la Bestia y el Ángel*, Zaragoza, Jerarquía, 202 pp. + ilustraciones fuera de texto.
- PERAN, Martí (ed.) (1994): *El Noucentisme: un projecte de modernitat*, Catálogo de la exposición celebrada en el CCCB del 22 de diciembre de 1994 al 12 de marzo de 1995, Barcelona, Generalitat de Catalunya - Enciclopèdia Catalana – Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 480 pp. + ilustraciones fuera de texto.
- PEREA, Silvia (2012): “Revista A: Destrucción y creación en cuatro movimientos”, en POZO *et al.* 2012, pp. 247-254.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor (1976): «Arte de estado frente a cultura conservadora. La idea de arquitectura como reflejo de la crisis de hegemonía en el bloque dominante en el primer franquismo» *Arquitectura*, núm. 199, marzo-abril 1976, pp. 3-18.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor (2013): «Arquitectura y política en España a través del *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (1946-1957)», *Ra. Revista de arquitectura*, núm. 15, pp. 35-46.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor (2014): «La arquitectura española del segundo franquismo y el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (1946-1957)», *Ra. Revista de arquitectura*, núm. 16, pp. 25-40.
- PÉREZ MORENO, Lucía C. (2015): *Fullaondo y la revista Nueva Forma: aportaciones a la construcción de una cultura arquitectónica en España. 1966-1975*, Alzuza (Navarra), Fundación Museo Jorge Oteiza, 380 pp.
- PERMANYER, Lluís (2004): *La Barcelona lletja*, Barcelona, Àmbit, 216 pp.
- PERUCHO, Juan (1963): «Los picasso de la colección Sabartés», *Destino*, 16-03-1963, pp. 13-15. Facsímil en LAHUERTA 2015, 100-101.
- PERUCHO, Juan (1965): *El arte en las artes*, Barcelona, Danae, 256 pp.
- PICA, Agnoldomenico (1951): “Propositi e forme della 9ª Triennale”, *Spazio*, núm. 5, 1951, pp. 91-92.
- PICA, Agnoldomenico (1971): «I muri di Coderch», *Domus*, núm. 503, octubre 1971, pp. 20-25.

- PICCINATO, Giorgio; QUILICI, Vieri; TAFURI, Manfredo (1962): «La città territorio. Verso una nuova dimensione», *Casabella*, núm. 270, diciembre 1962, pp. 16-20.
- PIÉ, Ricard (1994): «Barcelona: cuadrícula versus eje. Ensanche versus diagonal», *Geometría*, núm. 18, julio-diciembre 1994, pp. 33-39.
- PIERINI, Orsina Simona (2008): *Passaggio in Iberia. Percorsi del moderno nell'architettura spagnola contemporanea*, Milán, Christian Marinotti, 200 pp.
- PIERINI, Orsina Simona (2016): «Continuidad y discontinuidad. Las revistas de arquitectura de Luigi Moretti y Ernesto Nathan Rogers en el Milán de la década de 1950», *CPA. Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos. Publicación de teoría y crítica*, núm. 6, enero-diciembre 2016, pp. 62-71.
- PIERINI, Orsina Simona; ISASTIA, Alessandro (2017): *Case milanesi. 1923-1973. Cinquant'anni di architettura residenziale a Milano*, Milán, Hoepli, 512 pp. Incluye versión inglesa.
- PIÑÓN, Helio (1974): «Fargas y Tous, equívocos figurativos de una tendencia tecnológica», *Arquitecturas bis*, núm. 2, julio 1974, p. 19.
- PIÑÓN, Helio (1976): «Tres décadas en la obra de José Antonio Coderch», *Arquitecturas bis*, núm. 11, enero 1976, pp. 6-14.
- PIÑÓN, Helio (1977): *Arquitecturas catalanas*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 180 pp.
- PIÑÓN, Helio (1979): «La Scuola di Barcellona. Dieci anni dopo», *Lotus International*, núm. 23, abril-junio 1979, pp. 50-53. Versión catalana en PIÑÓN 1980a, pp. 121-142.
- PIÑÓN, Helio (1980a): *Nacionalisme i modernitat en l'arquitectura catalana contemporània*, «Llibres a l'abast 158», Barcelona, Edicions 62, 160 pp. + ilustraciones fuera de texto.
- PIÑÓN, Helio (1980b): «'Modernitat i avantguarda' en la Escuela de Arquitectura», *Arquitecturas bis*, núm. 32-33, enero-abril 1980, pp. 5-11.
- PIÑÓN, Helio (1989): *Arquitectura de las neovanguardias*, Madrid, Júcar, 200 pp. Primera edición: Barcelona, Gustavo Gili, 1984.
- PIÑÓN, Helio; CATALÀ-ROCA, Francesc (1996): *Arquitectura moderna en Barcelona*, Barcelona, Edicions UPC, 169 pp.
- PIÑÓN, Helio; JENCKS, Charles (1979): *Martorell-Bohigas-Mackay: Arquitectura 1953-1978*, Madrid, Xarait, 172 pp.
- PIQUERAS MORENO, José; GARCÍA HERRERO, Jesús; SÁNCHEZ DE LERÍN GARCÍA OVIES, Teresa; CUBILLO CUBILLO, Luis (eds.) (2018): *Espirales de luz. Luis Cubillo y Arcadio Blasco*, catálogo de la exposición celebrada en Colegio Oficial de Arquitectos (Madrid) de mayo a septiembre de 2018, Madrid, Fundación Arquitectura COAM, 96 pp.
- PIREDDU, Alberto (2012): «'Quadrante 1933-1936. Entre realismo y abstracción'», en POZO *et al.* 2012, pp. 255-260.
- PIVA, Antonio (ed.) (1982): *BBPR a Milano*, Milán, Electa, 146 pp.
- PIVA, Antonio; PRINA, Vittorio (eds.) (1998): *Franco Albini (1905-1977)*, Milán, Electa, 452 pp.
- PIZZA, Antonio (1983): «José Antonio Coderch o las coincidencias imposibles», *Annals d'arquitectura*, núm. 3, septiembre-diciembre 1983, pp. 97-116.
- PIZZA, Antonio (1985): «L'architettura, la narrazione. Mario Ridolfi e le sue tracce», *Quaderns*, núm. 165, abril-junio 1985, pp. 231-240.
- PIZZA, Antonio (1987): «El diagrama de una soledad. J. A. Coderch y el entorno de su arquitectura», en VARIOS AUTORES 1987c, pp. 90-101.
- PIZZA, Antonio (1996): *Guía de la arquitectura moderna en Barcelona (1928-1936)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 192 pp.
- PIZZA, Antonio (1998): «Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la posguerra: E. N. Rogers, O. Bohigas», en POZO 1998, pp. 99-112.
- PIZZA, Antonio (2000): «Malos tiempos para la lírica... (Esperanzas y desesperanza en la Europa de las posguerras)», en POZO 2000, pp. 48-57.
- PIZZA, Antonio (2004): «L'architettura domestica di J. A. Coderch», en Michele BONINO (ed.): *17 Lezioni. Dottorato in Storia dell'architettura e dell'urbanistica a Torino. 2002*, Milán, Franco Angeli, 231 pp., pp. 41-52.
- PIZZA, Antonio (2012): «El desenlace de una cultura autárquica en la prensa nacional e internacional: Hacia la IX Trienal en Milán y la I Bienal Hispanoamericana en Madrid, 1951», en POZO *et al.* 2012, pp. 41-52.
- PIZZA, Antonio (2018): «El papel de Gio Ponti en la internacionalización de una España "moderna"», en ROVIRA *et al.* 2018, pp. 118-129.
- PIZZA, Antonio; ROVIRA, Josep Maria (eds.) (2000): *Coderch, 1940-1964. En busca del hogar*, catálogo de la exposición celebrada en Col·legi d'Arquitectes (Tarragona) del 1 de febrero al 2 de marzo de 2001, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 216 pp.
- PIZZA, Antonio; ROVIRA, Josep Maria (2002a): *Desde Barcelona. Arquitecturas y Ciudad: 1958-75*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya - Actar, 204 pp.
- PIZZA, Antonio; GARCÍA, Marisa (eds.) (2002b): *Arte y arquitectura futuristas (1914-1918)*, «Colección de arquitectura 42», Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores – Cajamurcia, 296 pp.
- PLA I CASADEVALL, Josep (2000): *Diccionari Pla de literatura*, edición a cargo de Valentí PUIG, Barcelona, Destino, 922 pp.
- PLA, Xavier (ed.) (2015): *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*, Barcelona, Institut de les Lletres Catalanes, 240 pp.
- POLIN Giacomo (1996a): «Five memos for Figini e Pollini», en GREGOTTI *et al.* 1996, pp. 169-179.
- POLIN Giacomo (1996b): «Casa in via Circo a Milano 1953-1957», en GREGOTTI *et al.* 1996, pp. 381-384.
- POLITO, Antonio (2019): *Il muro che cadde due volte. Il comunismo è morto, il liberalismo è malato, e neanche io mi sento molto bene*, Milán, Solferino, 185 pp.
- PONTI, Gio (1949a): «El arquitecto Gio Ponti en la Asamblea», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 90, junio 1949, p. 269.
- PONTI, Gio (1949b): «Dalla Spagna», *Domus*, núm. 240, noviembre 1949, pp. 1-11.
- PONTI, Gio (1957): *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Génova, Vitali e Ghianda, 304 pp.
- PONTI, Gio (1961): «A Barcellona», *Domus*, núm. 384, noviembre 1961, pp. 1-10.

- PORCEL, Baltasar (1967): «Los encuentros de Baltasar Porcel: José Antonio Coderch o la moral creadora», *Destino*, núm. 1.563, 22-07-1967, pp. 26-27. También en PORCEL 1969, 134-140.
- PORCEL, Baltasar (1968): «Los encuentros de Baltasar Porcel: Antoni de Moragas y la arquitectura tecnológica», *Destino*, núm. 1.612, 24-08-1968, pp. 26-27.
- PORCEL, Baltasar (1969): *Los encuentros* «Ser o no ser. Biografías», Barcelona, Destino, 356 pp. + 50 ilustraciones fuera de texto.
- PORTABELLA, Pere (1973): “Art conceptual y Antoni Tàpies”, *La Vanguardia Española*, 19-05-1973. Facsímil en LAHUERTA 2015, 206.
- PORTOGHESI, Paolo (1984): *Después de la arquitectura moderna*, «Punto y línea», Barcelona, Gustavo Gili, 1985, 320 pp. Primera edición en italiano: *Dopo l'architettura moderna*, “Biblioteca de Cultura Moderna”, Roma-Bari, Laterza, 1980, 291 pp.
- PORTOGHESI, Paolo (1985): *El ángel de la historia. Teorías y lenguajes de la arquitectura*, «Biblioteca básica de arquitectura», Madrid, Blume, 280 pp. Primera edición en italiano: *L'angelo della storia. Teoria e linguaggio dell'architettura*, Roma-Bari, Laterza, 1982, 287 pp.
- PORTOGHESI, Paolo (2021): “Politecnico 1971, gli architetti coi senza tetto”, *Il Manifesto*, 04-07-2021, sin paginar [4 pp.].
- POZO MUNICIO, José Manuel (ed.) (1998): *De Roma a Nueva York. Itinerarios de la nueva arquitectura española. 1950-1965*, Actas del I Congreso Internacional Historia de la arquitectura moderna española, Pamplona, Universidad de Navarra, 308 pp.
- POZO MUNICIO, José Manuel (ed.) (2000): *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*, Actas del II Congreso Internacional Historia de la arquitectura moderna española, Pamplona, Universidad de Navarra, 309 pp.
- POZO MUNICIO, José Manuel; LAHUERTA, Juan José (eds.) (2002): *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*, Actas del III Congreso Internacional Historia de la arquitectura moderna española, Pamplona, Universidad de Navarra, 203 pp.
- POZO MUNICIO, José Manuel; LÓPEZ TRUEBA, Ignasi (eds.) (2004): *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la posguerra*, Actas del IV Congreso Internacional Historia de la arquitectura moderna española, Pamplona, Universidad de Navarra, 246 pp.
- POZO MUNICIO, José Manuel; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier (eds.) (2006): *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, Actas del V Congreso Internacional Historia de la arquitectura moderna española, Pamplona, Universidad de Navarra, 238 pp.
- POZO MUNICIO, José Manuel; GARCÍA-DIEGO VILLARIAS, Héctor (eds.) (2010): *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, Actas del VII Congreso Internacional Historia de la arquitectura moderna española, Pamplona, Universidad de Navarra, 509 pp.
- POZO MUNICIO, José Manuel; GARCÍA-DIEGO VILLARIAS, Héctor; GARCÍA, Izaskun (eds.) (2012): *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*, Actas del VIII Congreso Internacional Historia de la arquitectura moderna española, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012, 866 pp.
- POZO MUNICIO, José Manuel; GARCÍA-DIEGO VILLARIAS, Héctor; CABALLERO ZUBIA, Beatriz (eds.) (2014): *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, Actas del IX Congreso Internacional Historia de la arquitectura moderna española, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012, 676 pp.
- POZUELO [Eduardo Haro Tecglen] (1981): «Los chibiris», *Triunfo*, mayo 1981, pp. 46-47.
- PRESTINENZA PUGLISI, Luigi (2018): «Architetti d'Italia. Luigi Moretti, il poeta», *Artribune*, periódico digital, 27-11-2018.
- PRIETO-MORENO Y PARDO, Francisco (1949): «V Asamblea Nacional de Arquitectos. Discurso de apertura pronunciado por el Ilmo. Sr. Director General de Arquitectura, don Francisco Prieto-Moreno», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 90, junio 1949, pp. 235-236.
- PROTASONI, Sara (1995): «Per un comune orientamento. Le associazioni di architetti italiani», en BAFFA *et al.* 1995, pp. 115-147.
- PROTASONI, Sara (1996): «Casa “A” ad alloggi duplex e insulae nel Quartiere di via Dessiè a Milano, 1951-55», en GREGOTTI *et al.* 1996, p. 349.
- PUGLIESE, Raffaele (1997): *La città e la ragione: norme morfologiche e costruzione della città*, Milán, Guerini studio, 267 pp.
- PUGLIESE, Raffaele (1988): “La cultura di fabbrica come patrimonio della periferia”, *Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano*, núm. 8, pp. 103-107.
- PUGLIESE, Raffaele (ed.) (2005): *La casa popolare in Lombardia. 1903-2003*, Milán, Unicopli, 368 pp.
- PUGLIESE, Raffaele (ed.) (2016): *Progetti per la Piazza d'Armi: il sistema delle caserme milanesi. Architettura e riqualificazione urbana*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli S. p. A., 160 pp.
- PUGLIESE, Raffaele; SERRAZANETTI, Francesca; BERGO, Cristina (eds.) (2013): *Sperimentazione o dell'architettura politecnica. Origini e sviluppi della cultura moderna dell'architettura nella ricerca e nella didattica al Politecnico di Milano*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli S. p. A., 400 pp.
- PUGLIESE, Raffaele; BERGO, Cristina (eds.) (2014): *Sui fondamenti della composizione*, “Colloqui di Architettura 1”, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli S. p. A., 140 pp..
- PUJOLS, Francesc (1983): *Articles*, “Sèrie gran 7”, edición a cargo de Enric CASSANY, Barcelona, Quaderns Crema, 280 pp.
- PURINI, Franco (2000): *Comporre l'architettura*, “Universale Laterza 801”, Roma-Bari, Laterza, XI + 179 pp.
- QUESADA, Fernando (2016): «La realidad de la ficción. El Eco de Mathias Goeritz», *CPA. Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos. Publicación de teoría y crítica*, núm. 6, enero-diciembre 2016, pp. 102-111.
- QUETGLAS, Josep (1977): «Un siglo de arquitectos superiores», *CAU*, núm. 41, enero-febrero 1977, pp. 79-81.
- QUETGLAS, Josep (1979): «El miedo a Coderch», *Carrer de la Ciutat*, núm. 6, enero 1979, pp. 5-8.
- QUETGLAS, Josep (1980): «Pérdida de la síntesis: Pabellón de Mies», *Carrer de la Ciutat*, núm. 11, abril 1980, pp. 17-27.
- QUETGLAS, Josep (1995): “Un cadáver. Paraules per a Manfredo Tafuri”, *Quaderns*, núm. 210, octubre-diciembre 1995, pp. 190-197; conferencia impartida en el Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya el 27 de marzo 1994.
- QUETGLAS, Josep (2001): *El horror cristalizado: imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Barcelona, Actar, 192 pp.



- QUETGLAS, Josep (2012): «Contra. La evolución de las escuelas de arquitectura», *Palimpsesto*, núm. 4, enero-abril 2012, p. 16; conferencia impartida en el Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya en mayo de 2005.
- QUINTAVALLE, Carlo Arturo (1985): «Per chi racconta la storia Ignazio Gardella», en Marco PORTA (ed.): *L'architettura di Ignazio Gardella*, Milán, Misura Emme Etas Libri, 1985, 240 pp., pp. 58-63.
- RÀFOLS, Josep Francesc (1944): «Arquitectura de las tres primeras décadas del siglo XX», *Cuadernos de Arquitectura*, enero-junio 1944, núm. 1, pp. 4-14.
- RAMON, Antoni; RODRÍGUEZ, Carmen (eds.) (1996): *Escola d'Arquitectura de Barcelona. Documentos y archivo*, "d'A (Art, Disseny, Arquitectura i Urbanisme) 1", Barcelona, Edicions UPC, 176 pp. Incluye versión catalana y versión inglesa.
- REINA DE LA MUELA, Diego de (1944): *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*, Madrid, Verdad-Diana, 157 pp.
- REVERTE, Jorge M. (2017): «La sonrisa», *El País*, 29-09-2017, p. 2.
- RESINA, Joan Ramon (2008): *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana*, Barcelona, Galàxia Gutenberg – Cercle de Lectors, 322 pp. Primera edición en inglés: *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*, Stanford (U.S.A.), Stanford University Press, 2008.
- REYES PALMA, Francisco (ed.): (2014): *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*, catálogo de la exposición celebrada en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 12 de noviembre de 2014 al 13 de abril de 2015, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 302 pp.
- RIBAS I PIERA, Manuel (1971): «Barraquisme», *Gran enciclopèdia catalana*, vol. 3, Barcelona, Enciclopèdia Catalana S. A., pp. 258-259.
- RIBAS I SEVA, Ricard (1981): «Carta aclaratòria», *Quaderns*, núm. 146, mayo-junio 1981, p. s/núm. [69].
- RIBERA I FONT F. (1922): «El feixisme italià: origen, desenrotllament, programa», *D'ací i d'allà*, núm. 59, noviembre 1922, pp. 821-824.
- RICCI, Giuliana (ed.) (1999): *Milano. Architectural Guide*, Turín, Umberto Allemandi & C., 280 pp.
- RICCIUTI, Valentina (2012): *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*, "Premio Ricerca 'Città di Firenze' 7" Florencia, Firenze University Press, 114 pp.; se puede consultar online.
- RIDRUEJO, Dionisio (1976): *Casi unas memorias. Con fuego y con raíces*, «Espejo de España 23», edición a cargo de César ARMANDO GÓMEZ, Barcelona, Planeta, 488 pp.
- RIDRUEJO, Dionisio (2008): *Escrito en España*, «Clásicos del Pensamiento Político y Constitucional Español», edición a cargo de Jordi GRACIA, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, XCIV + 536 pp. Primera edición: Buenos Aires, Losada, 1962.
- RIDRUEJO, Dionisio (2012): *Ecos de Munich. Papeles políticos escritos en el exilio*, «Temas de actualidad. Serie Historia de España», edición a cargo de Jordi AMAT FUSTÉ, Barcelona, RBA, 240 pp.
- RIEBENBAUER, Raúl M[ontesinos]. (2005): *El silencio de Georg*, Barcelona, RBA, II + 304 + 16 pp.
- RIERA, Ignasi (1998): *Els catalans de Franco*, Barcelona, Plaza & Janés, 464 + 32 pp.
- RIQUER I PERMANYER, Borja de (1989): «El 'Nuevo Estado' i l'Ajuntament de Barcelona. La classe política del primer franquisme, 1939-1957», *L'Avenç*, núm. 126, 1989, p. 16-23.
- RIQUER I PERMANYER, Borja de; CULLA, Joan B. (1989): *Història de Catalunya. Volum VII. El franquisme i la transició democràtica (1939-1988)*, Barcelona, Edicions 62, 488 pp. + 106 ilustraciones fuera de texto.
- RIVAS, Francisco (1979): «Solo tengo ojos para ti», *Pueblo*, 17-11-1979; reproducido en CALVO 1985, 1.003-1.004.
- ROCELLA, Graziella (2009): *Gio Ponti (1891-1979), maestro de la levedad*, Colonia, Taschen, 96 pp.
- RÓDENAS, Juan Fernando (2015): «Antonio Bonet. Espacios de transición entre vivienda y ciudad», *RITA. Revista Indexada de Textos Académicos*, núm. 3, abril 2015, pp. 64-73.
- RODRÍGUEZ, Carme; TORRES, Jorge (1994): *Grup R*, Barcelona, Gustavo Gili, 168 pp.
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo (1962): «Historia del Museo de Arte Contemporáneo en Barcelona. Una idea altruista de unos ciudadanos que encuentran decisivo apoyo en la Diputación», *Revista Europa de Actualidades, Artes y Letras*, diciembre 1962, pp. 16-17. Facsímil en LAHUERTA 2015, 96-97.
- ROGERS, Ernesto Nathan (1945): «Una casa a ciascuno», *Il Politecnico*, núm. 4, octubre 1945, sin paginar.
- ROGERS, Ernesto Nathan (1946a): «Ricostruzione: dall'oggetto d'uso alla città», *Domus*, núm. 215, noviembre 1946, pp. 1-5.
- ROGERS, Ernesto Nathan (1946b): «Catarsi», *Costruzioni-Casabella*, núm. 195-198, diciembre 1946, pp. 40-42, monografía dedicada a Giuseppe Pagano; facsímil en BAGLIONE 2008, 208-209.
- ROGERS, Ernesto Nathan (1953): «Continuità», *Casabella-continuità*, núm. 199, diciembre 1953 – enero 1954, pp. 2-3.
- ROGERS, Ernesto Nathan (1954): «Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei» *Casabella-continuità*, núm. 204, febrero-marzo 1955, pp. 3-6.
- ROGERS, Ernesto Nathan (1957a): «Continuità o crisi?», *Casabella-continuità*, núm. 215, abril-mayo 1957, pp. 3-5.
- ROGERS, Ernesto Nathan (1957b): «Ortodossia dell'Eterodossia», *Casabella-continuità*, núm. 216, junio-julio 1957, pp. 2-4.
- ROGERS, Ernesto Nathan (1959a): «Evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires», *Casabella-continuità*, núm. 228, junio-julio 1959, pp. 2-4.
- ROGERS, Ernesto Nathan (1959b): «Il CIAM, al museo», *Casabella-continuità*, núm. 232, octubre-noviembre 1959, pp. 2-3.
- ROGERS, Ernesto Nathan (1961a): *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Roma-Bari, Laterza. Segunda edición: Nápoles, Guida, 1981, 160 pp.
- ROGERS, Ernesto Nathan (1961b): «Il passo da fare», *Casabella-continuità*, núm. 251, mayo 1961. También en ROGERS 1968, pp. 120-131.
- ROGERS, Ernesto Nathan (1962): «L'esperienza degli architetti», en COMITATO 1962, pp. 334-339.
- ROGERS, Ernesto Nathan (1968): *Editoriali di architettura*, Turín, Einaudi, 272 pp. Segunda edición: Rovereto, Zandonai, 2009, 298 pp.

- ROGERS, Ernesto Nathan (1997): *Esperienza della architettura*, segunda edición ampliada a cargo de Luca MOLINARI, Ginebra-Milán, Skira, 348 pp. Primera edición: Turín, Einaudi, 1958. Versión española: *Experiencia de la arquitectura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965.
- ROGERS, Ernesto Nathan; SERT, Josep Lluís; TYRWHITT, Jacqueline (1954): *Il cuore della città: per una vita più umana delle comunità*, Milán, Hoepli, 183 pp. Primera edición en inglés: *The Heart of the City: towards the humanisation of urban life*, Londres – Nueva York, Lund Humphries, 1952, 186 pp. Versión española: *El corazón de la ciudad: por una vida más humana de la comunidad* [no “de la humanidad”, como aparece catalogado a menudo], Barcelona, Hoepli, 1955, 183 pp.
- ROIG, Montserrat (1974): «Oriol Bohigas, dissenyador de la seva pròpia vida», *Serra d’Or*, año XVI, núm. 181, octubre 1974, pp. 83-87.
- ROSSARI, Augusto (1995): «L’attività professionale tra cultura e tecnica», en BAFFA *et al.* 1995, pp. 27-65.
- ROSSARI, Augusto (1997): «L’architettura di Carlo De Carli», *Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell’Architettura*, núm. 20, noviembre 1997, pp. 11-29.
- ROSSI, Aldo (1958): “Il passato e il presente della nuova architettura”, *Casabella-continuità*, núm. 219, diciembre 1957 – enero 1958, pp. 18-31.
- ROSSI, Aldo (1966): *L’architettura della città*, Pádua, Marsilio, 217 pp. Versión española: *La arquitectura de la ciudad*, «Arquitectura y crítica», Barcelona, Gustavo Gili, 1971, 240 pp. + ilustraciones fuera de texto.
- ROSSI, Iginio (1998): *Il commercio e l’artigianato dentro la città. Esperienze di riqualificazione urbana*, Milán, Etaslibri, 250 pp.
- ROSSI, Piero Ostilio (2000): *Roma. Guida all’architettura moderna. 1909-2000*, Roma-Bari, Laterza, 428 pp.
- ROSTAGNI, Cecilia (2011): «Tra professione e ricerca: l’avventura di Luigi Moretti a Milano», *Archi. Rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica*, ETH Zúrich, 2011, pp. 20-23; se puede consultar online.
- ROVIRA I GIMENO, Josep Maria (1987): *La arquitectura catalana de la modernidad*, Barcelona, Edicions UPC, 268 pp.
- ROVIRA I GIMENO, Josep Maria (2000): *José Luis Sert, 1901-1983*, Milán, Electa, 404 pp.
- ROVIRA I GIMENO, Josep Maria (2006): «Quid Tum» *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, núm. 15-16, enero-diciembre 2006, pp. 215-230.
- ROVIRA I GIMENO, Josep Maria; GRANELL, Enrique; GARCÍA, Carolina B. (eds.) (2018): *Destino Barcelona, 1911-1991. Arquitectos, viajes e intercambios*, “Arquia/temas 42”, Barcelona, Fundación Arquia, 360 pp.
- ROWE, Colin; KOETTER, Fred (1981): *Collage City*, “Struttura e forma urbana”, Milán, Il Saggiatore, 285 pp. Primera edición en inglés: Cambridge (Massachusetts)-Londres, The MIT Press, 1978, 185 pp.
- RUBIRA Sergio (ed.) (2018): *Caso de estudio: Espanya. Avantguarda artística i realitat social: 1936-1976*, catálogo de la exposición celebrada en Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia) del 13 de septiembre de 2018 al 14 de enero de 2019, Valencia, Institut Valencià d’Art Modern, 100 pp.
- RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolau Maria (1954): «Recapitulación» *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 19, julio-septiembre 1954, pp. 1-4.
- RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolau Maria (1999): *Diàlegs sobre l’arquitectura*, «Assaig minor 14», Barcelona, Quaderns Crema, 112 pp. Primera edición: Barcelona, Imprenta Altés, 1927.
- RUSSO, Michelangelo (1998): *Aree dismesse. Forma e risorsa della città esistente*, Nápoles, Edizione Scientifiche Italiane, 227 pp.
- RYKWERT, Joseph (2002): *L’idea di città: antropologia della forma urbana nel mondo antico*, “Il ramo d’oro 39”, edición a cargo de Giuseppe SCATTONE, Milán, Adelphi, XXVIII + 306 pp. Primera edición en inglés: *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, Amsterdam, 1963.
- RYKWERT, Joseph (2003): *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, “Biblioteca Einaudi 154”, Turín, Einaudi, VIII + 366 pp. Primera edición en inglés: *The seduction of place. The city in the twenty-first century*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2000, XII + 283 pp.
- SAINZ GUTIÉRREZ, Victoriano (1997): «Arquitectura y posmodernidad: los orígenes de un debate» *Laboratorio de arte*, núm. 10, enero-diciembre 1997, pp. 539-546.
- SALINAS, Carlos (ed.) (2017): *Alacant en guerra. La vida en la reraguarda (1936-1939)*, Alicante, Publicacions de la Universitat d’Alacant, 100 pp.
- SAMBRICIO, Carlos (1976): «Ideologías y reforma urbana: Madrid 1920-1940» *Arquitectura*, núm. 199, marzo-abril 1976, pp. 77-88.
- SAMBRICIO, Carlos (1979): «A propósito de la arquitectura del franquismo, Carlos Sambricio responde a Tomás Llorens y Helio Piñón» *Arquitecturas bis*, núm. 27, marzo-abril 1979, pp. 25-27.
- SAMBRICIO, Carlos (1983): *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, «Colección de arquitectura 8», Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores - Librería Yerba – Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 248 pp.
- SAMBRICIO, Carlos (2000): «La vivienda española en los años 50», en POZO 2000, pp. 40-47.
- SAMONÀ, Giuseppe (1959): «La Torre Velasca a Milano», *L’Architettura. Cronache e Storia*, núm. 40, febrero 1959, pp. 659-671.
- SAMSÓ, JOAN (1994): *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951). Vol. I*, «Biblioteca Abat Oliba 141», Barcelona, Publicacions de l’Abadía de Montserrat, 304 pp.
- SAMSÓ, JOAN (1995): *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951). Vol. II*, «Biblioteca Abat Oliba 147», Barcelona, Publicacions de l’Abadía de Montserrat, 436 pp.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2007): «Hermosas, acusadoras, ruinas», *LARS: Cultura y Ciudad*, núm. 9, septiembre-diciembre 2007, pp. 20-25.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (2008): *Sobre la guerra*, Barcelona, Destino, 432 pp.
- SÁNCHEZ MAZAS, Rafael (1940): “Confesión a los pintores”, *Arriba*, 17-03-1940, pp. 1, 5, conferencia pronunciada el día anterior en la Exposición de Arte Mediterráneo celebrada en el Museo de Arte Moderno de Madrid; “Textos sobre una política de arte”, *Escorial*, núm. 24, octubre 1942; en CALVO 1985, 123; también en JIMÉNEZ 2016, 65-67.
- SÁNCHEZ RECIO, Glicerio; MORENO FONTSERET, Roque (eds.) (2015): *Aniquilación de la República y castigo a la lealtad*, Alicante, Publicacions de la Universitat d’Alacant, 404 pp.

- SANT'ELIA, Antonio (1914): *L'Architettura Futurista. Manifesto*, Milán, Stab. Tip. Taveggia, sin paginar [4 pp.]; se puede consultar online.
- SANZ, José Ángel; GRANELL, Enrique; ROVIRA, Josep Maria; PIZZA DE NANO, Antonio (eds.) (2008): *A.C. La revista del GATEPAC (1931-1937)*, catálogo de la exposición celebrada en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 28 de octubre de 2008 al 5 de enero de 2009, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 288 pp.
- SARTORI, Alessandro; SURIANO, Stefano (2014): "La modernità delle radici", en GAVAZZI *et al.* 2014, pp. 101-103.
- SARTORIS, Alberto (1929): «Gli elementi della nuova architettura», *La Casa bella*, núm. 8 (20), agosto 1929, pp. 9-13; facsímil en BAGLIONE 2008, 39-43.
- SARTORIS, Alberto (1949): «La nueva arquitectura rural», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 96, diciembre 1949, pp. 513-520.
- SARTORIS, Alberto (1950a): «Las fuentes de la nueva arquitectura», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 11-12, enero-junio 1950, pp. 38-47.
- SARTORIS, Alberto (1950b): «Orientaciones de la arquitectura contemporánea», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 11-12, enero-junio 1950, pp. 48-55.
- SARTORIS, Alberto (1951): "¿Arquitectura funcional o arquitectura orgánica?", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 20, marzo-abril 1951, pp. 211-228.
- SARTORIS, Alberto (1954a): «Ir y venir de la arquitectura moderna», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 146, febrero 1954, pp. 10-19.
- SARTORIS, Alberto (1954b): "Espejuelo para cazar alondras", *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 17, enero-marzo 1954, pp. 1-5)
- SARTORIS, Alberto (1975): «La casa autentica nell'architettura razionale», *Lotus International*, núm. 9, febrero 1975, pp. 60-61.
- SARTORIS, Alberto (1979): «Oriol Bohigas: demolitore e costruttore», *Futurismo oggi*, núm. 8-9, agosto-septiembre 1979, pp. 3-4.
- SARTORIS, Alberto (1980): «Lettera della Catalogna / Oriol Bohigas: demolitore e costruttore», *Nuova Rivista Europea*, núm. 18, julio-septiembre 1980, pp. 3-4.
- SARTORIS, Alberto (1984): «L'utopia della realtà: Oriol Bohigas», *Domus*, núm. 656, diciembre 1984, p. 30.
- SARTORIS, Alberto (1987): «Nascita torinese di Edoardo Persico», en DE SETA 1987, pp. 153-154.
- SASTRE, Leticia (2016): "El sol, la cal y la sal. Arquitectura rural en el periodo de la autarquía", en JIMÉNEZ 2016, pp. 140-157.
- SATTA, Salvatore (2003): *De profundis*, edición a cargo de Remo BODEI, "Bibliotheca Sarda 92", Nuoro (Cerdeña), Ilisso, 180 pp. Primera edición: Pádua, CEDAM, 1948.
- SAVINIO, Alberto (1984): *Ascolto il tuo cuore, città*, "Bibliotheca Adelphi 137", Milán, Adelphi, 400 pp. Primera edición: Milán, Bompiani, 1944, 358 pp.
- SCOLARI, Massimo (1974): «Vanguardia y nueva arquitectura», *CAU*, núm. 24, marzo-abril 1974, pp. 32-46.
- SCHUMACHER, Thomas (1992): *Giuseppe Terragni (1904-1943)*, Milano, Electa, 287 pp.
- SCHUMACHER, Thomas (2004): *Terragni's Danteum*, New York, Princeton Architectural Press, 168 pp.
- SECCHI, Bernardo (2005): *La città del ventesimo secolo*, "Storia della città 6", Roma-Bari, Laterza, 203 pp.
- SECCHI, Bernardo; BOERI, Stefano; BRANDOLINI Sebastiano, BIANCHETTI, Maria Cristina; GABELLINI, Patrizia (1984): "Un problema urbano: l'occasione dei vuoti", *Casabella*, núm. 503, junio 1984, pp. 6, 18-29.
- SECCHI, Bernardo; BOERI, Stefano; INFUSSI, Francesco; ISCHIA Ugo (eds.) (1988). *Progetto Bicocca / [Ricerca promossa dalla] Pirelli*, Milán, Progetto Bicocca, 4 vols.
- SEKLER, Eduard (1965): «Structure, Construction, Tectonics», *Connection: Visual Arts at Harvard*, núm. 7, marzo 1965, pp. 89-95.
- SEGURA SORIANO, Isabel (2010): *La modernitat a la Barcelona dels Cinquanta. Arquitectura industrial*, Barcelona, Ayuntamiento, 196 pp.
- SEMPER, Gottfried (1992): *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica*, edición a cargo de A. R. BURELLI, C. CRESTI, B. GRAVAGNUOLO y F. TENTORI, Roma-Bari, Laterza, 439 pp. Primera edición en alemán: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfurt del Main-Munich, 1860-1863.
- SENTÍS ANFRUNS, Carlos (1939): «¿Finis Cataloniae? El "fin" de una película de "gángsters", simplemente», *La Vanguardia Española*, 17-02-1939, p. 3.
- SERRAHIMA, Maurici (1972): *Del passat quan era present 1 (1940-1947)*, «Clàssics catalans del segle XX», Barcelona, Edicions 62, 464 pp.
- SERRAHIMA, Maurici (1974): *Del passat quan era present 2 (1948-1953)*, «Clàssics catalans del segle XX», Barcelona, Edicions 62, 446 pp.
- SERRAHIMA, Maurici (1978): *Memòries de la guerra i de l'exili (1936-1940). Volum I: 1936-1937*, «Biografies i Memòries 3», Barcelona, Edicions 62, 382 pp.
- SERRAHIMA, Maurici (2004): *Del passat quan era present, III (1959-1963)*, «Scripta et Documenta 68», Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, X + 510 pp.
- SERRAHIMA, Maurici (2005a): *Del passat quan era present, IV (1964-1968)*, «Scripta et Documenta 69», Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, XII + 450 pp.
- SERRAHIMA, Maurici (2005b): *Del passat quan era present, V (1969-1971)*, «Scripta et Documenta 71», Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, X + 432 pp.
- SERRAHIMA, Maurici (2006): *Del passat quan era present, VI (1972-1974)*, «Scripta et Documenta 72», Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, XII + 484 pp.
- SERRAZANETTI, Francesca (2013): «Alle radici della cultura moderna dell'architettura, 1963-1978», en PUGLIESE *et al.* 2013, pp. 18-24.
- SEVILLANO CALERO, Francisco (2003): *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 152 pp.
- SILVA, Umberto (1975): *Arte e ideología del fascismo*, Valencia, Fernando Torres, 326 pp. Primera edición en italiano: *Ideologia e arte del fascismo*, Milán, Mazzotta, 1973.

- SMITHSON, Alison Margaret (ed.) (1991): *Team 10 Meetings 1953-1981*, Nueva York, Rizzoli, 148 pp.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1976a): «Arquitectura española contemporánea: balbuceos y silencios», en BOZAL *et al.* 1976, pp. 190-208.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1976b): «La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953)» *Arquitectura*, núm. 199, marzo-abril 1976, pp. 19-30.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1978): «Arquitecturas para después del Movimiento Moderno», *Carrer de la Ciutat*, núm. 1, enero 1978, pp. 2-3.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1979a): «Storicismo contro Modernismo», *Lotus International*, núm. 23, abril-junio 1979, pp. 104-113.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1979b): «A propósito de la arquitectura del franquismo, Ignacio Solà-Morales responde a Tomás Llorens y Helio Piñón» *Arquitecturas bis*, núm. 27, marzo-abril 1979, pp. 27-28.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1988): «José Antonio Coderch en la cultura arquitectónica europea», *El Croquis*, núm. 36, noviembre 1988, pp. 18-20.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1992): «Barcellona: Alberto Sartoris e il “Gruppo R”», en Alberto ABRIANI; Jacques GUBLER (eds.): *Alberto Sartoris. Novanta gioelli*, Milán, Mazzotta, 1992, 252 pp., pp. 95-101.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (2001): *Decifrare l'architettura. “Inscriziones” del XX secolo*, Turín, Umberto Allemandi & C., 168 pp.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (2004): *Eclecticismo y vanguardia y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, 240 pp. Segunda edición ampliada de: *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la arquitectura moderna en Catalunya*, «Arquitectura y crítica», Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de; RAMOS, Fernando; CIRICI, Cristian (1986): «Pabellón alemán de Barcelona, 1929-1986. Reconstrucción», *El Croquis*, núm. 26, octubre 1986, pp. 3-27.
- SOLÀ-MORALES, Manuel de (1978a): «Verso una definizione. Analisi delle espansioni urbane dell'800», *Lotus International*, núm. 19, junio 1978, pp. 18-35.
- SOLÀ-MORALES, Manuel de (1978b): «Querido León, ¿Por qué 22 x 22?», *Arquitecturas bis*, núm. 20, enero-febrero 1978, pp. 7-12.
- SOLÀ-MORALES, Manuel de (1995): «Faulas de la mar bella», *Quaderns*, núm. 210, octubre-diciembre 1995, pp. 166-173.
- SOLÀ-MORALES I DE ROSSELLÓ Manuel de (1981): «La llarga història de la fàbrica de maó», *Quaderns*, núm. 146, mayo-junio 1981, pp. 42-47.
- SOLANO ROJO, Montserrat (2012): «Team 10, evidencia de un nuevo comienzo de la modernidad a través de la revista *Architectural Design* (1959-1964)», en POZO *et al.* 2012, pp. 295-302.
- SÒRIA, Enric (1997): *Conversaciones con J. A. Coderch de Sentmenat*, «Colección de arquitectura 32», Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores - Librería Yerba - Cajamurcia, 120 pp. Primera edición: Barcelona, Blume, 1979.
- SOSTRES MALUQUER, Josep Maria (1956): «Creación arquitectónica y manierismo», *Arquitectura. Cuba*, marzo 1956. También en TARRAGÓ 1975, pp. 51-52; SOSTRES 1983a, pp. 63-69; ARMESTO *et al.* 1999, pp. 179-182.
- SOSTRES MALUQUER, Josep Maria (1959): «Frank Lloyd Wright, el genio de la transición», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 35, enero-marzo 1959, pp. 2-4. También en SOSTRES 1983a, pp. 125-133; ARMESTO *et al.* 1999, pp. 183-188.
- SOSTRES MALUQUER, Josep Maria (1960): «Un esquema de la arquitectura actual de Finlandia», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 39, enero-marzo 1960, pp. 2-3. También en SOSTRES 1983a, pp. 143-152.
- SOSTRES MALUQUER, Josep Maria (1983a): *Opiniones sobre arquitectura*, edición a cargo de Xavier FABRÉ, «Colección de arquitectura 10», Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 326 pp.
- SOSTRES MALUQUER, Josep Maria (1983b): «Entrevista realizada por Carmina Sanvisens», *Quaderns*, núm. 157, abril-junio 1983, p. 104-105.
- SOTA, Alejandro de la (1952): «I Biental Hispanoamericana», *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, s/núm., enero-marzo 1952, pp. 16-21.
- SOTERAS MAURI, José (1950): «El Plan de Ordenación de Barcelona y su zona de influencia en la Exposición del Día del Urbanismo», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 14, octubre-diciembre 1950, pp. 2-11.
- SOTERAS, José (1952): «Altar de la plaza de Pío XII, para la celebración de los actos del XXXV Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 128, agosto 1952, pp. 1-5.
- S.[OTERAS], J.[osé] (1953): «Altar de la plaza de Pío XII, para los actos del XXXV Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 15-16, enero-diciembre 1953, pp. 41-44.
- SOTERAS MAURI, José; PINEDA GUALBA, Antonio; MARQUÉS MARISTANY, Carlos (1956): «Barrio Viviendas Congreso Eucarístico», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 25, marzo-abril 1956, pp. 8-13.
- SPEER, Albert (1941): *La nueva arquitectura alemana – Neue Deutsche Baukunst*, Berlín, Volk und Reich Verlag, 104 pp.
- SPINELLI, Luigi (2003): *José Antonio Coderch. La cellula e la luce*, Turín, Arte e Immagine, 93 pp.
- SPINELLI, Luigi (2006): «Fertili Problemi», en FIELL *et al.* 2006, pp. 8-9.
- SPINELLI, Luigi (2012): «La Domus di Rogers», en Chiara BAGLIONE (ed.): *Ernesto Nathan Rogers 1909-1969*, Milán, Franco Angeli, 414 pp., pp. 71-78.
- STENDHAL (1988): *Rome, Naples et Florence (1826)*, edición a cargo de Pierre BRUNEL, “Folio classique 1845”, París, Gallimard, 482 pp. Primera edición: 1817 y 1826.
- SUEIRO, Daniel (1976): *La verdadera historia del Valle de los Caídos*, Barcelona, Sedmay, 288 pp.
- SUEIRO SEOANE, Susana (ed.) (2007): *Posguerra; publicidad y propaganda (1939-1959)*, catálogo de la exposición celebrada en Círculo de Bellas Artes (Madrid), Madrid, Círculo de Bellas Artes – Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 325 pp.
- SUST, Xavier (1975): *Las estrellas de la arquitectura*, «Cuadernos ínfimos 58», Barcelona, Tusquets, 144 pp.
- SUST, Xavier (1981): «Torna la decoració», *Quaderns*, núm. 148, septiembre-octubre 1981, pp. 6-9.
- SUSTERSIC, Paolo (2004): «Ed il naufragar m'è dolce in questo mare», en POZO *et al.* 2004, pp. 235-246.
- SUSTERSIC, Paolo (2018): «La ciudad de las estrellas. Arquitectura internacional y cultura local en la época del modelo Barcelona», en ROVIRA *et al.* 2018, pp. 278-321.

- TAFURI, Manfredo (1968): *Teorie e storia dell'architettura*, Roma-Bari, Laterza, 358 pp. Versión española: *Teoría e Historia de la arquitectura*, Barcelona, Laia, 1972, 202 pp. + ilustraciones fuera de texto.
- TAFURI, Manfredo (1972): «Para una crítica de la ideología arquitectónica», en TAFURI *et al.* 1972, pp. 13-78.
- TAFURI, Manfredo (1986): *Storia dell'architettura italiana: 1944-1985*, Turín, Einaudi, 268 pp.
- TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco (1972): *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, «Arquitectura y crítica 7», Barcelona, Gustavo Gili, 240 pp.
- TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco (1978): *Historia universal de la arquitectura. Arquitectura contemporánea*, Madrid, Aguilar, 464 pp. Primera edición en italiano: *Storia universale dell'architettura. Architettura contemporanea*, Milán, Electa, 1976.
- TAMAMES, Ramón (1980): *España, 1931-1975. Una antología histórica*, «Espejo de España 58», Barcelona, Planeta, 446 pp.
- TAMAMES, Ramón (1983): *La República. La Era de Franco*, «Historia de España Alfaguara VII», Madrid, Alianza, 688 pp. Primera edición: 1973.
- TÀPIES, Antoni (1973a): «Arte conceptual aquí», *La Vanguardia Española*, 14-03-1973, p. 13; *La Vanguardia Española*, 17-03-1973. Facsímil en LAHUERTA 2015, 197.
- TÀPIES, Antoni (1973b): «Arte conceptual nuevo», *La Vanguardia Española*, 26-05-1973. Facsímil en LAHUERTA 2015, 206.
- TÀPIES, Antoni (1977): *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, «Sarrià 2» Barcelona, Crítica, 400 pp.
- TARRAGÓ CID, Salvador (1979): «Sindicat d'Arquitectes de Catalunya», *Gran enciclopèdia catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, vol. 13, p. 623.
- TARRAGÓ CID, Salvador (ed.) (1975): «Josep M. Sostres, arquitecto», *2c Construcción de la ciudad*, monografía, núm. 4, agosto 1975, 60 pp.
- TEDESCHI, Letizia (2009): «Il contributo italiano al brutalismo: la ricezione critica dell'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò», en GRAF *et al.* 2009, pp. 29-59.
- TEIXIDOR, Joan (1952): «Arquitectura de hoy, arquitectura de mañana», *Destino*, núm. 801, 13-12-1952, pp. 20-21.
- TEIXIDOR, Joan (1959): «José Coderch & Manuel Valls», *Zodiac*, núm. 5, noviembre 1959, p. 138.
- TENTORI, Francesco (1990): *P. M. Bardi, con le cronache artistiche de L'Ambrosiano 1930-1933*, Milán, Mazzotta, 416 pp.
- TENTORI, Francesco (2006): *Edoardo Persico. Grafico e architetto*, Nápoles, Clean, 91 pp.
- TENTORI, Francesco; DE SIMONE, Rosario (1987): *Le Corbusier*, Roma-Bari, Laterza, 252 pp.
- TERÁN, Fernando de (1978): *Planeamiento urbano en la España contemporánea. Historia de un proceso imposible*, «Biblioteca de Arquitectura», Barcelona, Gustavo Gili, 662 pp.
- TERMES, Josep (1987): *Història de Catalunya. Volum VI. De la Revolució de Setembre a la fi de la Guerra Civil*, Barcelona, Edicions 62, 464 pp. + 98 ilustraciones fuera de texto.
- TERRAGNI, Giuseppe (1982): *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*, prólogo de Josep QUETGLAS, «Colección de arquitectura 3», Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores - Librería Yerba - Consejo Regional, 152 pp.
- TINTORI, Silvano (1963): «Il piano intercomunale milanese. Lo stato attuale degli studi», *Casabella*, núm. 282, diciembre 1963, pp. 25-33.
- TOMÁS, Josep (1976): «Feixisme», *Gran enciclopèdia catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, vol. 7, p. 339-340.
- TONON, Graziella (2005): «QT8, il quartiere sperimentale della Triennale. Storia e bilancio di una esperienza milanese», en PUGLIESE 2005, pp. 143-155.
- TORRES, Raimon; TREMOLEDA, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi (1994): *Josep Torres Clavé*, «Clásicos del Diseño - Design Classics 4», Barcelona, Santa & Cole - Universitat Politècnica de Catalunya, 278 pp. Incluye versión inglesa.
- TORRES I CAPELL, Manuel; LLOBET I BACH, Josep; PUIG I CASTELLS, Jaume (1985): *Inicis de la urbanística municipal de Barcelona. Mostra dels fons municipals de plans i projectes d'urbanisme: 1750-1930*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona - Corporación Metropolitana, 278 pp.
- TORRES CUECO, Jorge (1991): «Italia y Catalunya. Relaciones e influencias en la arquitectura. 1945-1968», tesis doctoral inédita, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2 vols., 512 + 467 pp.
- TORRES CUECO, Jorge (1994): «Italia e Catalogna: l'influenza e il successo di Gardella nell'architettura catalana degli anni Cinquanta e Sessanta», *Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura*, núm. 17, pp. 124-129.
- TORRES CUECO, Jorge (1998): «Italia y Cataluña: relaciones e influencias en la arquitectura. 1945-68», en Carmen JORDÁ SUCH (ed.): *Comunidad Valenciana. Arquitectura en los 90. Premios COACV*, Valencia, Colegio de Arquitectos - Generalitat Valenciana, 1998, 204 pp., pp. 48-53.
- TORRES CUECO, Jorge (2000): «La mirada italiana. La arquitectura catalana en los años 50», en POZO 2000, pp. 295-301.
- TORRES CUECO, Jorge; CASTELLANOS GÓMEZ, Raúl; DOMINGO CALABUIG, Débora (2012): «Serra d'Or, 1959-70: Hacia una arquitectura realista», en POZO *et al.* 2012, pp. 813-822.
- TOVAR, Antonio (1939): «Arquitectura, arte imperial», *La Gaceta Regional de Salamanca*, 06-08-1939, p. 1. También en *Aquí estamos. Órgano oficial de Falange Española de las JONS de las Islas Baleares*, núm. 53, octubre 1939, p. s/núm.
- TOVAR, Antonio, *et al.* (1939): *Corona de sonetos en honor de José Antonio*, Barcelona, Jerarquía - Editora Nacional - Instituto Gráfico Oliva de Vilanova, 28 pp.
- TRAPIELLO, Andrés; BONET, Juan Manuel; VILA-MATAS, Enrique (eds.) (2003): *Català-Roca. Barcelona/Madrid. Años cincuenta*, catálogo de la exposición celebrada en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) del 13 de mayo al 8 de septiembre de 2003, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 256 pp.
- TRELLINI, Pietro (2018): «Totò cerca casa, ai Parioli», *Il Post*, periódico digital, 15-02-2018.
- TRIAS, Margarida (ed.) (2015): *J. V. Foix & Albert Manent. Correspondència (1952-1985)*, «D'un dia a l'altre 43», Barcelona, Quaderns Crema, 144 pp.
- TUSELL GÓMEZ, Javier (ed.) (1993): *El régimen de Franco (1936-1975)*, Madrid, UNED, 2 vols., 592 + 640 pp.
- TUSELL, Javier (2003): «Necrológica: Luis González Robles, una época del arte español», *El País*, 10-07-2003.

- TUSELL, Javier (2012): *La oposición democrática al franquismo (1939-1962)*, «Temas de actualidad. Serie Historia de España», Barcelona, RBA, 464 pp. + ilustraciones fuera de texto. Primera edición: «Espejo de España 31», Barcelona, Planeta, 1976.
- TUSELL, Javier; MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro (eds.) (1993): *Arte para después de una guerra*, catálogo de la exposición celebrada en Sala de Plaza de España (Madrid) de diciembre de 1993 a enero de 1994, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 272 pp.
- TUSELL, Javier; GENTILE, Emilio; DI FEBBO, Giuliana; SUEIRO, Susana (eds.) (2004): *Fascismo y franquismo cara a cara. Una perspectiva histórica*, «Historia», Madrid, Biblioteca Nueva, 176 pp.
- TUSQUETS BLANCA, Óscar (1998): *Todo es comparable*, «Argumentos», Barcelona, Anagrama, 224 pp.
- UNIVERSIDAD DE SEVILLA (2003): *Bohigas / MBM en libros y revistas*, «Aprendamos de los mayores 3», Sevilla, Biblioteca de Arquitectura, Universidad de Sevilla, sin paginar [126 pp.]; se puede consultar online.
- UNWIN, Raymond (1984): *La práctica del urbanismo. Una introducción al arte de proyectar ciudades y barrios*, «Biblioteca de Arquitectura», Barcelona, Gustavo Gili, 315 p. + 4 encartes fuera de texto. Primera edición en inglés: *Town Planning in Practice. An Introduction to the Art of Designing Cities and Suburbs*, Londres, Parker, 1909.
- UREÑA PORTERO, Gabriel (1979): *Arquitectura y urbanística civil y militar en el Periodo de la Autarquía (1936-1945)*, «Fundamentos 67», Madrid, Istmo, 352 pp.
- UREÑA PORTERO, Gabriel (1980): «Especificidad de la poética constructiva y urbanística nacionalsindicalista», *Arquitecturas bis*, núm. 32-33, enero-abril 1980, pp. 45-49.
- UREÑA PORTERO, Gabriel (1982): *Las vanguardias artísticas en la postguerra española (1940-1959)*, «Fundamentos 73», Madrid, Istmo, 576 pp.
- URRUTIA NÚÑEZ, Ángel (1987): «Arquitectura de 1940 a 1980», en José Luis MORALES Y MARÍN; Wilfredo RINCON GARCÍA (eds.): *Historia de la arquitectura española*, Zaragoza, Exclusivas de Ediciones, VII vols., vol. V, pp. 1.839-2.039.
- UTE, UNIÓN TEMPORAL D'ESCRIBES (2004): *Barcelona, marca registrada. Un model per desarmar*, Barcelona, Virus, 344 pp.
- VALLCORBA, Jaume (1994): *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, «Assaig minor 9», Barcelona, Quaderns Crema, 88 pp.
- VAQUERO PALACIOS, Joaquín (1951): «Premios en Milán», *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, s/núm., octubre-diciembre 1951, pp. 19-20.
- VAQUERO PALACIOS, Joaquín (1952): «Pabellón de España en Venecia», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 128, agosto 1952, pp. 28-30.
- VAQUERO TURCIOS, Joaquín (1957): «Crisis en la Trienal», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 191, noviembre 1957, pp. 32-36.
- VARIOS AUTORES (1939): *Texto 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 F.E.T. y de las J.O.N.S., sección de arquitectura, 116 pp.
- VARIOS AUTORES (1941): *Segunda Asamblea Nacional de Arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, junio 1940*, Madrid, Ediciones Dirección General de Arquitectura, 155 pp.
- VARIOS AUTORES (1942a): *Tercera Asamblea Nacional de Arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, junio 1941*, Madrid, Ediciones Dirección General de Arquitectura, 169 pp.
- VARIOS AUTORES (1942b): *IV Asamblea Nacional de Arquitectura. 26-30 de mayo 1942*, Madrid, Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Arquitectura, 49 pp.
- VARIOS AUTORES (1949): «La V Asamblea Nacional de Arquitectos. Barcelona – Palma de Mallorca – Valencia» y «Ciclo de conferencias. Organizado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, primavera de 1949», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 10, junio 1949, pp. 2-5.
- VARIOS AUTORES (1950): «El problema de la vivienda económica en Barcelona», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 101, mayo 1950, pp. 191-197.
- VARIOS AUTORES (1952): *VI Asamblea Nacional de Arquitectos. En Madrid del 11 al 16 de noviembre 1952*, Madrid, sin editorial, 20, 63, 31 pp.
- VARIOS AUTORES (1953): *Manifiesto de la Alhambra*, Madrid, Dirección General de Arquitectura (Ministerio de la Gobernación), 50 pp.
- VARIOS AUTORES (1954): «Concurso de anteproyectos de dos colegios mayores masculinos. Universidad de Barcelona», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 20, diciembre 1954, pp. 1-7.
- VARIOS AUTORES (1955a): «Un dibattito sulla tradizione in architettura», *Casabella-continuità*, núm. 206, julio-agosto 1955, pp. 45-52.
- VARIOS AUTORES (1955b): «Concurso Escuela de Altos Estudios Mercantiles», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 23, septiembre 1955, pp. 15-20.
- VARIOS AUTORES (1957a): «Una casa a pareti apribili», *Domus*, núm. 334, septiembre 1957, pp. 21-35.
- VARIOS AUTORES (1957b): «Concurso de anteproyectos de Sede Social del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 29-30, enero-diciembre 1957, pp. 1-40.
- VARIOS AUTORES (1958): «Segundo concurso de anteproyectos para sede del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 32, abril-junio 1958, pp. 5-27.
- VARIOS AUTORES (1961): «Casa de viviendas en la calle Compositor Bach, 7», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 44, abril-junio 1961, pp. 22-24.
- VARIOS AUTORES (1962a): «Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares», *Cuadernos de Arquitectura*, monografía, núm. 48, abril-junio 1962, 54 pp.
- VARIOS AUTORES (1962b): «¿Un moment de crisi en el disseny i l'arquitectura?», *Serra d'Or*, año IV, núm. 8-9, agosto-septiembre 1962, pp. 22-29.
- VARIOS AUTORES (1968): *Resumen de las ponencias y comentarios de las segundas reuniones de trabajo. Asamblea Nacional de Arquitectos. 11, 12 y 13 diciembre 1967*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos, 70 pp.

- VARIOS AUTORES (1977a): «Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949», *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, monografía, núm. 121, enero 1977, pp. 3-85. Se puede consultar online.
- VARIOS AUTORES (1977b): *Exposició commemorativa del Centenari de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona. 1875-76 / 1975-76. Exercicis. Projectes. Un assaig d'interpretació*, Barcelona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 368 pp. + desplegable. Incluye versión española y versión inglesa
- VARIOS AUTORES (1980): *Coderch de Sentmenat, exposició itinerante*, Madrid, Ministerio de Cultura – Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 124 pp.
- VARIOS AUTORES (1981): «Lluís Nadal i Oller», *Quaderns*, monografía, núm. 146, mayo-junio 1981, pp. 1-41.
- VARIOS AUTORES (1982): «Raimon Duran i Reynals», *Quaderns*, monografía, núm. 150, enero-febrero 1982, pp. 20-67.
- VARIOS AUTORES (1983a): «25 anys d'arquitectura catalana», *Annals d'arquitectura*, monografía, núm. 3, septiembre-diciembre 1983, pp. 1-96.
- VARIOS AUTORES (1983b): «Razionalismo e rigenerazione figurativa», *Hinterland*, monografía, núm. 13-14, enero-julio 1983, pp. 20-29.
- VARIOS AUTORES (1987a): *La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona*, catálogo de la exposición celebrada en Escola d'Arquitectura del Vallès (Barcelona) de septiembre a octubre de 1987 y en Arquería de los Nuevos Ministerios (Madrid) de abril a junio de 1988, Barcelona-Madrid, MOPU - Generalitat de Catalunya – Fundació Caixa de Barcelona, 277 pp.
- VARIOS AUTORES (1987b): *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, catálogo de la exposición celebrada en Col·legi d'Arquitectes (Barcelona), Barcelona, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, 130 pp.
- VARIOS AUTORES (1987c): «José Antonio Coderch», *Arquitectura*, monografía, núm. 268, septiembre-octubre 1987, pp. 20-121.
- VARIOS AUTORES (1987d): «Cataluña ciudad», *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, monografía, núm. 11, julio-septiembre 1987, pp. 3-88.
- VARIOS AUTORES (1987e): *Barcelona. Espais i escultures (1982-1986)*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 168 pp.
- VARIOS AUTORES (2000): *Alberto Sartoris. La concepción poética de la arquitectura, 1901-1998*, catálogo de la exposición celebrada en Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia) del 27 de julio al 24 de septiembre de 2000, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 264 pp.
- VARIOS AUTORES (2001): «Escritos de Jeroni Martorell i Terrats (Hasta 1914)», en *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental 12*, Barcelona, Diputació, 240 pp., pp. 5-86.
- VARIOS AUTORES (2004): «El Fórum de las Culturas en Barcelona», *Arquitectura Viva*, monografía, núm. 94-95, enero-abril 2004, 196 pp.
- VARIOS AUTORES (2009): *Gardella, «Documents Projectes Arquitectura 25»*, Barcelona, Departament de Projectes d'Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya, 90 pp.
- VÁZQUEZ DE CASTRO, Antonio (ed.) (1987): *Arquitectura en Regiones Devastadas*, catálogo de la exposición celebrada en Arquería de los Nuevos Ministerios (Madrid) del 22 de enero al 22 de febrero de 1987, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 156 pp.
- VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón (1953): «Viaje de estudios a Dinamarca», *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, s/núm., octubre-diciembre 1953, pp. 18-24.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1969): «Perplejidad a la italiana», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 72, abril-junio 1969, pp. 28-34.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1987): *Los demonios familiares de Franco*, «Documento 212», Barcelona, Planeta, 240 pp. Primera edición: Barcelona, DOPESA, 1978.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1990): *Barcelones*, Barcelona, Empúries, 336 pp. Primera edición en español: *Barcelonas*, Barcelona, Empúries, 1987. Existe versión inglesa (1992) para la que el autor escribió un irónico prólogo, sumamente crítico con el Modelo Barcelona, y que más tarde fue publicado en castellano en *La Vanguardia*, 30-04-2018; se puede consultar online.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1992a): «La ciudad inevitada. Paisajes de Barcelona», *Arquitectura Viva*, núm. 25, julio-agosto 1992, pp. 3-5.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1992b): «El imaginario literario barcelonés, de Icaria a Icaria S. A.», *El País. Cataluña*, 23-04-1992.
- VENTURI, Robert (1972): *Complejidad y contradicción en arquitectura*, «Arquitectura y crítica», Barcelona, Gustavo Gili, 234 pp. Primera edición en inglés: *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1966.
- VERCELLONI, Virgilio (1989): *Atlante storico di Milano, città di Lombardia*, Milán, L'Archivoltò, 199 pp.
- VIAPLANA VEA, Albert (1970): «Diez años de soledad», *CAU. Construcción, Arquitectura, Urbanismo*, núm. 0, marzo 1970, pp. 4-5.
- VILANOVA I VILA-ABADAL, Francesc (2005): *La Barcelona franquista i l'Europa totalitaria (1939-1946)*, «Biblioteca Universal 201», Barcelona, Empúries, 432 pp.
- VILANOVA I VILA-ABADAL, Francesc (2019): «Destino i la defenestració d'Ignacio Agustí. Els equilibris interns d'un temps delicats (1956-1957)», *Rivista Italiana di Studi Catalani*, núm. 9, otoño 2019, pp. 9-70.
- VIÑAS MARTÍN, Ángel (1974): *La Alemania nazi y el 18 de julio. Antecedentes de la intervención alemana en la Guerra Civil española*, «Alianza Universidad 81», Madrid, Alianza, 558 pp.
- VITALE, Daniele (2018): «Eugenio Gentili Tedeschi. Controversie del moderno», en Andrea SAVIO (ed): *Eugenio Gentili Tedeschi architetto. 1916-2016*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli S. p. A., 183 pp., pp. 98-108.
- VITALE, Daniele (2020). «L'architettura della ragione», *Il Manifesto*, mayo 2020, sin paginar [2 pp.]
- VIVANCO BERGAMÍN, Luis Felipe (1951): «Funcionalismo y ladrillismo», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 119, noviembre 1951, pp. 34-48.
- VIVANCO BERGAMÍN, Luis Felipe (1982): *Diario: 1946-1975*, edición a cargo de Soledad VIVANCO GEFAELL, «Persiles 148», Madrid, Taurus, 234 pp.
- XANDRI GUITART, Marcel (2012): «El monument als caiguts erigit pel franquisme a Sabadell» *Arraona. Revista d'Història*, núm. 33, enero-diciembre 2012, pp. 198-215; se puede consultar online.

- XANDRI GUITART, Marcel (2015): “La propaganda y la estética del régimen franquista en España y la conmemoración a los caídos por Franco” *Revista Inclusiones. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, volumen 2, número especial, octubre-diciembre 2015, pp. 80-90; se puede consultar online.
- XANDRI GUITART, Marcel (2016): *Monuments "a los caídos por Dios y por España" a Catalunya, 1939-1970*, Universitat Autònoma de Barcelona, tesis doctoral inédita, 352 pp.; se puede consultar online.
- ZAERA-POLO, Alejandro (2012): *The Sniper's Log. Architectural Chronicles of Generation X*, Barcelona, Actar, 592 pp.
- ZEVI, Bruno (1945): *Verso una architettura organica: saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Turín, Einaudi, 152 pp. Versión inglesa: *Towards an organic architecture*, Londres, Faber & Faber, 1950, 180 pp. + ilustraciones fuera de texto.
- ZEVI, Bruno (1950): «Bruno Zevi nos dice...», *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 13, julio-septiembre 1950, pp. 25-26.
- ZEVI, Bruno (1953): *Storia dell'architettura moderna*, Turín, Einaudi, 796 pp. Primera edición: Turín, Einaudi, 1950.
- ZEVI, Bruno (1958): «I ragazzi non scappano», *L'Espresso*, 02-03-1958, p. 16. También, con modificaciones, en “Il nuovo Marchiondi di Milano Baggio. Capolavoro del brutalismo di Viganò”, *Cronache di architettura. Vol. V*, Roma-Bari, Laterza, 1978, 306 pp., pp. 40-41.
- ZEVI, Bruno (1967): «Arte popular como arquitectura moderna», *Suma y sigue del arte contemporáneo. Revista trimestral de las artes y la arquitectura*, núm. 2, abril-junio 1967, pp. 2-8.
- ZEVI, Bruno (1973): «La scomparsa di Luigi Moretti. Computer inceppato dal dannunzianesimo», *L'Espresso*, 29-07-1973. También en *Cronache di architettura. Vol. II*, Roma-Bari, Laterza, 1979.
- ZEVI, Bruno (1989): *Giuseppe Terragni, «Estudio paperback»*, Barcelona, Gustavo Gili, 224 pp. Primera edición en italiano: *Giuseppe Terragni*, Bolonia, Zanichelli, 1980.
- ZEVI, Bruno (1999): *Leer, escribir, hablar arquitectura, «Poseidón»*, Barcelona, Apóstrofe, 624 pp. Primera edición en italiano: *Leggere, scrivere, parlare architettura*, Venecia, Marsilio, 1997, 552 pp.
- ZUAZO UGALDE, Secundino (2003): *Madrid y sus anhelos urbanísticos. Memorias inéditas. 1919-1940*, edición a cargo de Carlos SAMBRICIO, Madrid, Comunidad de Madrid – Nerea, 426 pp.
- ZUCCHI, Cino; CADEO, Francesca; LATTUADA, Monica (1999): *Asnago e Vender: l'astrazione quotidiana, architetture e progetti. 1925-1970*, Milán, Skira, 223 pp.
- ZUNINO, Maria Giulia (1998): «Evoluzione e coerenza di un progetto italiano: Esselunga», *Abitare*, núm. 373, mayo 1998, pp. 168-172.



**<CRONOLOGÍAS<sup>996</sup>**

+Aalto, Hugo Alvar Henrik (1898-1976)  
 +Ábalos Vázquez, Iñaki (n. 1956)  
 +Abaurre Herreros de Tejada, Ricardo (1915-1988)  
 +Aburto Renobales, Rafael (1913-2014)  
 +Acebillo i Marín, Josep Antoni (n. 1946)  
 +Acedo Colunga, Felipe (1906-1965)  
 +Acuto, Antonio (1938-2004)  
 +Agnelli, Giovanni (1866-1946)  
 +Aguiar García, José (1895-1976)  
 +Aguilera Cerní, Vicente (1920-2005)  
 +Aguinaga Azqueta, Eugenio María (1910-2002)  
 +Agustí Peypoch, Ignacio (1913-1974)  
 +Aizpurua Azqueta, José Manuel (1902-1936)  
 +Albareda Herrera, José María (1902-1966)  
 +Albers, Josef (1888-1976)  
 +Albert Despujol, Peralta y Pujol de Senillosa, José María de [barón de Terrades] (1886-1952)  
 +Alberti Merello, Rafael (1902-1999)  
 +Albertini, Cesare (¿?)  
 +Alberto Sánchez (1895-1962)  
 +Albini, Fran[ces]co (1905-1977)  
 +Aleixandre Merlo, Vicente (1898-1984)  
 +Alemany i Juvé, Josep (1890-1975)  
 +Alexander, Christopher (n. 1936)  
 +Alfaro Polanco, José María (1906-1994)  
 +Alfonso VII de Castilla-León (1105 ca-1157)  
 +Alfonso XIII de España (1886-1941)  
 +Allende Gossens, Salvador Guillermo (1908-1973)  
 +Almirante, Giorgio (1914-1988)  
 +Almodóvar Caballero, Pedro (n. 1949)

---

<sup>996</sup> Hemos incluido en este anexo todos los nombres propios citados en el texto, no en los pies de foto ni en la bibliografía. Cuando no indicamos la fecha de nacimiento o defunción de algún personaje, o faltan el nombre o algún apellido, esto se debe a que no nos ha sido posible localizar tales datos. En los nombres de pila catalanes ha habido variaciones históricas significativas y también en la grafía de los apellidos: antes de la guerra unos nombres aparecían en catalán y otros en castellano, según la voluntad del interesado; durante el franquismo fue obligatorio que absolutamente todos los nombres, españoles y extranjeros, (también los topónimos) estuvieran escritos en castellano (cfr. RÍQUER *et al.* 1989, 101); y en la etapa democrática no solo se han podido volver a poner los nombres en catalán o en castellano indistintamente, sino que determinadas publicaciones de referencia como *Gran enciclopèdia catalana* optaron por poner en catalán sistemáticamente el nombre de todos los personajes catalanes. Esto ha originado en la literatura especializada un baile de nombres en castellano y en catalán que llega a ser especialmente pintoresco cuando se nombra en catalán a notorios protagonistas de la política represiva de Franco o a destacados personajes que nunca hubieran aceptado la catalanización de su nombre de pila o que tuvieron actuaciones claramente anticatalanas. Este es un tema irresoluble ya que es difícil saber cual era la voluntad del interesado, por lo que hemos optado por escribir en catalán la mayoría de los nombres y dejar en castellano los de quienes sabemos que no estaban expresamente de acuerdo con la catalanización de su nombre de pila, como es el caso notorio de José Antonio Coderch de Sentmenat.

+Alomar i Esteve, Gabriel (1910-1997)  
 +Alonso y Fernández de las Redondas, Dámaso (1898-1990)  
 +Alonso Vega, Camilo (-)  
 +Alpago Novello, Alberto (1889-1985)  
 +Álvarez de Sotomayor y Zaragoza, Fernando (1875-1960)  
 +Alzamora i Abreu, Cristòfor (1905-1975)  
 +Amadeo I de España (1845-1890)  
 +Amadó i Cercós, Roser (n. 1944)  
 +Amat Fusté, Jordi (n. 1978)  
 +Ambrosio de Milán, San [Aurelius Ambrosius] (340-397)  
 +Amedeo di Savoia [duque de Aosta] (1898-1942)  
 +Anasagasti y Algán, Teodoro de (1880-1938)  
 +Andreani, Aldo (1877-1971)  
 +Antonioni, Michelangelo (1912-2007)  
 +Apollinaire, Guillaume (1880-1918)  
 +Aprile, Nello [Natale] (1914-2012)  
 +Aranguren, José Luis López (1909-1996)  
 +Arderiu i Voltas, Clementina (1889-1976)  
 +Areilza y Martínez de Rodas, José María de (1909-1998)  
 +Argan, Giulio Carlo (1909-1992)  
 +Armengou i Torra, Pere (1905-1990)  
 +Armesto Aira, Antonio (n. 1947)  
 +Armstrong, Louis (1900-1971)  
 +Arniches Moltó, Carlos (1895-1958)  
 +Aroca Hernández-Ros, Ricardo (n. 1940)  
 +Arp, Jean [Hans] (1887-1966)  
 +Arpinati, Leandro (1892-1945)  
 +Arquíloco (680 a.C. ca-645 a.C. ca)  
 +Arrese y Magra, José Luis de (1905-1986)  
 +Arribas Cabrejas, Alfred (n. 1954)  
 +Arroyo Rodríguez, Eduardo (1937-2018)  
 +Artaud, Antonin (1896-1948)  
 +Aschieri, Pietro (1889-1952)  
 +Asnago, Mario (1896-1981)  
 +Asplund, Gunnard (1885-1940)  
 +Asplund, Hans (1921-1994)  
 +Astengo, Giovanni (1915-1990)  
 +Aub Mohrenwitz, Max (1903-1972)  
 +Augusto, Gayo Julio Octaviano (63 aC-14)  
 +Aulenti, Gae[tana] (1927-2012)  
 +Ávalos García-Taborda, Juan de (1911-2006)  
 +Ayala Hernández, Gerardo (n. 1940)  
 +Aymà i Ayala Jaume (1882- 1964)  
 +Aymà i Mayol Jaume (1911-1989),  
 +Aymat i Martínez, Tomàs (1892-1944)  
 +Azaña y Díaz, Manuel (1880-1940)  
 +Azara Nicolás, Pedro (n. 1955)  
 +Azcoaga Ibas, Enrique (1912-1985)  
 +Azorín, José Martínez Ruiz (1873-1967)  
 +Azúa Comella, Félix de (n. 1944)  
 +Azúa Gruart, Félix de (1916-1985)  
 +Azulay Tapiero, Marilda (n. 1958)  
 +Bach i Núñez, Jaume (n. 1943)  
 +Baffa, Matilde (1930-2016)  
 +Bagué Bofill, Xavier (¿?)  
 +Bakema, Jacob Berend (1914-1981)  
 +Balcells i Gorina, Josep Antoni (1920-1988)  
 +Baldessari, Luciano (1896-1982)  
 +Baldrich i Tibau, Manuel (1911-1966)  
 +Balla, Giacomo (1871-1958)  
 +Ballarín i Monset, Josep Maria (1920-2016)  
 +Ballentine, Warren (¿?)  
 +Ballesteros i Figueras, Joan Antoni (1930--2007)  
 +Banfi, Antonio (1886-1957)

- +Banfi, Gian Luigi (1910-1945)
- +Banfi, Julia Bertolotti (1914-1996)
- +Banham, Reyner (1922-1988)
- +Barat i Creus, Joan (1918-1996)
- +Barba Corsini, Francisco Juan (1916-2008)
- +Barbero Rebolledo, Manuel (1924-1992)
- +Barceló i Faix, Pau (1910-1997)
- +Bardem, Juan Antonio (1922-2002)
- +Bardi, Pietro Maria (1900-1999)
- +Baroni, Costantino Nicola (1905-1956)
- +Barral Agesta, Carlos (1928-1989)
- +Bartra i Lleonart, Agustí (1908-1982)
- +Basile, Ernesto (1857-1932)
- +Bassegoda i Amigó, Bonaventura (1862-1940)
- +Bassegoda i Musté, Bonaventura (1896-1987)
- +Bassegoda i Nonell, Bonaventura (n. 1926)
- +Bassegoda i Nonell, Joan (1930-2012)
- +Bassó i Birulés, Francesc (1921-2017)
- +Bastardes i Porcel, Ramon (1934-2002)
- +Bataille, Georges (1897-1962)
- +Battenberg, Victoria Eugenia de (1887-1969)
- +Bazzani, Cesare (1873-1939)
- +Bega, Melchiorre (1898-1976)
- +Beguinet, Corrado (1924-2018)
- +Belgiojoso, Lodovico Barbiano di (1909-2004)
- +Belmondo, Jean Paul (n. 1933)
- +Beltrami, Filippo Maria (1908-1944)
- +Beltrami, Luca (1854-1933)
- +Belli, Carlo (1903-1991)
- +Bellini, Luigi (¿?)
- +Benavent de Barberà i Abelló, Pere (1899-1974)
- +Benet i Morell, Josep (1920-2008)
- +Benet Goitia, Juan (1927-1993)
- +Benjamin, Walter (1892-1940)
- +Benlliure y Gil, Mariano (1862-1947)
- +Bergamín Gutiérrez, José (1895-1983)
- +Bergamín Gutiérrez, Rafael (1891-1970)
- +Bergós i Massó, Joan (1894-1974)
- +Berlage, Hendrik Petrus (1856-1934)
- +Berlanga, Luis García (1921-2010)
- +Berlin, Isaiah (1909-1997)
- +Berlusconi, Silvio (n. 1936)
- +Bernabéu de Yeste, Santiago (1895-1978)
- +Bernasconi, Gianantonio (1911-1968)
- +Bertolucci, Bernardo (1941-2018)
- +Beruto, Cesare (1835-1915)
- +Besteiro Fernández, Julián (1870-1940)
- +Bianciardi, Luciano (1922-1971)
- +Bidagor Lasarte, Pedro (1906-1996)
- +Bigas Balcells, Ramón (n. 1941)
- +Bill, Max (1908-1994)
- +Blanchar, Dominique (n. 1927)
- +Blasco Pastor, Arcadio (1928-2013)
- +Blein Zarazaga, Gaspar (1902-1988)
- +Bo Bardi, Lina (1914-1992)
- +Boccaccio, Giovanni (1313-1375)
- +Boccioni, Umberto (1882-1916)
- +Bocconi, Ferdinando (1836-1908)
- +Bocconi, Luigi (1839-1900)
- +Boeri, Cini [Maria Cristina Mariani Dameno] (n. 1924)
- +Boeri, Stefano (n. 1956)
- +Bofill i Benessat, Emili (1907-2000)
- +Bofill i Leví, Ricard (1939-2022)
- +Bohigas i Guardiola, Oriol (1925-2021)
- +Bohigas i Tarragó, Pere (1886-1948)
- +Boix i Selva, Maur Maria (1919-2000)
- +Bona i Puig, Eusebi (1890-1972)
- +Bonatz, Paul (1877-1956)
- +Bonell i Costa, Esteve (n. 1942)
- +Bonet i Castellana, Antoni (1913-1989)
- +Bonet Correa, Antonio (1925-2020)
- +Bonet Correa, Yago (n. 1936)
- +Bonet i Ferrer, Vicent (n. 1928)
- +Bonet i Verdaguer, Maria del Mar (n. 1947)
- +Bonet Planes, Juan Manuel (n. 1953)
- +Bonicalzi, Rosaldo (¿?)
- +Bonnard, Pierre (1867-1947)
- +Bonomi, Aldo (n. 1950)
- +Bonta, Juan Pablo (1933-1996)
- +Bontempelli, Massimo (1878-1960)
- +Borbón y Dampierre, Alfonso de [duque de Anjou, duque de Cádiz] (1936-1989)
- +Borbón y de Battenberg, Alfonso de [conde de Covadonga] (1907-1938)
- +Borbón y de Battenberg, Jaime de [duque de Segovia] (1908-1975)
- +Borbón y de Battenberg, Juan de [conde de Barcelona] (1913-1993)
- +Boriani, Maurizio (n. 1946)
- +Borja i Sebastià, Jordi (n. 1941)
- +Borletti, Giuseppe Cesare [conde de Arosio] (1880-1930)
- +Borobio Ojeda, José (1907-1984)
- +Borobio Ojeda, Regino (1895-1976)
- +Borromeo, San Carlo (1538-1584)
- +Borsalino, Giovanni Battista (1866-1926)
- +Borsalino, Giuseppe (1834-1900)
- +Borsalino, Lazzaro (1815-1881)
- +Borsalino, Teresio (1867-1930)
- +Bosch i Agustí, Joan (n. 1936)
- +Botta, Mario (n. 1943)
- +Bottai, Giuseppe (1895-1959)
- +Bottassi, Filippo (¿?)
- +Bötticher, Karl (1806-1889)
- +Bottoni, Piero (1903-1973)
- +Boulleè, Étienne-Louis (1728-1799)
- +Bouthelier Espasa, Antonio (¿?-1981)
- +Bozal Fernández, Valeriano (n. 1940)
- +Braghieri, Gi[ov]anni (n. 1945)
- +Brâncuși, Constantin (1876-1957)
- +Brandi, Cesare (1906-1988)
- +Branzi, Andrea (n. 1938)
- +Braque, Georges (1882-1963)
- +Brasini, Armando (1879-1965)
- +Brassens, Georges (1921-1981)
- +Braun Hitler, Eva Anna Paula (1912-1945)
- +Bravo Martínez, Francisco (1901-1968)
- +Brel, Jacques Romain Georges (1929-1978)
- +Breton, André (1896-1966)
- +Breuer, Marcel Lajos (1902-1981)
- +Broek, Johannes Hendrik van den (1898-1978)
- +Broglia, Giovanni (1874-1956)
- +Brotat i Vilanova, Joan (1920-1990)
- +Brotti, Enrico (¿?)
- +Brossa i Cuervo, Joan (1919-1998)
- +Bru i Bistuer, Eduard (n. 1950)
- +Bru de Sala i Castells, Xavier (n. 1952)
- +Brugalla i Turmo, Emili (1901-1987)
- +Bucalossi, Pietro Enrico Alfredo (1905-1992)
- +Bucci, Anselmo (1887-1955)
- +Buckminster Fuller, Richard (1895-1983)

- +Bunshaft, Gordon (1909-1990)
- +Buñuel Portolés, Luis (1900-1983)
- +Busquets i Grau, Joan (n. 1946)
- +Busquets i Sindreu, Pere [Joan Antoni] (1925-2007)
- +Busquets i Sindreu, Xavier (1917-1990)
- +Busquets i Vautravers, Guillem (1877-1955)
- +Buxadé i Ribot, Carles (n. 1942)
- +Buzziati, Dino (1906-1972)
- +Buzzi, Tommaso (1900-1981)
- +Buzzi Ceriani, Francesco (¿?-2018)
- +Cabanas Erasquin, Juan (1907-1979)
- +Cabañero López, Eladio (1930-2000)
- +Cabiati, Ottavio (1889-1956)
- +Cabrero Torres-Quevedo, Francisco de Asís (1912-2005)
- +Caccia Dominiononi, Luigi (1913-2016)
- +Cacciari, Massimo (n. 1944)
- +Cahner i Garcia, Max Emanuel (1936-2013)
- +Calatrava Valls, Santiago (n. 1951)
- +Calcaprina, Cino (1911-1989)
- +Calder, Alexandre (1898-1976)
- +Calvet i Pascual, Agustí (Gaziel) (1887-1964)
- +Calvino, Italo (1923-1985)
- +Calvo Serraller, Francisco (1948-2018)
- +Calvo Sotelo, José (1893-1936)
- +Calza Bini, Alberto (1881-1957)
- +Cambó i Batlle, Francesc (1876-1947)
- +Camón Aznar, José (1898-1979)
- +Campione, Bonino da (1325 ca–1397 ca)
- +Campo Baeza, Alberto (n. 1946)
- +Campo y Francés, Ángel del (1914-2009)
- +Campos Venuti, Giuseppe (1926-2019)
- +Camus, Renato (1891-1971)
- +Canals, Luis (¿?)
- +Candel Tortajada, Francisco (1925-2007)
- +Candela Outerriño, Félix (1910-1997)
- +Candilis, George (1913-1995)
- +Canella, Guido (1931-2009)
- +Canetti, Elias Jacques (1905-1994)
- +Cano Lasso, Julio (1920-1996)
- +Canosa i Gutiérrez, Marino (1902-1988)
- +Cantalops i Valerí, Lluís (n. 1934)
- +Cantero Cuadrado, Pedro (1902-1978)
- +Cañada Omagogeascoa, Peru (¿?)
- +Cañal y Gómez Imaz, Carlos (1905-1964)
- +Capdevila i Massana, Manuel (1910-2006)
- +Capella i Samper, Juli (n. 1960)
- +Capitel Martínez, Antón [González-] (n. 1947)
- +Capmany i Farnés, Maria Aurèlia (1918-1991)
- +Capponi, Giuseppe (1893-1936)
- +Capuz Mamano, José (1884-1964)
- +Cardelli, Aldo (¿?)
- +Cardenal González, Juan Carlos (1929-2018)
- +Cárdenas Rodríguez de Rivas, Juan Francisco de (1881-1966)
- +Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico (1500-1558)
- +Carminati, Antonio (1894-1970)
- +Carmona Sanz, Claudio (1926-2019)
- +Carner i Puig-Oriol, Josep (1884-1970)
- +Carrà, Carlo (1881-1966)
- +Carrero Blanco, Luis (1904-1973)
- +Carrillo Solares, Santiago José (1915-2012)
- +Carvajal Ferrer, Francisco Javier (1926-2013)
- +Casado del Alisal, José (1832-1886)
- +Casali, Giorgio (1913-1995)
- +Casas i Galofré, Francesc Xavier (¿?)
- +Cascella, Andrea (1919-1990)
- +Cassi Ramelli, Antonio (1905-1980)
- +Casson, Hugh Maxwell (1910-1999)
- +Castagnoli, Ubaldo (¿?)
- +Castañer Portas de Gironella, Magdalena (1921-2010)
- +Castañón de Mena, Juan (1903-1982)
- +Castelbarco Albani Visconti Simonetta, Carla (1928-2019)
- +Castellet i Díaz de Cossío, Josep Maria (1926-2014)
- +Castelli Ferrieri, Anna (1920-2006)
- +Castiella y Maíz, Fernando María (1907-1976)
- +Castiglioni, Achille (1918-2002)
- +Castiglioni, Livio (1911-1979)
- +Castiglioni, Pier Giacomo (1913-1968)
- +Castilla, Luis de (¿?)
- +Castro Quesada, Américo (1885-1972)
- +Català, Víctor [Caterina Albert i Paradís] (1869-1966)
- +Català-Roca, Francesc (1921-1998)
- +Cattaneo, Carlo (1801-1869)
- +Cattaneo, Cesare (1912-1943)
- +Cederna, Antonio (1921-1996)
- +Celaya Leceta, Rafael Gabriel Juan [Música] (1911-1991)
- +Cendoya Oscoz, Eugenio Pedro (1894-1975)
- +Cerdà i Sunyer, Ildefons (1815-1876)
- +Cereghini, Mario (1903-1966)
- +Cermeño, Juan Martín (1770-1773)
- +Cernuda Bidou [o Bidón], Luis (1902-1963)
- +Cerutti, Ezio (1911-1990)
- +César, Gayo Julio (100 a. C.-44 a. C.)
- +Cézanne, Paul (1839-1906)
- +Ciano, Galeazzo [conde de Cortellazzo] (1903-1944)
- +Cierva y Hoces, Ricardo de la (1926-2015)
- +Cirici i Alomar, Cristian (n. 1941)
- +Cirici i Pellicer, Alexandre (1914-1982)
- +Cirlot i Laporta, Juan Eduardo (1916-1973)
- +Cisneros, Francisco Jiménez de (1436-1517)
- +Ciucci, Giorgio (n. 1939)
- +Clarà i Ayats, Josep (1878-1958)
- +Claudel, Paul Louis Charles Marie (1868-1955)
- +Clavé i Sanmartí, Antoni (1913-2005)
- +Clos i Matheu, Joan (n. 1949)
- +Clotet i Ballús, Lluís (n. 1941)
- +Cocteau, Jean (1889-1963)
- +Coderch de Sentmenat, José Antonio (1913-1984)
- +Coderch de Sentmenat, Rafael (1916-1936)
- +Coderch Giménez, Gustavo (1948-2005)
- +Coderch Giménez, José Antonio [Pepe] (1944-2017)
- +Colau i Ballano, Ada (n. 1974)
- +Coll López, Jaime (n. 1964)
- +Colomina Díaz, Beatriz (n. 1952)
- +Colomina Barberá, Miguel (1915-1995)
- +Colón, Cristóbal (1451-1506)
- +Companyans i Jover, Lluís (1883-1940)
- +Connolly, Richard Lansing (1892-1962)
- +Corazón Climent, Alberto (1942-2021)
- +Corrales Gutiérrez, José Antonio (1921-2010)
- +Correa Ruiz, Federico (1924-2020)
- +Cort Botí, César (1893-1978)
- +Cortés González, [capitán] Santiago (1897-1937)
- +Cortés Vidal, Juan (1898-1969)
- +Cosenza, Luigi (1905-1984)
- +Costa, Lúcio (1902-1998)
- +Costa i Llobera, Miquel (1854-1922)
- +Costa y Martínez, Joaquín (1846-1911)
- +Covarrubias, Alonso de (1488-1570)

- +Craxi, Bettino [Benedetto] (1934-2000)
- +Crespi, Raffaella (1929-2011)
- +Croce, Benedetto (1866-1952)
- +Crotti, Sergio (n. 1938)
- +Cubillo de Arteaga, Luis (1921-2000)
- +Cuixart i Tàpies, Modest (1925-2007)
- +Cumella i Serret, Antoni (1913-1985)
- +Cunqueiro Mora, Alvaro (1911-1981)
- +Chacel Arimón, Rosa Clotilde (1898-1994)
- +Chessa, Paolo Antonio (1922-1981)
- +Ches, Heinz [Georg Michael Welzel] (1944-1974)
- +Chillida Juantegui, Eduardo (1924-2002)
- +Chipperfield, David (n. 1953)
- +Chueca Goitia, Fernando (1911-2004)
- +Churchill, Winston Leonard Spencer (1874-1965)
- +Churruca y Dotres, Ricardo de (1900-1963)
- +Dal Co, Francesco (n. 1945)
- +Dalí i Domènech, Salvador (1904-1989)
- +Daneri, Luigi Carlo (1900-1972)
- +Daniel, Guarniero (¿?)
- +D'Annunzio, Gabriele (1863-1938)
- +Dante Alighieri (1265-1321)
- +Darío, [Félix] Rubén [García Sarmiento] (1867-1916)
- +Dávila y Fernández de Celis, Sancho [conde de Villafuente Bermeja] (1905-1972)
- +De Carli, Carlo (1910-1999)
- +De Carlo, A. (¿?)
- +De Carlo, Giancarlo (1919-2005)
- +De Chirico, Giorgio (1888-1978)
- +De Finetti, Giuseppe (1892-1952)
- +De Renzi, Mario (1897-1967)
- +De Sica, Vittorio (1901-1974)
- +Del Debbio, Enrico (1891-1973)
- +Dell'Acqua, A. (¿?)
- +Delon, Alain (n. 1935)
- +Derain, André (1880-1954)
- +Deray, Jacques [Desrayaud] (1929-2003)
- +Díaz Domínguez, Ángel (n. 1941)
- +Díaz-Plaja i Contestí, Guillem (1909-1984)
- +Diego Cendoya, Gerardo (1896-1987)
- +Diotallevi, Ireño (1909-1954)
- +Diez-Alegría Gutiérrez, Manuel (1906-1987)
- +Doesburg, Theo van (1883-1931)
- +Domènech, Jordi (¿?)
- +Domènech i Girbau, Lluís (n. 1940)
- +Domènech i Montaner, Lluís (1850-1923)
- +Domènech i Roura, Pere (1881-1962)
- +Domingo Marqués, Francisco (1842-1920)
- +Domingo i Domingo, Mamen (n. 1963)
- +Domínguez Esteban, Martín (1897-1970)
- +Donatello [Donato di Niccolò di Betto Bardì] (1386-1466)
- +Donato i Folch, Josep Emili (n. 1934)
- +Dorfles, Gillo (1910-2018)
- +Dou, J. (¿?)
- +Drexler, Arthur Justin (1925-1987)
- +Drew, Dame Jane (1911-1996)
- +Duarte de Perón, María Eva (1919-1952)
- +Duchamp, Marcel (1887-1968)
- +Dudovich, Marcello (1878-1962)
- +Dudreville, Leonardo (1885-1976)
- +Duiker, Johannes [Jan] (1890-1935)
- +Dunn, James Clement (1890-1979)
- +Duran i Reynals, Raimon (1897-1966)
- +Durand, Jean Nicolas Louis (1760-1834)
- +Duró i Pifarré, Jaume (n. 1944)
- +Durruti Dumange, José Buenaventura (1896-1936)
- +Dutschke, Rudi [Alfred Willi Rudolf] (1940-1979)
- +Ebeling, Siegfried (1894-1963)
- +Eco, Umberto (1932-2016)
- +Edman, Bengt Frans Albert (1921-2000)
- +Egeraat, Erick van (n. 1956)
- +Ehn, Karl (1884-1959)
- +Eisenhower, Dwight David (1890-1969)
- +Eisenman, Peter (n. 1932)
- +Elisava (siglo XII)
- +Éluard, Paul [Eugène Grindel] (1895-1952)
- +Emberton, Joseph (1889-1956)
- +Equipo Crónica (1963-1981)
- +Equipo Realidad (1966-1976)
- +Erice Aras, Víctor (n. 1940)
- +Ernst, Max (1891-1976)
- +Erskine, Ralph (1914-2005)
- +Escarré i Jané, Aureli Maria (1908-1968)
- +Escrivá de Balaguer y Albás, José María (1902-1975)
- +Espanya i Sirat, Josep Maria (1879-1953)
- +Espriu i Puigdollers, Francesc (1916-2008)
- +Espriu i Castelló, Salvador (1913-1985)
- +Esquivel y Suárez de Urbina, Antonio María (1806-1857)
- +Estelrich i Artigas, Joan (1896-1958)
- +Estellés Ceba, Juan José (1920-2012)
- +Eusa Razquin, Víctor (1894-1990)
- +Fabbri, Franco (¿?)
- +Fabrè i Carreras, Xavier (n. 1959)
- +Fàbregas i Vehil, Francesc (1901-1983)
- +Facta, Luigi (1861-1930)
- +Fagnoni, Raffaello (1901-1966)
- +Falqués i Urpí, Pere (1850-1916)
- +Fanfani, Amintore (1908-1999)
- +Fargas i Falp, Josep Maria (1926-2011)
- +Fasana, Gian Franco (¿?)
- +Feduchi Ruiz, Luis [Martínez-] (1901-1975)
- +Felipe Camino, León (1884-1968)
- +Felipe I de Castilla, el Hermoso (1478-1506)
- +Felipe II de Castilla (1527-1598)
- +Felipe VI de España [Felipe Juan Pablo Alfonso de Todos los Santos de Borbón y Grecia] (n. 1968)
- +Fellini, Federico (1920-1993)
- +Feltrinelli, Gian Giacomo (1926-1972)
- +Fermi, Enrico (1901-1954)
- +Fernández Alba, Ángel (n. 1943)
- +Fernández Alba, Antonio (n. 1927)
- +Fernández-Cuesta y Merelo, Raimundo (1897-1992)
- +Fernández del Amo Moreno, José Luis (1914-1995)
- +Fernández de Velasco, Juan (1550-1613)
- +Fernández-Shaw Iturralde, Casto (1896-1978)
- +Fernando II de Aragón, el Católico (1452-1516)
- +Fernando VII de España (1784-1833)
- +Ferrant y Vázquez, Ángel (1891-1961)
- +Ferrazza, Guido (1887-1961)
- +Ferrater i Soler, Gabriel (1922-1972)
- +Ferrater Lambarri, Carlos (n. 1944)
- +Ferré, Léo Albert Charles Antoine (1916-1993)
- +Ferré Ricart, Ernest (n. 1960)
- +Ferrer i Aixalà, Amador (n. 1947)
- +Ferrer i Guàrdia, Francesc (1859-1909)
- +Ferreri, Marco (1928-1997)
- +Ferry, Isidoro Martínez (1925-2012)
- +Figini, Luigi (1903-1984)
- +Figuera Aymerich, Ángela (1902-1984)

- +Filarete [Antonio di Pietro Averlino] (1400 ca-después de 1465)
- +Fiocchi, Giacomo [Mino] (1893-1983)
- +Fiorentino, Mario (1918-1982)
- +Fisac Serna, Miguel (1913-2006)
- +Fisas i Planas, Antoni (1896-1953)
- +Flaquer i Vilardebò, Lluís (n. 1946)
- +Florensa i Ferrer, Adolf (1889-1968)
- +Flores López, Carlos (n. 1928)
- +Fochs i Álvarez, Carles (n. 1944)
- +Foix i Mas, Josep Vicenç (1893-1987)
- +Folch i Guillèn, Ramon (n. 1946)
- +Folguera i Grassi, Francesc (1891-1960)
- +Fonseca Llamedo, José (¿?)
- +Fontana, Lucio (1899-1968)
- +Forgas Coll, Joan (n. 1959)
- +Fornaroli, Antonio (1906-1982)
- +Fornas i Martínez, Jordi (1927-2011)
- +Forti, Giordano (1910-1978)
- +Fortuny i de Madrazo, Marià (1871-1949)
- +Fortuny i Marsal, Marià Josep Bernat (1838-1874)
- +Fossataro, Adolfo (1905-¿?)
- +Foschini, Arnaldo (1884-1968)
- +Foscolo, Niccolò Ugo (1778-1827)
- +Foster, Norman Robert (n. 1935)
- +Foucault, Michel (1926-1984)
- +Fourier, François Marie Charles (1772-1837)
- +Foxá y Torroba, Agustín de [conde de Foxá; marqués de Armendáriz] (1906-1959)
- +Fraga Iribarne, Manuel (1922-2012)
- +Frampton, Kenneth (n. 1930)
- +Francè, Raul (1874-1943)
- +Franco Bahamonde, Francisco Paulino Hermenegildo Teódulo (1892-1975)
- +Franco Bahamonde, Nicolás (1891-1977)
- +Franco Bahamonde, Pilar (1895-1989)
- +Franco Salgado-Araujo, Francisco (1890-1975)
- +Fregoli, Leopoldo (1867-1936)
- +Freschi, Renato (¿?)
- +Frette, Guido (1901-1984)
- +Fullaondo Errazu, Juan Daniel (1936-1994)
- +Funi, Achille (1890-1972)
- +Fuster i Ortells, Joan (1922-1992)
- +Gabancho i Ghielmetti, Patricia (1952-2017)
- +Gaber, Giorgio [Gabersick] (1939-2003)
- +Gabetti, Roberto (1925-2000)
- +Gabino Úbeda, Amadeo (1922-2004)
- +Gabriel i Sabaté, Anna (n. 1975)
- +Gadola, Ambrogio (1888-1971)
- +Gala [Éluard] [Dalí] [Elena Ivánovna Diákonova] (1894-1982)
- +Galarza Morante, Valentín (1882-1952)
- +Galí i Camprubí, [Elisa]Beth (n. 1950)
- +Galí i Coll, Alexandre (1886-1969)
- +Gallego Burín, Antonio [barón de San Calixto] (1895-1961)
- +Gandolfi, Vittorio (1919-1999)
- +Ganivet y García, Ángel (1865-1898)
- +Garcés i Brusés, Jordi (n. 1945)
- +García-Barbón Fernández de Henestrosa, Lorenzo (1915-1999)
- +García Calvo, Agustín (1926-2012)
- +García de Castro, Rafael (n. 1923)
- +García de Llera y Rodríguez, Luis (1905-¿?)
- +García de Paredes, José María (1924-1990)
- +García Lorca, Federico (1898-1936)
- +García Mercadal, Fernando (1896-1985)
- +García-Morato y Castaño, Joaquín (1904-1939)
- +García Sanchiz, Federico (1886-1964)
- +Gardella, Arnaldo (1873-1928)
- +Gardella, Ignazio [Mario] junior (1905-1999)
- +Gardella, Ignazio senior (1803-1867)
- +Gardella, Jacopo junior (1935-2021)
- +Gardella, Jacopo senior (1845-1926)
- +Gardner, Ava Lavinia (1922-1990)
- +Gargallo Catalán, Pablo Emilio (1881-1934)
- +Garnier, Tony (1869-1948)
- +Garzena, Biagio (1929-1989)
- +Gasch i Carreras, Sebastià (1897-1980)
- +Gassol i Rovira, Bonaventura (1893-1980)
- +Gaudí i Cornet, Antoni (1852-1926)
- +Gaya Nuño, Juan Antonio (1913-1976)
- +Gazzola, Piero (1908-1979)
- +Gentili Tedeschi, Eugenio (1916-2005)
- +Ghery, Frank Owen (n. 1929)
- +Ghiringhelli, Gino [Virginio] (1898-1964)
- +Ghiringhelli, Livio (¿?)
- +Ghiringhelli, Peppino (¿?)
- +Ghò, Gigi [Luigi] (1915-1998)
- +Giacosa, Dante (1905-1996)
- +Gide, André Paul Guillaume (1869-1951)
- +Giedion, Sigfrid (1888-1968)
- +Gifreda i Morros, Màrius (1895-1958)
- +Gil Álvarez, Rafael (1913-1986)
- +Gil de Biedma Alba, Jaime (1929-1990)
- +Gil Robles y Quiñones, José María (1898-1980)
- +Gili i Moros, Joaquim (1916-1984)
- +Gili Roig, Gustavo (1868-1945)
- +Giménez Caballero, Ernesto (1899-1988)
- +Giménez Julián, Emilio (1932-2014)
- +Gimferrer i Torrens, Pere (n. 1945)
- +Ginzburg, Moiséi Yákovlevich (1892-1946)
- +Giolitti, Giovanni (1842-1928)
- +Giolli, Raffaello (1889-1945)
- +Giovannoni, Gustavo (1873-1947)
- +Giotto di Bondone (ca. 1267-1337)
- +Giráldez Dávila, Guillermo (n. 1925)
- +Giralt i Casadesús, Ricard (1884-1970)
- +Giralt i Ortet, Enric (1918-1979)
- +Giralt-Miracle, Ricard (1911-1994)
- +Girón de Velasco, José Antonio (1911-1995)
- +Giuliano, Balbino (1879-1958)
- +Goday, Josep (¿?)
- +Goday i Casals, Josep (1882-1936)
- +Godin, Jean Baptiste André (1817-1888)
- +Goebbels, Joseph Paul (1897-1945)
- +Goebbels, Johanna Maria Magdalena (1901-1945)
- +Goethe, Johann Wolfgang (1749-1832)
- +Goeritz, Mathias (1915-1990)
- +Gomá y Tomás, Isidro (1869-1940)
- +Gómez Aparicio, Pedro (1903-1983)
- +Gómez Carrera, Carlos (1903-1940)
- +Gómez Serrano, Eliseo (1889-1936)
- +Gómez-Jordana Sousa, Francisco [conde de Jordana] (1876-1944)
- +Gomis i Serdañons, Joaquim (1902-1991)
- +Góngora y Argote, Luis de (1561-1627)
- +González Esplugas, José (1906-¿?)
- +González García, Ángel Lorenzo (1948-2014)
- +González Márquez, Felipe (n. 1942)
- +González Muñiz, Ángel (1925-2008)

- +González Pellicer, Julio (1876-1942)
- +González Robles, Luis (1916-2003)
- +González Ruano, César (1903-1965)
- +González Tascón, Ignacio (1947-2006)
- +Gorgerino, Giuseppe (1904-¿?)
- +Gorkin [Gómez García], Julián (1901-1987)
- +Gotta, Salvatore (1887-1980)
- +Gowan, James (1923-2015)
- +Goya y Lucientes, Francisco (1746-1828)
- +Goytisolo Gay, José Agustín (1928-1999)
- +Goytisolo Gay, Juan (1931-2017)
- +Goytisolo Gay, Luis (n. 1935)
- +Gracia García, Jordi (n. 1965)
- +Gramsci, Antonio (1891-1937)
- +Grandi, Dino Antonio Giuseppe (1895-1988)
- +Gras, Enrico ( )
- +Grassi, Giorgio (n. 1935)
- +Grecia y Dinamarca, Sofía de (n. 1938)
- +Gregotti, Vittorio (1927-2020)
- +Griffini, Enrico Agostino (1887-1952)
- +Grimau García, Julián (1911-1963)
- +Grisotti, Marcello (1919-2010)
- +Gropius, Walter Adolf Georg (1883-1969)
- +Gual i de Sojo, Josep (1905-1987)
- +Gual i Queralt, Adrià (1872-1943)
- +Gualino, Riccardo (1879-1964)
- +Guàrdia i Conte, Francesc de la (n. 1929)
- +Guarner i Vivancos, Vicenç (1893-1981)
- +Guayasamín, Oswaldo (1919-1999)
- +Gudiol i Ricart, Josep (1904-1985)
- +Guerrini, Giovanni (1887-1972)
- +Guillén Álvarez, Jorge (1893-1984)
- +Guinovart i Bertran, Josep (1927-2007)
- +Gullón Fernández, Ricardo (1908-1991)
- +Guston, Philip (1913-1980)
- +Gutiérrez-Solana y Gutiérrez-Solana, José Romano (1886-1945)
- +Gutiérrez Soto, Luis (1890-1977)
- +Hadid, Zaha Mohammad (1950-2016)
- +Hausmann, Georges-Eugène [barón de] (1809-1891)
- +Hejduk, John Quentin (1929-2000)
- +Helg, Franca (1920-1989)
- +Hénard, Eugène Alfred (1849-1923)
- +Hepburn, Audrey [Kathleen Ruston] (1929-1993)
- +Hereu i Boher Jordi (n. 1965)
- +Herrera, Juan de (1533-1597)
- +Herreros Guerra, Juan (n. 1958)
- +Herzog, Jacques (n. 1950)
- +Hess, Rudolf (1894-1987)
- +Hilberseimer, Ludwig (1885-1967)
- +Hines, Gerals D. (1925-2020)
- +Hitler, Adolf (1889-1945)
- +Hitchcock, Henry-Russell (1903-1987)
- +Hodgkinson, Peter (n. 1940)
- +Hoffmann, Josep (1870-1956)
- +Hölderlin, Friedrich (1770-1843)
- +Hollein, Hans (1934-2014)
- +Holm, Lennart (1926-2009)
- +Holzbauer, Wilhelm (1930-2019)
- +Hopper, Edward (1882-1967)
- +Hoz Arderius, Rafael de la (1924-2000)
- +Huarte Beaumont, Juan (1925-2018)
- +Huber, Max (1919-1992)
- +Hudson, Rock [Roy Harold Scherer, Jr.] (1925-1985)
- +Huertas Clavería, Josep Maria (1939-2007)
- +Huet, Bernard (1932-2001)
- +Hugué, Manuel [Manolo] Martínez (1872-1945)
- +Humberto I de Italia (1844-1900)
- +Humberto II de Italia (1904-1983)
- +Huséin I de Jordania (1935-1999)
- +Ibáñez Gorostidi, Paco (n. 1934)
- +Ibáñez Martín, José (1896-1969)
- +Ibarrola Goicoechea, Agustín (n. 1930)
- +Ibárruri Gómez, Dolores (1895-1989)
- +Iglésies i Fort, Josep (1902-1986)
- +Illescas i Carreras, Cosme (1879-1936)
- +Illescas i Miroso, Sixte (1903-1986)
- +Illescas i de la Morena, Albert (1940-2011)
- +Indovina, Francesco (n. 1933)
- +Infiesta Pérez, Manuel (¿?)
- +Irastorza Loinaz, Francisco Javier de (1875-1943)
- +Irurita y Almandoz, Manuel (1876-1936)
- +Isabel I de Castilla, la Católica (1451-1504)
- +Isabel II de España (1830-1904)
- +Isola, Aimaro Oreglia d' (n. 1928)
- +Isozaki, Arata (n. 1931)
- +Itō, Toyoo (n. 1941)
- +Jacob, Max (1876-1944)
- +Jansen, Hermann (1869-1945)
- +Jarry, Alfred (1873-1907)
- +Jaussely, Léon (1875-1933)
- +Jencks, Charles (n. 1939)
- +Jiménez Mantecón, Juan Ramón (1881-1958)
- +Johnson, Philip Cortelyon (1906-2005)
- +Jornet i Forner, Sebastià (n. 1959)
- +Josic, Alexis (1921-2012)
- +Joya Castro, Rafael de la (1921-2003)
- +Juan XXIII (1881-1963)
- +Juan Carlos I de España [de Borbón y Borbón-Dos Sicilias] (n. 1938)
- +Juana I de Castilla, la Loca (1479-1555)
- +Jujol i Gisbert, Josep Maria (1879-1849)
- +Juncosa Iglesias, Pilar (1904-1995)
- +Junoy i Muns, Josep Maria (1887-1955)
- +Junquera García del Diestro, Jerónimo (n. 1943)
- +Kahn, Louis Isadore (1901-1974)
- +Kandinsky, Vasili Vasilievich (1866-1944)
- +King, Martin Luther (1929-1968)
- +Kissinger, Henry Alfred (n. 1923)
- +Klee, Paul (1879-1940)
- +Kleihues, Josef Paul (1933-2004)
- +Koch, Pietro (1918-1945)
- +Koenig, Giovanni Klaus (1924-1989)
- +Koolhaas, Rem[ment] (n. 1944)
- +Kooning, Willem de (1904-1997)
- +Koons, Jeff (n. 1955)
- +Kreis, Wilhelm (1873-1955)
- +Krier, Leon (n. 1946)
- +Kubrick, Stanley (1928-1999)
- +Kultermann, Udo (1927-2013)
- +La Padula, Bruno [Ernesto Angelo] (1902-1968)
- +Labayen Toledo, Joaquín Lucio (1900-1995)
- +Labò, Giorgio (1919-1944)
- +Lacasa Navarro, Luis (1899-1966)
- +Laffitte y Pérez del Pulgar, María [condesa de Campo Alange] (1902-1986)
- +Lagunas Mayandía, Santiago (1912-1995)
- +Lahuerta Alsina, Juan José (n. 1954)
- +Lahuerta López, Genaro (1905-1985)
- +Lain Entralgo, Pedro (1908-2001)

- +Lampérez y Romea, Vicente (1861-1923)
- +Lancia, Emilio (1890-1973)
- +Larrea i Cruces, [Joa]Quim (n. 1957)
- +Lasdun, Denys Louis (1914-2001)
- +Latis, Gustavo (1920-2016)
- +Latis, Vito (1912-1996)
- +Lauro, Italo (¿?)
- +Lawrence, David Herbert Richards (1885-1930)
- +Le Bon, Gustave (1841-1931)
- +Le Corbusier [Charles-Édouard Jeanneret] (1887-1965)
- +Leclerc, Judith (n. 1967)
- +Ledent, Alfred (1906-1996)
- +Ledesma Ramos, Ramiro (1905-1936)
- +Ledoux, Claude Nicolas (1736-1806)
- +Léger, Fernand (1881-1955)
- +Lenin, Vladimir Ilich (1870-1924)
- +Leonardo Da Vinci (1452-1519)
- +Leonorí (¿?)
- +Leoz de la Fuente, Rafael (1921-1976)
- +Leverica Erquiza, José Félix de (1890-1963)
- +Leveroni i Valls, Rosa (1910-1985)
- +Levi, Primo (1919-1987)
- +Levi-Montalcini, Gino [Luigi] (1902-1974)
- +Lévi-Strauss, Claude (1908-2009)
- +Lewis Sinclair, Harry (1885-1951)
- +Libera, Adalberto (1903-1963)
- +Libeskind, Daniel (n. 1946)
- +Licitra Ponti, Lisa (1922-2019)
- +Ligresti, Salvatore (1932-2018)
- +Lingeri, Pietro (1894-1963)
- +Lojendio e Irure, Juan Pablo de (1906-1973)
- +Lollobrigida, Gina [Luigia o Luigina] (n. 1927)
- +Lombardi, Riccardo (1908-1979)
- +Loos, Adolf (1870-1933)
- +López de Asiain Martín, Jaime (n. 1933)
- +López Díaz de Quijano, Genara (¿?-1954)
- +López González, Miguel (1907-1976)
- +López Ibor, Juan José (1906-1991)
- +López Íñigo, Pedro (1926-1997)
- +López-Picó, Josep Maria (1886-1959)
- +López Portaña, Vicente (1772-1850)
- +López Rodó, Laureano (1920-2000)
- +Lozano Sanchis, Francisco (1912-2000)
- +Lozoya, marqués de [Juan de Contreras y López de Ayala] (1893-1978)
- +Lubetkin Berthold (1901-1990)
- +Luini, Bernardino [Scapi] (1480/82-1532),
- +Luis, Leopoldo [Urrutia] de (1918-2005)
- +Luque y López, Francisco Javier de (1871-1941)
- +Lurçat, André (1894-1970)
- +Luzzatti, Luigi (1841-1927)
- +Lynch, Kevin Andrew (1918-1984)
- +Llach i Grande, Lluís (n. 1948)
- +Llambí Calopa, José (1912-1989)
- +Llambí Calopa, Juan (1908-1985)
- +Llimona i Benet, Rafael (1896-1957)
- +Llimona i Bruguera, Joan (1860-1926)
- +Llimona i Bruguera, Josep (1864-1934)
- +Llimona i Torras, Pere (n. 1929)
- +Llinàs i Carmona, Josep Antoni (n. 1944)
- +Llop i Torné, Carles (n. 1958)
- +Llopart i Vilalta, Amadeu (1888-1970)
- +Llorens i Artigas, Josep (1892-1980)
- +Llorens Serra, Tomàs (1936-2021)
- +Machado Ruiz, Antonio (1875-1939)
- +Machado Ruiz, Manuel (1874-1947)
- +Macià i Llusa, Francesc (1859-1933)
- +Mackay Goodchild, David-John (1933-2014)
- +Mackintosh, Charles Rennie (1868-1928)
- +Madariaga y Rojo, Salvador de (1886-1978)
- +Madin, John Hardcastle Dalton (1924-2012)
- +Madrado y Kuntz, Federico de (1815-1894)
- +Maeztu Whitney, Ramiro de (1875-1936)
- +Magistretti, [Lodo] Vico (1920-2006)
- +Magnaghi-Delfino, Augusto (1914-1963)
- +Magni, Camillo (1911-1994)
- +Maillol, Aristide (1861-1944)
- +Mainer Baqué, José-Carlos (n. 1944)
- +Malaparte, Curzio [Kurt Erich Suckert] (1898-1957)
- +Malchiodi, Gian Carlo (1917-2015)
- +Maldonado, Tomás (1922-2018)
- +Malerba, Carlo (1896-1954)
- +Malévič, Kazimir Severínovič (1878-1935)
- +Malraux, André (1901-1976)
- +Mallet-Stevens, Robert (1886-1945)
- +Mallo, Maruja [Ana María Gómez González] (1902-1995)
- +Mampaso Bueno, Manuel (1924-2001)
- +Manent i Cisa, Marià (1898-1988)
- +Manent i Segimon, Albert (1930-2014)
- +Mangiarotti, Angelo (1921-2012)
- +Manni, Marcello (1899-1955)
- +Mantero, Enrico (1934-2001)
- +Manzoni, Alessandro Francesco Tommaso (1785-1873)
- +Manzoni del Grande, Angiolo (1894-1979)
- +Manzú, Giacomo [Manzoni] (1908-1991)
- +Mao Tse-Tung [Zedong] (1893-1976)
- +Maragall i Gorina, Joan (1860-1911)
- +Maragall i Mira, Pasqual (n. 1941)
- +Maragall i Noble Jordi (1911-1999)
- +Marangoni, Guido (1872-1941)
- +Marañón Moya, Gregorio (1914-2002)
- +Marañón y Posadillo, Gregorio (1887-1960)
- +Marcovigi, Giulio (1870-1937)
- +Marchán Fiz, Simón (n. 1941)
- +Marelli Ercole (1867-1922)
- +Marelli, Michele (1897-1977)
- +Marès i Deulovol, Frederic (1893-1991)
- +Marescotti, Fran[ces]co (1908-1991)
- +Margarit, Joan (¿?)
- +Margarit i Consarnau, Joan (1938-2021)
- +Marinelli, Giovanni (1879-1944)
- +Marinetti, Filippo Tommaso (1876-1944)
- +Marini, Marino (1901-1980)
- +Mariscal, [Francesc] Xavier [Errando] (n. 1950)
- +Maritain, Jacques (1882-1973)
- +Maroni, Giancarlo (1893-1952)
- +Marquès i Maristany, Carles (1909-2001)
- +Marsà i Beca, Àngel (1900-1988)
- +Marsé Carbó, Juan (1933-2020)
- +Martí Arís, Carlos (1948-2020)
- +Martin, John Leslie (1908-2000)
- +Martín Artajo, Alberto (n. 1930)
- +Martín-Artajo Álvarez, Alberto (1905-1979)
- +Martín Patino, Basilio (1930-2017)
- +Martinell i Brunet, Cèsar (1888-1973)
- +Martínez-Bordiu y Franco, María del Carmen (n. 1951)
- +Martínez Paricio, Pelayo (1898-1978)
- +Martínez Lapeña, José Antonio (n. 1941)
- +Martorell, Joanot (1413/1415-1468)
- +Martorell i Codina, Josep Maria (1925-2017)

- +Martorell i Terrats, Jeroni (1876-1951)
- +Marzorati, Giancarlo (n. 1946)
- +Mascaró, Joaquim (¿?)
- +Masera, Giovanni (¿?)
- +Masoliver y Martínez de Oria, Juan Ramón (1910-1997)
- +Maspons i Casades, Oriol (1928-2013)
- +Masramon i Ordis, Josep Maria (1948-1979)
- +Masriera Campins, Juan (¿?)
- +Massip i Bosch, Enric (n. 1960)
- +Mateo i Martínez, Josep Lluís (n. 1949)
- +Mateo y Mateo, Manuel (1904-1936)
- +Matilla Ayala, Xavier (n. 1975)
- +Matisse, Henri Émile Benoit (1869-1954)
- +Matricardi, Franca Maria (1914-1996)
- +Mattè Trucco, Giacomo (1869-1934)
- +Maurras, Charles (1868-1952)
- +Maynés i Gaspar, Climent (1894-1981)
- +Mazzetti, Massimo (¿?)
- +Mazzocchi, Cesare (¿?)
- +Mazzocchi, Gi[ov]anni (1906-1984)
- +Mazzocchi, Maurizio (1908-¿?)
- +Mazzoleni, Giuseppe (¿?)
- +Mazzucchelli, Anna Maria (1907-1985)
- +Meier, Richard (n.1934)
- +Melotti, Fausto (1901-1986)
- +Mendelsohn, Erich (1887-1953)
- +Méndez González, Diego (1906-1987)
- +Mendini, Alessandro (n. 1931)
- +Mendoza Garriga, Eduardo (n. 1943)
- +Meneghetti, Lodovico (n. 1926-2020)
- +Menéndez y Pelayo, Marcelino (1856-1912)
- +Menéndez Pidal, Ramón (1869-1968)
- +Menghi, Roberto (1920-2006)
- +Merini, Alda (1931-2009)
- +Mesquida i Amengual, Biel (n. 1947)
- +Messina, Francesco (1900-1995)
- +Mestres i Fossas, Jaume (1892-1981)
- +Mestres i Esplugas, Josep Oriol (1815-1895)
- +Metras i Mavet, René (1926-1986)
- +Meuron, Pierre de (n. 1950)
- +Michaelis-Sachs, Margaret [Margarethe Gross], (1902-1985)
- +Micheli, Renato (¿?)
- +Michelucci, Giovanni (1891-1990)
- +Mies van der Rohe, Ludwig (1886-1969)
- +Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)
- +Miguel González, Carlos de (1904-1986)
- +Mihura Santos, Miguel (1906-1977)
- +Milá Sagnier, Alfonso (1924-2009)
- +Milá Sagnier, Miguel (n. 1931)
- +Milhaud, Darius (1892-1974)
- +Millán Astray, José (1879-1954)
- +Millares Sall, Manolo (1926-1972)
- +Minali, Alessandro (1888-1960)
- +Minoletti, Giulio (1910-1981)
- +Minucci, Gaetano (1896-1980)
- +Miralles i Moya, Enric (1955-2000)
- +Miravittles i Navarra, Jaume (1906-1988)
- +Miró i Ferrà, Joan (1893-1983)
- +Mistral, Gabriela [Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga] (1889-1957)
- +Mitteerand, François (1916-1996)
- +Mitjans i Miró, Francesc (1909-2006)
- +Modigliani, Amedeo Clemente (1884-1920)
- +Moholy-Nagy, Laszlo (1895-1946)
- +Moholy-Nagy, Sybil (1903-1971)
- +Moisés [Fernández de Villasante], Julio (1888-1968)
- +Mola Vidal, Emilio (1887-1937)
- +Molas i Batllori, Joaquim (1930-2015)
- +Moles, Abraham (1920-1992)
- +Molteni, Aldo (¿?)
- +Mompou i Dencausse, Josep (1888-1968)
- +Monasterio Ituarte, José (1882-1952)
- +Mondrian, Piet [Pieter Cornelius Mondriaan] (1872-1944)
- +Moneo Vallés, José Rafael (n. 1937)
- +Monestiroli, Antonio (1940-2019)
- +Mongiardino, Lorenzo [Renzo] (1916-1998)
- +Monguió i Fonts, Pere (¿?)
- +Monguió i Abella, Pau (n. 1932)
- +Monleón Bennácer, José (1927-2016)
- +Montanelli, Indro (1909-2001)
- +Montaner i Martorell, Josep Maria (n. 1954)
- +Montero y Rodríguez de Trujillo, Matías (1913-1934)
- +Montes Domínguez, Eugenio (1900-1982)
- +Montllor i Mengual, Ovidi (1942-1995)
- +Monzino, Fran[ces]co Emanuele (1891-1953)
- +Monzino, Italo (1902-1994)
- +Montsalvatge i Bassols, Xavier (1912-2002)
- +Mora i Gramunt, Gabriel (n. 1941)
- +Mora Berenguer, Francisco (1875-1961)
- +Moragas i Gallissà, Antoni de (1913-1985)
- +Moragas i Spá, Antoni de (n. 1941)
- +Morandi, Giorgio (1890-1964)
- +Morassutti, Bruno (1920-2008)
- +Moravia, Alberto [Pincherle] (1907-1990)
- +Moreno Galván, José María (1923-1981)
- +Moreno Klemming, Roberto (¿?)
- +Moreno Torres, José [conde de Santa Marta de Babío] (1900-1983)
- +Morini, Mario (1911-2006)
- +Moretti, Luigi (1907-1973)
- +Morpurgo, Vittorio [Ballio] (1890-1966)
- +Moro, Aldo (1916-1978)
- +Morse, Albert Reynolds (1914-2000)
- +Mortes Alfonso, Vicente (1921-1991)
- +Motherwell, Robert (1915-1991)
- +Motta i Cardona, Guillermina (n. 1942)
- +Moura, Beatriz de (n. 1939)
- +Moure Cao, Gloria (n. 1946)
- +Moya Blanco, Luis (1904-1990)
- +Mucchi, Gabriele (1899-2002)
- +Música Urrestarazu, Mateo (1870-1968)
- +Música Herzog, Enrique (n. 1932)
- +Muguruza Otaño, Pedro (1893-1952)
- +Müller, Karl (1813-1894)
- +Müller-Munk, [Klaus-] Peter [Wilhelm] (1904-1967)
- +Mulligan, Robert (1925-2008)
- +Mumford, Lewis (1895-1990)
- +Munné i Camp, Antoni (¿?)
- +Muntadas i Campeny, Josep Antoni (1816-1880)
- +Muntadas i Campeny, Pau (1797-1870)
- +Muntaner, Ramon (1265-1336)
- +Muntañola Tey, Jorge (¿?)
- +Muñoz Degrain, Antonio (1840-1924)
- +Muñoz Grandes, Agustín (1896-1970)
- +Muñoz Hidalgo (¿?)
- +Muñoz Martínez, Lucio (1929-1998)
- +Muñoz Monasterio, Manuel (1903-1969)
- +Murillo, Bartolomé Esteban (1618-1682)
- +Mussolini, Benito (1883-1945)
- +Mussolini, Edda (1910-1995)



- +Muxart i Domènech, Jaume (1922-2019)  
 +Muzio, Giovanni (1893-1982)  
 +Nadal i Oller, Lluís (n. 1929)  
 +Natta, Giulio (1903-1979)  
 +Navarro i Romero, Vicenç (1888-1979)  
 +Navascués Palacio, Pedro José (n. 1942)  
 +Nebot i Torrens, Francesc de Paula (1883-1966)  
 +Negrín López, Juan (1889-1956)  
 +Neruda, Pablo [Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto] (1904-1973)  
 +Nervi, Pier Luigi (1891-1979)  
 +Nesjar, Carl (1920-2015)  
 +Neutra, Richard (1892-1970)  
 +Neville Romrée, Edgar [conde de Berlanga de Duero] (1899-1967)  
 +Niemeyer Soares Filho, Oscar Ribeiro de Almeida (1907-2012)  
 +Nieto Alcaide, Víctor (n. 1940)  
 +Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1844-1900)  
 +Nieves Conde, José Antonio (1911-2006)  
 +Nitti, Francesco Saverio (1868-1953)  
 +Nizzoli, Marcello (1887-1969)  
 +Nonell i Monturiol, Isidre (1873-1911)  
 +Noorda, Bob (1927-2010)  
 +Notari, Umberto (1878-1950)  
 +Nouvel, Jean (n. 1945)  
 +Núñez Yanowsky, Manuel (n. 1942)  
 +Obiols i Palau, Josep (1894-1967)  
 +Oechslin, Werner (n. 1944)  
 +Ojetti, Raffaello (1845-1924)  
 +Ojetti, Ugo (1871-1946)  
 +Olasagasti Irigoyen, Eduardo (1909-1975)  
 +Oliveira Salazar, António de (1889-1970)  
 +Olivetti, Adriano (1901-1960)  
 +Ollé i Pinell, Antoni (1897-1981)  
 +Oppi, Ubaldo (1889-1942)  
 +Orduña y Lafuente, Fructuoso (1893-1973)  
 +Orozco Flores, José Clemente Ángel (1883-1949)  
 +Ors Rovira, Eugenio d' (1881-1954)  
 +Ors Pérez-Peix, Víctor d' (1909-1994)  
 +Ortega Spottorno, José (1918-2002)  
 +Ortega y Gasset, José (1883-1955)  
 +Ortiz-Echagüe Rubio, César (n. 1927)  
 +Ortiz Rocasolano, Letizia (n. 1972)  
 +Oslé i Sáenz de Medrano, Lluçia (1880-1951)  
 +Oslé i Sáenz de Medrano, Miquel (1879-1960)  
 +Oteiza Enbil, Jorge (1908-2003)  
 +Ottolini, Gi[ov]anni (n. 1943)  
 +Oud, Jacobus Johannes Pieter (1890-1963)  
 +Pablo VI (1897-1978)  
 +Padrós i Elias, Santiago (1918-1971)  
 +Paci, Enzo (1911-1976)  
 +Pagani, Carlo (1913-1999)  
 +Pagano [Pogatschnig], Giuseppe Giovanni (1896-1945)  
 +Palacios Ramilo, Antonio (1874-1945)  
 +Palanti, Giancarlo (1906-1977)  
 +Palau i Fabre, Josep (1917-2008)  
 +Palazuelo de la Peña, Pablo (1915-2007)  
 +Palencia Pérez, Benjamín (1894-1980)  
 +Palumbo, Piero (1928-2010)  
 +Pàmies i Bertran, Teresa (1919-2012)  
 +Panero Torbado, Leopoldo (1909-1962)  
 +Papini, Giovanni (1881-1956)  
 +Papini, Roberto (1883-1957)  
 +Paricio Ansuátegui, Ignacio (n. 1944)  
 +Parisi, [Domen]Ico (1916-1996)  
 +Pasolini, Pier Paolo (1922-1975)  
 +Pastor i Fernández, Joan Enric (n. 1959)  
 +Pastore, Daniela (n. 1950)  
 +Patetta, Luciano (n. 1935)  
 +Pavese, Cesare (1908-1950)  
 +Pavia, Angelo (¿?)  
 +Peces-Barba Martínez, Gregorio (1938-2012)  
 +Peck, Eldred Gregory (1916-2003)  
 +Pedrolo i Sánchez de Molina, Manuel de (1918-1990)  
 +Pensabene, Giuseppe (1898-1968)  
 +Peña, Mario (¿?)  
 +Peña Ganchegui, Luis (1926-2009)  
 +Perales i Mascaró, Francesc (¿?)  
 +Perasso, Giovan Battista (1735-1781)  
 +Perceval y del Moral, Jesús de (1915-1985)  
 +Perelli, Augusto (1937-2002)  
 +Peressutti, Enrico (1908-1973)  
 +Pérez Comendador, Enrique (1900-1981)  
 +Pérez de los Cobos, Enrique (1910 ca-1938)  
 +Pérez Escolano, Víctor (n. 1945)  
 +Pérez-Mínguez Villota, Luis (1905-2007)  
 +Pérez Piñero, Emilio (1935-1972)  
 +Pérez Pita, Estanislao (1943-1999)  
 +Pericas i Morros, Josep Maria (1881-1965)  
 +Perle (¿?)  
 +Perón, Juan Domingo (1895-1974)  
 +Perpinyà i Sebrià, Antoni (1918-1995)  
 +Perrault, Charles (1628-1703)  
 +Perret, August (1874-1954)  
 +Persico, Eduardo (1900-1936)  
 +Perucho i Gutiérrez, Joan (1920-2003)  
 +Perugini, Giuseppe (1914-1995)  
 +Perugino, Pietro di Cristoforo Vanucci (1448-1523)  
 +Pesce, Bruno (¿?)  
 +Petacci, Clarice [Claretta] (1912-1945)  
 +Pétain, Henri-Philippe-Omer (1856-1951)  
 +Pevsner, Nikolaus Bernhard Leon (1902-1983)  
 +Pi de la Serra i Valero, Francesc (n. 1942)  
 +Pi i Margall, Francesc (1824-1901)  
 +Piacentini, Marcello (1881-1960)  
 +Piano, Renzo (n. 1937)  
 +Pica, Agnoldomenico (1907-1990)  
 +Picabia, Francis-Marie Martínez (1879-1953)  
 +Picasso, Pablo Ruiz (1881-1973)  
 +Piccinato, Luigi (1899-1983)  
 +Pich i Pon, Joan (1878-1937)  
 +Pierini, Orsina Simona (n. 1962)  
 +Pinazo Camarlench, Ignacio (1849-1916)  
 +Pineda Gualba, Antonio (1910-1990)  
 +Pinochet Ugarte, Augusto José Ramón (1915-2006)  
 +Pinós i Desplat, Carme (n. 1954)  
 +Piñar López, Blas (1918-2014)  
 +Piñón i Pallarés, Helio (n. 1941)  
 +Pío XI (1857-1939)  
 +Pío XII (1876-1958)  
 +Pirandello, Luigi (1867-1936)  
 +Piranesi, Giovanni Battista (1720-1778)  
 +Pitarra, Frederic Soler i Hubert (1839-1895)  
 +Pizza de Nano, Antonio (n. 1957)  
 +Pizzetti, Giulio (1915-1990)  
 +Pla i Casadevall, Josep (1897-1981)  
 +Pla i Pujol, Xavier (1906-1996)  
 +Pla y Deniel, Enrique (1876-1968)  
 +Plandiura i Pou, Lluís (1882-1956)

- +Policleto (480 a. C.-420 a. C.)
- +Pollès i Vivó, Bonaventura (1857-1919)
- +Pollini, Gino (1903-1991)
- +Pollock, Jackson Paul (1912-1956)
- +Polo, Marco (1254-1324)
- +Polo y Martínez Valdés [de Franco], María del Carmen (1900-1988)
- +Pomés i Campello, Leopold (1931-2019)
- +Ponç i Bonet, Joan (1927-1984)
- +Pondrano, Nicola (¿?)
- +Ponti, Gio[vanni] (1897-1979)
- +Popovici, Cirilo (1902-1995)
- +Porcel i Alabau, Ezequiel (¿?-1926)
- +Porcel i Pujol, Baltasar (1937-2009)
- +Porcioles i Colomer Josep Maria de (1904-1993)
- +Portabella i Ràfols, Pere (n. 1927 o 1929)
- +Portaceli Roig, Manuel (n. 1942)
- +Portaluppi, Piero (1888-1967)
- +Portas, Nuno Rodrigo Martins (n. 1934)
- +Portoghesi, Paolo (n. 1931)
- +Poss, Alessandro Giacomo (1876-1957)
- +Pound, Ezra (1885-1972)
- +Pous i Pagès, Josep (1873-1952)
- +Pradilla y Ortiz, Francisco (1848-1921)
- +Prampolini, Enrico (1894-1956)
- +Pratmarsó i Parera, Josep (1913-1985)
- +Pratolini, Vasco (1913-1991)
- +Prats i Vallès, Joan (1891-1970)
- +Praxmayer, Anna (n. 1937)
- +Predaval, Gian Giacomo (¿?)
- +Prieto y Tuero, Indalecio (1883-1962)
- +Prieto-Moreno y Pardo, Francisco (1907-1985)
- +Primo de Rivera y Orbaneja, Miguel [marqués de Estella] (1870-1930)
- +Primo de Rivera y Sáenz de Heredia, José Antonio [marqués de Estella] (1903-1936)
- +Primo de Rivera y Sáenz de Heredia, Pilar (1907-1991)
- +Prina, Carla (1911-2008)
- +Pucci, Alberto Mario (1902-1979)
- +Puig Antich, Salvador (1948-1974)
- +Puig i Cadafalch, Josep (1867-1956)
- +Puig i Gairalt, Ramon (1886-1937)
- +Puig i Grau, Arnau (n. 1926)
- +Puig i Torné, Josep (n. 1929)
- +Puig Palau, Alberto (1908-1986)
- +Puigdefàbregas Baserba, Pere (1926-2003),
- +Puigdomènech i Alonso, Albert (n. 1944)
- +Pujol i Soley, Jordi (n. 1930)
- +Pujols i Morgades, Francesc (1882-1962)
- +Putelli, Aldo (1900-2003)
- +Putin, Vladímir Vladímirovich (n. 1952)
- +Quaroni, Ludovico (1911-1987)
- +Quart, Pere [Joan Oliver i Sallarès] (1899-1986)
- +Quasimodo, Salvatore (1901-1968)
- +Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome (1755-1849)
- +Queipo de Llano y Sierra, Gonzalo (1875-1951)
- +Quetglas i Riusec, Josep (n. 1946)
- +Quevedo y Villegas, Francisco de (1580-1645)
- +Quilici, Vieri (n. 1935)
- +Quintana i Vidal, Francesc de Paula (1892-1966)
- +Rabal Valera, Francisco (1926-2001)
- +Radiconcini, Silvio (¿?)
- +Rafael Sanzio (1483-1520)
- +Ràfols i Casamada, Albert (1923-2009)
- +Ràfols i Fontanals, Josep Francesc (1889-1965)
- +Raggi, Fran[ces]co (n. 1945)
- +Raimon [Pelegero i Sanchis] (n. 1942)
- +Ramon Berenguer III de Barcelona (1082-1131)
- +Ramos Galino, Fernando Juan (n. 1944)
- +Raniero III de Mónaco [Luis Enrique Majencio Beltrán Grimaldi] (1923-2005)
- +Rapisardi, Gaetano (1893-1988)
- +Rauschenberg, Robert Milton Ernest (1925-2008)
- +Rava, Carlo Enrico (1903-1986)
- +Ray, Man [Emmanuel Radnitzky] (1890-1976)
- +Rebull i Torroja, Joan (1899-1981)
- +Redondo Ortega, Onésimo (1905-1936)
- +Regàs i Pagès, Rosa (n. 1933)
- +Reggiori, Ferdinando (1898-1976)
- +Reina de la Muela, Diego de (¿?-1989)
- +Renau i Berenguer, Josep (1907-1982)
- +Renoir, Jean (1894-1979)
- +Resnais, Alain (1922-2014)
- +Reventós i Farrarons, Ramon (1892-1971)
- +Riba i Bracons, Carles (1893-1959)
- +Riba i de Salas, Francesc de (1910-2000)
- +Ribas Casas, José María (1899-1959)
- +Ribas i Piera, Manuel (1925-2013)
- +Ribas i Seva, Ricard (1907-2000)
- +Ribas Seva, José (¿?)
- +Ricard Sala, André (n. 1929)
- +Ricci, Renato (1896-1956)
- +Ridolfi, Mario (1904-1984)
- +Ridruejo Jiménez, Dionisio (1912-1975)
- +Rietveld, Gerrit Thomas (1888-1964)
- +Rimbaud, Jean Nicolas Arthur (1854-1891)
- +Río, Dolores [Asúnsolo y López Negrete] del (1904-1983)
- +Riudor i Carol, Lluís (1906-1989)
- +Rivas Romero-Valdespino, Francisco de [conde de la Salceda] (1953-2008)
- +Rivera, Diego (1886-1957)
- +Robert i Yarzabal, Bartomeu (1842-1902)
- +Rodoreda i Gurguí, Mercè (1908-1983)
- +Rodin, François-Auguste-René (1840-1917)
- +Rodrigo i Dalmau, Jaume (1932-1965)
- +Rodríguez i Arias, Germà (1902-1987)
- +Rodríguez-Aguilera y Conde, Cesáreo (1916-2006)
- +Rogent i Amat, Elies (1821-1897)
- +Rogent i Perés, Ramon (1920-1958)
- +Rogers, Ernesto Nathan (1909-1969)
- +Rogers, Richard (1933-2021)
- +Roig i Fransitorra, Montserrat (1946-1991)
- +Roig i Izquierdo, Alfons (1903-1987)
- +Romano, Giovanni (1898-¿?)
- +Romeu i Figueras, Josep (1917-2004)
- +Romeu i Ribot, Ferran (1862-1943)
- +Roosevelt, Franklin Delano (1882-1945)
- +Ros i de Ramis, Joaquim de (1911-1988)
- +Ros i Vila, Josep Maria (1899-1993)
- +Ros Pardo, Samuel (1904-1945)
- +Rosales Camacho, Luis (1910-1992)
- +Rosales Gallinas, Eduardo (1836-1873)
- +Rosselli, Alberto (1921-1976)
- +Rossellini, Roberto (1906-1977)
- +Rosselló-Pòrcel, Bartomeu (1913-1938)
- +Rossi, Aldo (1931-1997)
- +Rossi, Ettore (1894-1968)
- +Roth, Alfred (1903-1998)
- +Rothko[witz], Mark[us] (1903-1970)
- +Rovira i Trias, Antoni (1816-1889)

- +Rovira i Gimeno, Josep Maria (n. 1947)
- +Rowell, Margit (n. 1937)
- +Rubert de Ventós, Xavier (n. 1939)
- +Rubió i Bellver, Joan (1871-1952)
- +Rubió i Balaguer, Jordi (1887-1982)
- +Rubió i Tudurí, Nicolau Maria (1891-1981)
- +Rudofsky, Bernard (1905-1988)
- +Ruccione, Mario (1908-1969)
- +Ruiz de Alda Miqueleiz, Julio (1897-1936)
- +Ruiz Gallardón, José María (1927-1986)
- +Ruiz Geli, Enric (n. 1968)
- +Ruiz-Giménez Cortés, Joaquín (1913-2009)
- +Ruiz i Vallès, Xavier (1931-2000)
- +Rykwert, Joseph (n. 1926)
- +Saarinen, Gottlib Eliel (1873-1950)
- +Sabartés i Gual, Jaume (1881-1968)
- +Sabatini, Francesco (1721-1797)
- +Saboya, Margarita Teresa de (1851-1926)
- +Sacripanti, Maurizio (1916-1996)
- +Sacristán Luzón, Manuel (1925-1985)
- +Sade, Donatien Alphonse François [Marqués de] (1740-1814)
- +Sáenz de Heredia, José Luis (1911-1992)
- +Sáenz de Tejada y de Lezama, Carlos (1897-1958)
- +Sáenz de Oiza, Francisco Javier (1918-2000)
- +Sagarra i de Castellarnau, Josep Maria de (1894-1961)
- +Sagarra i Devesa, Joan de (n. 1938)
- +Sagarra i Zacarini [o Zacharini], Josep Lluís (1916-1999)
- +Sagnier i Villavecchia, Enric Ferran Josep Lluís [Marqués de] (1858-1931)
- +Sainz Rodríguez, Pedro (1898-1986)
- +Salinas Serrano, Pedro (1891-1951)
- +Salom Vidal, Jaime (1925-2013)
- +Salvador y Díaz-Benjumea, Julio (1910-1987)
- +Salvat i Ferré, Ricard (1934-2009)
- +Salvat i Papasseit, Joan (1894-1924)
- +Sambonet, Roberto (1924-1995)
- +Sambricio Rivera de Echegaray, Carlos (n. 1945)
- +Samonà, Giuseppe (1898-1983)
- +Sánchez, Alberto (1895-1962)
- +Sánchez Arcas, Manuel (1897-1970)
- +Sánchez Bella, Alfredo (1916-1999)
- +Sánchez-Camargo Cuesta, Manuel (1911-1967)
- +Sánchez Dragó, Fernando (n. 1936)
- +Sánchez Ferlosio, Rafael (1927-2019)
- +Sánchez González, Juan Bautista (1893-1957)
- +Sánchez Mazas, Rafael (1894-1966)
- +Sánchez-Mazas Ferlosio, Miguel (1925-1995)
- +Sanchis Pérez, Alberto (1940-2015)
- +Sanjurjo Secanell, José (1872-1936)
- +Sanmartí i Verdager, Jaume (n. 1941)
- +Sant'Elia, Antonio (1888-1916)
- +Santos Torroella, Rafael (1914-2002)
- +Sanz Luengo, Jesús (n. 1928)
- +Sarfatti (¿?)
- +Sarfatti, Marguerita (1880-1960)
- +Sarsanedas i Vives, Jordi (1924-2006)
- +Sartoris, Alberto (1901-1998)
- +Satrústegui Fernández, Joaquín (1909-1992)
- +Satué, Enric (n. 1938)
- +Saura Atarés, Antonio (1930-1998)
- +Sauvage, Henri (1873-1932)
- +Saussure, Ferdinand de (1857-1913)
- +Savinio, Alberto [Andrea Francesco Alberto De Chirico] (1891-1952)
- +Savona, Virgilio (1919-2009)
- +Scaglia, Giovanni Battista (1910-2006)
- +Scarpa, Carlo (1906-1978)
- +Schiller, Johann Christoph Friedrich von (1759-1805)
- +Schmidheiny, Stephan Ernest (n. 1947)
- +Schneider, Romy (1938-1982)
- +Schuster, Alfredo Ildefonso (1880-1954)
- +Scolari, Massimo (n. 1943)
- +Secchi, Bernardo (1934-2014)
- +Segre, Roberto (1934-2013)
- +Segura y Sáez, Pedro (1880-1957)
- +Sekler, Eduard Franz (n. 1920)
- +Semenza, Marco (1886-1961)
- +Semper, Gottfried (1803-1879)
- +Sempere Juan, Eusebio (1923-1985)
- +Sender Garcés, Ramón José (1901-1982)
- +Sentís Anfruns, Carlos (1911-2011)
- +Serra i Güell, Eudald (1911-2002)
- +Serra i Serra, Narcís (n. 1943)
- +Serrahima i Bofill, Alfons (1906-1988)
- +Serrahima i Bofill, Maurici (1902-1979)
- +Serrahima i Bofill, Rafael (1910-¿?)
- +Serrahima i Villavecchia, Lluís (n. 1931)
- +Serrano Bru, Antonio (n. 1940)
- +Serrano Peral, Antonio (1907-1968)
- +Serrano Suñer, Ramón (1901-2003)
- +Serrat i Teresa, Joan Manuel (n. 1943)
- +Sert i Badia, Francesc [conde de Sert] (1863-1919)
- +Sert i Badia, Josep Maria (1874-1945)
- +Sert i López, Francesc [conde de Sert] (1894-1975)
- +Sert i López, Josep Lluís (1901-1983)
- +Severini, Gino (1883-1966)
- +Sgrelli, Ezio (1924-1990)
- +Stendhal [Henri Beyle] (1783-1842)
- +Stevan, Cesare (n. 1939)
- +Siqueiros, José David de Jesús Alfaro (1896-1974)
- +Sironi, Mario (1885-1961)
- +Sitte, Camillo (1843-1903)
- +Sixto V (1520-1590)
- +Siza Vieira, Alvaro Joaquim de Melo (n. 1933)
- +Smithson, Alison Margaret (1928-1993)
- +Smithson, Peter (1923-2003)
- +Sociás Humbert, José María (1937-2008)
- +Solà-Morales i de Rosselló, Manuel de (1910-2003)
- +Solà-Morales i Rubió, Ignasi de (1942-2001)
- +Solà-Morales i Rubió, Manuel de (1939-2012)
- +Solans i Huguet, Joan Antoni (1941-2019)
- +Soldevila i Zubiburu, Carles (1892-1967)
- +Soldevila i Zubiburu, Ferran (1894-1971)
- +Soncini, Ermenegildo (1918-2013)
- +Soncini, Eugenio (1906-1993)
- +Sontag, Susan [Rosenblatt] (1933-2004)
- +Sòria i Badia, Enric (n. 1937)
- +Soria y Mata, Arturo (1844-1920)
- +Sorolla y Bastida, Joaquín (1863-1923)
- +Sostres i Maluquer, Josep Maria (1915-1984)
- +Sota Martínez, Alejandro de la (1913-1996)
- +Soteras i Mauri, Josep Maria (1907-1989)
- +Sotsass, Ettore (1917-2007)
- +Speer, Albert (1905-1981)
- +Spence, Basil Urwin (1907-1976)
- +Staël, Madame de (1766-1817)
- +Stalin, Josif Visarionovič Džugašvili (1879-1953)
- +Starace, Achille (1889-1945)
- +Stellario d'Angiolini, Lucio (1918-1995)

- +Stirling, James (1926-1992)
- +Stoppino, Giotto [Giovanni] (1926-2011)
- +Strauss, Daniel (¿?)
- +Stroessner, Alfredo (1912-2006)
- +Stübben, Hermann Josef (1845-1936)
- +Sturzo, Luigi (1871-1959)
- +Suárez González, Adolfo (1932-2014)
- +Subias i Fages, Xavier (1926-2013)
- +Subiño Ripoll, Manuel (1904-1984)
- +Subirachs i Sitjar, Josep Maria (1927-2014)
- +Subirana i Subirana, Joan Baptista (1904-1978)
- +Subirós i Puig, Josep (1947-2016)
- +Sunyer i Clarà, Ramon (1889-1963)
- +Sunyer i de Miró, Joaquim (1874-1956)
- +Sust, Francesc Xavier (n. 1941)
- +Tagliabue, Benedetta (n. 1963)
- +Tafari, Manfredo (1935-1994)
- +Tange, Kenzō (1913-2005)
- +Tàpies i Puig, Antoni (1923-2012)
- +Tarradell i Mateu, Miquel (1920-1995)
- +Tarradellas i Joan, Josep (1899-1988)
- +Tarragó i Cid Salvador (n. 1941)
- +Tasis i Marca, Rafael (1906-1966)
- +Tatlin, Vladímir (1885-1953)
- +Taut, Bruno (1880-1938)
- +Tedeschi, Mario (1920-2005)
- +Tedeschini, Federico (1873-1959)
- +Teixidor i Comes, Joan (1913-1992)
- +Tellería Arrizabalaga, Juan (1895-1949)
- +Terán Troyano, Fernando de (n. 1934)
- +Terradas i Via, Robert (1916-1976)
- +Terragni, Giuseppe Ercole Enea (1904-1941)
- +Tevarotto, Mario (1914-1974)
- +Tharrats i Vidal, Joan Josep (1918-2001)
- +Thonet, Michael (1796-1871)
- +Tiepolo, Giovanni Battista (1696-1770)
- +Tierno Galván, Enrique (1918-1986)
- +Tisserant, Eugène Gabriel Gervais Laurent (1884-1972)
- +Tobey, Mark George (1890-1976)
- +Togliatti, Palmiro (1893-1964)
- +Tognoli, Carlo (n. 1938)
- +Toledo, Juan Bautista de (1515-1567)
- +Tolstói, Lev Nikoláievich (1828-1910)
- +Torán Pelaez, José (1916-1981)
- +Tormo i Freixes, Enric (1919-2016)
- +Tort i Estrada, Ramon (1913-2004)
- +Torras i Bages, Josep (1846-1916)
- +Torrente Ballester, Gonzalo (1910-1999)
- +Torres Balbás, Leopoldo (1888-1960)
- +Torres García, Joaquín (1874-1949)
- +Torres i Clavé, Josep (1906-1939)
- +Torres Nadal, José María (n. 1947)
- +Torres y Ribas, Juan (1844-1939)
- +Torres i Torres, Raimon (1935-2013)
- +Torres i Tur, Elies (n. 1944)
- +Torriani, Napo [Napoleone della Torre] (¿?-1278)
- +Torroja Miret, Eduardo (1889-1961)
- +Toti, Enrico (1882-1916)
- +Tous i Carbó, Enric (1925-2017)
- +Tovar Llorente, Antonio (1911-1985)
- +Triadú i Font, Joan (1921-2010)
- +Trias i Peitx, Josep Maria (1900-1979)
- +Trias i Vidal de Llobatera, Xavier (n. 1946)
- +Trias Sagnier, Eugenio (1942-2013)
- +Trotta Margarethe von (n. 1942)
- +Tschumi, Bernard (n. 1944)
- +Turati, Filippo (1857-1932)
- +Tusell Gómez, Javier (1945-2005)
- +Tusquets Guillén-Blanca, Óscar (n. 1941)
- +Tyrwhitt, Mary Jacqueline (1905-1983)
- +Ubach i Nuet, Antoni (1944-2018)
- +Ulrich, Guglielmo (1904-1977)
- +Umbral, Francisco [Alejandro Pérez Martínez] (1932-2007)
- +Unamuno y Jugo, Miguel de (1864-1936)
- +Ungaretti, Giuseppe (1888-1970)
- +Unwin, Raymond (1863-1940)
- +Valdameri, Rino (1889-1943)
- +Valdés Larrañaga, Manuel (1909-2001)
- +Valdés Leal, Juan de (1622-1690)
- +Valentín-Gamazo y García-Noblejas, Germán (1908-1962)
- +Valverde Pacheco, José María (1926-1996)
- +Valle, Gino (1923-2003)
- +Vallès i Simplicio, Romà (1923-2015)
- +Valls i Gorina, Manuel (1920-1984)
- +Valls Vergés, Manuel (1912-2000)
- +Van Eyck, Aldo (1918-1999)
- +Vaquero Palacios, Joaquín (1900-1998)
- +Vaquero Turcios, Joaquín (1933-2010)
- +Vasari, Giorgio (1511-1574)
- +Vayreda i Bofill, Francesc (1927-2011)
- +Vázquez Consuegra, Guillermo (n. 1945)
- +Vázquez Díaz, Daniel (1882-1969)
- +Vázquez Molezún, Ramón (1922-1993)
- +Vázquez Montalbán, Manuel (1939-2003)
- +Vega Garcilaso de la (1501-1536)
- +Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y (1599-1660)
- +Vender, Claudio (1904-1986)
- +Venturi, Robert (1925-2018)
- +Verboom y de Wolf, Jorge Próspero de (1665-1744)
- +Verdaguer i Santaló, Jacint (1845-1902)
- +Verdi, Giuseppe Fortunino Francesco (1813-1901)
- +Vergés i Matas, Josep (1910-2001)
- +Veronesi, Giulia (1906-1973)
- +Verrié i Faget, Frederic-Pau (1920-2017)
- +Verrocchio, Andrea [di Michele di Francesco de Cioni] del (1435-1488)
- +Viaplana i Veà, Albert (1933-2014)
- +Vicens i Vives, Jaume (1910-1960)
- +Vidal i Barraquer, Francesc d'Assís (1868-1943)
- +Vietti, Luigi (1903-1998)
- +Viganò, Vittoriano (1919-1996)
- +Viladàs i Monsonís, Ramon (1921-2003)
- +Viladevall Marfà [Francesc d'] Assís (¿?)
- +Viladomat i Massanas, Josep (1899-1989)
- +Vilar, Pierre (1906-2003)
- +Villardaga i Roig, Jordi (¿?)
- +Vilaseca i Rivera, Joaquim (1885-1963)
- +Villa, Carlo (¿?)
- +Villanueva, Juan de (1739-1811)
- +Villar y Lozano, Francisco de Paula del (1828-1901)
- +Villar Palasi, José Luis (1922-2012)
- +Villèlia [Sanmartín i Puig], Moisès (1928-1994)
- +Viksjø, Erling (1910-1971)
- +Vinyoli i Pladevall, Joan (1914-1984)
- +Viola Sauret, Joaquín (1913-1978)
- +Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel (1814-1879)
- +Visconti, Barnabò (1323-1385)
- +Visconti di Modrone, Luchino [conde de Lonate Pozzolo] (1906-1976)
- +Vitale, Daniele (n. 1945)

- +Vitruvio Polión, Marco (ca. 80/70 a. C.-15 a. C.)
- +Vittorini, Elio (1908-1966)
- +Vittorio Emanuele II d'Italia (1820-1878)
- +Vittorio Emanuele III d'Italia (1869-1947)
- +Vivanco Bergamín, Luis Felipe (1907-1975)
- +Voisin, Gabriel (1880-1973)
- +Wagner, Otto (1841-1918)
- +Walker, Derek John (1929-2015)
- +Waterkeyn, André (1917-2005)
- +Weber, Max (1864-1920)
- +Westerdahl Oramas, Eduardo (1902-1983)
- +Wigley, Marc Antony (n. 1956)
- +Wogenscky, André (1916-2004)
- +Woods, Shadrach (1923-1973)
- +Wright, Frank Lloyd (1867-1959)
- +Wyler, William (1902-1981)
- +Yarnoz Larrosa, José (1884-1966)
- +Young, Iris Marion (1949-2006)
- +Zabaleta Fuentes, Rafael (1907-1960)
- +Zaera Polo, Alejandro (n. 1963)
- +Zanini, Gigiotti (1893-1963)
- +Zanuso, Marco (1916-2001)
- +Zapatero, José Luis Rodríguez (n. 1960)
- +Zavala Lafora, Juan de (1902-1970)
- +Zevi, Bruno (1918-2000)
- +Zhdánov, Andréi Aleksándrovich (1896-1948)
- +Zóbel de Ayala y Montojo, Fernando (1924-1984)
- +Zorrilla y Moral, José (1817-1893)
- +Zuazo Ugalde, Secundino (1887-1971)
- +Zucchi, Cino (n. 1955)
- +Zuccoli, Luigi (1907-1985)
- +Zuloaga y Zabaleta, Ignacio (1870-1945)
- +Zurbarán, Francisco de (1598-1664)
- +Zygmunt, Bauman (1925-2017)