

ARQUITECTOS ESPAÑOLES PENSIONADOS EN LA ROMA DEL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX

CARLOS SAMBRICIO

Desde el interés por conocer la génesis de la arquitectura moderna en Madrid se hace necesario reflexionar sobre la permanencia en Roma de los arquitectos que, entre 1919 y 1925, fueron pensionados en la Academia de España. Y se hace necesario por cuanto que tanto estos (A. Flórez, T. Anasagasti, R. Fernández Balbuena, E. Moya, F. García Mercadal y A. Blanco) como quienes poco más tarde fueron becados por la Junta de Ampliación de Estudios, no sólo se habían formado en la Escuela de Arquitectura de Madrid sino que fue en dicha ciudad donde –casi en su totalidad– desarrollaron luego su actividad profesional.

Sabemos por ejemplo, y sobre ello se ha insistido reiteradamente, que la estancia en Roma fue determinante en el joven Anasagasti como luego lo sería también para García Mercadal, difusores ambos, a su vuelta, de cuanto vieron en Roma. Pensionado el primero entre 1909 y 1914, tras su retorno difundió en revistas españolas lo que entendía era lo más novedoso del panorama italiano (la actividad de Marinetti, traduciendo el *Manifiesto futurista*) al tiempo que, influido por los pensionados austriacos discípulos de Otto Wagner que en esos momentos vivían en Roma, asumió sus esquemas compositivos en su *Cemento-rio Ideal* o en el *Monumento a María Cristina*. De Mercadal, igualmente, se ha destacado cómo fue durante su estancia en la Academia de Roma cuando contactó con la vanguardia racionalista, difundiendo a su vuelta el nuevo saber. Cierto; pero cabría añadir que Anasagasti difundió el *Manifiesto* de Marinetti sin mencionar nunca cuál fue la arquitectura desarrollada por los futuristas, desconociendo en consecuencia la obra de Boccioni, los proyectos de Chiattonne o las propuestas de Sant'Elia. Para él la idea futurista tuvo valor como novedad capaz de abrir el debate frente a la vieja sensibilidad, como manifiesto de una vanguardia sorprendentemente extraña a la arquitectura. Que difundiera no significa que participara o, tan siquiera, que compartiera ideas: todo lo más, podemos señalar, todo le interesaba. Pero cuando tiene que proyectar, indiferente ahora a las duras críticas de Marinetti a una arquitectura decadente como este consideraba a la de la secesión austriaca, no sólo estudia y se inspira en sus proyectos en los dibujos de J. Hoffmann, J. Kotěra, J. Plečnik, R. Swoboda, E. Hoppe y F. Gessner (todos ellos pensionados en la romana Academia de Austria, entre 1895 y 1907) sino que glosa, valora y pondera la obra de un arquitecto falsamente historicista como Luigi Angelini.

Cada uno de los arquitectos españoles residentes, entre 1909 y 1927 en Roma, tuvo una actitud y un comportamiento frente a la arquitectura propio: si Antonio Flórez (quien retorna en 1908) aprendió en Roma a reaccionar frente al pastiche, condicionando la reflexión de su discípulo el joven Torres Balbás (“[...]fren-

do opuesta a la pensión de Roma, demuestra la influencia ejercida por aquel y convendría repasar la barcelonesa *Arquitectura y Construcción*, (publicada por Manuel Vega) para comprobar cuál fue su presencia entre los jóvenes arquitectos de aquellos años.

Pese a ello, las noticias que en España se reciben de la arquitectura italiana son escasas y, cuando en 1922 Emilio Moya marcha a Roma (un año más tarde lo hacen Fernando García Mercadal y Adolfo Blanco), los contados comentarios publicados en revistas se refieren, bien a la política de casas baratas desarrollada en Italia (lógico, a la vista de que en 1921 se había promulgado en España la segunda ley de Casas Baratas), bien al debate sobre la simplificación del clasicismo, bien sobre la política de suelo existente en Milán y, por extensión, sobre la política de alquileres desarrollada por el primer gobierno fascista, tema que interesa sobremanera a la revista de la patronal de la construcción.

Moya, Mercadal y Blanco llegan a Roma en un momento en el que el debate italiano se sitúa en Milán, Turín o Palermo, ignorando cuanto sucede en Roma, donde la cultura arquitectónica se debate entre la opción defendida por Camillo Boito —ligada a una cierta tradición italiana que le une con la Edad Media— frente a la de Basile, quien desde el ornato hace fe de modernidad. Para Boito lo importante, en el proyecto, es la estructura mientras que para Basile la preocupación fundamental es la decoración; quizá por ello los jóvenes españoles ignoran voluntariamente dicha polémica (del mismo modo que habían ignorado en 1919 el enfrentamiento entre Ribes y Rucabado) y su actitud será no tanto buscar referencias en una vanguardia más o menos próxima al futurismo cuanto buscar una nueva interpretación del clasicismo.

En la Roma de comienzos de los primeros veinte las dos figuras claves son la de un Giovannoni que teoriza sobre cómo afrontar la enseñanza de la arquitectura y la de un joven Marcello Piacentini quien, con su proyecto de 1915 para el Cinema Corso, aglutina en su entorno al selecto grupo de estudiantes de la recién creada Escuela (Michelucci, Pagano, Libera...), que luego serán puntas de lanza de la arquitectura racionalista. Y si Piacentini confirma —en un eclecticismo donde predomina la simplificación arquitectónica— el sentido de un eclecticismo moderado donde enfatiza la idea de su retórica clasicista, en paralelo a él, arquitectos como Sabbatini o Marchi desarrollan una actividad más que singular, desconocida sin embargo por los españoles, y centrada en la construcción de bloques de alquiler —de alta densidad— para habitaciones obreras.

Siempre he tenido a Mercadal por el discípulo nunca reconocido de Anasagasti: arquitectos ambos preocupados e inquietos (valor este nunca suficientemente ponderado), Mercadal repite los pasos (equivocados) del maestro y como él se deja deslumbrar por gestos de una vanguardia mal entendida que les ciega e impide ver con claridad el panorama general. Extrañamente, el más que activo Mercadal, que llega a Roma en 1923, ni se interesa por los futuristas, ni comenta nada sobre Sant'Elia —pese a que en aquellos años Marinetti visita Valencia, donde da una conferencia sobre el futurismo— ni se preocupa en conocer qué sucede en Milán, ni da testimonio de lo que editan revistas como *Architettura*, *Emporium* o *Valori Plastici*. En 1923, recordémoslo, Muzio estaba construyendo en Milán el bloque de la vía de la Moscova

te al falso casticismo hay otro vital y profundo que desdeña lo episódico de la arquitectura para ir a su entraña, y que fiado en su personalidad, no teme el contacto con el arte extranjero que pudiera fecundarle”, Anasagasti (quien vuelve a España en 1914) supuso, en mi entender, un paso atrás para quienes confiaban en su capacidad para afrontar la situación de la arquitectura madrileña. Durante un tiempo —y solo durante el breve tiempo de su estancia en Roma— Anasagasti se preocupó en abrir los ojos, como simple observador, a determinados fenómenos de la cultura romana. Opuesto, sin duda, tanto a un Lampérez que todavía reclama una “arquitectura nacional” ligada a lo que entiende como “la veta brava del arte español” como a la desfasada polémica entre Ribes y Rucabado, su retorno abrió puerta a la monótona actividad profesional en la que, salvo algunas excepciones, voluntariamente se enterró. Y que tuviera una singular presencia en los medios no implica que su papel, tras su vuelta, fuera determinante entre unas jóvenes generaciones pendientes de encontrar alternativas a la situación existente: prueba de cuanto Anasagasti vuelve confuso y sin criterio es la actitud que asume como jurado del concurso para el Círculo de Bellas Artes, cuando propone eliminar el proyecto de Antonio Palacios alegando[...] que su fachada superaba en apenas dos metros la cota máxima fijada en las bases.

Si Anasagasti se había interesado por lo que entendía era un fenómeno de “modernidad”, elogiando tanto la figura de Marinetti como la de los discípulos vieneses de Wagner o encomiando el academicismo falsamente historicista de Luigi Angelini, Balbuena, por el contrario, buscó profundizar en la simplificación y estilización del clasicismo, coherente tanto con la actitud tomada por Giovannoni (sus proyectos para la Escuela elemental de Monterotondo) o Sabbatini (la propuesta para la plaza Sempione, en la romana ciudad jardín de Aniene) y próxima a la posición defendida en Madrid por Amós Salvador (reflejada, por ejemplo, en el sanatorio antituberculoso de Valdelatas) o Torres Balbás, por cuanto sus posiciones coinciden con las mantenidas por quienes esbozan una primera “llamada al orden”. Por ello, cuando Balbuena remite a la Academia los dibujos realizados en Roma, quien recibe estos es un Torres Balbás que reclama la simplificación arquitectónica y entiende la necesidad de abandonar falsos estilos y viejos tópicos.

Lo primero que choca de la actitud mantenida por los pensionados españoles es su rechazo a visitar Milán o Turín, a abrir su campo de visión en una Italia donde Roma, reconozcámoslo, apenas contaba. Ignoro por qué no viajaron por Italia y, en caso de haberlo hecho, por qué nunca dieron noticia de la arquitectura vista. Sorprendentemente, fue en un no-becario (en Antonio Palacios) donde aquella arquitectura italiana tuvo mayor presencia, sin duda a través de las escasas revistas anteriores a la gran guerra. Creo complejo aproximarse a la obra de Palacios desconociendo la cultura italiana de la época: porque valorando Palacios el proyecto desde la estructura estática y la distribución, la disposición armónica de las plantas y priorizando la originalidad del espacio sobre el todo, ejemplos como la planta del edificio de Correos, del Círculo de Bellas Artes o del proyecto no realizado del teatro de Vigo inducen a sospechar que Palacios pudo conocer la obra de Giuseppe Sommarruga (en concreto, el Mausoleo Faccanoni Sarnico, en Bérgamo, de 1907), la de Ulises Arata o la proyectada por Romeo Moretti, publicada en 1914 en el *Anuario di Architettura*. La influencia del entonces triunfante Palacios entre los jóvenes madrileños es evidente, y prueba de ello es que el proyecto que Mercadal desarrolla en la Academia de San Fernando, cuan-

(Ca'Bruta) y De Finetti terminaba su Casa della Meridiana, en la también milanesa vía Marchiondi: nada de esto interesa a un Mercadal que viaja por toda Europa, que se desplaza a Viena, Berlín o París sin esfuerzo, y que es capaz –suma contradicción– de contactar con Loos, Van Doesburg o Le Corbusier entre 1923 y 1925 y que, sin embargo, en 1926 publica en la madrileña *Arquitectura* un deleznable artículo sobre aquel mismo Luigi Angelini que en su día ensalzara Anasagasti.

Ajenos, en consecuencia, a cuanto sucede en Roma, el tiempo de pensión se convierte en un pretexto para viajar fuera de Italia, recorriendo como *máquina célibe* los lugares de la vanguardia europea, ignorando cuanto sucede en Roma. De hecho, el Grupo 7 (germen de la poética funcionalista en Italia) da a conocer –en diciembre de 1926– su *Manifiesto* cuando los tres arquitectos madrileños todavía residen en Roma: indiferentes a las propuestas fascistas de Antonio Muñoz; ignorantes de cuanto Pagano, Terragni o Del Debio discuten sobre cuál debe ser la nueva arquitectura romana, el único ejercicio donde, en mi opinión, se conjuga el saber madrileño con la reflexión italiana es el pequeño cuaderno de viaje que Mercadal dibuja y que luego publica titulándolo *Sobre el Mediterráneo. Sus litorales, pueblos, culturas*, donde refleja una preocupación por la arquitectura popular que luego nunca más aparece en su obra.

De vuelta a España entre 1928 y 1929, la experiencia romana no tuvo, cuanto menos entre aquellos arquitectos, más valor que el de haber realizado, como señalara Kavafis, el largo viaje, buscando vivir el día a día, consiguiendo que la meta fuera precisamente su origen.