

El par *dibujo/viaje* en la formación de arquitectos en la España del primer tercio del XX (visto a los cien años del Plan de Estudios de 1914)

Javier García-Gutiérrez Mosteiro

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid

Abstract

The history of architectural teaching in Spain has a significant moment in the first third of the 20th century, particularly in the School of Architecture at Madrid. There, concurrently to the 1914 Plan of Studies, a debate concerning architectural trips and drawing were set up from new pedagogical positions. This paper deals with its extent to two main aspects: the search of a new architecture and the foundation of a modern idea on architectural conservation.

Keywords: *architectural teaching / trip drawings / School Architecture Madrid.*

En el XII Congreso EGA (2008), que –coincidiendo con la adaptación a los criterios de Bolonia– se ocupaba de la enseñanza de la arquitectura, presenté una comunicación sobre el papel del dibujo en el debate acerca del Plan de Estudios de 1914 (García-Gutiérrez 2008):¹ ahora que se cumplen los cien años de ese Plan, creo oportuno retomar la cuestión y –ateniéndome al lema de este XV Congreso– hilvanar algunas reflexiones, más específicas, en torno al valor que el *dibujo de viaje* representó en el aprendizaje de la arquitectura (en paralelo –cuando no en clara contraposición, como veremos– a esa enseñanza oficialmente reglamentada).

Entre los sobrevenidos condicionantes de la formación de arquitectos en aquellos años de rápidos cambios, la vinculación entre la acción de viajar y la de dibujar –contemplada ésta desde nuevas posiciones pedagógicas– fue significativa en el entorno de la Escuela de Madrid. El que dos profesores tan caracterizados como Anasagasti y Torres Balbás se pronunciaran de una manera muy parecida –y muy termi-

nante– sobre la cuestión, nos da idea de por dónde se procuraba la renovación de la enseñanza. El espíritu polemista del primero le llevaría a exclamar en el IX Congreso Nacional de Arquitectos de Barcelona de 1922 (Anasagasti 1923 a, 113):

¡Cerramos las aulas de dibujo a la antigua usanza si queremos dignificar la enseñanza! (...) ¡Cerramos las aulas de dibujo, porque precisamente hay que dibujar fuera de ellas, durante todos los cursos, en los talleres, en las obras, en las excursiones, en la vida, en todas partes! ¡En todas menos en ellas...!

Y el segundo, imbricando el dibujo con el conocimiento del patrimonio, defendía desde las páginas de *Arquitectura* (Torres Balbás 1923, 40):

(...) hay que sacar la enseñanza de la historia de la cátedra, quitándole su aspecto exclusivamente verbal y erudito, complementándola con el estudio gráfico y directo de los monumentos. Todas las explicaciones teóricas sobre el barroco madrileño, por ejemplo, dadas aun delante de los edificios que lo representan, no adquirirían su máximo valor docente hasta que los alumnos no hayan levantado la planta de un monumento de ese estilo, dibujado una puerta, un perfil, un pináculo, un detalle cualquiera de él.

Por supuesto, ambas –casi simultáneas– tesis se incorporaban a un largo devenir: el del discurso gráfico en relación con el hecho del cambio, del movimiento, del viaje real (incluso del *viaje* en sentido lato o figurado), del encuentro con lo desconocido y del obligado cambio de perspectiva que nos empuja a “ver”; discurso ése que –conviene recordarlo (Car-

done 2005, 7)– ha contado con mucha menos atención que las imágenes literarias producidas por tan eficiente catalizador (lo cual viene a apoyar la oportunidad de este Congreso). Así y todo, ambas afirmaciones partían de unas condiciones bien caracterizadas en la España del momento. Si Anasagasti se está dirigiendo aquí a una formación genérica del arquitecto, Torres Balbás está insistiendo en el conocimiento de lo preexistente; una misma propuesta metodológica para los dos frentes abiertos en la Escuela de entonces: la renovación de la arquitectura y la conservación del patrimonio.

Es inevitable recordar –aun por sabido– que ambos se encuadraban en la corriente “institucionista”; y que las primeras promociones de profesores de la Escuela formados en torno a aquellas ideas –además de los dos citados, Flórez Urdapilleta (1923), López Durán...– procuraron replantear la base para la formación de arquitectos desde posturas muy críticas con el Plan del 14. En lo que toca al objeto de nuestro estudio, defendieron el principio del contacto directo con la realidad (Vidaurre 1975, 61): algo que corría parejo con la *intuitiva* que había sentado los fundamentos pedagógicos del regeneracionismo desde sus primeros pasos.

El “método intuitivo”, que, como práctica pedagógica, hundía raíces en la historia (más cercana y gráficamente, en el *Emilio* de Rousseau) y que sería reformulado por los pedagogos Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) y Friedrich Fröbel (1782-1852), otorgaba valor al aprendizaje que nace de la propia experiencia y posibilita que el alumno llegue por sí mismo a proponer preguntas; un aprendizaje que prefiere la vía de los ejemplos a la de la teoría general, privilegiando la realidad frente al discurso abstracto; y que se basa en gran parte –muy en particular, en el caso de Fröbel– en la observación del *libro* de la naturaleza.

Cossío, aunando su condición de pedagogo krausista con la de historiador del arte, reconstituyó tales principios de encuentro inmediato con la realidad y la naturaleza; y propició, en consecuencia, la pedagogía activa de las excursiones y viajes (Cossío 1882, Cossío 1889). Ese ideario institucionista, superando la formalidad de la *lección magistral*, favoreció esos momentos fuera del aula en que profesores y alumnos pudieran colaborar y –no ajenos a la guía de la mayéutica– plantear juntos preguntas y conjeturas

nuevas; y constituyó una clara referencia para la metodología docente que –de manera más *oficiosa* que oficial– instauró ese grupo de profesores en la Escuela de Arquitectura (Moya 1963, 44).



Figura 1. Viaje de estudios de alumnos de la Escuela de Madrid (entre otros: García Mercadal, Arnal, Colás y Lacasa) con el profesor López Otero (San Miguel de Lillo, 1920) [Fullaondo 1984, 7]

Teodoro Anasagasti, profesor de la Escuela de Madrid desde 1915, mostró una sostenida atención a la formación de arquitectos y, en concreto, a los valores propedéuticos del dibujo y del viaje (en suma, al valor del *dibujo en el viaje*). Su entendimiento de la arquitectura como disciplina que, aun en su complejidad, obedece a principios elementales le llevó a un drástico enfrentamiento con el Plan de 1914, en el que detectaba una excesiva carga científica (Anasagasti 1918). Era posible –defendía– aplicar al campo arquitectónico la *enseñanza integral*: el método que había conocido en su formación institucionista, y que había de materializarse mediante el acercamiento, sin más prolegómenos, a la realidad de la arquitectura.

En este sentido, su voz fue una de las primeras que se alzaron contra lo regulado por este Plan de Estudios. Ya con su ponencia en el citado congreso de Barcelona (1922) había señalado la misión del dibujo; pero sería poco después, en su *Enseñanza de la Arquitectura* (1923),² donde radicalizaría ese alcance y señalaría el ser del dibujo como opuesto al de una asignatura aislada: un cauce de convergencia entre materias.

Ese valor didáctico del dibujo *externo* a la reglada formalidad del aula animó su activa política de viajes de estudio con los alumnos, dando por sentado que

“excitar la curiosidad de los jóvenes fuera de las aulas, mostrarles rutas desconocidas, nuevos aspectos de los problemas, será fomentar aficiones y despertar los impulsos espontáneos”. En todo caso, hubo de practicar tal política de modo extraoficial; y, en consecuencia, no esquivó la censura al modo en que se mantenía reglamentada la enseñanza: “Nuestra Escuela tiene dispuesto que las excursiones fuera de la población no se hagan más que en épocas de vacaciones, para que los alumnos aprovechen bien los días de clase. Que es lo mismo que decir que para no perder el tiempo en excursiones...” (Anasagasti 1923 b, 50-51).

La práctica de dibujar fue protagonista de las innovadoras “excursiones arquitectónicas” que organizaba cada curso: con esquemas y análisis de muy distinto tipo y donde “el apunte rápido del natural era una parte básica de la enseñanza” (Diéguez 1997, 73). Cuando explicaba la organización y preparación de los viajes y excursiones, apuntaba al quehacer de lo gráfico. Huyendo de los grandes dibujos “de relumbrón”, buscaba trabajos “personalísimos, ejecutados sin grande aparato, modestos (...)”, al modo de los rápidos apuntes propios que publicara en su célebre libro.

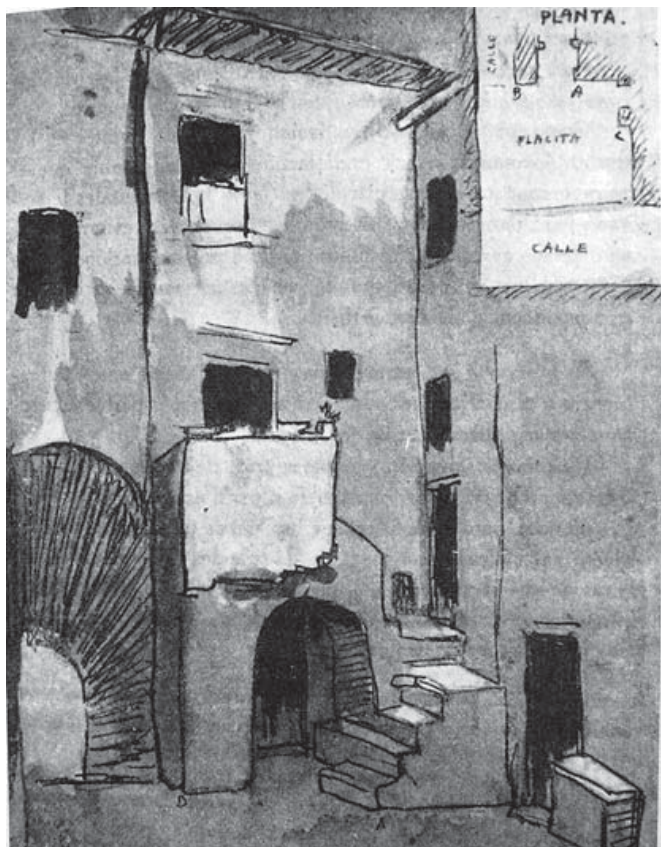


Figura 2. Teodoro Anasagasti: “Apunte de Tívoli” [Anasagasti 1923 b]

Debían ser dibujos que, tras el viaje, se pudieran exponer en la Escuela y ofrecer un nuevo análisis para afianzar lo visto; pero, para ello, la Escuela tenía que cambiar, tenía que vencer esa resistencia –aprovechaba en denunciar– “a exponer, sin más pretensiones y fines que los pedagógicos, álbumes con croquis y anotaciones (...)” (Anasagasti 1923 b, 112-113). Incluso, llevando las cosas al límite, ampliaba la práctica del dibujo de viaje al inusual tema del “dibujo en movimiento” (Anasagasti 1923 b, 222-223):

Debemos, pues, valernos únicamente de nuestra habilidad manual y confiar al álbum de dibujo y al lápiz la anotación gráfica. / Con el aprendizaje de este sistema, el espíritu del espectador se va haciendo más sensible que la placa fotográfica (...) Trémulos los trazos se deben tanto como a nuestra intención a las bruscas sacudidas del vehículo. Diríase que a veces vamos delineando el gráfico de la marcha, con sus brusquedades... / Imágenes sumarias e incorrectas, que no pocas veces nos asombran, cuando ponemos la vista en el papel, son anotaciones taquigráficas –más que diseños– llenas de intención y sentimiento.

Se pronuncia, en definitiva, contra “el dibujo atildado y correcto, el solemne y apurado de lápiz 6H, hecho con toda clase de instrumentos (...)”; y postula “el dibujo a mano alzada y el croquizado, que no figuran en las prácticas escolares” (Anasagasti 1923 b, 179-180).

Volvamos a la citada petición de Torres Balbás (formado él también en el ámbito institucionista) y a esa yuxtaposición entre el dibujo y la mejor aprehensión de lo preexistente; en definitiva, del patrimonio arquitectónico. Cuando defiende la necesidad de “sacar” de las aulas el dibujo –y con el dibujo, “la enseñanza de la historia”–, para enfrentarse derechamente, en viajes y excursiones, a la substancia de la arquitectura, está solapando la nueva práctica del dibujo con el conocimiento previo de los edificios en cuanto a su realidad formal, histórica y documental; un conocimiento que, en línea con su liderazgo de la llamada “escuela conservadora” en España, juzga inexcusable si de intervenir en ellos se trata.

En los primeros veinte estaba consolidada la práctica de que el profesor con un grupo de alumnos pa-

sara unos días en un lugar, estudiando exhaustivamente –y dibujando– un monumento o conjunto histórico. Esto marcaba un cambio de criterio respecto a la línea más pasiva –*turística*, cabría decir– de los viajes escolares de inmediatos cursos anteriores; y retomaba las notables experiencias del XIX, en que profesores y alumnos viajaron para dibujar y conocer un patrimonio casi inédito (Navascués 1993, 55)³. Muchos de aquellos análisis gráficos y levantamientos, además de ser objeto de posterior exposición en la Escuela de Madrid, serían también difundidos y alentados por las nuevas publicaciones de arquitectura que colaboraban activamente a este fin.

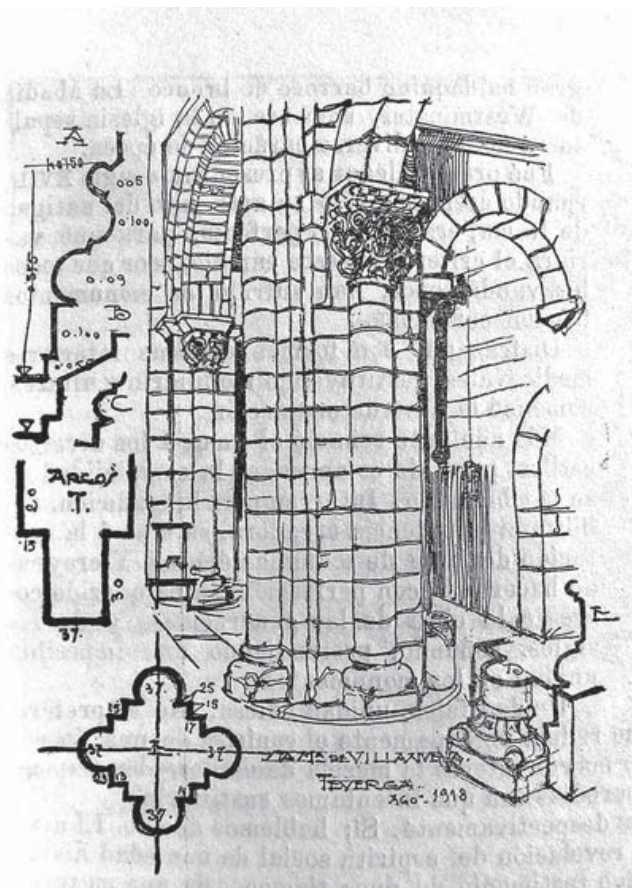


Figura 3. Gustavo Fernández Balbuena: “Álbum de viaje”. Santa María de Villanueva, en Teverga (Asturias) (1918) [Arquitectura, 10 (febrero 1919)]

Entre ellas, es muy destacable el caso de *Arquitectura Española* (1923-1928), revista que “no tenía precedentes, ni ha tenido continuadoras” (Lafuente 1961, 48). Fundada y dirigida por Pablo Gutiérrez Moreno, arquitecto muy próximo a la cultura inglesa y a la Institución Libre de Enseñanza, dejaba patente el interés institucionista por el dibujo aplicado al estudio del patrimonio (incluyéndose de manera enfá-

tica la arquitectura popular). Gutiérrez Moreno, que había sido el creador de una experiencia de encuentro con el patrimonio tan innovadora como las “Misiones de Arte”, difundió desde esas páginas –como revista “esencialmente ilustrada”, según rezaba su cabecera– un importante y muy cuidado material gráfico. Notables arquitectos recordarían ese paradigma que conocieron y vivieron en sus años de formación: ese método de aproximación a los monumentos por medio de visitas y viajes, “basado en un conocimiento directo, sencillo y claro, sin tecnicismos ni teorías complejas” (Chueca 1952).

Desde sus inicios, la revista patrocinaba un premio entre los estudiantes de la Escuela de Madrid y publicaba, en sección a ellos reservada, una selección de trabajos. Aquí se incluían tanto proyectos de alumnos como los levantamientos de edificios históricos y arquitectura popular que los estudiantes realizaban en sus viajes de curso, acompañados por profesores de la Escuela (con especial presencia del gran dibujante Pedro Muguruza) o por el propio Gutiérrez Moreno.



Figura 4. Luis Gutiérrez Soto: “Rincón del patio de la Casa Berga. Palma de Mallorca. Apunte del alumno Gutiérrez Soto (hoy Arquitecto) en la excursión artística a Barcelona y Palma de Mallorca, organizada por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid” [Arquitectura Española, 5 (1924)]

Esa llamativa presencia de la arquitectura popular se alineaba con la práctica del dibujo auspiciada por Torres Balbás: un dibujo atento al ambiente –a la escala y a la dimensión de lo perceptivo–, un dibujo

que requiere la presencia real –el *viaje*– del observador en el conjunto; un dibujo que conllevaba, simultáneamente a lo que Giovannoni estaba formulando en Italia, una temprana estimación del valor patrimonial de las *arquitecturas menores* y del contexto de los monumentos: una de las más importantes contribuciones realizadas en esos años a nuestra contemporánea idea de preservación.

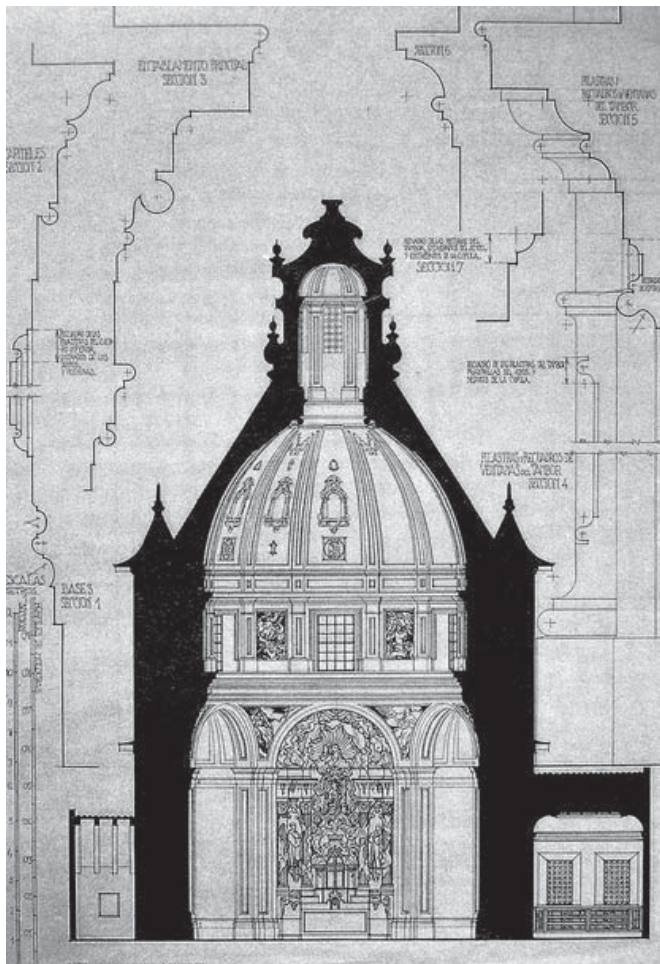


Figura 5. Luis Moya Blanco: Levantamiento de la capilla de Nra. Sra. de la Portería (Ávila) [*Arquitectura Española*, 21 (enero-marzo 1928)]

En lo que toca a patrimonio y al dibujo del patrimonio, es dable verificar ciertos sesgos entre las cabezas de las dos contrapuestas “escuelas”, restauradora y conservadora: Lampérez y Torres Balbás, respectivamente. Aquél (que fue director de la Escuela entre 1920 y 1923 y cuyos enfrentamientos con Anasagasti, sobre qué fuera formar arquitectos, nos han sido bien documentados) dejaba claro el papel metodológico de los datos gráficos en su magna *Historia de la arquitectura cristiana...* (Lampérez 1908, 11); y es indicador (y coherente con su planteamiento de la restauración “en estilo”) que sus dibujos comporten

una precisa manera de *ver* el monumento. A menudo, su punto de vista regulariza, idealiza, incorpora abstractas “geometrificaciones” y propende a un “aislamiento” –tanto conceptual como material– respecto a añadidos históricos y construcciones de acompañamiento.



Figura 6. Pedro Muguruza: “Un pueblo español. Composición original” [*Arquitectura Española*, 9 (1925)]

Torres Balbás no rehusó referirse a cómo el dibujo podía acompañar a un determinado criterio de conservación patrimonial, cuando señalaba que la tendencia al aislamiento de los monumentos –en particular, de las catedrales– “es fruto del culto exagerado a la regla y al compás y aplicación a las construcciones de la Edad Media de la estética clásica, que exige que los edificios han de estar aislados y ser simétricos” (Torres Balbás 1919 b, 362). Sin ir más lejos, se está oponiendo a los principios que representaba el propio Lampérez, como cabeza de la *escuela restauradora* (y de los que, poco antes, había dado cumplida cuenta con las demoliciones realizadas en torno a la catedral de Burgos). Complementariamente a esta ampliación del concepto de patrimonio arquitectónico, más ligada a la experiencia local y fenomeno-

lógica –a veces, sensorial– que a una teoría general, abstracta y “estilística”, la conjunción *viajar/dibujar* acompañó en esos años a otra determinante extensión del concepto: la arquitectura popular. Esta *arquitectura sin arquitectos* no sólo se incorporaría con pleno derecho a la cultura de salvaguardia patrimonial sino que tendría interesantes derivaciones en la propia formulación de una arquitectura moderna.

El propio Torres Balbás, quien en 1923 se había presentado al concurso de “La arquitectura popular en las distintas regiones de España” convocado por el Ateneo de Madrid, indagó en este campo; enseñó, en sus viajes con los alumnos, a ver y dibujar este “nuevo” patrimonio; y presentó importantes resultados gráficos desde la revista *Arquitectura*, en su sección –aparecida en 1919– “Rincones inéditos de antigua arquitectura española”. Hace aquí una reveladora declaración de intenciones, al referirse al inmenso conjunto de “edificios más humildes o despreciados que esos otros tantas veces reproducidos” y al anunciar que “más que a las grandes construcciones de todos los tiempos, tan admiradas, trataremos de recordar esos rincones (...) que contemplamos rápidamente en nuestras peregrinaciones” (Torres Balbás 1919 a, 249).

Además de la antedicha relación con el concepto giovannoniano (la *architettura minore* contrapuesta a *los grandissimi monumenti*), creo ver aquí algo muy compatible con la raíz institucionista: esa nueva lectura de la historia –y de la teoría de la historia– que habían favorecido Cossío y Costa (luego abrazada también por Unamuno) y que entiende que “el verdadero sujeto de la Historia no es el héroe, sino el pueblo entero, cuyo trabajo de conjunto produce la civilización” (Tuñón 1977, 845)⁴.

De la huella que esta nueva actitud dejara en los estudiantes de entonces, dan cuenta las propias declaraciones y las diversas colecciones de dibujos de viaje de las que tenemos constancia, referidas a la arquitectura popular (en especial, sus aspectos constructivos y tipológicos). Caso conspicuo, sin duda, el de García Mercadal: el nombre español más cercano a los movimientos de vanguardia europeos pero, por otro lado –con cierta paradoja–, uno de los primeros en estudiar sistemáticamente la arquitectura vernácula (como bien quedaría probado en su *La casa popular en España*, en la que rinde tributo a la labor avanzada por su maestro Torres Balbás) (García Mercadal 1930).

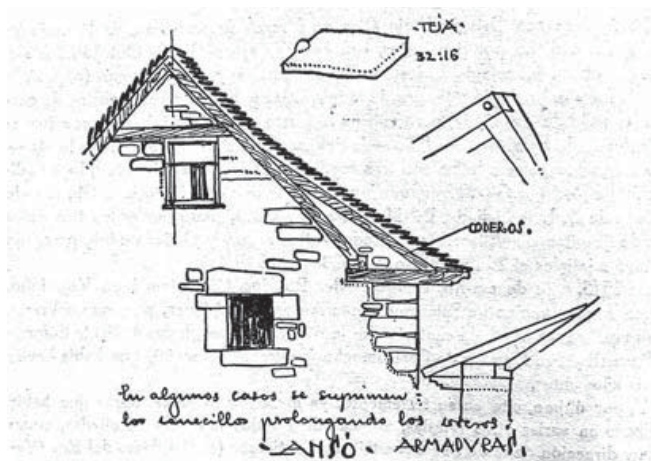


Figura 7. Fernando García Mercadal y José María Rivas Eulate: “Dibujo del álbum de García Mercadal y Rivas Eulate” (ilustración de las “Notas para una posible reforma en la enseñanza de la arquitectura” de Antonio Flórez) [*Arquitectura*, 47 (marzo 1923)]

Gran viajero (Fullaondo 1984, 17-19) y a la vez concienzudo dibujante, su interés por la arquitectura popular había partido de sus años de estudiante en la Escuela (titulado en 1921)⁵, alentado –según él mismo reconociera– por la práctica de sus profesores Anasagasti y Torres Balbás: con éstos “visitaban los alrededores de la capital haciendo croquis rápidos y claros de arquitectura civil, su principal modelo, incluso la más humilde y popular” (Diéguez 1997, 74).

Siguió atento a la lección de la arquitectura popular cuando extendió su período de formación como pensionado en Roma (1923). Ello propició una intensa actividad viajera, en la que fue determinante el descubrimiento de las construcciones vernáculas del sur de Italia. Estudió en especial los casos de Capri y Taormina, recogidos en cuantiosos esquemas y apuntes que ilustraron algunos de sus textos y fueron también expuestos en Roma (1925) suscitando gran interés.

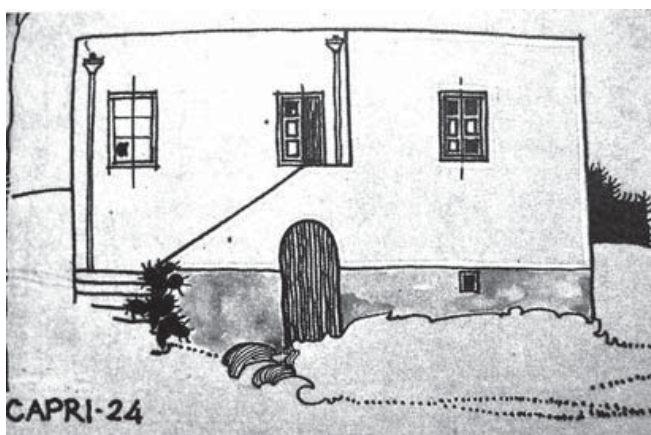


Figura 8. Fernando García Mercadal: “Capri”, 1924.

Estos dibujos de viaje, que saben mostrar los volúmenes elementales y las limpias formas de esas construcciones, son claro reflejo de los valores de racionalidad constructiva que estaba descubriendo el joven Mercadal en la arquitectura popular mediterránea. En esta moderna búsqueda de racionalidad compartía intereses con otros destacados compañeros de promoción: con una figura tan lúcida como Luis Lacasa, por ejemplo, cuando éste se refería al “verdadero racionalismo que tiene el arte popular” (Lacasa 1930, 12), entendiendo que es “*racional* lo razonable, lógico, fundamentado” (Lacasa [1965] 1976, 228)⁶.

Se inscribían, así, esos dibujos de viaje, en el marco internacional del llamado “descubrimiento de Capri”, fenómeno que tuvo lugar a principios de los años veinte y que atrajo el interés de tantos arquitectos europeos que, viajando y dibujando por el sur de Italia, intentaron emparentar naturalmente, sin solución de continuidad, su búsqueda de una nueva arquitectura racional con las formas elementales, simplificadas y funcionales de las construcciones de Capri, Ischia, la costa amalfitana y tantos más lugares del Mediterráneo (Marconi 2005, 8); entre otros arquitectos: desde Hoffmann, Oud, Bruno Taut, Plinio Marconi (Marconi 1928, Marconi 1929), Roberto Pane, Giuseppe Capponi... hasta Le Corbusier.

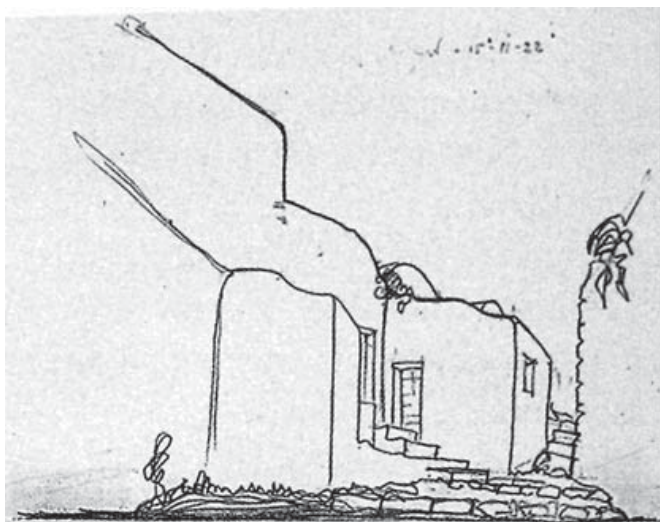


Figura 9. Plinio Marconi: Apunte de arquitectura popular de Capri (1922) [Marconi 1928]

En estas correspondencias entre el dibujo y el viaje se afirmaban dos conceptos: por lo que hace a la dimensión patrimonial, la comprensión –desde muy distintos valores– de la compleja realidad de los edi-

ficios heredados; por lo que hace a la conformación del pensamiento arquitectónico, una expresiva constatación de que los ánimos de renovación no eran sólo dominio de la ortodoxia moderna y el formalismo del *International Style* (que se iba a consagrar en la célebre exposición del MOMA de 1932). Ambas vertientes intervinieron con vigor en el ambiente formativo de la Escuela de Madrid, con distintos puntos de vista entre profesores y alumnos, y definiendo un campo de debate y de crítica que aún sigue presentando muchos aspectos por estudiar.

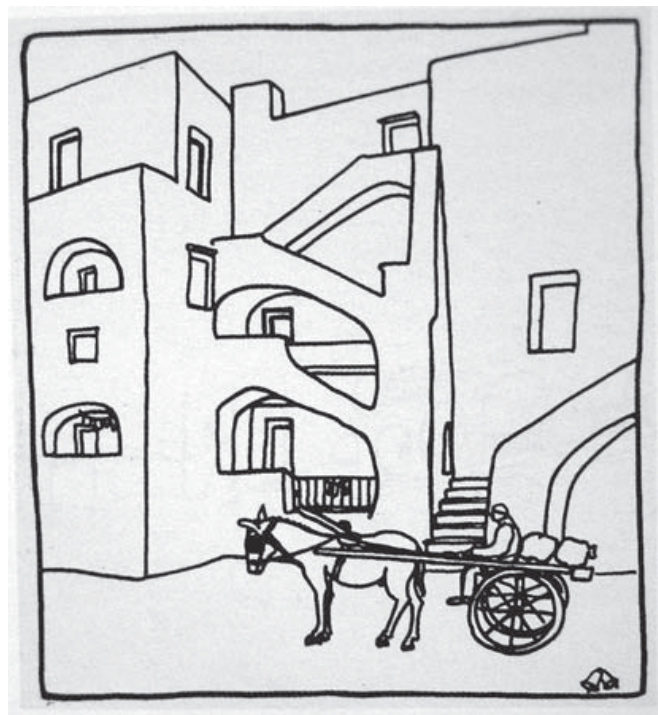


Figura 10. Giuseppe Capponi: Apunte de arquitectura popular de Ischia (1927) [Marconi 2005, 13]

Son conocidas las ásperas palabras con que el citado Lacasa (1976, 78) recordaría, pasados los años, la enseñanza oficial recibida en la Escuela de Madrid: “(...) un período de formación caótico, desordenado; ecléctico en todos los sentidos”. Así y todo, en 1930 –aún vigente el Plan de Estudios de 1914 en el que él mismo se había formado–, cerraba con estas palabras una conferencia para la Asociación de Alumnos de Arquitectura: “Y dentro de muchos años, cuando estudien (...) la historia de la Arquitectura, verán que el apogeo de la nueva Arquitectura se debió en España a los que eran estudiantes en 1930” (Lacasa 1930, 12). Quizá no sea muy aventurado conjeturar que buena parte de la eficacia de aquel aprendizaje se produjo de manera *oficiosa*, en paralelo a la enseñanza ofi-

cialmente reglamentada en el Plan de 1914 (algo que, cien años después, nos puede resultar –hasta cierto punto– muy familiar).

Referencias

- ANASAGASTI, Teodoro. 1918. “Orientaciones para un plan moderno de enseñanza de la Arquitectura”, ponencia presentada al Ministerio de Instrucción Pública (incluida en Anasagasti 1923 b, 25-34).
- ANASAGASTI, Teodoro. 1923 a. “Enseñanza profesional, laboratorios, viajes y pensiones de estudio”. En *IX Congreso nacional de Arquitectos. Actas y tareas*, 59-133. Farré y Asensio. Barcelona.
- ANASAGASTI, Teodoro. 1923 b. *Enseñanza de la arquitectura. Cultura moderna técnico artística*. Calpe. Madrid.
- CARDONE, Vito. 2005. “Presentazione”. En BARBA, Salvatore, MESSINA Barbara (coords.). *Il disegno dei viaggiatori*, 7-14. Università di Salerno. Salerno.
- CHUECA GOITIA, Fernando. (1952). *El Museo del Prado*, Madrid. (reed. 1972, Universidad de Granada. Granada).
- COSSÍO, Manuel [BARTOLOMÉ]. 1889. “Los alumnos de las escuelas de Madrid en el Museo de Pintura: consejos prácticos para hacer una excursión”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 286: 5-6.
- COSSÍO, Manuel [BARTOLOMÉ]. 1882. “Commentdoiventêtre pratiquées les excursionsscolaires”, *Rapports préliminaires Congrès International de l’Enseignement* (Bruselas, 1880), Hayez, Bruselas.
- DIÉGUEZ PATAO, Sofía. 1997. *La generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*. Cátedra. Madrid.
- FLÓREZ URDAPILLETA, Antonio. 1923. “Notas para una posible reforma en la enseñanza de la arquitectura”. *Arquitectura*, 47: 64-71.
- FULLAONDO, Juan Daniel. 1984. *Fernando García Mercadal, arquitecto aproximativo*. COAM. Madrid.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando. 1920. “Ruskin y la policromía de los edificios”. *Arquitectura*, 26: 163-165.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando. 1930. *La casa popular en España*, Espasa-Calpe. Madrid.
- GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier. 2008. “En torno al Plan de Estudios de 1914 y el ulterior debate sobre el papel del dibujo en la formación de arquitectos en la Escuela de Madrid. Extrapolación de algunos aspectos notables al momento actual”. En RABASA DÍAZ, Enrique (ed.). *Actas del XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 355-362. Instituto Juan de Herrera. Madrid.
- LACASA, Luis. 1930. “Arquitectura impopular”. *Arquitectura*, 129: 9-12.
- LACASA, Luis [1965] 1976. “Las palabras nos confunden la arquitectura”. En LACASA, Luis. *Luis Lacasa. Escritos. 1922-1931*, 187-248. COAM. Madrid.
- LACASA, Luis. 1976. “Notas autobiográficas”. En LACASA, Luis. *Luis Lacasa. Escritos. 1922-1931*, 75-96. COAM. Madrid.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. 1961. “En memoria de D. Pablo Gutiérrez Moreno”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 12: 41-55.
- LAMPÉREZ ROMEA, Vicente. 1908. *Historia de la arquitectura cristiana española de la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos*. Madrid.
- MARCONI, Paolo. 2005. *Il recupero della bellezza*. Skira. Milán.
- MARCONI, Plinio. 1928. “L’architettura rustica nell’isola di Capri”, *Le Madie* (Roma).
- MARCONI, Plinio. 1929. “Architettura minime mediterranee e architettura moderna”, *Architettura e arti decorative*, 9: 27-44.
- MOYA BLANCO, Luis. 1963. “Carta abierta a Carlos de Miguel sobre la enseñanza de la Arquitectura”. *Arquitectura*, 58: 44.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. 1993. *Arquitectura española. 1808-1919. (Summa Artis. Historia Universal del Arte, vol. xxxv)*. Espasa Calpe. Madrid.
- SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de. 2000. *El Madrid del 27. Arquitectura y vanguardia: 1918-1936*. Comunidad de Madrid. Madrid.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo. 1919 a. “Rincones inéditos de antigua arquitectura española”. *Arquitectura*, 17: 249-251.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo. 1919 b. “El aislamiento de nuestras catedrales”. *Arquitectura*, 20: 358-362.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo. 1923. “La enseñanza de la Historia de la Arquitectura”. *Arquitectura*, 46: 36-40.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel. 1977. “Institución Libre de Enseñanza e ‘Institucionismo’ en el primer tercio del siglo XX”. En Chevalier, Maxime et al. *Actas del quinto Congreso Internacional de Hispanistas* (1974). II. Université de Bordeaux. Burdeos, Burdeos pp. 839-851.
- VIDAURREJOFRE, Julio. 1975. “Panorama histórico de la enseñanza de la arquitectura en España desde 1845 a 1971”. En FERNÁNDEZ ALBA, Antonio (dir.). *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España contemporánea*, 33-93. Tucar. Madrid.

Notas

- 1 El Plan de 1914 era el décimo y más duradero -vigente hasta 1933- desde la fundación de la Escuela de Arquitectura.
- 2 En ese mismo año, Anasagasti había ganado en la Escuela de Madrid la cátedra de *Historia general de las artes aplicadas e historia de la arquitectura*.
- 3 La excelsa empresa de los *Monumentos arquitectónicos de España* había partido de tales excursiones arquitectónicas.
- 4 Significativo es también que Anasagasti tomara este tema para su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando en 1929.
- 5 En el primer artículo que publicó en la revista *Arquitectura* (García Mercadal 1920), siendo todavía alumno de la Escuela, ya se ocupaba de este tema (curiosamente, a través del estudio de John Ruskin).
- 6 La aparente contradicción en cómo los dibujos de viaje de Mercadal por el sur de Italia podían conjugarse con la voluntad *ahistórica* y *ageográfica* de la arquitectura racionalista, se enmarca en el juego de contraposiciones retóricas (pares de opuestos : lo culto y lo popular; lo universal y lo local; la tradición y la renovación) que tan buena acogida tuvieron por los arquitectos del “racionalismo” madrileño de la *generación del 25* (como, correlativamente, ocurriera con los poetas de la del 27) (San Antonio 2000, 41-46).

Javier García-Gutiérrez Mosteiro. Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid (1982) y Doctor por la misma Universidad (1996), de la que es Catedrático en el departamento de “Ideación Gráfica Arquitectónica” (2007), director del Máster Universitario en “Conservación y restauración del patrimonio arquitectónico” (2007) y presidente de la comisión académica del homónimo programa de Doctorado (2009). En ella ha sido también subdirector de Doctorado, Postgrado e Investigación (2007-2010). Autor de numerosas publicaciones, centradas en la conservación del patrimonio y en el estudio de la arquitectura española de los siglos XIX y XX. javier.gmosteiro@upm.es